

# 在廢墟中書寫生命傳記、 讓劇場成為現場

**Life Stories in the Deserted Lands:  
Making Theatre as the Scene of Witnessing**

周伶芝 | Ling-Chih CHOW  
劇場編創策展企劃、自由文字工作者

媒體發達時代，劇場活動顯得小眾又獨特；這個世界有這麼多問題，為什麼我們要花時間在劇場裡？它的布達率不高、不符合經濟成本，但它卻有一定的社會功能，將人從單一私密的生活空間拉至城市的文化場所。劇場不單為了娛樂解悶，如何以創作刺激思考，以及現場感的互動，都讓進劇場看表演一事，成為一個有意識的參與行為。那麼，劇場工作者又是如何看待他們自身的位置和周遭的關係？劇場，如何成為藝文介入社會的一場行動？

有一群在劇場工作的女人，她們的創作路徑或是和群眾互動的方式，各有不同，卻都觸碰到社會關懷的層面。或因為所學背景和環境，或因為所屬劇團的實驗風格，或因為單純接觸到某一族群，而讓她們決定以一種特定方式，帶領創作者和觀眾長期深入地關注某一領域的議題。儘管呈現出來的劇場活動特色互異，但，這群劇場女人的路徑都有一個相同特色，為沉默的大多數發聲、為即將被丟失遺忘的故事留下痕跡。

## 劇場源自社會的公民空間，女性劇場工作者扭轉發聲歷史

如果回溯表演藝術的歷史景象，無論東西方，劇場最早都是屬於民眾、屬於公共領域的，甚至是全民參與的活動。帶有儀式色彩的表演藝術和民俗生活密不可分，同時兼具宗教、節慶、農事豐收、感恩與狂歡性質的戲劇和舞蹈，並不要求專業門檻，強調的是在廣場或市集上的參與。從此角度看，即便是在歷史中社會地位較弱的女



性，到了狂歡與儀式的戲劇舞蹈裡，也有暫時擺脫束縛、模糊界線的機會。甚至可以一展長才。

如，非洲部落的動物舞蹈，在部落的中心空地上進行，一種和自然眾靈的溝通以及力量的交換。透過儀式舞蹈，人與自然環境有了更為心靈層次上的共存態度；而另一方面，婦女也通過這樣的活動，可以製作面具、頭飾、服裝等，進而在日常的勞動之餘，有機會展現出，專屬婦女獨到眼光、更具藝術價值的手工和裝飾美學。

不過，這都比較屬於婦女暫時脫離家庭角色、解放的層次。當劇場歷史長期由男性創作者主導的時候，女性劇場創作者的出現，便有了指標性的意義；不僅是創作觀點的不同，她們所選擇或創作出來的故事，也相對地具有力量將「history」扭轉為「herstory」。

劇場的社會文化面向和群眾特質，其實提供了以較具創造性的可能，參與社會活動；也因此，許多女性劇場工作者秉著社會意識，反思回饋，創造了最適宜他們與社會對話、與族群互動的獨特方法。本文所選取的只是其中幾個例子，為讀者介紹的幾位女性劇場工作者，都是以「敘事」這個大框架去思考劇場做為關懷社會或介入社會的方式。

EX－亞洲劇團的林湏安，關注親子和客家族群文化；偶寶貝劇團的曾麗真，致力於孩童的潛能與土地文化的傳承；巧合的是，這兩位都是已婚的媽媽身分，各有一個四歲和兩歲的女兒，在面對社區劇場或孩童的戲劇工作坊時，也都自然流露出一種母性的細膩觀察和格局，進而影響到她們對於活動內容的規劃設計。而台灣應用劇場發展中心的賴淑雅，因為曾為記者、接觸社運人士，這些人的熱情與執著，也引發她對於勞工、農民、土地正義、城鄉社群等議題的關注，一投入便不復返。也許女性多半予人溫柔、情感豐沛和細緻的印象，但她們卻是開著貨車、搬著一箱箱道具、往返台灣各地的堅強女人。

法國兩個例子呈現出另一種堅毅，強調非主流歷史的記載與搬演之重要，她們以創作劇本和演出，介入社會、柔性革命，意圖刺激思考、反轉權力關係。以故事作為戲劇進展的基礎，劇場的本質



1 EX－亞洲劇團的林湏安，關注親子和客家族群文化。（陳少維攝）



2 偶寶貝劇團的曾麗真，致力於孩童的潛能與對土地的傳承。（曾麗真提供）



3 林湏安曾是金枝演社的資深演員。(陳少維攝)



4 在花園新城社區營造活動中，親子學員準備演出日常和藍鵲相處的故事。(林湏安提供)



5 小漂鳥讀書會暑期戲劇研習營排練。(林湏安提供)

不可避免地便是一個屬於歷史和記憶的場域；劇場創作者選擇什麼樣的題材與觀點，也等於直接表態自己的政治社會立場，或說，他所選擇的世界觀與哲學思想。從劇場出發，女性藝文工作者的旅途經過了什麼樣的風景、在哪裡駐足，她們也許沒有目的地，但她們的方向最終會引領著觀眾和參與者，匯聚到某一