

士人精神場  
莫昭如·林寶元編著

唐山前衛藝術叢書 03

士人精神場

# 民衆劇場與草根民主

作者 ■ 莫昭如・林寶元

出版者 ■ 唐山出版社

登記證 ■ 局版台業字第1832號

地址 ■ 台北市羅斯福路3段333巷9號地下樓

電話 ■ 3633072・3673012

傳真 ■ 3639735

郵撥 ■ 0587838-5

初版 ■ 1994年12月

定價 ■ 380元

美術編輯 ■ 黃瑪利

電腦排版 ■ 天翼電腦排版印刷股份有限公司

ISBN ■ 957-8900-13-9

缺頁或裝訂錯誤請寄回更換

## 目錄

序言 / 林寶元 / 6

1

### 歐美及拉美的激進民衆劇場

六八年前後的法國電影與劇場 / 莫昭如 / 17

三藩市默劇團與「麵包與傀儡」劇團 / 莫昭如 / 25

再訪三藩市默劇團 / 莫昭如 / 29

談三藩市默劇團的新劇《產業外移》 / 莫昭如 / 32

「生活劇團」與劇場的生命 / 莫昭如 / 35

達利奧・霍和他的老虎——與義大利劇作家 Dario Fo 的邂逅 / 莫昭如 / 39

當代巴西劇場的革命精神 / 林寶元 / 43

解放的劇場：參加奧古斯圖・布艾的工作坊的經歷 / 莫昭如 / 50

2

### 亞洲的民衆劇場

在戰鬥中成長的韓國民族劇場 / 陳映真 / 64

尋訪「黑帳幕」——劇場旅記(一) / 莫昭如 / 69

伴「黑帳幕」同行——日韓劇場旅記(二) / 莫昭如 / 74

一壺濁酒喜相逢——日韓劇場旅記(三) / 莫昭如 / 77

千里文化一線牽——日韓劇場旅記(四) / 莫昭如 / 82

菲律賓的民衆文化與劇場運動 / 唐曜 / 86

不能壓制的聲音——談菲律賓教育劇團(PETA) / 莫昭如 / 90

掌握創作與認識自我：Familiarizing the PETA Workshops / 莫昭如 / 93

菲律賓教育劇場：《家庭僱傭》 / 莫昭如 / 97

菲律賓劇場遊記——談「教育劇場」及「工人劇場」 / 莫昭如 / 100

亞洲劇團的厄運——從新加坡、馬來西亞、菲律賓到香港？ / 莫昭如 / 107

泰國另類劇場之旅 / 莫昭如 / 114

孟加拉戲劇之旅與吉大港戲劇節 / 莫昭如 / 119

孟加拉極富活力的戲劇運動 / 莫昭如 / 122

從森林來的人——訪孟加拉劇作家 M. Rashid / 鍾喬 / 127

在神祕的尼泊爾看街頭劇 / 莫昭如 / 132

Shafdar Hashmi：在印度街頭的生與死 / 莫昭如 / 136

巴基斯坦劇場印象——「今天」劇團與「婦女行動論壇」 / 莫昭如 / 142

### 3

#### 「亞洲的吶喊」及亞洲民衆戲劇節

「亞洲的吶喊」——多元文化的史詩劇 / 莫昭如 / 151

獨腳戲與民衆戲劇 / 莫昭如 / 154

亞洲民衆戲劇工作坊 / 莫昭如 / 159

假民衆與真劇場？——亞洲民衆戲劇節側記 / 林寶元 / 162

亞洲民衆戲劇節一二三 / 莫昭如 / 167

戲劇可以是生活行動的一部份：介紹亞洲民衆戲劇群 / 莫昭如 / 173

讓劇場與民衆對話 / 鍾喬 / 178

「亞洲文化行動'93」會議——「民衆戲劇」的經驗交流 / 莫昭如 / 183

在交流中衝擊出火花：第一屆國際民衆戲劇節及交流會側記 / 莫昭如 / 197

### 4

#### 香港(民衆劇社) / 台灣的民衆劇場實踐：站在歷史的起點

「街頭劇」要革「劇場」的命？ / 淘淘 / 211

民衆劇社與社區劇場 / 鄭翠懷 / 216

翻開百年事，周末齊狂想——記一齣「參與環境戲劇」 / 曹民偉 / 218

莫昭如與民衆的本能 / 陳惠英 / 222

亞洲民衆劇場的可能性——莫昭如與「河左岸」的對談 / 林寶元 / 227

社區劇場的理念與實踐——與周逸昌的訪談 / 林寶元 / 234

從小劇場、行動劇場到民衆劇場 / 林寶元 / 239

個人發展、社區組織與香港民衆戲劇 / 莫昭如、鄧詠梅、孔繁強 / 244

## 序言

本書共收輯了43篇有關「民眾劇場」的理念探索與實踐的文章。在內容方面，介入性的觀察、報導，不同國家、地區的劇場遊記，參與、主持劇場工作坊的經驗、心得，以及戲劇工作者的訪談、對談和交流，遠多過於評介和論述。最早的二篇（〈六八年前的法國電影與劇場〉及〈不能壓制的聲音——談菲律賓教育劇團〉）發表在88年，但絕大多數是撰寫、發表於90年之後。雖然地區涵蓋了歐美、拉美，以及亞洲地區，但明顯地是以東亞以及南亞地區（上至南韓，沿著日本、台灣、菲律賓等島嶼的弧線，至香港、泰國、孟加拉、尼泊爾、巴基斯坦、印度……等）的「民眾戲劇」活動為主。歐美、拉美的劇場實踐，大致是作為經驗交流的對照和參考。

雖然「民眾劇場」形態的演變，可以上溯本世紀初歐美的（左翼）工人劇場運動，同時也可以在 E. Van ERVEN 編寫的〈基進民眾劇場〉（*Radical people's theatre*, 1988）一書中，回溯「六八」那一個世代的劇場人以犀利嘲諷的美學策略，強烈批判的社會政治意識，邊緣、基進的文化行動所創造的豐富多姿的「另類劇場」實踐（如美國的「舊金山默劇團」、El Teatro Campesino，以及「麵包與傀儡劇團」，法國的 Le Théâtre Populaire de Lorraine，Lo Teatre de la Carreria，英國的「7：84劇團」，義大利米蘭的 Il Collettivo Teatrale La Comune，西班牙的 La Cuadra de Sevilla，The Basque Provinces，Tabano，Els Joglars...等），但本書所謂的「民眾劇場」，對東亞和南亞的大部分地區而言，大都還是處在初步探索和零星拓展的階段。其中崛起於六〇年代末、七〇年代初的日本「黑帳幕劇團」和菲律賓的「教育劇場」（PETA）已成為亞洲「民眾戲劇」工作者心目中的先驅。

雖然 E. Van Erven 在他92年出版的〈歡樂的革命：亞洲的劇場與解放〉（*The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*）一書中，已對亞洲地區（菲律賓、南韓、印度、巴基斯坦、印尼、泰國等）的「民

眾劇場」提出了全面而深入的觀察，不過我們在本書所企圖提供的，是從亞洲人本身的經驗和角度去書寫亞洲「民眾劇場」的歷史，一方面我們想對我們親身參與的這一段充滿探索和投入精神的過程，做出歷史的見證；二來，我們也希望從這些見證之中，提出某段時期某個程度的經驗總結。在我們有限的經歷中，我們既想努力描繪出「民眾戲劇」的未來遠景，但也深深體驗到這段路程的種種艱難。



對「民眾劇場」戲劇形態的探索，首先，無可避免地面臨了什麼是「民眾劇場」？「民眾」作為一種劇場形態的名稱，它的涵義和指涉究竟為何？……的質問和辯駁。在歐美社會脈絡下，Van Ervan 對於「民眾劇場」的指稱和論述，當然也總結地提出了在創作方法和態度、美學的策略、形式和內容、與觀眾群之間的互動關係……的一些共同特徵(如設定的觀眾對象主要是農業的或產業的勞動者，並且積極吸引「非劇場」的觀眾群如失業青年、家庭主婦、兒童、學生、白領上班族……等，創作方法大都是由劇團成員集體創作，劇本的創作通常經過對主題進行長時期的(田野調查)研究，劇本沒有最後的定稿而是接受開放性的詮釋，創作態度上是反商業、反主流、反消費，因此它不是通俗性的大眾娛樂，在戲劇形式上以擷取自勞動人民的傳統藝術形式為基礎，並溶入當代民眾文化的元素，在戲劇語言方面是以喜劇和諷刺作為基調的幽默為核心……等)，不過，在不同的政治經濟、社會文化和歷史條件下，「民眾劇場」的形態也相對地呈現了繁複性的差異(雖然也具有某些共通的特徵，最顯著的是「工作坊」越趨普遍地成為「民眾劇場」的訓練和工作方法)。以1992年3月在香港舉辦的「第一屆亞洲民眾戲劇節」為例，來自於亞洲各個不同國家或地區的戲劇工作者，在為期兩週的匯演過程中，即引發了一場所謂「假民眾、真劇場」的論爭。爭論焦點涵蓋了：「什麼樣的戲劇才是民眾戲劇」？以(劇場創作者)個人經驗為內容，以(西方)現代主義、「後現代主義」，或者抽象、隱晦、象徵……的表現方式為表演技巧理念，是否是「民眾戲劇」？「民眾劇場」的「民眾」所指稱的，是否只限定在被剝削、被壓抑的工農階級或弱勢族群？「民眾劇場」是否只在於表達這些人的處境和心聲？

這些論爭促成來自亞洲各個不同社會文化背景的戲劇、文化工作者匯

聚一堂，特別針對這些問題進行了一次真誠的交流和討論，希望在社會文化經驗的相對差異性之中，尋找一些共同的基點。例如，在戲劇形式上，可以因社會、歷史、文化條件上的差異，而有種種文化素材的綜合和轉化，以及各種可能形式的創造與變化，但是在「民眾劇場」的整體取向和基本立場上，則共同地歸納出以三個 People，來作概略性的涵括，亦即「For the people」、「Of the people」、「By the people」。這裡的 People 雖然沒有明確的界定，但它指向的是廣義下的社會弱勢族群(social disadvantaged)，殆無疑義。而這些(無論是在政治，或經濟，或族群，或性別，或「性慾傾向」，的社會關係上)社會弱勢族群，也大都是文化上的弱勢族群，因此，正是在這個點上，「民眾劇場」的理念背後隱含了葛蘭西所提出的「有機知識份子」及「民族—民眾」文化的理念。而由有機知識份子連結社會的弱勢族群，通過「民眾劇場」共同創建「民族—民眾文化」的歷史、社會過程中所浮現的種種內在困境，甚或內在矛盾的解決和克服，也似乎隱約地為「民眾戲劇」指出了一幅未來的遠景。近年來，「民眾劇場」的發展已逐漸由橫向聯結(諸如 Trainer's Training、民眾戲劇節……等)走向往下紮根(往不同社群或社區進行的「工作坊」)的階段；「民眾劇場」的三個 People，也由「For the people」(小知識份子出身的戲劇人，或是為了追求人生而自由平等或社會公平正義的理念，或是基於對弱勢族群的關懷，而相互組織起來進行走向草根、支援弱勢族群的文化行動)，「With the people」(與弱勢族群站在一起、生活工作在一起)，「Of the people」(了解、探究、呈現，進而提出解決的方法和行動)，逐步地往「By the people」(弱勢族群以嶄新而富有創造性的語言、方法、技巧來呈現自己的問題，發出自己的聲音，並且以有組織的方式通過社區或社群的群體力量來尋求問題的解決……)的方向伸展紮根。至於個人經驗領域(the personal)(特別是想通過種種象徵性的、隱喻的、「現代主義式」的表現形式來加以呈現時)與「民眾劇場」之間的聯繫，就要看創作者是否或如何通過個人經驗領域以揭露它內在的社會、政治意涵了。



關於香港「民眾戲劇」的實踐經驗，本書中提出了一篇初階段的，不過也還算完整的總結報告。至於台灣的「民眾戲劇」呢？可說還在剛起步和萌

# 歐美及拉美的激進民衆劇場

芽的階段(在九〇年代初，與亞洲一些民眾文化組織和民眾戲劇團體建立經常性的交流網絡，並參與「民眾戲劇」的工作坊課程之後，「民眾文化工作室」自九一年起即開始投入推展「民眾戲劇」的「草根文化行動」，包括工作坊的訓練課程，及「亞洲民眾戲劇」的演出。後者包括九二年四月第一屆民眾戲劇節在香港匯演之後，再到台北、高雄等地演出，日後也斷續地安排了一些民眾戲劇工作者個別地到台灣來作交流和演出)。另外我們也見到了某些戲劇工作者也從「社區劇場」的理念開拓類似走向社區、走向民眾的道路，雖然實際上與「民眾劇場」的工作方式和基本信念是存在著根本性的差異，但畢竟它也還是在嘗試錯誤中摸索的階段，也許哪一天也有相互會通的交接點，或者是進行某種形式的合作分工!?

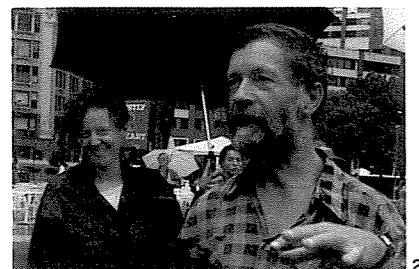
展望未來，「民眾戲劇」在亞洲可說是方興未艾，這也許是社會政治經濟的結構使然。這本書的出版延遲將近一年，也因此讓我們有機會見到我們的朋友和伙伴鍾喬先生在稍早之前出版的同樣有關於「民眾劇場」的新作〈亞洲的吶喊〉。我們但願這兩本以不同的文體、不同的方式呈現的著述，能夠相輔相成地為「民眾戲劇」在台灣、在香港、在亞洲地區的發展，共同理出一條可能的道路。

最後，我們要向幾位提供相關文章共襄盛舉的友人，包括台灣的陳映真(II之1)、唐曙(II之6)、鍾喬(II之15、III之7)，以及香港的淘淘(I之1)、鄭翠懷(III之2)、曹民偉(III之3)、陳惠英(III之4)，鄧詠梅及孔繁強(III之8)等，以及長期接納「民眾文化月報」刊登有關「民眾戲劇」文章的民眾日報副刊主編張詠雪小姐深深致謝。同時，我們也要向這些年來在參與「民眾戲劇」的探索過程中，曾經協助過、支持過、激勵過我們，並且真誠地與我們共同分享「民眾戲劇」的苦與樂的無數朋友和團體們致上誠摯的謝忱。這本書是屬於他們的。

(林寶元)



1.舊金山默劇團藝  
術總監 Dan  
Chumley 正指導  
排練。  
2.「麵包與傀儡」  
劇團負責人 Peter  
Schumann。



2.



3.



4.

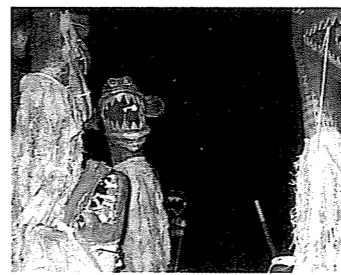


5.

3.-5.「麵包與傀儡劇團」的  
排練和他們製作的大木偶。



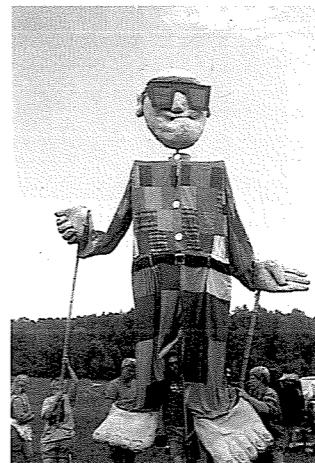
6.



7.



9.



10.



11.

6.-11.「麵包與傀儡劇  
團」的排練。



12.

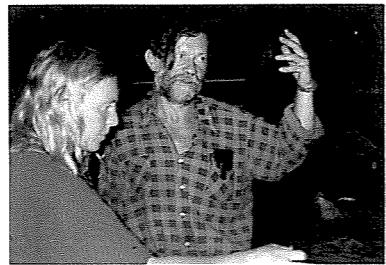
12.「麵包與傀儡劇團」在紐約街頭演出。

13.Peter Schumann 正與參與的民衆製作麵包。

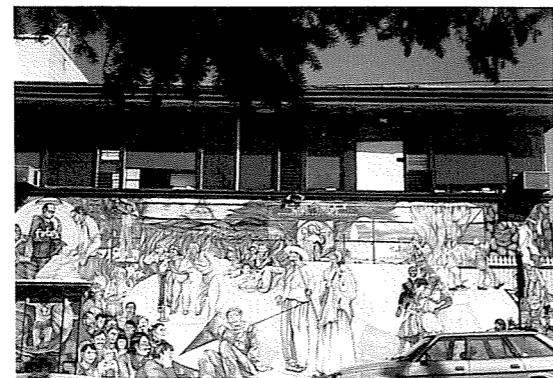
14.Peter Schumann 正指導排練。



13.



14.



15.

15.舊金山默劇團團址外貌。

16.默劇團的藝術總監 Dan Chumley。

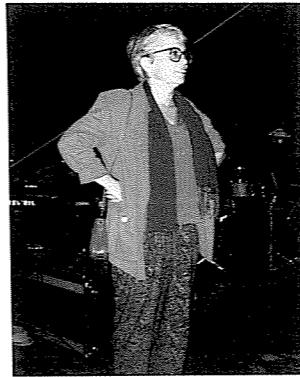


16.

17.默劇團的創始者之一鍾荷頓。

18.〈看到一隻〉排練。

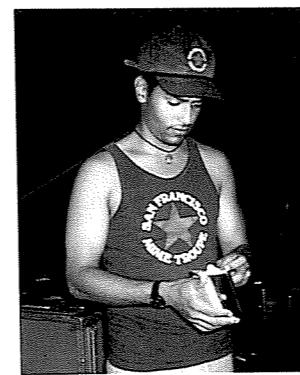
19.默劇團的黑人演員。他演出兩個角色——巴勒斯坦人和猶太人。



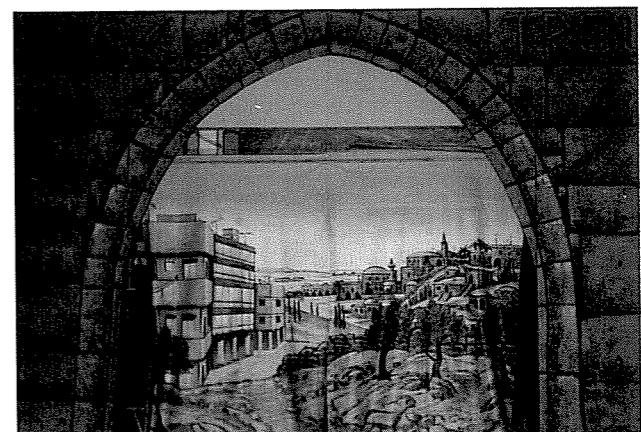
17.



18.



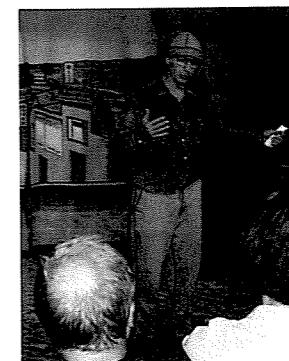
19.



20.

20.〈看到一隻〉裡的巴勒斯坦佈景。

21.演出後，亞瑟荷頓邀請觀眾發表意見。



21.

## 六八年前後的法國電影與劇場



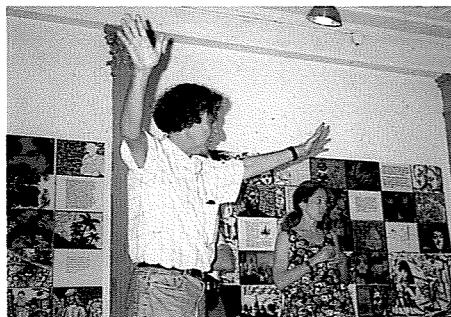
22.

23. 菲迪芙和漠南  
朗頌祖利安寫的  
<劇場的生命>片段。



23.

24. <被壓迫者劇場> 的  
作者 Augusto Boal(左)。  
25.Boal 工作坊裡的遊戲  
之一。  
26.27.Boal 正  
指導工作坊的活動。



24.



25.



26.



27.

### 推翻革命建立民主

二百年前，法國人民革命推翻了獨裁的君主政制，法國社會採納了一人一票，立法機構直選的民主體制。

然後在二十年前，法國又經歷了一個社會的大震盪，它以學生造反開始，跟著蔓延到工廠和其他的社會階層，把整個社會和國家機構引向了革命的邊緣。

同樣的造反和社會動盪，影響了美國、歐洲的其他國家、日本、墨西哥…。

在今天，當香港人還在爭取法國人民二百年前已經得到的「民主」(還是保守的香港資本家專業人士和親中共的工會官僚所反對的，而那些自由派要求的所謂八八直選也祇是部份的立法局議員直選而已)我深信，六八年運動的理想和精神，並沒有過時。

### 風暴的年代

藝術中心在五／六月放映「風暴的年代——六八思潮與電影創作」的一些電影，展示了六八年的革命學生和工人對社會的批判。

那年代(正如現在一樣)，世界能夠生產足夠糧食餵飽所有的人，但却有不少人挨餓。第三世界貧窮落後，人民生活在水深火熱之中。索拉納斯的《酷煉時分》，高達的《中國女人》告訴我們這是帝國主義、新老殖民主義、階級社會的結果。革命的人們支持各地的民族解放運動，反對美國帝國主義侵略印支，當然也反對蘇聯入侵捷克……

但除了對第三世界的人民寄予支持及同情，他們也反省了自身的生活和處境，批判了自己置身的資本主義社會制度。他們認識到財富的不均，權力集中在統治者的手裏，工作、學習和日常生活的疏離，無休止的消費

主義，人們為生產而生產、為消費而消費，以及日常生活的匱乏( THE POVERTY OF EVERYDAY LIFE)，從個人、家庭、以至各式各種的制度、傳播媒介的角度來看，日常生活都變得無聊乏味。高達的《週末》(在公路上的車龍)、《一切安好》(超級市場)、安東尼奧尼的《無限春光在險峰》(別墅和裏面傢具的慢鏡爆炸)，甚至在丹尼斯·賀巴的《逍遙騎士》、厄斯塔什的《貝莎克的貞女》都嘗試把這一點表現出來。

#### 戲劇主題亦表激進

法國六八年前後許多戲劇的主題，跟那年代的激進電影所嘗試表達的，沒有兩樣。

CESAIRE 寫的 UNE SAISON AU CONGO《剛果季節》是關於剛果人魯蒙巴領導人民脫離比利時獨立，但脫離不了新老殖民主義者的控制。

GOUSIN 的 LE CYCLE DU CRABE《蟹的循環》寫巴西的貧窮和剝削，劇中主角，激進的教士贊成人民拿起槍桿子革命。

GATTI 六七年寫的 V COMME VIETNAM《一如越南》描述越南戰爭為人類精神與機械人精神的對抗(之前，CATTI 寫過關於中國內戰、瓜地馬拉人民抵抗外來侵略、長崎原爆受害者的劇本)。

太陽劇團在一九七〇／七二年間先後上演了兩個集體創作劇：《1789》和《1793》，都是有關法國大革命，借古喻今，同時表揚法國大革命中人民扮演的角色，並且懷念六八年的運動。太陽劇團的另一個劇是《黃金時代——第一稿》，主角是一個阿拉伯青年移民在法國種種的遭遇：種族歧視，貧窮……。

BENEDETTO 的 ZONE ROUGE《紅區》談及城市郊區被壓迫者聚居地和將要爆炸的景況。

THEATRE DE L'AQUARIUM 的《LES GUERRES PICRO-CHOLINES》談及越南和廣島以及不負責任的軍事力量！另一齣劇《MARCHANDS DE VILLE》(《市井商人》)則批判了法國的教育制度、居住問題、地方政治和廣播媒介等。

而 THEATRE POPULAIRE DE LORRAINE 的集體創作劇亦先

後探討了 LORRAINE 鐵礦區的經濟困境，大財團對小商人的欺榨，和法國移民工人遭遇到的歧視等。

六八年後的許多戲劇工作者更集中探討現代人日常生活的貧乏，這些作品更被稱為「日常生活戲劇」。這些作品將工人、婦女、老年人、失業者、或弱勢人士的家居和日常生活中受到的壓制和經驗的疏離(包括了性愛、家庭、閒暇、退休、住屋環境的獨立)以不同的方式呈現於舞台之上，指出他們如何受到社會主導的意識形態操縱，使他們喪失了自我思考、說話和活動的能力。

「日常生活劇場」裏面的人物，可能是報紙上一宗新聞的主角，永遠是被動和疏離的人，他被困於無目的、無望、無能和庸俗的處境。觀眾得以微觀地集中看到日常生活悲哀。

由於這些作者認為一般語言和文字都受到主導的意識型態所把持，「日常生活劇」表現的方法包括了沉默，發音模糊不清，無甚意義的話語，粗膚的回應，令人誤解的動作等等。它的目的並不是要把所有的東西都說和呈現出來。中斷了的動作或說話使觀眾受到干擾，而最終能使他們的意識主動地提高。

「日常生活劇」的演出可能極度節奏緩慢和平淡沒有變化，但「日常生活」不就是這樣地空虛和令人驚怕的嗎？這樣的演出，不是真實(REAL)，而是極度真實(HYPER-REAL)哩！

#### 嚴厲批判促進改革

從這些電影和劇作的主題，我們可以看到這些電影和戲劇工作者是如何嚴厲地進行批判既成的制度，我們亦可以想像得到他們如何熱切地希望促進社會的變革。電影和戲劇，對他們來說，既是藝術創作的媒介，但也是抗爭的工具，一些電影工作者(如《酷煉時分》的索拉納斯)更把攝影機喻為文化工作者的槍械。

所以他們創作的時候要求自己走進群眾中去，甚至與群眾一起創作，這便完全不難理解了。六八年時的高達批判了自己脫離群眾。

CHRIS MARKER 和同志則成立了 SLON(「發行新作會社」)在六八至七二年間共拍了五十多套影片，它們長短不一，有好些更是工人自己拍

成的。CHRIS MARKER 他們參加了一家三千工人的工廠的罷工，在工人的協助下拍成了《SEE YOU SOON》。他們又提供16厘米、8厘米和錄影的器材給有興趣的工人和工人組織，教導工人如何使用，而後者就用電影說他們要說的話。

另外的一個導演 MARIN KARMITZ 和他的組合亦嘗試在自己製作電影的同時教導工人如何拍攝關於自己鬥爭的影片。KARMITZ 等人在七年(?)拍攝了一齣關於六八年罷工的電影《BLOW FOR BLOW》描述一些女工人如何以自己的力量組織起來。參與拍攝的許多都是過來人，就在電影裏演自己。這部電影在片末有十多分鐘把曾經參與該部電影工作的人的名字和負責的工作列出來，觀眾看到了一連串的名字後面跟著「女工」字樣時都極度感動。

這類電影，一般來說，都難以通過既有的商業渠道發行上映，故此製片祇能把它們拿到學校、工人組織、社區組織這些地方放映。當然他們還試圖建立自己的發行網。

《大風暴》的歌斯達·加華斯嘗試的是另外一個方法。他用傳統的形式，利用了戲劇的構想，使用職業演員，先後拍攝了《大風暴》、《大迫供》、《戒嚴令》、《失蹤》等，通過了既有的商業渠道發行，使大量的觀眾看到。加華斯希望觀眾會感到震撼，從而使現實產生變革。採取加華斯同一態度和方法拍電影的還有 G·PONTECORVO(《亞爾及爾之戰》、《烽火怪客》等)；E·PETRI(《INVESTIGATION OF A CITI ZEN ABOVE SUSPICION》、《THE WORKING CLASS GO TO HEAVEN》)……。

至於搞戲劇的，在六八年五月他們和民眾一起佔據巴黎市中心的劇院 ODEON 通宵達旦討論的時候開始，他們已經肯定了：每個人都有權演戲！每個人都有能力去表達自己。

他們發表宣言說：「戲劇、電影、繪畫和文學已經成為由一小撮人控制的工業，為疏離和商業服務。我們要搗毀文化工業！佔領和消滅這些組織和制度！重新創造生活！」

你就是藝術！

你就是革命！」

劇團在五月時差不多都停止了原來的演出。他們去了工廠表演給罷工

的工人看，也在街頭演出。一般民眾不踏進劇院時，劇團便跑到民眾的前面去。為了使民眾明白他們運用的戲劇手法和語言，演員大量的利用了雜技、默劇、傀儡、義大利傳統鬧劇等等平易近人的技巧。大魔術馬戲劇團、THEATRE POPULAIRE DE LORRAINE、太陽劇團、SALAMANDRE 劇團都在這方面作出嘗試和摸索而都甚有成績的。劇團接受邀請參與鼓動性的演出，又或參與巡遊。

當鐵路工人罷工，DENEDETTO 和他的團員便受邀上街表演和參加示威。

太陽劇團的成員甚至跑到監獄外面做戲。

劇團都反對戲劇淪為商品、觀眾淪為被動的消費者。所以很多演出都不收入場費，很多演出同時鼓勵民眾參與，鼓勵他們更加主動和批判地思考問題。

劇團與民眾一起創造，一起演出，後者無須學習所謂職業演員的「藝技」，民眾就自發地參與，利用他所能掌握的方法去說話。

鼓吹社區民眾集體創作的 GATTI 和他的學生與 BRABANT WALLON 的數千鄉民，經過一年的努力，共同發展了一個老農民 ADELIN 的故事。ADELIN 要遠離污染和建築公路的干擾，回到一個更自然的環境生活。而整個《ADELIN 的旅程》的演出連續廿八小時，經過廿五哩的地方，動用了無數的大傀儡和一百廿五輛車。區內許多人參加了這個「演出」，由製造糕餅款待每一個人、參加巡行以至在 ADELIN 途經的每一個鎮上，居民用不同的方法對 ADELIN 的旅程作出反應……。

GATTI 後來又被邀至 ST·NAZAIRE 市策劃類似的活動，以《ST·NAZAIRE 的野鴨》為題，透過了四十個不同的民眾參與的活動——展覽、示威，表演，出版刊物，錄影，探討了監獄、精神病和日常生活的疏離、孤立、無能等等的問題。

BENEDETTO 和他的劇團的工作方法與 GATTI 的也很接近。自六八年起，他們多次跟各地民眾搞演出和活動。在 HARVE，他們與當地的居民用一個無產者買魚的故事傳釋了馬克思的《資本論》。在 AVIGNON，他們與二百多的民眾用當地的語言把該處的歷史和傳說重現街頭。

## 高達尋求創新的創作

六八年的革命學生和工人崇尚直接民主，反對權威，反對官僚，反對制度化，強調自主和自管。不過他們在強調個人自主之餘却又嚮往集體互助互愛的生活。

如果電影《逍遙騎士》使我們可以感覺到那年代的年青人如何喜好自由和自主，那麼「胡士托青年音樂節」就是那年代青年人崇尚集體群居群樂的見證。

六八年五月前後，不少法國電影和戲劇工作者都同時的產生了共同合作共同組織的願望。

高達和他的朋友組織了「濟卡·維托夫」(DZIGA VERTOV)小組。

此外還有 CHRIS MARKER 的 SLON, MARIN KARMITZ 和他的同志，還有 CANAL IO, SCOPCOLOR, FILM-MAKERS OF THE REVOLUTIONARY PROLETARIAT……等。

至於戲劇方面，不少的劇團都以 COLLECTIVE 形式出現，太陽劇團如是，LE FOLIDROME, SALAMAN DRE, LORRAINE 亦如是，還有許多地區性和較小的劇團亦以非科層化，人人平等(甚至手工資平等)，分擔同等責任作為它們的組織形式。許多時候，劇團再沒有一個獨裁的導演，各項的工作，許多時候由劇團的團員輪流分擔。

創作的過程，以個別演員的創造力為主要原動力，通過無強制的自發和即興活動，互相衝擊和協調，到最後完成的作品，是一個集體的結晶。

這樣的創作方法，使參與者覺得能夠發揮最大的創造力。

另一方面，這種集體創造的過程，亦孕育了一些新的劇場形式和實踐。

在電影的領域內，高達尋求嶄新的創作電影的方法，以取代和對抗傳統資本主義好萊塢電影的方法。例如高達應用德國劇人布萊希特提出的疏離效果到電影裏，目的是使觀眾不會完全認同電影裏的人物，從而維持獨立思考批判的能力。

同樣的，戲劇工作者也尋求建立一些嶄新的形式，以抗衡資產階級的劇場。於是在他們的劇場內，他們嘗試把觀眾和演員混在一起，改變舞台與觀眾的關係，使觀眾不再被安置於一個被動的位置……，例如太陽劇場

演出《一七八九》時，總共有舞台五個，由一些橋樑連接。演員由一個台經過觀眾跑到另一個台，觀眾站立時也由一邊結集到另一邊。有時候，他們更成為戲的一部份。為了使觀眾不致簡單地認同法國大革命的民眾，太陽劇團利用了木偶和在觀眾眼前化裝換戲服等等的疏離方法……，接近二十五萬人看過這個戲，經歷了重新營造法國大革命的節慶式的活動，令他們往往在演出後留在劇院裡通宵達旦的參與討論。(註一)

## 對抗資本主義的「第三電影」

六八年一代的電影工作者曾經爭論什麼樣的電影才能促進社會的變革。

《酷煉時分》的導演索拉納斯和格之奴倡導「第三電影」(THIRD CINEMA)。所謂第一電影就是好萊塢和好萊塢模式的電影。「第二電影」是落後國家電影工作者意圖脫離好萊塢模式並擺脫殖民主義的嘗試，但由於它要在既成的發行和生產制度內生存，它只會越來越妥協而走進一個死胡同。「第三電影」致力於將文化「非殖民主義化」，是在既有的生產和發行系統之外獨立生存的。電影工作者用十六厘米、超八、錄影去拍攝電影，這些電影是既成制度不可能吸納亦不可能利用的，這些電影也是拍來攻擊既成制度的。

「第三電影」作為電就，再不是人民的鴉片，而是對抗帝國主義、新老殖民主義和資本主義的武器。

創作「第三電影」不一定是落後地區電影工作者的專利，其實 CHRIS MARKER, MARIN KARMITZ 的方向，與索拉納斯／格天如同出一轍。

至於哥斯達加華斯的 Z 系列電影，無論它實際上產生什麼樣的影響，肯定未能納入「第三電影」的範疇。

至於高達等人的實踐，論者認為是電影史上一個美學的旅程，哲學的探索。他們嘗試通過製作電影的實踐而建立革命電影的理論基礎。高達反對傳統好萊塢電影的演戲方法、影像和聲音的處理、以及它與觀眾的關係。

不過高達和「第三電影」的道路，是可以匯而為一的。

六七十年代的戲劇工作者，也談及所謂「第三劇場」(THIRD THEA-

TRE)。

上面提及或未提及的法國劇團，曾經與外國許多類似的劇團建立不少聯繫和合作。它們獨立於市場之外，它們雄心勃勃，要把商業的劇場和公立的國家或地區劇場擠開，自翊為「第三劇場」，並致力把自己變成主流。

在八十年代，「第三劇場」雖未在西方社會為主流，却未曾逝去。

「第三劇場」的倡導者 EUGENIO BARBA 這樣說：「我們能夠做到的是為下一代將 ODIN 劇場(BARBA 在丹麥主持的劇場)的意義保存和持續下去。我們目前的工作並非為了今天，而是為了十年後的一代。」

不過在亞洲，六十年代組成的「菲律賓教育劇場」成為「第三劇場」備受注目的成功例子(註二)。「菲律賓教育劇場」和受它影響下成立的數以十計的菲律賓的劇團，在反對馬可仕軍法統治和倒馬可仕運動中，扮演了極重要的角色。而它的影響，亦開始遍及亞洲各國。

或許，六八的精神，正在亞洲的菲律賓，南韓和台灣延續？(莫昭如)

#### 註釋：

1. 太陽劇團的《一七八九》曾被拍成電影，筆者日內取得拷貝，將嘗試舉辦公開放映，敬希有興趣的朋友留意。
2. 有關「菲律賓教育劇場」的資料，請參閱本書中相關文章。

## 三藩市默劇團與「麵包與傀儡」劇團

荷蘭的戲劇研究學者，尤金·凡·艾雲(Eugene Van Erven)寫了一本叫做《RADICAL PEOPLES THEATRE》的書，專門討論歐美兩地的所謂「激進的民眾戲劇團體」——包括了美國的「麵包與傀儡」、「三藩市默劇團」、「EI Teatro Campesino」、法國的「Le Théâtre Populaire de Lorraine」、英國的「7：84劇場」、德國的「DAS Crips Theatre」、義大利的達利奧·霍及 Franca Rame 夫婦的「Il Collettivo Teatrale La Comune」、西班牙的「Els Joglars」……等等。

艾雲指出這些劇團有很多共通的地方。

這些劇團大都成長於六十年代，是當年風起雲湧的學生運動與社會改革運動的一部分。它們的成員認同國內外的被壓迫者，除了對第三世界的人民寄予支持及同情，也反省了自身的生活和處境，批判了自己置身的資本主義社會制度。他們要為受壓迫者演戲，離開一般的劇場演戲，跑到街頭、跑到工廠的前面演戲。他們也肯定每個人都有權演戲，每個人都有能力表達自己。為了使民眾明白他們運用的戲劇手法和語言，演員學習和大量的利用了雜技、默劇、傀儡、義大利傳統鬧劇等等平易近人的技巧。他們反對戲劇淪為商品、觀眾淪為被動的消費者，所以很多演出都不收入場費，很多演出鼓勵民眾參與；他們鼓吹社區民眾集體創作，利用他們所能掌握的方法去說話。他們還強調民主和自管，崇尚直接民主，反對官僚，嚮往集體互助友愛的生活。他們以 Collective 的形式出現，嘗試實現人人平等的組織形式，而創作的方法則以個別演員的創造力為主要的原動力，通過無強制的自發和即興活動，互相衝擊和協調。最後完成的作品，是個集體的結晶。

八十年代的世界跟六十年代的世界，當然很不相同。八九年前後的世界也經歷了很大的轉變。

這些劇團仍然激進、仍然民眾嗎？

艾雲談及美國的三個激進的民眾劇團，我只接觸過「三藩市默劇團」和「麵包與傀儡」。

第一次與「三藩市默劇團」的人接觸是八十年代中期，它的創始人 Ron Davis 來港參加「布萊希特在東亞：理論與實踐」的國際研討會的時候。其實那時戴維斯早已離開了劇團。一九七〇年，經過了十多年的實踐，劇團出現了理論上和組織上的紛爭——有人認為戴維斯擁有太多權力，要求各方面的平等化。結果戴維斯脫離了劇團，獨自寫書、到大學講學，與學生組團演威廉·韓丁原著改編的《翻身》，在 OFFBROADWAY 排演達利奧·霍的政治劇——包括了《一個無政府者意外之死》、《我們拒絕付錢，我們不付錢》，並巡迴美國各地演出。那次訪問他，印象最為深刻的是他說希望有更多人寫劇本和演戲以對抗消費主義。也記得他說他對「說故事」這種藝術媒介有著很強烈的興趣，他覺得要演布萊希特是應該訓練演員去「說故事」而並非演戲……

想不到在遇上 Ron Davis 許多年後，會真的走到三藩市默劇團在三藩市 Treat Avenue 的總部，探望今日的劇團藝術總監 Joan Holden 和 Dan Chumley 夫婦。

六十年代激進的戲劇健將，如今已經五十多歲吧！Ron Davis 認為他離開劇團後，劇團演的只是鼓動和宣傳。Joan 和 Dan 當然不會同意。Dan 說他們在三藩市灣區越來越受歡迎和支持，每年夏天他們在三藩市灣區內的公園每個周末演出，在戴維斯時代每次演出可能只吸引二三百人，但如今每次演出會有二三千的觀眾（這些演出都免費，不過演完後會向觀眾募捐）。Dan 還提及劇團近年獲得東尼獎和奧比獎。

跟默劇團的短暫接觸，我有點覺得他們比以前妥協了。不是太多但又處處可見到一點痕跡。

接納東尼獎並把這個「榮譽」印在自己的宣傳單張上便是一例。

接受市政府、州政府和聯邦政府的贊助也是一例。最近它的幾個成員還獲得洛克菲勒基金會的贊助前赴菲律賓參加交流活動哩！不過需要補充的是在接受資助的同時，他們繼續的批評美國政府和布希各項驥武和劫富的政策，而三藩市默劇團與菲律賓劇人合編的一齣戲，是批評美帝國主義

的——biting the hands that feed you（反咬餵你的人一口），大概是他們要維持生存無可奈何接受政府金錢之餘的一種保持反叛姿態的做法。

默劇團在九一年夏天演《BACK TO NORMAL》（回到正常），它的主角是一個在「正常」鎮上主持小電台的中年女人，曾經參加過六十年代的運動，在電台中大肆批評布希政府發動戰爭、講假話，我一點也不詫異。在此之前他們已經演了一個《RIP VAN WINKLE》的戲，Van Winkle 是個六十年代的嬉皮人物，他在一次睡夢之中沉睡多年，起來時已經是八十年代之末！這樣的戲當然歌頌了六十年代反叛和理想的價值觀。

使我有點意外的是看他們的《SEEING DOUBLE》。它透過一個美裔巴勒斯坦和美裔猶太青年身分互調、發生在以色列及巴勒斯坦的故事，鼓吹妥協和互相諒解。

激進的三藩市默劇團，多年以來支持巴勒斯坦人民的解放，如今鼓吹巴勒斯坦人與以色列和解，是 mellow down（軟化）的一個象徵吧！

●

「麵包與傀儡劇團」作為一個「激進」與「民眾」的劇團，在美國和歐洲乃至拉丁美洲，也廣為人知。劇團在六十年代由彼得和艾嘉·舒曼夫婦（Peter and Elga Shulman）始創。他們從歐洲一些古老節目遊行出現的大面具、大傀儡獲得靈感，設計了自己的大傀儡。這些由一個乃至十數個由人操縱的大型傀儡屢屢出現於反戰的行列——六十年代反越戰如此，九十年代反對波灣戰爭亦如此。

這些傀儡除了反戰，還會為潦倒的街頭露宿者說話，為熱帶森林、北美的馴鹿請命，爭取婦女的解放和權益，嘲諷布希、CIA 和諾瑞嘉的勾結……

「麵包與傀儡劇團」的資深成員 John Bell 告訴我，他們的意識形態接近無政府主義。不過他們的包容性是很大的——總括來說，反對資本主義的浪費和剝削，同情第三世界的鬥爭，也一直批判蘇聯東歐共產黨的極權。有趣的是，劇團的部分成員包括彼得與艾嘉都帶有一點兒的宗教情懷。「麵包與傀儡」的演出，時常都附有一些聖詩的演繹——是一些所謂 sacred-harrow 的聖詩，是歐洲白人當年逃避宗教迫害移居「英國」東北地區時流行的聖樂，至今已沒有多少白人會唱，却由「麵包與傀儡」保存下來。除此之外，

演出後成員發自製的黑麵包給觀眾，也是挺有宗教味道的。

不像三藩市默劇團，彼得和艾嘉是拒絕申請官方財政資助的死硬派，雖然他們會接受市政府邀請參與國慶巡遊，也會接受紐約林肯中心或者洛杉磯的藝術節的邀請演出，不過却不屑主動與官方的撥款機構周旋。九十年代的「麵包與傀儡」劇團仍然擁有這樣做的條件——彼得和艾嘉夫婦繼承了先人留在 Vermont 州的一個農莊。雖然農莊沒有什麼種植，也沒有養甚麼牛羊，却在過去十多二十年間成了劇團的大本營。彼得夫婦和一些單身的成員便住在農莊裏，已婚的便住在附近。農舍部分成為博物館，放置著多年來彼得和其他人等製作的心血結晶。另外一些角落也就成為製作傀儡、絲綢印製海報檯布、存放音樂器材的地方。原本是一個小石礦場凹下去的位置，剛好便成為很適合露天演出的場地。而農莊的松林裡，劇團為已死去的團員和友人建了一間間小屋子以作紀念。

每年的夏日，劇團便在農莊主辦一個為期兩天的節日，吸引了數以千計的加拿大和美國人扶老攜幼的來參加。節日叫「家庭復活馬戲班」(Family Re-surrection Circus)。

當然在節日舉行前的幾個星期，劇團的舊友新知和附近的居民會接踵而來參加排練、製作傀儡以及投入種種各式各樣的工作，包括準備大鍋飯、興建臨時廁所、築建帳棚。每天早上，一千人，包括了劇團成員和其他志願工作者會集合在農舍外的草坪上，一起商討當日須要履行的工作，然後所有人便志願地去參加。之後吃過午餐，彼得便和劇團成員與所有的志願者排練「家庭復活馬戲班」的演出活動。

兩天的節目，由中午十二時到八點十分，包括有廿多卅個小型木偶戲和三個大製作。演出者過百；絕大部分是無薪的參與者。

所有節目都免費，不過出入口處都設有隨意樂助的捐款箱，亦有大量的海報等出售(都是劇團自己製作的)。派送的黑麵包也是免費的。不過在兩天內，劇團會籌到三萬元美金，這筆錢也就成為翌年主辦「家庭復活馬戲班」的基金。

有人說整個「家庭復活馬戲班」的兩天節目很像六八年的胡士托(音樂節)。我想我會補充說，它的組織過程和它後面的參與者所經歷的東西，不少是很六十年代的哩！

(莫昭如)

## 再訪三藩市默劇團

到三藩市的 TREAT AVENUE 探望三藩市默劇團，本來只是約晤它的行政經理柏德力·奧斯本談談，並且安排看看默劇團的排練。不過開門的竟然是鍾荷頓(Joan Holden)，柏德力不在，鍾荷頓便叫我和丹·沈尼(DAN CHUMLEY)跟她一起信步到附近的一家墨西哥快餐店午膳。

三藩市默劇團成立於一九五九年，它的創始人朗尼·戴維士(Ronnie Davis)在七〇年因理論上和組織上的紛爭退出了劇團，之後由鍾荷頓任藝術總監；直至近年，她更專注編劇，由他現任的夫婿丹·沈尼接替藝術總監的位置。

六十年代激進的戲劇健將，如今已不年輕。鍾和丹倆大概五十來歲吧！不過他們仍不斷創作——鍾正忙於改編美國名著《湯姆叔叔》的故事，是默劇團參與三藩市2000年藝術節的演出。而這期間默劇團會到芝加哥、費城等地巡迴演出一個叫《看到一雙》有關以色列和巴勒斯坦的劇。

朗尼戴維士認為他離開後，默劇團演的只是鼓動宣傳，鍾和丹當然不會同意。

默劇團的藝術總監丹·沈尼很健談。

鍾荷頓說的東西較少，她細心的聆聽，當然也不時作出反應。

談起默劇團創始人朗尼戴維士在他離開後對劇團的批評，丹指出他們在三藩市灣內越來越受到歡迎和支持。他們每年夏天都在灣區內的公園每個周末演出，以前戴維士的時代每次演出可能只吸引二三百人，但如今每次演出會有二三千的觀眾。(這些演出都是免費的，不過演出完畢，演員會取帽子向觀眾募捐，據說今年夏天連勞動節假期的長周末裡，他們演了三場，共募捐得接近二萬美元哩！)

丹還提及他們近年獲得戲劇獎項如東尼獎(TONY AWARD)和奧比獎(OBIE AWARD)，這兩項獎都被美國演藝界一般認為是對獲獎人或團體的成就認可和嘉許的獎狀。

不過在丹提供了這樣的資料時，鍾忙不迭的補充說：「獲這些獎項，對朗尼來說，並不證明什麼！」

我感覺到，鍾自己對劇團獲獎與否，也不太著緊。

我不知道默劇團的鍾、丹和其他成員會不會同意我的說法——默劇團經過六十年代、七十年代和八十年代，它比起以前是妥協了。

不是太多，但又處處見到一點痕跡。

譬如說，接納東尼和奧比獎是一例。

接受市政府、州政府和聯邦政府的資助是另一例。

另外一例是它去年在灣區公園演出，今年在美國其他各地巡迴的劇目：《看到一雙》。

我適逢其會，在三藩市的日子是「默劇團」在猶太人劇場演出《看到一雙》兩回，以作熱身和總排練的時刻。鍾和丹邀請我和朋友看他們的最後排練和演出。

從前至現在馬克思主義味道很重的三藩市默劇團，一直都很支持巴勒斯坦人民的解放。今回在《看到一雙》透過一個美裔巴勒斯坦年青人和美裔猶太青年身份互調而發生在以色列及巴勒斯坦的故事，默劇團鼓吹妥協和互相諒解。

一向以來，三藩市默劇團的戲戰鬥味道是很濃的，《看到一雙》真的是有點例外。

《看到一雙》是我看過三藩市默劇團表演的唯一的一齣戲。鼓吹以色列人和巴勒斯坦人和解，劇團八九年演出這個戲時，還未出現伊拉克佔領科威特、美國重兵駐阿拉伯的危機。但他們在九〇年九、十月間巡迴演出時，美國人已經對海灣危機憂心忡忡。

在上路前那次演出，我察覺到「默劇團」已在「看到一雙」的對白中(是的，「默劇團」這名字時常令人產生誤會，這個劇團演的戲從來都是有對白、有音樂的！)，嘗試提及海灣的危機。而在演出後，劇團的另外一個老成員亞瑟荷頓作了簡短的談話，指出伊拉克和美國領導人相互的不當，並邀請觀眾留下來與他們繼續討論。不過觀眾只個別留下來與個別的演員作出討論而已！不知他們在路上的境況又如何？

《看到一雙》的黑人青年演員一人飾演二角，相當了得。其他人又唱又

跳，動作誇張，與意大利傳統即興喜劇藝術如出一轍。

留心的人，也一定會注意到，默劇團是一個擁有不同種族成員的劇團，這是很進步的。

在美國，對某些人來說，由黑人演員演奧塞羅的主角，可以。但由黑人來演李耳王或李察三世，萬萬不可。

又假如在一齣話劇裡，有白人父母，兒子則一般不會由黑人演員去扮演。由黑人去演白人父母的兒子，會有人認為不可能、不合邏輯。

不過一直以來，三藩市默劇團力圖打破這些不成文的規定和習慣。所以在《看到一雙》裡面的黑人演員既是巴勒斯坦人亦是猶太人的兒子。類似三藩市默劇團這種安排演員的方式，美國戲劇界叫做「色盲式編排」或「非傳統式編排」。但在美國西岸如洛杉磯和三藩市等地，由於有多民族聚居，「非傳統式編排」的試驗較多。譬如在三藩市，除了三藩市默劇團歷來採取「非傳統式編排」，柏克萊話劇團、魔術劇團等也正作出這樣的嘗試。據說，這樣的做法也逐漸被人接受！

不過，著名的美國戲劇家理察·謝喜納(Richard Schechner)指出「非傳統式編排」可能是當今美國劇壇上可稱為美學上激進的東西。（莫昭如）

## 談三藩市默劇團的新劇《產業外移》

成立了30多年的三藩市默劇團，不單是美國著名的劇團（它三度獲得頒給在百老匯演出的 OBIE 獎，更在一九八七年獲得東尼獎，被譽為全美國最傑出的地區性劇場），也是世界著名的美國劇團，曾在歐洲各國、以色列、古巴、加拿大、尼加拉瓜等地演出過。三藩市默劇團雖以默劇團為名，但它的演出並非啞劇，而是充滿動感、幽默諷刺對白和動聽悅耳音樂的表演，它借用了十六世紀義大利街頭即興喜劇的表演形式，揉合了道地美國的表演形式，（如百老匯、黑人歌舞等）而自創一套特別適合在公園露天表演的形式。它在過去卅年以來，每年都在加尼福尼亞灣區由七月開始到九月勞動節，每個周末於不同的公園免費演出，其他時間他們則巡迴到美國各州或海外，作戶內戶外的表演。

三藩市默劇團演出的劇本絕大部份都是創作的。劇團演出的戲劇，一般都含有強烈的政治觀念，默劇團相信可以透過戲劇而促進改革社會中不平等、不合理的事物，令人感到改變社會的不公不義是可能的。三十多年來，他們的戲劇談論過、關心過的題目包括南非的種族主義、阿拉伯世界和以色列的和平、越戰、沙漠風暴、三藩市的住屋問題、通貨膨脹、婦女解放、中央情報局販毒、生態問題…等。不過雖然戲劇的題材嚴肅，但所有演出都以喜劇出之，既不流於說教，更絕對不會沉悶。

三藩市默劇團除了以它的免費演出和別樹一格的政治喜劇名聞於三藩市及美國外，它的「非傳統選角」（又稱「色盲選角」）的前衛做法，又為戲劇界和評論界認為領導潮流，在美學上甚有創新意義。所謂「非傳統選角」就是不理會劇中角色的膚色，如黑人可以演白人家庭的親生兒女而不會將面部塗白，亞洲裔的演員亦可以演繹任何的角色！在「非傳統選角」的做法在九十年代，甚至在東岸的紐約逐漸為人所接受的時候，三藩市默劇團早已行之經年。三藩市默劇團的成員不單在他們演出的戲劇批評種族主義，他們更身體力行，早在七十年代之初，三藩市默劇團已經是一個包含多種族

（白人、黑人、拉丁裔和亞裔）成員的團體，彼此不分軒輊的共同工作，並且以「非傳統選角」的原則為依據。

近年，三藩市默劇團又率先將美國劇壇移近亞洲地區，並且進行跨文化的合作和交流。去年，三藩市默劇團三名重要成員瓊·荷頓，丹·沈尼及愛德·洪爾到菲律賓與當地著名的菲律賓教育劇場合作，排演了一齣在菲律賓載譽甚隆的政治喜劇《沙比奧》。

今年度三藩市默劇團將承去年與亞洲的菲律賓戲劇界合作的經驗，並且獲得洛克菲勒基金的資助，進行一項更龐大及創新的計畫。三藩市默劇團邀請了數名亞洲演藝界的知名人士（包括日本舞蹈家竹屋啓子、台灣民眾劇場的鍾喬、菲律賓教育劇場的瑪莉兒·妮卡坦及香港民眾劇社的莫昭如）專程到訪三藩市參加新劇《OFFSHORE》（《產業外移》）的撰寫及排演工作。

《產業外移》談及的國際資本由成本高昂的地區移向第三世界（如中國及墨西哥），美日貿易關係，及自由貿易與保護主義之爭等問題，正影響著美國及太平洋區內國家的經濟和民生。以戲劇形式來探討這些重要的問題而又能娛樂大眾及發人深省，實在是一件艱巨的工作。

但三藩市默劇團的主要編劇瓊·荷頓連同它的成員（日裔演員 Keiko Shimosato 及黑人演員米高·蘇利雲）與應邀參與計畫的訪者，及從香港移居三藩市的獨腳戲藝人李本鈞共同設計的劇本，會令你會心微笑、大笑之餘，對「產業外移」的問題也會有更深刻的認識。

參與演出的六位演員除 Keiko 和米高外，還有華裔的余朝漢（曾演出電影《長城》及許多電視片集及舞台劇）、日裔的古本，和白人演員利碧加和愛德·洪爾。他們戮力的演出除了保持一貫以來的意大利即興喜劇的風格外，還創新地運用了日本歌舞伎、中國京劇和菲律賓棉蘭老島傳統舞藝的身段和做工，相信極有看頭。

再者，現場演出伴奏的有灣區著名音樂家伊里略、史葛和華裔的王世明。他們用上各種東西方樂器伴奏，其中當有亞洲人熟悉的樂章的變奏。

今年夏天，在灣區各公園演出的《產業外移》既是一個充滿視聽之娛的劇作，亦為美國及亞洲劇場藝術家一個重要的跨文化之戲劇試驗。

《產業外移》在灣區公園巡迴演出後，將前赴美國各地演出，並將於九

四年秋冬跨越太平洋，前赴日本、香港、台灣、菲律賓等地上演。

(莫昭如)

## 「生活劇團」與劇場的生命

九〇年反對波灣戰爭的美國戲劇界中人，肯定不少。接觸過的包括了三藩市默劇團、「麵包與傀儡」劇團和生活劇團。

這幾個劇團亦在六七十年代，積極反對美國介入越南戰爭而著名。

而生活劇團的和平主義的觀點，自它在一九四七年由祖利安·貝克和茱迪芙·瑪蓮娜成立以來，已是眾所周知。生活劇團早年的名作《BRIG》，也就是描繪軍事訓練的殘暴和非人化的令人震驚之作。而在越戰期間，生活劇團在歐洲、美國巡迴演出的《棘葬令》、《神秘的故事》、《現在就是極樂世界》、《對政治虐待／被虐狂的七次沉思》、《該隱的遺產》等都帶有濃厚的反戰意識。

在去年八九月期間，當伊拉克侵佔科威特，布希高唱以贊武政策回應的時候，「生活劇團」正在紐約東村自己的小劇場演一個叫《德國安魂曲》的反戰劇。

《德國安魂曲》是著名戲劇學者、評論家、戲劇翻譯家、編劇家 ERIC BENTLEY 的新作。他完成後把劇本交給生活劇團的茱迪芙·瑪麗娜，在稿上寫了一句「請你演它！」

《德國安魂曲》是一齣有十二幕的戲。

故事發生在中世紀時代的「史域比亞」。同性一家人的兩個分支，各佔山頭兩邊，各有堡壘，因誤會成了仇敵。來自一方的男孩子遇上／愛上另一方的女孩子，眼見誤會可以冰釋，却又終於悲劇收場，男孩子與女孩子都給父親在黑暗中手刃而死。

我覺得劇作者的故事寫得並不那麼好，不過「生活劇團」導演茱迪芙·瑪蓮娜指出：《德國安魂曲》可貴之處，是劇作家依力·班利在最後讓我們看到兩個被殺的愛侶的憧憬。感動我們的不是他倆的死亡，而是他們充滿希望的剎那。

茱迪芙·瑪蓮娜導演的《德國安魂曲》每星期五晚，在一個由地下店鋪

改建成的劇場，場地狹小，每晚只有三十個觀眾，道具服飾簡陋，演員水準也參差不齊。但這些都沒有改變我對茱迪芙和生活劇場的推崇。

是的，自四七年成立以來，「生活劇場」便一直宣揚和平與愛。在《德國安魂曲》的場刊裡，茱迪芙寫道：「讓我們透過劇場，使我們對一個沒有仇恨的世界更加嚮往。」

第一次看「生活劇場」演出，在意大利的米蘭，是多年前的事了，那次他們演出《對政治虐待／被虐待的七次沉思》。

在米蘭的劇院裏，開場前的半個鐘頭，茱迪芙·瑪麗娜，祖利安·貝克(前者的夫婿，亦是「生活劇場」創始人之一)和另一位巴西籍的團員伊利安耐心地答覆我的問題，也為我解說了「七次沉思」的內容構思和表現形式。

在當天的演出後，意猶未盡，與茱迪芙等共進晚餐，我還滔滔不絕地向他們提出問題，直至深夜。臨行前，我對他們說希望有一天可以安排他們來到香港演出。我更說如果有機會，希望參加他們的劇團。

轉眼之間多年。我還沒有成功地安排他們來港演出，而祖利安已因喉癌逝世。

不過在米蘭看過「生活劇團」演出後，我和香港的一班朋友，以「民眾劇社」和「黑鳥樂隊」的名義進行創作和文化行動。有人問及「生活劇團」對「民眾」的影響，我們都承認不諱。

這次到訪美國，當然期待「生活劇團」的演出與茱迪芙·瑪麗娜的重逢。

第一次到「生活劇團」的小劇場看《德國安魂曲》，沒有遇上茱迪芙·瑪麗娜。原來她與劇團的另一半人正在歐洲巡迴演出。

「生活劇團」的出生地是美國紐約。不過一九六三年美國聯邦稅局將劇團關閉，他們開始流放歐洲的演出生涯，也在歐洲各地產生了極大的影響。

在六十年代末期，劇團應邀返到美國巡迴演出，所到之處引起不少爭議和震動——特別是他們裸體和讓觀眾介入的演出。不過整個七十年代和八十年代的初期，「生活劇團」絕大部份時間在歐洲。

離鄉背井多年後，在八十年代初，茱迪芙·瑪麗娜和祖利安·貝克決定不接受法國總統米特朗的邀請進駐巴黎而重返美國。

不過「生活劇團」久別返美的演出，並未獲得紐約劇評家的好評。從此，

「生活劇團」便遭不少人認為它的光輝時代已過。

今天它在紐約的東村以二千多美元一個月租了一個地舖，改裝成可坐幾十人的小劇院，艱苦的在紐約經營。

不過「生活劇團」在歐洲，在許多人的心目中，仍然是「偉大的藝術家」！

在紐約第四街的戲劇界人士爭取空置樓宇作為演出場地的集會裡，茱迪芙·瑪麗娜和她的現任女婿漢南·域力哥夫(漢南是德國人，是「生活劇團」的執行總監，茱迪芙則是藝術總監。茱迪芙的前夫祖利安·貝克在八五年因喉癌病逝，前者後來便與漢南一起生活。)在台上朗誦祖利安寫的「劇場的生命」裡的片段。

茱迪芙讀一段，漢南讀一段，一段接一段，一句接一句…

「你為甚麼去劇場？」

「去劇場是否重要？」

「你去劇場是為了答案？」

「你有甚麼問題？」

「演員與觀眾有甚麼關係？」

「我們怎樣去餵飽所有人？」

怎樣把所有監獄的門都打開？

怎樣摒除種族主義？

怎樣摒除軍國主義？

怎樣……」

完結時，與會者報以熱烈的掌聲。而祖利安·貝克的音容却不斷的湧現在我的腦海中。

今天的「生活劇團」要不時的回到歐洲演出賺取維持它在紐約生存的經費。

屋主又要加劇場的租金。

因此「生活劇團」連同了另外兩個友好的劇團—WOW(一個女同性戀的劇場)和PFC(一個無政府者的劇團)合力爭取紐約市政府給予它們一幢位於第四街的空置樓宇作劇場之用。

於是三個劇團便在一個星期六的下午在第四街舉行了一個集會，廣邀支持者和同情者參加爭取的行動。除了演講，還有許多演出。

就在集會裡，我重逢茱迪芙·瑪蓮娜、依利安等在義大利多年前認識的「生活劇團」的主要成員！

茱迪芙好像胖了點，笑著的對我說：「看我們又上街了！」

茱迪芙告訴我，其他的「生活劇團」團員在早些時已經演了劇。使我詛咒自己為甚麼不早點到。

不過我還是有機會看到「生活劇團」前成員史提夫·賓以色列的反戰獨白——透過震顫而戲劇化的聲音，自然而闊大的手勢和動作，史提夫訴說了過往愚昧的戰爭和戰爭的愚昧。

(莫昭如)

## 達利奧·霍和他的老虎： 與義大利劇作家 Dario Fo 的邂逅

多年前的倫敦，有一班叫「皮帶與吊褲帶」的劇團演出達利奧·霍(Dario Fo)的《一個無政府主義者意外之死》，一個很政治性、反建制的劇。在 Fringe 演出極為成功後，引進西端(West End)的商業劇場，亦甚受歡迎。

在倫敦遇上的激進者和革命派都極力向我推薦這齣戲。

當年，我根本不知道達利奧·霍是誰，吸引我的是《一個無政府…》。劇中的邊那裡(Giuseppe Pinelli)是真有其人的。他是一個無政府主義的鐵路工人，涉嫌在六九年爆破米蘭的農業銀行，被警察扣留查問期間，突然從米蘭警察總部的五樓「跳出窗外」，「意外」而死。事實是，警察謀殺了邊那裡。

透過《一個無政府…》，達利奧·霍暴露了義大利警方的腐敗與無能、它如何受法官操縱、及與右派極端主義份子的關係。達利奧·霍的劇本，極盡諷刺之能事。尤為突出者，是達利奧·霍在義大利演出此劇時，邊那裡的死因聆訊仍在進行中，邊那裡的律師每天下午都將早上聆訊的進程向達利奧·霍提供，而後者隨即把這些資料溶入劇中，呈現給當晚看戲的觀眾，向觀眾提供了一些報章刊物仍未得到的訊息。在演出後，達利奧·霍和演員更與觀眾一起討論他們對整個事件的觀感和立場。

達利奧·霍和他的劇團將這齣戲演了兩年，在戲院演、在工人會所演、在廣場演，看過的超過一百萬人。

《一個無政府…》的劇本後來在世界各地很受激進的劇團歡迎，被演繹了無數次——由波哥大到布宜諾斯艾利斯、雪梨至加爾各答——因為這個劇深刻地，同時極盡惹笑之能事地，評論了國家機器的秘密行事及濫用權力。

七三年看「皮帶與吊褲帶」劇團演《一個無政府…》，對達利奧·霍留下了極深刻的印象。當然，在倫敦西端的商業劇場裏面看激進劇場演激進劇，

我著實有點懷疑它的功能——它是不是已經變了純粹娛樂人的消費品，還是仍然有效地鼓舞民眾爭取尊嚴和權力？

達利奧·霍自己也在建制內的商業劇場演戲。他的太太法蘭卡·藍瑪(Franca Rame)(也是劇作家和演員)有這樣的感覺：「(義大利的)資產階級一點也不介意我們的批評。無論我們通過諷刺或怪誕異常的技巧作出如何無情的批判，只要我們將他們的罪孽局限在他們所控制的地方暴露，他們便毫不介懷。」

不過，當《一個無政府…》在紐約百老匯上演時，達利奧·霍有這樣的看法——他的劇在什麼地方演，不太重要，重要的是他的意識和想法是否如實地呈現在舞台上。

在倫敦看過《一個無政府…》之後，我到過義大利好幾次，都沒有遇上達利奧·霍的演出，只接觸過許多無政府主義者。一個在米蘭很相熟的無政府主義研究機構更是為紀念邊那里而命名的哩。

我開始感覺到達利奧·霍越來越在英美受到歡迎。英國 PLUTO 出版社出版了他和太太的幾個劇本包括了《一個無政府…》、《我們沒有錢付賬？我們決不付賬！》(WE CAN'T PAY? WE WON'T PAY!)、《女人的獨腳戲》等。利物浦劇場演他的劇。三藩市默劇團創始人朗尼·戴維斯演他的劇。事實上世界出現了一股達利奧·霍熱潮，有人說：「達利奧·霍的幽靈正在歐洲大陸之上漫行。」

我在想，甚麼人會在香港演達利奧·霍？

第一次有人在香港用粵語演達利奧·霍，竟然是在一九八三年夏天的「學生戲劇匯演」。當時聖心女校的參賽者演了《我們沒有錢付賬？我們決不付賬！》的刪節本，名為《逼「婦」跳牆》。該劇是關於一羣米蘭的家庭主婦，不能抵受唯利是圖的資本家偷運糧食離開義大利到西德、瑞典等地出售以賺取更大的利潤，導致糧食價格高漲及通貨膨脹，結果大亂超級市場的故事。事件是真實的。在劇中婦女搶掠超級市場，是直接地對抗資本家的行動。達利奧·霍肯定了這樣的直接行動，他要透過《逼「婦」跳牆》去攻擊資本家對工人的剝削、嘲笑法官和執法者的無能和淪為保衛資本家利益的工具、批評天主教會的政策、暴露工會負責人對工人利益的出賣、反對大男人主義和消費主義等等。當然，鑑於比賽時間所限和演出同學來自一家天

主教會主辦的中學，《逼「婦」跳牆》把一些挖苦上帝和其他的情節、污言穢語等都刪去了，但同學們的努力和精采演出，是令人印象深刻的。

起碼，對筆者來說，同學們的演出，比起八七年左右一個由香港外籍人士組成的劇團 ACTORS' REP 在壽臣劇院的英語足本演出出色得多！

把達利奧·霍介紹到香港來的還有中英劇團的莊舜姬。她八八年十一月來港，擬定的新劇季劇目赫然就有達利奧·霍及法蘭卡·藍瑪合著的《女人的獨腳戲》(中英劇團譯為《諧趣三部曲》之《她·一個人》、《美狄亞》與《扎醒》)，在八九年十月演出，三個「獨腳」演員是莫倩茹、黃美蘭及羅靜雯。

《女人的獨腳戲》其實是四部曲。中英只選了三個。第四個是《永遠都是同一的故事》，要求演員躺在牀上給男人壓著，有非常粗鄙的獨白，不知是中英沒有女演員肯演還是有人覺得太「三級」呢？

同樣地，《女人的獨腳戲》有人演過英語的版本——是一英國國家劇場的女演員在一次藝穗節的演出，不過中英劇團的粵語版本，是我較喜歡的。

去年夏天，在美國認識了捷克木偶設計師苗力(Mirak)，十分喜歡他製作的捷克古典木偶。同一時間，在耶魯大學戲劇系出版的九〇年冬春季《劇場》雜誌(THEATRE)裏，看到達利奧·霍的獨腳戲《老虎的故事》(THE STORY OF THE TIGER)的英語翻譯。

原來達利奧·霍在文革之後到過中國，目睹中國人民不敢說話。在上海街頭，他看到一名說書者將一個有關老虎的寓言故事改編了，用來諷刺中國共產黨將曾經協助它奪取政權的英勇民眾壓制和迫害。他於是將說書的故事改編，以他自己精湛的演技演繹這個《老虎的故事》，時為一九七八年。

八九年天安門屠殺發生後，達利奧·霍重新改寫了《老虎的故事》，在一個支援中國民運的集會中，三萬名參與者的面前，再一次演出了這個戲。

我決定叫苗力回到布拉格後替我們製造幾個木偶，用來演出《老虎的故事》。

去年十二月，我前赴布拉格提取木偶，途中在義大利米蘭停了一個晚上，除了拜候邊那裡無政府主義研究組織的朋友，我有機會看到達利奧·霍、法蘭卡·藍瑪和他們的劇團演出新劇《ZITTI! STIAMO PRECIPITANDO!》。

看達利奧·霍、法蘭·卡藍瑪和他們的劇團演戲，當然是期待已久的經驗。不過我一點義大利文也不懂，在劇院的最後一行(我在下午四時到票房購票，幸運地買到最後的幾張之一，票價二萬三千里拉，折算是一百四十港元左右)，只看到達利奧·霍起勁的演，許多大動作，許多連珠彈發的說話，不過法蘭卡·藍瑪却較為收斂，沒有那麼多大動作。台上出現不少七彩繽紛令人發噱的大道具……觀眾反應熱烈，時常出現哄堂的笑聲。但我却不明所以。我只知道劇本是有關愛滋病、吸毒、綠色生活諸如此類的東西。

散場後，我到了後台，達利奧·霍在化粧間，他很友善，是一個和藹可親的長者。我向他問好，並告訴他我們要改編他的《老虎的故事》做木偶戲，作為「六四」二週年的一個演出。他似乎不懂英文，也不懂中文，但我猜想他明白我的意思。他用義大利文跟我談話，談天安門事件、《老虎的故事》……他好像是說，《老虎的故事》本來就是一個中國人的故事嘛！

如今我們已經把《老虎的故事》翻譯改編好、苗力的朋友，年青的捷克木偶藝人馬域(Marek)亦已應我們的邀請緊密的教導我們舞弄木偶的技巧。

我們又已聯絡過許多大學、中學、社區中心、青年團體等，在六月至八月間演出《老虎的故事——木偶版本》。希望屆時我們能夠掌握木偶基本運作的技巧，也希望如果達利奧·霍有機會看到我們的演出，會覺得我們要透過木偶劇說的話與他要說的吻合。

(莫昭如)

## 當代巴西劇場的革命精神

巴西在劇場方面的變革，始自一九三八年。那年，馬格諾組織了巴西的第一個學生劇場，名稱就叫「巴西學生劇場」。一九五八年，他開始在聖保羅附近的山多士鎮籌辦「學生劇場戲劇節」，並決意將馬寇士當時被官方禁演的一個劇本《爆炸幫》搬上舞台表演……

在巴西，以一般民眾的現實問題與未來期望為關懷和表現主題，並且與布爾喬亞劇場的美學與表現主題相抗衡的「民眾劇場」，大約出現在五〇年代後期。直到一九六四年軍事政變推翻民主政府建立軍事獨裁政府之前，巴西歷經過一段文化變革與藝術創新運動的黃金時期，政治上的民族主義與劇場、電影、音樂上的民族主義相互輝映。

在這段時期，有「西西新電影」的誕生，年輕的獨立電影工作者如羅加(G. Rocha)、培瑞拉(N. Perreira)、狄耶蓋斯(C. Diegues)等人發展出一套緊密結合巴西文化傳統的新電影語言，並與抄襲模仿好萊塢的商業電影相抗衡。這些新電影不是改編自巴西文學的經典作品，就是由導演自編自導。這些電影共同關切的主題不外是：探尋國家民族和文化上的身份認同，以及對社會不義、政治不公的現象進行批判和對抗。

同樣的，在五〇年代後期，巴西的音樂也出現了「新歌謠運動」(Bossa Nova)。安東尼·喬敏(antonio C. Jobim)創作的如《來自伊班島的女郎》、《幸福》……等歌謠，最能呈現出在樂曲結構、歌謠內涵和編曲上的創新。「新歌謠」基本上是巴西的民俗音樂和爵士複雜微妙的和聲相結合的產物。

在六、七〇年代，巴西另外還掀起了一個名叫「熱帶主義」(Tropicalism)的重要文化運動。「熱帶主義」運動是將巴西(或拉美)自二、三〇年代以來的前衛藝術運動中的民族主義和藝術觀念，往前殖民時期的種族根源，作進一步的擴展與探索，終而提出了「食人族主義」的觀點和進路。以聖保羅為發源地的「食人族主義」運動，也就是要在文化上採取

「食人族」的態度，要將歐洲、非洲和美洲本土的各種元素全部加以吞食，經消化、反芻吸收之後，再吐出來，終而能夠創造出一種嶄新的、具普遍意義的文化。通過「熱帶主義」運動，二〇年代前衛藝術的各種元素，在六、七〇年代又重新與通俗藝術、寫實詩歌、以及通俗文化中的各種不同層面作進一步的融合。

自六八年後，巴西軍政府在政治上加強了全面鎮壓的態勢。許多與這些文化運動有關聯的藝術工作者因被認為對軍事獨裁政府具有威脅性而被捕入獄，或被迫流亡。但從另一角度而言，巴西的民眾文化運動也感受到他們所發揮的影響力。

巴西在劇場方面的變革，始自一九三八年。那年，馬格諾(P.C. Magno)組織了巴西的第一個學生劇場，名稱就叫「巴西學生劇場」。一九五八年，他開始在聖保羅附近的山多士鎮籌辦「學生劇場戲劇節」，並決意將馬寇士(P. Marcos)當時被官方禁演的一個劇本《爆炸幫》搬上舞台表演，但在軍政府重重壓制下仍不免功敗垂成。

馬寇士是何許人呢？他可說是巴西劇場界近三十年來最具爭議性，也是最受矚目的一位編劇和導演。他的劇本最具代表性地呈現了所謂「受壓迫者的詩學」。其中大部份的劇本如《爆炸幫》、《一份黑暗年代的報告》(一九六五)、《一個智障者邁向理性的旅程》(一九六九)……等，都是在度過了堅忍不妥協的年代之後，由他和演出這些劇本的劇團成員共同製作完成的。

馬寇士生於一九三五年，現年五十七歲。他的作品依主題大致可分為兩大類：刻劃描寫被巴西社會放逐、遺棄的邊緣族群的劇本，是最負盛名也是數量上最多的一類。馬寇士因此被稱之為「黑暗年代的報導者」。第二類是像《耶穌這個人》(一九八一)、《布雷瓦斯基夫人》(一九八五)等，雖仍關心社會問題，但社會問題是被看作個人墮落之後的結果，而不再認為社會問題是造成個人墮落的原因。總之，形上學意味的反省重於對社會政治問題的直接關懷。

五〇年代後期及六〇年代，活躍在巴西的文化和政治主流圈之外，真正具有領導地位的劇場團體，首推一九五六年布艾(A. Boal)和古亞尼利(G. Guarnieri)在聖保羅創立的「阿利那劇場」(或稱「圓形劇場」)(Arena Theater)。依照他們兩人的說法，「阿利那」是巴西第一個為民眾作表演的

劇場團體。在它發展的第一個階段，主要劇目大都取材自國外的寫實主義的劇本，如史坦貝克的《人鼠之間》，霍華德的《他們知道他們要的是什麼》，布萊布特的《卡拉爾大娘槍》……等，稍後，「阿利那」才愈來愈關注巴西社會的現實問題。一九五八年，古亞尼利在新成立的劇本寫作工作坊完成了他的第一個創作劇本《他們不戴黑領帶》。主題是討論巴西勞工階級的問題，並提出了兩種不同的心態加以對比：一個是政治上覺醒的父親，他認同自己的勞工階級的身份背景；另一個是疏離、異化的兒子，他無法認同住在「違章建築區」裡存在的價值觀。但最終，兒子認識到他在社會中的地位和處境，而認同了他的階級。

五〇年代後期，在劇本寫作工作坊中完成並由「阿利那」演出的劇本還有費洛(O.V. Filho)的《查普士巴足球俱樂部》，以及布艾的《南美洲的革命》。布艾指出，這個階段可喻之為「寫真」階段。因為這些劇本大都處理有關「社會生活中特殊的形形色色」，並且強調巴西社會的問題面，在風格上，有點類似於「報導攝影」(或寫真)。

六〇年代初期，「阿利那」的劇場走向起了很大的變化。他們加進了更多的實驗風格，並且逐漸拋棄傳統劇場的表現手法。布艾引進了一套新的表演體系(Joker System)，對劇場形式和表演方法作了全面的革新。但在表現的題材上，仍以巴西歷史上的一些重大事件為主。如最受矚目的兩個劇目《「阿利那」說「尊比」(Zumbi)》(一九六五)、《「阿利那」說「提拉登特斯」(Tiradentes)》(一九六七)，前者是呈現葡萄牙殖民時期巴西黑人的鬥爭，後者則是以殖民時期民族獨立運動的領袖人物「提拉登特斯」和米涅拉(I. Mineira)為主題的英雄史詩。

除了「阿利那」劇場之外，巴西新一代的劇場界仍有不少卓越的劇場團體和編導人才。個人的公民自由權、政治迫害、監禁、刑求，以及道德價值觀念的轉變……等，仍是普遍關注的議題。此外，女性劇作家的崛起，也引起廣大的重視，如雅遜薩歐(L. Assuncao)和卡斯蘿(C. de Casdro)即為其中代表。她們的作品共同呈現了一個不同於男性觀點的世界。

雅遜薩歐的第一個劇本是以兩性之間的鬥爭為題材來隱喻政治鬥爭過程中對權力的你爭我奪，表現的手法相當尖銳且帶有侵略性。她的作品曾在美洲及歐洲演出過。她的作品曾在美洲及歐洲演出過。八八年十月，也

曾在紐約舉辦的第一屆女性劇作家國際戲劇節中演出。她最著名的劇本有《輕聲細語，否則我要尖叫》(一九六九)、《濕潤的嘴唇、沈靜的激情》(一九八四)，以及《金色靈魂的秘密》(一九八五)。近作《裸體月亮》(一九八七)則表現對人類處境的省思。

卡斯蘿的作品則可分為兩個階段。一九八四年以前的作品尖銳反映了她對社會、政治問題的關注，如《火的試煉》(一九六七)、《培得羅·聖塔那：不可思議的城市》(一九七四)，以及《劇本的嘲弄》(一九八四)。一九八四年後，更深刻地對人類一般存在處境和問題的關切，逐漸取代了原先對社會政治問題的強烈興趣，也因此在戲劇的形式上起了實驗性的突破和變化。一九八七年的作品《解僱令》即是近期的代表作。

#### 附：與巴西劇作家馬寇士的訪談 1987

問：你第一個劇本《轟炸幫》被禁演長達二十多年，是因為政治上的因素嗎？真令人難以相信……

答：是令人難以相信，但這是事實。因為在這個國家，任何事情都可以跟政治有關。正因為我對社會問題的看法，它被禁演，也不覺得太意外。在這個貧窮的國家，每一個人只熱衷於談論事情的結果，而不問問題的起因。沒有人肯為造成問題的原因去努力戰鬥，只對事情的結果感興趣。有些劇本會被時間淘汰。但如果你把這個在三十年前完成的劇本拿出來在今天上演的話，它仍將贏得所有的戲劇獎項。事情沒有任何改變。只有更糟，沒有更好！一九六七年寫的《在一個醜陋的夜晚迷失的兩個人》中的情景今天依然如此。一九六七年寫的《肉體中的刀》，今天還是一模一樣。一九七三年寫的《當機器停擺的時候》，至今依然有效，而且仍是一個成功的劇本，因為它談的是有關失業、危機和經濟蕭條的問題。

問：當你寫這些劇本的時候，你只看到社會問題嗎？或者，你還有更進一步的企圖？

答：比如說有關存在的問題，對吧！沈睡中的人是不可能影響社會的。所以，下面是我想要說的：如果你不了解你自身，你就不可能影響你自己的命運。政黨，巴西所有的政黨，不管是右派還是左派，都是一群菁英，一群彼此之間為了誰有權騎在人民頭上而爭鬥不休的菁英。所有他們

真正想要的，只是權力而已。而我認為，權力是狗屎！盡玩些骯髒的權謀詭計。不管是左是右，權力總是摧殘人民。我想要做的，就是提高人們的警覺。

#### 三十歲的白痴一大堆

問：許多人認為你的劇場本質上是社會性的劇場，大都表現本地的巴西人的問題。

答：正好相反。人們並不會想《慾望街車》會真的在他們的街頭上發生。但《在一個醜陋的夜晚迷失的兩個人》就可能發生在他們的身旁。我寫這個劇本是給全世界人看的。它也會在其他國家演出過。但總會有人說：這件事只可能發生在他家隔壁……。

問：你最近的劇本大都有關什麼主題？是不是仍帶有形上學的哲理意味？

答：有些人是這麼說。引一段話給你瞧瞧：“馬寇士仍繼續洞察著下層社會的世界。他的耶穌是屬於乞丐、娼妓和失業者的世界……”，“所以在那裡沒有哭泣的新生的嬰孩……”。可是如果你想《布雷瓦斯基夫人》劇中的女主人公，她就是一個具有非常顛覆性的角色。她是一個激烈的女人，可以為反對教條、懲罰和體制而進行戰鬥。最後，她被處決，是因為她到任何地方去，都會造成顛覆和不安。

問：在你構想的視野中，神秘主義扮演什麼角色？

答：有些人是從神秘主義的角度來看布雷瓦斯基夫人這個角色。她了解自己的體質，她知道許多關於「能量」的事情。我從小就在馬戲團待過，也跟許多吉甫賽人一起工作。我懂得催眠術。這些我都不想放棄。關於「能量」，我還知道更多一點。

問：有哪一個團體或組織，是你所認同的？

答：沒有。我是在冒風險。我不屬於任何政黨、任何教會，沒有受到任何保護。就像現在，我是孤獨的。我的朋友是來自於社會底層，而不是社會上層。擁有權勢的人是不可能喜歡我的。

問：對於審查制度，你有什麼看法？以被審查制度所查禁的劇本數量而言，你應該是巴西最具爭議性的劇作家。

答：審查制度完全毫無意義、毫無道理。所以沒什麼好談的。那是一堆狗屎。如果你想公開表達你的看法，你有民眾的支持，但你得不到任何保護。如果我被抓進牢裡，我也會過得不錯，因為牢裡的人尊敬我。以左派反對審查制所提出的建議來說吧！他們提議審查制應按年齡來區分。那麼告訴我，為什麼我們應該檢查兒童呢？我不知道有五歲的白痴，但我認識一堆三十歲以上的白痴。所以，兒童有權看任何東西，而審查者才是沒有權利看的人。今天在巴西，大家沒有什麼事情好怕的了。

問：你進過牢嗎？

答：許多次了。比如說，有一次進牢裡是因為在街頭流浪遊蕩而被抓進去。但在牢裡，就像君主一般。沒有人來煩我。獄卒也不敢，因為他們知道我是人民的朋友。

問：你是天主教教徒嗎？

答：我不是白痴。我不可能否定我自己的思想。想要有修道的宗教體驗和信奉宗教是兩碼子事。

### 說是一套，做是另外一套

問：有沒有任何劇評家是你喜歡的？

答：就目前來說，沒有。以前還有那麼幾個，但現在，他們真是可憐蟲，只是為了拿免費票看戲而做他們的工作。他們不敢討論我的劇本，因為怕丟了工作。許多次，他們根本沒有去看我劇本的戲，他們還能投票決定誰可以贏得戲劇獎。他們多數人最大的夢想是去美國或法國。他們對任何事根本一無所知，更不關心巴西的民眾劇場到底在做些什麼。

問：那麼自由派的報派呢？你有什麼看法？

答：根本沒有什麼自由派的報紙。在一個像這樣的國家，每一個人都不是馬克斯主義者。問一個教授：你是誰？他會答說：我是一個馬克思主義者。好，那麼你在做什麼？我在教書。好，你是什麼階級？是受文化教育部監督管理的階級。所以，他是一個馬克思主義者，但他教學生去為這個血腥的社會服務。不如此，文化教育部就不會投資半毛錢在他一生的事業上。所以，這些人說是一套，做是另外一套。再問一個人，你是誰？我是一個馬克斯主義的作家。好，那你為誰工作？為最大的一家商業電視台工

作。真好玩，不是嗎？當惹內(現代法國作家)到巴西時，曾說過一句捕風捉影的話：「為什麼在巴西，每個人都是左派而只有政府是右派？」我告訴他，「因為在這裡，每個人都想當領袖。」

(林寶元)

## 解放的劇場： 參加奧古斯圖・布艾的工作坊的經歷

### 一

遇上了一個新加坡來的戲劇工作者，談話中他透露曾經參加過奧古斯圖・布艾(Augusto Boal)在倫敦主辦的工作坊。我即時的反應是，如果他在新加坡搞布艾式的 Theatre of the Oppressed(受壓迫者劇場)，恐怕他遲早會被專制的新加坡政府抓去坐牢！

布艾的戲劇實踐是要把戲劇活動化為一種任何人(特別是受壓迫的人)都可以把握的語言以表達自己，爭取自由解放和進行創作。布艾曾一度不受自己國家(巴西)的軍政府所容而流亡到秘魯、阿根廷。後者也先後把布艾驅逐出境，使他不得不棲身巴黎多年。

而新加坡對布艾所提倡的戲劇，曾經進行過近乎法西斯的鎮壓，惡名昭著。香港觀眾應該不陌生的郭寶崑(他寫的《棺材大過墮》和《雙日不准泊車》都有劇團在香港演過)就曾經給李光耀的政府引用國內安全法令逮捕和扣留過。一個利用戲劇接觸民眾及諷刺時弊的「第三階段劇團」的三個創始人和積極份子(黃淑儀、莊璇芝和葉漢源)也被新加坡政府引用同一野蠻法令扣留，肉體和精神上都受盡折磨。與此同時，新加坡政府也禁止了若干熟悉布艾「被壓迫者劇場」方法的菲律賓教育劇場成員進入該國。

### 二

去年夏天我在紐約的「布萊希特論壇」參加了一個「受壓迫者劇場」工作坊，是由幾位布艾的學生主持的。奧古斯圖・布艾在較早前曾在「布萊希特論壇」及紐約大學舉行工作坊、示範、研討等，鼓起了一片「受壓迫者劇場」的熱潮。布艾的書《受壓迫者劇場》英譯本賣得精光，紐約大學出版的《戲劇評論》九〇年秋季號也做了一個布艾的特輯。

三位布艾的學生和我們把椅子放到不同的位置，探討了權力與空間的

關係。我們也透過動作和佔據的空間去移動和改變權力的集中點。

三位工作坊的主持者，重複地扮演在地下鐵車廂的一對夫婦，做丈夫的在工廠受了氣，在車廂裏虐待妻子懷中的嬰兒。我們各人嘗試扮演車廂內看報的另一名乘客，看看可以用甚麼方法能使虐兒事件停止。透過扮演，我們提供了各式各樣的方法——召警有之，苦言相勸有之，訴諸其他乘客有之——在這樣的過程中，我們不單看著一幕幕的演出，我們更有許多參與的機會，同時我們更在「討論」如何解決一個涉及「壓迫」的問題！

這就是布艾所稱「受壓迫者劇場」中的「論壇戲劇」的方法之一。

「論壇劇場」是要把參與者(無論是工作坊的成員或是「劇場」內的觀眾)關心或提出的問題，透過戲劇的方式呈示出來(可以是演員事前排練過，也可以是工作坊內的即興演出)，而原來的旁觀者(Spectators)在適當時刻介入了演出，取代及演繹原來的一些角色，成為布艾所謂的 Spect-Actor，把原來的「戲」以另一方式演下去，從而提出解決問題的方法。

不同旁觀者／觀眾如是介入多次，便能夠提供解決問題的不同方案。「論壇戲劇」也就發揮了排練如何解決問題的功能。推而廣之，「論壇戲劇」也可以是如布艾所說：「革命之排演」。

### 三

幾個月後，我有機會再回到紐約，在同一個地方——「布萊希特論壇」參與了連串由奧古斯圖・布艾親自主持的「受壓迫者劇場工作坊」，總共為期十二天。

每天的工作坊長五小時。基本上分兩部份。第一部份是一些練習和遊戲。主要是一些 sensitivity training(敏感度訓練)。

布艾工作坊的下半部，無論是以 Image Theatre(塑像劇場)、Forum Theatre(論壇劇場)、Rainbow of Desire(慾望的彩虹)或 Cops in The Head(腦袋裏的警察)為題，都要參與者掏出他們自己生活上的經驗作素材，同時也會用上 image(塑像)這個技巧。

所謂「塑像」，就是把自己的身體及他人的身體個別獨立地或集體地塑造成不同的形狀、姿勢和神態，像雕刻塑像或電影裏的凝鏡或相片中不動的形像。透過「塑像」，參與者無須利用話語便把自己的意見和感覺呈現出

來。「塑像」令思想成為具像，更使觀念具體化。正如布艾說，當他談及「革命」的時候，所有人都知他在說「徹底的改變」，但每個人的腦海中，「革命」的景像和意義都不盡相同。但如果布艾透過「塑像」，他的「革命」便可更清楚的呈現出來——「塑像」中的人是否手持武器？是否團結一起？是否共同面對一個敵人？

「塑像劇場」的概念簡單容易，不過布艾發展到無數的「塑像」方法和活動，實在千變萬化——如塑像之改變、塑像與聲音之配合、塑造理想和現實……布艾也把許多不同的方法冠以名稱如「每天不同的時刻」、「儀式化的造像」、「萬花筒塑像」、「歡樂的多種塑像」、「塑像之塑像」等等。

「塑像劇場」又成為排演「論壇劇場」的方法和準備。

布艾近年來在歐美富裕國家發展所邁「慾望的彩虹」及「腦袋裏的警察」，因布艾發覺歐美社會特別是中產階級人士所遭遇或感覺的壓迫與第三世界民眾有所不同。後者面對貧窮不得溫飽及其他種種的剝削，但歐美社會不少人在解決了基本的物質需要却仍然經驗強烈的被壓迫感，於是布艾以「塑像」的方法協助人們界定自己腦袋裏不同的慾望(即慾望的彩虹)以及妨礙他們覺得或實現自由的樊障(即腦袋裏的警察)。而當人們自己帶出問題，參與「塑像」，使慾望和警察對話……這就變成參與式的戲劇了。而這樣的戲劇既帶有治療的作用，也可以映出社會制度上的問題。

在紐約十二天的工作坊裏。我沒有見過捱餓的「塑像」，不過來自紐約甚至加拿大、歐洲的參與者中，有不少是有色人種和女性，他／她們在工作坊裏帶出來的是西方社會許多令人不安的圖象——種族主義、性壓迫和歧視、人與人的疏離……我們屢次在工作坊裏見到女性參與者被強姦被侮辱、同性戀和有色人種被歧視等等的「塑像」。

#### 四

奧古斯圖·布艾「被壓迫者劇場」另外一個構成部份就是「Invisible Theatre」(看不見的劇場)。

如果說「論壇劇場」、「塑像劇場」、「慾望之彩虹」是把生活帶到劇場內的空間演繹，從而為生活的解放尋求出路並作出演習，那麼「看不見的劇場」就是把戲劇帶到日常生活的各樣空間，以促進討論乃至實踐生活的解放。

在十二天的工作坊裏，布艾描述他和「演員們」在瑞典怎樣將兩輛私家車停泊在馬路中央令兩個方向的汽車受阻不能前進，而他們就在馬路上放了椅子，來一個旅行野餐的格局……目的是要人參與有關汽車破壞大自然環境的討論。他們又在阿根廷的餐廳安排演員坐於不同的桌子，有人吃東西後不付賬，用以討論阿根廷保障國民不致挨餓的法律。又有一次他們在比利時一個超級市場付款處前引導有關物價和商人謀取暴利的討論……

每次布艾都滔滔地縷述他排演「看不見的劇場」的經驗，明顯地，他自己很相信和很喜歡這種戲劇的取向。

奧古斯圖·布艾大概六十多歲吧？是位和藹可親的長者。或者是他的聲名如雷貫耳使我先入為主，總覺得他一舉手一投足都有懾人的力量，很有 charisma。他很有系統地主持工作坊，對自己的一大套滾瓜爛熟。他毋須花費大量的唇舌便可以帶導參與者積極的進行各種遊戲、塑像和其他即興的活動。討論的時候，他永遠坐在一張椅子、他總叫坐在地上的參與者靠近他、移近一點，他在答問時常會顯現他多年來累積的經驗，也充滿了信心。

他接受邀請在西方國家主持工作坊，每天收主辦者六至八百美元，另外還有來回機票、酒店費用……據說他是在富裕國家賺錢來維持他在巴西和其他第三世界的活動。不過他從未到過亞洲。

日本的「黑帳幕劇團」和「菲律賓教育劇場」都曾經嘗試邀請他到來主持工作坊，不過他收的價錢太貴了！

奧古斯圖·布艾跟菲律賓教育劇場有甚麼關係，我是特別有興趣的，因為菲律賓教育劇場的工作坊，也包括了「論壇劇場」、「塑像」劇場這些元素。有一次我問布艾，他說曾經有一段時間菲律賓教育劇場每年都派三、兩個人參加他的工作坊，但近年來，他們再沒有出現了。

是的，菲律賓教育劇團也承認，它的工作坊，受到布艾的影響。不過教育劇團的民眾戲劇工作坊，跟布艾的不盡相同。菲律賓教育劇團還利用了許多 Viola Spolin 的遊戲和練習，很強調小組動力——為的是它較布艾更著意地把工作坊的參與者團結起來，在工作坊完結之後還可以繼續連繫成立「民眾劇團」一類的組織。而布艾只是順其自然，讓參與者自發地成立他們自己的「受壓迫者的劇場」。

布艾的工作坊裏，參與者透過身體的塑像、語言和動作進行創作，可算是較單純的戲劇形式。不過菲律賓教育劇場的工作坊却同時強調音樂、舞蹈及其他藝術形式，鼓勵民眾以不同的媒介進行學習和創作，特別是活用民眾可能本來已經精煉地把握的傳統表演形式。而一般來說，菲律賓教育劇場工作坊都以參加者的 show case(示範表演)結束！

## 五

筆者在過去跟「民眾劇社」和「黑鳥」樂隊一起演出，一般都在大會堂、藝術中心等場地以外，其中一個原因是希望接觸到那些不會到大會堂、藝術中心看戲的「民眾」。不過近年在演出之餘，總感覺到菲律賓教育劇團和奧古斯圖·布艾等人的方法，鼓勵民眾自己創作、自己去演、自己說自己的話更為可取。

至目前為止，筆者和民眾劇社的朋友主持過布艾／菲律賓教育劇場式的工作坊並不多，有些還在進行中，但初步總結有如下的經驗：

1.香港的社工界和勞工界都開始對布艾和菲律賓教育劇場的理論和實踐發生了濃烈的興趣，相信它對於組織、教育、草根民主、抗議形式乃至凝聚民間的創造力量都有重大的意義。

2.在工作坊裏見到的，每個人都容易從生活出發，用戲劇方法表現自我和意見，也同時反省了自己的生活。每個人都在開始認識自己所擁有的創作的潛力和衝動，原來比較保守和害羞的，結果都能夠解放自己。工作坊能把許多嚴肅的問題(如通貨膨脹、虐待兒童等等)都帶到議事日程，但討論却不是呆板或說教式的。而每一個工作坊發展成為一個民眾／社區劇場的潛力，也是顯而易見的。  
(莫昭如)

# 亞洲的民衆劇場

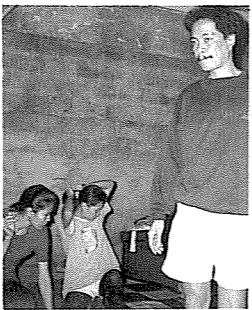
1.日本的「黑  
帳幕劇團」。  
2.菲律賓「教育劇團」的  
Eroie Cloma.



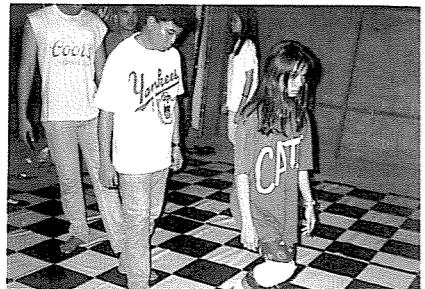
1.



2.



3.



4.

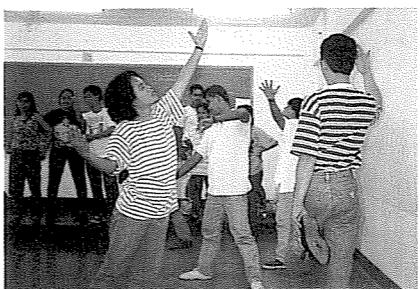


5.



6.

3.「亞洲民衆文化協會」  
的 Al Santos.  
4.-6.菲律賓「城市貧民劇  
場」的排練。



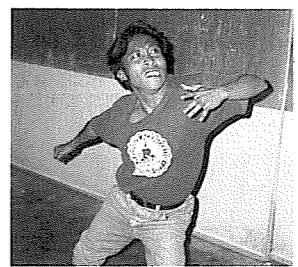
7.



8.

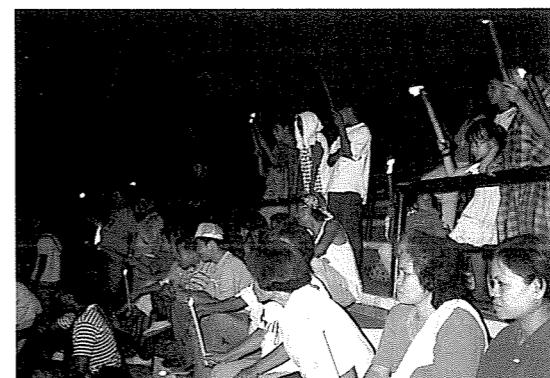


9.

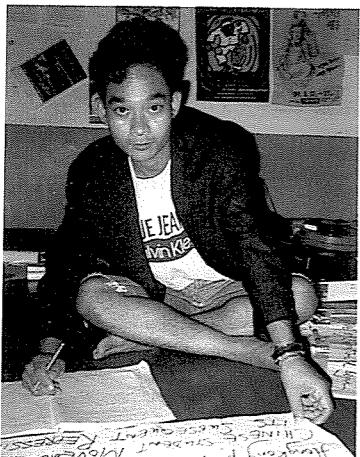


10.

9.菲律賓工人收割甘蔗。  
10.菲律賓工人劇  
場的示範動作。  
11.菲律賓民衆拿  
著火把觀看演出。



11.



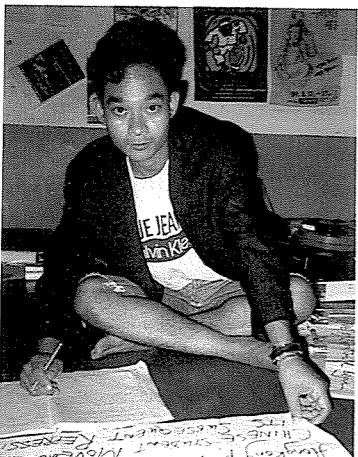
14.



15.



16.



14.



13.



12.

12.13.泰國「油甘子」劇團在街頭演出。  
14.Tua 是泰國「油甘子」教育劇場的負責人，不單在泰國，普曾到菲律賓的鄉間作巡迴表演。

15.舊達卡城就位在這條巴里問格河的岸旁。  
16.達卡的三輪車是主要的交通工具。



20.



21.

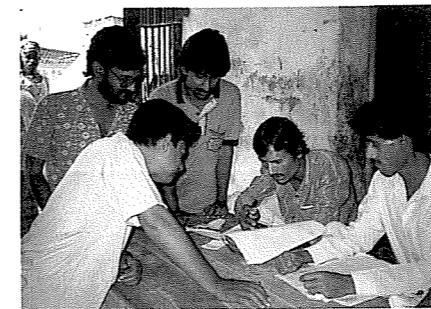


17.

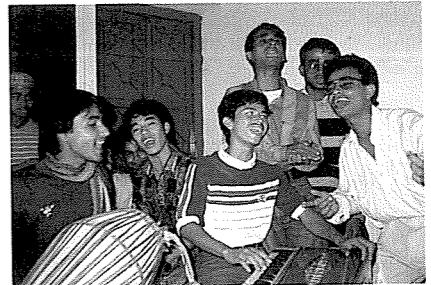
17.孟加拉民衆戲劇工作者拉鐸(M. Rashid)

18.拉鐸和敏蘭(左一及二) 在選舉日到投票站視察情況。

19.孟加拉「走到草根」劇團的年青成員。

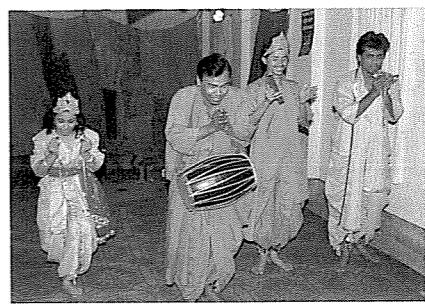


18.



19.

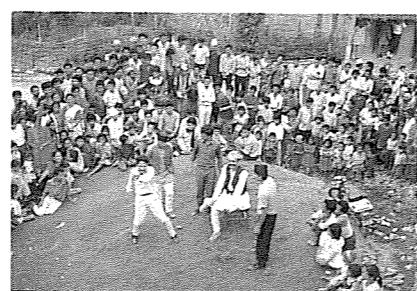
20.「走到草根」劇團進行工作坊的排練。  
21.「走到草根」劇團正在排練〈石頭記〉。  
22.「走到草根」劇團演出〈農民之舞曲〉。



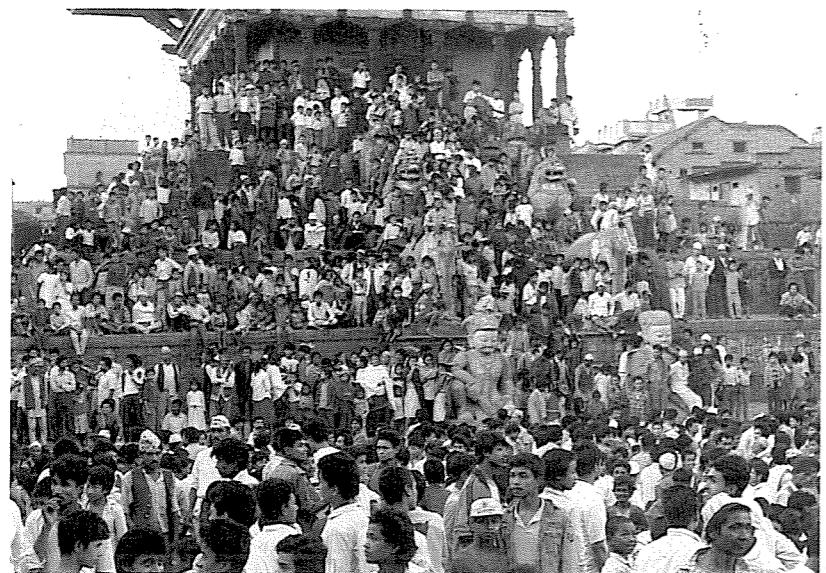
22.



23.



24.



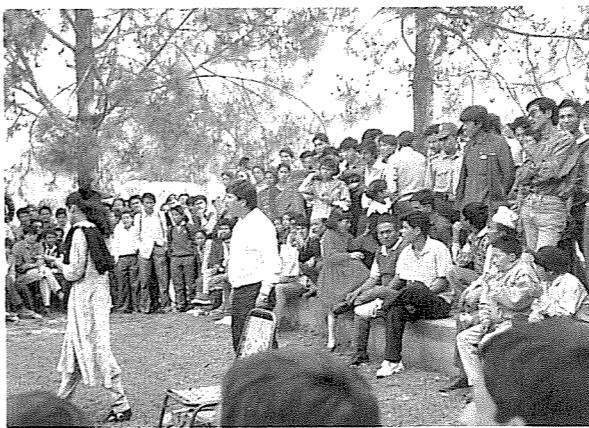
25.



27.



29.



28.



26.

23.尼泊爾的街頭劇。

24.「代名詞」劇團在尼泊爾東部鄉村演出〈繼續的鬥爭〉。

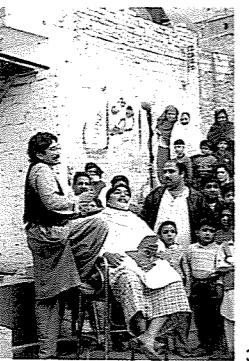
25.在柏德普古城觀看〈繼續的鬥爭〉的觀眾。

26.「代名詞」劇團演出〈從前…〉

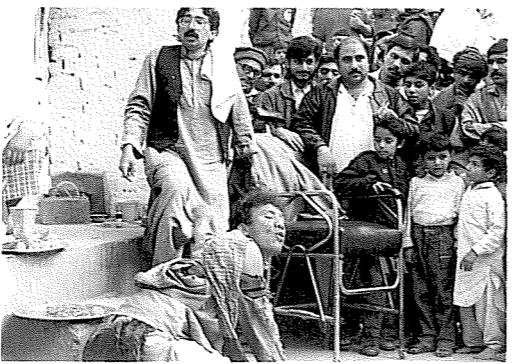


30.

27.-30.「代名詞」劇團演出瑪拿的戲。



31.



32.



33.



34.



35.

33.34.艾沙爾排練  
<長毛烏驥>。

35.在香港街頭  
演出 Shafda  
Hashmi 的<機器>。



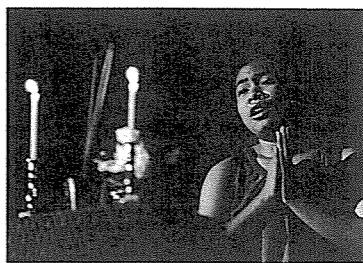
36.



38.



37.



39.



40.

36.-40.泰國「油甘子」劇團演出劇照。

# 在戰鬥中成長的韓國民族劇場

訪問漢城 Hanmadang 藝術劇場柳寅澤

Madang Kutt(直譯「農村土庭劇」)在傳統的 Madang Nori(農民劇)和 Talchum(面具劇)中受孕成胎，在70年代學生反對朴正熙獨裁鬥爭中成長。1980年反全斗煥體制中鍛鍊、擴大在金芝河、黃哲暎和羣衆作家的再創造中收穫了豐富、多樣而生動的劇場藝術性……

4月16日，我到「Hanmadang 藝術劇場」去看以韓國民族劇(Madang Kutt)形式演出的《米國・美國・未國》。「米國」是日帝時代對美國的稱法，「美國」則為今日的用法。至於「未國」則有貶意。而這三種對美國的稱法，在韓語中都一樣是 mi-kuk。

## Yankee Go Home!

從劇名上一看就知道這是一齣反美的戲。開場前約10分鐘，大約只20多坪大的小劇場三面，坐滿了約莫150個幾乎全是學生和青年的觀眾。這時劇團有人出來站在場中央，開始敘唱一首新編的抗議歌謠。拼音文的韓語，使我聽懂了副歌結束時的口號：Yankee Go Home！(「美國佬，滾回去！」)

敘唱畢，燈光暗，而後微明。有一個人把紙糊的、在屋頂上升著美國旗的白色房子點上火。忽然從觀眾席走道上竄出兩個青年，呼喊急促、高亢的口號，並向席上撒傳單。後倉促離場。火光山熾而滅。燈光復明。劇中人上場……

故事是以1982年3月韓國學生縱火釜山美國文化中心，點燃戰後學生運動第一把反美火焰的時代為背景的吧……我這樣想著。十分可惜的是我的韓語一竅不通，但知道上場的中心人物和背景在農村。農民、農村村里官

員、妖嬈的官太太、反美學生……不斷地上場。從劇場觀眾的凝神、爆笑和掌聲，可以感受到戲的緊湊、集中和成功。演畢，在熱烈掌聲中，演員出來答謝，然後全場重唱開場時敘唱過的抗議歌……我想到台灣朝野40年對美國的諂媚，不禁眼熱喉哽。

## 歷史意識

我從三樓的劇場出來，立刻到二樓的 Hanmadang 藝術劇場辦公室去見領導民族劇場運動的、年輕的柳寅澤(Yoo Inn Taek)先生。

「可惜聽不懂，可是印象太深刻了。」我說，「不知道韓國農民劇怎麼演變成今天的形式和內容……」

柳寅澤安靜地抽著煙。「這怕得從戰後談起吧，」他略微羞澀地笑著說。

對，從60年代開始。我打開筆記本準備筆記。來韓探訪，問起問題，對方總要從60年代訴說從頭。我凝視著年輕的柳寅澤，心想：1960年，他還沒生下來吧？

韓國民主運動之重視歷史，之富於歷史意識，應該是他們運動力量的重大源頭。

## 在 70 年代的鬥爭中成長

日帝時代，韓國的傳統戲曲，連同其他韓國傳統文化，受到日帝全面壓抑，幾乎絕跡。1945年光復，美軍進佔韓國，帶來西方「現代主義」的東西，傳統戲劇如面具舞劇(「大同 Nori」、「Punmuru Nori」等)也無法復活。1960年，學生起來打倒李承晚腐敗政治，這是大學生逐漸重建民族性的 important 開端。

1961年，朴正熙建立軍事獨裁體制，並以培養特權獨佔資本，壓抑社會低層發展經濟。1971年工人全泰壹自焚抗議事件象徵韓國社會矛盾的嚴重化。1970年代，民主化反抗運動，在大學生主導下，真是風起雲湧。1970年「鄭婦事件」(與政府高官多人關係密切之應召女郎鄭氏被暗殺)；71年10月朴政府發表「徵戍令」鎮壓學運；74年4月，政府炮製「民青學聯事件」，拘捕學生1200多人，203人被起訴；75年宣佈「緊急處分令第九號」，鎮壓學運和民主化運動；75年12月學生反對緊急令「大示威」；79年失業女工包圍政

新民黨本部……

「70年代後半，文學界頂著極大的政治壓力，勇敢地展開民族文學和民眾文學的理論建設和爭論，並且在百般壓迫下，進行爭取創作、言論和思想自由的鬥爭。」柳寅澤說，「就在這個時期，大學生找到了 Madang Kutt 這個韓國農民劇場的民族形式。」

#### 面具舞劇和 Madang Kutt

88年我在台灣見到韓國優秀的作家黃晳暎。他說 Madang Kutt 這個民族戲劇形式，是從傳統面具舞加以「現代化」而來，也受到傳統農民劇 (Madang-Nori) 的影響。Madang Kutt 吸收傳統民俗劇場的形式，而賦予當前的問題為內容，是在70年代校園中的民族劇場復興運動的延長線上，為民主運動結合起來的傳統劇場藝術之現代化的繼承。「大學生在校園劇團中發展 Madang Kutt，研究、復活和再生傳統農民劇場的結果。Madang Kutt 強烈的民族特色，震撼了學生、文藝界和戲劇界。」柳寅澤說，「60年代以來的現代派、實驗派為之失色。在學生的先鋒實踐下，Madang Kutt 擴大成為沛乎莫之能禦的民族劇場運動。」

70年代韓國民族運動，大約分為兩支隊伍：假面劇和農民劇。

面具舞劇 (talchum)，也是韓國重要的民族舞劇形式。以各種材料做成的面具造型美學，有一種奔放淋漓的荒誕、幽默和濃厚的人味。

面具舞劇是在李朝後期發達起來的民眾舞劇，是生動表現兩班階級和人民的矛盾的諷刺劇，以極端誇大、打諢、變形將社會中的階級角色性格形象化。一般面具舞劇的角色，有統治階級「兩班」(yang-pan 階級即士大夫、貴族、僧侶、武夫、商賈)、刁慧的僕人、一對愚騃、樂天的農民夫妻、吃葷嗜酒好色的和尚，等等。李朝時代威權不可一世的兩班階級在戲中成為被嘲弄的對象：迂腐、愚蠢、無知，受到僕人或馬伕百般戲弄，不但深刻地表現當時農民對支配階級的憤怒與嘲笑，也成為戲中令人不斷捧腹的「笑料」。舞俑狂躍、華美，對白機智、充滿狂野豐富的生命力，使70年代韓國學生運動家為之傾倒。

這面具舞劇很快地被帶到農村和工廠現場，由學生戲劇活動家和現場工人、農民推陳出新，重新創作，當場演出，諷刺當時的時局和政治，在

民眾中獲致十分強烈普遍的迴響。

另一派是一直在年輕戲劇界發展的話劇運動。這一派素來比較受到西方現代主義和各種實驗主義的影響。但是當他們接觸了面具舞劇後，吸收這種民族劇場的形式，拿掉面具和舞蹈，發展成 Madang Kutt。

「Madang Kutt 不但有鮮明的民族形式，也有強烈的當代生活內容。它有很強的羣眾性，由羣眾發展、創作，在羣眾劇場(庭院、農地、工廠、街道、廣場)演出，」柳寅澤說：「演員、觀眾打成一片，富有現場性、祭典性和戰鬥性。」

#### 從民衆中來，到民衆中去

在朴正熙統治下苛酷的70年代，Madang Kutt 成為民主化運動的利器。學生化整為零，到農村、工廠的現場組織民眾，共同演出以反對獨裁、反對獨佔、要求民主自由統一的戲。「我們造過這個運動，把全新的民眾劇場向社會底層普及，和羣眾一塊兒演，一道寫新的劇本；另一方面，學生演員、導演和劇運家也在生活與勞動現場上真正理解了工人和農民，改造了自己。」柳寅澤說，「這是70年代後半的事了。在政府全面禁止下，我們的運動不得不地下化、機動化。那是劇場的游擊鬥爭啊。」他笑了起來。70年代後半？那時這個柳寅澤才多大呢？我沈默地自問。

#### 普及了以後，要努力提高藝術性……

1987年「六·一〇」運動以後，Madang Kutt 和一切抗議文化／文藝運動已經全面公開化、合法化。「盧泰愚政權甚至公開承認 Madang Kutt 及其他民眾藝術為韓國藝術表現形式的一部分。」韓國民族藝術總會聯合政策室長，才30出頭的朴仁培 (Park In-Bae) 說，「去年春天，柳寅澤組織了第一屆 Hanmadang 節，演出新創作之 Madang Kutt。」今年的 Hanmadang 節才開始不久。方才樓上的演員就是 Madang Kutt 戲劇節的一部份。Madang Kutt 運動，就如方才看過的《米國・美國・未國！》，有十分強烈的政治內涵：反外來勢力(美國)；反對法西斯軍政獨裁；要求政治民主化；反對民族分裂，追求民眾自主的統一……「我們也自覺到藝術、技巧的提高的問題很重要。因此，在很多作家參加 Madang Kutt 的寫作，成

績斐然。」柳寅澤說。

70年代初，著名詩人金芝河寫〈Jim-oh 鬼〉、〈金冠的耶穌〉。1976年，集體創作〈東一紡織廠〉，寫東一紡織公司女工罷工鬥爭的故事。同年，有金民基的〈工廠的燈光〉，寫的也是勞資矛盾的問題。1980年，黃哲暎發表〈鍾山閣的老鷹〉（譯名不確），是他著名的歷史小說「張吉山」片段的戲劇化……「這些優秀的作品，對於 Madang Kutt 的進一步發展和藝術化，對於我們當前民族、民主和民眾運動，都做出了巨大、難以忘懷的貢獻……」

樓上傳來年輕、愉悅的喊聲：

Yankee, Go Home!

Yankee, Go Home……

(陳映真)

## 尋訪「黑帳幕」 劇場旅記(一)

日本黑帳幕劇團是一個極具創意又勇於實驗的劇團，香港另類劇場活躍分子莫昭如曾赴東京走訪黑帳幕的大本營，跟他們聊天看他們排戲，其後並隨團前往唐桑半島，觀看了為期三天的「唐桑臨海劇場」，並參加黑帳幕劇團為唐桑居民主持的戲劇工作坊……

黑帳幕劇團訪港時，我們曾經把民眾劇社演出的錄影帶放給它的部份成員看，亦交換了一些資料和意見。我對劇團的佐藤信和桐谷夏子表示很有興趣到日本探望他們並且更加深入的了解黑帳幕的「民眾戲劇」。

於是在八月的時候，我們一行四人到了東京尋訪黑帳幕，並且跟他們北上參加一個民眾藝術節。

黑帳幕的大本營在東京的練馬區，從外面看去，像一間小型小廠。這個地方兩層高，每層面積有三千多平方呎吧，樓下就用來排戲，放置道具，還可以當作小劇場，容納幾十個觀眾。樓上有兩個辦事處，一個較小的排練地方，還有兩間客房，正住著從菲律賓教育劇團來的 BAL 和 JUN，他倆將在黑帳幕學習舞台燈光。

黑帳幕每年都招收學員，他們戲稱課程為「紅色課堂」(Red Classroom)，每星期上課三晚，只要學員勤力接受訓練而又願意的話，課程完結之後，他們便可以成為黑帳幕的團員了。紅色課堂暑假休課，我們也沒有詳細詢問課程的特別內容。倒是佐藤信對演員進行日常訓練的一席話甚為有趣：「有關我從廿三歲開始從事導演工作，…始終也沒有找到一套辦法使若干演員能順利地在一起進行訓練。但是僅以我們團而言，那些為了創作演出好戲而進行的種種活動，那些為了維持劇團生存、解決實際困難而做出的種種努力，不也是某種意義上的日常訓練嗎？……我們也搞過一些體操，也會讓演員們反覆像唸佛教箴言般地唸些台詞。發聲的關鍵是氣息問題，所以我們自然要求演員能用腹肌和橫膈膜將呼吸控制到某種程度

……。與單獨的訓練相比，我認為演員之間的相互訓練、相互關係更為重要。比如，所謂發聲技術其實只佔30%，其餘70%則看能否接受對手聲音中所傳達出的東西，以及能否通過聲音對自己的感覺傳達給對手。如同沒有觀眾就演不出好戲一樣，對方的存在是一個必要的條件！」

佐藤信談及劇團的生存和困難這些問題，其中最重要的恐怕是經濟。這麼多年來，黑帳幕沒有政府或是大機構的贊助，他們刻苦經營，堅持獨立，差不多每個團員都要當兼職工作來維持生活。而個別成員更要受來自家庭的壓力，團裡的桐谷夏子和高際惠子都因為不願放棄演戲而要離婚。

那天我們走訪黑帳幕的大本營，桐谷夏子告訴我們，這座兩層高的鐵皮屋和內外的裝置，大部份都是團員們群策群力一起建成的，我便開始認識到，黑帳幕是一個貧窮而又充滿精力的劇團。彷彿這還未足夠，我們坐下不久，他們六位成員開始排練《宮澤賢治旅行記》，由中午到傍晚，將戲由始至終一共排演了三天，之間演員們只略作小休而已。

日本本州東北岸的「小鯖」是個頗為現代化和富裕的小漁港，位於唐桑半島。當地唯一不甚現代化的設備大概就是旱廁。

黑帳幕的二十幾名成員連同我們一行三十多人分別乘兩輛小巴、一輛運貨車和「黑帳幕巴士」經過差不多十小時的旅程，晚上來到了「小鯖」。「黑帳幕巴士」是輛非常殘舊的汽車，裡面改裝了，却是可以住人，總共有九個床位。「黑帳幕」巡迴各地演出「紅色歌廳」，也就是利用這艘巴士作主要交通工具。

不過在小鯖，我們全部都進住「小鯖老人活動中心」——女的在一個小房子，男士就在禮堂，打地舖，睡在睡袋……。

當地的人組織一個節慶，邀請黑帳幕來表演與主持戲劇工作坊。主辦者付給黑帳幕二百萬日元的酬金(約港幣十二萬元，因為日本的物價高昂，這其實是一筆很小的款項)，黑帳幕的成員根本上負擔不起進住旅館或民宿費用。二百費日元的酬金只能支付他的食物、交通和劇團演出的製作費用。

小鯖的節目名為「唐桑臨海劇場」，為期三天。它是由當地民眾主辦的節慶，有異於一般由廣告公司包辦的活動。黑帳幕鼓吹和非常支持民眾節日／民眾藝術節，反對廣告公司的壟斷，提倡民眾的民主參與……黑帳幕曾經協助東京兩個區的民眾舉辦不受廣告公司干預的節目。它的成員津野

海太郎自去年二月以來便是唐桑臨海劇場實行委員會的顧問哩！黑帳幕擬定了在未來兩年不遺餘力地提倡「民眾節日」的政策。

「唐桑臨海劇場」的另一個特色是日本建築師石山修武設計的。石山修武利用一間在港口旁邊的廢屋(\*)，在它的四周用竹建做一些棚架，然後掛上很富日本風味七彩繽紛的大漁旗，再配合一邊是海，一邊古木參天的自然環境，結果是一個令任何人都會讚嘆的露天劇場！

(\*這是小漁港裡剩下的唯一古老的建築物，這裡的人一般富裕，早被建築公司說服，十年一次的把房子改建一次，所以當地的屋宇根本與東京住宅區所見並無分別)。

我對自己說，要是能在這個美麗而獨特的劇場演出，那將是難忘的經驗。

沒想到，在藝術節一連三天的晚上，我有這樣的機會。

我們參加了「黑帳幕」成員為唐桑居民主特的戲劇工作坊。

像菲律賓的教育劇場，也像巴西的 Augusto Boal，黑帳幕並不滿足於永遠站在台上表演，他們相信民眾也很容易把握演戲的技巧和舞台的語言，從而自己去演出，去說自己想說的話。

社區、學校、傷殘者的訓練中心和特殊學校都會邀請黑帳幕主持戲劇工作坊。

在唐桑，演出《宮澤賢治旅行記》的一組人負責為期兩天半的兒童工作坊。演出《無產階級哀愁劇場》的一組負責兩個晚上的成人工作坊。

為了準備工作坊，黑帳幕團員首先駕車到處溜覽，小鯖的海港、唐桑半島的名勝、海岸線和奇型怪石。初時我有點摸不著頭腦，到參與工作坊的時候我才明白，黑帳幕主辦工作坊裡的活動，是要由參與者熟悉的東西出發的。

在兒童的工作坊裡，我們跟著孩子一起用身體砌成燈塔、碼頭、當地名勝釜石的石柱和四周環境、漁船……。

而在成人工作坊，參與者被邀暢談當地特別的婚葬民間風俗和趣事，並且將各種趣事發生的場面用塑像的方式串演出來。在工作坊裡，黑帳幕的成員也用心的去學習當地人的傳統舞蹈和歌曲哩！

當然，在兒童的工作坊也好、成人的工作坊也好，黑帳幕的成員都扮

演導師的角色，少不了帶動許多活動——包括了許多令成員互相認識的遊戲，利用身體各部位的練習，各種的感覺訓練，發揮想像力的活動，創造音響的嘗試，製作簡單道具和服飾的實踐……。

這些遊戲和活動，大概是一些熟悉戲劇練習方法的人不會感到太陌生的，只不過黑帳幕自己加了一些日本的傳統遊戲，同時據他們說他們主持兒童劇工作坊的方法，主要是從菲律賓的教育劇場學回來的。

使我印象深刻的是工作坊的進程在非常有系統的發展之餘，參與者都能充分地發揮自己……

在兒童的工作坊裡，我看到參加的小朋友怎樣逐步集體改編了一個當地的民間故事——名叫福島太郎的好勇鬥狠的孩子乘坐海龜大鬧龍宮，奪取了寶物箱，回到村裡將箱子交給母親，母親當是廢物，太郎遂打開箱子，一陣煙却使太郎變成一條擋在沙灘的大魚，竟然給母親捉到宰了吃，不過母親吃了太郎之後開始懷孕，最後產下一個全新的太郎。

在黑帳幕的成員協助下，孩子們自己製作了一些魚蝦蟹海龜等面具和道具，黑帳幕成員也用一些敲擊樂器創造了一些音樂，然後把故事排練幾次，連續兩晚就在黑帳幕上演《無產階級哀愁劇場》之前表演，獲得了觀眾熱烈的掌聲。

多謝孩子們，他們安排我演那守衛寶物的將軍角色。

至於成人工作坊的表演，黑帳幕的成員也一併參與演出，他們與工作坊的參與者(包括我們幾個來自香港的)將幾段婚禮發生的趣事串連演出，使台下的觀眾笑的嘻哈絕倒。而我，在觀察到黑帳幕的成員那麼有誠意的走進民眾，與當地的居民一起演出，那麼認真地學習他們的傳統歌曲和舞蹈，對黑帳幕更加地肅然起敬。

在唐桑臨海劇場黑帳幕的兩個演出：《無產階級哀愁劇場》和《宮澤賢治旅行記》都吸引了不少觀眾，尤其是上演《宮澤賢治旅行記》的一晚，入場的觀眾有三四百人之多，他們席地而坐，場面熱烈非常。

兩齣不同內容的戲，由劇團不同的成員演出，却都是水準極高，兩齣戲的風格和形式都頗為相似——道具和佈景均極簡單，不過音響效果和燈光都是一絲不苟。黑帳幕來港演出時有人評論它的「演員造詣頗高。他們音域廣闊，聲線充滿感情，動作矯健敏捷，對每一寸肌肉都控制得宜……演

員之間合作靈活……」這是我絕對同意的。

我個人較喜歡《無產階級哀愁劇場》，大概是因為我對它的題材關心和熟悉。《無》劇是描述關於日本九州博多港日僱勞動工人的故事，它是這些日本最低層工人的遭遇經過戲劇化的提煉，是感人心弦的。我特別喜歡演員跑上了劇場內廢屋頂上演戲，他們的做法，簡直把整個劇場變成一艘停泊在博多港口遠洋運送木材的貨船哩！

《宮澤賢治旅行記》本來就是包涵一些有關人與自然和諧、宇宙的奧秘等哲理的劇目。在晚上和那麼接近大自然環境的一個露天劇場來演這齣戲，當然是再適合不過的了！

在我來說，經過了差不多一個星期與黑帳幕的成員一起旅行、生活、工作，參加他們主持的工作坊，目睹他們達至凌晨的緋練，跟他們一起搬運燈光、音響器材和道具，與他們一起享受民眾主辦的節慶活動，參與他們與本州東北地區支持者舉行的交流會，然後看《宮澤賢治旅行記》的演出，不單感覺得到黑帳幕無窮的精力和它對戲劇的全盤投入，我似乎更能明白宮澤賢治寫於二十年代有關農民藝術的一段話：

我們都是農民，非常繁忙，工作也很艱苦

我們希望重新發現我們祖先充滿活力和熱情的生活方式，

我們今天只有工作和生存

由現在起我們一定要走一條新的和真的道路去創造我們的人！

用藝術去燒掉灰色的勞動吧！如果我們的聲音有節奏和旋律，我們便創造了歌唱……

如果文字有節奏，那就是詩歌……

如果行動是真理的表達，那就有戲劇

如果行動有節奏，那就有舞蹈……

職業的藝術家將有一天不再存在

讓每個人都擁有藝術家一般的感應能力，永無休止地依著你個人擁有的天份去表達自己

我們，每一個人，都在一些時刻是藝術家……」

黑帳幕肯定是這種藝術觀的繼承者。

(莫昭如)

# 伴「黑帳幕」同行

## 日、韓劇場旅記(二)

黑帳幕劇團在六十年代後期成立，一開始便以龐大的作爲流動劇場的黑帳幕聞名。劇團作品一向極具社會政治意識，但他們自稱爲「關注劇場」(Concern Theatre)，而不是政治劇場。劇團每年都在日本各城鄉鎮巡迴演出，並與當地民衆做工作坊，鼓勵觀眾走上舞台；初期每到一地即會和當局抗爭，現在卻在各地都有「支援會」安排演出及其他事情。黑帳幕一向拒絕接受政府或商業機構的資助，堅持獨立。

年前，我們曾經一行四人到日本尋訪黑帳幕劇團，並建立了良好的關係。去年五月我去了東京，抵達後知道黑帳幕南下巡迴出去了。我決定到九州東岸的大分市走一遍，探望他們和看他們的演出。早上從廣島出發，下午四時左右便抵達大分市。由火車站步行至劇團演出的城址公園，大約廿分鐘路程。步入公園，老遠便見到一個很大的黑帳幕！

在日本有好幾個「帳幕劇團」，除了黑帳幕，還有紅帳幕、風之旅團和夢一簇等。他們搭建帳幕演戲，各有特色。而黑帳幕劇團以兩輛貨車一前一後把帳篷扯起，快捷妥當，甚有特色，在外國也頗爲人樂道。黑帳幕的成員正在樹蔭下排練，我的出現打擾了他們，不過很快他們又再全神投入。

黑帳幕的成員不論年紀大的(四十多、五十歲的)或年青的，都好像有無窮的精力：他們在當天早上才來到大分市，得到當地支持者的協助建成了帳幕，在裏面安裝全套的燈光和音響效果，舞台、佈景和座位等等，然後排練的排練，後台工作者就繼續搬搬抬抬、試音和試燈光。那些演戲的，排練完約十五分鐘，便立即開始化裝，原來他們也用帳篷做了男女化裝間各一。

「今回黑帳幕演出的劇目是布萊希特的《三便士歌劇》，聽說他們兩年前便要演這個戲，不過因爲導演佐藤信患病而被迫押後。黑帳幕當然把《三便士歌劇》全部日本化，人物都有日本名字和穿上明治時代服飾。最有趣的是

在劇終時候，黑帳幕爲故事加上一條近代尾巴：用幻燈把日皇裕仁和平成的照片打出來，並將他們介紹爲劇中主角的後代：前者參加了大戰，幹了些不太光明的事，後者則潦倒非常，加入了黑帳幕劇團。這個對日皇體制開的玩笑，使觀眾笑得嘻哈絕倒。不過黑帳幕的桐谷夏子告訴我，日本內政部曾經三番四次的爲此而調查他們。

當晚的觀眾約有三百多人。觀眾席的後面部份有數排板櫈，不過大部份人都坐在榻榻米式的地蓆上。這樣的安排使帳幕內可容納的觀眾數目變得很有彈性，大家坐近一點便可以擠上七、八百人。不過當晚的三百多觀眾已使人覺得十分擠擁。

黑帳幕的成員真的擁有無窮的精力。看他們換好戲服後便各自準備，閉目養神，集中注意力，或準備聲線。觀眾入場後(票價是三千五百日圓。約港幣一百七十五元，是一般劇團的收費水平)七時半演出便立即開始。演員們落力的演、唱和跳，末段還有十幾個人以各款薩克士風合奏主題曲，至十時過後才演畢，期間的中場休息也只有十來分鐘。

散場後，演員卸裝，換上工作衣服，跟其他成員和當地的支持者(共約五、六十人，大概三十個是黑帳幕成員)便開始收拾和拆卸。半小時後，隨團的伙頭把「大鍋飯」煮好了，帳幕兩邊的帳布亦已卸下，大伙兒就坐在原是觀眾席的地方或舞台上一起吃晚飯——匈牙利式的土豆牛肉和白飯，還有一大盤青菜。一邊吃，支持者一邊自我介紹，並且向黑帳幕的成員說出自己的感受。這當然少不了我的份兒。

我跟黑帳幕是老朋友了。十多年前第一次從朋友口中知道它的存在，然後在八七年黑帳幕訪港時看過它的小演出，之後和幾個民眾劇社的朋友在八八年的暑假拜訪黑帳幕，在東京練馬區的大本營看過他們排練，也隨團到日本本州東北岸的小漁港小鯨生活了一個星期，參與他們爲當地的兒童及居民主持的戲劇工作坊，也觀賞了他們的演出——《宮澤賢治旅行記》和《無產階級的哀愁》，看他們怎樣將一間廢屋變成令人讚嘆的露天劇場。但今次專程來到大分市，看到了集團真正的黑色大帳幕內演出這麼大型的製作，真是棒極了！

在大黑帳幕內看黑帳幕演出大型的《三便士歌劇》的經驗，無疑與八七年在香港城市劇場看他們的小演出很不相同。大演出比小演出更色彩繽

紛，燈光和道具更精細，演員的才藝也有更多的表現機會。不過我不懂日語，不知道他們把布萊希特的原著改成怎樣。他們每場用字幕報幕，演員又不時直接與觀眾對話，都是布萊希特的疏離效果和方式吧？有一點我希望知道但又忘記問的是：他們演布萊希特，是不是要像布萊希特一樣批判資本主義社會，希望觀眾徹底思考這些問題？

不過無論如何，令我印象最深刻最感動的，不是他們當晚精采和充滿活力的演出，而是在演出和吃大鍋飯後，演員(年長和年輕的)與支持者幾十個人(也包括我)全心合力、滿身汗水，攀高爬低的把帳幕、音響、燈光、座椅、舞台和道具等一一拆卸和搬運，在凌晨二時便全部安放好在幾輛大貨車的裏面。其間沒有人發施號令、沒有人偷懶，也沒有人埋怨。然後他們到民眾或附近酒店浴場洗了熱水澡，跟著回到大分市的常妙寺投宿一夜(黑帳幕巡迴時，常常到寺院投宿，寺院負責人通常也是他們的支持者，收費較旅館廉宜得多)。

在常妙寺的大房間裏，黑帳幕的支持者原來一早便預備了酒菜款待這一羣他們非常愛護的戲劇工作者。於是大伙兒又熱烈談論，吃吃喝喝，酒過四巡，各人才進入夢鄉，那時已是凌晨四時了。

三小時後，眾人陸續起來沖洗，早上八時正一千人又回到城址公園，駕著幾輛大貨車，連同他們自己的一輛殘舊大巴士，上路去下一站——四國地區的一個小島——繼續他們的巡迴演出。

我看過他們的行程表，在巡迴期間，大約一星期總有五天是這樣的趕路、築帳幕建劇場、排練、演出、交流、拆帳幕、收拾行裝、支持者的款待……。

我看到一羣將演藝和勞動結合的戲劇工作者、我看到一個成員無分等級的劇團的運作、我看到一班刻苦(基本上他們每年約演六個月的戲、而演戲是賺不到錢的，因此要在另外的半年找能夠維生的工作)但藝術修養超卓的戲劇中人……黑帳幕劇團對於我，是「不單使我感受到激勵」(More than inspiring)！

(莫昭如)

## 一壺濁酒喜相逢 日、韓劇場旅記(三)

在南韓舉行的文化行動工作坊，為期兩個星期，有來自南韓、孟加拉、尼泊爾、泰國、菲律賓、印尼和澳洲的參加者，還有一個是台灣記者，三個日本來的韓國人，以及香港民眾劇社的成員——我和芷玲。

工作坊由亞洲民眾文化協會(Asia Council For People's Culture)及韓國民族藝術總會(Korea Nationalistic Artists Federation)合辦，前者是一個國際組織，目的是鼓勵民眾藝術，作為亞洲地區發展的一個動力和構成部分；後者則於一九八八年底成立，宗旨是以源於民眾生活的藝術來服務人民大眾。

應邀而來的各地參加者的共通地方，就是他們大部份都是文化行動的積極參與者，透過種種媒介——戲劇、說故事、舞蹈和律動、歌唱和遊戲、韻律和聲音、繪畫、木偶、面譜、各種視覺藝術、文字創作、小組工作、音樂和樂器運用等等；跑遍大小城市、農村、各種社區和學校，推展教育劇場、解放民眾的劇場和社區劇場等，使民眾擁有更大的信心和力量，擺脫沉默，認識自己真正的歷史和文化，並且行動起來改善貧窮、受剝削和被壓制的困境。

來自孟加拉的拉釋(Rashid)參加過孟加拉獨立的游擊戰爭，今天是孟加拉有名的劇團導演，也是頗著名的電視演員(後來拉釋來到香港，我帶他到處遊覽，去了重慶大廈走一趟，竟然有不少孟加拉人認得他哩！)。他積極的反對腐敗獨裁的軍政府，所以政府發他一個戲劇成就獎，他也不要！他曾因進行反政府活動而坐牢、逃亡……。他的劇團不甘於在大城市內的劇院演戲；於是跑到農村，與村民生活在一起，認識他們的疾苦，聆聽他們的故事，然後跟村民把這些故事編成一個劇，合作一起演出。至今他們已到過超過二百條村落演出，數以百計毫無正式戲劇訓練的農民曾經與他們一起表演。

三十多歲的高榮(Govind)來自尼泊爾的加德滿都，是大學講師，也是

一個叫「代名詞」(Sarvanaam)的劇團的負責人。這劇團在加德滿都街頭和在尼泊爾的窮鄉僻壤演戲；演的戲或反皇帝獨裁，或反對印度資本家罔顧大自然伐木，或反宗教迷信，或宣揚健康教育和家庭計劃等。高榮曾因演戲和寫詩反對政府而坐牢，又積極參與尼泊爾的民主運動。

韓國的金明坤(Kim Myung Gong)只有四十歲，是韓國傳統獨腳史詩歌劇(Pansori)的大師，曾在去年跟〈亞洲的吶喊〉巡迴歐洲演出，到過香港表演。他是一個叫韓(Hanmadang)劇場的創始人，在自己的小劇場演戲、搞工作坊和借場地給激進的電影工作者放映禁片。他的劇場鼓吹南北韓統一，反對美、日帝國主義對南韓經濟控制，批判南韓政府的獨裁，經常與鬥爭中的工人和學生站在同一戰線。他的劇場深受學生歡迎，並經常到大學裡演出。他和其他的戲劇工作者更積極發揚和更生南韓的傳統表演藝術；透過自己學習、演出、著書和教授等方法，影響了新一代的藝術工作者。

比金年青的另一個韓國參加者 Lee Jung-Hyeon 屬於另一個劇場，他的劇場也是這個激進的、民族的、文化運動的一部份。Lee、金和兩個來自大陸、出生於日本的年青韓國人 Ann 和 Kang 都從事所謂「廣場戲劇」(Madang Theatre)的創作。廣場戲劇源於傳統農民的祭祀和面具劇。通常的格式是分五段，頭尾兩段是祭祀儀式，中間幾段，農民或特別邀請回來表演的劇團，透過不同的面具和角色，都表現了農民對支配階級的憤怒和嘲諷，也呈現了傳統社會中不平等關係的縮影。末段的儀式是演出的高潮，觀眾和演出者更達到一種集體激情的境界(collective Enthusiasm)。金和 Lee 等人借用了「廣場戲劇」這個形式，再加上現代的技巧和內容，使「廣場戲劇」成為韓國的文化行動，像戰鬥的利器，而「廣場戲劇」傳到在日本的時候，又成為他們重拾韓國人身份和反對日本人對他們歧視的媒介。所以 Ann 和 Kang 索性把他們的劇場名為「廣場戲劇」。

像 Ann 和 Kang，Kyumi 也是來自日本大阪出生的韓國人。很年輕的她，是一個文化機構的主管，負責推動韓國的藝術，特別使日本韓裔兒童不要忘記自己的身份和過去。她也相信藉著文化的行動能把韓國人在日本社會處於二等公民的地位改變過來。

五十多歲的高路馬(Ernie Cloma)和廿多歲的卡媚拉(Carmela)都來

自菲律賓。高路馬是菲律賓教育劇場的兒童劇場合作社的主管，對主持工作坊極有心得，常常不辭勞苦到窮鄉僻壤工作。菲律賓教育劇場在過去二十年來影響了整整一代作家、演員和觀眾，還透過到國外演出、主辦亞洲戲劇研討會及工作坊等將它的宗旨和理想傳播國外。菲律賓共有三百多個民眾劇團，不少是由教育劇團催生的！在馬可仕獨裁軍法統治的年頭，電影和報刊部受到嚴厲控制，而教育劇場的成員便把握了戲劇媒介的特性，打開了一個缺口，使戲劇成為異議呼聲的主要來源，也成為倒馬可仕運動的重要影響和力量。人民力量推倒了馬可仕，菲律賓教育劇場兵分兩路到世界各地進行了「祝捷」巡迴表演，高路馬參加了其中一組人。至於卡媚拉則是一個民族樂隊的成員，也是主催今次工作坊的亞洲民眾文化協會的聯絡人。

泰國的 Tua 三十多歲，是曼谷一個劇場麥金龐(Makhampom)的負責人，他除了跟劇團的成員到學校、社區和貧民演區出外，還在一家戲劇訓練學校協助訓練演員，也為學校教師舉行戲劇工作坊。與 Tua 年紀相若，來自印尼雅加達的 Wiji 是位詩人，他亦屬於一個常到貧民區演戲的劇場。也是來自印尼的瑪莉亞(Maria)是一個學生運動家多過一個文化行動者，但她對印尼傳統的舞蹈也有廣泛的認識。

台灣的鍾喬，本是〈人間〉雜誌的採訪組組長，〈人間〉停刊後，他到了自立日／晚報工作，雖然以觀察者的身份參加工作坊，也積極的和無保留的投入工作坊的活動。他本來是要跟台灣劇運的知名人士王墨林參加工作坊的，不過因為工作坊改了期，後者要到香港參加城市劇場主辦的一連串活動，迫不得已放棄南韓一行。

還有來自澳洲的海倫(Helen)和波拉(Paula)。前者是澳洲的土著，後者是澳洲的白人，認同亞洲則共同一致。海倫是爭取澳洲土著人權的活躍份子，波拉則致力訓練一些社區民眾藝術的組織者。

這一羣來自亞洲的文化工作者，各有擅長，在南韓中部距漢城兩個多小時車程的一個位於金河毗鄰的營地裡，在金明坤、波拉和高路馬三個主持者的引導下互相學習、互相衝擊和互相瞭解。我們一起生活了兩個星期，期間我們分享各種表演技能，透過藝術創造來溝通、認識亞洲各國被帝國主義／殖民主義凌辱的血的歷史，瞭解參與者個人的背景、工作和憧憬，

觀摩各國的傳統藝術及文化實踐的形式。每一個參與者都在情感上、知性上和美學上獲得豐富的衝擊和養料。

整個工作坊的過程十分有系統和條理！三位主持者更隨著參與者的情況和需要檢討工作坊的進程作出有效的回應和改變。

工作坊基本上分四部份。

第一階段是基本的技巧訓練。

接著是亞洲的文化行動。

第三階段叫做「為訓練者進行的訓練」

最後是檢討和計劃未來。

基本的技巧訓練總共為時六天。

第一天主要是互相認識。

韓國民族藝術總會代表致歡迎詞，並講解了韓國人民自八七年以來的蓬勃的反帝國、法西斯和爭取民主的鬥爭。講詞中當然特別提到藝術家和文化活動所扮演的角色。

同一天還有一個開幕儀式，各國參加者都穿著自己國家的傳統服裝一起打鼓唱和，然後每人都介紹預先貼在舉行工作坊的小禮堂牆上的圖片和展品。

接著亞洲民眾文化協會秘書卡媚拉介紹了這個團體，然後參加者都透過小組和全體聚集介紹自己的工作、過去的歷史、現今的情況和將來的展望等。

最後是參加者分成四組：寫作、音樂、舞蹈和戲劇。

翌日，每組要負責主持一個工作坊。

我們作模擬訪問，學習寫報導和討論新聞記者扮演的角色。

我們學習發音、韻律，又學習韓國農民的勞動歌(Work-song)，也分組即興地用聲音、韻律和節奏再配以動作創作了一個表現團結和抗爭的故事。負責音樂組的朋友還示範了韓國傳統祭祀之歌、中國的南音和創作的歌曲。

我們經驗了音樂和運動及舞蹈的關係，練習了韓國的四步舞，同時更兩人一小組的創作了不同的四步舞。

我們透過各種遊戲認識一些戲劇的元素：如模仿，幻想和控制自己的

身體等。負責戲劇組的朋友又各自示範了一些獨腳戲的片段。

第三天早上，我們分組嘗試透過戲劇、音樂、舞蹈和寫作的匯集進行集體創作表演。下午我們為跟著的兩天「曝光旅程」(Exposure Trip)作出了準備，也各自檢討了在工作坊裡的參與。晚上工作坊的女成員組織了婦女論壇，討論了婦女和婦女運動在亞洲太平洋區的情況。

第四和第五天是「曝光旅程」。所謂曝光，是要參加者認識工作坊「主辦國」的情況，這是一貫以來亞洲民眾文化協會主持的工作坊或日本黑帳幕劇團與菲律賓教育劇團主持的亞洲戲劇論壇的必然構成部份。參加「曝光旅程」的成員不以遊客身份觀賞名勝古蹟，而是訪貧問苦，認識當地的民生和社會的特殊問題或情況。所以在這兩天一夜裡，我們到過板門店，遙望北韓；在漢城一個小劇場看了一個呼籲南北韓統一的「廣場戲劇」；參觀南韓年輕進步畫家的畫展；又參加了一個介紹進步視覺藝術家的幻燈會。另一個活動是與一個以復興民間音樂為己任的樂團作出音樂和舞蹈的交流；還有訪問和慰問一家無線電話廠罷工的女工人……到大學看露天的戲劇表演，又與韓國民族藝術總會的成員討論對南韓的印象。我們也不斷提出問題。

第六天回到營地裡，我們提出了更多的問題。我們又以聲響和身體語言將那些使我們印象深刻的人和事呈現出來。我們再分了組：第一組「藝術與社會之關係」，第二組「工人與學生運動」，第三組「韓國人民的歷史」。然後，我們就以表演的方法，把我們對韓國這幾方面的認識重新演繹出來。第一次演出過後，經過檢討和聽取其他人的意見，再次排練和修改，然後演第二次。

之後我們用文字作出對工作坊第一階段的評估。 (莫昭如)

# 千里文化一線牽

## 日、韓劇場旅記(四)

在工作坊的第七至九天，是工作坊的第二階段，總題是「亞洲文化行動」。每個國家／地區的參加者本來已經向大會呈交了一篇有關經濟政治文化狀況的報告，參加者亦早已每人獲得一份。

不過我們還是以地區／國家為單位，負責一個兩個半鐘頭的演出和介紹。眾人於是都用盡渾身解數，在有限的時間內，務求將一些重要的史實或其他資料透過各種表演媒介表現出來。

拉釋將英國對印度的殖民地統治和孟加拉建國的歷程作了詳細的解說，更吸引人的是有關文化發展和歷史的交待，最使人印象深刻的是他和劇團到農村去的經驗的介紹。只可惜他帶來的錄影帶屬 PAL 系統，而南韓用的是 NTSC。

高榮也詳細解說了尼泊爾的歷史和近況，還特別詳盡討論了今年二月屠殺以來民眾不屈不撓的鬥爭，導致了獨裁的尼泊爾皇帝被逼放棄壟斷權力！透過高樂的歌和舞，以及他拿手的獨腳戲表演，我們既可淺嘗尼泊爾的傳統民間藝術，又可以一睹這位被譽為尼泊爾最佳笑匠的個人表演及其他所關注的問題。

Tua 透過精采的舞蹈(傳統的和現代的)將泰國的階級社會、西方文化在大城市的影響和勞苦大眾對壓迫的抗爭宗教扮演人民鴉片等一幕幕的呈現在我們的眼前。

瑪莉亞和 Wiji 邀請了其他工作坊成員與他們合演一齣有關農民受壓迫和學生運動的短劇。之後他倆示範了爪哇各地及峇里島的歌唱和舞蹈：Wiji 又用他戲劇性的方法誦唸了兩首他自己寫的充滿控訴社會不義的詩。最後他們還提供了一組幻燈片，訴說了印尼政府因遷徙政策如何野蠻地對待鄉間的農民。

波拉和海倫把一張很大的澳洲地圖砌在地上；透過遊戲、唱歌和角色扮演的方法，令我們認識了澳洲的歷史，特別是澳洲土著在二百年前白人

入侵時的血和淚。

菲律賓的高路馬和卡媚拉教懂我們一支飲酒歌，他們用幻燈片敘述了菲律賓戲劇形式的發展，也正反映了菲律賓的殖民歷史。他們又放映錄影帶訴說了馬可仕時代的逼害，也邀請了其他參與者合力用動作和舞蹈炮製了菲律賓政府為了清剿共軍而造成大量農民流離失所的一幕。

台灣來的鍾喬，本來是位觀察者(Observer)，但也在一些朋友的協助下，透過說故事和塑像方式將台灣在十九世紀末至今的歷史和發展娓娓道來，其中更加插了多首台灣山歌。鍾喬的表演，我們更命之為圖片新聞記者劇場哩。

而韓國的金明坤，Lee 和三位來自日本的韓國人同組，人多勢眾且眾人都各有擅長、能歌善舞。他們在晚飯前兩個多小時將韓國十幾個世紀的歷史簡述一遍，既歌且舞，又輔以戲劇。他們特別關心和著墨的是日本殖民時代的壓逼、韓戰和南北韓的分割、和自六十年代至今的南韓學生工人爭取民主的運動及光州屠殺事件。我們學習了充滿戰鬥性的舞蹈和民族的歌曲，也欣賞了金和其他人以戲劇方式演繹南韓今日的腐朽和秘密政治、東西冷戰導致南北韓的分裂等。

晚飯後接著下來的是韓國文化運動的論述並輔以示範，我們得以目睹充滿活力的農民的鼓樂、祭祀的儀式、南北韓兩地面具舞的異同和傳統的史詩歌劇……。

我和芷玲在過去兩年多的民衆劇社／黑鳥樂隊的演出之中時有合作。兩人合力做了一個有關香港的「報告／演出」，自然會想起一些以往演出的手法和橋段。

我們的「報告」混合了戲劇和歌曲，舞蹈則欠奉。內容涉及英國人統治下的香港逐漸變得西化，學校也重英輕中；也談及學校和工作的疏離、九七問題、移民潮與六四……。

我們的演出包括了兒歌演唱、黑鳥樂曲〈發火〉、〈悼亡魂〉、〈助我自由〉(Help Me To Be Free)和〈從前有人告訴我〉等南音清唱。我們插入了兩場木偶戲——一場用廣東手托木偶，一場用所謂垃圾木偶(Junk Puppets)——包括了一筒牙膏和兩支殺蟲噴霧器。我們也放映了從香港支聯會借來有關去年北京學生運動的幻燈片，再加上一些解說和討論，許多參與者對

香港和中國都因此加深了認識，也有朋友看得十分感動哩。

雖然我們動用了廣東手托木偶、南音，甚至乎一支柳月琴，然而我們的演出，比起其他參與者，傳統藝術的運用仍然是少得很。這是無可避免的，因為芷玲和我都比較缺乏這方面的訓練。廣東手托木偶和柳月琴都只是學習了幾個月而已，南音還是「一曲走天涯」。

在工作坊目睹別人對傳統和民族藝術的認識，讓我們更加清楚地知道了傳統民族藝術在民族獨立鬥爭上的意義。我們不得不承認我們一貫的演出實在流於西化。我們也認定日後應對中國傳統及民族藝術加深認識。

這一個階段，對每一個工作參加者來說，一方面是精疲力倦的，因為我們不單要投入自己負責部份的創作和演出，且還時常在情感上或演出上投入和參與其他朋友的“報告”，往往是經歷一些殖民或獨裁統治血淚的歷史經驗，那並不令人暢悅。不過另一方面那也令我們鬥志激昂；在演藝上我們也著實大開了眼界。

隨後第三階段，由我們自己分開三組人，在三個支持者的指導下各自擬定主題，進行了三個模擬工作坊。三個工作坊各有特色和目的，都嘗試滿足參與者的各種需要，亦貫徹了整個工作坊以互相學習和透過實踐而學習的基本原則。

第一個模擬工作坊使參加者挑起了一些不愉快的回憶——或受移民局警察留難、或被強迫按手指模、或在獄中受虐待，或赴湯蹈火進行游擊戰爭、目睹戰友死亡、或因被扣留而與心愛的家人分離……不過這有治療的作用，同時也使我們作為一羣積極的文化行動者作出心理準備面對一些將來可能發生在我們身上的遭遇。

第二個模擬工作坊使我們猶如回到童年；透過了一些遊戲、默劇、角色扮演、外出觀察、繪畫和即興表演等，我們嘗試了如何領導小孩子自我學習的方法。

第三個模擬工作坊却使我們常常都哈嘻絕倒。主持模擬工作坊的成員作了示範表演，特別是個人獨腳戲的技巧，之後所有參加者都就「自由」、「人權」、「平等」和「食物」等題目進行了個別的獨腳演出，自然不乏精采之場面！

三個模擬工作坊之後，我們花了許多時間，就我們自己進行工作坊背

後的哲學、意識、計劃和調查作出檢視，也對自己的參與和與他人合作的情況作出檢討；給自己批判，也給人家意見。

之後我們探討了如何準備主辦一個工作坊的方法——事前工作、進行中和事後工作都由素有經驗的高路馬，波拉和卡媚拉主持。

不過這階段最精采的一部份倒是金明坤主持的「廣場戲劇」創作示範，也算是一個工作坊的示範——熱身後我們分組繪好至喜歡及至厭惡的人物素像，賦予該人物若干性格和背景資料，並透過其他人更深入地描劃他，然後就由我們扮演這些人物，分組即興演出，使這些人物交往、溝通和產生關係。之後組與組之間的不同人物又發生關係……竟又慢慢地發展了許多小故事和戲劇衝突哩！

在第四階段我們檢討整個工作坊的各方面和計劃未來。大家決定了再花多些時間認識菲律賓教育劇場的方法、廣場戲劇的理想和實踐、歌唱和舞蹈、籌款、組織工作坊和深入之訓練方法。我們談論了個人的計劃，以及將來的工作和聯繫。我們甚至訂下了下次工作坊的時間(一九九二年)和地點(澳洲)！

我們坦誠的把別人的優點或弱點以輕鬆而認真的方法說出來又進行了一個傳統的韓國祭祀儀式，將過去兩星期不愉快的東西一燒殆盡；更燃起了蠟燭許下個人願望，表示了亞洲太平洋區文化運動參與者的團結。

兩星期的工作坊，令筆者獲益不淺。它更令筆者深信：日後繼續演藝活動的方向不再繼續站在台前(在街頭也好，球場也好，青年中心也好)演出，而在透過工作坊和訓練班等形式使民眾把握演戲的技巧和舞台的語言，從而讓他們自己去演和去說自己要說的話。

兩星期中有無數值得回憶的人和事，然而最教筆者感動的情和景，却是那趨到一家教會社區中心去探訪一些罷工的女工……跟我們報告和解釋罷工因由的，是一個三十多歲的女人。我忘不了她告訴我們在所謂四小龍的南韓，她們的老闆(賺了大錢的無線電話機製造商)怎樣剝削她們(不能糊口的薪酬、極長時間的勞動)……。她是工會的主席，罷工的領導人，她們已經罷了工許多天，已經沒有收入……。她們許多人在挨餓，她的說話明顯地是來自一個餓著肚子抵受著無比壓力的人，她那帶著抑鬱的眼神閃耀著無比的堅決和勇氣，她說著說著……比任何的戲劇更感動人！(莫昭如)

# 菲律賓的民衆文化與劇場運動

8  
6

一九八九年二月間，菲律賓的民答那峨民眾文化中心(MCPC)以及卡特朗亞汀基金會(KAFI)，發動了一個反「帝國痞」(音譯)(DEKOPYU)的文化運動。什麼是「帝國痞」呢？帝國痞，DEKOPYU，(Dekadente, Elitista, Kolonyal, at Pyudal na Kultura)是指頹廢，精英化、殖民的封建文化；所謂頹廢，就是菲律賓文化中所充斥的外國標準與價值滲透、毀滅了菲律賓的文化價值；精英主義則是指教育為少數人所獨享，這在媒體傳播上尤其明顯，甚至於可說是一種流行；至於殖民的封建文化，不言可喻，指的是美國新殖民主義半殖民形式的文化強勢。反「帝國痞」，就是反殖民封建文化的侵略。這個文化運動以民答那峨為中心向全菲律賓推動，是80年代末極重要的一波文化運動。其實菲律賓的文化運動，一直是一種民族自決的民眾文化運動。在不同的歷史階段，它相應地擔負起不同的任務；這種民族自決的民眾文化起源可遠溯自第一傳教運動(the First Propaganda Movement)和一八九六年反西班牙殖民封建統治的菲律賓革命，而後的幾十年則是與美國殖民主義、新殖民主義、封建制度以及官僚資本主義進行鬥爭。所以，在性質上，這種民族自決的民眾文化精神是不如同於一七八九年資產階級所領導的法國大革命，它是在無產階級意識領導下的民族自決革命，但又不同於當今民族自決鬥爭中，自由資產階級的反帝國主義、反封建制度。這種新文化運動在美一馬(美國一馬可仕)政權時期對反美帝國主義、封建制度和官僚資本主義的幾年鬥爭中加速了發展的廣度和深度，成為動員群眾支持革命的有力方法。反美一馬政權革命成功，這種文化運動的組織與動員乃是關鍵的因素。隨著美一馬政權的崩潰，新的美一艾(美國一艾奎諾)政權又逐漸走回老路，漠視當年工農大眾與鄉間紅色武力的革命貢獻，立法保護地主與資本家建立私人武力，承認地方軍國(ALSA-ASA)的合法性，鄉間的紅色武力受到圍剿，工農大眾的生活每下愈況，於是民眾文化運動在這個時期，又重新肩負起再組織、再鬥爭

「民衆劇場與草根民主」

「菲律賓的民衆文化與劇場運動」

的任務。

回顧60年代，從民眾文化運動者對歷史作深入研究後系統地提出「向民族、科學的民眾文化前進」的理論開始，菲律賓文化工作者秉持著這種信念，冒著生命危險，辛苦經營出文化運動的模式，在屢仆屢越的前進中，組織並教育著工農大眾；在那個戒嚴的白色恐怖時期，要想進行一個全國性的組織是不可能的，於是文化團體開始化整為零形成地區性的組織，其中絕大部份是創造性的戲劇團體，尤以「菲律賓教育劇團協會」(PETA)為最重要。

## 整合性劇場藝術基礎訓練

菲律賓教育劇團協會，於一九七六年，由 Cecile-Guidote 組織成立。Cecile 當時是一個熱愛戲劇的女學生，在熱烈投入戲劇表演之後，受著同時期進步文化工作者的影響，對戲劇的本土化，有很高的熱忱。於是她集合了一批藝術家與同學，以 PETA 為基礎，開始從事本土化的戲劇運動。起初她與同伴們只從事純粹的表演工作，深入到菲律賓一些偏遠的農村，針對當時農村或社區所面臨的問題，用戲劇的表現模式，給予許多文盲最直接，也最具啟發性的教育，漸漸地，PETA 成員發現：純粹的戲劇表演，只能幫助群眾了解問題，並對他們的被壓迫有正確的理解，但在解決問題方面，則沒有具體的成效。於是他們將戲劇訓練方法作為主要材料，指導群眾透過群體動力、肢體語言、聲音、音樂、視覺藝術來自覺的表達問題。藉由這種方式，群眾不僅表達、剖析了自身遭遇，而且也從排練的過程中，學會了組織與集中。這種集體創作、組織的方法，後來總結地被稱為「整合性劇場藝術基礎訓練」(BITAW)方法，在全國各地蔓延開來。由於這種戲劇運動的實地取材和深入農村，漫漫的與中下階層生活結合，而形成了精彩的「貧窮美學」(Aesthetics of Poverty)並漸漸取所謂「主流劇場」而代之。後來，PETA 雖因內部問題於一九七二年分裂，但這種訓練營(Workshop)的訓練方法，廣為各文化工作團體所採用，形成菲律賓民眾文化的獨特運動方式。一九七三年，創造性戲劇的參與者，尤其是在民答那峨地區，試著打破戒嚴箝制的文化沉默，像 PETA、卡特朗亞汀基金會(KAFI)、Sining Kambayoka……等團體都用他們的表演和訓練營的方式來反映事

實。

### 現今這些工作者的處境並不比美馬政權時期來得更自由

到一九八二到一九八三年間，愈來愈多的地區性團體形成。這個時期不僅是戲劇，還有音樂和文學都漸漸的發展成民眾表達的工具。在尼諾·艾奎諾遭暗殺後，菲律賓具社會關懷的藝術家和 PETA 在一九八三年，聚集各地區的文化團體舉辦了第一屆的 Makiisa 藝術節，爾後民答那峨也舉辦了 Kalasikas 藝術節與之回應，其後還有宿霧(Cebu)的 Dungog、尼格羅斯島的 Makiisa 等藝術節，但在第二屆馬尼拉 Makiisa 藝術節後，並沒有繼續努力建立一個文化網路的正式組織，一直到了一九八六年七月才在宿霧的 Banaag 中心成立了菲律賓民眾文化協議中心(PCCPC)。之後，透過一系列訓練方法的訓練營總結了不同地區街頭劇場藝術家的經驗，為現在被稱為 BUGKOS 的「菲律賓全國文協」的成立做準備。如此看來第一屆 Makiisa 藝術節是直接影響了菲律賓文化團體結盟的主要因素，它也促進了各文化工作者在發展中教學和美學的分享。菲律賓全國文協(BUGKOS)的目的則在於發展所有社會中民主力量的藝術能力，換句話說，相信工人、農人、漁夫和社區窮人都應有同等的機會來發展可以反映他們鬥爭的藝術和文學。此外，團結是該文協的另一個主題，該會希望能完成一個團結作家、藝術家、文化工作者和不同部門、階級的群眾運動。

這些看起來方興未艾的民眾文化運動，似乎欣欣向榮的蓬勃發展著，大量的文化團體自覺的結合成文化聯盟，好像菲律賓的民族自決的民眾文化運動已向成功穩健地邁進。其實不然，實際的環境是每下愈況，由於戲劇工作室訓練是不支薪的(或支薪極少)，大部份的文化工作者必須另找工作養活自己，一旦生活不保，工作室的訓練計畫就要停擺，於是戲劇訓練始終不能更進一步，量的累積是足夠，但質却很難控制。再者，經費的短缺，使得一些較小的地區進步文化團體辦不起訓練營，地方民眾文化工作的推展與組織就很難展開；此外軍事特區或軍閥盤據的地方，更視此類文化運動為洪水猛獸，組織群眾的文化工作者經常成為他們主要的敵人，現今這些工作者的處境並不比美馬政權時期來得更自由。革命的挫折、生活的艱困、生命的危險、失敗的苦悶……使得許多工作者熱情冷卻、消極退

縮。

### 我們的解放不能依賴只用頭腦冥想的人

八十年代中期，亞洲民眾文化協會(ACPC)的成立，標示著菲律賓反殖民、反封建、反帝國主義、反官僚資本主義的民眾文化運動，向亞洲民眾提供豐富文化鬥爭經驗的開始。亞洲文協在 PETA 的幫助下，已在南韓、菲律賓成立了國際的文化組訓工作基地，替亞洲其他國家提供文化組訓的協助，並以國為單位結成一個泛亞洲的民眾文化同盟，透過這種國際主義的團結，我們樂觀的發現到反帝國主義的新殖民策略，已從這種國際性組織的發展，得到啓發。

有一天，我們辛苦的勞動大眾大概還學不會莎士比亞的優雅、蕭伯納的譏諷、易卜生的幽默，我們辛苦的勞動大眾仍然無法了解某些戲劇的虛無、蒼白、無力和曖昧，但只要我們已學會解放自己被壓迫的身體，用生動的表情和節奏鮮活的去演自己生活中的悲哀和不平，我們就愈能反應真實。演得愈好，我們就愈團結。我們從戲裏了解我們的問題，也從戲裏發現解決問題的方式，我們深刻地了解到：我們的解放不能依賴只用頭腦冥想的人，唯一可靠的是我們的身體和我們的行動。

(唐曙)

# 不能壓制的聲音

## 談菲律賓教育劇團(PETA)

9  
0

### 影響亞洲戲劇組織

菲律賓教育劇團對香港人來說，不應會完全陌生。在一九八六年十二月，他們來香港參加了國際布萊希特戲劇節，並且演出了《高加索灰蘭記》。

當時代表中國參加戲劇節的丁揚忠會後發文高度讚揚了菲律賓教育劇團的演出：「菲律賓教育劇團演出的《高加索灰蘭記》，是在一個很小的平地舞台表演，但觀眾座位是梯形的，居高臨下，別有一番情緻。表演最精彩之處是格魯雪背著小孩在追兵將至的情況下冒險走過深谷木橋的場景，導演運用東南亞一帶的竹杆舞表演格魯雪在崎嶇山路攀登，用加起的竹桿代表木橋，既有地方特色，表現了人物機智勇敢的性格。」

另一方面，更加為香港人所熟識的菲律賓電影導演連奴·布洛加，也是這個劇團的中堅份子和支持者。自第一屆香港國際電影節開始，連奴·布洛加的電影便受到香港遴選委員會的垂青，多次被邀到香港參展，剛巧過去一屆，更有一齣紀錄連奴·布洛加生平和事蹟的九十分鐘電影——《本人是連奴·布洛加》

菲律賓教育劇團自一九六七年成立以來的戲劇實踐，影響了菲律賓整整一代作家、演員和觀眾，它的宗旨和理想，亦通過在國外演出和主辦亞洲戲劇研討會及工作坊等傳播至菲律賓以外，影響了亞洲其它戲劇組織，新加坡的「第二階段劇場」、馬來西亞的 PENTAS，和最近在香港演出的日本「黑帳幕劇團」，都是例子。

菲律賓教育劇團二十多年來的戲劇實踐，今天不單在亞洲地區受到重視，在國際上，特別在第三世界，它享有崇高的聲譽。西方兩本重要的學術性戲劇性雜誌：《THE DRAMA REVIEW》和《ASIAN THEATRE REVIEW》近期都出版了長文介紹和討論。

「民衆劇場與草根民主」

不能壓制的聲音

### 劇本內容針砭時弊

菲律賓教育劇團的方向是「民族的」、「激進的」、「教育的」、「民眾的」、和「社區的」。

教育劇團開始和開展了使用菲律賓主要語言之一——「他加祿語」創作戲劇。它從本土及亞洲各地的傳統取得養料，但却不是純粹復興傳統。它的演出不時喚起民眾的對抗情緒，但它強調社會意識和藝術效果的相結合，演出時避免過份講究和鋪張，在布景和服裝方面掌握「貧困美學」的原則，同時積極發展一套基於菲律賓和民眾的戲劇美學。

教育劇團的創作劇本，有涉及全國性及地區性的種種問題——貧困、失業、軍事騷亂、獨裁統治、木屋居民和街頭流浪漢等。情節都取自城市貧民、貧苦鄉民和學生積極份子的生活。《風暴》就是描寫三個七十年代的激進分子面臨八十年代的問題。而《月亮和降 E 大調槍》則講述一名激進學生被一名警官逮捕，遭受折磨，這名警察原來也是一名積極分子，後來由於發現當執法人員收入多而當上了警官。

教育劇團除創作劇本外，亦會上演菲律賓的傳統劇，亦曾演出過莎士比亞如《馬克白》，布萊希特《高加索灰蘭記》，亞瑟米勒《售貨員之死》……它們表現的主題一般是政府的腐蝕作用、社會的腐敗和國民的抵制力量。教育劇團改編了傳統的宗教劇《聖誕夜尋旅館》，講約瑟和瑪利亞在聖誕夜耶穌降生在即，流落馬尼拉尋找歇宿的故事，他們在空無一人的馬尼拉街道流浪，意外地闖進了馬尼拉大酒店，上流社會的紳士淑女以魚子醬和香檳慶祝耶穌即將要來臨，却將約瑟和瑪利亞趕走……有錢人家都不願收留他們，最後兩人抵達貧民窟 TONDO，受到那裡的人善待和收留。約瑟和瑪利亞都因此大受感動並且認同了 TONDO 的貧民，約瑟甚至乎決定支持一群木匠的罷工，而瑪利亞就在貧民呵護溫暖的環境下產下耶穌。半夜時，在雷電交加之際，天使加百利出現帶領約瑟等返回天堂。在劇終的時候，約瑟和瑪利亞都同聲譴責那些在教堂望午夜彌撒的富人的偽善。

這齣新編《聖誕夜》，教育劇團自七九年首演以來，每年在聖誕夜期間都作修改演出，而菲律賓各地的社區團體也很喜歡排演此劇。

菲律賓全國共有三百多個社區劇團，教育劇團就是它們的大家姐，並

且致力於維繫一個全國性的屬於民眾的劇運，教育劇團的演員與其他劇團的人一起演出，他們主辦工作坊，參與者學習了戲劇的技巧後又會回到社區建立新的劇場。參與教育劇團的成員，不再叫自己做 Actors 演員，他們把自己叫做「ATORS」，A=ARTISTS(藝術工作者)、T=TEACHERS(教師)、O=ORGANISERS(組織者)和 R=RESEARCHERS(研究員)，他們認為劇團的主要任務並不是為受壓迫的民眾演出而是協助他們去說自己的故事！

#### 倒馬可仕運動的力量

在馬可仕獨裁軍法統治的十幾個年頭，電影和報刊都受到嚴厲的控制，而菲律賓的戲劇工作者把握了戲劇媒介的特性，打開了一個缺口，使戲劇成為異議呼聲的主要來源。雖然，他們不少人備受警方和軍隊的鎮壓並因此而坐牢（包括連奴·布洛加）、流亡國外甚或被殺害，他們前仆後繼，成為倒馬可仕運動的重要影響和力量。

在八六年二月澎湃的倒馬可仕運動之中，教育劇團的成員在龐大的集會中表演人民以集體力量擊倒怪獸（馬可仕）的劇目。在示威的行列中，他們表演吸引群眾的軍事舞，在數以萬計人民以肉身設障保衛反馬可仕軍人的軍營時，教育劇團的成員晝夜的與民眾一起唱歌，為他們演戲……他們出現之處，民眾自發地歡呼，讓開一塊空地，他們就地演出鼓勵民眾堅持下去……。

李光耀和馬哈迪這麼害怕菲律賓教育劇場和民眾戲劇，大概他們自己知道，他們與馬可仕沒有什麼分別？他們要銳意建立的，是那「寧靜的國度」！？

（莫昭如）

## 掌握創作與認識自我： FAMILIARIZING THE PETA WORKSHOPS

1.十多個來自 Visaya 和棉蘭老島的菲律賓移民工人（菲傭），本來每星期六都會聚集在香港大會堂高座外十三號巴士總站附近的空地上。不過這一天却齊集於聖約翰教堂的副堂，連續幾小時進行一些需要大量體力的活動。這正是一個新劇團形成的第一步。

她們這群廿多歲至五十歲的菲律賓工人正在參加一個菲律賓教育劇團主持的工作坊。工作坊分十節，每星期六一節。

我參觀了工作坊的第二節。

工作坊有三個主持者，都是特別從菲律賓來港主持工作坊的——

Mel 是菲律賓教育劇團的主要成員，他的專長是視覺藝術和設計，也精於製作木偶。

Daisy 來自棉蘭老島，擅長歌唱和音樂。

Bong 來自一個叫 Dulampasigan 的社區劇場。

不過無論是 Mel、Daisy 或 Bong，他們都很熟悉菲律賓教育劇場的一套哲學和工作法。

2.工作坊第二節長六小時。內容包括了各種練習，一些熱身的運動，跟著是呼吸的練習，繼續是使參與者認識自己身體各部位的活動。

然後是鏡子遊戲，以人體作塑像。

最後工作坊成員分組，每組成員利用身體和空間構成不同的圖畫、人物和情景，然後用這些圖畫、人物和情景演出一個連貫的故事！

參與工作坊的，絕大部份都是家庭女傭，她們工作了六天，在僅有一天假期裡參與這些活動，一點倦意也沒有，也絕不害羞。在工作坊完結前的討論中更積極地發表了意見哩！

在檢討當天活動的同時，Mel 解釋了每一個環節的意義，參與者認識到她們正邁向戲劇的創作。

3.菲律賓教育劇團成立於一九六七年。它二十多年來的戲劇實踐，今天

不單在亞洲地區受到重視，在國際上，它也享有崇高的聲譽，到過歐美日本諸國演出。

菲律賓教育劇團的方向是「民族的」、「激進的」、「教育的」、「民眾的」、和「社區的」。教育劇團開始和開展了使用菲律賓主要語言之一：「他加祿語」創作戲劇。它從傳統取得養料加以現代化的創新。

在馬可仕獨裁軍法統治的十幾年間，教育劇團的成員站在反獨裁鬥爭的最前線，通過戲劇散播和組織抗議的聲音和行動。當然，在它強調社會意識的同時，亦不忽視藝術效果方面的結合，它演出時避免過份鋪張佈景和服裝，力圖掌握「貧困美學」的原則。

不過劇團認為它主要的任務不是為受壓迫的民眾演出，而是協助民眾掌握各種創作的元素，充份地發展自己的潛能來說自己的話、自己的故事。

所以劇團的成員，除了自己演出外，主辦很多工作坊，參與者在工作坊後，回到自己的社區建立新的劇場。因此教育劇團的成員，不再叫自己做 Actors 演員，他們是「Ators」，A = Artists(藝術工作者)、T = Teachers(教師)、O = Organisers(組織者)、R = Researchers(研究員)。

**4. 菲律賓教育劇團的工作坊**，是頗負盛名的。亞洲第三世界和西方各國的戲劇工作者、教育工作者、社會工作者甚或神職人員都會專程到菲律賓參加它的工作坊。當然菲律賓教育劇團會承認，它的「Basic Integrated Theatre Arts Workshop」(基本綜合劇場藝術工作坊)的內容、方法和背後的哲學，並不全都是自創的，他們借用了好些 Spolin 的練習和 Augusto Boal 的方法。

「BITAW」強調各種藝術的綜合。戲劇當然是主要，但還有寫作、視覺藝術、音樂與聲音、身體的運動和舞蹈、小組動力(Group Dynamics)。

寫作、視覺藝術、音樂、舞蹈當然都是劇場表演的元素而小組動力(Group Danamics)則促進人與人之間互問了解、信任、關心、扶持和集體的創造活動。

菲律賓教育劇場工作坊發展至今天，已成一套體系，由始至終，為期五日(當然這套方法，甚有彈性、五日可變為十個半天，也可看情況、時間和需要減短或加長。)參加工作坊，毋須接受遴選，也不受教育程度限制，可以是目不識丁的農村老人或婦女，可以是大中學生、工廠工人……

工作坊的目的並不是要將參與者變成職業的藝術家或表演者，而是令參與者將大量潛於一己的創造力量誘發出來，使他們都成為創作者。工作坊的整個過程能夠使習慣沉默的參與者透過藝術的創造解放自己，使他們 release(放開懷抱)，explore(探索)，aware(覺醒)，select(選擇)，master(掌握)，和 apply(應用)那些使個人成長的潛能。

五天的工作坊的第一天是令參與者互相認識，認識工作坊的導向和令他們解開懷抱。透過遊戲和體力的活動，參與者能消除害羞和顧忌，認識戲劇的元素(如空間、聲音、色彩等)也懂得什麼是成功演出的元素(認真、信念、群體合作等)，同時也理解到身體語言的基本動作。工作坊以參與者的經驗(過往和即時的)為基礎，這是第一天開始強調的。

第二天至第五天工作坊的方式，跟第一天差不多，有遊戲有體力活動，有歌唱，有討論，有經驗的分享，同樣地注重切身的經驗。

第二天的總題是「把詩歌戲劇化」。參與者開始用自己能掌握的「詞彙」(包括了聲音及其他)進行寫作，使自己的實際經驗透過想像力的昇華，成為詩歌，成為戲劇化的詩歌……。

第三天的總題是「寫實的戲劇」。通過遊戲(如拔河等)，他們認識「衝突」的意義，也通過繪畫等活動了解戲劇和視覺藝術寫作等的關係。他們或從報章抽取新聞創作簡短的一幕劇。也學習怎樣透過傳記的方式賦予人物活的形象。

第四天的總題是「寓言的戲劇」。參與者透過遊戲(如扮演各式各樣的動物和說故事的方法)，進入了民間傳說和傳統故事的世界，同時學習製作面具、木偶、創作音響效果……。

第五天的總題是「演出」。上半部是第四天的延續，然後是演出的準備工作，排演，到最後演出。從這次的演出過程，參與者都會認識到一個演出的運作情況和需要的工作。而演出後的遊戲和活動將會增強參與工作坊的成員間的團體意識和精神，促使他們進一步合作，成立新的劇團。

菲律賓全國共有三百多個社區劇團，擁有一個全國性的屬於民眾的劇團，當然是教育劇團多年來努力的成果。

**5. 香港是否將出現一個兩個或更多個的菲律賓移民工人的劇團(Mel、Daisy 和 Bong 在香港主持超過一個工作坊)**，讓我們拭目以待。

不過那天星期六晚上，部份的工作坊參與者繼續聚集在 Mel 等的指導下排練，翌日在一個慶祝三八婦女節的一個嘉年華會中演出了一幕《香港菲傭的哀愁》，甚獲好評！

(莫昭如)

## 菲律賓教育劇場： 《家庭僱傭》

五月離開香港，錯過了翩娜·包殊，省回了好幾百塊錢，沒有遺憾。

六月不在香港，錯過了「菲律賓教育劇場」的《D.H.》，同樣是省了三百多元的入場券，却是真的感覺可惜。

「菲律賓教育劇場」的演出，對香港人來說，應該是更加切身相關的。去(九二)年十二月 在菲律賓探望「教育劇場」的人的時候，就知道他們在馬尼拉聖地牙哥堡(一個西班牙時代遺留下來的堡壘)剛演過《D.H.》(DOMESTIC HELPER，家庭僱傭)，叫好又叫座，並且帶來許多爭議。

「教育劇場」的朋友在去年十二月就告訴我們有一個巡迴香港、新加坡、歐洲、美洲演出《家庭僱傭》的計劃，還向我打聽來香港演出的可能性，那時我只感到那是一個很艱巨的計劃。誰想到四月時，重會在「第二屆亞洲民眾戲劇節」中以「教育劇場」成員身分來港演出獨腳戲及主持工作坊的 Jack Yabut 的時候，他便告訴我將在六月重臨香港，參與《家庭僱傭》的演出。

回到香港，追查之下，才知原來《家庭僱傭》將會在六月十二至十四日，一連三天下午三時在演藝學院以英語公演(在馬尼拉演的是「他加錄語」)，票價是三百五十元、三百元及二百五十元，主辦者是 MHM PRODUCTION。

說「菲律賓教育劇場」是當今在世界上最具影響力的民眾戲劇的劇場，並非誑言。

它以「基本綜合戲劇藝術工作坊」這一套訓練體系令民眾創作潛能得以解放，進行演藝活動的信心得以確立，建立的文化行動團體得以生長及廣泛地作出聯繫，在過去廿多年的菲律賓不單催生了數以百計的民眾演藝團體的出現和成長，更催生了一個堅強的本土的民眾文化運動，在反對馬可仕獨裁政權的「人民權力」運動中扮演極其重要的角色。

「菲律賓教育劇場」的方法更透過了他們主動地與世界各地的民眾戲劇

工作者作出交流，而影響了為數不菲的各地民眾戲劇工作者的實踐——包括日本的「黑帳幕劇團」、印尼的「ARENA 劇團」、香港的「民眾劇團」、台灣的「優劇場」、乃至英國的社區劇場、澳洲的社區劇場(最近在四月一連三個星期在澳洲雪梨舉行的世界民眾戲劇節，筆者適逢其會，發覺在戲劇和有關的交流活動中，菲律賓的文化工作者非常活躍，在策劃和主持各項活動中，扮演了關鍵性的角色，尤其甚者，澳洲主持和參與者，經歷過「基本綜合戲劇藝術工作坊」經驗者甚多，而整個戲劇節和交流活動的形式就差不多是由「基本綜合戲劇藝術工作坊」發展出來的「Trainers' Training Workshop」(訓練者的訓練工作坊)的模式哩！)

至於在北美洲，激進美國劇團的老大哥「三藩市默劇團」在領導潮流，面向亞洲太平洋區的時候，率先誠邀與它合作的也就是菲律賓教育劇團哩！(兩團體互相派人討論及撰寫劇本，然後默劇團派人到菲律賓主持工作坊及導演了一齣題材有關選舉的劇作。)

「菲律賓教育劇場」來港演出《家庭僱傭》，我覺得興奮，也為它擔憂，同時也覺得有點困惑。

菲律賓的國內經濟不景氣，輸出大量的勞動力——其中許多是在海外當上了「家庭女傭」的婦女，她們以血汗和眼淚賺取的外匯，更成為國家的經濟命脈，這是香港人所共知的事實。

在香港的八萬、十萬外勞之中，恐怕大部分就是來自菲律賓的「家庭女傭」。

而教育劇場要來香港演的《家庭僱傭》，就是要描述菲律賓女傭在世界各地——香港、西班牙、中東及香港等地的生活。

在菲律賓看過《家庭僱傭》的朋友跟我說，其上那是一個悲慘的故事——一班人要拍電影、撰寫劇本串連起四個地方的菲律賓女傭的遭遇，由同一個女主角演繹：她們受到的剝削、性騷擾，與思念家人諸如此類，其中一幕女主角更因受到男主人的性侵犯而殺了他……

透過《家庭僱傭》，「菲律賓教育劇場」要為「菲律賓女傭」申訴不平，把此劇獻給菲律賓的「Unsung Heroes」(未有被歌頌的英雄)，去 empower 在海外工作的菲律賓工人(菲律賓教育劇場履行的理念之一是要 empower，意思是使觀眾／工作坊參與者感覺到／認識到自己與其他人一

起是有多力量去改變不平等、不合理的現狀)，勞師遠征，當然很有意義。

但「教育劇場」收這麼貴的票價(二百五十元至三百五十元)，一張票子就是「菲律賓女傭」每月薪水的十分之一啊！她們會來看嗎？或許吧！

藝術中心每月兩次的「民族影院」之菲律賓電影，票價三十三元，雖然藝術性、娛樂性兼備，雖然藝術中心的負責人也安排數以千計的宣傳單張散發給星期天在遮打道、愛丁堡廣場聚集的「菲傭」，但每次吸引她們前往觀看的却不出十個八個甚至更少！她們覺得票價太貴。

不過我也知道，香港的菲傭團體不時也有在大酒店開舞會之類的活動，票價不菲，但也頗受歡迎。

「菲律賓教育劇場」相信演《家庭僱傭》的女主角 Nora 會有叫座力，原來 Nora 是菲律賓的大明星，(地位就像港台的林青霞吧！)並非教育劇場的成員，却願意收很高的酬金演這個戲——她要收每場票房的四分之一，乘搭飛機頭等位，並且要住大酒店的套房，並且有兩名隨從出入相伴。

據說 Nora 演得極好，十分投入，能夠每次演出都把戲帶上高潮，而由於這樣的全盤進入角色裡面，Nora 每場演出後都要回到自己的私人地方休息不受騷擾！

「教育劇場」要很多人《家庭僱傭》這個戲。他們相信 Nora 的「Star Power」(明星叫座力)，(事實證明在菲律賓，她吸引了許多的觀眾)，於是「教育劇場」要付她很高的酬勞，同時也不得不把票價訂得一點也不便宜。

「教育劇場」却因為這樣的做法惹來了非議——利用大明星的叫座力，就是將「明星制度」的欺騙性延續，一點也不 empowering 呢！

據說，「教育劇場」演《家庭僱傭》收費高昂的原因，還有一個是它很渴望籌到一筆基金，用作建立一所「Institute for People Theatre」(民眾戲劇學院)，一家會發學位的學院，課程長達三年，但並不限制只有高中程度的人才可以報名並獲錄取！

無論如何，我是衷心希望《家庭僱傭》的演出是「成功」的！(莫昭如)

# 菲律賓劇場遊記

## 談「教育劇場」及「工人劇場」

100

### 耶穌誕生與貧民

接近聖誕節的日子乘菲航到馬尼拉。許多教堂在守彌撒、崇拜之餘都演瑪利亞與約瑟尋找客棧不果、耶穌誕生在馬槽裏的故事。

而 Al Santos 與他的「城市貧民劇團」也一如既往這許多年，抓緊機會，演他們版本的《瑪利亞與約瑟》。城市貧民劇團版本的瑪利亞與約瑟都是年青的舞蹈員，不說一句話，只以舞姿表達尋找客棧被拒、臨盆陣痛、兒子誕生等種種情節。輔以一個八人的合唱隊，其中一首歌的歌詞訴說馬尼拉市高級酒店如 Intercontinental、Mandarin、Sheraton 多的是，為什麼窮人沒有蔽身之所。歌詞便一語中的，說明劇團演「聖劇」的目的。

事實上在十二月廿二、廿三日演出兩場的觀眾都是一些居所被政府清拆或逼遷的馬尼拉貧民。劇中一幕，合唱隊突然變成人身做成的路障，抵抗政府清拆隊伍的攻擊，又唱歌，又叫口號，高呼給予貧民居所和土地，十分激動，觀眾都不期然的鼓掌起來。

廿二日傍晚的演出，在 Rosario 區的棒球場。一切都十分「菲律賓」的。Rosario 的市長酷愛棒球，於是建造了球場鼓勵棒球運動。窮劇場為貧民演戲，却用上了全世界最佳的音響設備——是從馬尼拉的文化中心免費借來的(由艾瑪黛興建的文化中心，本來惹人批評為無須有的白象。不過時移勢易，文化中心如今的活動由來自菲律賓教育劇場的人統領，開始了借用器材的制度，於是八個唱歌的用了六支麥克風和兩個價值不菲的喇叭……總而言之是比友聯會、市政局平時所用的好上許多的設備)。

惹人奇怪的是燈光設備，同樣是來自文化中心，不過兩晚演出都只打了四支地燈。然而四支燈，放在地上的不同位置，加上了不同的顏色膠片，或此明彼暗交替著，或以不同組合照明，與舞者歌者的走位配合著，恰到好處，令人讚歎。

[民衆劇場與草根民主]

菲律賓劇場遊記

不過在棒球場演出這晚，差不多在劇終時，突然一片漆黑，音響也沒有了，原來是該區的突然 Brown-out——停電。馬尼拉正面對著電力危機，全市的發電設施未能全日供電，每區每日都會出現數小時的停電。

這突然而來的停電，自然干擾了演出。不過隔了不久，有人弄來許多縛著碎布點了火水的竹枝，很快便燃點著，照明了觀眾席。此時演員已經步到看台底下，挑著一盞汽油燈，在更接近觀眾的距離，獻唱最後一曲《噢、伯利恆》。

「噢、伯利恆，我心中的伯利恆，將要實現，這是我們的理想社會，沒有壓迫，沒有饑餓，人人有屋住……噢、伯利恆……」(大意)

廿三晚的演出，在另外一個很特別的地點——馬尼拉近唐人街的海上的一輛駁船上面，觀眾(也是無家可歸者)在岸上看，歌者舞者在駁船上演，一切非常順暢，但對我來說，沒有先一晚的那樣深刻。

### 教育劇場、甲米地巡遊

本來要好好的探望菲律賓教育劇場，好好的看他們各方面的活動，無奈他們大部分人像許多菲律賓人一樣，放假去了。

這個在菲律賓和亞洲甚具影響力的菲律賓教育劇場的總部，座落在馬尼拉頗為富裕的地區 San Juan——好一座兩層高的樓房，一個頗大的花園，一邊是舞台——排練和演出的地方。舞台側還有一間一層的小屋子，裏面是劇場的錄像單位。

錄像部門的成員還在剪接，負責發行的告訴我，他們正在拍攝一連串的電視單元劇，提供給馬尼拉的一個電視台播映。

教育劇場多年以來都有一個電影／錄像部門，著名的激進導演 L. Brocka 也是它的成員。它今天打進電視，也是不令人驚訝的。看它拍的電視片題材和介紹，還是提出種種菲律賓的社會問題——做不貪污的議員可以嗎？菲人在海外當女傭的經驗？女人可以決定生不生孩子嗎？

不過看了其中一集的少許片段，又覺得它跟一般電視片的 Melodramatic 通俗拍法沒有甚麼不同。

還有教育劇場的新劇《DOMESTIC HELPER》(家庭女傭)(也是描述菲人在中東、新加坡、香港等地當女傭的)，邀請了一個著名女影星當主角，

預備與她一起巡迴世界演出(包括倫敦、新加坡、香港等地)，女星的條件是每到一處都要住一流的酒店套房，並且帶同隨從陪伴左右。教育劇場準備接受這樣的條件並且叫價二萬五千美元一場另加酒店費……

難怪有人覺得今天的菲律賓教育劇團很 established 了。

不過它的成員仍然會到菲律賓的窮鄉僻壤主持「基本綜合劇場藝術工作坊」，鼓勵更多人去創作，實踐更大的民主。

而教育劇場對民間藝術和習俗的重視也是令人深刻的一—聖誕前夕，我跟 Ernie 和另一位教育劇場的成員轉乘了幾次巴士，到了一個離馬尼拉兩三小時車程的小城——甲朱地(Cavite)。這裏每年聖誕前夕都有「花車巡遊」，Ernie 他們就是要為劇場用照片紀錄巡遊的情況。

### 我在菲律賓的獨腳戲

《我是……》這個獨腳戲演過好幾次了。

演這戲時我會左右手各抓著一枝豎起的竹桿，然後我以第一人稱的身份介紹自己是劉山青、王希哲、王丹或韓東方……跟著敘述這些人參與民主運動、被捕和在獄中的經驗。手持兩支竹桿象徵了牢獄的禁錮。

這一晚，是我們在菲律賓最後的一晚。

不過，身在中部內格羅斯島(Negros)的主要城市巴科洛德(Bacolod)(註一)，這晚 TEATRO OBERO(工人劇場)與我們幾個人交流。

我們一起喝著菲律賓土釀的 Rum 酒。可樂加 Rum 酒，人稱「自由古巴」，這一晚我們大部分人都純喝 Rum，沒有加可樂。我們用舞蹈、歌唱和戲劇探索菲律賓與自由……。

「我是荷西，今年二十幾歲了。我被監禁在菲律賓的牢獄。我在 Negros 的蔗園裏長大。七歲時父親便去世，是病死的，我記得他不斷的吐血，大概是肺癆吧。我七歲便在蔗園裏跟著媽媽工作，沒有上過學。不過我曾經想望過，我長大後要做一個老師。蔗園裏的工作辛苦，一早便要到田裏，斬呀劈呀，然後托到貨車上……入夜才收工。媽媽跟我，後來再加上弟弟和妹妹為園主割蔗，永遠都賺不夠溫飽。政府規定的最低工資七十三個披索(約港幣廿多元)，蔗園裏沒有一個工人獲得這樣的薪酬。我們其實一年只有六個月的工作，田裏的蔗收成以後重新種植生長的時候，我們便沒有

工作了，只有捱餓。問地主借錢，暫渡難關，但又要在翌年的工資扣除。

我們就這樣的過日子，當然我會問，為什麼會這樣的？因為我知道，住在鄰近城裏的地主，有好大輛的私家車，又時常去馬尼拉，去外國渡假享樂，在 Negros 的賭場日以繼夜的溜躪……。那是八六年吧，有些人包括那些大地主興高彩烈的那麼說，獨裁者馬可仕倒台了，我們有好日子過了。那些蔗園的園主不喜歡馬可仕，是因為馬可仕將蔗糖的出口壟斷，令地主們都不好過。不過那個什麼叫柯拉桑的，上台後，這幾年我們的生活實在沒有什麼改變。那個剛上台的羅慕斯，也還不是一樣貨色！

大約是三年前吧，工人劇團的幾個年青工作者到了我們的蔗園，主持了幾天的工作坊——由大清早至入黑，我們玩遊戲、做練習，然後我們唱歌、跳舞、演戲劇，當然還有討論。主持者鼓勵我們創作，把我們在蔗園的處境、我們對將來的憧憬演繹出來。最後我們把這些東西排練又排練，然後為蔗園裏住著的其他人演出。

那是我一生中最開心最難忘的日子。

不過不久之後，我知道，三個曾到我們的蔗園主持工作坊的工人劇團成員被人謀殺。我們相信是一些地主養的私人軍隊或者是政府軍隊所為……

為什麼呢？為什麼會這樣的呢？

我想了又想。我睡不著。

我決定，我不能在蔗園裏默下去。

一天夜裏，媽媽弟妹們都睡著。我離開了家門。

媽媽，再見了。

弟弟，再見了。

妹妹，再見了。

我往山裏跑。山上有游擊隊，他們在 Negros 北部、中部和南部都很有影響力。

我成為了游擊隊員。後來我被政府軍俘虜，成為階下囚。

我已經在這裏一個星期、兩個星期、一個月、三個月、九個月、一年……我已經在這裏兩年了……」

為工人劇場成員演出，我把幾天來所見所聞所思都放進去了。以英語

即時進行，現在回憶以中文書寫出來，潤飾了，補充了。當然作為獨腳戲劇本，有許多不足。

不過工人劇場的 Bundo 和其他人，看完之後，連聲稱是，說：「這種形式很好，一個人取兩條竹桿，在廣場和市集裏可以隨時演出，簡單快捷。我們會試試看。」

### 甘蔗辛酸裏的歌舞

在當晚的交流會，工人劇場的朋友彈著兩支吉他唱了很多歌，關於蔗糖工人的、婦女被壓迫的、文化工作者互相激勵的……曾在蔗糖園工作的 Timoy 則為我們跳了兩隻舞——《蔗糖工人》和《自由的飛鳥》，Timoy 把蔗糖工人田裏工作的動作，精煉了變為舞姿，很感人。

我們也唱了一些歌，除了國際歌，就是「黑鳥」的歌，還有傅炳榮唱了南音——他即時填上一些詞，也是述說菲律賓所見所聞所思，另外還演了一場菲傭在香港的獨腳戲。

在菲律賓，不可能不接觸到菲律賓人離鄉別井到外地當勞工的問題。

菲律賓教育劇場演有關 Domestic Helper(家居傭人)的戲、拍有關 Domestic Helper 的電視。

在聖誕派對裏，KALAY TOG 樂隊的朋友唱有關 Domestic Helper 的歌。在 Taal 湖畔，跟我們搭訕的男人的妻子在香港作女傭。

在巴科洛德，我們探訪婦女組織 GABRIELA 我們自然又談到出國找活的菲律賓婦女。

菲律賓人要到國外找活，自然是因為國內經濟停滯不前，失業率高，工資低，糊不了口。

Negros 是菲律賓尤其窮困的地方，Negros 的大學生、女護士都來了大量去到了新加坡當「家庭僱員」。在 Negros 百分之九十的工作都跟蔗糖有關，蔗糖的世界價錢高挺的時候，他們沒有什麼得益。但價錢滑下的時候，他們便遭殃。

工人劇團的工作成員要到南部一個叫「紅色蔗糖園」Red Hacienda 的地方進行一些工作坊的事前準備，我們跟了他們一起去，乘了三個小時的 Jeepney(菲律賓特別的，像吉普車那樣的交通工具)，又經過涉水涉泥漿摸

黑的步行個多小時，來到蔗糖園的一戶人家，過了一夜晚，體驗了蔗糖工人人物質上貧脊的生活——家徒四壁、白米粗飯、沒有電、沒有自來水。翌日也跑到田裏體驗割蔗的辛苦滋味，之後還有機會跟園裏一羣準備參加工人劇團工作坊的年青人談生活上的感受，都提及物質上的匱乏。老遠到來主持工作坊的「工人劇團」的成員在工作坊的幾天裏還是會同他們同甘共苦，住在他們的家中，接受他們提供的食物作為酬勞。不過這些全職的「工人劇團」成員回到巴科洛德，生活也不好過，組織只能向他們每月提供七百五十披索至一千披索(約港幣二百五十元至三百三十元)的生活費，是非常不夠的。

### 毒品，民衆，游擊

「工人劇團」的工作坊，明顯地有菲律賓教育劇場「基本綜合戲劇工作坊」的痕迹，不過他們又將它改良過，變了他們的工作坊都集中和分組探討基本音樂、基本舞蹈和基本戲劇。而大部分是一連五天的工作坊後的「匯演」(Showcase)——參加者把學習得來的東西運用，表演一次給社區內的民眾觀看——都有音樂、舞蹈和戲劇部分。

我們在 Negros 北邊一個叫 Escalante 地方的一個 Barangay(註二)，看到一個露天的「匯演」演出。果然是明顯的分開三部分，玩音樂唱歌的為跳舞的伴奏，為唸詩的配樂，舞是工作坊參與者自己編排，戲劇也一樣。

那一晚，我們看到的是一齣反吸毒品的戲。菲律賓似乎面對一個極嚴重的軟性和硬性毒品問題，參加工作坊的年青人要討論這個問題。他們的演出十分投入，他們利用鄰近小學的抬凳重現一個課室，然後又將課室變成狄斯可，打鬥場面十分逼真。劇的主旨旨在指陳毒品之害，勸人不要吸食。

事後我們在小學的課室裏，燃點著火水燈，互相討論，我問工作坊成員為什麼不選擇一些較政治性和尖銳的題材。工作坊成員表示這是他們關心的問題。而「工人劇團」工作坊的主持者補充說，「我們也要顧及觀眾的接受程度，可以慢慢來。」

Negros 的民眾戲劇運動，甚為蓬勃，在全盛時期，「工人劇社」有一百二十多個分支，共有五千多名社區藝術工作者(Community artists)，那是

馬可仕時代。馬可仕倒台以後，有一些人退出了，以為柯拉桑上了台便可以把 Negros 的生產關係改變，不過這個願望落空了。

「工人劇團」裏，又有一些人認為戲劇成效不足，他們上山跟「新人民軍」打游擊去了。

(莫昭如)

#### 註譯：

1. 從馬尼拉乘搭飛機到 Negros 巴科洛德，約需一小時。來回機票約港幣七百五十元。亦可以乘船，較廉宜，不需害怕海盜。Negros 分東部和西部，屬不同省份。Negros 大部分民眾雖然貧乏，但西 Negros 首府巴科洛德有現代化設備，高級酒店及消費場所，甚至賭場。Negros 西面沿岸由南至北有極好的柏油公路，當然是給運載甘蔗貨車興建的東西，途經蔗園處處，海岸線風景也極為優美。往返巴科洛德，可用巴士或 Jeepney，相當便宜。
2. 菲律賓的 barangay，代表一條村，但不單在農村有 barangay，城市也有。它並不是香港的區，而是區內更小的單位，譬如說，香港的一條街或公屋邨內的一層樓都可以構成一個 barangay。

## 亞洲劇團的厄運 從新加坡、馬來西亞、菲律賓到香港？

常作街頭演出的「民衆劇社」在他們出版的《選舉(反調)》戲劇集裡表示，面對「九七」，他們要作出準備，有一天，他們再不能在街頭做戲，只可以在自己的家中或朋友的睡房演出(就像生活劇場的 Julian Beck 和 Judith Malina 在紐約家中一樣)。不過他們最終可能要在監牢裡面做戲。

這不是說著玩的。

由《1984／1997》至《選舉》，「民衆」演過的創作劇目，不下十個之多，對香港和中國的當權者批評不遺餘力，亦盡諷刺之能事。

民衆劇社還可以演出多久？

香港另一個資深的業餘劇團「力行劇社」將於今(八八)年七月八至十日重新演繹六年前首演的《寧靜的國度》。

且看《寧靜的國度》的一些台詞：

王子：我想到一個兩全其美的辦法！父王要聽到國民的聲音才能防止怪病，但我們又怕那些聲音會吵醒火龍，會變成噪音。那麼，我們可以規定，只許講某些說話，和不許講得太大聲，那便行了。

大臣：(高興)對！我們可以規定說話的內容、說話的聲量、說話的時間、說話的次序，這便兩全其美了！

宰相：我建議只准講三句。

.....

王子：五句吧！

國王：好！五句不多不少，剛剛好。

(大臣高興地向國民宣佈。)

大臣：王上有令，由現在開始，大家可以自由地講下面五句說話：  
一，我們的國王很仁慈！  
二，我們的王子殿下將來是一個好國王！

三，火龍呀請你不要再醒來吧！

四，我們的國家很安寧！

.....

五，我們生活得很快樂！

宰相：講說話的時間由每日下午五時至七時，四十歲以上的國民單日講，四十歲以下的國民雙日講，命令立刻執行！

《寧靜的國度》是九七年後的香港？

還是現在的新加坡和馬來西亞？

新加坡的劇作家郭寶崑對香港的觀眾應該不是陌生的。

中英劇團的李鎮洲先後在藝穗會和藝術中心演過郭的《棺材大過墮》和《雙日不准泊車》兩個獨脚戲。

《棺材大過墮》的故事是關於阿爺意欲以中國傳統葬禮舉行儀式，要有最大最堂皇的棺木。阿爺死後，眾子孫一盡孝道，找來一口最風光的棺材，但却不符合公眾墳場殮地尺寸，阿爺及棺材急待下葬之際，孝子賢孫與當權者則展開一場大論戰。

我感覺郭寶崑通過《棺材大過墮》要告訴我的是新加坡李光耀統治下的社會正在將所有人磨平和同一化，新加坡的下一代正面臨個人被完全埋滅的危機——一個死後的殮地尺寸都要完全一樣，下一代的子子孫孫將不會認識他們的先輩。

然後我看了《雙日不准泊車》，也是大肆鞭撻官僚主義和作風的精彩之作。

後來翻閱了一些有關郭寶崑的資料。四十八歲的郭寶崑曾在國泰演員訓練班結業，後來獲獎學金遠赴澳洲學戲劇，參加過澳洲的巡迴劇團。二十年前回到新加坡，建立了新加坡的表演藝術學院，刻苦經營。在一九七二年，郭寶崑和一群學院院友組織了南方藝術團。那些年頭的演出和學習生活中，對他影響至大，他們「體驗生活」和「向人民學習」，到破落的漁村、貧困的橡膠園，到建築工友、工廠工友的群眾中，獲得大量的感性認識，確定了他們要為人民大眾而演戲的方向。

不論演出外國劇本或創作新劇本，郭寶崑首先著眼的總是發人深思、

感人心肺的題材和內容……。

在新加坡這樣的專制社會，郭寶崑編寫和上演《棺材》、《雙日不准泊車》要很大的勇氣，使人肅然起敬！

在去(八七)年五月一個由中英劇團主辦的華人戲劇研討會上，我在藝術中心遇上了他，我對他表示很擔心他會有一天因他寫的劇而給新加坡政府抓去坐牢。當時我並不知道，原來郭寶崑早已曾經被李光耀的政府運用國內安全法令逮捕和扣留過。

新加坡的內部安全法例，是殖民地時代遺留下來的一條法例，該法例賦予政府權力以威脅國家安全為理由，將人收監而不須起訴，被扣留者在受盤問的三十日期間，絕對不可能獲得律師的協助，但卻會受盡生理上和心理上的折磨。政府經過一些循例手續，可能將被囚者無限期禁錮。

也是在去年五、六月，新加坡政府運用了內部安全法令扣留了廿二人，他們包括律師、社會工作者、理工學院講師、教會人士及新聞從業員等。他們之中有些是「第三階段劇團」(THIRD STAGE)的創始人和積極分子。他們是黃淑儀、莊璇芝和葉漢源。

廿二名被扣留的人士都被政府指稱參與一項計劃推翻新加坡政府的「馬克思主義者的陰謀」。後來廿二人之中，有二十一人都透過國營電視台「坦白悔過」，先後在去年六月到十二月被釋放。

不過在今(八八)年四月十八日，被釋放的其中九人聯合發表聲明，表示他們在扣留期間，曾遭受肉體及精神虐待，並且被迫在電視公開承認曾經參與「馬克思主義者的陰謀」。

發表聲明後的翌日，他們又再度被捕。

兩度被扣留至今而又未被起訴的黃淑儀、莊璇芝都是「第三階段劇團」的女成員，前者是劇團的導演，後者則是劇團的前主席。

「第三階段劇團」成立於一九八三年。「第三階段劇團」是指新加坡劇運踏入七十年代的發展。黃淑儀、莊璇芝和他們的朋友認為第一階段在新加坡的殖民地時代，當時新加坡根本上沒有自己的戲劇，只有演給英國人看的英國戲。在六十年代的第二階段，新加坡的戲劇開始有本土氣息的味道，而踏進七十年代，新加坡的劇作家開始從現代化中的社會獲取創作靈感，

是為第三階段。

「第三階段劇團」成立的目的是「提高新加坡人對戲劇活動的興趣，演出一些源於新加坡人實際生活的作品，同時推介戲劇作為一種社區活動。」

「第三階段劇團」並不想只是娛樂觀眾。他們認為戲劇是通過藝術創造和合法的途徑將年青人的不滿表達出來，並且向既成制度嘲諷。

莊璇芝在八五年創作的《喚！新加坡》，讓演員的身體語言和音樂嘲諷了官方發動的林林種種的運動——清潔新加坡、講華語、兩個夠曬數……，而大受歡迎。在一九八六年，莊再接再厲寫了《喚！新加坡之二》。同年，莊的另一力作《CORABELA》寫一條「超級的」單身的獅子魚(MER-LION)，乃新加坡政府發明的半獅半魚怪獸以代表新加坡尋找一條「超級的」單身的美人魚，以生育「超級」啤啤的故事。

至於黃淑儀她寫了《不可作弊》(NO FOUL PLAY, 1983)和《等待》(LSPERANZA, 1986)，內容是關於失望的新加坡社會和劇中主人翁對壓迫和歧視的博鬪。

新加坡政府把「第三階段劇團」的成員抓去，指他們利用戲劇接觸民眾及使他們激進化，指他們製作嘲諷的戲劇，使新加坡的政治社會制度蒙上壞名譽……。

黃淑儀在八七年五月廿一日清晨五時被拘捕。被囚禁了四個月零一星期始被釋放。

獲釋後她將牢獄內的遭遇寫下來，在新加坡廣泛地傳閱。

黃淑儀這樣地描述她的遭遇：「……拘留所的人不多久便讓魔鬼出籠了。那天晚餐之後，他們把我帶到一個令人感覺窒息的房間，裡面有強力的冷氣機，兩盞強力射燈就照在我的臉上……除了當夜更的官員和內部安全部部長外，其他幾個人站在我身旁包圍著我。……副部長開始抽煙，我覺得有點不舒服。部長問我一些關於郭寶崑的問題。……副部長高聲的發問，我叫他莊重一點，他於是用右手拿著眼鏡盒打我的腦後，……他拿走我的椅子要我在燈下受訊，……約一個鐘頭後，他們離房間。而內部安全部的第四號頭子不久便衝進來，把門大聲砰上，大聲喝問幾個問題之後又出去了，邊走邊說：「不要使我污辱你！」………

大約在半夜，內部安全部第三號頭子走進來，對我說，假如我拒絕說話，他可以將我關起來，把鎖匙丟棄，那麼我便一直被禁錮到老……盤問一直持續了五十六小時，然後才准許我睡覺……

接受盤問過程中，我被問及「第三階段劇團」的成立目的。他們認為 Vincent Cheung 遣派我參加菲律賓教育劇團(PETA)的目的是要我在受訓後建立「第三階段」去實現他的計劃。

對這些指控我都直斥其非……

內部安全部認為 Vincent Cheung 是一個馬克思顛覆計劃的頭目，他們指 Vincent 對「第三階段」別有目的……

當然，Vincent 認識菲律賓教育劇團的人，他甚至可能跟他們研究過邀請更多新加坡人去參與他們的工作坊。這對一個關心自己國家利益的人來說，是理所當然的，但內部安全部竟然把它理解為一項別有目的搗亂活動，特別收募一些人進行戲劇活動，目的是顛覆政府！

直至我在電視出鏡之前，負責我的個案的官員接受了我對「第三階段劇團」的目的闡述，我亦解釋清楚我們上演過的劇目的主角。不過，在我要出鏡前幾個鐘頭，內部安全部一位坐第四把交椅的陳姓人物，跑來跟我排練我將要講的說話。當我讀出「第三階段劇團」成立目的是要提高社會醒覺，使民眾對自己的生活和假設作出批判評估，姓陳的呼喝我不須說無謂的話，我只依照他說「第三階段」的最終目的是宣揚無階級的社會！……當我表示極度不願意用「無階級」這個名詞的時候，姓陳的和負責我個案的官員便恐嚇我，對我指出我的生命就在我自己的手上。他們暗示我上了電視之後表現如果令他們滿意，我會立即被釋放。

我得承認我墮入了他們的圈套，雖然那不是百分之一百。當新加坡廣播公司的訪問員叫我談「第三階段」的目的時，我無法吐出「無階級」這幾個字，我改用了「更平等」的社會。

差不多三個鐘頭的錄映就要完結時，內部安全部部長叫訪問員問我有關莊璇芝的問題，然後叫我在答話時指出莊是個「進步人士」。我知道內部安全部對「進步人士」的解釋，我告訴部長我不知道璇芝是否進步。於是我們在這個問題上擾攘了一番，他們再不堅持我作答。

……我在錄影中說的話，結果給他們通過毫無羞恥的剪接而肆意歪曲，誤導和斷章取義。舉例說，訪問者向觀眾說：「山度士，菲律賓共產黨的成員，不時來到新加坡為「第三階段」導戲。」跟著剪接上去的就是我解釋「第三階段」劇團邀請菲律賓教育劇團派人來導我們的戲。事實上，接受我們的邀請而來的並不是山度士！

新加坡的「第三階段劇團」雖然受到政府的打擊和迫害，仍然繼續他們的活動。今年三月，香港的中英劇團接到他們的邀請後，來信請求中英遣派一名導演到新加坡，協助導演他們在七月底演出阿瑟·米勒的《ALL MY SONS》，不過因為中英未能調配人手，被迫推辭了。

新加坡「第三階段劇團」的成員在內部安全法例的淫威下備受迫害的同時，鄰近的馬來西亞則大舉逮捕了百多名反對黨派領袖、教會人士，環保及其他壓力團體人士。而其中一名被捕者周志強(音譯)是 PENTAS DRAMA CREATIVE 劇團的中堅份子。

PENTAS 只不過在八六年一月成立。成員約二十人，至目前為止，PENTAS 演出過兩個大型的戲，不過亦會為一些社團演出針對時弊或支持婦女權益的短劇。兩個大型戲劇，一個是《千塊木板》，講的是馬來西亞木屋居民的苦況，由周偉強演主角。另一個大型演出是《寸土必爭》談的是交通擠塞，公共交通服務不足等問題。周志強是《寸土必爭》的副導演和演員。

PENTAS 這樣描述自己：我們相信表演藝術或戲劇藝術應是人民生活的戲劇反映，所以我們嘗試創作和演出可以反映馬來西亞社會的戲劇。我們利用原創的劇本，集中探討某些問題和積聚及運用社區醞藏的資源。我們認為每個人都藏有潛在的創作力量，PENTAS 希望能協助個人打破樊籬，使創作的潛能充份發展。

PENTAS 的成員參加了很多由本土或外來團體主辦的工作坊，包括了 DAVID GLASS 默劇團和菲律賓教育劇團主辦的。

馬來西亞內政部透露的消息指出，周志強被捕的原因，是因為他跟菲律賓教育劇團扯上關係。菲律賓教育劇團曾經在數年前獲馬來西亞文化部的邀請參加吉隆坡藝術節演出，但內政部却認為它是菲律賓共黨的文化戰

線劇團。

曾經在八六年十二月被邀來港參與國際布萊希特戲劇節演出《高加索灰蘭記》甚獲好評的菲律賓教育劇團，備受菲律賓總統科拉桑嘉許的菲律賓教育劇團，是個甚麼樣的劇團呢？為甚麼最近來港的「黑帳幕劇團」會佩服「菲律賓教育劇團」五體投地呢？為甚麼在新加坡和馬來西亞，參加過「菲律賓教育劇團」工作坊的人士，會被政府拘禁呢？

(莫昭如)

# 泰國另類劇場之旅

## 戲劇可以是一種文化武器

莫昭如去了泰國七天，看到了參加旅行團所不能見的人事物。

日本「黑帳幕劇團」的朋友曾經說過，他們當年審視自己的劇場活動的時候，曾經研究過法國太陽劇團的經驗，但從來不會考慮亞洲地區的劇場實踐。我自己十年前開始參與演藝活動的時候，參照的所謂進步／激進／前衛的劇團也不外是美國的「生活劇團」、「麵包與傀儡劇團」、「三藩市默劇團」等，要到近年才認識日本黑帳幕、菲律賓教育劇團(PETA)、南韓廣場劇團、尼泊爾 SARWANAM、孟加拉 ARANYAK NATYA DAL、以及我剛剛探訪了的泰國「油甘子劇團」(MAKAMPOM)和 MAYA。

TUA三十多歲，是「油甘子」劇團的負責人，職位是 DRAMA-EDUCATOR(戲劇教育者)，是劇團六個全職工作者之一，透過 TUA 的關係，我在短短的一個星期裏，認識了「油甘子」和 MAYA 的工作，也接觸了曼谷的一些演藝活動。

### 泰國的性表演，是世界有名的

近期極流行的是咖啡館裏的「時裝表演」；妙齡女郎轉換不同的服裝被觀眾的眼睛和手剝削，而一向受遊客歡迎的，是泰國女人用陰部進行不同活動的現場表演。TUA 並沒有帶我們看這些表演，他目睹「性」的商品化和外國人到泰國的性旅遊，一點也不好過。

他曾經在一個叫做 ENPOWER——專為曼谷的吧女和妓女服務的志願機構——主持戲劇訓練班，不是教她們怎樣去跳 A-GO-GO，而是透過戲劇活動獲得治療或發展興趣。TUA 和在 EMPOWER 工作的朋友說，不少在曼谷找生活的吧女和妓女來自泰國的窮鄉僻壤，既目不識丁，又無親友，是十分可悲的一羣。

TUA 還是帶我們看了一次 CABARET(歌廳表演)。在泰國，CABA-

RET 的意思是雙性人(香港俗稱「人妖」)的歌舞表演。演出長約一個半小時，基本上是為娛樂各地遊客的節目，所以音樂有英語流行曲、日本流行曲、《何日君再來》、《阿里郎》等等。音樂歌曲都是錄音的，穿著各國華麗服飾的演員隨著音樂扮作唱歌的模樣和跳舞，男人反串女人而扮相神似，是高超演技的體現，可令人擊節讚賞；但為了生活和娛樂遊客而吃藥、吃荷爾蒙、打針隆胸、施手術強將自己變性，是令人沮喪的事。我對這一群歌舞者被稱為「人妖」感到極不舒服。

### 我看了劇場內外的泰國神話

TUA 像許多亞洲的進步文化工作者一樣，既勇於作實驗闖禁區，同時又對傳統的文化有濃厚的興趣和認識。TUA 精於現代舞，對傳統泰國舞藝也有高深的造詣。他安排我們看了兩個國家劇場的傳統舞劇演出，我又適逢其會看到他在上萬人的大場面穿起傳統的舞服表演鹿舞。

國立劇院內外的兩個傳統歌劇演出，都是演繹泰國的傳統神話故事。一個是人獸相戀，另一個是王子鬥雞救國救母。露天的只收入場費十銖(一銖約港幣三角)，是普羅大眾都能負擔的費用。數百人在草坪席地而坐，觀眾帶隨食物和飲品，邊吃邊喝邊看。露天劇場周圍都有賣汽水啤酒熟食小吃的檔攤。而小孩子們為了看得更清楚，不少就坐在舞台的邊沿。本來劇院內的演出比露天的貴不了多少，不過那天我們看的是慈善籌款演出，還分上下午兩場，票價要三百銖，恐怕不是月入三千銖的普通工人所能負擔的。

劇院內的表演，觀眾席上漆黑一片，見不到觀眾吃喝談話，劇院內的演出，跟露天的分別是前者的陣容較大，佈景堂皇，換景也較多，同時用了很多面具，舞者的做手和舞姿，似乎也更多變化。台邊十幾人樂隊用傳統樂器伴奏唱唸，是兩場戲相同之處。

### 球場綠色戲劇中的鹿舞

TUA 接受曼谷大學生的邀請，為他們的「足球比賽日」中場休息時的戲劇表演做顧問和演出。

四十年來，兩所著名的大學 THAMMSASAT 和 CHULALUN-

GORN 的學生都舉行足球比賽。賽前在球場內有巡遊，中場時又有戲劇演出，而學生就趁這些機會將他們對時弊的見解和看法表達出來。足球比賽這一天是兩家大學學生、校友和他們親友的重要節日。

今年學生們關心的是環境和污染問題。

TUA 和學生們設計了一場由幾百人在球場中演出的「綠色戲劇」——來自兩間大學生的學生分別飾演漁民和農民，在球場中舞蹈，生活於歡樂之中，但「發展」和「城市」的勢力不斷膨脹，濫伐樹林和濫殺野生動物，樹林和鄉村變了城市和高樓大廈，以嚴重污染收場。

TUA 穿著傳統泰國舞服，飾演一隻鹿，踏著傳統風格化的舞步，被狩獵者槍殺倒下。我在球場的高處，透過望遠鏡，也能清晰的看到 TUA 受到萬人喝采的舞姿。

TUA 演出前穿換舞服，原來要找專人負責協助的，一趟要付費用二百銖哩！

#### 我的廣東手托木偶在兒童節出場

想不到我自己也參加了油甘子劇團的戶外演出

這一天是泰國的兒童節。TUA 和劇團預備到皇宮前大草坪為兒童演戲，演的是幾個演員、TUA 和其他油甘子成員的集體創作。四個人分別演四個在兒童節得不著歡樂的兒童：被家人強迫每分鐘都要讀書的孩子、要替家人洗衣服的孩子、要賣東西找活兒的孩子、和在鄉村裏看牛的孩子……他們透過對白、動作，完全不用道具而說出這四個孩子受剝削的景況。最後他們透過想像和遊戲重獲兒童應有的歡愉。

「油甘子」演戲之前用擴音器叫喊吸引觀眾，先與小朋友觀眾玩一輪遊戲，用布袋傀儡與小朋友一起唱歌。我也高舉我帶去的廣東手托木偶，插科打諢一番哩！

#### 戲劇在泰國是厲害的文化武器

「油甘子」和另外一個類似的劇團 MAYA 都剛剛成立了十年，不過它們的組成其實可追溯至七十年代。

一九七三年泰國的獨裁者他儂被推翻流亡海外，但在七六年九月却公

然返國。兩個工人因為要求再度將他儂遞解出境而被警察殺害。於是學生聚集於 THAMMASAT 大學抗議他儂返國和警察謀殺。在十月四日，學生演了一個簡單的戲劇，控訴他儂之子在直升機中向人亂槍掃射，劇中又有他儂絞殺兩個工人的景象。第二天報上刊出一張學生被吊死的劇照，但學生頭部却被改上泰國王子，使人覺得學生要吊死王子。於是軍方和警察連同右翼份子用這藉口包圍 THAMMASAT 大學，血腥地屠殺了二百多名學生和支持者。

短短的幾天呈現了一個事實，就是戲劇在泰國社會裏成了厲害的文化武器，它竟被利用為藉口來進行反革命的政變。另一方面，以戲劇為武器的非戲劇專業人士如學生、農民、工人等，仍然繼續透過文化行動作出回應，到貧窮的鄉間或都市貧民區，與群眾一起分析社會形勢，尋求解決問題的方法。當然，在七六年後的一段期間，這樣的做法是要小心翼翼的。不過隨著泰國社會環境的改變(如恢復了文人統治)，「油甘子」和 MAYA 兩個劇團成立以來，都可以公開活動。

#### 兩個劇團在貧民區與小學巡迴

「油甘子」和 MAYA 成立以來都十分活躍。他們透過種種媒介——戲劇、舞蹈、歌唱、遊戲、音樂——跑過泰國大小城市、農村、各種社區和學校，推展教育劇場、解放民眾的劇場及社區劇場等，目的是使民眾擁有更大的信心和力量，不再沉默，認識自己、周圍的社區和事物，以及過去的歷史和文化，進而採取適當的行動，改善貧乏的生活環境，以及消除來自各方的剝削。

MAYA 的朋友給了我一些數字——自成立以來，他們組織了五百零三個戲劇工作坊，有超過一萬名教師參加過這些工作坊。MAYA 共有四個全職工作者，依賴眾多的志願工作者，前者也不時為後者進行訓練。

我在一個曼谷貧民區的小學，看到 MAYA 的 CRN-ANONG(曾在八九年隨〈亞洲的吶喊〉來港演出)與四位志願工作者(都是大學生，向學校請了一個學期的假)正在巡迴演出「綠色戲劇」，MAYA 這次巡迴演出計劃，共演七十二場。

每星期五天，他們利用計程車攜帶笨重的音響器材，和不太多的服裝

和道具，每天三次到不同的貧民區的小學演出。全職的工作者，支取著一份很低的薪酬，而志願者所得更少。我相信，推動他們堅持下去的是對「民眾戲劇」的熱誠，和七十年代大學生和青年改革社會的理想。

MAYA 演出「綠色戲劇」教導兒童愛護樹林，道出了濫伐林木對生態和民生的不良影響，當然也批評了商人的貪心才是罪魁禍首。

MAYA 的演出，並不是死板的說教。五位演員都穿著同一的藍色文化 T 恤和藍褲，用上的道具幾乎便只有一隻猴子木偶。他們透過動作、身體語言和聲音，很容易的把孩子們帶到森林去，帶到田野裏……孩子們全神貫注，很有反應。

演出完畢的時候，我看到孩子們起勁的拍掌，我知道 MAYA 的演出很成功。

MAYA 更給孩子們機會即席創作一首愛護樹林的詩，同時更一邊詠詩，一邊做每一個小朋友都共同參與的動作。

在曼谷幾天，我深深的感到泰國的發展，造成了越來越嚴重的環境問題和社會問題。

「油甘子」和 MAYA 的存在，使我感到泰國社會仍有一線希望。

但香港呢？

(莫昭如)

## 孟加拉戲劇之旅與吉大港戲劇節

我和一些朋友當年以「孟加拉問題研究及行動小組」的名義為孟加拉難民籌款，並且出版特刊強烈譴責中國共產黨出賣孟加拉人民的民族自決，對西巴基斯坦政府的軍事、經濟不遺餘力地援助，扶植西巴軍事獨裁政權，是西巴政府種族滅絕政策的幫兇。小組更大聲疾呼，要求中共政府立即停止對西巴的一切援助。

轉眼多年，踏進孟加拉的國土。感覺很特別，彷彿自己曾經親身經歷過孟加拉的獨立鬥爭，回到了自己熟悉的土地上！

我把這些事情和感覺，都放進我的「獨腳戲」裏敘述。

然後我繼續獨腳戲：「不過許多人都會善忘。在孟加拉，可能許多人已經忘掉了民族自決運動的慘烈和流血。是的，人們很容易忘記。人們忘記了中國的八九民運，北京的屠殺……人們忘記了我們這一羣曾經組織和參加「工人自治聯合會」的階下囚。我的名字是韓東方，八九年的時候我是鐵路工人。在四月十七日經過天安門廣場時，紀念碑下圍著很多人……。」去年在紐約演的《我是韓東方》，結果又成了我在孟加拉示範的一部份。

還記得去年在紐約被邀參加講座，決定了以「獨腳戲」的形式簡單地介紹中國民運、參加的工人和「工人自治聯合會」，以第一人稱的身份演繹韓東方加入民運的經過和他被捕後可能發生的遭遇。開始之前，竟然發覺生活劇場的茱迪芙瑪蓮娜也出現「演講會」。

我不禁怨恨自己，為什麼想不到可以事前找瑪蓮娜談談，演一次或者許多次給她看看，如果她有空，可以教我導我怎麼演哩！不過，太遲了。

我將我的想法告訴瑪蓮娜。她說：「不要介懷，你投入和盡心盡意的去演就是了。多年來的經驗告訴我，最好的演出是那些有誠意和有感覺的演出。」在劇場大師級的人物面前演戲，自然是更加戰戰兢兢了！

幾個月後，在孟加拉的另外一些觀眾，也看了同一齣獨腳戲。不過却是工作坊裏示範。

今年五月一日，有報導韓東方已被釋放，相信很多人都感到高興。但獄中還有濟福年、韓燕軍、賀利利、劉強等許多知名或不知名的人士。

在孟加拉的工作坊演出，我還極力嘗試將一些普通物件作為木偶。

演過了韓東方的片段之後，我對觀眾說，我扮演他只不過是希望人們不會忘記。然後我安排了「熊貓」(盒上的繪圖)再度出場，嚷著要拍照留念。我帶來的相機對牠說我只為漂亮的人照相，之後用閃光燈為工作坊的參與者拍了照。

跟著在工作坊裏，我們做暖身運動。

想像我們是木偶。

想像我們是普通物件。

把身上的物件當作木偶，用不同的方式移動，即興地創作台詞……

孟加拉的年青戲劇工作者表現了無比的興趣和熱誠。毫不畏羞的參與，還處處表現了高度的參與和創意。

在孟加拉的十多天，與不同的朋友透過工作坊學習。有一次是在吉大港的戲劇節的活動。記憶猶新。最近驚聞吉大港及鄰近地區受狂風暴雨襲擊，死了十幾萬人，不知道該地的戲劇界朋友怎麼了。

我前後在吉大港停留只有二十四小時。我和拉釋乘坐特快火車，晚上由達卡出發，抵吉大港時，天還未亮。

火車站外面和附近，處處都是無家可歸者。許多是一家數口，衣衫襤褛的就在行人道上牆邊躺睡著。清晨的氣溫雖然不太冷，却是令人覺得有點寒意。街頭街尾都有人瑟縮，或用廢物生火取暖。吉大港是孟加拉僅次於達卡的第二大市，但它的貧窮和惡劣的衛生環境，似乎與達卡沒有兩樣。

吉大港七個業餘劇團，舉辦了一個為期一星期的戲劇節。我們抵達吉大港那天是戲劇節的第一日。各劇團的成員，戴上自製的紙面具，敲鑼打鼓在馬路中心遊行，邊跳邊同聲高呼：「戲劇節，戲劇節，為民主的戲劇節！」

我和拉釋都是戲劇節的客人，被邀走到遊行的前列。

遊行到了一個劇院前結束，隨即在裡面舉行了演講會。輪到我的時候，我只說了幾分鐘，主要是說，亞洲的戲劇工作者，可以多互相聯絡和學習，不一定要向西方看。

吉大港戲劇節開幕演講會的講者差不多有十個，有戲劇工作者，有大學教授，除了我，所有人都用孟加拉語演說。不過都是探討了戲劇在孟加拉這個貧窮、落後、和貧富懸殊的國家裡所能扮演的角色的問題。

舉辦戲劇節的七個劇團看來都認同貧窮的民眾，相信戲劇不單是一個藝術創作的媒介，同時是對剝削者抗爭的行動。這樣的傾向是顯而易見的，因為七個劇團匯演，其中有四個是演 SHAFDAR HASHMI 的作品。

SHAFDAR HASHMI 是印度多年來透過戲劇實踐，特別是街頭劇，站在貧窮大眾的利益去說話和演出。他在九〇年初在新德里一次街頭為工人的演出中，被惡勢力謀殺。印度各地和孟加拉都舉行了許多悼念 HASHMI 的活動和演出。

戲劇節開幕首演，是由一個叫「舞台上的皇冠」的劇團演 HASHMI 的劇。劇本是《那識字的人》。本來是在街頭探討失業問題的劇目，改編了在舞台上演出，仍然簡樸「貧窮」。

能夠在吉大港看到 HASHMI 的劇作，是個意外的收穫。（莫昭如）

# 孟加拉極富活力的戲劇運動

1  
2  
2

第三世界國家的問題一籠筐，軍人獨裁統治，經濟物資匱乏，這夾縫中生長的劇團，特別具有生命力。

在孟加拉的十多天，我花了大部分時間在首府達卡。不過也有機會逗留在吉大港二十四小時，所以對孟加拉的印象，不算是純達卡經驗。

還是從達卡這個城市說起。

幾個孟加拉學者這樣描述達卡的特色：它到處都有回教寺廟、人力三輪車、蚊蟲、街市、乞丐、流浪者、貧民。它永遠都處於交通擠塞的狀態。嘈吵、貧富懸殊和年青人隨處可見……(見〈Social Formation in Dhaka City〉，Siddiqui 等著，11至15頁。)

這些特點，是任何人都可以感受和肉眼可見得到的！

不過孟加拉的達卡還有着一個極富活力的戲劇運動。

在對抗獨裁軍人艾爾沙德九年專制統治的民主運動中，戲劇界扮演了先鋒的角色，與學生們一起站在最前線。他們組織示威，他們演街頭劇，他們要轉入地下逃避警察的搜捕，他們之間也有人被捕被殺害……

在孟加拉期間，我是孟暮那拉釋的客人。我們在去年一個亞洲藝術工作者交流的活動中認識。他是位孟加拉戲劇界的知名人物。

我有機會看到拉釋編、導和演的一齣戲《歸來》。

《歸來》的首演，在四年前。

這一晚，是《歸來》的第五十五次演出。

劇院在一個婦女組織總部裡的禮堂，很簡陋。沒有空氣調節。後台只有兩間小房給演員換衣服，連一個像樣的廁所也沒有。

在劇院內看戲時，蚊子會伺機咬你一口。台下也有蟑螂不害羞地不時出沒。這是達卡市所擁有的兩間可演話劇的劇場之一——另一間設備較好，是政府大會堂之類的東西。

《歸來》的布景、道具和燈光都極簡單。卻仍有創意。

《歸來》的故事以一九七一年孟加拉獨立戰爭爆發而開始，一個醫生的大兒子參加了游擊戰事失了踪，被誤會為戰死沙場。太太被迫改嫁了丈夫的二弟。但十多年後，丈夫突然獲緬甸政府釋放歸來(緬甸當年並不支持孟加拉脫離巴基斯坦獨立，因此扣押了許多越境的游擊隊，直至孟加拉國成立多年後始獲得釋放)，導致了一幕改嫁婦人投海自殺的悲劇。與此同時，法西斯的軍隊強行將一家人的屋地收回歸國有，以作建設軍營之用。

拉釋要訴說的是一個感人的倫常故事，同時又反映了戰爭和封建制度的禍害，它反軍事獨裁的訊息又至為明顯。

在整個演出，廿多卅個「Aranyak」(由拉釋創立的劇團，意思是根源)的演員都非常投入，演技出色感人，尤其演醫生妻子一角的娜芝瑪安華，思憶大兒子成狂一幕，更扣人心弦，不愧被譽為孟加拉最佳的女演員！至於拉釋自己，演來收放自如，與娜芝瑪安華對手演戲，自然教人難忘。

在拉釋家中的睡房裡，我們一起喝着孟加拉製造的毡酒加水(孟加拉是回教國家，理論上是禁酒的，拉釋不是回教徒，卻也是不願意在廳中他的兒子和親人跟前喝酒)，拉釋把他自己投身戲劇的經歷和「Aranyak」的戲劇路向娓娓道來。

拉釋在一九六六年畢業於達卡大學工程系。他六五年寫了第一個劇本，在大學裡演出後受到稱讚，鼓勵了他繼續從事創作。而在六十年代末期的日子裡，孟加拉(當時為東巴基斯坦)出現了風起雲湧的民眾運動，要求孟加拉人的民族自決。在這個洪流中，他寫了一個電視劇，描繪一個被軍政府處決的烈士的事蹟，受到民眾的歡迎。與此同時，獨立的運動受到嚴峻的鎮壓，拉釋也被迫逃到鄉間，參加了游擊隊的組織，攻打巴基斯坦軍隊的設施，不久之後，他參加了民族解放運動的電台，駐在印度與孟加拉接壤的地方，每日負責播放數小時的戲劇、新聞等節目。

孟加拉於七一年十二月獲得獨立以後，拉釋回到了達卡，與一些志同道合的「自由鬥士」組織了「Aranyak」劇團。這一羣人相信在獲得國家的獨立以後，還要爭取人民在經濟上的解放。他們演戲的目的就是要反映那些受壓迫、受剝削的民眾的生活和工作。

「Aranyak」的頭十年裡，在物質資源極度缺乏下(沒有政府的資助、沒

有適當設備的表演場地……），面對政府徵收不合理的娛樂稅和檢查制度，他們一共演了七齣戲——《墳地》是有關獨立運動的先烈事蹟；《到西邊的台階》則探討了殖民地統治者歷來對民眾的剝削；《Gandharba Nagar!》則意圖討論階級鬥爭；《他們是加達姆亞里》要表達對剝削者的抗爭；《他們就是這樣》描述了流浪者如何與官僚鬥爭；《魔鬼》則展示了孟加拉農村的權力結構和貧農的困境；《先人遺下的債務》的素材則源於農民對自己的社會經濟環境的反醒。

「Aranyak」在它的第十年總結了經驗，認為戲劇是一種強而有力的藝術媒介，也是提高社會意識的工具。而一齣戲劇是否成功，有賴於它能否與觀眾溝通，在第三世界的國家如孟加拉，溝通的功能尤為重要。在孟加拉，有百分之八十五的人口住在農村，大部分人極度窮困。在城市中，中產階級是舞台劇的擁躉，不過他們在劇場內可能受到強烈的感染，回到劇場之外又依然故我。

拉釋和「Aranyak」的成員於是走到農村，花了一年的時間作出試驗，最後發展了「解放劇場」的理論和實踐。

「解放劇場」是在農村地方為那些匱乏又被剝削的民眾進行的戲劇。他們把戲劇從「劇本」、「舞台」和「建築舞台、燈光設計和其他設備的張羅」解放出來。他們跑到農村，獲得村民的款待，聆聽農民的故事。劇團的成員協助農民自己透過排演和即興的方式把這些故事連結一起，發展成為一個一小時的戲劇，最後由農民自己去演出。

「Aranyak」相信透過「解放劇場」，受剝削的民眾能夠認識到身處的卑劣環境，並最終會參與能使他們解放的活動。於是在過去十年，「Aranyak」與農村的民眾透過上述的方法，在超過二百條村落進行了演出不同的「故事」，而參加演出的農民，超過了一千人。當然「Aranyak」在農村工作的同時，並沒有放棄他們在城市的演出和基地。

「Aranyak」的成員和其他戲劇工作者連同孟加拉的民眾，在去(九〇)年十一月掀起了反軍事獨裁的運動，結果專制的艾爾沙德被迫辭職。臨時政府宣布了在今(九一)年二月底舉行國會大選。

從錄影的電視節目中，我看到了在二月中，拉釋和「Aranyak」的成員和其他來自電視、電台、戲劇界、音樂界和舞蹈界的知名人士組成了文藝

車隊，一連數天，在孟加拉各地的城鎮農村，進行表演不下一百次之多，呼籲人民在大選中，切記投票。

是的，在二月廿七日大選前後，孟加拉許多人都表現得很興奮，他們，包括了我的演藝界朋友們，都把他們對經濟和政治的冀望寄托在大選和大選後的政府身上。

在二月廿七日的那一天。拉釋和一個劇團成員陪着我到達卡各處的投票站採訪，另外一羣的年青演藝工作者則設立了臨時選舉監察處，接受有關選舉的任何投訴。

大選結果，較右傾的孟加拉國家黨獲勝，傾向社會主義的阿華美聯盟僅居次席。我的演藝界朋友們似乎是有點失望的。不過其實他們對兩個大黨的信心都不大，無論任何政黨上台，都難以解決孟加拉貧窮和倚賴的困境。

我冷眼旁觀，也忍不住對朋友們說：「將所有寄望都放在投票箱上面，是非常危險和誤導羣眾的。民主並不等於隔幾年投票一趟——無論選舉的過程是否自由和公正。以為一次自由和公正的選舉便可以解決孟加拉的問題，絕對是幻想。在這樣的情況下，演藝及文化工作者扮演的重要角色是將民主的意義闡釋和深化，並且將孟加拉社會的每一個層面和它的整個發展過程都民主化。你們的『解放劇場』，不就是你們繼續努力的方向？」

在孟加拉的十多天，我還有機會在達卡和吉大港主主持了幾個劇作坊，參加的年青戲劇工作者表現了無比的熱誠，他們不單樂於參與和學習，還處處表現了他們的自發性和創意。

我也有機會看到一個剛成立不久的劇團「Theatre Circle」演出莫里哀的作品，嘗試利用意大利即興喜劇的手法演繹，甚為成功。我發覺，孟加拉戲劇工作者對西方的劇作家、戲劇形式和實驗，一點也不陌生。

在吉大港二十四小時的經驗，雖然很短，卻也難忘。當地戲劇節的第一天，負責組織的是七個劇團，它們的遊行，我也有參加。在吉大港的大道上，我們一邊呼叫口號——「戲劇節！戲劇節！為民主的戲劇！」，一邊隨着鼓樂跳舞，民眾駐足觀看。在當天的晚上，當地的一個劇團還演出了印度街頭劇作家 S. Hashmir 的《那識字的人》。原來 S. Hashmi 在孟加拉的影響很大，這次戲劇節竟有四個劇團演他的戲哩！S. Hashmi 在九〇年

初新德里一次街頭演出時，被惡勢力謀殺。他的作品在他死後還能繼續廣泛流傳，影響和振發人心，是我樂於知道的。

我還遇上了孟加拉唯一的由密斯塔化滿華領導的現代木偶劇團，看了它的排演和演出，也獲益不淺哩！

(莫昭如)

## 從森林來的人

### 專訪孟加拉劇作家 Mamunur Rashid

Mamunur Rashid 是孟加拉知名的導演和劇作家。一九九〇年六月，我在偶然的機會中，遠赴南韓參加由「亞洲民眾文化協會」(Asian Council for people's culture)所舉辦的「文化訓練者的訓練」的工作坊，從而結識了 Rashid…。一九九一年初，「亞洲民眾文化協會」的部份成員來台展開一項有關民眾文化的交流會議。受邀的 Rashid 遲遲無法與我取得連絡，一直到會議結束後，我才在家裡接到他的電話，話筒的那頭傳來他沙啞的嗓門，在一番致歉之後，Rashid 解釋說：「很抱歉，無法到台北參加交流會議……我很想去，但就在前些時日，我的國家發生了內戰，在一場推翻軍事獨裁政權的戰爭中，我們劇團裡的許多成員，都成了軍政府通緝的對象，於是，我的行蹤也轉而地下化……不能隨便露臉，否則便有生命危險，更遑論出國……現在，一切都平息下來了，軍政府被推翻之後，我又能公開搞戲劇了，只是，台北的交流活動已結束了。」

和 Rashid 通完電話，猶記得當時的心頭一怔，久久都無法釋然。

孟加拉是一個動盪不安的新興獨立國家。曾經在英國統治下，渡過漫長的殖民地歲月，後來，又飽經內戰的摧殘，一九七一年才從巴基斯坦獨立出來，成為擁有自主權的國家。在這樣一個亞洲第三世界國家中，戲劇成了教育民眾自發性地產生社會意識的利器。而劇場工作者往往得將劇場視作政治生活的一部份。

Rashid 的內戰經驗就是活生生的例子，像他這樣視戲劇為「革命的預演」(Rehearsal of Revolution)的劇場工作者，在孟加拉已經蔚為一段社會改造的文化力量。

Rashid 今年四十五歲。一九七一年，孟加拉獨立時，他和幾位從戰場上歸返家門的團員合組了 ARANYAK「從森林來的人」劇團，經年累月地以戲劇作為教育文盲的工具，遠赴偏遠的鄉間，為貧困的農民展開劇場工作坊……。與此同時，並長時期地從事民眾戲劇的表演活動。Rashid 曾經

導過十五齣以孟加拉語創作的戲。並出版過九個劇本，其中一齣並曾被翻譯為德文，在柏林的劇展中公演。

作為一個亞洲第三世界貧困國家的劇場導演、編劇和演員，Rashid 從他的現實經驗出發，形構一套民眾劇場的美學。以下是他接受訪談的內容：

問：孟加拉的戲劇場活動有何特色？反映了怎麼樣的一種美學觀？為何有人稱之為第三世界戲劇運動的一環？可否請你一一作解釋和說明。

答：首先，我想說的是：對於廣大的亞洲第三世界國家的人民而言，生活本身就是一種噩魘。孟加拉只是一個典型的貧窮國家，百分之八十以上的人口困居在七萬個分佈遼闊的農村裡。多數人生活在貧窮線以下，幾乎無法享有任何現代化的家電設施。

孟加拉的貧窮來自封建威權主義愚化在困頓中掙扎的人民；而新殖民主義的經濟霸權又在封建威權體系中發揮著宰制的功能。作為一個民眾劇場的工作者，我總覺得，既然文化反映特定社會中的特殊政治、經濟狀態；那麼，當來自富裕國家的精英知識份子，以高深的文化理論剖析後工業社會的文化意識型態時，恰恰提供了第三世界的文化工作者一個深刻反省自身處境的機會。我的意思是，對於像孟加拉這樣動亂、貧困的國家的知識份子而言，論述高深的文化理論怕遠遠不如深入民眾生活的核心，去瞭解他們生活中的困境，進而喚醒他們的社會意識。

劇場做為文化領域的一個部門，恰恰提供了一個遠比文字創作、視覺藝術…等其他文化現象更具衝擊力的力量，不斷創造民眾文化的生產條件。眾所周知，在人類歷史中，辯證發展的理念扮演著重要的角色。將辯證的理念引伸到劇場中，「衝突」於是成為孟加拉民眾劇運的焦點，發揮著莫大的意識覺醒功能。

進一步說，當劇場中發生衝突狀況時，反映的恰恰是現實社會的處境。於是，演員和觀眾之間那道隱形的牆被拆除了，溝通在互動中逐漸達成，劇場成為討論、呈現、思索，甚而解決社會問題的場合。

通常，我們稱這樣的劇場為「解放劇場」。

問：「解放劇場」在第三世界國家頗為流行，在孟加拉是以怎麼樣的形式出現呢？

答：好。首先在簡介「解放劇場」的表演型態前，讓我先介紹一下孟加

拉的傳統戲劇…以及布爾喬亞劇場…。

在傳統中，孟加拉有一種說唱的劇場藝術，稱作“Jatra”，在這種流行於鄉間的表演中，通常只有一個表演者以說唱方式講述古老的傳說，和現實社會扯不上任何關係。這是鄉間流傳的傳統劇場。

在都市裡，則以提供娛樂或感染情緒的劇場為主流，在稱作「現代劇場」的這些表演中，觀眾只能被動地接受舞台上傳達出來的情緒，在劇院裡發洩完情緒後，「移情作用」便告宣洩殆盡。

「解放劇場」針對上述兩種劇場的傾向，提出「另一種」(ALTERNATIVE)劇場發展方向。

首先，我們將劇場移植到鄉間去，通常在展開短期的工作坊後，便和參與工作坊的佃農們討論劇情。劇情的形成得先通過三個程序。

(1)先聽佃農們談論他們生活的問題。(2)和佃農們交換彼此的意見。(3)而後，進行採集故事情節的工作。

在「解放劇場」中，以草根民主的方式進行表演工作是很重要的。因此，我們既沒有寫就的劇本，對於舞台、燈光、道具一類得花錢的設施也一概都以最「貧窮」的方式來完成。

表演中最重要的是表演者的身體，當然，這個身體背後的思想便是「解放劇場」的基本功能。

問：剛剛你談到的比較多關於表演內容和意涵的層面，可否也請你談談「解放劇場」的美學方面的發展呢？

答：可以的。誠如我前面說過的，說唱藝術是孟加拉傳統劇場中廣受歡迎的一種型態。這種“Jatra”的表演，原來只在敍述古老的傳說、宗教信仰中超自然的現象，但，由於「解放劇場」的工作者在民族藝術中尋找戲劇的根源，於是也運用了“Jatra”來敍說現代社會中的議題。

當然，在宗教性的民俗節慶中，“Jatra”也成為一項表演活動。通常，專業性的說唱藝術此時便搬上戶外的表演場合中，成了商業化的傳教工具。

我想特別提示的是：傳統藝術是亞洲表演體系的根源，但，就看人們如何來運用。像“Jatra”這樣的民族表演藝術，既可作為喚醒民眾社會意識的表演方式，如「解放劇場」的作法。其實，它也很有可能只是提供娛樂

的另一種表演罷了！

問：你的意思是說，民族性表演藝術也有可能成為商品化的一種劇場？

答：是的。特別是當西方的文化批評工作者，發現第一世界國家的文學、藝術愈來愈荒廢，轉而在邊陲的第三世界國家中尋找創作的泉源時，我們便吊詭地察覺，這種發現很容易便成為消費邏輯的一部份。

試想想，在一個像孟加拉這樣貧窮、動盪的國家中，如果，傳統“Jatra”表演只為了娛樂嘉賓的話，那麼這種表演和布爾喬亞劇場中的笑鬧又何差別呢？

問：除了「解放劇場」之外，可否也請你談談孟加拉寫實主義劇場的發展狀況？

答：在孟加拉，寫實主義的鏡框式劇場已有將近二百年的歷史。在英國殖民統治時期，殖民政府以強勢文化、教育體系將工業文明的神話帶到貧窮的孟加拉，結果，非但未曾改善孟加拉的困境，反而加深殖民帝國主義的噩魘。值此同時，俄國商人何拉辛·力比迪夫(Herasim Lebedff)也在大城市裡設立起劇場，搬演了幾齣翻譯自英國劇目的戲。何拉辛的此項創舉，鼓舞了當年許多地主興建劇場，創發孟加拉的戲劇運動。後來，由於他本人致力於以表演來抨擊英殖民政府，導致他訴訟纏身，終至在身無分文的處境下被驅逐出境。

何拉辛被驅離孟加拉之後，英國政府大力推廣宣導殖民主義意識型態的劇場，却也因而讓莎士比亞的劇目有機會在孟加拉觀眾眼前展現。漸漸地，本土劇作家，也開始以母語創作劇本，排演反抗殖民主義的劇目。

本世紀初期，孟加拉出現了一位偉大的劇場工作者，他的名字是：葛瑞夏(Girish)。

葛瑞夏既是一位演員，也是知名的導演、劇作家和製作人。在孟加拉，當人們提起他的祖國是「泰戈爾之地」(泰戈爾亦是孟加拉籍的詩人)時，必然也不會忘記葛瑞夏這位劇場之父。

問：孟加拉的戲劇運動充滿著血淚的鬥爭，在近半世紀以來，狀況仍然相同嗎？

答：是的。翻開孟加拉的歷史，斑斑血淚，無法盡數，而戲劇正是展

現這個亞洲第三世界國家最具衝突性的文化行動。

一九四七年，孟加拉從英國政府獨立之後，歸屬於巴基斯坦的統御領轄。為了爭取民族的獨立，文化界發起了孟加拉語運動，却招致巴基斯坦軍隊的強力鎮壓。當時，有一位名叫慕尼·喬何利(Munir Chowhury)的劇作家寫了一部《墳場》的劇本，換來了軍政府的牢獄之災。這部作品描述孟加拉解放運動的受難者，在歷經死亡的酷煉後拒絕二度入獄的故事，後來，一度在牢中由良心犯登台演出。一九七一年，孟加拉從巴基斯坦解放的那年，慕尼死於軍隊的槍桿子下。

問：最後，可否也請你談談目前孟加拉劇場的狀況。

答：就以我所創辦的劇團“ARANYAK”「從森林來的人」為例罷！一九七一年，我們當年許許多劇場工作者投入獨立戰爭中，戰後一段時日，大夥兒們又重新投入劇場工作中，從那時起，我們便展開「解放劇場」的工作。到民眾生活的現場，了解民生的疾苦，將社會議題在政治、經濟學的透視下，以表演的方式表現出來。你或許要問：「劇本在那裡？演員呢？」。我的答案很簡單，「劇本就在民眾生活的社區裡…。演員呢？社區民眾就是最好的演員。他們做得很好。」

過去二十年來，我們劇團在鄉間從事「解放劇場」的工作，同時也推出了許多正式表演。然而，我們認為這都還不夠，道路還很漫長。特別是當孟加拉人民仍處於苦難的處境下，我們的劇場還有一條漫漫長路擺在眼前哩！

問：謝謝你在訪問台灣的短短時間內，接受我的訪問。謝謝！(鍾喬)

# 在神秘的尼泊爾看街頭劇

1  
3  
2

尼泊爾近幾年成為香港年青人旅遊熱線，是因為它的神秘，而那裏的人卻為貧窮和不自由而吶喊，街頭劇也應運而生。

一

尼泊爾加德滿都「代名詞」(Sarwanam)劇團的負責人在一次演講示範會上向著百來個與會者這樣介紹他的劇團：「我們成立了十年，我們是一個街頭劇團，是一羣知識分子組成的劇團。當然，尼泊爾恆久以來已經有它的傳統街頭表演 Dabali，這就是樹底下的演出。不過我們為貧民而演，到鄉下為村民而演，不收取任何費用。我們也透過戲劇去爭取民主。經過了多年的努力和去年二月開展的羣眾運動，我們成功地推倒了由皇帝操縱的專制制度，我們獲取了民主。我們經過討論和交流，決定了今後的路向，我們的劇團要為尼泊爾的社區發展而付出努力！」

二

尼泊爾人民在去年的羣眾運動，是我們都記憶猶新的。尼泊爾國王禁止任何政黨及反對活動，以強權統治，達三十年之久。但期間人民生活之困苦，毫無改善。兼且政府上下，貪污敗壞，令人民怨聲載道！而在一九九〇年二月，多年來不斷爭取民主的尼泊爾國內外的反對勢力和地下組織，包括了尼泊爾議會黨和眾多流派的共產黨人，受到東歐人民的鼓舞，起來與羣眾一道反對獨裁，高呼：「八九年是東歐獨裁者的壞日子，讓九〇年成為亞洲獨裁者的壞日子！」

民主運動於二月十八日開始發難，持續了整整的四十九日，期間民眾遭到大搜捕和屠殺，但運動仍然不屈不撓，罷工、大型集會、遊行示威，此起彼伏，最後國王 Birenda 在四月八日被迫讓步，解散自己一人獨裁的體制，放棄權力，由議會黨及左翼聯盟的人士，組織過渡政府，並且透過

選舉，建立多黨制的民主制度。

三

我有機會看到「代名詞」劇團的四個表演。一個是在演講示範會上的表演，另外三個則是從錄影帶上看到的。

「代名詞」的街頭劇，差不多都是由劇團的始創人之一，大學教師亞述斯·瑪拿 (Ashesh Malla) 所寫和導演的。他們是先有劇本，然後再作排練。他們的演出，並沒有很多的即興成份。瑪拿寫的街頭劇，不久前印就成書，在去年獲得最佳書籍獎哩！

我看到的四個劇，都由瑪拿所寫。

一個是關於掘井取水。劇中人一個又一個的在掘井取水的過程中死去，不過最後死者的兒子還是繼承父志的繼續去掘。掘井取水當然就是爭取民主。

第二個是一名演員的獨腳戲。他在監牢裏敘述為甚麼他被監禁。他原是看守政府官員在野外渡假別墅的看更，有一次幾個官員同來渡假，借口把他調去城中買物，却合力姦殺了他的妻子和女兒。他含恨把幾個官員都殺了，結果被判終身監禁。

我看到的第三個劇叫《我就是我們》。描述了一個失去了証件的人獲取了不同的身份——商家、政治家和政府官員等是如何貪婪、官僚、腐敗等等的行為。

第四個劇則是關於鄉村裏兩個村民爭奪一口井和井裏的水的故事。最後他們去到村長那裏找他仲裁，後者結果使他們解決糾紛，重拾友誼並互助互享。

四

「代名詞」還演過許多瑪拿寫的故事。

一個死了父親的長子，要依從印度教的教規找木材與父親的遺體一同火化，但經過多番努力，重重的官僚制度，結果也找不到木材，因為尼泊爾的樹林，早已給商人伐掉了。

《繼續的鬥爭》是「代名詞」劇團在去年革命前夜和革命之後曾經上演的

[民衆劇場與草根民主]

在神秘的尼泊爾看街頭劇

劇目：巴布王身旁有四個只懂獻媚奉承的弄臣，當他的子民數以萬計地要求吶喊說話和聆聽的權利的時候，四個弄臣報告巴布王，他聽到的叫聲是狗吠聲而已。不過人民的呼叫聲越來越大，巴布王最後也認識到他聽到的不是狗吠，他於是下令要求民眾不要那樣呼叫。而弄臣們則傳聖旨謂任何呼叫的人都會處死。警察搜捕了許多無辜者，許多無辜者亦被處決。但恐怖統治未能遏止民眾的吶喊。巴布王迫得要找尋民眾吶喊的真相。弄臣說民眾要求吶喊的自由，巴布王反應激動，正要開腔回應，但竟然話語塞在喉嚨中出不得聲來。正在這時，代表民眾的蘇得雅哈出現向弄臣發出警告，要是巴布王不能把說話吐出來，他的性命就會不保。不過弄臣們只拼命策動方法鎮壓民眾。突然奇蹟出現了，巴布王竟能再度說話：「讓他們叫吧！讓他們叫吧！」四個弄臣大驚，就在巴布王面前，縛起蘇得雅哈，塞著他的嘴巴。此時一個狂人出現，大聲呼叫：「戰鬥還未停止，還要繼續鬥爭！」

「代名詞」劇團的成員，是十多二十個三十歲上下的尼泊爾知識分子，大部分是大學畢業生，有些正在大學任教。他們並無統一的意識形態，他們到鄉間演戲，呼籲民眾不要放棄民主權利，要在不久將來的大選裏投票。但他們也知道，絕對不能指望一次投票選舉便可以解決尼泊爾貧窮和對外國倚賴的問題，(尼國政府經年入不敷支，長年倚靠外國援助)。

我感覺，他們很自覺地認為必須「繼續戰鬥」。「代名詞」劇團，在今天的尼泊爾，頗有聲名，電視台更常常邀請他們編拍電視劇，他們嘗試過兩次。但他們檢討結果，認為電視在尼泊爾，只是屬於城市人的媒介，在大部分還沒有電的尼泊爾鄉間，他們的街頭劇才能發揮真正傳播的作用。他們還是抗拒了電視的魅力，專注他們的街頭劇。

當然，「代名詞」還致力訓練的工作。

他們替學校組織戲劇比賽，並作出示範表演。

他們舉辦學習班和工作坊，使社會服務機構、發展機構和有興趣的個人，都能夠把握演街頭劇的技巧，把街頭劇的傳播功能發揚光大。

## 五

有一次「代名詞」主持的街頭劇工作坊之後，一羣廿來歲的年青人組織了「號召」劇團。劇團的年青人，聽了我對「香港街頭劇」的演講和看了我的

示範，誠意邀請我看他們演出的錄影帶，並且給予意見。

「號召」的演出四十五分鐘。是不是太長了

「號召」的演出，故事的敘述性和連貫性很強，道具極簡單，演員亦用上了自然主義的方法。是不是太像「代名詞」了？能否自己創新一下？

能否從傳統的表演藝術吸取養料？

還有在利用不同演出環境的特性，可不可以考慮？

有沒有考慮讓觀眾介入演出？……

我相信下一次我探訪尼泊爾的時候，除了「代名詞」和「號召」，還會有另一些演街頭劇。

(莫昭如)

# 沙夫達·赫撒米(Shafdar Hashmi)

## 在印度街頭的生與死

一

認識沙夫達·赫撒米(Shafdar Hashmi)是九〇年的事，在耶魯大學出版的《THEATRE》雜誌看到 Rustom Bharucha 寫的文章《給死者的一封信》(LETTER TO THE DEAD)。

文章裏的死者就是沙夫達·赫撒米。

Bharucha 寫到：「你死在新德里近郊 Sahibabad 工業區的街頭。更確切的說法是——你被人謀殺，被毒打而死。你頭部有多處傷口，不過還是死有全屍。你犯了甚麼罪弄致如此下場？只是演戲而已。不同你演戲的場地不是安全的 Mandi House 劇院，更加不是在電影電視《DOORDAR-SHAN》連續劇裏面那樣受到保護——在這些地方，所有的抗議都被認可。但你演戲的那些場地却是最藉藉無名的戰場和劇場——街頭。」

在你身上發生的，我們不要假裝我們完全想像不到。作為一個街頭劇的工作者，你大概接受了這樣的事實——如果政治劇場不帶有危險性的話，那就稱不上是政治劇了……。」

二

差不多同一期間，美國的另一本戲劇評論《THE DRAMA REVIEW》也刊登了一篇由荷蘭學者 Eugene Van Erven 寫的長文《劇、喝采聲和子彈——沙夫達·赫撒米的街頭劇》(PLAYS, APPLAUSE, BULLETS — SHA-FDAR HASHMI'S STREET THEATRE)。

Eugene Van Erven 談及赫撒米在生時，他專程到德里拜訪赫撒米，跟隨赫撒米和他的劇團 JANAM(是「新生」的意思，亦是「民眾戲劇陣線」的縮寫)到處看他演戲。

Van Erven 簡介了 JANAM 的歷史：它成立於一九七三年，大約演

出逾四千場，演出過二十多個劇，大部分都是赫撒米寫的。這些劇本差不多全都以印度社會和政治問題為題材，談論失業、罷工、男女平等……劇團不單在新德里演出，它的足跡遍及印度其他省分……演出時的觀眾動輒超過千人，試過一次吸引了三萬五千人哩。

JANAM 自一九七三年起為工人演戲。它的成員都很艱苦，他們不演戲時都要找活——赫撒米是自由撰稿人，另外的成員是寫字樓工人、印刷工人、教師……。他們都是很優秀的演員，電視台和電影公司都有斟介他們的演出，不過他們却拒絕了。

赫撒米在死前正在考慮努力籌款和賺錢建立一個基金，希望 JANAM 能夠負擔十個全職演員每人每月二千五百至三千個盧比的薪水。

在一九八九年一月一日的下午，JANAM 在新德里工業區為當地的工人演出《HALLABOL》(「口號」，亦可解作「攻擊」)，是關於政府鎮壓工人運動的一個劇。在演至半途的時候，一個名叫 Sharma 的右翼政客連同百多名手持竹棒及槍枝的流氓抵達現場，要求 JANAM 立即停止演出，但遭 JANAM 拒絕。於是暴徒開始開槍打人，結果赫撒米和一個尼泊爾移民工人被打死。

赫撒米的死，震動了全印度。

一月四日，JANAM 的成員，包括了他的遺孀，回到赫撒米被打死的現場，再度演出《口號》——數以千計的人來到紀念赫撒米和那被打死的工人。在一月九日，全印度戲劇界的進步人士舉行了一個龐大的抗議紀念日。

三

《口號》一劇的開場是這樣的

(一名演員走上前，開始叫口號)

演員：請大家工友一齊來，一齊叫口號。我們要求最低工資！

(其他演員加入，手持標語，演變成遊行一樣。一名扮警察的演員出現，手持警棍，阻止行列繼續前進。)

警察：收聲、收聲，我叫你們收聲呀！聽不聽到我講啊！嘿！搞事分子，收聲呀！(搖動他的警棍)，究竟這裡發生什麼事？

演員：我們在這裡做戲，話劇呢！

警察：話劇！你當我白痴啊！

演員：不是，不是啦！

警察：做戲？（指著標語）你們在這裡叫口號，手又拿著標語，立即停止呀！停呀！如果不，就捉你去坐監！

演員：警察大佬。你信我啦，我們正是在做戲。問一問他們呀，我們全部都是藝術工作者，民眾劇場的工作者。

全體演員：世界著名的民眾劇場。

警察：你們這樣就叫做演話劇？

全體演員：是呀！是呀！

警察：好啦，這樣你們做啦，好好地做啦！

演員：請你走開一點點。我們現在再開始吧！喂！各位兄弟姊妹！我們開始啦！

（開始再叫口號和唱歌）

警察：喂！又搞什麼啊！做戲，為什麼要叫口號？停止，不可以叫口號呀！

演員：我們這個戲就是這樣。口號是劇本的一部分。

警察：或者就是這樣，但是我這裡就不可以這樣，警方高層已經訓示，如果有人講工人運動，就要抓人，先斬後奏。

《口號》這一個劇發展下去，表現了劇場工作者跟代表官僚的警察鬥智、鬥力……也從其中反映了印度工人的苦況：工人受到剝削和歧視，統治者鎮壓工人運動，還有男性工人對女工的性別主義。

在劇中，赫撒米和印度民眾劇場工作者的智力和毅力都戰勝了官僚。

可是在現實生活中，統治者的強權和暴力導致街頭演劇的 JANAM 成員流血、犧牲。

#### 四

讀了《THEATRE》和《THE DRAMA REVIEW》的文章，對 Shafdar Hashmi 的劇團和他寫的劇發生了濃厚的興趣。那時身在紐約，正在取道歐洲和印度回港。

寫信給 Van Erven 取得 JANAM 劇團的地址。

寫信給赫撒米的遺孀，却沒收到回音。

決定到新德里走一趟，心想按著地址找上門去也會找到 JANAM 的人吧？

不過在巴黎申請印度簽證，手續繁複，印度大使館更十分官僚，一怒之下，索性不去了！

去了孟加拉。

孟加拉 ARANYAK 劇團 (Aranyak 的意思是根源) 的馬慕那·拉釋 (Mamunur Rashid) 帶我乘搭了一晚火車，從首府達卡到了吉大港參加一個戲劇節。戲劇節一連數天，有七個劇團演出，其中竟然有四個演赫撒米的戲！

拉釋和我只停留在吉大港一晚，所以只能看到一個演出，是赫撒米寫的《那識字的人》。演員都很年青，很落力的演。演的場地很簡陋，沒有足夠的燈光照明，遑論乎其他的燈光設計了。戲的內容是說社會上人浮於事，讀了書、上了大學、畢了業、識了字，却找不到工作。這是印度社會的大問題，但放在孟加拉也一樣適合，當然演劇的團體把劇本改編，用上了孟加拉為背景。

在劇院內有街頭劇的演出，有點奇怪的感覺。我不斷地想，這個戲放到街頭去演，會是怎麼樣子？

#### 五

從八七年接觸日本黑帳幕劇團開始，跟著是「亞洲的吶喊」（十幾名來自亞洲各地的民眾戲劇工作者透過 Asian Council for People's Culture —— 亞洲民眾文化協會的組織來港演出及舉行民眾戲劇工作坊），後來再參加了 ACPC 和 Auguste Boal 的工作坊，已經越來越清楚的知道，民眾戲劇的主旨，並非單純的到民眾之中去演出，而是要協助民眾可以把握演戲的技巧，擁有生產戲劇的資料，從而自己去演，去說自己要說的話。

過去一年，我和民眾劇社的朋友開始到不同的地方——青年中心、勞工團體、大專院校、民主大學，甚至到教會主持一些民眾戲劇的工作坊。

每一次的工作坊都引起了參加者創作濃烈的興趣。在工作坊中，參與者也不斷透過個人和集體的創作去表達自己對自我、家庭、工作乃至社會

的看法。有些工作坊還以一些簡單的街頭或戶外演出作結。但由於缺乏人力和物力的跟進，我們還未做到在幾節的工作坊(最多的十節，每節三小時，少的可能只有一節)之後，參加者能自動組織起來成為劇社。

## 六

今年三、四月在城市劇場舉行的亞洲民眾戲劇節，應邀而來的孟加拉、尼泊爾、菲律賓和泰國的參加者都主持了民眾戲劇工作坊。之後日本黑帳幕劇團的佐藤信也來港主持了類似的工作坊。

開始有更多的人對「民眾戲劇」這種劇場實踐發生興趣。

這時候孟加拉的朋友馬慕那·拉釋來信說，他不能參加亞洲民眾戲劇節，但稍後時間可以來港跟我們一起工作……或許排練一個戲……

於是，我向演藝發展局申請了錢支付馬慕那·拉釋的機票、在香港的生活津貼、翻譯赫撒米的三個劇本(《口號》、《機器》和《婦女》)成英文，並且舉辦一個紀念赫撒米的巡迴演出活動。

我們召集了二十多個曾經在過去一年參加過工作坊的朋友，其中包括了好些藍領和白領的工人，參加馬慕那·拉釋的工作坊，並且排練其中兩個翻譯了的劇本：《口號》和《機器》。

馬慕那·拉釋先後來港兩次，差不多共四個星期，主持工作坊和排練。

## 七

拉釋在港期間，差不多每個晚上都在城市當代舞蹈團的排練室與兩批朋友進行工作坊和排練：一批演《機器》，另一批演《口號》。

拉釋是孟加拉著名的民眾戲劇家，能編、能導、能演，對赫撒米和印度次大陸的社會都有深厚的認識——在工作坊中，他要參加者即興創作，誘發他們的創造力；他教參加者發聲、走位，提點演出街頭劇的一些須特別注意的地方……而他不時教給我們的遊戲和活動，既有民眾戲劇者一般共用的方法，亦有一些似乎是孟加拉獨特的方式。

拉釋認為能夠跟香港民眾戲劇工作者合作，是難能可貴的。他希望亞洲民眾戲劇的活動能夠更加蓬勃，為處於患難的亞洲民眾的解放盡一份力。亞洲民眾戲劇工作者都堅信應為理想共同合作，這次是一次歷史性的

開始。

## 八

《機器》和《口號》首次的演出在粉嶺的田心臨屋區，之後在沙田梅里臨屋區和沙田梅的社區會堂。每一處的演出環境和觀眾都不同，對兩組的朋友都提供了不同的挑戰。

且聽一些工友和參與者在演出幾場後的回應：

黃德生：很開心，happy。

楊珮珊：戲劇不再只是殿堂，而是我們大家的。它能演出我們的心聲，演出羣眾生活。

廖銘荷：第一次在粉嶺臨屋區演出的時候，令我有很意外的驚喜，因為看見很多小朋友的熱情欣賞，不懼風雨，我心裏充滿無限歡樂和滿足感。

Johnny：這一次的組合令我得至很特別的經驗，我很是感謝。更想在日後有繼續合作的機會。

廖銘儀：我很慶幸能參與今次的演出。街頭劇是一種我以前從未接觸過的新嘗試。我們在臨屋區裏的空地和球場及一些社區會堂演出，給這些社區內的坊眾和孩童欣賞，我有很特別的感覺，也覺得很有意思。

(莫昭如)

# 巴基斯坦劇場印象

## 「今天」劇團與「婦女行動論壇」

1  
4  
2

「民衆劇場與草根民主」

一  
巴基斯坦是回教國家，不甚鼓勵戲劇和表演活動。而巴基斯坦的婦女，在她們自己的國家裡，也是備受壓迫的一羣。

不過巴基斯坦在最近的大選中，班納莎·布圖的人民黨獲得最多的席位，於是這位女黨魁順理成章的出任首相。她雖然在權力方面會受到重重限制，但因為她的黨與宗教並無關係，不似其他回教政黨信奉原教者主義，許多婦女都期望在布圖政權之下，她們的地位得以提升。

我相信巴基斯坦 LAHORE 拉合爾市的 MADEEHA GAUHAR 瑪迪亞·高霞和她的劇團對班納莎上台，也會覺得舒一口氣吧！

瑪迪亞·高霞是「今天劇團」的創始人和藝術總監。而「今天劇團」與「婦女行動論壇」這個爭取婦權的團體同於一九八三年成立。瑪迪亞也是後者的積極分子。

當時瑪迪亞和其他的婦運成員組織行動反對軍事獨裁者訂立許多貶抑婦女和少數族群的法律。在二月，瑪迪亞在一次示威中被捕。

瑪迪亞成立「今天劇團」的目的就是除了提供優良劇作，亦給予社會運動參與者機會，建立自己的文化戰線。而多年來，「今天劇團」在瑪迪亞引領之下，與婦運的關係多年如一日：一、「今天劇團」每年在三八婦女節都會獨立地或與其他婦女的組織合作演出。二、除了瑪迪亞，「今天劇團」的女成員，許多都是婦運的活躍分子。三、劇團經常演出女性主義的原創劇本，這些劇本，很多是瑪迪亞的夫婿 Shahid Nadeem 沙希特·拿店的作品。

沙希特本來是電視中人，但因觸怒巴基斯坦的獨裁政府而被抓去坐牢，凡三次之多。在獄中成為了國際特赦組織致力營救的 Prisoner of Conscience 問心無愧的犯人。後來流亡至英國，加入國際特赦組織工作。在一

九九一及九二年間，更被派到香港出任該組織在亞洲的傳播主任，在香港和馬尼拉等地組織了人權電影節。

沙希特撰寫的劇本，深受布萊希特的影響，講究疏離效果和給與觀眾思考的空間，事實上，「今天劇團」也演過幾個布萊希特的戲，包括了《三便士歌劇》、《高加索灰蘭記》和《四川善人》。他們演繹布萊希特的劇本，當然把背景人物都改為巴基斯坦。但他們覺得內容却不須改動便可以反映了巴國的景況。《三便士歌劇》裡面的大盜銀行家、官匪勾結，《四川善人》裡面的主角在獲神明獎勵，開辦雜貨店後惹來窮親戚窮朋友的投靠，都無不是巴國常常發生的事情。

二

第一次見巴基斯坦拉合爾市的著名劇團 AJOKA「今天」的創辦人和藝術總監瑪迪亞·高霞是在去年秋天。

在香港城市當代舞蹈團的一個排練室裏，民眾戲劇工作的朋友在排練印度街頭劇大師 Shafdar Hashmi 沙夫達·赫撒米的劇作《機器》。

四十來歲的瑪迪亞一身傳統巴基斯坦婦女的服飾，單身赴會。往後我們知道瑪迪亞的夫婿在國際特赦組織工作，是位很多產的劇作者，這一晚，他獨自在家中照顧孩子。

瑪迪亞原來是在巴基斯坦的一個戲劇節中，遇上了一個認識我們的尼泊爾的戲劇朋友。

第一次相遇，她沒有對我們的排練作出評論。不過她看來有點激動，有點淒然的感覺。因為我們排練的《機器》的劇作者，沙夫達·赫撒米是她的朋友，更會應邀到拉合爾為「今天劇團」主持戲劇工作坊。沙夫達在一九八九年一月在新德里街頭演出時，被右派政客買兇打死，「今天劇團」也在拉合爾舉行活動悼念。

第二次見瑪迪亞，在她的香港住所。那一晚除了品嚐她的很辣的巴基斯坦的咖哩，還有機會看她在巴基斯坦導演的布萊希特的劇作《高加索灰蘭記》。問她被養母、生母爭奪的小童代表了甚麼，她說它可以是脫離巴基斯坦獨立的孟加拉，可以是喀什米爾……巴基斯坦內部亦有分離運動……。然後告訴我們演出中的以兩個對唱方式做旁述，是印度次大陸的傳統方

巴基斯坦劇場印象

式，又提到最近他們演布萊希特《三便士歌劇》時一度被禁，原因是政府部門指他們借演翻譯劇為名，實則將劇修改，用來攻擊政府。不過瑪迪亞指出，其實她們只不過將原劇中的名字和背景改動了一下而已。

第三次與瑪迪亞相遇，是今年在澳洲雪梨舉行的世界民眾戲劇交流會。瑪迪亞被婦女組織邀到交流會之外參與第三世界的婦女與戲劇的研討會，竟然是只為女性而設，我錯過了。不過在交流會內，也時有交換意見和討論。還跟她及其他由次大陸來的劇人演了一個短劇。

我們把瑪迪亞、和另外孟加拉和印度朋友分別說的三個故事綜合排演。瑪迪亞的故事有關一個基督徒教師被排斥乃至被殺。孟加拉的故事則是回教教士求愛不遂誣告一名少婦淫蕩，並判她應被擲石頭處死。印度的故事則有關宗教暴亂事件過後，民眾痛失家園之慘況。

我們還加插了民眾受到別有用心的宗教、政治領袖煽動而互相仇視到最後廝殺的場景。

我們反覆修改排練，加上擊著印度鼓的歌者說書人，還作了一首完場時合唱呼籲團結一致對抗狂熱的宗教原教旨主義的歌哩！

### 三

巴基斯坦的 AFZAL 艾沙爾和 Quiser Ali 蓋沙·亞里今(九三)年三月應邀聯袂抵港參加了第二屆亞洲民眾戲劇節，他們代表「今天劇團」帶來香港的演出，是《死狗》，故事敍述一條死狗躺在廣場之中，眾人均厭其臭，但卻沒有人將它移去。後來死狗離奇失蹤，臭味卻延綿不絕——。劇中那頭死狗，當然就是象徵了巴基斯坦社會的種種問題。

艾沙爾和亞里在藝術中心、理工學院和嶺南學院的舞台演了《死狗》共四次，還把刪節本帶到梅里臨屋區及廟街的榕樹頭演出。

艾沙爾印象最深刻的的是榕樹頭的演出。他和其他亞洲的民眾戲劇工作者剛探訪過油麻地籠屋的居民，而在榕樹頭看《死狗》的就是來自同一階層的人，艾沙爾覺得《死狗》能夠引起他們的共鳴。

艾沙爾今年只有廿四歲，但已經參加了「今天劇團」差不多十年。而他的身世卻頗有傳奇性的。艾沙爾出生於東巴基斯坦，當年東巴獨立成為孟加拉國，過程流血悲壯，艾沙爾期間與父母失散，並與哥哥一齊被帶到巴

基斯坦。養父養母本來對艾沙爾兄弟愛護備至，及至自己有了兒女，卻開始冷落及至虐待。於是演出了千里尋親的一幕——兩兄弟越過印度嘗試回到巴基斯坦。在拉合爾遇上瑪迪亞，加入了「今天劇團」，並獲得瑪迪亞特別的照顧和鼓勵，逐步的成長。他在「今天劇團」當演員、做道具、當設計、任副導，隨團到過巴基斯坦、印度各地演出。

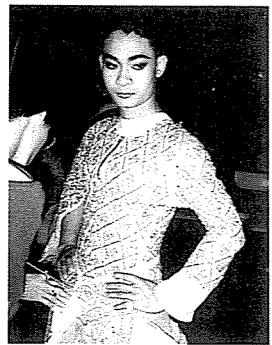
今年三月他來港參加亞洲民眾戲劇節期間，發現了重慶大廈。發覺了巴基斯坦人在港當外勞(不論合法還是非法)的苦況，也同時希望更深刻的認識香港和它的文化。於是決定留下來研究及撰寫有關巴基斯坦人在香港和重慶大廈生活的劇本，他甚至有部分時間住在重慶大廈。留港期間，他同時在城市當代舞蹈團學習爵士、現代、芭蕾和中國民族舞。

艾沙爾編演的獨腳戲《重慶大廈的長毛馬韜》又名《我來自巴基斯坦》已經出爐，將於十月廿六日、廿七日在藝穗會首演，隨後會巡迴大專院校及一些勞工團體。

艾沙爾會為觀眾揭開重慶大廈的面紗，帶他們進入重慶大廈普通人不容易見到的一面，特別是巴基斯坦人的世界。艾沙爾並非帶領觀眾獵奇，他透過研究觀察和親身體驗去創作，站在弱勢羣體的利益的立場作出藝術上的呈現，正是民眾戲劇的其中一個要旨。

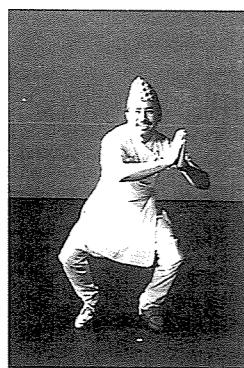
(莫昭如)

「亞洲的吶喊」及亞洲民衆戲劇節



1. 泰國「油甘子」劇團的 Tua 在第一屆亞洲民衆戲劇節準備演出。

2.-4.尼泊爾的 Govind 演出〈我即是我們〉。



3.



4.

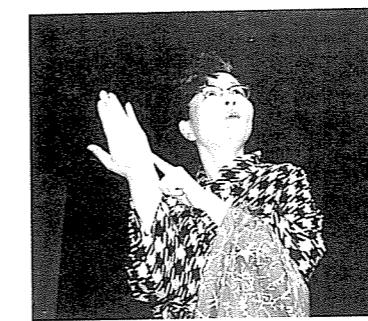
5.6.來自菲律賓「頭巾」劇場的 Joan 年僅十七歲，但精彩的演出令觀眾留下深刻印象。



5.



6.



8.

7.8.日本「黑帳幕」劇團的桐谷夏子在第二屆亞洲民衆戲劇節演出〈我的故事〉。



9.

9.香港「佚名」劇團的丁羽在第二屆亞洲民衆戲劇節演出〈悼婉兒〉。



10.

10.民衆戲劇工作者訪問越南難民營，並即席演出。



11.



12.

11.朝鮮裔西人高  
圭美在第二屆亞洲  
民衆戲劇節的演出。  
12.積·也畢在〈亞  
洲文化行動'93〉會場。



13.



14.



15.

13.第一屆國際民衆  
戲劇節四月三／四日，  
澳洲土著演出現代舞。

14.四月三／四日參  
與戲劇節的觀家。

15.四月十三／十四  
日的「演出／報告」。

## 「亞洲的吶喊」 多元文化的史詩劇

這幾年來在香港看過的外來藝術家的演出，最難忘的肯定是一九八九年底的「亞洲的吶喊」。

「亞洲的吶喊」並不只是一個演出。它包括了一個大型的史詩製作，還有四個小型民族演出，幾個戲劇工作坊，錄影帶放映和一個大畫布展覽。「亞洲的吶喊」由菲律賓文化工作者艾耳·山度士(Al Santos, 曾是菲律賓教育劇團的成員)負責統籌和導演。其他成員包括來自菲律賓、泰國、印尼、斯里蘭卡、日本、馬來西亞、南韓、紐西蘭和巴基斯坦的文化工作者。

「亞洲的吶喊」這個多元化的演出在八七年由亞洲幾個國家的文化工作者倡議，於八九年初正式籌組。十幾名來自亞洲各地的文化工作者透過工作坊的形式擬訂了「亞洲的吶喊」巡迴演出的目的和主題，然後經過了兩個月在馬尼拉和巴黎的緊密排練，七月在法國南部的阿維農世界戲劇節首演，之後到英國、西德、奧地利、法國等地巡迴。十一月他們到了香港，之後他們在韓國和菲律賓演出。最後全體人員檢討了兩日兩夜才各自回國。

擬定「亞洲的吶喊」史詩劇的主題並不太困難。

來自十多個國家的十五名參與者認定，他(她)們要呈現給觀眾的，並非單是亞洲各地文化的多采多姿。他們要集中地描繪民眾的日常生活以及亞洲太平洋地區人民鬥爭的歷史。這就是說，演出要分開兩部分，第一部分會表現傳統社會中的羣體生活，第二部分則呈示外來者侵略和民眾抗暴的歷史。

不過「亞洲的吶喊」的排演却頗為艱巨。

要把十幾個表演藝術造詣精湛但又來自不同傳統背景和文化的音樂家、舞蹈家、戲劇家安排同場演出，却並不是簡單的一回事了。譬如說，「亞洲的吶喊」的參與者如何將泰國細緻的舞蹈、韓國激昂的鼓樂和紐西蘭土著的複雜舞步組織和統籌起來呢？

最後的產品是一個獨一無二的反映亞太區人民苦難的史詩製作，裡面每一個表演者都用自己的語言說話，它充滿了豐富的視聽符號和象徵，同時將亞洲各地的音樂和習俗恰當地混合在一起。

「亞洲的吶喊」史詩劇的演出，開始時由演出者穿著傳統服飾，一手持燃點著的蠟燭，另一手則持彩色的紙卷。他們逐一出場，介紹了自己。跟着一輪的咒唸，演員將紙卷焚毀，步入後台。

紙卷的灰燼當然是意味著請求上天賜福和保護。

一個印尼的少女再度出場。踏著峇厘島的舞步，她跟隨著巴基斯坦音樂的節奏。她站在兩塊象徵太陽和月亮的大幕之間，兩者由藍布連繫一起，藍布就象徵了大地。

第一幕描述生命之河毗鄰的鄉村裡的日常生活。這裡的民生與土地和河緊結在一起，簡單而又和平。可是邪魔出現，用詭計誘騙村內的法師與牠締約，否則他的傷勢不會獲得醫治。這時，生命之河變得血紅，而懷孕的婦人個個都流產。一個叫莎雲娜的村婦，目睹法師和邪魔締約，回報村上的智者。智者預言將有不祥之事出現，但莎雲娜跳著戰舞，對抗邪魔的意志非常堅決。與此同時，法師向村民發出咒語，村民用自己的孩童作祭品。

祭禮完畢，邪魔把太陽吞噬。第一幕完。

「亞洲的吶喊」史詩劇的第二幕開始時，邪魔正在慶祝牠的勝利。鄉村裡的民眾飽嘗苦難。

表面上是神話故事，但它蘊含的意義至為明顯。邪魔象徵帝國主義侵略者，村民當然就是受到蹂躪的廣大民眾。

村民組織的反抗都遭到殘暴的鎮壓。每一次屠殺之後，會有演員演繹自己國家出現的問題——包括有印度帕布爾的美資化工廠洩漏毒氣事件、巴基斯坦軍人獨裁、泰米爾人在斯里蘭卡被屠殺、南韓美軍和核武駐守、紐西蘭和印尼原住民的文化滅絕、菲律賓政治活躍份子失蹤、泰國農民受剝削……等等。

在香港的時候，兩位香港劇人——鄭爲立和鄭綺釵參與了演出，其時鄭、鄭兩位對六四事件記憶猶新，因此有關香港的片段，是與「六四」有關而並非對英殖民主義的評論。

邪魔屢次鎮壓村民之後，村民舉行了燭光儀式，再與邪魔進行激烈的大決鬥，戰勝了邪魔，收回了太陽，再度生活在和平之中。

「亞洲的吶喊」融合了亞洲各地的傳統音樂、舞蹈和戲劇。透過一個簡單的神話故事，為自由、民主、獨立、人權而吶喊。雖然演員用上了自己的語言演出(合共十多個不同的語言)，但他們的形體動作使觀眾都看得明白。

「亞洲的吶喊」強調了社會意識和藝術效果的相結合，正是許多第三世界劇場的戲劇方向。「亞洲的吶喊」大型史詩製作在香港藝術中心壽臣劇院演了兩場，本來已經教人開了眼界。不過另外還有小型民族演出、戲劇工作坊、錄影帶放映和大畫布展覽，整個活動就儼如一個小型藝術節，那就更令人印象深刻了。

有幾個小型演出之中，演出的藝人有更多時間把自己的說話和藝術專長騰出來。譬如韓國的 PANSORI(獨腳史詩歌劇)大師金明坤就能大顯身手，同時舖陳他對韓國統一的意見和想望。錄影帶放映和畫布展覽當然也補充了各人要表達的訊息。至於分別為教師、工人、婦女、學生等而設的多個戲劇工作坊也清楚地顯示這羣亞洲藝術工作者的另一個戲劇路線——他們不單為民眾演出，還協助民眾自己去演。

(莫昭如)

# 獨腳戲與民衆戲劇

由香港「民衆劇社」和「城市當代舞團」合辦的第一屆亞洲民衆戲劇節及獨腳戲匯演，將從三月二十日開始在香港進行為期兩週的活動。接著，從四月八日至二十日之間，台灣民衆文化工作室將邀請這些戲劇工作者再到台灣來進行表演和工作坊的活動。本文是香港「民衆劇社」創始團員莫昭如為這次戲劇節的獨腳戲表演所作的專文介紹……

Solo Performance，台灣叫做個人表演。

我喜歡叫做獨腳戲。

提起獨腳戲，相信許多人會想起黃子華。黃子華第一次在城市劇場做了半台獨腳戲(那一次是兩個表演，另外一個好像是黃碧雲的演出)，沒有做成太大的震撼，之後他在文化中心／伊館演《棟篤笑——娛樂圈血肉史》等，令人不單對黃子華另眼相看，還帶來一些與 Standup comedy 有關的談論。

不過獨腳戲，作為一種表演形式，由來已久(獨腳戲與其他表演的分別，其實是在舞台上演出的人數的不同罷了！？)演獨腳戲的演員可能一點也不孤獨，在他／她的後面，可能有不少的人協助他，因為演獨腳戲的不一定也是自己當導演、編劇或製作人……不過最主要的，是他／她在舞台上不能／不可以／不會與另一個演出者產生互動的關係。)在黃子華《棟篤笑》之前，香港舞台上也出現了許多個獨腳戲——演出精采而令人記憶猶新的便包括李鎮洲演《棺材大過窩》、《雙日不准停車》，羅靜雯、莫倩茹、黃美華等人演 FRANCA RAME 的《One Woman Plays》，鄭綺紋的《牛鴨之間》當然還有霍達昭的個人默劇表演，佐治小丑的雜耍和木偶戲，Colin George 在藝穗節的演出……

而外來的獨腳戲表演也不算少，Judi Dench 和 Chris Harris 的演出，也算得上印象深刻。

後來到了美國待了幾個月，發覺獨腳戲成了一種甚受藝人和觀眾喜愛的表演方式，也不知道從什麼時候開始，演獨腳戲叫做 Performance Art，而 Performance Art-ists 中的表演者便包括了 Spalding Gray, Karen Finley, Laurie Anderson, Holly Hughes, Paul Zaloom, John Fleck, Tim Millen, Robbie Macauley, Rachel Rosenthal, Lenora Champagne, Penny Arcade, Margo Shemann 等等。

在美國的時候，由東岸跑到西岸又跑到芝加哥，也就特別留意獨腳戲的演出，也有不少機會看到他們的真人表演、電影和錄像……

Karen Finley 的演出，用上許多垃圾，對社會的不公不義和婦女受壓迫和利用作出猛烈的批判。她身體全裸，又把朱古力、垃圾等塗在自己身體上……

Robbie Macauley 獲獎的獨腳戲《沙莉的強姦》也是赤裸的演出，充滿憤怒，令許多觀眾受不了。在另一齣戲，她訴說了作為一個黑人在美國成長的過程——充滿了對種族主義和婦女壓迫的控訴！

Ellen Zweig 用布袋傀儡、小玩具、小擺設和幻燈，帶領觀眾進入一位女士與一口駱駝在維多利亞時代非洲的奇異旅程。

Jill MacDougall 一邊用英語誦讀黎巴嫩人 Aela Farhoud 用法文原著的劇本〈當我長大了〉，一邊播著 ABLA 與母親用阿拉伯語談話的錄音。

## 父權家庭制對女性的壓迫

Suzanne Oualls 訴說自己的經歷，她那患精神病的弟弟的性壓抑，她母親做蠟燭沙律(Suzanne 一邊說，一邊開罐頭切香蕉沙律)令父親很不高興。弟弟賴尿弄糟了父親的褲子，媽媽飲泣……處處描繪了父權家庭制度對女性的壓迫。

Steve Ben Israel 在第四街的臨時劇場演了他的反戰獨白，透過震顫戲劇化的聲音，自然而闊大的手勢和動作，訴說過往愚昧的戰爭和戰爭的愚昧。

Paul Zaloom 的獨腳戲被稱為「垃圾劇場」，他用上許多廢物。在他的戲裡，垃圾筒蓋是一座博物館，畫筆和油掃是藝術家，一粒花生是政府給予藝術的資助。

Holly Hughes 的《無盡的世界》是七十五分鐘的獨白／說故事。她穿上了紅衣，絮絮不休的談論如剛死去不久的母親，母親和她的關係，她母親向她解說生命的奧秘……Holley Hughes 繼述母親如何脫下衣服向她指出雙腿中間重要的部位，與此同時 Holley 自己伸手入自己的衣服內……。

Tim Miller 從劇場後面疾走上台，敘述了他和一群同性愛者，跑到加里福尼亞州議會示威，爭取同性愛者權益。結果被警察逮捕，在拘留所度過一宵。Miller 描述他和他的同志們被扣押在一起，結果在牢中共同過了溫馨的一夜！

John Fleck甫出現便破口大罵，他唱他跳，他使你覺得美國社會何等法西斯。他開始演出時只穿一件大衣，末段他一絲不掛，掏出了自己的一切，歇斯底里之餘又十分真摯。在另一齣獨腳戲《祝福所有的小魚兒》他更在台上撒尿。

在美國也看過一齣以江青為主角的話劇，叫《毛夫人的回憶》，是華裔戲劇家 Henry Ong 的作品，全場均由一位美國演員以第一人稱縷述和回憶江青的經歷。雖然佈景是一張床，但時空跳接，一忽兒是延安的革命時刻，另一會兒則在倒台之後在獄中。她一會兒大談如何成功吸引毛澤東的注意，連與毛澤東在牀上做愛的情景也演繹出來，另一會兒則在法庭上稱自己是毛澤東的一條狗，大罵反動派。劇中的江青是個有野心、忠於毛澤東和他的革命號召、專橫却又有喜怒哀樂的人物。

Jeff Raz 獨腳戲却是連篇的獨白，談他在歐洲的經歷，他遇上的角色，他的女友和父親。他的獨白還伴以幻燈片，當然他並沒有抗拒把他的拋球雜技放進他的戲裡。

Terry Galloway 原來是個聽覺有問題的演員，她的獨腳戲《成晚外出丟失鞋子》帶我們遊歷柏林、德薩斯州，她黏鬚扮演偵探，戲裡面有鱷魚，有蛇，有傷殘的兒童，和懂腹語的虐待狂。

還有 Spalding Gray，看他氣定神閒，坐在一張佛桌的後面，侃侃而談在泰國拍電影《戰火屠城》的經驗和幕後趣談，和他在曼谷看到的性表演：「首先是乒乓球和一個玻璃杯。乒乓兵，她用玻璃杯接著拋過來的球。然後有人給她一樽一公升的可口可樂。她大力地猛搖這瓶可樂，然後她嘗

試又嘗試直到她竟然——我不知道她怎可以——把瓶蓋弄開。她把那些可樂從瓶內射到觀眾身上、臉上(因為她將可樂搖了好一陣子，同時可樂也是暗的)。然後她把剩下來的可樂倒進自己裡面，她蹲下來，唰一聲，又把可樂的瓶子盛滿了，就像注入可樂入樽的機器。然後是香蕉表演。她用香蕉射了數發，就像蘇聯火箭那樣無聊地射向和落在我們的玉米田，一、二、三。然後最後一發，她瞄準中間的通道，就像大砲。她用了一隻很熟的香蕉。碰一聲，她發射了。幾乎打中我的眼，幾乎打中了一名澳洲家庭主婦的頭。那隻香蕉擊中另外一邊的牆，黏著片刻，然後慢慢地滑下落到地上，一群大甲蟲一哄而上轉眼便把它吃掉！」

#### 受歡迎的獨腳戲都包括了自傳的成份

跟獨腳戲演員 Margo Lee Sherman 談起(Margo 本來是「麵飽與傀儡劇團」的當家「花旦」，有一套獨特的發聲方法，她脫離「麵飽與傀儡劇團」後便全身的投入獨腳戲，在紐約演、在德國演、在捷克演……獨腳戲對她有極大的魅力)，在美國演獨腳戲的受歡迎的竅門。我告訴她，我察覺到許多受歡迎的獨腳戲都包括了自傳的成份，許多時更夾雜了一些關於「性」的東西，我這樣的說法，Margo 表示很同意。

當然，獨腳戲並不一定要談「性」談「自己」才會受歡迎，另一個做法是談另一個人物——作家、戲劇家、政治家之類而獨腳戲演員飾演作家縷述作家的生平和種種遭遇，却又時常溶入成為作家筆下的人物……這樣被獨腳戲演員選中的作家、戲劇家便包括了莎士比亞、易卜生、狄更斯、馬克吐溫、Gertrude Stein、田納西·威廉士……政治人物則有江青、尼克遜、杜魯門、邱吉爾……

當然，像其他所有劇種一樣，獨腳戲還可以討論國家大事……我想起九〇年一次亞洲民眾文化工作者的韓國敘會——來自孟加拉、尼泊爾、泰國、日本、印尼、台灣、菲律賓等地的參加者都以個人表演的方式，施盡渾身解數，各用兩三小時，透過戲劇、舞蹈、及其他表演媒介把自己國家的歷史和經濟政治文化狀況表現出來，不單使我大開眼界，而且是一個極度貼身的經驗——獨腳戲表演的片斷，沒有其他人與演者做對手戲，演員直接與觀眾說話和溝通，觀眾不再純粹觀賞，他受到挑戰。那一趟在情感

上甚至演出上投入亞洲各地的殖民／獨裁／統治血淚(肉？)史和民主運動的成長，是個極其震動和激盪的經驗。

看過許多獨腳戲的演出，自己也作過一些類似的嘗試，也曾跟一些獨腳戲演員合作，我猜我明白獨腳戲為什麼對演出者和觀眾都那麼富有吸引力。

作為獨腳戲的表演者，你用不著去 audition。

你演出的時候全靠你自己，不用驚怕別人是否有足夠的 energy。

你對整個演出有很大的控制。

你不用理會劇場以外劇團裡的人際關係。(你只會面對你的導演，假如有一個導演的話。)

上演獨腳戲的花費比較便宜。

對演員來說，那是最具挑戰性的表演方式，無論在體力上、情感上、或是智力上，你都要努力不懈。如果一個劇不受歡迎，你自己不可能逃避責任。

這些都是構成獨腳戲吸引演出者的原因。

不過我也注意到，一些獨腳戲演員，不單對演戲懷有莫大的熱情，他們還有話要說，希望將他們的想法和感受表達給更多人知道。而獨腳戲是一種很好的媒介，因為獨腳戲的觀眾更加積極的投入。也就是因為這些積極對話的可能性，獨腳戲其實要求和期望觀眾更多，而如果觀眾是自願參與(主要是指情感上和理智上的參與，而非語言回應或踏上演區表演的參與)，那麼演員與觀眾能夠達至的分享便可以更加深入了。

且看三月二十日至四月五日在城市劇場及各大專院校的亞洲民眾戲劇節之獨腳戲匯演。

(莫昭如)

## 亞洲民眾戲劇工作坊

亞洲民眾戲劇節的重要意義，並非純粹提倡「獨腳戲」，它還提倡「民眾戲劇」這類劇場形式。

六十年代西方的激進劇場(如美國的「生活劇場」、「麵包與傀儡劇團」、「三藩市默劇團」、法國的「太陽劇團」、英國的「7：84劇場」、「福利國家劇團」等)，可稱為「民眾劇場」，它們把戲劇作為行動，推行民主、實踐民主，批評時弊，它們對第三世界的人民寄予支持及無限同情，批判資本主義的剝削和非人化。他們為人民而演戲，到街頭演、到工人俱樂部演，在監獄外面演……他們反對戲劇淪為商品、反對觀眾淪為被動的消費者，鼓勵民眾參與及演出……他們尋求建立一些嶄新的形式，以抗衡資產階級的劇場……。

差不多在同一時間，亞洲的劇場工作者，包括日本、菲律賓、南韓、泰國、孟加拉、尼泊爾、印度……都在尋求如何在參與社會的文化建設的同時，能夠與民眾爭取人權、擺脫剝削的運動結合。初時，這些劇場工作者的實踐，是各自在自己的國家中獨立進行的，到了近年，他們才互相發覺大家的存在，並且一直作出類似的實踐。

無論他們自翊是「民眾劇場」、「解放劇場」、「受壓迫者的劇場」，他們多年來的實踐，不單在藝術上有顯著的成就，而在政治上，亦發揮了一定影響力——菲律賓的 PETA，曾經站在反馬可仕運動的最前線，在大型的集會或龐大的遊行隊伍裡，只要他們出現，民眾便會歡呼並且散開騰出空間讓他們演出。

孟加拉的 ARANYAK 劇團和尼泊爾的 SARVANAM 劇團的成員歷來反對獨裁的軍人政權或封建皇朝，並在一九九〇年兩國的民主運動當中扮演了重要的角色，導致了獨裁統治的瓦解。他們一直上山下鄉不辭勞苦的為城市外的民眾演出。

南韓的 HAMADANG 劇團每日可以來回穿梭大學校園演出三次，它

是南韓龐大的反對文化的重要支柱，是南韓學生、工人和民眾的反抗運動中重要的一員。

日本的黑帳幕劇團帶領了以帳幕巡迴演出的潮流，六十年代每到一處，他們要跟當地警察和政府鬥爭、爭取演出的場地，反對金權政治、反對天皇制度、反對日本帝國主義，今天他們仍然努力不懈、拒絕被日本商業社會同化，並大力鼓吹民眾和社區獨立的創作和組織文化活動。

泰國的 MAKAROM 劇團常常到曼谷和泰國鄉村為民眾，特別是兒童演戲。印度的 SHAFDAR HASHMI 與他的妻子和團員在新德里街頭表演，談失業、談罷工、談男女平等。八九年初在一次街頭演出被保守政客收買的惡棍打死了，但到今天，全印度，包括孟加拉等地仍然對他念念不忘，繼續演他的戲。

如果亞洲這些民眾戲劇家，純粹是演戲和作出劇場裡的實驗，那麼他們與西方六十年代以來的激進的劇場工作者並無兩樣。但當今西方的民眾戲劇家或評論家深深的感覺到，這些亞洲民眾戲劇家的實踐，實在有許多借鏡的地方。原因是，亞洲民眾戲劇家並不是只懂得去表演的 Artists(藝術家)或 Actors(演員)。他們在努力扮演 ATORS 的角色。A 是藝術家和演員。T 是 Teachers，教師。

O 是 Organizers，組織者。

R 是 Researchers，研究者。

亞洲民眾戲劇工作者相信一般民眾、平民、老尼姓都可以表演和創作藝術，透過有創造性的活動去說自己要說的話或透過有創造性的文化行動去改善自身的生活。

ATORS 扮演的角色，就是協助一些弱勢群體，無論是農民、工人、露宿者、窮人、老弱者……透過戲劇工作坊這樣的形式，去認識到自己的潛能、解放自己的身心，從而透過創作去表達自己的意見、感受和描述身處的現狀和對將來的憧憬。

ATORS 不是教人去導演、編劇和演戲。他們是製造機會讓工作坊的參與者自由去摸索和經驗創作是什麼一回事。

ATORS 不是專橫的組織者。他們透過工作坊引用小組動力的方法，使參加者凝聚起來，自己組織起來。

ATORS 還是一位學員、研究員。他們在接受邀請主持工作坊之前，會先去認識邀請他們的社區或社羣。在工作坊的過程中，他們還會觀察、紀錄，他們最後又會把他們的觀察和經驗透過文字和其他媒介令更多人知道。

從藝術的角度來看，亞洲民眾戲劇工作者是令更多人去創作。

從政治的角度來看，亞洲民眾戲劇工作者在推廣一些草根式的基層民主。

在亞洲民眾戲劇節舉行期間，來自亞洲各國的民眾戲劇工作者除演出外，還會舉辦戲劇工作坊，參與許多討論和交流(主要在城市當代劇場，及各大專院校舉行)，這是極有意義的。

所有來參加民眾戲劇節，獨腳戲匯演的亞洲民眾劇場工作者，除了將會演出獨腳戲之外，也會為我們主持戲劇工作坊，拿出他們多年經驗及本國的劇場特色與我們分享。

另一方面，很高興邀得三藩市默劇團的藝術總監登·湛里(Dan Chumley)主持工作坊。

三藩市默劇團近年獲得東尼獎(Tony Award)和奧比獎(OBIE Award)，最近劇團的幾位成員還獲得洛克菲勒基金會的贊助，赴菲律賓參加交流活動，四月初順道來港主持民眾戲劇節的工作坊。一些人批評三藩市默劇團比早期妥協了(成立於一九五九年)，例如接受東尼獎和政府資助等等，不過，他們接受資助的同時，仍然繼續抨擊美國政府及布希各項驥武和劫貧濟富的政策，而三藩市默劇團與菲律賓劇場工作者合編的一齣戲，也是批評美帝國主義的。

三藩市默劇團將於九三、九四年間巡迴亞洲演出。

(莫昭如)

# 假民衆與真劇場？

## 亞洲民衆戲劇節觀後札記

1  
6  
2

什麼是「民衆劇場」？「民衆劇場」背後的劇場理念又是什麼？此次亞洲民衆戲劇節提供觀眾作了一次深刻的思索……

由香港「民眾劇社」創始團員莫昭如負責籌劃，並與「砂磚上」劇團編導鄭為立，及香港城市劇場的鍾小梅共同主辦的第一屆「亞洲民眾戲劇節」，在四月三日晚上一場總結性的討論會之後，終於宣告圓滿落幕。來自孟加拉、尼泊爾、泰國、菲律賓、日本等地區，以及香港當地的劇場、藝術及文化工作者，共同參與了這次亞洲地區民眾戲劇的首次交流盛會。

而揭開「民眾戲劇節」序幕的，則是三月二十日在城市劇場開演的獨腳戲匯演。但六個晚上，十二場的表演以及每場演出後的討論會，只是整個戲劇節的一部分。在主辦者的精心策劃、安排下，整個戲劇節的活動還包括了在城市劇場進行的三個梯次的戲劇工作坊，由來自亞洲不同地區的民眾戲劇工作者共同主持；何經泰「都市底層」及「白色檔案」攝影展，分別在城市劇場及「六四會所」展出；到香港浸會學院、中文大學、城市理工學院、演藝學院……等校作巡迴演出，並舉辦專題座談及講座；與香港各種社會團體和藝文機構如「新婦進」、「藝穗會」、「藝術中心」、「演藝學院」、「天安門民主大學」「職工會聯盟」……等的訪問交流；到越南難民營的戲劇工作坊……等等。這還不包括四月中旬才展開的兩個相關活動：舊金山默劇團藝術總監 Dan Chumley 的戲劇工作坊，以及「九龍城寨」的紀念性展覽，名稱就叫「尋找九龍城債」。

當然，獨腳戲匯演(在城市劇場及到校巡迴演出)以及戲劇工作坊仍是整個戲劇節的重心。

第一天(三月廿日)晚上的第一場表演是由「砂磚上」的梵谷演出「旅程」，內容大意是：一個身體完全失去控制的人覺得唯有在床上，他可以變成一個自主的人，因為他可以在那方塊地裡作詩、閱讀和自瀆，甚至一睡

不起，但是當他發現自己的身體正在逐漸萎縮，開始消失在這合理的秩序裡，他發覺連那張床也開始慢慢崩潰、瓦解，於是他決意去一趟旅行。目的據說是要尋找自我，尋回失落的自己。

第二場是由來自尼泊爾「SARVANAM」劇團的戈弘演出《我即是我们》。他以「喜劇藝術」的表演方法演出的這個故事，是把尼泊爾日常生活中荒謬的事情加以戲劇化，焦點在於個人與壓迫人的環境的鬥爭過程中，他怎麼尋找和建立自我的身分認同。在這個過程中，他逐漸發現，他身處的環境，在不同的時候，要求他扮演不同的角色。他在尋找和嘗試扮演不同角色(投機商人、投機政客和政府官僚)的過程中，強有力地反映了荒謬的現實以及貪污腐敗的集體勢力如何壓迫個人，最後，他發現「我」(自我的身分認同)竟是「我們」(受壓迫的民眾)的意思。在尼泊爾，戈弘是相當活躍的詩人、作家和戲劇工作者，他創立的「SAVANAM」劇團把街頭劇和民眾劇場的形式引入尼泊爾，牽起了尼泊爾的劇場革命。第二天(三月廿一日)晚上是本次戲劇節的一項特別節目，由來自日本的「亞洲女性藝術」組織(AFA)演出以女性被殖民、被剝削經驗以及表現女性主義藝術思考為主題的《我在此》。她們的表演結合了頌詩(敘事者)、音樂、繪畫(拍攝成幻燈片)和身體動作的表演。

第三天(三月廿二日)晚上，由代表台灣民眾文化工作室的表演者唐曙，演出以劇作家簡國賢歷經二二八到五〇年代白色恐怖受難經過為故事主題的《受苦的人沒有名字》，表現的形式應屬「記錄劇場」。另一場是由「砂磚上」團員許鵬偉演出另一位團員劉志偉的作品，主題在表達：植根在凌亂沒有信念的年代，一切熱情冷卻，人的落足點更為不定，無盡的選擇，凌亂的城市生活撕裂人的感覺。編導鍾喬、何經泰和我均參與了演出後的討論，觀眾提出了不少尖銳性的問題。

第四天(三月廿七日)晚上，由「砂磚上」團員陳炳釗演出《敏捷地從火車上躍下——或者，如殞石沈重地墜落歐洲》，以戲謔和自嘲的手法，講述一個滿懷憧憬赴歐洲的旅行者所見所聞的故事。「民眾劇社」團員傅炳榮演出的主題叫《搭棚／精途》，他用第一人稱述說工廠工人工作，或成長中對警察的反感，或保釣運動團體及成員的變形異狀……等等，把他個人的經驗和香港二十多年來的社會變動及部分群體生活的輪廓連結起來，表達對

大時代下個人生活經驗的反思。第三場是由來自孟加拉 ARANYAK 劇團的沙·雅南演出《農民之歌》，他以敍事詩歌的形式，描述二十世紀中葉孟加拉一些村落的農民在封建地主的壓迫下，終於揭竿起義打倒地主和封建制度的故事。ARANYAK 是孟加拉一個相當活躍的劇場，他們長期以來上山下鄉不辭辛苦地為城市外的民眾演戲，在83~90年間推翻軍人專政的民主運動中，扮演著重要的角色。

第五天(三月廿八日)晚上，是由「砂磚上」團員許鶴偉演出《好魚》，內容大意是：一個不喜歡食魚的人怎樣開始去食魚。表演者通過分割魚肉和魚骨獲取了快樂後，魚的死亡似乎同樣象徵了表演者的死亡。第二場則由來自泰國「油甘子」劇團的巴迪和來自屬同一組織的「Micro Grassroot Media Project」的蘇柏紅聯手演出，他們以傳統泰國舞蹈的基本身段演述了幾段故事。一段是蘇柏紅在觀眾裡尋找「如何成為巨人」的法門，觀眾在她臉上、手上、腳上……等用唇膏畫染之後，突然雷電交加，殘暴專橫的巨人破幕而出，她要群(觀)眾臣服於她的胯下。另一段是講述一位農村青年娶妻生子並以燭光投射手影娛樂幼兒，生活原本歡娛自在。誰知當年的小孩搖身一變，竟穿起金光燦爛的燕尾禮服，跳起爵士舞，唱著金錢之歌，隱含下一代青年到城市之後的墮落。最後是原先的貧窮農民出現哭訴「我的土地在哪裡？」「我心愛的兒子在哪裡？」。

最後一天(三月廿九日)晚上兩場都是女性舞者的表演。「砂磚上」團員葉蕙嫵演出的主題是《轉、轉、轉》，以舞蹈劇場的形式配合錄影影像，藉著幾個不同時代背景的心情故事，來講述女性表演者自身的心路歷程。第二場的表演者瓊安·依麗莎是來自菲律賓「頭巾」劇團，同時也是「亞洲民眾文化協會」成員的年輕舞者。在正式演出之前，她先帶領全場觀眾玩一場名叫「三個部隊」的遊戲。全場觀眾分為三區，一區代表菲政府軍，一區是菲政府軍中的叛軍，最後一區是代表新人民軍。全軍選出一名司令官出來指揮，接著玩了一場相互開火打仗的遊戲。最後政府軍與叛軍協議停火並決定共同對付新人民軍的游擊隊。在經歷一場戰役後，三方面決定協議停火，同時結束了這場遊戲。正式演出就以二十多年來菲律賓社會內部激烈的內戰為背景，並運用菲律賓民眾普遍信仰的基督教宗教儀式和種種象徵(如下跪禱告、蠟燭、十字架…等)，重新詮釋耶穌受難臨死前的訓誡在菲律賓民

族、民主、民眾解放運動中的現代意義。表演的最後一個場景是電視螢幕上放映出柯拉蓉上台六個月之後對馬尼拉農民示威遊行的群眾，部隊開槍鎮壓的屠殺事件的記錄影片。到此，不但把演劇轉為真實的殉難事件，也將觀眾投入的情緒推到久久難以釋懷的高峯……同時也為整個獨腳戲在城市劇場的匯演劃下一個完美的句點。

但，在長達十天的演出過程及每場演出後的討論，對於「什麼是民眾劇場」的爭議，以及香港大部分表演者(除傅炳榮外)的演出內容和方式到底屬於「民眾劇場」，這類疑慮的陰影，却日益擴大。三月廿九日「砂磚上」劇團的朋友黃志輝在香港人的演出普遍承受觀眾批判、質疑的壓力下，率先在報上發表一篇題為〈真民眾與假劇場〉的評論文章，為香港人的演出提出辯護。香港人的演出引發的爭議性來自於：以抽象的或象徵性的現代主義手法呈現個人生活經驗，尤其是內心複雜、隱秘的情緒和感受時，到底與這次戲劇節所標舉的「民眾劇場」的理念是否相符？如果不符，為何主辦者要他們來演出？如果相符，那麼「民眾劇場」背後的劇場理念又是什麼？

四月三日晚上主辦單位召開了全員列席的總檢討會，針對下列事先擬好的幾個問題進行討論：一、為什麼我參加這次戲劇節？二、對這次活動的期望是什麼？三、參加之後獲得了什麼？四、什麼是「民眾劇場」？負責籌劃整個戲劇節活動的莫昭如也提出了他籌辦這次活動的目的和構想，大概有三：一、透過劇場的演出，促進亞洲各國家之間對各社會問題的相互了解。二、相互觀摩各地區的「民眾劇場」的演出，並促進對於什麼是「民眾劇場」的討論和經驗交流。三、想嘗試獨腳戲的表演在劇場中能做到什麼。從有關「民眾劇場」的討論在香港至今仍餘波盪漾的情況看來，亞洲國家這次在香港的演出，的確對香港的「小劇場」界造成了不小的刺激，而對於亞洲地區「民眾劇場」工作者之間的交流也是功不可沒。難怪尼泊爾的戈弘幾次以強而有信心的口吻嚴肅地向參與這次活動的各國戲劇工作者提出，要以具體行動組織亞洲地區的「民眾劇場」，將各地區的劇場工作者團結起來，共同為亞洲地區的民主的未來，手牽手、肩併肩地一起奮鬥。

#### 附：《我在此》與「亞洲女性藝術組織」

今日，當一切主義化為烏有，當世界只賸下兩條死路：一是追逐金錢；

二是臣服於父權制度的淫威，以剖析父權架構為本質的女性劇場，將會在文化層面上，探討並呈現社會本質改革的可能性。香港正面臨重大社會和政治變動。在這個時刻，一個有女有男，逼切論述中國式父權思想的女性劇場，將愈加緊逼，愈加需要。

劇場本身不是革命，但肯定的是革命的綵排。

「亞洲女性藝術組織」(AFA)於九一年二月組成，成員超過一百名日本及來自世界各地的婦女，亦有小部分的男性成員。

AFA 成立的原因是有鑑於當今藝術的價值系統主要源於西方世界及男性社會，故組織起團結女性增進婦女獨立的系統。AFA 批判了日本藝術界普遍性疏離民眾的現象，力圖透過交流、工作坊等活動，將藝術重新成為民眾的生活的一部分。

AFA 幾位成員桐谷夏子(日本著名的黑帳幕劇團創始人之一)、伊藤、森和花崎將以一項多媒體演出《我在此》參與第一屆亞洲民眾戲劇節，並與香港婦女團體展開交流活動。

《我在此》是去年 AFA 交流團巡迴泰國、印尼之結晶品。內容是有關一名在泰國鄉村長大的女子，她為了家人維持生計前往曼谷工作，後來誤信人言，決定遠赴重洋到東京謀生，到了東京之後，竟被逼賣淫，在世態炎涼的大都會，她很快便病倒了，在她的夢中，有人向她說：「回來吧，我的姊妹，回來吧！」……

《我在此》(I am here)

導演、誦詩：桐谷夏子

動作、裝置：伊藤

音樂：高橋、卡利雲

音響效果：山本

繪畫創作：住山、陸昆帶

攝影：花和男、Shisso Production

幻燈操作：森富由美、花崎

策劃：MAYA FRIENDS OF WOMEN

(林寶元)

## 亞洲民眾戲劇節一二三

甚麼是「民眾戲劇」？究竟如何去實踐？相信箇中要訣在於你肯否參與、支持。

### 民眾的節慶

日本著名的民眾戲劇團體黑帳幕劇團很積極鼓吹所謂民眾的節日。原來日本許多地方，不論是大城小市，都舉行一些節日。節日裡，人們歡樂一番，穿華衣，看表演，吃吃喝喝，最後可能還有火花大會(燒煙花)。不過在日本這個高度發展的資本主義社會，這些節目越來越商業化，常常都由一些大公司和商業機構包起，它們出錢，它們提供一般的流行節目，它們包辦一切，它們賣它們的產品……。

「黑帳幕」要把這些節目還原為民眾自發、協力自主組織和自己有份參與演出的節慶活動。

幾年前，筆者到過一個在本州東北部小漁港的民眾節慶，由當地居民自己組織，邀請黑帳幕演出和支持，還有大量當地的居民的傳統歌、舞、劇……印象非常深刻。

自此以後，每逢我在香港遇上甚麼藝術節、區局節、電影節、甚麼香港節、灣仔節、葵涌節、洛克節、蘭桂坊節，我便會特別留意，這些節日有多「民眾」？——民眾們有沒有機會參與擬定節目？它們背後是粉飾太平、賣酒賣煙還是賣甚麼？

### 為什麼只唱別人的歌？

想不到自己會成為一個「藝術節」的「搞手」之一。

去年這個「節」叫做「第一屆民眾戲劇節：獨腳戲匯演與工作坊」，今年叫做「亞洲文化行動'93：戲劇與錄像」(「錄像」部分是由「錄影力量」的蔡甘銓策劃，筆者與鄭為立負責戲劇部分，這部分仍採「第二屆民眾戲劇節」。)

我常常有這樣的想法：

爲甚麼只聽別人唱歌？而自己不可以唱！

(自從卡拉OK流行以後，許多人發覺自己也喜歡唱歌，也實在可以唱歌。)

爲甚麼只唱別人的歌？而不可以唱自己寫的歌？(卡拉OK只令我們自己多唱歌，却並沒有鼓勵人唱自己的歌)。

爲甚麼只看別人做戲？自己不可以演戲？

爲甚麼只看人拍的電影？自己不可以拍？

爲甚麼只看電視？自己不可以拍錄影帶？

爲甚麼自己不能寫畫、作詩、跳舞、主辦展覽、主持博物館、舉行戲劇節、藝術節、錄像節……？

### 亞洲的吶喊

幾年前，英國戲劇名家彼得·布魯克(Peter Brook)集合了許多不同國家的演員，排演了印度史詩《摩訶婆羅多》(Mahabarata)，長達十小時，到世界各地巡迴演出，在紐約BAM演、在法國的石礦場演，被譽為The theatre event of the century(本世紀的劇場大事)，也被稱為一項重要的cross cultural(跨文化)劇場活動。

但我看資料、看書、看影帶、我總覺《摩訶婆羅多》不及〈Cry of Asia〉——〈亞洲的吶喊〉。

一九八九年〈亞洲的吶喊〉是亞洲十八個民眾戲劇工作者的巡迴演出計劃。

他們在八九年初齊集在菲律賓，以工作坊的形式(互相學習各人的專長，集體的即興和創作等)發展了一個大型的史詩製作，兩個月後在法國南部阿維翁世界藝術節首演，然後到英國、西德、奧地利、法國、香港、韓國和菲律賓等地巡迴演出。

〈亞洲的吶喊〉是一個反映亞太區人民苦難的史詩製作，裡面每一個表演者都用自己的語言說話，它充滿了豐富的視聽符號和象徵，同時更將亞洲各地的音樂、舞蹈、習俗恰當地揉合在一起。

而〈亞洲的吶喊〉巡迴的時候，不單有一個史詩劇演出，還有數個小型的民族表演，幾個戲劇工作坊，錄影帶放映和一個大畫布的展覽，整個活

動儼如一個小型藝術節，而且是一個強調社會意識和藝術效果相結合的跨文化的嘗試，令人印象十分深刻。

後來〈亞洲的吶喊〉的參與者之一，韓國的Pansori(韓國傳統獨腳史詩歌劇)大師金明坤和他的戲劇朋友和「韓國民族藝術總會」再加上「亞洲民眾文化協會」(亞洲民眾戲劇工作者的一個網絡)在韓國主辦了一個為期兩周的Trainers' Training Workshop(訓練者的工作坊)，我辭掉了原來的工作，參加了這個工作坊，不單學習了主持工作坊的技巧，更認識了來自亞洲各國不同民眾劇團的成員和它們的概說。在工作坊中，也發覺了參加者的多才多藝——在工作坊裡的一個環節，參加者都要透過表演來表現他們的國家的政經社會狀況，看他們施展渾身解數，我就在想，他們有機會到香港，如果願意的話，可以安排他們演出哩！

### 第一屆亞洲民眾戲劇節

我從韓國的工作坊回港，為這些亞洲民眾戲劇工作者安排表演的主意，早在腦海中。八九年七月，【越界】的總編輯張輝仍是城市劇場的經理，跟他談起，他也是興緻勃勃的。

之後我到了北美幾個月，由東岸跑到西岸，紐約到芝加哥、三藩市、滿地可，發覺北美洲經濟不景氣之下，獨腳戲大行其道。

事實上，演獨腳戲不單經濟，獨腳戲演員在台上沒有人與他／她產生互動的關係，須單獨與觀眾溝通，因此甚具挑戰性。

回港之後隔了好幾個月，演完木偶戲達利奧·霍的《老虎的故事》，跟「沙磚上」的鄭為立(他參與過〈亞洲的吶喊〉香港的演出和策劃)和城市劇場的新經理鍾小梅一談即合，城市劇場提供三萬元的資助，給我和鄭主辦「第一屆亞洲民眾戲劇節：獨腳戲匯演和工作坊」。

這個戲劇節邀請得十六位來自日本、泰國、菲律賓、台灣、尼泊爾、孟加拉和美國(特別嘉賓)的民眾戲劇工作者(當然有好幾位是自費來的，住則安排到朋友家中)，再加上七位香港戲劇界的朋友，表演了十四個劇目，除了在城市當代劇場演出外，還到了各大專院校、越南難民營等演出二十多場。這些民眾戲劇工作者並為工人團體、越南船民及對戲劇有興趣的人士舉行工作坊。「第一屆亞洲民眾戲劇節」不單受到亞洲各地之民眾戲劇工

作者歡迎，認為是一個寶貴的交流機會，它在香港的戲劇界和社會運動也發生了積極的影響——「獨腳戲」的匯演鼓勵了香港越來越多「獨腳戲」的演出，「民眾戲劇節」則引進了「民眾戲劇」這個理念和實踐到香港的戲劇界和社會運動之中。

### 有關「民眾戲劇」的討論

甚麼是「民眾戲劇」？這是去年「民眾戲劇節」帶出來的討論。

第一屆的「獨腳戲」可分為兩部分——外國部分和香港部分。

外國部分都很明顯，帶有濃厚的政治性和社會性。尼泊爾的 Govind 演繹官僚和政客的醜惡嘴臉、資本家的囤積居奇，孟加拉的 Alam 演繹地主對貧農的壓榨和後者的反抗，菲律賓的 Paganinan 則借用耶穌被釘十字架前的遭遇編寫了菲律賓貧民的血汗淚，泰國的 Tua 描述農村的貧困和大都會的吃人，台灣的唐曙借一個劇作家的遭遇控訴當權者在二二八事件扮演的角色，而日本的「亞洲婦女藝術組織」帶來的演出則是泰國婦女被迫在日本賣淫的故事。

相較起來，香港的一羣演出者，除傅炳榮外，都是比較從個人的經驗出發，社會性和政治性都沒有那麼強烈，演出也比較抽象，也沒有那麼直接——譬如許鵬偉演《好魚》，把一條剛死去的鮮魚紮在自己的腿上，把魚肉削下，再放進攪拌機攪碎，再倒出來——是象徵甚麼（六·四屠殺？香港吃人的社會？），都沒有明言。

甚麼是「民眾戲劇」？如何實踐「民眾戲劇」？大概在香港，還有許多空間讓我們去討論。不過去年尼泊爾的 Govind 把民眾戲劇描述為‘Of the People’ ‘For the People’ ‘By the People’的戲劇，深嵌在我的腦海中。

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。而自認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」視為勞苦大眾、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透過戲劇或其他創作活動去演、去提出自己的想法和要求。

### 外展演出和工作坊

「民眾戲劇節」的演出和活動都並不局限於城市劇場或藝術中心裡面，而是去到大專院校，越南難民營或藝術中心、臨屋區、廟街的榕樹頭、中學生聚會，讓來自亞洲不同的民眾戲劇工作者接觸不同的羣眾。

還有亦十分重要的是，「戲劇節」還會主辦多個工作坊，讓有興趣的人體驗這些來自不同國家的「民眾戲劇工作者」，如何以工作坊的形式，使一般參加的平民、老百姓能夠認識自己的潛能、解放自己的身心、經驗創作、從而參與表演及文化行動。

### 「第二屆民眾戲劇節」的戲劇節目：

今次應邀來港參加獨腳戲演出的包括了巴基斯坦的艾沙爾、尼泊爾的柏哈迪、台灣的劉靜敏、菲律賓的也畢、日籍韓裔高圭美、日本的桐谷夏子和在香港出生、十三歲移居美國特別回來參與戲劇節的李本鈞。

而孟加拉「走到草根劇團」則一行五人來港演出，戲劇、音樂、舞蹈共治一爐，演繹了印度次大陸農民在困境中倔強地掙扎求存的故事。

事實上各地的表演者都會帶出他們各自關注的社會問題。孟加拉、尼泊爾和巴基斯坦屬印度次大陸貧窮的國家，他們的演出都會涉及爭取民主、官員濫權、享權者對民眾的欺壓和愚弄這些問題。

至於其他表演者則無獨有偶，均選取了移民／居留海外的種種問題和故事，以各種不同的獨腳戲形式來演繹。

回老家演出的李本鈞會一人演出多個角色，演繹《福樂喜酒》探討三藩市華人社會的文化、種族、代溝及性別等問題。

來自日本的黑帳幕劇團台柱桐谷夏子則利用幻燈和細膩的演技演出《我的故事》，述說日本婦人盲婚啞嫁到了加拿大，又遇上二次大戰被加國政府監禁的故事。

日籍韓裔高圭美將會利用韓國大鼓演出《我的爺爺》，控訴日本對韓國人的歧視。

來自台灣優劇場的劉靜敏將會借用文姬的故事，重新審視中國內戰時期以及戰後在台灣的外省婦女，面對時代悲劇的苦難。劉靜敏和她的劇團

在台灣浸淫於民間的祭儀形式並將它引入劇場，帶來了不少讚譽和爭議。

而菲律賓的也畢，來自世界著名的菲律賓教育劇場，在演繹菲人在海外工作的遭遇又會採用戲劇與舞蹈的混合。

而香港部分，去年有七個香港獨腳戲，今年只有兩個——丁羽的《也許是幸福的人》(又名《悼婉兒II》)和傅炳榮的《精途、搭棚之二》，丁羽及傅炳榮在香港戲劇界，都是各有擁護者的人物。丁羽為「弱勢群眾」作出呼籲，傅炳榮則「踢爆」殖民主義、資本主義與共產黨官僚。

除了兩個獨腳戲，今屆亞洲民眾戲劇節還有大木偶劇《周處除三害》(香港現代版)，它採用了類似「麵包與傀儡」(美)及「國際福利國家」(英)兩個著名劇團排演的民眾戲劇形式，參與者共同製作大木偶，共同參與劇本創作，更在每場演出前兩小時與臨時加入者一同排練，最後一起演出。

還有一個叫社區戲劇的環節。在上一次的民眾戲劇節過後，香港民眾劇社成員曾協助眾多社區團體舉辦民眾戲劇工作坊，主要透過菲律賓教育劇場及 Augusto Boal 的方法鼓勵工作坊成員創作及演出戲劇，以表達自己的意見。這些團體包括了社區組織協會人權小組演出《籠屋》、沙田梅星臨時房屋區臨時組合演出《臨屋》、民眾戲劇工作坊與和諧之家演出《和諧之「枷」》、柴灣循道會工人小組演出《東區醫院》、街坊工友服務處演出《香港工人的聖誕》等，如果你一直以來覺得香港沒問題，看完這些劇，你應該會改觀。

#### 文首提及日本黑帳幕劇團倡導的民眾節慶

不過必須承認，我們未能做到這一點。

「民眾戲劇節」還是少數人決定節目、少數人組織的活動，不過下一次，希望會此今次更開放。

(莫昭如)

## 戲劇可以是生活行動的一部份 介紹亞洲民眾戲劇群

「如果香港話劇團將政治劇裏面的政治問題輕輕帶過，中英劇團同樣地將『政治劇』『非政治化』，不過中英劇團的做法卻是將『政治劇』變得微不足道，對觀眾是一種侮辱……」

許多人知道在八九年東歐捷克民主運動／共產黨倒台與當地的戲劇和戲劇界大有關係，它的革命，甚至被稱為「天鵝絨革命」(劇院裏台前的幕通常是天鵝絨做的)。

#### 先是捷克……

是的，捷克的戲劇界在九〇年十一月的革命之前，一直有不少人努力不懈地爭取民主、爭取自由，透過不同的演出形式凝聚了反極權、反專制的一股勢力。八九年十一月十七日那天，在布拉格，所有劇團都罷工，稍後更遍及全國，同時亦掀起了全國的總罷工。不過劇團雖然罷演，戲劇人士仍然把劇院開放，讓所有人都能匯集一起討論捷克的民主前途。

#### 跟著是孟加拉和尼泊爾……

而在相隔不長的時間，在孟加拉和尼泊爾都同樣地出現了澎湃的民主運動。在孟加拉，民眾推翻了獨裁的艾爾沙特軍事政權，而在尼泊爾，民眾則推翻了專制的王朝。跟捷克的戲劇界一樣，在孟加拉和尼泊爾的戲劇界也在反獨裁、反封建的運動中扮演了重要的角色。

在孟加拉，在對抗獨裁軍人艾爾沙特九年專制統治的民主運動中，戲劇界與學生們一起站在最前線。他們組織示威、演街頭劇，用上少許道具拉上一塊黑幕做背景，動輒吸引成千上萬的人……。有一段時間，孟加拉的劇人要轉入地下逃避警察的搜捕，他們之間也有人被捕、被殺害。

軍事獨裁者倒台了，孟加拉仍然有很多問題。其中極為嚴重的是回教

原教旨主義的宗教排它性的問題。孟加拉狂熱的回教徒為了報復印度的狂熱教徒在阿約提亞拆毀巴布里清真寺，到處焚毀印度廟，進行大示威，並將印度教徒打死。孟加拉著名的民眾劇團「走到草根」排演了一齣叫《石頭記》的新劇，故事發生在孟加拉的一個農村，有人陰謀要奪去一座印度廟座落的地方，於是串通另一些人說在夢中見到先人，先人說在印度廟旁埋有一塊石碑，刻有重要的碑文，必須在原地興建回教廟並加以供奉。石碑當然是有人預先埋在印度廟的附近……。「走到草根」劇團在宗教動亂發生前已經排演《石頭記》，在動亂發生後，它在達卡的演出，造成一股清流，並獲全國各地被邀前往演出。

至於尼泊爾的戲劇工作者和文化工作者，特別是一個叫「代名詞」的劇團，在八二年成立以來，便一直以戲劇呼籲民主和革命。他們在城市的街頭演戲，也不辭勞苦的攀山越嶺來到窮鄉僻壤表演。在九〇年的民主運動中，他們劇團的成員與其他作家、藝術家、歌唱家等三百人將口封著靜坐抗議，政府全數將他們逮捕，造成國際事件，亦刺激起了群眾的起義，結果成功地推翻了封建的王朝。

#### 還有菲律賓……

亞洲戲劇界在爭取民主寫下了輝煌一頁的還有菲律賓。在馬可仕獨裁軍法統治下的十幾個年頭，電影和報刊都受到嚴厲的控制，而菲律賓的戲劇工作者(特別是自認民眾劇場的菲律賓教育劇團的成員)，把握了戲劇媒介的特性，打開了一個缺口，使戲劇成為異議呼聲的主要來源，雖然，他們不少人備受警方和軍隊的鎮壓並因此而坐牢(包括著名導演里諾·布洛加)，流亡國外甚或被殺害，他們前仆後繼，成為倒馬可仕運動的重要影響和力量。在八二年二月的澎湃的倒馬可仕運動之中，教育劇團的成員在龐大的集會中表演人民以集體力量擊倒怪獸(馬可仕)的劇目。在示威的行列中，他們表演吸引群眾的軍事舞，在數以萬計人民以肉身設障保衛反馬可仕軍人的軍營時，教育劇團的成員晝夜的與民眾一起唱歌，為他們演戲……他們出現之處，民眾自發地歡呼，讓開一塊空地；他們就地演出鼓勵民眾堅持下去……，當然「人民權力運動」導致了柯拉蓉及羅慕斯先後上台，人民的生活並沒好多少，「教育劇團」還在繼續演他們的戲，以「戲劇」表達對

社會的看法，以「戲劇」參與社會行動，還有更重要的是以「戲劇工作坊」的形式推行「草根的」、「社區的」、「參與式的」民主。

#### 之外，有巴基斯坦、泰國、南韓、日本……

事實上在亞洲各地，除了菲律賓、孟加拉、尼泊爾外，在巴基斯坦、泰國、南韓、乃至日本都有民眾戲劇工作者，他們都已發展了一套工作坊的體系，能夠令參與者透過一個簡短的訓練「課程」(可能是一個為期五天的生活營，也可以是十次，每次長達三數小時、十星期長的「課程」。)

工作坊的目的，並不是要將參與者變成職業的藝術家或表演者，而是令參與者將大量潛於一己的創造力量誘發出來，使他們都成為創作者。工作坊的整個過程能夠使習慣沉默的參與者透過藝術的創造解放自己，使他們 re-release(放開懷抱)，explore(探索)，aware(醒覺)，select(選擇)，master(掌握)和 apply(應用)那些使個人生長的潛能。

#### 回到香港……

香港人更關心民主，大概是開始在中英談判香港前途問題的前後。而中國八九民運和它的被鎮壓，當然令香港許多人對「民主」這回事表示關注。

不過香港人談民主，許多時候是流於選舉投票和立法局有多少民選議席這種很形式主義的代議制民主。並不多人會認識到就算美國、英國這些所謂民主國家中，每四年／五年選出一個布希／克林頓／柴契爾／馬卓安之類的人做總統／首相，及同時選出國會議員包攬立法的過程這些做法，一點也不等同「人民當家作主」。

而另一方面，香港人爭取／建設民主的方法，也不外乎示威、簽名、請願——不單乏味沒趣，同時更常常被一小撮人控制和領導——例如在集會裏發表演說等，使人覺得政治和文化藝術是兩不相干的一回事。至於香港戲劇界在這些歷史性時刻的回應，兩位香港大學的學者黃青霞和梁秉鈞有這樣的說法：「表面上，香港主要的劇團都似乎在一九八四年之後都演過一些政治戲，香港話劇團就演過《馬拉沙德》(1984)、《三便士歌劇》(1984／85)、《教父亞拉》(1986／87)、《歌廳》(1989／90)、《禁葬令》、《費加羅的

婚禮》。不過在實際上，這些演藝都將這些劇「非政治化」……如果香港話劇團將政治劇裡面的政治問題輕輕帶過，中英劇團同樣地將「政治劇」「非政治化」，不過中英劇團的做法却是將「政治劇」變得微不足道，對觀眾是一種侮辱……」

#### 兩位劇作家……

至於兩名香港最著名的劇人陳尹瑩和杜國威……面對九七，陳的答案是基於個人的理想主義而非政治行動，宣揚一種忍耐的態度……杜國威則在六四之後，在他的劇作中，仍然宣揚和平和忍耐地面對香港和中國的政治改變。

他們劇作的壞後果是把他們所寫的非常政治的處境變得「非政治化」。只誘導觀眾為將來作出想望而不激勵他們考慮和思考他們擁有權利去決定將來，却又事實上受到香港觀眾的受落，香港的觀眾一般來說則完全放棄了他們思考政治問題及採取政治行動的權利……。

當然黃清霞和梁秉鈞還提到林大慶和袁立勳、進念和民眾劇社。

前者的劇作是安撫(特別是知識分子)多過鼓勵直接面對衝突。後者雖則攻擊香港的資本主義社會，却沒有很大的觀眾(註一)。

黃清霞和梁秉鈞在去年寫論文的時候，可能還未發覺到「民眾戲劇」已經在香港開展和紮根了。

#### 民眾戲劇在開步……

香港的部份戲劇工作者也正在透過一些像亞洲民眾戲劇節、戲劇工作坊、社區／街頭巡迴演出等方法，鼓吹著草根和民眾的創作活動，也同時在推廣草根式的基層民主。

亞洲民眾戲劇節現正舉行第二屆。

上述幾個亞洲劇團(孟加拉的「走到草根」、尼泊爾的「代名詞」、菲律賓的「教育劇團」)都應邀來香港演出(不單在藝術中心，還會到臨屋區、榕樹頭、大專院校)和主持戲劇工作坊(不同的對象，包括學生、工人、社會工作者和戲劇愛好者)，相信對香港劇界和社會運動界都有一定的影響。

而另外一方面，香港也有部份戲劇工作者在過去年多以來，曾協助眾

多社區團體舉辦民眾戲劇工作坊，透過亞洲民眾戲劇工作坊及巴西劇人Augusto Boal的方法鼓勵工作坊成員創作及演出戲劇，以表達自己的意見。

#### 博士們要留意了

第二屆亞洲民眾戲劇節其中一個節目就是由這些工作坊成員演出自己的創作，包括柴灣循道會工人小組的《東區醫院》、梅星臨屋區臨時組合的《臨屋》、社區組織協會人權小組的《籠屋》、民眾戲劇工作坊的《虐妻》、街坊工友服務處的《工人生活》。這些演出本來都是在街頭、屋邨、社區，黃博士和梁博士可能未曾留意，不過他倆要是看過這些演出，再加上民眾戲劇節節目中丁羽和傅炳榮的獨腳戲(前者的《也許是幸福的人》從悼念去逝的弱智妹妹，帶到東頭邨居民反對在邨內興建弱智人士宿舍的事件，後者的《精途／搭棚》對香港資本主義社會和中國共產官僚的批判)連同《周處除三害》大木偶戲的演出(透過類似美國「麵包與傀儡」的排演形式與群眾一起演戲，而演出也對既成制度極具批判意義)，黃博士和梁博士也許會對「香港的劇坊和政治轉變」改觀!?

(莫昭如)

#### 註釋

1. 見黃清霞及梁秉鈞在九二年向在波蘭舉行的劇評人世界大會提交的論文〈政治轉變及劇坊在香港〉。

# 讓劇場與民衆對話

「民衆劇場」這個名辭對於台灣或香港的觀眾而言，應該是相當陌生而好奇。然而，在廣大的第三世界國家，「民衆劇場」卻已擁有二十年以上的歷史，並在各個國家貧困、偏遠的社會角落中發生著重大的變革意涵。香港「亞洲民衆戲劇節」來自孟加拉的「走向草根」劇團，正是典型的一個亞洲第三世界國家的民衆劇場團體。表演型態，全場演出幾乎都以民間表演中說唱的型式出現。

一九九三年的「第二屆亞洲民衆戲劇節」於三月間在香港展開，這讓我憶起去年此時，該項亞洲民衆劇場活動在台灣舉辦時的種種往事。

或許是基於對事件發生本身的緬懷罷！也或許是基於對事件的將來寄以高度的關切，我前往香港停留了數天時間，主要是向來自亞洲各國的民衆劇場工作者解釋今年因行程匆促，只好暫時取消台灣之行的活動，同時，也適時地為台灣的表演者劉靜敏作些安排的工作。

## 「民衆劇場」是各個國家中發生著重大的變革意涵

「民衆劇場」(People's Theatre)這個名辭對於台灣或香港的觀眾而言，應該是相當陌生而好奇。然而，在廣大的世界國家，「民衆劇場」却已擁有二十年以上的歷史，並在各個國家貧困、偏遠的社會角落中發生著重大的變革意涵。

一九六〇年代末期，在全球性變革運動如火如荼展開之際，在國際資本主義體系中迫居邊陲位置的第三世界國家，開始對以西方為中心的發展神話，提出激進的、變革的批判。這個從社會哲學出發的實踐性批判理念，很快地反映在文學、藝術和劇場的範疇中。

文學、藝術對「新殖民主義」的消費性宰制文化，提出深刻的批判和反省：他們築起了隔開演員和觀眾之間的一堵高牆：決定誰是觀眾，誰是演員。這還不打緊，在演員中間，更進一步區分了主角和配角。這便是戲劇

作為一種壓抑體制的源頭。

長久以來，劇場總是發生在豪華亮麗的劇院中，讓專業化的精英演員表演符合於主流意識型態的戲；而觀眾呢？觀眾只能將戲劇行動交付給舞台上的演員，被動地接受高高的舞台上所傳達出來的訊息。奧古斯特·布艾稱這樣的表演美學為「亞里士多德」的壓抑體系。言下之意，這種經由「移情作用」而產生的表演方法，打從千年前在希臘悲劇時便即是其中的一個例子。

在劇場方面，正當廣大的第三世界國家的戲劇工作者，以符合於自身民族的表演美學反映社會發展的政經處境之際，在拉丁美洲為推動「民衆劇場」工作坊而不遺餘力的巴西籍戲劇人士奧古斯特·布艾(Augusto Boal)出版了他深獲佳評的一本書：*〈被壓迫者劇場〉(Theatre of the oppressed)*。

在這本書中，作者對民衆劇場的衍生提出了他犀利的見解。他說：戲劇創發於祭典，在祭典中人們可以在戶外的自由空間裡酣唱。

而後，統治者出現了，廣泛地發生了，只是人們習之以常罷了。事實上，這樣單向灌輸的表演美學正也反應了當政者的意識型態。

舉希臘悲劇為例，任何一齣悲劇都在暗示雅典的民眾，經由同情與恐懼的「洗滌作用」，悲劇主要的目的在於：偉大如悲劇英雄者，若有任何行為或心理違反雅典律法，終將導致死亡或重大災難的發生。

## 單向灌輸的表演美學正反應當政者的意識型態

而「移情作用」的劇場美學，從古希臘到好萊塢電影，縱橫數千年未曾稍稍式微。今天的奧斯卡電影獎，經由強勢的、肥碩的商業消費機制，創造了乍似領引全球電影工業殊榮的先鋒。一旦深入探究，却讓人不免陷入困惑中。難道全世界的觀眾都只熱衷於電影娛樂中，耽溺於美國商品文化的價值觀嗎？

觀眾被隔絕於舞台演員和聲光化電所創造出來的假象中，這是民衆劇場對精英戲劇提出的第一項質疑。第三世界國家的劇場工作者，更進一步地批判了西方劇場文化支配下的表演體系。民衆劇場的工作者，於是追溯自身民族表演文化為目標，深入草根民眾生活的現場，一方面復甦集體生

活記憶中的表演文化，同時，也和民眾共同討論社會問題：對話的媒介不是語言，而是劇場。

這一回，在香港的「亞洲民眾戲劇節」表演項目中，來自孟加拉的「走向草根」(Aran Yak)劇團，正是典型的一個亞洲第三世界國家的民眾劇場團體。他們長久地在鄉間從事教育文盲的劇場工作，並由鄉村農民的表演活動汲取民間藝術的精華，轉化為劇場的表演美學。在香港，他們以說唱的方式，將農民習於鄉野間展開的「口唱」(Jatra)劇場成功地搬上舞台。是的，他們表演的戲碼便稱作「農民的舞曲」，劇情描述一個貧農因傾慕地主的女兒，却橫遭地主阻隔，而後發生了一連串的悲劇。乍看之下，是齣通俗的愛情悲劇，深入了解之後，進一步得知，經由一場簡單的愛情故事，恰足以反映孟加拉封建社會底下階層壓制的關係。

至於，表演的型態，全場演出幾乎都以民間表演中說唱的型式出現，配合演員們熟練的操作傳統樂器，令人感到民族表演文化對「走向草根」劇團而言，實是維繫該劇團命脈不可或缺的一環。

在香港發生的這場亞洲民眾劇場匯演活動中，我同時發現來自台灣、日本、韓國、菲律賓的表演者，共同以「流離」這個主題來呈現亞洲國家的命運，堪稱是不約而同地呈現了亞洲國家命運共同體的事實。

台灣的表演者劉靜敏，以「優劇場」去年演出的《水鏡記》為藍本，予以改編後，成為一齣描述女性在戰爭中苦難遭遇的戲碼，劇中並一貫地傳達了「優劇場」探溯東方人身體的表演美學，運用了諸多富代表性的民間表演文化，相當引人矚目。

日本「黑帳篷劇團」的桐谷夏子以精湛的角色扮演，成功地展現了二次大戰中日本移民在加拿大的悲辛際遇，諷笑中摻著悲哀的淚水。劇終之前的一場「死亡之舞」，更展現了日本式的東方表演的特質。

韓國的表演者高圭美是日裔韓人，曾以多年時間學習韓國農民「廣場劇」(Madame Theatre)。她的演出呈現韓國被外來新、舊殖民主義分裂的事實，更凸顯了在日韓人遠離家鄉之後的不幸際遇，悲憤中見出韓民族表演藝術中的細膩與拓達。

菲律賓的傑克(Jack)來自著名的「菲律賓教育劇團」，他的表演呈現菲律賓外籍傭工現實處境的一面，也涵蓋了菲律賓原著民表演文化中朝向原

始之夢的面向，豐富的肢體語言以及互動關係，將民眾劇場打破舞台那堵高牆的說法，具體落實在表演上。

#### 民眾劇場的主要目的在於讓觀眾成為戲劇行動中的演員

亞洲國家的民眾劇場，在西方戲劇逐漸為炫燭的電子媒體所淹沒之際，提出了體系鮮明的「另類」(ALTERNATIVE)表演文化。這對於習慣於西方表演形態的此地劇場工作者而言，相信是一樁值得觀摩的「表演事件」。

第二屆亞洲「民眾戲劇節」已經在香港落幕。明年夏天，可能移師台灣。期待之際，我於是又想起巴西籍民眾劇場先行者奧古斯特·布艾的一席話。他曾經說：

「民眾劇場的主要目的在於，將劇場現象中處於被動位置的觀眾轉化為主體，讓觀眾成為戲劇行動中的演員。」

「在亞里斯多德的表演體系中，觀眾將力量交由舞台上的演員，讓演員為觀眾思考並做決定。」他說，「在布萊希特的史詩劇場中，觀眾保有批判性的思考能動性。」

然而，在民眾劇場中，奧古斯特·布艾認為——「觀眾自身就是演員，參與整個戲劇行動中，共同探索、討論變革的可能性。」因而，他深信民眾劇場的工作者應該將劇場表演帶到民眾生活的現場，讓草根或社區的居民能夠自主地以劇場來討論他們的生活。

承續一九八〇年代中期以降的台灣小劇場運動，這些年來，表演藝術又逐漸展露蓬勃的生機，特別是國家部門在長時期經濟掛帥發展之餘，似乎有意回過頭來，重新檢視一度在發展神話中屢遭輕忽的劇場文化。然而，表演藝術在台灣這樣一個慣於以中心支配邊陲的政治環境中，都市化的劇場符號仍然是居主流宰制的地位。劇場文化的價值觀往往在建構某種符合於潮流的意識形態下，很隨意地便賦予了某種特殊的意涵。

在這樣的情況下，劇場事實上也以另一種形態在自外於民眾的草根生活。我們的劇場似乎甚少去關注生活於都市核心以外的人們，在經濟發展底下社會、環境的真實樣貌；我們的劇場似乎很少讓社區民眾參與他們的集體意識，進而發生社會教育的功能。

這麼看來，民眾劇場致力於改變觀眾的被動性為主動性的方向，容或也是值得此地劇場工作者省思的罷！

(鍾喬)

## 「亞洲文化行動'93」會議 「民衆戲劇」的經驗交流

### 序言

莫昭如

亞洲民眾戲劇工作者自稱為 ATORS。

A=Actors/Artists 演員／藝術工作者

T=Teachers 教師

O=Organizers 組織者

R=Researchers 研究員

他們演戲，演一些主題源於民眾生活的戲，他們到民眾之中演戲，為民眾而演戲。而「民眾」的意義是指勞苦大眾、受壓迫的人，無權無勢的人。

他們不單自己演，還透過工作坊去教導和鼓勵人去演。

透過工作坊，他們還協助民眾凝聚和組織起來。

他們也常常檢討自己的演出和工作坊。主持工作坊之前，他們會尋問參與者的背景資料，也嘗試認識他們所身處的社會狀況。他們還會對社會及社區各種問題作出調查研究，搜集和紀錄資料，進行出版以及論辯。

在三月廿一、廿二兩天，參加第二屆亞洲民眾戲劇節的戲劇工作者可算是以「研究者」的身份來參加「亞洲文化行動會議」的吧！

「亞洲文化行動會議」還有「錄影工作者」的反省和經驗，不過由於時間和篇幅關係，我們只能夠刊登戲劇工作者的談話的中文摘要。

「亞洲文化行動'93」的會議其實不單要探討「民眾戲劇」，我們還要將從事錄像創作的工作者與戲劇工作者集合在一起作出交流，這是亞洲地區罕有的機會，我們期望兩者的交流會擦出火花。

兩日會議聽來單調沉悶，但會有錄像紀錄、幻燈、示範等，會很有趣的，請你們齊來參與。

## 個人成長，社區組織與民衆戲劇

孔繁強・鄧詠梅・莫昭如(香港・民衆戲劇工作者)

香港民衆戲劇面對社會運動時的問題：「為甚麼社會運動需要民衆戲劇？」傳統社運份子不難想到「戲劇是政治宣傳的工具」，但其實「民衆戲劇」為香港社會運動帶來的意義遠比「工具論」深遠。

首先，作為一種社會運動的語言，民衆戲劇突破了現有語言的限制。一些字眼如「剝削」、「不公平」、「資源不均」已被濫用至失却了情感溝通意義，對建制亦失却挑戰能力。另一面，長期侷限於運用傳媒、政策評論、遊說或參選的策略，已經使香港社會運動失去自生活力，大量的建制語言表達使民眾疏離，減低了參與性，而運動本身亦變得精英化和建制化。民衆戲劇強調的肢體語言和源自生活處境和壓迫感受的素材，正有助於社會運動重尋自主的溝通語言和表達，重建社會運動的批判控訴和挑戰能力，抗衡建制吸納和精英化傾向。民衆戲劇亦要為香港社會運動重新建立源自生活感受的符號，也就是更具民眾溝通意義的符號，激發更廣泛的認同和參與。

民眾戲劇工作坊所強調的參與性、自發性和個體性為香港社會運動的內部組織建立一種參與式民主形態。以往民眾組織強調精英領導，而所謂精英是語言能力較強為主，他們在會議及其他組織生活中具最大影響力。然而，以民眾戲劇工作坊形式進行討論和交流，有助減低會議中語言能力的決定性作用。一些勞工團體，亦曾以工作坊形式鼓勵工人參與，不但趣味性高，討論氣氛亦更積極主動。組織的民主化是民眾戲劇為香港社運帶來的第二個重要意義。

第三，民眾戲劇作為一個組織技巧，不是以一種公民教育的姿態進行意識教育或改造，然後說服參與行動。民眾戲劇強調的是參與者個人及集體的生活經驗表達和行動探索，沒有固定下來的所謂「公民意識」、「社會分析」和「行動模式」。民眾戲劇要求參與者主動去表達、理解和解決具體的生活處境，亦使參與者發現個人和集體的力量。工作坊的過程更加強參與者互相的尊重、接納和合作關係，形成進一步組織的可能。此外，工作坊的

技巧容易掌握，很多人都可以學習再去發展其他組織，聯繫更多人參與。

民眾戲劇另一個重要意義是它重新使運動中的個體建立自信和自主性，發現個人的能力並得以運用、發揮，為香港社運轉入自主個體聯合為基礎的活力。這種個人成長與組織活力的關連，一直以來不是被忽視，就是被認為是太理想。組織精英長期認為自己是醒覺性較高而對民眾實行領導和教育，反過來壓抑民眾的自發性和自信心。

最後，民眾戲劇對香港社會運動的一個重要意義就是正如布艾所說，戲劇是革命的綵排。無論是戲劇的內容，戲劇的創作過程或戲劇的組成所包含的原則以及人際關係，都具有革命綵排的意義。

從這個與香港社會運動的對話中，可以看到民眾戲劇不單關心藝術形式和價值的問題，也不單是以文化藝術運動形態推動社會文化變革，而是與文化藝術運動以外的、多元的社會民間自主抗爭運動建立直接的溝通，甚至介入進行非建制的基進民主的改進。它要從運動的具體處境中進行民眾文化的積累，鞏固民間社會運動的自主性，通過開拓社會運動的文化領域，重新建立社會運動的溝通意義和顛覆力。

## 尼泊爾文化工作者與一九九〇年之民主運動

柏哈迪(尼泊爾「代名詞」劇團)

尼泊爾是世界上唯一的印度教王國，地處喜瑪拉亞山山麓，北接西藏，東、南、西跟印度相連。地理上分為三部，南部人種與北印度人相連，文化上亦受印度影響；中部為山區，除印度、亞利安族，還有蒙古族；北部的民族淵源於西藏及中亞。

## 社會政治

一七六八年，沙皇朝(Shah Dynasty)統一尼泊爾各邦，開展尼泊爾之近代史，王國一切政令，均以國王之意旨為依歸。一八一六年敗於英國之後，首相 Bhimsen Thapa 之權力大大加強。一八四六年 Jung Bahadur Rana 成為首相，建立以他為主的寡頭集團以殘酷手段統治全國，皇帝之權，有名無實。

## 民主運動

Rana 寡頭統治時期開始，尼泊爾人已開始爭取民主。二次大戰後亞、非洲的民族主義運動亦影響到尼泊爾。一九四六年，Koriala 發動對抗 Rana 集團的運動，終於在50年代結束了 Rana 集團的統治；然而，因為政治權力仍在傳統的精英手上，他們不單阻延了真正的民主化，也拖慢了國家的現代化發展。60年代出現的 Panchayat 制度，被稱為有異於西方民主的政制，實際上將權力重歸皇朝。尼泊爾人民又重新踏上爭取民主路，直至90年推翻此 Pachayat 制度。

## 民主運動1990

東歐及中國等地民主運動，激勵著尼泊爾人民建立多黨制民主的決心。90年，人民走上街頭，湧到加德滿都的皇宮示威。沒有人知道鎮壓所做成的死傷人數，但皇朝終於要將權力交給人民。這趟革命看似事出突然，但翻看歷史，其實這是民眾多年爭取的結果。

## 文化工作者扮演的角色

大部份文化工作者都積極地參與了90年的民主運動。他們號召人民上街，不斷釐清知識份子在運動上的位置，在運動開展當天，18個詩人聯合出版了一本詩集〈尋找春天〉，鼓勵人民前進。運動成功後，更多的詩集出版，以作紀念。歌者呢？亦不甘後人，以革命歌曲宣揚革命，給人民加一把勁。

在劇場方面，Sarwanaam（「代名詞劇團」）過去八年不斷到街頭演出，鼓吹革命。它所演的《仍需戰爭》在推展民主運動上發揮很大作用。

正如香港民眾劇社的莫昭如所說：「Sarwanaam 將街頭劇帶到加德滿都以外沒有電視的村鎮去……在這意義上，它們的街頭劇正是社區發展和民主的劇場。」的確，它是對極權皇朝的挑戰。

革命期間，超過三百位文化工作者積極介入，曾全數被捕，但是最後的震撼也隨之而來，推倒了皇朝的統治。除此之外，也不要忘記1980年的街頭詩朗誦。這是民主運動發軔期的活動，向 Panchayat 制度施壓，我亦

曾是該運動一員。

革命現在已經成功，我們可以任意歌唱，歡呼，也可以選擇自己的政府。

## 戲劇・電影與電視工業中之文化帝國主義

### 李本鈞（美國華人・獨腳戲表演者）

九十年代的美國是一個由不同文化種族組成的社會，據專家估計，再過十年，加州將有一半人口由少數民族組成。可是，媒介却仍是白人的世界，其他種族的人得不到全面的報導，只是不斷重複一些既定的典型，被安排扮演毒販、妓女、盜賊及乞丐角色。近年黑人在美國媒介上的形象越來越全面。這當然是他們多年來爭取的成果，可是東方人在媒介上的形象，却未見改善，不是當黑社會，便是情婦、妓女，與白人比較上來，仍是十分軟弱的族類。

東方女性在好萊塢已有很長的日子，三十年代有以飾演東方神秘婦女人著名的 Anna May Wong。六十年代有以蘇絲黃揚名海外的關南絲，九十年代有陳沖及「西貢小姐」。都是一些軟弱，神秘、美艷的情婦角色。“Exotic”一字正好概括東方女性在美國媒介上的形象。奇怪的是，由三十年代到九十年代，東方人在美國經濟及政治地位都有提高，但媒介對東方人的描繪却毫無進步，這反映了美國白人對東方人的歧視？還是東方人不懂爭取呢？

美國是一個傳媒為主的社會，媒介不出現的東西，在美國人的生活中便仿如不存在。美國媒介的東方人形象若留在片面及反面的報導上，東方人在美國便始終是次等的種族；東方在媒介找不到正面的代表，便難在白人社會建立一個比較正面的東方人形象，整件事其實是一個惡性循環，若不盡快改善，只會加深種族之間的矛盾。

音樂劇《西貢小姐》事件正好顯示出美國舞台對東方人不公平的情況。該劇找了一位英國演員飾演一個越美混血兒，並嘗試用膠紙把他的眉毛蹙起，使他看起來更像舊西片中的東方人。此事在美國亞洲演員中造成很大的迴響，一來抗議東方人角色不找東方人演；二來抗議該劇在九十年代還

找白人戚起眉毛扮東方人，實在是很大的侮辱；三來為何在九十年代還抄歌劇《蝴蝶夫人》不合實況的橋段，安排一位東方女性為美國兵大哥犧牲生命？美國白人的文化帝國主義痕跡處處皆是。

近年在美國提倡的「非傳統選角」法及「色盲選角法」便是對媒介的文化帝國主義的一種反應，膚色不再是選角的考慮。「色盲選角法」可算是近年美國劇壇的重大變革。

但變革的聲音仍未夠浩大，為了生活，亞洲演員在選擇角色時仍有很大矛盾。若你完全不演白人對亞洲人的典型，現在有的機會實在少之又少。若你接受這些角色，那麼對亞洲人不公平的制度便永不改變。《西貢小姐》的監製便以取消整個演出計劃作為威脅，迫使亞洲演員為了生計，亦要屈服。

要改善的事還有很多，亞洲演員必須盡力爭取，迫使建制盡快結束文化帝國主義。

### 「黑帳幕」與「亞洲女性主義藝術行動」

桐谷夏子(日本「黑帳幕」劇團)

我所屬的劇團名叫「黑帳幕」，成立於一九七〇年，二十三年來巡迴日本各地，每到一個地方，架起可以容納三百至五百觀眾的黑色帳幕，為當地的民眾演戲。直至現時為止，「黑帳幕」在一百二十九個地區成立了後援組織，從事戲劇教育、工作坊和表演活動。

我們在七十年代，發表了「昭和時代三部曲」，創立了歷史的風格，同時發揮戲劇的社會性和娛樂性。

八十年代，我們不單上演帳幕戲劇，還發展了“貨車劇場”，那是一種流動性、隨時隨地可以公演的戲劇表演。同期間，我們建立了亞洲十個國家民眾劇場聯絡網，互相交換工作坊手法，發展集體創作。

九十年代，我們為布萊希特的作品翻案，把外國作品投影在日本的歷史文化上，建立另一種新的翻譯劇風格。從去年開始，我們把東京一個 studio 改造成另類劇場空間，努力搞實驗劇。那個地方成為探討我們這一羣生活於日本富裕時代的人和我們的戲劇究竟有何關係的工作室。

「黑帳幕」不單從事演出，還有出版、研究、聯絡亞洲劇場、推行劇場教育等等。今年開始，我們成立了管理委員會，財務委員會和製作公司，為了未來二十年的計劃能順利實踐，此舉加強了「黑帳幕」的組織力和生存能力。我們不光是在帳幕內演出，也會在大劇院、小劇場、野外、倉庫或任何場所進行演出。

除了「黑帳幕」的活動以外，我還參與英文雜誌「AMPO」的編輯工作，那是一份促進亞太區民眾交流的民間刊物。另一方面，我亦參與自由學校(類似香港的校外進修——編者按)的策劃、教授工作。

一九九一年，我和志同道合的朋友們組織了「亞洲女性主義藝術行動」ASIAN FEMINIST ART，簡稱 AFA)，搞起抗衡日本二千年來以男性為中心的藝術傳統的運動。

「黑帳幕」是一個專注於戲劇的團體，而 AFA 組織雖然較小，接觸面却廣及主婦、職業女性、學生和藝術工作者，我們嘗試在日常生活中探討和創造藝術。

為什麼名叫「亞洲」？因為我們的文化背景跟歐美的女性主義者完全不一樣，而且單靠日本女性不足以稱為「亞洲」，我們希望能創造超越國境的藝術。我們亞洲多國富有創造力的女性其實已經在生活裡創造了很多藝術，好像編織、紡布、刺繡等創作；又如地方的節祭、耕作時候的舞蹈等等，都是在生活裡產生的。

在日本，女性的藝術創作沒有被承認。約一百年前，女性所有表現創作的場地／機會全被剝奪了。我們希望重新審視這段歷史。其實，在日本之內也有殖民地啊！

### 韓國廣場戲劇運動與居日朝鮮人

高圭美(居日韓國人・廣場戲劇工作者)

約在七十年代初期，在韓國興起了以民眾為主體的文化運動。那個時期，朴正熙擅自更改憲法，推出所謂「維新體制」，令自己可以連續掌政達十二年之久，社會上政治、經濟、文化都被一部分階層所壟斷。

眾所周知，韓國的國土被分隔為南北兩部，美國和蘇聯兩大強國為了

謀求私自更大的利益，因而令南北韓成為他們之間冷戰的產品。一方面，韓國人之中，有乘冷戰時機靠攏外強以保護既得利益者，令南北分隔的裂痕更難填補。

七十年代牽起的民眾文化運動，旨在抗衡那些當權者製造出來的獨占、壟斷的文化。

以現代人的精神繼承傳統民俗劇，再加以創造，是「廣場戲劇」的主要課題。演出場地假定為戶外的廣場（韓語叫“MADANG”），透過角色的典型化，諧謔的台詞、動作，誘導觀者積極參與，引起共鳴，團結力量。換句話說，以傳統的戲劇形式探討今時今日逼切的問題，重新審視歷史，改寫歷史。

「廣場戲劇」首次在日本上演是在一九八一年。在日本，居住了不少受日本殖民政策影響被逼居留日本的韓國、韓鮮人，「廣場戲劇」幫助他們認識和克服被奪去學習母語、本土文化、歷史的現實，確立自己失去了的民族自尊。

南北韓的分裂，不但分化了我們這些在日的韓國人，而且，日本政府在所有政策上，連我們作為少數民族的身份也不承認。我們希望透過「廣場戲劇運動」，檢視在日韓國人的過去和現在，探討在日韓國人將如何“在日本”生活下去，懷著自信迎向未來！

## 二十六年再接再勵深化民衆戲根源

### 積・也畢（菲律賓教育劇場）

一九九三年是「菲律賓教育劇場」（PETA）中期計劃（三年一周期）的最後一年。一九九〇年，PETA 的普通成員、委任幹事、職員們決定了以後三年的計劃中心點為「民眾文化根源」。

這樣表示所有 PETA 的工作、所有部門都盡力去鞏固一個民眾戲劇機構的基礎。

PETA 作為一個提供服務和教育的機構，我們明白不單是維持聯繫，透過我們的社會、文化、藝術工作，跟現況同步前進，更重要的是與此同時，我們要把一切努力植根於我們的歷史、文化遺產和自治社會的意識。

這麼一來，我們不但要發掘被埋藏或將近遺忘的過去，還要處理那些所謂“集體失憶症”，如不加以處理的話，我們的觀點和劇場、社會改革或者日常生活上的行為都會混淆不清，失去連貫。

PETA 在本國或外地，經常以一貫的立場向某些政策提出質疑（例如對菲政府及其領導人）。我們堅決反對馬可仕的獨裁統治，我們對柯拉蓉政權下的多項政策最初懷著一點希望，後來是批判，繼而極力反對，（奇怪香港大學為甚麼給她榮譽學位？——「失憶症」真容易傳染）。現在是羅慕斯掌政，我有無窮無盡的話要說，但是也不適宜過早蓋棺定論，因為他只當了三個月總統，而任期却是六年。可是，我們可不必去預測，只需要實行作為民眾之中一個個人的基本權力和要求落實聽取和施行尊重民權的政策，我們不要偽善的包裝和政府必須廣告。

PETA 這三年來集中的焦點所在是尋找歷史和文化遺產的根源，這並不等於因循守舊，重演一切古老故事、歌曲、舞蹈、造型藝術。同樣也不等於古老當時興。尋根是用心思考歲月遺下的教訓和寶藏，看看哪些是對民眾、環境、造物有益的。

PETA 三年來（1990-1993）努力建立菲律賓人民的覺醒，不單透過物質上的文化和歷史，同時認同一些重要的價值，好讓民眾得以生存、繁衍、進步下去。

PETA 有多項工作，包括資料搜集、教育、劇場教育和報導性的定期表演（Kalingsnagarr Ensemble），另外有兒童劇場和舞蹈劇場，也有編劇工作，而最特別的是經常和地區的戲劇團體保持聯繫和合作。

### 劇場起義

### 「走到草根」劇團（孟加拉）

文化活動對孟加拉的政治轉變極度重要。孟加拉位處印度次大陸，背負了一頁很長的殖民歷史，而文化工作者一直以來都在對抗統治者的運動中扮演了很重要的角色。

英國人離開了孟加拉地區之後，它成為了巴基斯坦的一部份，而巴基斯坦是一個種族主義的國家。它意圖將它的文化和語言強加於孟加拉人的

頭上。民眾奮力反抗這種文化上的操縱，爆發了一連串的鬥爭。這系列的鬥爭其中的一個里程碑就是一九五二年的語言運動。這個運動爭取得來的勝利催生了孟加拉的民族主義運動，發展下去就是一九七一年的解放獨立戰爭，到最後成立孟加拉國。無奈在解放後，軍人的統治集團很快便奪取政權，並且掌權了相當長的一段時間。不過在一九九〇年十二月，軍事政權建國獨裁者艾爾沙特被推倒。

在悠長奮力爭取自由民主的歲月中，文化工作者透過了不同的媒介去鬥爭。他們受到壓制而常常跑到街頭。在運動中，戲劇，無論是在舞台上、在街頭、在露天，都扮演了最重要的角色。戲劇工作者常常站在最前線，演街頭劇。他們有時要轉入地下逃避警察和軍人的搜捕。在這些活動中，「走到草根」劇團是佼佼者。在七十年代中期，我們便發展街頭劇。這些露天演出只須要少許道具，有時有塊黑布做背景，有時候連黑布也可以不用。軍事政權倒台以後，我們還繼續演街頭劇，不過它的社會內容有了基本的改變。

「走到草根」劇團還實踐所謂「解放戲劇」，「解放戲劇」通常在工人及農民羣中演出，事實上參與演出的人是老百姓自己。

過去和現在的抗爭運動，戲劇界扮演的角色比畫家、詩人都要大。至於音樂界和舞蹈界的參與却出現得較遲。

《石頭記》是我們的新作。

近日在印度次大陸出現的動盪，使數以百萬計的人對種族和宗教教派和諧的日子沒有信心。宗教正被政治利用，宗教被利用作鴉片，使到民眾感覺乏助。《石頭記》裡面的主角就是這樣的處境，這樣的年代的孟加拉社會。它的故事揭露了可恥的政治陰謀。

《石頭記》是說在一條孟加拉農村，有人陰謀要奪去一座印度廟座落的地方，於是串通另一些人說在夢中見到先人，先人說在印度廟旁埋有一塊石碑，刻有重要的碑文，必須在原地建回教廟並且加以供奉。石碑當然是有人預先埋在印度廟的附近。

我們排演此劇時，印度教狂熱份子仍未拆毀阿約提亞的清真寺。在這件事發生後，孟加拉到處有示威和向印度教徒迫害的行動，我們公演《石頭記》，惹來不少爭論。

我們的劇場是一種武器，在政治上和文化上對抗軍人統治、封建主義、帝國主義和原教旨教派的勢力。

## 本土文化復興與都市人的反省

劉靜敏（台灣「優劇場」）

從 Turner 的發現我們據以推斷，早期社會形成的「儀式」可說是這種中介狀態中最主要的發紓現象。它跟整個社會族羣的經濟、政治狀況緊密相連，也是整個社羣普遍共同的關切，也激起社羣人們義務性、全面性的參與。所以中介現象的反應具有這個社會族羣從生活裡長期累積的「集體經驗」。在台灣民間廟會、建醮的活動，當然也是中介狀態下產生的儀式性活動。鄉民組成的宋江陣八家將、跳鼓、小戲等也都是依從早期農民生活狀況中的「集體經驗」所做的「集體反應」。

到底甚麼是「庄腳戲」呢？我們在創作之初將自己裝扮為鄉下人所扮演的這齣戲，所認為的「庄腳」特性是什麼呢？顯然從演出的詼諺、俚語看來，某種程度上，近似於歌星作秀或電視劇的處理方式是當初錯誤的判斷之一，鄉民們在電視機器已成為生活中無孔不入的休閒工具時，已經很難脫離這種浮面的戲劇觀念。而我們進入鄉間也不能將立意深遠的作品帶入，而幫助鄉民跳脫這種浮面的價值觀與美學判斷。這不能不說是都會知識分子在低估鄉下人的感覺能力時潛在的一種媚俗心理呢？這種秀場式的表演，既不易有深沉內斂的真實情感，又不同於布萊希特「疏離劇場」美學，企圖在表演當時完成其理性的批判。

每一個重要的社會形成都相對地有一種大眾化的、公開的中介狀態形成相對應。對社會形成那種實證性或直述性的本質而言，這種公眾的中介狀態是相對的一個「假設的時空」。英國人類學家 Victor Turner 把脫離日常社會規律步調的社會狀態稱之為「中介狀態」。此時社會秩序呈現紊亂至顛倒的現象，社會價值被重新檢視、批評或重組。然而，在這種中介狀態裡社會充滿了潛在的可能性、假設性。儀式活動、民間慶典、戲曲表演或其他藝術性創作都是在這種「假設的時空」中產生。

一則報導曾經鼓勵有加的給了我們很好的建議：「這是半生不熟的動

作，既沒有歌仔戲的細膩唱腔，也沒有民俗技藝團的專業根底，在經過現代表演藝術的轉換，落實與回歸之後，優劇場實際上應該可以跳脫出模仿與陳述的窠臼，乾脆脫去「庄腳人」扮演「庄腳戲」的外衣，露出「城裡人」的骨子，將舊有的表演體質融入台灣傳統戲曲、民俗技藝，重新給予現代的思想與詮釋，而非遷就運動的推展，讓藝術淪為運動的工具。」(自立晚報 79.10.24)。的確，本土化並不一定就要全盤將所學推倒，而「優」的本土動機事實上也是「繼續以西方戲劇技術為輔助的前題下，我們開始對自己的戲劇發展進行更深刻的探討，也是這麼一種不願被「完全西化」的情懷使然吧！」這是《七彩溪水落地掃》節目單裡的開場白。相較於鄉村，都市文化的確有此「雜質」須得除去，但將自己「偽裝」成一個鄉下人，似乎又矯枉過正，而這種不自覺的偽裝似乎又使我們掉入了媚俗的陷阱。

一個社區的文化形成與此社區的歷史、人文、風格、習慣，甚至大自然、氣候、節慶的變化都有著密不可分的關係。在鄉民的社會，鄉民依其經驗、倫理、社會秩序產生了鄉人們投以共識的「庄腳戲」。然而，歷史的創傷、政權的壓抑，台灣鄉下文化一再的被忽略、扭曲，甚至戕害。今天一片本土文化復興浪潮中，我們該如何面對這一片哭泣的土地。似乎，除了熱情誠懇之外，還需要智慧的判斷和腳踏實地的努力。

都市人真能作「庄腳戲」嗎？

**備註：**「庄腳戲」是台灣話，庄腳就是鄉下的意思。庄腳戲即指相對於城市文明或知識份子所做的民間戲劇。

## 巴基斯坦劇場與婦女運動同步前行

艾沙爾(巴基斯坦「今天劇團」)

### 巴基斯坦劇場與婦女運動同步前行

巴基斯坦的婦運團體——「婦女行動論壇」(Women's Action Forum)，以及另類劇場——Ajoka(「今天劇場」)同時成立於1983年。而帶引著 Ajoka 前行的，亦是 WAF 的活躍份子 Modeeha Ganhar。

八三年是巴基斯坦政治上的分水嶺。一條新的伊斯蘭法例刻意地貶抑婦女和少數族羣。同年，各反對派首次聯手發動“恢復民主運動”(Movement for the Restoration of Democracy)。反對運動受到殘酷鎮壓，軍法統制禁制一切政治活動。

Ajoka 在這年成立，絕不偶然。除了提供優良劇作，亦給予社會運動參與者機會，建立自己的文化戰線。而婦運與另類劇運的聯繫，同樣順理成章，兩者都是人民反對違反民主的 Zia 將軍政權的表現。兩者的性質都是以民主為本、世俗的，也不從屬任何政黨。

Ajoka 和婦運的密切關係多年如一日：

一、Ajoka 每年婦女節都會獨立地，或與其他婦女的組織合作，組織演出。二、除 Madeeha 之外，Ajoka 中很多女性成員都是婦運的活躍份子。三、最近，Ajoka 和 WAF 聯手發起運動，紀念十年前在 Lahore 對婦女示威者的鎮壓。四、今年婦女節再有新劇上演，並出版 Shabid NaDaeem 的女性主義劇本集——〈食夫者〉。

劇集裏六個劇本涉及婦女權益被侵犯的各種面貌。〈無罪釋放〉指控父權制和反女性的法律，亦質疑婦運中的精英主義。〈爐灶〉針對婦女因嫁粧引起不滿而被殺的問題。〈瘋婦何處去〉揭示婦女如何因社會、精神及經濟壓力而出現精神困擾，指出巫醫的虛妄及適當醫療的欠缺。〈Lappan〉探討重男輕女對女性的不公。〈Dhee Rani〉討論貧家婦女在社會生活和智能發展上所受的限制。〈無恥之道〉則涉及社會和建制對強姦受害者的態度。

這些涉及各種婦女問題的劇本都會公開演出，時而對象來自各階層，有男有女；時而只為女性觀眾而演。

Ajoka 亦曾跟「全巴基斯坦婦女協會」合作，為聯合國兒童基金會組織演出，到農村宣傳婦女權益——有時在鄉村極度保守的男性的威脅下，仍堅持演出。

除了演出，Ajoka 亦有辦戲劇工作坊，它是 Lahore 少數歡迎女性參與的戲劇工作坊。

十年經驗顯示，戲劇是巴基斯坦婦女運動的組成部份，對於絕大部份屬於文盲或半文盲的婦女，戲劇是較為易於接受的媒介。演出後的討論，反映了觀眾對戲劇所提出的問題熱烈的回應。

雖然婦女和劇場運動在巴基斯坦仍以城市為基地，影響亦有限，但也漸漸成為政治和社會關懷的一部份。城市觀眾樂在其中之餘，亦從 Ajoka 的戲劇中得到啓示。婦運活躍份子呢，也得知單靠演講是不足夠的，運用文化活動是激勵行動上佳之選。對於一般觀眾，他們從戲中漸漸理解，婦女運動不單只是爭取婦女權益，它也是在爭取民主權利、平等、進步和平。在這層面上，Ajoka 的婦女劇有更深的喻意。巴基斯坦婦女作為一個不公平殘酷制度的受害者，同時也是反對這制度的先鋒，而 Ajoka 亦以此形象來宣揚它對人權和公平的社會關注。

(莫昭如)

## 在交流中衝擊出火花： 第一屆國際民衆戲劇節及交流會側記

今(九三)年四月三日至十八日在澳洲雪梨舉辦的第一屆國際民衆戲劇節及交流會(IPTE)稱得上是世界各地民衆戲劇工作者走在一起交流技巧、互相學習、互相作出思想上的衝擊、互相建立連繫的罕有機會。

來自澳洲的參與者最多，共有八十多個，東南西北幾個省份都有，以白人為主，不過澳洲的土著也有好幾位。

來自海外的參與者，有四十多位大部分來自亞洲太平洋區，不過南美洲三個地方也有代表(智利、新畿內亞、哥倫比亞)，而非洲則有數名來自南非，一位來自肯亞。可惜的是，北美和歐洲都沒有人來。我猜，澳洲的主辦者沒有邀請歐美的民眾戲劇工作者參加，大概是因為一、不夠錢(據稱此次差不多三星期的花費，是要廿五萬元澳幣的哩！)，二、澳洲故意親近第三世界，尤其是亞洲(澳洲跟亞洲各地的生意越來越密切了)。

### 民衆戲劇節的演出

四月三日／四日

IPTE 的頭兩天就叫做「民眾戲劇節」。兩天由早上十一時至下午五時都有差不多連續不停的表演，安排在一個叫阿迪遜(Addison Rd)社區中心進行。這個社區中心很大，有一個叫做 Side track 的劇院，還有許多座一層高的建築物，是給不同社區的人當作會所的。

兩天的表演，有的在 Side track 劇院內，也有的在露天大草坪上舉行。

看表演是免費的，主辦者本來期望每天都有三千人來參加，不過實際參與的人數不到一半。不過，Side track 是一個小劇場，所以在 Side track 的演出，永遠是觀眾擠得熱哄哄的，常要坐到表演區前的地上。不過在草坪上的演出，由於地方大，有些時候便顯得有點兒不夠氣氛了。

兩天的演出，不少是使人印象深刻的，譬如來自智利的「La Carrera」劇場的域陀、蘇圖與大衛·梅沙演出《坦白的說》：老闆與工人的從屬關係，以及工人如何透過機智將受壓迫形勢顛倒過來，雖然是用西班牙文，但他們誇張充滿能量的動作和不時連珠彈發的對話，表現了高度的默契，也是天衣無縫的配合。

印尼 Arena 劇場以傳統爪哇皮影戲的形式，加上自己設計和製作的皮傀儡，演了一個關於挽救森林的故事，連小孩子也看得津津有味！

新畿內亞和所羅門群島的代表共五人在露天的草坪演繹了外國資本入侵帶來傳統生活的改變和禍害。

Redfem 的澳洲土著舞蹈學院學生編的和跳的舞姿，既用上了傳統澳洲土著的動作，却又溶入了現代舞的語言。

來自菲律賓呂宋島北部的 Solidummay 組合，透過身體塑像、旁白和音樂，就把菲律賓的原住民如何受西班牙和美國殖民統治，及當今被政府迫害壓榨，又將他們的傳統表演藝術當做吸引遊客的招數，表露無遺。Solidummay 只是一個三人組合，不過熟悉菲律賓民眾表演藝術語言的居澳菲律賓人也適當的介入了。(後者與 Solidummay 三人及其他與會的菲律賓代表後來又演出了反對美國軍事支援羅慕斯總統延續內戰的街頭戰哩！)

其他還有許多節目：東帝汶島的小朋友唸詩，控訴印尼政府對東帝汶人民的種族滅絕政策、孟加拉的亨利·鮑用默劇探討孟加拉的獨立運動、雪梨「不怕死」劇團多種族的幾個女演員用簡約的道具探討女性成長的過程和身份，同時亦摸索來自不同地方的人在澳洲這個多種族社會的位置……等，都是值得一提的，另外，由於兩個演出場地均有節目同時進行，而這期間我又要跑到老遠的廣東語電台接受訪問，不少節目都錯過了。

#### 四月五日／六日

連續兩天的公開演出之後，有多位海外和澳洲的代表花上兩天的時間互相認識和在大會作出報告。

這是交流的一部份。而從各地區民眾戲劇工作者的報告，我們更有基礎在下一階段選擇性地，也更深入地認識某些團體和它們工作的方法。

大會提出我們作出的報告要以“KISMIF”為準(即 Keep it short; make it fine/fun；短而佳／有趣)。由於眾人大都是素有經驗的表演者，每個地區成員作出的報告儼然又是一個演出……。

那些單獨赴會的，差不多就在演獨腳戲。來自南美幾內亞的 Francis，是在電台工作，他是詩人，也是劇作家。他既吟詩、又唱歌，風趣、幽默、激情兼而有之，說出了幾內亞的狀況和自己的工作。

澳洲新南威爾士州的一些朋友則以 People's Power Rap 為題，有節奏和輕快地以唱 rap 的方式批判澳洲社會的種種不是，也唱出民眾團結起來對抗不合理事情的希望。

印度和巴基斯坦的朋友聯合一起，以傳統原居民的舞蹈和音樂介紹了他們在兩地的城市和農村進行的工作。

孟加拉的亨利、緬蘭等三人揉合了默劇和一些傳統歌曲和舞蹈，表達了孟加拉備受颱風和水災蹂躪之苦！

印尼的 FRED 和其他幾位代表則以面具和誇張的動作，說明印尼民眾如何受到消費主義的蠶食。

而來自檳城的 Jenny 則和一位來自沙巴的女孩子，以馬來人及中國功夫及敲擊廚具，示範了她們在馬來西亞的戲劇實驗，並探討了年長與年輕兩代之間的衝突。

紐西蘭的土著毛利族的代表則表演了他們充滿高度活力(high energy)的見面禮。

而我，除了演即興獨腳戲談及昔日我在澳洲唸大學的陳年往事，便是做出一些與六四、九七有關的塑像，一方面解釋了我們在香港主持塑像劇場(Image theatre)的工作坊，也解釋了六四和九七對香港人的重要性和香港人對這兩項問題的感受和想法。本來還想提提亞洲民眾戲劇節和第二屆的一些演出片段，但卻沒有時間…因為單位數目極多，每人一組都只有十五分鐘作出報告而已！

#### 「曝光旅程」

#### 四月七日／八日

民眾戲劇工作者到訪異地交流，做東道主的少不了主辦一些所謂

(exposure trip)「曝光旅程」，目的是讓來訪者不要做普通遊客，只看湖光山色或單看繁華昇平的一面，使他們有機會看到另一面，從而對東道國有一個較全面的了解。之後，還會再以表演的形式把所見、所聞、所思作出演繹，令與會者集體作出反思。

澳洲雪梨的主辦者在參加者抵埠前提供的資料，為我們安排到不同的機構訪問，涉及的組織和團體數十個，是一項極艱巨的工作。

這些組織團體大概分為幾種：澳洲土著的服務機構、澳洲多元文化社會的社會和服務組織、服務年青人的組織……等等。

我被編往訪問了澳華公會和雪梨的中國民運機構，一個叫 Cellalock 的青年保健中心和一個專為澳洲土人提供法律服務的機構。

澳華公會是雪梨最大的華人機構，也是澳洲政府資助的志願機構，向當地華人(以說廣東話的一族為主)提供各種社會服務，包括老人和青年的康樂活動、移民諮詢……等。當然它還是一個壓力團體、政府的諮詢機構，特別在澳洲當局的移民政策上，它要代表華人爭取和發言。

雪梨的中國民運機構一「民陣聯」，只有機會跟他們幾個成員作出簡短的接觸，只感到它們覺得受到財政上的掣肘，雖然號稱會員有三千多，乃海外、民運團體最大者，但沒有什麼大作為，在澳洲就只呼籲奧林匹克運動委員會在二〇〇〇年不要給北京辦奧運！我對他們說：可看看菲律賓人在澳洲透過民眾戲劇建立了一個朝氣蓬勃的進步力量的網絡！

「曝光旅程」中最吸引我的還是青年保健中心。這個保健中心運作多方面，很像是一個青年中心。有興趣小組、學習班之類，雖然他們特別強調繪畫藝術(它聘有一個全職的畫家指導年輕人作畫，中心內更有一個繪畫室，也掛滿了年輕人的創作)。不過這個中心有全職的醫生和護士，也是附屬鄰近一家醫院的外展單位。原來保健中心坐落的地區甚多來自雪梨各區或以外離家出走的青少年男女，他(她)們流連街頭、公園，或濫交、或受人欺負強姦，甚至為謀生計賣淫，患上愛滋或其他疾病的機會極大。

就算不是離家走出的澳洲青少年，對性觀念開放但却對預防懷孕及愛滋防範不足，因此醫院當局要主持青少年中心推廣安全性行為、反吸菸……。中心的戲劇組為我們演了一個自編自演的短劇，雖無甚演技可言，但却看得見在他們的眼中，成年人的社會是一派的誨淫、誨盜和偽善。

我還到了一個為澳洲土著提供法律服務的機構。這是一個在六十年代末期由雪梨的大學裡法律系學生成立的機構。當年澳洲新南威爾斯州政府的法律對澳洲土著施行宵禁，晚上九時以後警察可隨意抓捕仍然溜躪街頭的澳洲土人，後者常常遭受無理拘監、毆打……。學法律的學生看不過眼，便組成志願團體為土著出庭，辯護及爭取權利。廿多年了，機構變得很大，宵禁條例沒有了，但澳洲土著被警察拘捕、扣留或坐牢的次數與他們在澳洲的人口比例大上許多。土著在扣留期間死亡者，時有發生，已經成為國際特赦組織權責關注的事情。

「曝光旅程」之後，許多參與者都同意對澳洲有了更深入的了解。不過可惜的是，「旅程」只是安排訪問機構居多，未能在民眾生活的真正環境作出接觸。另外一方面，由於要儘快進入程序的下一階段：「工作坊」，「曝光旅程」之後的集體報告和交流，時間只有一小時三十分鐘。負責這一部分的我，只能夠設計百多人分成數小組讓每組透過「塑像劇場」Image Theatre 的形式用身體和短短的三言兩語將見聞呈現出來與其他人分享！

#### 四月九日／十日

復活節假期，交流會休息。與會代表各適其適。我去了澳洲首府坎培拉探望舊朋友。

#### 工作坊

#### 四月十一日／十三日上午

十一日早上，我們齊集在西雪梨大學 Napean 校區，表演藝術系的大排練室。一開始，當然是少不了集體暖身和遊戲活動。跟著，主辦者重新解說上一階段交流活動的進程，並勾劃了接下來幾天另外三個階段的情況。然後，我和一位來自墨爾本的朋友 Richard 主持了一個以「塑像劇場」形式進行的關於「曝光旅程」經驗報告的環節。

下午，我們便展開了「工作坊」的階段。

每節三至四小時或一整天的工作坊，由不同劇團的負責人主持，使與會者從工作坊的經驗更深刻地認識民眾戲劇工作者使用的不同方法，及他們工作的環境及背景。

- 由十一日下午至十三日的早上，總共有三個工作坊，包括了：
1. 印尼 Arena 劇場和 Kubur 劇場的「漫畫化劇場工作坊」，利用面具和動作探討角色和性格；
  2. 智利 La Carrera 劇場的「演員訓練」；
  3. 哥倫比亞 Fourdacion Theatre Kesigma，的「演員的基本原素及他所處的不同情境」；
  4. 菲律賓 Salidmmany 樂隊的「原住民音樂和舞蹈；民眾鬥爭的戲劇形式」；
  5. 澳洲愛麗絲民眾文化工作者的「有關酒的工作坊」：如何利用文化行動處理有關酗酒的問題」；
  6. 肯亞 Ezekiel Alembi 主持的「故事創作和說故事」；
  7. 印度農村貧民組織「工作坊」；
  8. 印度 Alarippu 劇場的「印度婦女之創作工作方法」；
  9. 南非民眾文化工作者之「行動中之身體與思考」；
  10. 澳洲土著 Toby 之「與澳洲土著工作之不同方法與過程」；
  11. 孟加拉「Makto Natok Dal 劇場」和「CCDB」組織的「解放劇場與默劇」；
  12. 印度「Natya Chetana」劇場的「心理劇場」——使觀眾的心理狀況受到衝擊；
  13. 「多元文化劇場聯盟」的「身體的統一：傳意的動作」；
  14. 菲律賓 BUGKOS 的「街頭劇創作」；
  15. 馬來西亞及澳洲樂隊「Gonghouse」的「實物創造音樂及動作」；
  16. 新南威爾斯 Outback Theatre 的「澳洲土著與非土著的 Physical Theatre」；
  17. 韓國的 Suh Kwang Seok 主持的「廣場戲劇」；
  18. 新畿內亞「醒覺社區劇場」及所羅門群島 Sei-Akson 劇場的「米蘭西亞的方法」；
  19. 紐西蘭毛利族人的「原居民」；
  20. 香港「民眾劇團」的「被壓迫者的劇場；探討 Augusto Boal 的理論與實踐」。

由於許多工作坊都同時進行，每個參與者最多可以參與三至四個。由於自己又要主持一個「被壓迫者的劇場」的工作坊，所以我參加了的，只有三個。

眾多的工作坊，其實主要分兩大類，一類是學習技巧的，另一類則是有關創作民眾戲劇的方法。譬如我的工作坊屬後者，紐西蘭毛利族人則屬前者。

我參加了兩個印度朋友，和孟加拉的亨利鮑的工作坊，主要是我對亞洲民眾戲劇工作者的工作方法感到興趣最大。農村貧民組織的 Felix Sugirtharaj 透過錄音帶的音樂、錄像和講授的方式，介紹了他們如何長時間的去認識印度西南部農村的 untouchables(印度教中最低下的階層)，並協助鼓勵他們用自己傳統的歌曲和舞蹈討論各種問題。我們還學習了一些基本的印度西南部泰米爾人的舞步。

來自印度東北部 Orissa 省的 Natya Chetana 劇團的團長 Subodh Patnaik 帶領我們玩一些遊戲，從遊戲中認識我們的心理狀況和情緒，並且解釋了他們在 Orissa 省到處演戲，並無預先宣傳，每到一處，打鑼、打鼓、唱歌，聚集了相當人數之後便隨即演出，希望衝擊觀眾的「心理狀態」，使他們不再安於現狀，而投入到改革社會的行列。

亨利鮑的默劇工作坊，只是一些簡單的默劇技巧訓練，但他利用默劇配合他隸屬的一個基督教發展團體，在孟加拉的大小城市和農村小鎮，作為教育和發展的工具，恐怕不是什麼默劇大師懂得和願意做的。

我自己主持的「受壓迫者劇場」的工作坊，原本以為與會者大部分都認識 Boal 的方法，不過參加的人數倒十分踴躍，共有廿多人哩！在不到四個小時內，當然不能介紹 Boal「受壓迫者劇場」的方法。我在有限的時間內，介紹了許多訓練敏感度的遊戲和練習，並且做了「塑像劇場」「慾望的彩虹」和「報紙劇場」。至於「論壇劇場」、「看不見的劇場」、「腦袋裡的警察」……等，則只有時間以口述作簡單的介紹。

在每個人都只有「有限的時間」、「有限的空間」，在這兩天以工作坊的方式來認識「民眾戲劇」的方式和內容，當然只是涉及皮毛、難窺全貌，不過大會已將全部工作坊的過程以文字紀錄下來，日後付梓成書，將能讓我們認識更多一點。

## 集體創作與國際交流

### 四月十三日下午至四月十五上午

在上階段，我們參與了不同的工作坊，差不多在同一時間，組織者邀請我們寫下一些我們要透過民眾戲劇面對和具體處理的問題。

接下來的這一個階段就是學以致用：以民眾戲劇的方式去處理我們自己提出來的問題。我們就不同的問題分了組。我參加的一組的題目是「原住民、種族主義和宗教衝突」。其他的組別包括「婦女」、「對抗既成制度」、「技巧的訓練和維持」、「民眾戲劇是什麼」、「文化權力歸於人民」等。

十三日的下午，每組都各自討論，在次日如何進行集體創作，以衍生一個表演來探討小組選定的題目。我們的一組決定翌日每人都以 Kismif (見四月五日／六日)的方式說一個與自己和選題有關的「故事」，然後嘗試把不同的「故事」揉合在一起。

十四日，我們每一個人都提供了一些短短的屬於自己的東西——有簡單單的口述故事，有人寫了一首詩，有人做了一幕短短的獨腳戲，有人主持了即興的角色扮演，也有人提供了一首歌……，都圍繞著「原住民」、「種族主義」和「宗教衝突」。

然後我們發覺應該以三個題目再分小組。

我加入了「宗教衝突」的一組。成員除了我和一位澳洲朋友，全部都來自印度次大陸，包括印度、孟加拉、巴基斯坦和斯里蘭卡，這些地方實際上都面對宗教衝突和狂熱的宗教原教旨主義的問題。

我們決定，探納其中三位朋友的故事。

來自巴基斯坦的瑪迪霞的故事有關一個基督教的教師被排斥乃至被殺。孟加拉的緬蘭的故事則是回教教士求愛不遂，誣告一名少婦浮蕩，並宣判她應擲石頭處死。印度朋友的故事則是有關宗教暴亂事件過後，民眾痛失家人之餘更變得一無所有。

我們就這些故事，做了一些塑像，即興地加了一些對白，然後反覆修改排練，再加插民眾受到別有用心的宗教／政治領袖煽動而互相仇視到最後廝殺的場景，完成了一個共有三幕戲的短劇。最後我們決定在開始及幕與幕之間加上擊著印度鼓的歌者說書人，在劇終時合唱一首歌，呼籲團結

### 一致對抗狂熱的宗教原教旨主義！

最後，我們還在紙上寫下一些如何對付宗教衝突和狂熱的宗教原教旨主義的議決。

第二天，我們互相觀摩各組的創作成果，掀起了這次國際交流活動的另一次高潮。

我們看到了各種音樂、舞蹈、朗誦……的匯合。看到了精湛的個人表演如何溶入一個參與人數眾多的演出……。

議壇劇場的形式如何使觀眾參與，並且提供實際行動的指南……。

我們沒有時間探討和分析每組的創作過程。「說故事；把故事揉合；塑像；即興對白；排練；補充；加上音響、說書人和合唱……」是我參加的那一組的朋友集體創作的過程，也可視作一個民眾戲劇創作的模式。

其他各組的集體創作的過程，也建立了不同的模式。

幸好，大會的紀錄員都把這些過程紀錄下來，使我們日後可以細細的咀嚼和學習！

### 四月十五日下午／四月十六日

我們開始反省過去的活動，也展望將來。與鄰近地區／國家的民眾戲劇工作者，談合作、交流以及共同的活動和目標。

東南亞的朋友決定要在印尼舉行一個民眾戲劇節……。

菲律賓的朋友說他們可以提供民眾戲劇工作者的培訓，他們也要設立民眾戲劇訓練學院……。

印度與大陸的朋友組織了在南亞區的網絡，作出更廣泛的聯繫和交流，並且將致力於建立一個更具體、更有系統的民眾戲劇工作坊的模式……。

新幾內亞的朋友將會主辦世界原住民藝術節……。

澳洲各洲的朋友將會設立一個全國國際的網絡……。

如果這兩天出現的提議都可以實現(主要是看作出承諾者是否認真投入，另外的一些計畫則要看是否籌得足夠的經費)，那麼在未來的日子裡，世界各地的民眾戲劇將有極大的發展。

**戲劇論壇****四月十七至十八日**

國際民眾戲劇節及交流活動最後的兩天是公開的論壇。論壇包括了講座、表演、討論、工作坊等許多項目同時進行，每項50分鐘至100分鐘，共有三十多項：

1. Raun Isi—巴布亞新幾內亞的經驗：控制資源的鬭爭。
2. Richard Barber—表演和教育方法：如何設計另類課程。
3. Natya Chetara—心理劇場。
4. Rica Satuay-Palis—BUGKOS，在菲律賓組織網絡的經驗。
5. Guy Sherbourne—在新加坡演出「第二次機會」的跨文化經驗。
6. 亨利·鮑—在孟加拉利用戲劇進行發展工作。
7. V. Ram & M. Simpson—在澳洲和海外設立網絡。
8. Pere Crimmins—藝術與教育。
9. Metro TV—社區電視與文化行動。
10. Studio Audio Visual—社區發展：農民與原住民。
11. Association for Rural Poor—印度農村的民眾戲劇。
12. Ezekiel Alembi—娛樂劇場與號召群眾的劇場。
13. Shopfront Youth Theatre—「M 級」的演出及討論。
14. Multicultural Theatre Alliance—跨文化的工作。
15. Niranjala Galhenage—如何在國際交流中使本地的原住民參與。
16. Alarippw：創作戲劇、作曲及小組工作。
17. Dindon：印尼提高民眾意識的劇場。
18. 緬蘭：孟加拉的街頭劇和原住民的戲劇。
19. Seil Akson Theatre：在偏遠的地方如何進行提高社區意識的工作。
20. Salidummay：菲律賓 Cordillera 地區土著文化的發展。
21. Janet Pillai：馬來西亞的戲劇如何用於發展工作。
22. Babae：亞洲女性主義一向主導文化挑戰(移民婦女的經驗)。
23. 不怕死劇團：在西雪梨工作—血橙和 Bochinche 的經驗。
24. Hands on Theatre：愛滋病與年輕人。

25. 覺醒社區劇場：劇場如何作為人與人溝通的工具，及在巴布亞新幾內亞的網絡。

26. PACIN：菲澳文化交流組織進行工作坊的經驗及目前的工作。

27. Ajoka Theatre：巴基斯坦的民眾劇場及婦女運動。

28. Keng Dwts：七十年代及八十年代社區劇場的發展。

29. Ahmed khatoon-Abadi：與伊朗遊牧民族合作計畫的報告。

30. 南非：在農村地區以實驗劇場為成人教育的工具。

31. Ezekiel Alembi：工作坊主持人及社區之關係—如何使社區接受你。

而我自己則要負責兩節的公開講座。

一節是跟孟加拉的緬蘭一起談香港的民眾戲劇節和亞洲的民眾劇團網絡。另一節則談香港民眾劇社的經驗和發展。由於自己部分時間要當講者／主持的關係，相對地能夠參與其他人的講座的機會便減少了。

不過參加了的幾個，仍然使我獲益良多。

Rica 是「菲律賓全國民眾文化工作者聯盟」(BUGKOS)的總書記，她也是位吉他民歌手，她的講座以歌唱和口述方式將八六年「人民權力運動」前後的菲律賓文化四個多世紀的發展說得清楚而有趣！

南非的朋友解說他們的工作時，亦甚富戲劇性，包括了一齣令人回味無窮、充滿動感和能量的獨腳戲—《靈魂與肉體》探討南非人民爭取自由的前瞻。

澳洲 Shopfront 劇場，帶來了一個談年輕人與性的劇，六、七個少男少女，用上了簡單道具和服飾，就把澳洲年輕人對性的觀念、看法、無知、憧憬、幻想，一幕又一幕的演了出來，使在座的成年人不單笑得嘻哈絕倒，同時更了解許多澳洲年輕人與性的問題和資料。

還有伊朗的戲劇工作者討論如何以 Augusto Boal 的工作方式作為研究的方法，使他更深刻地認識伊朗的一些遊牧民族。

.....

(後記：這篇流水帳般的報導，對整整十幾天的世界民眾戲劇節和交流活動並未全面性報導，一是篇幅關係，二是因為同期間進行的活動很多，筆者能夠有幸參加的只是其中一部分。讀者要知道更多，可以留意西雪梨

# 香港（民衆劇社）／台灣的民衆劇場實踐

站在歷史的起點

大學將要出版的全部紀錄！另外一方面，在正式的活動以外，亦有很多和  
很深入的交流，筆者也無法在此文贅述！）  
(莫昭如)

## 「街頭劇」要革「劇場」的命？



1. 莫昭如在「台北尊嚴」與  
「河左岸」劇團對談。



2. 香港民衆劇社團員練習操練木偶。  
3. 民衆劇社團員在  
街頭演出〈老虎的故事—木偶版〉。



也許你並不認識他們，也許你曾在街頭碰過他們，手舞足蹈，帶了道具，也戴了面具(也許不)；演過《大學生之貧乏》、《香港工人生活的一天》、《婦女六部曲》……。但他們的劇目從不會出現在藝術中心、文心中心、大會堂劇院的宣傳單張上。也許記者對他們會更熟悉，因為許多次示威行列中，他們都是拍攝和報導的焦點。

一個選擇小劇場、街頭劇的劇社，這十年來，跟與日俱增的文化活動同步發展，他們稱之為「文化實踐」。有人會覺得他們專事批判、立場激烈，但在表面秩序井然的生活中，他們卻試圖帶引群眾思考自身的處境。

他們選擇了街頭，因為他們說：「街頭是人生活的焦點，生活劇場活生生的場景，一切都在那裏發生。生命在那裏被糟蹋、被污蔑。所以，生命也只能在那裏被奪回。」

### 戲劇使人們的身體和心靈獲得解放

「戲劇是人們爭取『解放』的工具，戲劇是一種為『解放』而抗爭的行動。戲劇使人們的創作意念和衝動獲得解放。戲劇使人們的身體和心靈解放。戲劇也將是人們獲得真正解放時的節慶活動。」

「當然，我們也知道，解放的戲劇，顛覆性的戲劇也是常常要上街的。」

八七年民眾劇社出版了〈選舉反調〉。「序」中，劇社成員對「戲劇」定了一番取向。在香港，除了香港話劇團、中英劇團、海豹劇團、沙田話劇團、致群劇社……外，其實還有「民眾劇社」。不過，他們選擇了建制殿堂以外的地方演出，區域市政局的大會堂外吧、社區中心吧，或者隨隨便便一塊空地吧，沒有舞台，沒有燈光設備。對他們來說，在不同環境中演出本來就是一項挑戰。

最近，「民眾劇社」除了「六·四」燭光悼念會上的簡短演出外，更積極的是巡迴演出木偶劇《老虎的故事》。木偶的製作異常精細，也是莫昭如到

捷克「取經」時遇到的一個木偶劇場藝人協助製作的。演出的反應不錯，而最能引發討論的是「究竟老虎是甚麼」？是一種意識形態？是人民力量？是……？沒有肯定的答案，但重要的是觀眾廣泛的討論。傳統的戲劇形式，總是舞台上的演員自顧自演，觀眾遠遠的看，完了、末了，大家也就散了。究竟劇場裏的語言是怎麼樣的一回事？演出者除了得到一些掌聲外，演出對他們有甚麼意義？而看席的觀眾除了被動的看、聽、笑……，最後給予一點掌聲外，買票看戲劇的消費方式跟買汽水，逛公司又有何分別？所不同的豈非此為「文化消費」？近年，一些實驗藝團也意識到這問題，嘗試在劇場內製造一點機會，刺激觀眾參與，但畢竟還是少數；而劇場完結之後的討論幾乎絕無僅有。「民眾劇社」在這方面的意識是很強的，劇場的中堅莫昭如說：「我們希望劇場完結後觀眾可以待下來一起討論，因為戲劇本身實在有其局限性，是單向的，可以說是不太民主的形式。民主的做法是不斷有對話、有溝通。劇場之後的討論是試圖將那不民主的態度帶回民主的、有對話的關係上。」

#### 希望與群眾直接溝通

作為民主的文化實踐，「民眾劇社」最希望透過戲劇——不論是小戲場或街頭劇，與群眾溝通。當然，這效果並不容易達到。在「六·四」前後參與劇社的許秀文便費得收效未必與自己的期望符合。「街頭劇許多時是對一些事情的即時反映，但效果不一定很強。像那回『公安法』事件而在港督府門口演出的一次，就只能引來記者或傳媒的注意和報導。我們其實是希望帶給在場人士一些反省和引起討論，可惜不是每次都奏效。」

另一位劇社成員傅炳榮則補充說：「街頭劇不是純藝術，它的基礎是群眾和社區，讓不同的階層去表達自己的意見。當人們厭倦了遊行、示威以後，何不透過街頭劇去做點事情？但我們的人力、物力實在有限，對問題的了解也可能不及基層群眾深切，所以不能直接接觸到他們。所以，最終街頭劇還是要由群眾去演、去策畫，我們的角色是催化劑，將街頭劇場的形式擴散開去……。」

這反映出，在香港，街頭劇的形式還沒有成為氣候，人們更不會習慣在公眾場合隨意表達己見，距離「民主」還有一段距離。而街頭劇的嘗試也

只不過十年的歷史。莫昭如、傅炳榮、阮志雄等在七〇年代青年運動湧現的時候致力於出版、政治參與、示威等工作，當中也有人對攝影、電影等藝術活動有興趣，也會拍過一些紀錄片和組織電影會，但沒有正式透過戲劇來實踐，只有一些零星地出現在示威中的街頭劇，像戴著防毒面具，背著藥箱去示威，以此來諷刺警署打人和驅散示威人群。到八一年左右，機緣巧合地，莫昭如跟一些玩音樂的朋友，如「黑鳥」的成員有了共識，在外國看過一些政治劇團、實驗劇團的演出，覺得大家也可以試試，藉著音樂與戲劇的結合形式來反映政治、社會現實。後來應邀到中文大學演出，反應很好，於是便繼續下去。不過，「民眾劇社」不是一個嚴謹的組織，每一場戲的參與者都可能不同，有時，不出場演出的也會主出意，基本上是共同策畫和參與的。而以前的工作，如出版等也沒有放棄。八四年，他們出版過《一九八四／一九九七——戲·街頭劇·文化實踐》一書，是他們演出過的劇本，還有多篇對文化活動、劇場的批判和評論。此外他們也有製作錄音帶、錄影帶。在建制以外，他們始終如一地「實踐」。

#### 劇場成為改革社會的媒介

街頭劇是劇場的另一條探索路線，而劇場在社會所扮演的功能絕對可以超越「文化消費」的層面，與政治、社會、生活融為一體。在不少國家，劇場甚至成為改革社會的媒介，或鼓動群眾的力量，演變成社會運動。捷克、菲律賓如是，孟加拉也如是。像莫昭如說八九年在捷克的政治改革，劇場實功不可抹，以致革命被稱作「天鵝絨革命」，因為當年在共產黨的極權統治下，戲劇是唯一的縫隙去宣揚反叛意識，聚集群眾。到改革成熟，振臂一呼的時期，劇場立即開放給群眾討論。當中，木偶劇場也扮演了非常重要的角色，是我們的意料之外。現在總統哈維爾本身就是劇作家，也因為寫戲劇而身陷囹圄。再如菲律賓在馬可仕時代的「教育劇場」吧。他們在強大的箝制下竟也打出一個缺口，扮演著宣揚、鼓動和教育群眾的角色。在龐大的示威隊伍中，群眾也自發地為他們開路，讓他們演出街頭劇。他們也透過一些工作坊，走到農村、大學、社區中心，協助當地人組織自己的劇社，說自己的話。經過二十多的努力，冒著被捕、拷打和刑法鎮壓的危險，已在菲律賓各地成立大小社區劇場達三百多個。雖然香港的劇場

還沒有強烈的政治傾向、亦沒有宣揚「革命」的意圖，但與群眾溝通、互相教育仍是現在劇團的共同目標。莫昭如說：「現在建制比以前開放一點，就是建制劇場、業餘劇場內的工作者對戲劇也比以前認真和投入，肯犧牲一些即時利益去投身戲劇。」

縱然如此，「民眾劇社」還是堅持街頭劇的好處。莫昭如說：「街頭劇較能與群眾溝通，只要能夠吸引路人，大家便有溝通的機會，而劇場內出現的多限於對戲劇有興趣的人。可能，常到劇場的觀眾十年來都沒有太大的改變。並非他們不是群眾，但犯不著永遠都只為那肯買票的人演戲。當然，目前不少劇團都在扭轉這局勢，譬如中英劇團到學校演出，也是希望培養新一代的觀眾，主意非常好。」

#### 藉著戲劇，唱出自己的心聲

「民眾劇社」重視的是戲劇所傳遞的訊息，也曾被指為過激分子，而他們也旗幟鮮明地表示大家共同的取向是批判中國官僚制度、殖民地政府，對資本主義社會也有很大的保留。至於認同何種政治主張和政體則因人而異。「六·四」之後加入的許朗養認為：「要認同一種政治形態必須經過深入的研究，自己仍沒有到這階段，也沒必要用一些框框來規限自己。我覺得，『扣帽子』是一件容易的事。『六·四』發生後，很想說點甚麼的、做點甚麼的，而非為表演。不過，漸漸接受了這種自由的合作方法，很想繼續鑽研下去，藉著戲劇將訊息傳揚開去。」

也許我們可以問，戲劇也是一種表演藝術，除却訊息、內容，總應有點美學要求吧。而街頭劇往往由於要對社會事件作出即時反應，在排演、佈景方面都沒有充裕的準備，演出常予人粗糙的感覺。莫昭如覺得即時演出要視乎經驗和對場地的掌握，如果能夠將演出修飾固好，但從另一角度看，如果群眾有膽量將心裏的話說出來已經很有價值，那是取向的標準不同。許朗養則說：「我們對自己的藝術表現是有要求的，有時，『必然粗糙』實在難免。我們最終的目的也並非取悅、裝飾，而是希望能感動群眾。」

長遠來說，「民眾劇社」最大的期望是多舉辦戲劇工作坊，讓大眾透過實踐認識街頭劇。許朗養相信，街頭劇所費不高，能直接接觸群眾，在其他媒介被機制壟斷的情勢下，這仍不失為一主動的出路。莫昭如則相信，

每個人都有演戲、唱歌的潛能。「卡拉OK不是好例證嗎？卡拉OK與我們演出的分別只在於前者是消費的東西，後者更能說自己的心聲、唱自己的歌，可能動力更大。」

木偶劇場會是「民眾劇社」發展的方向，但「真人」演出也不會忽略的。聽說，他們當中有打算演一齣關於江青的、有打算重新揭示哥倫布發現新大陸背後的故事……。

劇，街頭劇——真可以朝另一方向走、真可以起革命嗎？（淘淘）

# 民衆劇社與社區劇場

同樣致力搞「社區劇場」的「民衆劇社」，對於這個詞有不同的詮釋與期望，簡單來說就是想透過戲劇這藝術形式，批判時弊，揭露民間疾苦。最重要的不是劇社演員「演」些甚麼給觀眾看，而是希望通過舉辦工作坊（workshop），讓參與者講出自己想講的話。

## 要基層民主，不是代議制民主

其實看「民衆劇社」的名字，已經聯想到他們要擺的姿態。資深成員莫昭如說：「民衆」希望可以入到社區、工人組織中進行推介，因為香港現時的社會，草根階層的付出與得益根本不成正比，而且往往沒有機會講自己的說話，社區劇場應該是一個可行的溝通形式。提醒這班社會大多數的低下層人士，他們也有潛力，可以用另一套語言去表達自己的意見。說到底，這是另一套對民主的理念——增層民主，而不止是代議制的民主。

如果要追溯「民衆」誕生的歷史機緣，長線來說可以自七十年代保釣運動、中文運動等事件講起，當時的若干中堅分子，成為了後來組織劇社的發起人。八十年代初中英談判，香港的前景與位置愈來愈受到注意和討論，身處其中的成員實在不可能不作聲，「民衆」的精神可說又應運而生。

據莫昭如說，八十年代初期「民衆」的存在模式，也是自己演戲的多，後來愈發覺得這種單向的演出不夠，需要有另外的出路。在八八年開始至今，「民衆」的一些成員經常與亞洲地區如日、韓、泰、尼泊爾、孟加拉等地的劇團交流觀摩，逐漸摸索和肯定工作坊的模式，讓更多群眾可以參與，把專利化、消費式的戲劇藝術還原為人人有份的集體創作，鼓勵久受壓抑的民眾釋放潛能及意見。莫昭如認為，工作坊裏用的劇場遊戲（theatre games）和練習，可以提高參與者對某些官能（如視覺、聽覺、觸覺等等）的敏感度，刺激反應，令他們明白處理問題的方法並非獨沽一味的。對於一個陌生的羣體來說，這種鍛練也有助他們彼此熟稔及凝聚。

## 用劇場演繹生活和希望

社會性與藝術性往往都被人輕而易舉地大刀落下二分化，大概「民衆」的成員都不時在這類問題中拉扯；當我最後問莫昭如社區劇場究竟是「社區」多還是「劇場」多時，他也習以為常似的答道：兩樣都有。可以說是另一套美學觀。

翻資料時讀到「民衆」在八四年出版一本書《1984／1997——劇·街頭劇·文化實踐》，其中一篇這樣寫道：「從民衆報的出版到演劇，都是我們生活的一部分；儘可能擺脫傳統上的組織與個人生活的分割，使組織扮演它應有『團聚的力量』的功能，而不是漸變成一個為組織而組織的毒瘤。……正因為這種組織觀念，每一個參演者都有責任去完全表達自己的意見，演戲的不再是依著導演的指示去扮演一個角色，而是在不破壞戲劇的基本元素下，每個參演者都直接跟觀眾溝通說話。他不再需要害怕自己演得好不好，反而是提醒自己怎樣更誠實地在劇裏探討的問題上表達自己的感情和思考。這樣的表演方式是有一定意義的，再沒有誰比演誰得好這回事，再沒有誰支配誰的問題——官僚主義的中心問題。」

「所謂民衆劇場，就是這樣的一份自覺，把我們的生活——社會和個人的現實和將來的希望——演出來，讓自己能夠活下去。」  
（鄭翠懷）

# 翻開百年事周末齊狂想

## 記一齣「參與環境戲劇」

這一個週末午後，風球戒避訊號刪除下，綿綿細雨在早上才止息，都會裏的少年人正開始活動，流入遊戲機中心、公司窗櫺、四驅車玩意、胡扯著的愛情雜誌與吃喝玩樂中。

風雨過後夏日艷陽依舊，一所小學校舍裏，卻聚集了近百位少年人，紅日下正等待著一項前所未經驗過的活動，少年人的願望是一起演出一齣香港史詩劇。這齣劇由中午演到晚上，由操場演到禮堂，連看戲的人也要參與不同角色，整個劇順應環境的設計與設備而演出，故名之為「參與環境戲劇」。

百年的香江歲月有著多少起落、幾許風雨，就如創作的過程，不同的意見，反對者，退出者，正如電影情節一樣，整個演出重新提醒了一些我們習以為常而至於輕易遺忘的信念。

這齣劇開始了，瞬間這裏會變成奇幻世界。

### 一個人的夢

恩神父是這齣「參與環境戲劇」的幕後「主腦人」，他籌備經費、場地，讓少年人自由地創作發揮參與。

演出前夕，每個人都忙於奔走，找朋友幫忙，從家中捐出一些東西。恩神父坐在這羣年青人中間，有一答沒一答地說上幾句，箇中少年們又有多少理解他的心意，他無聲息地緬懷著二十年前從義大利來到香港——「那時的年青人手攜手、肩並肩地搞東西，九十年代的年青人却祇以自我為中心，活在自己的世界裏。」這次沒有規定意識的環境戲劇，其無意識的意識，其實就是希望這羣人反省到我們日漸失去的優良素質：團結、積極參與、彼此分享、自我奉獻和關懷社會。

### 夢的誕生

曾經有一齣電影《滿地可耶穌》，述說一位年青演員受托演出復活節聖

經故事，找來幾位最出色的演員，從一處山腳背著十字架上山重演耶穌受難過程，演出受到非議，最終他演出了一齣真實的戲，他的命運與耶穌一樣，死於十字架上。民眾劇社的阿莫受恩神父所托，帶領這大羣社區中心青少年演戲時，他不期然聯想到這齣電影。

阿莫說：「人人都可參與演出度過一個晚上，人人都可以創意地說自己喜歡的話，參與這個劇最終未必得著些什麼，至少離開時候每人心裏都多了一份屬於自己的感覺。」

### 都患了「衰老症」？

社會學家形容這一代的青少年有「衰老症」，不過二十出頭已在情感性格上飽歷滄桑，少年複雜的心態，把友誼也複雜化。從前是有直有諒有多聞，今天他們會說是有錢有型有性格。難得這些互不認識的年輕人為著演出坐在一起，初陣子不免有些靦腆，不一會就熟絡起來，談話間他們竟曉得：「我相信只要自己付出真誠的愛心，朋友也必會回報真摯友情。」看來只會批評年輕人的成年人也應當跟他們好好學習一下。

### 誰是大怪獸？

故事開始，船帶來海盜，帶來殖民地者，帶來大陸走難的人，帶來飢餓船民，最終船把移民載走，結束了故事。

那隻瞪著血紅大眼的怪獸咆哮著衝向羣眾，人們四散奔逃；穿制服的看更和警察也成了這個遊戲的一部份，他們說：「有人投訴你們太大聲，騷擾到對面大廈的住客。」擴音機中正播放著中國領導人鎮壓民運的講話；嘗試阻擋怪獸的人受傷翻滾在地上呻吟，軋軋的輪聲愈來愈刺耳；他們說：「對面大廈有很多當夜更的警察住在那裡！」「你們有沒有申請集會執照？」

### 戲假情真

少年們精心計劃了一齣戲，誇張的神情、尖厲的言詞，演過後才感覺到底只是一些模倣的感情。反而當少年們成為參與者，站到既是觀眾也是演出者的位置，倒領略到表達自己内心真感情的難處。整個創作過程以後，每個人都愈加發現自己的弱點和不足，這班青年人還說：「日常生活難於還

我真本性，反而在別人都以為是假的戲劇中，可以做回一個真的自己。」

### 啓示

學校這邊有一羣苦力艱苦地築著圍牆，那邊一班饑餓的難民在哀求著食物，籃球架下大怪獸在奔馳咆哮，船正揚著帆呼喚著移民最後上船時刻的來臨。禮堂變成法庭予人羣互相對質。

禮堂內吆喝聲響起，粗壯的漢子在射燈前硬生生把幾個犯人押進來。

「年青人，瘋狂追逐錢、異性、移民真的對你如此重要嗎……」

「父母親，你們是否專制的暴君，以為給予物質子女就是富裕……」

「教師，你真的輕易就失去教學理想嗎……」

「耶穌，你真的要堅持自己是神的兒子，而與眾人的信仰為敵嗎……」

此刻，台下的觀眾比台上的被審者臉色更見凝重。

### 沉默的心扉

「朋友，你真的是用來互相利用，可共享樂而不可共患難嗎……」

在那沒頭沒臉的肖像下，是無數張稚嫩的臉孔，正當生命綻放得最燦爛之時，閃爍的生活往往教他們目眩看不清自己。封閉禮堂內的審判自有一種無形的迫力壓得人喘不過氣，大家都從嘻笑中變得沉默，往日一廂情願地以為法庭上必可分個對錯公義，可是要到自己來作裁決時，原來要評斷個公平真正不容易；受審的年青人、父母、朋友、教師、耶穌其實都沒有錯，他們也不是犯人，真正的被審者實在是台下每個年輕人的心扉！

### 千個夢

扮成海盜樣子的梁修女說：「傳播媒介聲音很大很多，認真的討論問題却很少，這次活動真正切合到現代青少年的需要。」

「太快過去了！」就讀於工業學院的傑女說：「有很多片段值得以後回憶思考。」

個中參與者有頭髮斑白的社工黎先生：「我最欣賞這班年輕人不是抱著指責的態度，而是從中自我反省。」

「有人說我們搞事，我却覺得很有意思，我不會忘記這一天的。」中三

年級的 Bessie 小小年紀却在手上的願望紙條寫了「世界和平」的宏願。

熊熊的火光照耀在小怪獸、肥白白的難民和苦力、法官和犯人身上，在聖詩和燭光中，他們把無數願望紙條投到火焰中，象徵眾多的心願在火中一起熔化、融合。  
(曹民偉)

# 莫昭如與民衆的本能

莫昭如：「民衆」的身分 → ATORS → A = Artists／Actors(藝術家／演員) · T = Teachers(教師) · O = Organizers(組織者) · R = Researchers(研究員)。

莫昭如的身分——民衆的身分 + 翻譯者 + 客串酒保。

出版：《一九八四／一九九七——劇·街頭劇·文化實踐》，民衆劇社／如秀／打傘／郭達年，1984年。

“Voices From Tiananmen Square”, edited by Mok Chiu Yu and K. Frank Harrison, Black Rose Books Ltd., 1990。

莫昭如帶來三本書、一些照片、一份剪報(八八年五月二十二日〈星島晚報〉的〈星期日雜誌〉江瓊珠做的訪問)以及一份由中大出版的〈草根——亞洲民眾戲劇中大公演專號〉，看來這些都多少可以說明他正做著的事情。

## 以往

根據資料，莫昭如思想的激進化時期始於六十年代末七十年代初(六八精神是他的重生紀念日？)，那時他二十歲。他在澳洲讀書時，曾受當地學生反越戰、支持澳洲土人權利等運動影響，於是拼命看書、聽演講、出版刊物並參加〈和平主義者協會〉，反越戰、反資本主義制度。

六九年的「珠海事件」，他參與了香港學生運動。

七〇年一月一日創刊〈七十年代〉雜誌，並走上街頭，參加「中文運動」、「保釣」等。

七十年代末期到八八年，拍過兩部三十五毫米電影：《給香港的文藝青年》及《黑鳥：A Living Song》，並搞街頭劇，而且唱歌。

八九年莫昭如留意《亞洲的吶喊》，那是亞洲十八個民眾戲劇工作者的巡迴演出計畫，最初齊集在菲律賓，以工作坊形式發展一個大型的史詩製

作，反映亞太區人民苦難，每個表演者都用自己的語言說話，充滿豐富的視聽符號和象徵，並將各地的音樂、舞蹈、習俗恰當地揉合在一起。其後《亞洲的吶喊》的參與者在韓國舉辦了一個工作坊，莫昭如辭掉原來的工作，參加了那個工作坊，學習主持工作坊的一些技巧，並認識了不同的民眾劇團的成員，這也是後來辦〈第一屆亞洲民眾戲劇節〉的源起。

## 亞洲民眾戲劇節

莫昭如提及剛過去的〈第二屆亞洲民眾戲劇節〉，說總體成績是好的，由第一屆在城市當代舞蹈團劇場演出到第二屆在藝術中心演出，同時在廟街、中大、臨屋、難民營等地方演出，整個戲劇節除演出以外，更有由各地民眾戲劇工作者辦的工作坊，目的是作為一種催化劑，使民眾能自己參與、創作，以自己的聲音表達自己的想法，真正做到 Of the People, For the People 及 By the People。

這次與「社會組織協會」合辦，安排民眾戲劇的人先參觀籠屋，讓他們先了解，然後才演出，從某個角度看，也是一種交流，亦間接支持了社區組織。

他們劇社的人在去(九二)年十二月曾到過菲律賓南部的蔗園逗留，與當地人交流，之後切磋演出，同時做一些聯絡工作，安排他們來港演出，以了解不同社會的狀況。

## 工作坊

工作坊中有許多有關劇場的遊戲，例如涉及衝突是甚麼，語言上以至身體上的衝突，體現戲劇中的一種對抗元素。

此外，有些是訓練敏感度的，像觸覺、視覺、聽覺等訓練，目的是以一些技巧訓練參加者，使他們能表達自己。莫昭如說他們五年前開始學，現在仍在學的便是要訓練自己成為一個好的工作坊主持人，使參加者覺得有趣，之後可以運用不同的創作去表達自己；另一方面，亦訓練各自的演藝技巧，像唱歌的技巧、燈光、導演等等與劇場有關的知識。

莫昭如說這兩方面都是無止境的，這些會推動你去繼續做，做戲的人都會有相同的感覺，大家不一定做政治的戲，也不一定會賺到很多錢，

因做戲而賺到很多錢的人畢竟極少數——但香港現在越來越多人喜歡做戲劇。因為戲劇本身便是一種創作媒介，可以滿足人的創作慾望。要是一個人失去這種慾望，得歸咎社會、電視台、教育制度等。香港的教育制度對人是一種壓制，即使有音樂節、戲劇節，但整體來說並不鼓勵創作，他們做的便是鼓勵人們創作，不要只在消費。他相信每個人的創作慾望是一種本能，是與吃東西的需要同等，人們喜歡唱卡拉OK其實反映了一個現象，就是表達自己，問題是他們唱的仍是別人的歌，只欠沒有自己寫歌吧了。

#### 無償勞動者

過去二、三十年以來，由搞「中文運動」開始，莫昭如一直關心社會問題。當時有人告訴還是少年時期的他，說人過了三十歲便會給社會吸納，當時他告訴自己說自己不會這樣，他以為金錢的回報不是最重要的，本身的生活條件不是很好，但做好的事情自己覺得有意思，一樣很好。好像有人會買車，而自己沒錢便不買，但反而順勢符合了綠色生活。他戲稱他們的一班人是「無償勞動者」，而無償的報酬又往往出乎意料。六四事件之後，他們把當時接收到的絕食書等翻譯出來，出版社只給他們二百元加幣出版了一本書（“Voices From Tiananmen Square”），後來有意大利文翻譯，出了書，日本也翻譯了一些文章，衛報也以整頁篇幅介紹，這些傳播工作都是金錢以外的回報。

莫昭如說起在香港搞藝術，看來似有壓力，但其實比起以前，已經有改進。就以民眾戲劇來說，他們在社區組織等辦的工作坊，每個地方上十次八次課以後，參與者亦會自己組織起來搞戲劇，關心他們社區本身的問題，而談民主，更在六四以後成為大眾的聲音。上街示威的當年只有他們，現在已不一樣，當然這些改變並不可以說是由於他們的帶頭作用，而是在這麼多年之後，的確發現一些轉變。就演藝來說，以前多的是一些律師、醫生等有興趣搞一些演出，一年做一兩趟，現在肯投身藝術的人比較多，在外國，一直有人從事不同行業，例如做計程車司機。主要志在藝術，看來比較容易。在香港，看來有不少困難，但眼見的情形是，搞藝術的人多了，而且本地機會也比以前多。好像畫畫的，可以找到地方發表，問題是未必可以賣錢，在於你怎麼看吧。

#### 劇團典範

這個月，莫昭如等人會到三藩市默劇團負責編劇，探討美國與亞洲太平洋地區的關係，而三藩市默劇團是六十年代很有影響力的劇團，亦是他們劇社的典範之一。三藩市默劇團自一九六二年成立以來，一直被譽為一個激進同時富有創意的劇團之一，演出的場地，不單在戶內，很多時候會在戶外，劇團成員的思想，傾向無政府主義和馬克思主義，而布萊希特的政治劇場理論，對他們的影響很大。莫昭如說雖然現在已不復當年那種影響力，而被認為有點過時，但他說即使要自費，他也樂於參加。

#### 草根／民主

由當年的上街示威，到今日的街頭劇演出，莫昭如却對「長期關注草根」有另外的解釋：他說他關注草根，但他教了十多年書，教書屬於中產，而今次的民眾戲劇節在藝術中心演出，不能算草根，中大專號提及他們是「精緻藝術」以外的民眾戲劇，不要以為他們是一群以演藝為主的專業演員。莫昭如解釋他們請來的都是很專業的演員，問題是在社區、農村之類，便得選用另外的形式。他一再強調每個人都有創作的需要，不過他們選擇的是民眾戲劇吧了。而一些打響民主旗號例如港同盟要人舉手跟隨的，便一點也不好玩。他以為示威也是創作，甚麼也可以創作，宣傳的民主如果不得反對，是代議式的民主；而他們宣傳的民主是直接的民主、參與式的民主、草根的民主。

#### 白髮因由

莫昭如一頭白髮，記得有次街頭劇演出，他披頭散髮在近距離叫人喝他手上的酒，觀者包括筆者都只是沉默的一群，然後在令人不安的靜默中，有人把酒樽接過來喝。談起這件事，莫昭如提及鄭為立也說過，記得他有一次把一個橙咬一口、吐出，然後用力把橙擠壓——這令人想起他先前說過的：演戲會令人一直喜歡演下去。

至於他的白髮，是由七九、八〇年開始的。他笑說白毛女因缺鹽，白髮魔女則是思念郎君，至於他，說是當時到外國巡迴演講，談的是中國問

題，在歐洲不同的國度中談中國民主牆運動，有時在大學裏，有時在大學外，時常面對很尖銳的問題，不知怎樣答，整個過程是很大的「緊張」、焦慮，幾年之間便全頭白髮。

由六十年代到今日，他自稱搞過的事情很多。如果說他由政治時期走到現在的民眾戲劇，可能正如他自己所說，戲劇可以有許多東西，音樂、舞蹈、詩、木偶、皮影戲、甚至示威，都可以放進戲劇中。五年以來，他經常到各地參加工作坊，但也需要工作維持生活，例如給報紙做翻譯。雖然翻譯工作並不時時有趣，就好像教育教度並不完善，他也教了十多年書一樣。他說除了民眾戲劇，他喜歡吃東西、煮東西、談天、交朋友等等。這樣的生活，令人羨慕。問他是甚麼令他可以保持這種熱誠，他說社會並沒有很大的改變，仍然有許多問題。生活可以簡單，只要做著自己認為有意思，又令自己滿足的事情才是重要的。他常常以「我們」自稱，問誰是「我們」，他說：民眾劇社。

(陳惠英)

## 亞洲民衆劇場的可能性 莫昭如與「河左岸」的對談

去年(九一年)年底，香港「民衆劇團」的創始團員莫昭隨同參加皇冠迷你藝術節的「砂磚上」劇團到台灣來，與民衆文化工作室商討今(九二)年三月下旬將在香港舉辦第一屆亞洲民衆劇場戲劇節，以及四月上旬再到台北來進行表演和訓練工作坊的籌劃事宜，訪台期間，對亞洲及第三世界民衆劇場有廣泛接觸和深刻體驗的莫昭如，與台灣的小劇場工作者如王墨林、「河左岸」劇團和幾個大學社團進行了一連串緊湊的交流活動，以下就是他和「河左岸」劇團於去年12月30日晚間在「台北尊嚴」的一場有關民衆劇場的對談：

**黎煥雄(「河左岸」劇團編導)：**過去看到莫先生很多關於第三世界劇團的介紹，一直很感興趣。其中提到有許多是由當地知識份子主導的劇場活動。是否再請您針對第三世界地區的狀況作個簡略介紹，並談談您對台灣由知識份子主導的劇場活動有什麼樣的看法和期望？

**莫昭如：**我的看法是：不是單是一種劇場，可以是有不同的劇場。我自己比較接近的是曾在文章中介紹過的第三世界如孟加拉、尼泊爾、泰國，還有亞洲其他地區在過去二十年，都有一些跟菲律賓教育劇團(PETA)差不多的東西。只是菲律賓教育劇團二十年前開始的時候，就發展了他們自己的一套。當然，他們也是受到巴西戲劇工作者布艾(A.Boal)的影響。

有一段期間，他們每年派人去巴黎及其他地方參加布艾的工作坊，從他那裡學習「被壓迫者劇場」的方法，包括「塑像劇場」、「論壇劇場」……，成為他們搞訓練工作坊的一部分。除此之外，他們也結合了劇場工作者史波林(V. Spolin)的劇場遊戲，再加上團體動力的方法，而發展出一套方法和美學。他們不但是戲劇的劇團，他們的成員也有拍電影(如黎諾·布諾卡就是有名的導演)，搞錄影創作，搞音樂、搞出版。他們也主動地連繫亞洲其他地方的戲劇工作者。他們去過日本，發現日本的黑帳蓬劇團也做類似的劇場。在亞洲其他地區也發現有相同的發展，因此彼此之間就相互串聯

起來。他們的方法不但是自己去演出，還要透過工作坊的方式鼓勵、組織不同社區的民眾建立自己的「文化行動組織」。

透過他們的努力，二十年來在菲律賓形成了很多的民眾劇團。每個劇團都是透過工作坊成立起來的，他們運用團體動力和遊戲，把參加工作坊的一群人團聚起來。他們對自己有信心，透過他們已有的方法、傳統的藝術和傳統舞蹈，通過演出，可以把自己的感覺、自己的希望表現出來。我們在香港也覺得非常好。

### 接近自由的社會主義

民眾劇團是在八一年成立的。不過，我們還有另外一段歷史。在七〇年代時，我們較像是政治活躍份子。我們有人在七一年參加過保釣運動，還有關心香港不同社會政治議題的運動，如反資本主義、反殖民地的運動，我們也很關心中國。我們受到不同的影響，其中一個影響是大陸來的紅衛兵。他們在文革時是忠誠的毛派。他們下放後就對毛主義下的中國社會有了重新的反省。我們受到他們一定程度的影響，他們跟我們連絡，是在看到我們出版的雜誌後，主動跟我們連繫，後來就跟我們一塊工作。當然啦！七〇年代有很多轉折，也有人退出。〈柒零年代〉在七四年停掉後，我們還是有一個團體出版不同的東西，也有一家書店。到七九、八〇年左右，才改稱為「民眾社」。

八一年，我們才開始做劇場表演。原因是，大約在七九、八〇年我們有人到歐洲，遇見了「生活劇場」(Living Theater)頗受感動，回來後，才開始計畫演出。同一個時候，另一個朋友郭達年有一個叫「黑鳥」的音樂表演團體，我們就合在一起演出。整個八〇年代，就是這樣了。一方面「黑鳥」自己寫自己的歌，自己錄音，自己出版，民眾劇團作一些戲劇性表演配合他們的音樂。另外，很多時候，民眾劇團作演出時，「黑鳥」也來作音樂上的配合。

在七〇年代，我們是很具政治性。在八〇年代，無論是戲劇或音樂同樣具有很強的政治性。我們反對殖民主義、反對資本主義，對中國社會主義的官僚化也有些許懷疑。我們是比較接近「自由的社會主義」。

梁新華(民眾文化工作室)：那麼，香港的托派運動對你們有什麼樣的

影響？

莫昭如：香港的托派運動是跟我們有一些關聯的。七一年，我們出版〈柒零年代〉這本雜誌是一個很年輕、很激進、但還沒有真正的理論流派，只是較具反叛性(反資本主義、反殖民主義、反中國的官僚主義)的刊物。香港的老托派(四九年逃到香港，那時大約五、六十歲。另外有些逃到越南，但被胡志明殺掉。也有些人跑到法國)主動連繫我們，給我們看托洛斯基的書，因此對我們有一定程度的影響。後來，這個雜誌內部分裂了，托派份子離開另立門戶。剩下來的算是「自由社會主義」或比較接近無政府主義。不過，民眾劇團或「黑鳥」不能算是真正的無政府主義團體。兩個組織的成員有部分重疊，不是每一個成員都是無政府主義。

「黑帳篷」劇團在四、五年前到香港演出，我們看他們演出，跟他們對話，知道他們怎樣搞。有一年夏天，我們有幾個人就到日本去看他們表演，參加他們搞的工作坊。然後，我們又認識了「菲律賓教育劇場」，就開始對他們這一套民眾劇場的方法很有興趣。我們今年(九一年)也自己開始主辦工作坊。主觀的願望是在未來幾年，每一個晚上都有我們的人去不同的地方舉辦工作坊。工作坊的每一套課程大概是三十多個小時，分四天，每個星期一天(一個晚上)。我們模仿 PETA，希望在幾年後，就有很多很多的民眾劇團。每一個劇團都是可以把自己社區的事情用戲劇或其他表演方式說出來。當然，他們要說什麼，要視他們自己的意願。我們辦工作坊不是要把他們引到無政府主義或反什麼的。可是我們有一個假定：就是我們跟弱勢團體做的時候，他們要談的當然是他們受壓迫的事情。他們要說的，不一定是我們自己要說的。除了舉辦工作坊，我們還是有自己的演出。

過去十年，我們受到的影響，基本上頭幾年是很西方的，像「生活劇場」，還有「麵包和木偶劇場」，像我們用的大木偶、面具，都是跟他們有關。認識亞洲的劇場，像「黑帳篷」算是較早的。前年五月「亞洲民眾文化協會」(A.C.P.C.)在南韓舉辦亞洲民眾戲劇訓練者的訓練工作坊，我在那裡就認識了孟加拉、尼泊爾、泰國、南韓還有台灣等地的民眾劇場工作者。現在已有一個亞洲民眾劇場的網絡。

黎煥雄：所以在你們早期做的這些表演和後來接觸到民眾劇場這套方法、美學之後，你覺得兩者之間的差異性大不大？它們最大的差別在哪裡？

莫昭如：現在我相信，像「生活劇場」這類西方劇場的東西還是可以的。我們一向都是兼容並蓄的。演出的時候，什麼都可以的。今年三藩市的 Mime Troupe 劇場到菲律賓時，我們也希望他們到香港來跟我們搞工作坊。我們也跟「砂磚上」上一塊參加由英國威爾斯一個叫「Big Goff」劇團所帶的工作坊，有一點葛羅托斯基的東西在裡面。這也沒有什麼不可以的。菲律賓對民眾劇場有什麼啓示呢？有一點很重要的，他們很注重傳統的東西，但不是要把傳統保留，而是把傳統再活用。這點我們不是沒有想到，只是沒把它當作一個很重要的問題。像「黑鳥」八三年出版的第一張卡帶，就運用廣東的南音來唱香港的歷史，可是仍不是很清楚認識到這層重要性，直到我們認識 PETA 和「黑帳篷」。我們也是希望把傳統的東西在我們的劇場和音樂中可以表現出來。

黎煥雄：可是這裡面有個問題。像在台灣，我們定義傳統其實是很僵化，比如說是一些戲曲、歌仔戲或南管這類的東西。尤其到八〇年代中期以後或現在，它離一般市民生活的距離，並沒有比較接近，而且長久以來在國民黨的文化政策底下，也有一種錯誤的定位，如京戲根本不屬於南方或島嶼這類地方的東西。歌仔戲這幾年似乎被當作另一種文化政策，以重點或明星式的方式在推廣。它跟民眾之間已失去了緊密度。所以，我一直在思考，今天如果我們要去活用傳統的話，該是什麼樣的傳統？今天就像有些人是去學子弟戲或去南部學車鼓陣，那些東西，它的侷限性，它跟生活接觸的範圍，其實已經很有限了。我們這些人或一般民眾也是要透過新的學習，才知道那些是我們的傳統。這些東西在情感的管道上，其實已經是被教育的，至少也是經過學習。

以我的了解，你之所以要活用傳統或從傳統裡拿東西，是因為它跟你的生活，或跟你整個族群的文化意識有最緊密、直接的投射作用，但如果像台灣幾乎可以稱之為「脫節」的狀態，我們一直覺得很尷尬，不太知道怎麼去進行。其實我們跟傳統的關聯上是蠻疏遠的。但「優劇場」可以作為一個例子。他們作《七彩溪水落地掃》的舞台形式，還有作演出之前到南部田野作的學習，所謂台灣的傳統戲曲或一些地方民俗的學習，回來才作去年的那個戲。作出來之後，我們大都覺得那樣的戲其實還是經過變形之後的一種知識份子的品味，也就是說，他們到各鄉鎮去巡演，很一致的看法是，

觀眾的投射、反應最顯著的地方還是在台大校門口的那一場。真正在所謂地方或民眾社區裡頭，民眾不是沒有感覺，但不如他們所預期，甚至實際的成果很尷尬，完全不是他們所預期的。以香港的情況來說，我們也聽過剛剛提到用南音來唱的那個卡帶，但我們會比較站在知識份子的立場，當作一個學習管道，覺得蠻有趣的。但對於你們希望作的民眾劇場的前提下，以這個例子而言，它在香港實際的反應和功效怎麼樣？當你透過民眾劇場想傳達一個問題，對香港一般居民，運用南音這樣的方式情況會是怎樣？

### 反對文化的控制

莫昭如：南音不是每一個香港人都喜歡，但由於南音跟粵劇的關係，還是有一定的生命力，還是有年輕人會喜歡它。以這個例子來說，我們不是要跟人說，我們在用傳統的東西，而只是當時覺得很好，很適合把香港的歷史放進這樣的音樂裡頭，我們就做了，反應還不錯。因為我們見到「黑帳篷」、泰國、菲律賓和其他地區的朋友把他們傳統的東西放進他們的表演裡頭，所以我們注意到這是一個很重要的問題。因為他們在很多地方都受到帝國主義不但是經濟，還有文化上的控制，他們要反對帝國主義的控制，他們就要回復自己傳統的東西。我們也是有這個意思。

在香港，我們生長在資本主義底下，我們也是反對文化的控制，可是在香港一百五十年受英國人的統治，經過教育，中學都要用英文上課，在香港長大的每一個人都很西化。我們也注意到這個問題。我們也可以像鍾明德那樣，剛開始的時候，我們看到「生活劇場」怎樣做，看到「黑帳篷」怎樣做，這個好，我們就用這個去打資本主義。後來，我們問自己，我們自己有什麼東西？香港有什麼東西？我們的傳統是什麼？到現在，我們還是沒有很成功。還有，不但是我們關心外來的東西，香港官方劇團的人他們也是這樣說：香港是一個中西交流的地方，所以把中國好的東西跟西方最好的東西結合在一起，那就是最好。他們也沒成功，沒做過真正好的東西。

就其他地區運用傳統的方法是不是很成功？因為我們不知道他們當地的傳統怎麼樣，所以很難評估。我始終覺得我們每一個人都有不同的潛能，我們喜歡的就去學。我們搞民眾劇場，舉辦工作坊，有不同的人他們可能唱傳統的戲曲，很好的，就鼓勵他們運用到他們自己的表演裡。另外，西

方的東西學的好，還是可以用，還要學。不是全部都是文化帝國主義的東西。有很多東西不是這樣看的。只是我們在學的時候，不一定要往西方看，往日本看，我們現在應該看看其他亞洲地區他們是怎樣，還有非洲、拉丁美洲。像布艾就是巴西人，其他地區也有很有價值的東西。只是我們沒去接觸。

### 有強盛的生命力

**黎煥雄：**記得看過一篇您介紹皮影戲的文章。不曉得皮影戲在印尼地區實際存在的數量，還有皮影戲跟一般民眾接觸的面和量廣不廣？我會主觀地覺得，一定相當廣，所以它才會有強盛的生命力，大家還喜歡大量地看，也有熱烈的反應。他也才能深入地適用這樣的東西跟民眾接觸。

以台灣的布袋戲而言，小時候是從電視媒體上看到的，已經是被轉換成電子媒體，很平面的、電子影像式的東西。就算還有感動的話，還有多少人在運作這樣的戲劇媒體，有多少人在大街小巷，在各個鄉鎮不斷地扮演給人看？蠻可悲的，類似這樣的東西也都快沒有了。這又叫我們如何直接意識到傳統？我們當然也知道它可以對所謂殖民者或帝國主義者所引介或指導給你的文化形成一種異質性的對抗，但很尷尬的是，要把傳統的東西找回來，或者要去重建，我們可能還有很長的路要走。

**莫昭如：**你剛提到布袋戲，我看到了李天祿的那本書。我是看到了一個可能性：我們現在也可以跟他的國學生一樣，把布袋戲現代化。

**黎煥雄：**事實上，李天祿的情況的確是一個可以期待的重生的生機。他也不是只有外國學生，在一些中、小學裡頭，也有中、小學生在學習，一直穩定地在發展。但它能不能擴展出來，還不知道。還有，如果這些東西勉強活下來了，到了九〇年代末期，或過了二十世紀之後，這樣的媒體對於台灣島上的一般民眾還有沒有一種感動，也很難預期。也許十年後的孩子根本沒興趣看這樣的東西。我們之所以會有感動，只因為一起長大的關係。所以我門只能預期很穩定地保存下來。

**莫昭如：**我們有一個交流的計畫。就是三月的時候在香港主辦一個亞洲民眾戲劇節。在亞洲，我們認識的每一個地方，邀請一個人作獨腳戲的表演。然後也有交流的工作坊。結束後，民眾文化工作室計畫邀請他們到

台北演出。大概是在四月上旬。

**黎煥雄：**資本主義有時總是很難對抗的，尤其要體驗到的一個事實是，也許青年時期成長在六十年代風潮底下的你們那一代，可以有一種接近宗教式的情感，但像我們這種在七十年代後期成長的年輕一代，已經很難說你可以完全的「非資本主義化」或社會主義化，因為你的生活，你的環境，很多東西從小就生長在你的身體裡頭。當我們接觸到一些社會主義或左派的思想時，毋寧是一種比較浪漫的想法或憧憬。可是再來怎麼運作？或者像無政府主義者那種理想式的社會主義，它的可能性還存不存在？說起來，我們必須比較現實地面對這些部份。

**莫昭如：**你們演出的時候，每一個戲都有劇本嗎？

**黎煥雄：**不是每一個戲都有劇本。像去年七月的戲就有完整的劇本，這牽涉到工作的方法。有一陣子蠻煩語言的，中間有一個過渡期，那個過渡期先給演員表演的形式去發展，然後編導再把它組織起來，因此，除非事前寫一個記錄的本子，否則事前只有素材才沒有劇本。不過今年我們又覺得這不是一個必然的、需要非常堅持的東西。因此，就有較折衷的作法。這次就有一個完整的劇本。

**莫昭如：**我們演出的時候也沒有完整的劇本，可能每一次演出的時候，都會改，演完後，再把劇本記錄下來。我們很多的戲都是集體創作出來的。劇團內部也沒有清楚的分工，演出大部份在戶外，有時候也在大學、中學的禮堂或者青年中心。這也是受「生活劇場」的影響。我們的劇團從來沒辦過登記，因此可說是「非法的」表演團體，所以也不能申請「演藝發展局」的經費補助。演出活動對我們來說毋寧是一種政治行動。 (林寶元)

# 社區劇場的理念與實踐

## 與周逸昌的訪談

2  
3  
4

「社區劇場」本身是一個開放的概念，隨著不同地區的特性、劇場人員的能力、傾向，可能開拓不同類型的社區劇場。一個劇場跟它所處的區域或社區有相當密切的互動、共生性，並且相互滲透、相互學習、一起成長、產生共同經驗。

梁新華：文建會對整個劇場的走向是否有什麼輔導的政策，不完全清楚，但從一些零星的訊息，覺得它在這兩三年來好像想透過各縣市文化中心輔導各地方劇團朝社區劇場的方向走，既然國家的文化建設單位有這樣的政策走向的跡象，我們就想未雨綢繆地把這個課題列入討論議程，這是第一點。第二點是過去兩、三年來，在各方面實際接觸了民眾劇場的理念和工作坊的作法，覺得它與「社區劇場」要做的，似乎有類同之處，雖然也有一些差異，這也刺激我們想對「社區劇場」、「民眾劇場」，甚至過去台灣小劇場經驗中曾經做過的一些帶有點「社區劇場」味道的東西，重新串聯起來，做一個較有系統的探討。不過，社區劇場的實踐經驗，台灣並不多見，所以我們可以先從觀念做探討，實踐部份可找台灣以外一些有實際經驗的地區(如香港)做為討論和對照的例子。

周逸昌(板橋「江之翠社區實驗劇場」藝術總監)：關於社區劇場計畫，約在一九八七年，就曾跟「河左岸」提過，為何不以淡水作為劇場根據地，發展社區劇場？後來，「優劇場」在木柵興隆路成立時，也會跟劉靜敏提過，為何不以景美木柵來做社區劇場；後來，鍾明德接「青少年巡迴劇場」，地點是社會局在(台北市)松山區的一個社區活動中心，我也建議他把它當作一個社區劇場發展的據點。也是從那時開始，他才開始談社區劇場發展計畫，也影響了文建會轉而做社區劇場的事情。但文建會一開始就把社區劇場和區域劇場(Regional Theatre)搞混淆了，其實文建會要做的是輔助區域或地方的劇團成長。所謂「區域」是指非台北市的、非大都會的、不同地域的。它是用「社區劇場」的名稱，來做區域劇場的推展計畫，這樣地混淆

的問題事實上老早就存在了。文建會其實只有區域劇場的想法。

但就區域劇場而言，它也是非常重要、必要，也應該去推動的事情，因為整個台灣文化環境太過度集中在台北市，其他地方文化活動相當薄弱。區域劇場的輔導、輔助計畫本身對台北市以外其他地區的藝術活動，會是一個很大的助力，當然最主要的是在經費上面，在初期的三、五年之內，這是一個好現象，但三、五年之後，地方資源又可能會被一、二個團體所壟斷。文建會應參考、設計出一套評鑑標準及輔導等辦法，以避免地方明星劇團對資源的壟斷，而阻礙了地區劇場的均衡發展。總的來講，區域的均衡發展，當然不只是劇場，它應是經濟、文化……等全面區域均衡發展中的重要一環。

梁：「江之翠」本身要發展的戲劇理念，應較接近於社區劇場。你對於「社區劇場」的理念為何？它跟其他劇場有什麼差異？你如何去做社區劇場？

周：對我而言，「社區劇場」本身是一個開放的概念，隨著不同地區的特性，劇場人員的能力、傾向，可能開拓不同類型的社區劇場。一個劇場跟它所處的區域或社區有相當密切的互動、共生，並且相互滲透、相互學習、一起成長、產生共同經驗……等關係，就可以稱做「社區劇場」。但從這樣的基本理念發展出來，又會因社區的差異性、人員的分佈……等多重因素，就含有多種多樣的形態出現。所以，社區劇場只是一個抽象概念，就實質上的可能性，很難去界定怎樣的形態才是社區劇場。

「社區劇場」與「非社區劇場」的差異是明顯的。不是社區劇場，那麼演出的劇目可能是一些西方的古典劇目或自己創作的劇目但跟社區沒有一點關係，談的可以是全人類的精神，全人類內在的問題……，社區附近的人來看，也只是當作一種藝術欣賞或消遣，只是一個被動的觀眾，但不會激起他們對社區的反省或社區意識的提升。也號稱為社區劇場的「民心劇場」可能是一個提供不只是民生社區，也包括了台北市喜歡某些比較小型、精緻戲劇的文化欣賞或消費的地方。

梁：有了這樣的基本理念之後，那麼如果想從事社區劇場，實際上要怎麼去做？

周：先從另外一個問題談起，台灣現階段，從事社區劇場的條件，還

[民衆劇場與草根民主]

社區劇場的理念與實踐

不太成熟。這可從兩方面來談。第一方面，基本上，台灣的劇場演員做為一個稱職演員的基本能力普遍不足，大都缺乏良好、嚴格的訓練，也就因此更缺乏引導、帶領其他人怎樣學會這套表演藝術的能力。此外，台灣的演員對整體社會觀察、透視及反省的能力亦相當薄弱。所以，在這樣的條件下，要他們去做社區劇場，事實上是相當困難，這幾點是屬於主觀的條件，屬於劇場本身的條件。以客觀條件來講，也是很困難，舉例來說，工會運動很難在台灣發展起來，工人本身已是屬於特定的、單一化的社群，都很難在共同意識下組織起來，更何況在一個比較廣泛的、不同行業、不同年齡……各方面差異性較大的社區。這當然牽涉到台灣幾十年來的社會教育，使得大家只要生活過得富裕，什麼事情都不需要去思考。整個來講，這造成了社區劇場在台灣發展困難的客觀因素。

梁：那麼，目前「江之翠社區實驗劇場」想走社區劇場的路線，是帶著什麼樣的企圖？想達到什麼樣的效果，換言之，為什麼想做「社區劇場」？

周：這可先從我們要怎麼做談起，比較好說明。基於剛才對整個主客觀環境的困難的了解，「江之翠」想做的是先克服這些問題。從主觀面來講，我們需要一段相當長的時間來訓練演員。在長期訓練過程中，我們也要兼顧到做為一個社區劇場的角色。我們也會一年排一、二個戲到台北縣不同鄉鎮去巡迴表演，跟不同地方的人做不同形態的接觸，這當然也蘊涵了以後這些團員與外界接觸的能力，另一方面也是先讓民眾去進一步認識有這種表演形態和劇場的存在。接下去幾年後，當我們團員已開始具備傳達、表演能力的時候，會把團員分組，去不同的、更小的社區單位，把戲劇當作他們講他們自己的話、表現他們自己的思想的工具，作為社區民眾相互溝通、糾紛排解、衝突解決，或集體與外界溝通的工具，使得他們之間更能相互了解、取得共識，並反省社區環境的定位與處境及與社會的關係，重新去認識、覺醒他們自己的處境。戲劇本身是一個一起工作、一起探討的一個很好的工具，具有較強的集體性在裡面。這是我們初步想做的「社區劇場」的計畫。但我們也可能隨著發展過程來修正社區劇場的實際工作。

我們做社區劇場，跟民眾劇場，或 August Boal 的劇場理念有點類似，很重要的一點就是：我們不認為戲劇是屬於少數菁英所擁有的媒介或語言，而是每一個人都可以擁有的表現工具，而戲劇比起其他表現媒介又

帶有更強烈的集體性格，因此它更適合於社區群眾。這個媒介應該是每一個社群的人都應該可以擁有的東西。我們的目的是希望他們透過擁有這個溝通、表現的工具之後，可以傳達相互的想法，以及達到前面提到的一些效果。

梁：以台灣現有一些稱為「社區劇場」，或似乎也朝「社區劇場」的方向在做的劇團，如「玉米田」、或中南部的一些社區劇團，你有什麼比較性的評價或看法？

周：我們想從事的這種「社區劇場」只是多種形態的可能性之一而已，其他的劇團有社區劇場的想法，也可以有他們自己發展的策略或方法。但基本上，由於前面所提到的主、客觀環境上的困難，目前台灣可能還沒有真正出現一個理念清楚而且真的想實際去做「社區劇場」的劇團。不是說以一個地方的故事為背景的戲劇就叫「社區劇場」，這還差很遠。就像我們想演一個江之翠的故事，並不表示我們就是社區劇場，這還是有很大的距離。最近，我去了台東公教劇團的演出活動(劇名叫《後山煙塵錄》)，其實這也是一個可能性。他們這次吸納了一個當地的八家將一起演出當地一個很特殊的王爺——「寒單爺」的故事。重點不在寒單爺的故事，雖然它具有區域性共同的集體意識在裡面，重要的是他們吸納了當地的八家將，是屬於不同的、民俗傳統的表演團體一起工作，占的份量甚至大過原本的公教劇團。我想這是一個開始，但我不知道他們這種吸納過程是否能持續下去，是否能再更深一層的互動。

如只是偶爾一次而已，那可能就淪入了剝削地方資源的惡性循環而已。

梁：就公教劇團而言，它可能只是台灣目前存在的許多地方性劇團之一，並不一定朝著「社區劇場」的理念。你認同這樣的作法，是否意謂地方性劇團在作法上吸納一些傳統的或地方民俗的表演團體，亦有助於朝向「社區劇場」的方向走？

周：這樣的作法不只是可能，而且是應該的。公教劇團有沒有我們所界定的「社區劇場」的理念、做法，我不清楚，但在它吸納當地八家將時，如果能夠因此激發它們，或啟發促動它們更深一層去走的話，就是可能引發它們朝向「社區劇場」路線的一種契機。另外，我對「玉米田」劇團並不清

楚，不過從他們與鐘明德的關係來看，他們可能採取從「麵包與傀儡」劇場那裡轉借過來的傳統。以「麵包與傀儡」劇場而言，最基本的，他們到一個社區去演出一場戲時，它的參與都是全民參與，角色的塑造、傀儡的製作，包括劇本的編寫……等等都是跟當地人一起討論出來的。以「玉米田」而言，是否這樣做？我不清楚，但如果他們是想採取「麵包與傀儡」劇場的模式的話，也未嘗不是一條路。但我希望他們在跟台灣社會作進一步互動之後，能走出一種新的面貌。

(林寶元)

## 從小劇場、行動劇場到民衆劇場

小劇場在喪失背後促動的動力之下，自然歸於沈寂，但也真正開始有機會重新面對一個小劇場原本就應面對的種種問題，並認真去思考小劇場在社會實踐中的定位，或者作為一種藝術實踐，它與社會、政治之間的關係。

如此，八五至八九年間小劇場所標榜的精神和動力才能在九〇年代作進一步深化和突破的可能。

今(九一)年六月間，筆者與迷走推出合編的《新電影之死》(唐山出版社)，企圖對八〇年代的新電影風潮提出一個批判性的總結與新評論觀點的綱領。八月上旬，中時晚報影劇版也針對同為八〇年代台灣重要文化現象的小劇場，作了一系列的報導和探討，標題就叫〈台灣小劇場死了嗎？〉

從這些報導以及過去幾個相當活躍且具有一定代表性的小劇場團體的談話裡，可以看出：八五至八九年正值台灣社會、政治遽變時期，這些小劇場或打著「反體制」的旗號，或標榜「顛覆體制」的理念，或急切於觸發敏感政治禁忌的題材，或表明與官方文化體制劃清界線的立場，而在幾年間快速地累積了一定的文化資本。如今因帶動小劇場風潮的社會政治運動所激起的社會遽變，在被納入政治權力結構的重新整編過程而逐漸呈現一個新的、較穩定的權力秩序時，小劇場在喪失背後促動的動力之下，自然歸於沈寂，但也真正開始有機會重新面對一個小劇場原本就應面對的種種問題，並認真去思考小劇場在社會實踐中的定位，或者作為一種藝術實踐，它與社會、政治之間的關係。如此，八五至八九年間小劇場所標榜的精神和動力才有在九〇年代作進一步深化和突破的可能。

遺憾的是，在這些談話裡，我們看不到這些反省思考和自我批判。看得到的是，為自己毅然走入體制之內而提出的一大堆合理化的辯解和堂皇說辭。反諷的是，當他們異口同聲地說小劇場並沒有死的同時，他們也毫不自覺地為「小劇場之死」寫下了最具諷刺意味的墓誌銘。(當然，他們以為

可以通過這樣的「蛻變」而獲得「新生」。)

### 社會運動的空間就是劇場的空間

事實上，幾乎在小劇場開始蔚為風潮的那幾年，在少數創作者及劇場、文化評論者之間即已開始對小劇場的現象、本質、社會定位……乃至創作發展困境，提出反省、檢討和批判。諸如王墨林從八六年開始至八八年(這三年是小劇場風潮的高峯期)都作了該年度的小劇場經驗總結(參見〈都市·劇場與身體〉，稻鄉出版，一九九〇年)。八七年十一月〈南方〉雜誌推出了由王俊傑策劃製作的〈從劇場到反劇場〉專題，總結地檢討了體制主流下的劇場發展，以及體制外的小劇場活動。乃至九〇年，王墨林發表〈表演或運動？解構台灣小劇場運動(一九八五～一九八九)〉(見自立早報一九九〇、八、二七～八、三十)，已初步地嘗試提出了一個解析、總結台灣小劇場運動經驗的理論架構。

但是，對小劇場實踐經驗及其內在問題，進行全面、有系統地總結檢討和批判，並企圖提出新的劇場實踐綱領的一次討論行動，是在八七年的十一月。當時，〈南方〉雜誌「小劇場」專題剛出刊，王墨林製作而由「環墟」、「河左岸」及「筆記」等劇場聯合出演的《拾月》也剛演完沒多久。當時，筆者想在主編的一本雜誌上策劃一個「小劇場」專題，亟思對小劇場實踐經驗再作進一步徹底的總檢討和批判，並提出一個新的可能發展方向，於是約集了當時在〈人間〉雜誌工作的鍾喬和藍博洲，電影戲劇評論者王菲林、王墨林及王俊傑，進行了一次座談(整理但未發表)，主題定為〈從小劇場到第三劇場〉，「第三劇場」是借用自「第三電影」的理念。可是討論完之後，總結地提出的新的劇場實踐綱領，當時即稱之為「行動劇場」。

因此，「行動劇場」是從對當時小劇場內在問題性的總結檢討批判之後，所提出的劇場理念和發展方向。而它的實踐，很快地就在隔年(八八年)二月間(八七年底開始策劃)這一群劇場及文化工作者(以及「河左岸」、「零場」)參與蘭嶼雅美族青年所推動的反核廢料貯存場，「驅逐蘭嶼的惡靈」行動中，取得初步的經驗和成果(參見王墨林前書中〈「行動劇場」的處女作〉，以及〈「行動劇場」進行蘭嶼反核行動〉二文)。在以劇場表演方式結合、參與社會運動的實踐過程(如同年3月的「反盜伐森林」遊行，農運大遊行，

五月的五一遊行……等)中，「行動劇場」的性質和理念也不斷地擴展，而且也一定程度地影響了後來一些小劇場與社會運動、政治運動相結合的走向。

依當時的討論及實踐經驗的初步整理，「行動劇場」代表一種劇場理念，在這種劇場理念下，社會就是我們的舞台，社會運動的空間就是劇場的空間，人民就是我們的演員，社會事件就是我們的藍本，「行動劇場」將與各種具民間性質的社會運動結合，配合社會運動而演出。而「行動劇場」的美學理念，除了延續前衛劇場的一些東西之外，更要把自己放在社會運動的具體實踐過程，它要突破的是都市中產戲劇的形式化美學的限制。但它真正的美學是什麼，則還需要在實踐過程當中去摸索。因此，在這樣的理念下，劇場已從反映社會生活進而發展到介入社會生活，是結合了劇場在社會和藝術上的角色和功能，企圖開創另一種思考實踐的空間。

### 民衆以戲劇的方式，創造出一種表達他們對社會現實問題的思考

從小劇場發展的過程來看，「行動劇場」的提出，除了延續小劇場反體制的性格之外，它更直接投入社會運動當中，重新檢驗劇場的社會空間與社會作用，企圖藉此超克小劇場的內在問題與發展困境。

在八八年至九〇年的幾年間，「行動劇場」多少影響了一些明顯政治議題走向且運動性格較強的小劇場團體，與當時的社會政治運動(如無住屋運動、政治選舉…)進行一定程度的結合參與。然而相當架空、浮泛的「行動劇場」理念的實踐，對原本組織基礎及創作思考、反省能力均相當脆弱的小劇場，除了進一步逼使他們面對劇場團體(及小劇場表演本身)與社運、政運團體(及社會運動、政治運動本身的性質)之間的自主性或工具性關係的問題所帶來的一些困擾之外，也只不過是增加了一些活動空間，只是稍微延緩由於克服不了內在的創作及組織問題而逐步的衰退和死亡。而「行動劇場」在這二、三年間的實踐經驗，既激發了一些小劇場社會實踐的動力，但也給那些在流行風潮中投入小劇場表演，原本就無力清楚釐清小劇場本身的實踐意義的文藝青年，遺留下了一大堆的迷亂與困惑，至今仍沒有得到有系統的檢討或總結。

約在89—90年間，「優劇場」在一陣子政治熱的盲動、迷亂和退燒中調

整之後，提出了一個迎合本土文化熱潮的走向，大概可稱為「環境劇場」。它除了提出一個結合本土文化的劇場身體訓練方式之外，在表演形式上也企圖結合民俗文化的素材、身體語言和現實生活題材。《七彩溪水落地掃》的下鄉演出過程，反而自然地呈現了劇場工作者以自以為很鄉土、民眾化的、本土文化劇場實踐過程和表演形式，來和鄉土、民眾「鄉親」結合、擁抱時的許多扞格和尷尬。對於八五年至九〇年小劇場實踐經驗和內在問題的檢討總結，王墨林九〇年發表的〈表演或運動？解構台灣小劇場運動（一九八五～一九八九）〉呈現的是一個較為宏觀的理論架構，或者可以說是一個加入了社會史觀、激進文化論和些許政治經濟學分析的思考架構，這是前三論——「構造論」、「身體論」、「空間論」——的性質，它頗能一針見血地指出台灣小劇場工作者在社會認識和藝術實踐上反省、思考和創作能力上的盲點和弱點。從前三論的基礎，最後才有「運動論」的提出。但即使是「運動論」，却仍停留在相當的思辯性和原則性的空泛提法。

在這裡，我想以對「行動劇場」、「環境劇場」實踐經驗的初步檢討，進一步地提出可能可以克服、解決前二者的問題和困境的劇場實踐策略，並且將上述的「運動論」可能發展出來的其中一條路線落實在具體實踐的層次。這個劇場實踐策略即范·艾雲在〈激進民眾劇場〉(1988)、〈歡樂的革命：亞洲的劇場與解放〉(1992)二書中所廣泛介紹的「民眾劇場」。關於「民眾劇場」的思考，除了立基於過去對「行動劇場」和「環境劇場」的內在問題性所作的初步檢討、批判之外，也從布艾的「解放劇場」理念、弗列爾(P. Freire)的「解放教育方法學」及「草根文化行動」理念以及「菲律賓教育劇場」的劇場訓練方法和實際經驗……之中，得到了極大的啟發。

「行動劇場」和「環境劇場」除了其他種種問題之外，都還有一個共同的問題，即過度躁進地、跳躍地與社會政治活動(即團體)，或鄉土、民眾進行結合或擁抱，因此不是產生緊張、排斥或淪為工具性關係，就是無法消除文化或身段上的隔閡和斷裂。其中，一系列在文化上進行互動、學習、溝通、啓蒙、相互再教育，然後進行相互有主體性的結合的過程，完全被省略、跳躍過去。

而這個文化自覺和啓蒙的互動過程，却是劇場與民眾或運動團體進行交流、結合的一個關鍵性環節。在這個過程中，文化工作者都得先放下意

識形態和領導者、灌輸者、教化者的身段，以及工具性的價值和意識，先得回到民眾現實生活狀況和問題本身，回到人的基本價值本身，回到民眾創造力的潛能上面。在「民眾劇場」的訓練過程中，一方面解放民眾的壓抑、束縛的身體表達、運動能力，並從人的基本價值和現實問題，激發民眾對問題的批判性思考；另一方面，在這過程中，劇場、文化工作者和民眾之間可以自由、平等、開放地進行思想、理念……的溝通和交流，並使個體自覺地認識和運用團體行動和集體力量來解決共同的問題和進行社會的變革。到最後，民眾對現實問題的思考結合戲劇創造性的表現，創造了「民眾劇場」的可能。

因此，在「民眾劇場」裡，民眾以戲劇的方式，創造出一種表達他們對社會現實問題的思考、他們的身體運動方式、他們的生活理想的劇場表演。這些草根的「民眾劇場」的再組織化，就構成了「民眾劇場」作為一種民眾文化運動的推動力量。

而亞洲一些國家如菲律賓、南韓……等累積了數十年的民眾文化運動和劇場運動的經驗和成果，是很值得台灣進步的劇場、文化工作者學習和借鏡的。

(林寶元)

# 個人發展、社區組織與香港民衆戲劇

2  
4  
4

[民衆劇場與草根民主]

個人發展、社區組織與香港民衆戲劇

## 香港民衆劇社的形成

香港民衆劇社的某些創始成員跟六十年代的青年運動息息相關。而本土的青年運動緊扣當時的國際青年抗爭洪流，他們渴求從根本改變這個為戰爭、剝削、貧窮(第三世界的物質匱乏和先進資本主義社會日常生活的貧乏)等種種不義肆虐的世界。其時香港就有種種嘗試，以求將戲劇構連進本來弱於文化層面的抗爭運動之中。當時民衆劇社的創始成員更熱衷於組織抗議，散發傳單。雖然示威偶爾會滲入戲劇元素，却無人有意識地搞街頭劇。可是貝克(Julian Beck)和馬莉拿(Judith Malina)的街頭劇實驗對他們來說毫不陌生，因為他們同時出版一份名為《七十年代雙週刊》的青年刊物，構連地下刊物的網絡。

《七十年代》其中兩個成員周遊歐洲，實地體驗米蘭的「生活劇場」(LIVING THEATRE)的表演並跟劇社成員討論。香港民衆劇社遂於八十年代初期成立(當時經常跟較早成立的「黑鳥樂隊」合作，事實上兩者成員重疊，可以視為姐妹團體)。他們的第一齣劇《1984／1997》就很近似「生活劇場」的作品。(此劇於八一年演出，其時香港的前途問題還未為香港人所關注，直到八四年中英簽署《中英聯合聲明》，中國重申九七年後收回這個英國殖民地的主權。)

這一群有志之士就用戲劇來表達他們的意念，即是反殖、反資、反官僚(因此他們是自由社會主義者 LIBERTARIAN SOCIALISTS)。他們嘗試在一般的政治行動中以戲劇、音樂、文字甚至電影講述變革之必要和可能性。他們視自己為變革的催化劑，而非任何先鋒或領袖。

由於劇社首次演出頗為成功(就觀眾人數和反應而言)，參與中人再接再厲，其後演出大量集體創作的劇目(事實上演出非原創劇本只有達里奧·霍(Dario Fo)的《老虎的故事》和哈撒米爾(Shafdar Hashmi)的《口號》及

《機器》。)劇目包括：《選舉》、《斑馬線》、《香港人，你們怕什麼？》、《狂人日記》(從魯迅的小說自由改編)等。他們的演出常常是政治性的，有時特別為示威遊行而設計，而且經常批判香港殖民地政府和中國官僚政府。他們攻擊消費主義，為反抗不平、歧視和偏狹而吶喊。演出題材往往是眾人關心的時事或劇社成員認為重要的課題。

既然稱為「民衆劇社」，成員就要為民眾演出，無論在街頭、青年中心、社區會堂或大學院校。他們意識到要為人民演戲。譬如有一次接受某臨時房屋區的邀請，他們得四出觀察，跟社區代表交流，最後才創作一個有關那個社區獨特問題的劇。可是此機會實屬少數。

劇社認為每個人都有創造的潛能，不論唱歌、跳舞、演戲。起初，劇社認為通過表演示範，其他人就會引以為例，自行效法。然而八七年，他們接觸到正在香港表演的日本黑帳幕劇團(BTT)。稍後又認識「菲律賓教育劇團」(PETA)及奧古斯圖·布艾(AUGUSTO BOAL)。他們開始知道工作坊的概念可以鼓勵民眾通過劇戲及其他語言自由地表達自己。

起初，他們只知道有工作坊。然後劇社的成員親身參與各地舉辦的工作坊——由BTT, PETA, 亞洲呐喊成員「CRY OF ASIA」和奧古斯圖·布艾主持的。

直至一年半以前，他們才正式舉辦工作坊，地點包括專上學院，工人組織，青年與社區團體。工作坊的長短各異，有時十次，每次三小時；有時只有短短二、三小時的一次。

工作坊包括遊戲和練習，然後是應用各民衆劇戲工作者的技巧(如BTT, PETA, 布艾等)。

以下是民衆劇社工作成員提供的一個課程，實際的課程會因應需求而修改。

## 工作坊課程

工作坊一般有十節，每節三小時，兩個導師。每一節分三部份。第一部份為熱身，以便參與者作體能和精神準備。第二部份是敏感度訓練和劇場遊戲，可包括：催眠，結圈，大熊，專業遊戲，動物遊戲，阿拉伯電話，三次愛爾蘭決鬥，西城故事等。這類遊戲多是取材於布艾和PETA，而我

們是從其他民眾劇社(曾參加香港第一屆亞洲民眾戲劇節)和其他戲劇工作者處學習得來。輔導和心理戲劇都是技巧的一部份。此類遊戲練習是為工作坊成員感受所接觸的、聆聽入耳的、凝視目睹的事物。某些練習則為引發他們的創造力。參與者會樂在其中。他們開始認識和彼此接受，最後凝聚團結一起。通過一連串活動，成員亦會初步了解各種戲劇元素。

第三部份介紹多種民眾戲劇的技巧，包括：

- 1.塑像劇場：從參與者的眼光發掘形像，顯露關注點，描繪現實。一般是工作坊最先介紹的技巧。如果工作坊只得一節，玩過遊戲練習後就會進入塑像劇場。
- 2.報紙劇場：從參與者以及社區大眾關心的新聞故事中編劇。
- 3.處身／觀察劇場：參與者探訪觀察社區後，用戲劇表達出來。
- 4.再造物劇場：用廢物建造劇場。
- 5.環境劇場：在不同環境中建立劇場。每個環境的獨特性都可以有藝術上的價值，使劇場富於挑戰性，又有助解決問題和衝突。
- 6.隱形劇場：在公共空間上演，其中很多參與者不覺已置身舞台；有助引發討論，批判社會不義和種種問題。
- 7.論壇劇場：供討論交流，觀眾參與，劇本寫作和構連解決之道。
- 8.欲望彩虹／自我宰制：有助確立欲望和制肘，集中個人價值層面，有治療心理的價值。

引入這些技巧很須要工作坊參與者全心投入，用自己的生活體驗創作。

過去一年半以來，我們已經舉辦十七個十二至五十小時的工作坊，一至三個小時的則共九個。工作坊可以劇場公演終結，亦可以有一定專題：譬如六四屠殺，綠色哲學，自我信心，人權，街頭表演等等。視乎情況而定。

### 工作坊的初步評估

隨著工作坊活動，很多人開始嘗試表演，可以說香港的民眾戲劇已經展開。我們觀察到：

- 1.工作坊鼓勵民眾通過戲劇，表達對生活、社會的所感所想。由於戲劇強

調身體語言，工作坊有助參與者打破社會加諸我們身上的種種制肘。

- 2.工作坊是通過遊戲和活動的學習過程，引發成員積極參與，肯定是很重要的教育方式。
- 3.工作坊需要大量即興活動，促進集體創作。工作坊期間各成員共同參與，討論切磋，平等分享，是直接民主的預習。
- 4.很多工作坊的參與者都表示自己的個人信心增強了。我們相信是因為他們已敢於在他人面前表達自己的意見。工作坊使他們發掘自己的創造力：通過演出、繪畫、寫詩…等等，有助參與者自強自重。
- 5.工作坊在不同社區舉辦，愈來愈多人已經採用戲劇評論時事。街頭劇常見於遊行示威之中。
- 6.雖然我們肯定所舉辦的工作坊的價值，但很多跟進工作有待開展。很多時候，參與者有意自己建立劇社，我們就要跟合作團體深入討論。建立民眾戲劇互助網絡亦急待討論、開展。

香港民眾戲劇推展以來，產生了兩種對話，正好從這兩種對話中可以了解香港民眾戲劇的意義。

### 民眾戲劇與其他戲劇的對話

一個經常被提出的問題是：「什麼是民眾戲劇？」爭論通常來自一個演出之後，大家都會以各種在演出中發現的線索進行判斷。「演出者來自民眾嗎？」(甚至問演出者來自什麼「階級」！)「演出內容是民眾生活的情境嗎？」「我既是民眾中的一個，我的演出又怎麼可能不是民眾戲劇？」也即是說任何人演出關於自己生活的戲，便是民眾戲劇。這樣的定義結果沒有什麼意思。

在再進行討論前，不妨指出在界定什麼是民眾戲劇時，容易引起一種道德不安，就是「你若不是民眾戲劇，就是一種精英或者專家或者知識份子的玩樂遊戲。」這種不安其實完全不必要，因為「民眾的」並不是美學或藝術形式的唯一價值。相反，堅持單一的價值容易成為文化專制主義，就算它聲稱自己是「民眾的」。這點在中國亦見到它的教訓。其實，正是文化及藝術形式的多元價值更能開展社會文化的發展空間。因此，民眾戲劇不是要取代其他戲劇，但也不是說其他戲劇有必然的價值，不可取代，只是這裡

不再詳談了。

既然解決了被界定為「非民眾戲劇」的不安，不妨再一步指出要界定什麼是「民眾戲劇」，並不是一個演出的內容或性質的問題。很多民眾戲劇工作者與其他戲劇工作者一樣，也經常進行演出或作編劇、導演，只是民眾戲劇工作者不單關心自己演出和創作，還關心民眾參與演出和創作，以及「戲劇」如何與民眾建立一種「生活關係」。這裡要澄清「民眾戲劇」並不是所謂「戲劇普及化」，以追求觀眾、演員、導演、編劇及其他技術人員數目及質素的增長為目標，務求越來越多人進入「戲劇活動」的領域。相反的，「民眾戲劇」是走到具體生活的各個環節中去，建立戲劇的生長土壤。很多民眾戲劇工作者都走到農村、工廠、社區或甚至民眾組織中演出，辦工作坊鼓勵其他人演出和創作。

然而，我們還可以說這不過是「戲劇普及化」更廣泛擴展的策略罷了。那我們又要再進一步探討「民眾戲劇」期望「戲劇」與「民眾」發生一種什麼樣的「生活關係」。

正如上文提及，很多人會希望越來越多人進入一個所謂「戲劇活動」的領域，無論他們是觀眾、演出者或製作人員，或者是他們生活的內容成為了戲劇的內容，甚至戲劇的內容是他們生活的參照、超越或提升；但是，一旦他們離開了「戲劇活動」（一旦他們離開了戲劇、演出完或看完戲），戲劇工作者也就作罷。就算是布萊布特的政治劇場，也是期望觀眾作為個體的反省，進一步的行動是離開了戲劇的範圍了，另一些戲劇也可能會「建議」行動，但那是看完戲之後的事了。然而民眾戲劇工作者不單邀請「民眾」參與「戲劇」，還以「戲劇」投身到「民眾」中去，介入「戲劇活動」以外的民眾生活領域，以其專長促進民眾的溝通、組織和行動，成為其中一份子。

「民眾戲劇」因此不單是一個戲劇運動，也不單是一個文化藝術運動，而更是與社會運動（包括婦女、工人、居民、學生、新移民………）緊密連結的一個部份。因此，「民眾戲劇」的定義實際上是越越了「戲劇」，它是源自社會民間自主抗爭運動的一個文化形態。

#### 民眾戲劇與社會運動的對話

香港民眾戲劇面對社會運動的問題是：「為什麼社會運動需要民眾戲

劇？」傳統社運份子不難想到「戲劇是政治宣傳的工具」，但其實「民眾戲劇」為香港社會運動帶來的意義還比「工具論」深遠。

首先，作為一種社會運動的語言，民眾戲劇突破了現有語言的限制。一些字眼如「剝削」、「不公平」、「資源不均」已被濫用至失去了情感溝通的意義，對建制亦失去挑戰能力。另一方面，長期侷限於運用傳媒、政策評論、遊說或參選的策略，已經使香港社會運動失去自主活力，大量的建制語言表達使民眾疏離，減低了參與性，而運動本身亦變得精英化和建制化。民眾戲劇強調的肢體語言和源自生活處境和壓迫感受的素材，正有助於社會運動重尋自主的溝通語言和表達，重建社會運動的批判、控訴和挑戰能力，抗衡建制吸納和精英化傾向。民眾戲劇亦要為香港社會運動重新建立源自生活和感受的符號，也就是更具民眾溝通意義的符號，激發更廣泛的認同和參與。

民眾戲劇工作坊所強調的參與性、自發性和個體性為香港社會運動的內部組織建立一種參與式民主形態。以往民眾組織強調精英領導，而所謂精英是語言能力較強，他們在會議及其他組織生活中具最大影響力。然而，以民眾戲劇工作坊形式進行討論和交流，有助減低會議中語言能力的決定性作用。一些勞工團體亦會以工作坊形式鼓勵工人參與，不但趣味性高，討論氣氛亦更積極主動。組織的民主化是民眾戲劇為香港社運帶來的第二個重要意義。

第三，民眾戲劇作為一種組織技巧，不是以一種公民教育的姿態進行意識教育或改造，然後說服參與行動。民眾戲劇強調的是參與者個人及集體的生活經驗表達和行動探索，沒有固定下來的所謂「公民意識」、「社會分析」和「行動模式」。民眾戲劇要求參與者主動去表達、理解和解決具體的生活處境，亦使參與者發現個人和集體的力量。工作坊的過程更加強參與者互相的尊重、接納和合作關係，形成進一步組織的可能。此外，工作坊的技巧容易掌握，很多人都可以學習再去發展其他組織，聯繫更多人參與。

民眾戲劇的第四個重要意義是它重新使運動中的個體建立自信心和自主性，發現個人的能力並加以運用、發揮，可為香港社運注入以自主個體聯合為基礎的活力。這種個人成長與組織活力的關連，長期以來不是一直被忽視，就是被認為是太理想。組織精英長期認為自己是醒覺性較高而對

民眾實行領導和教育，却常反過來壓抑了民眾的自發性和自信心。

最後，民眾戲劇對香港社會運動的一個重要意義就正如布艾所說，戲劇是革命的綵排。無論是戲劇的內容本身，以及戲劇的創作過程及戲劇的組成所包含的原則以及人際關係，都具有革命綵排的意義。

從這個與香港社會運動的對話中，可以看到民眾戲劇不單關心藝術形式和價值的問題，也不單是以文化藝術運動形態推動社會文化變革，而是與文化藝術運動以外的、多元的社會民間自主抗爭運動建立直接的溝通，甚至介入、進行非建制的和基進民主的改造。它要從運動的具體處境中進行民眾文化的積累，鞏固民間社會運動的自主性，通過開拓社會運動的文化領域，重新建立社會運動的溝通意義和顛覆力。

### 香港民衆戲劇的策略思考

從短短一年半的實踐經驗中，我們初步看到香港民眾戲劇的幾個重要策略：

#### 1.以社會團體為點：

由於發展初期人手有限，舉行工作坊的機會主要靠個別社會團體的主動邀請，由他們負責招募參加者和安排場地等，由民眾戲劇工作者主持工作坊。通過這些工作坊，通常都可在這些團體中形成一個小組，又或者是引起社會團體成員的注意，而進一步延伸工作坊的手法進入組織生活中去。以「街坊工友服務處」為例，憑著民眾劇社個別成員的關係，鼓勵他們舉辦工作坊，結果雖然未能組成戲劇小組，卻吸引了個別勞工組織者嘗試引用工作坊手法到工友聚會中去。此外，一些為大專學生團體舉辦的工作坊亦有類似效應，使組織內部的參與性加強，亦使組織成員有更多方法（除了說話）去表達自己。

#### 2.以社區為點：

憑著民眾劇社成員豐富的演出經驗，跑到一些特定的社區或地點進行演出，是民眾戲劇的一個播種方法。以梅里臨屋區為例，從九二年五月演出《狂人日記》，七月演出《機器》和《口號》，八月舉辦兒童戲劇工作坊，並招收青年義工，八月底兒童社區戲劇演出，到最後在十月組成「臨時組合」，一共經歷了六個月。在這六個月中，逐步將民眾戲劇帶到社區生活中，成

為社區中生活的一部份，或者也許只是一個「話題」。但期間亦逐步與一些觀眾建立關係，進一步邀請他們嘗試參與創作及演出這些戲劇，結果成功組成了「臨時組合」並演出了第一個以臨屋生活為主題的戲。而有趣的是當「臨時組合」排練期間及演出後，亦繼續有其他臨屋居民主動給與意見或加入。這暗示著「臨時組合」在建立梅里的社區戲劇活動仍有不少活動空間和潛力。

#### 3.以「民眾戲劇節」、民眾戲劇小組支援活動為線：

第二屆亞洲民眾戲劇節特別安排了兩晚香港社區戲劇演出，使幾個來自不同社區或團體的小組有互相接觸和觀摩的機會，並互相形成了身份界定，使各小組更有自信心在各自領域去推展民眾戲劇而不感到孤單力弱。其實，除了民眾戲劇節的演出外，以各小組組員為對象的工作坊亦進一步支持各小組繼續創作和演出，互相交流和學習更多技巧和意念，而加強了各小組的生命力。除此之外，民眾戲劇小組亦可舉辦聯合活動，如：宿營、聯合演出或甚至介入社會事件進行集體演出等，都有助於促進互相支持的網絡。當然，最重要的是，各小組也應培育更多工作坊主持人，再往其他社區或團體中去推動民眾戲劇。

#### 4.民眾劇社繼續演出和介入社會事件：

正如梅里經驗顯示，民眾劇社主動到一些特定社區作多次演出，仍不失為一個重要策略。此外，借助社會事件或行動的氣氛，亦可引發更多人（特別是抗爭行動中的人）嘗試以民眾戲劇的方式去表達自己及進行組織、團結及爭取。（例如國泰工潮是一次很好的機會，但我們却錯過了。）

#### 5.以文字出版、研究、經驗總結紀錄、資料庫建立……等為配套：

顯然，我們現時仍未有能力有系統地發展這方面的工作，但從其他亞洲民眾戲劇的發展經驗來看，這方面的工作是不容忽視。

期望香港民眾戲劇能早日生根發展起來，成為香港民眾力量的一個重要環節！

（莫昭如、鄧詠梅、孔繁強）

國立中央圖書館出版品預行編目資料

民眾劇場與草根民主 / 莫昭如, 林寶元編著. --  
初版. -- 臺北市 : 唐山, 1994[民83]  
面 ; 公分. -- (唐山前衛藝術叢書 ; 3)  
ISBN 957-8900-13-9(精裝)

1. 戲院 - 論文, 講詞等 2. 舞臺 - 論文, 講  
詞等

981.07

83012127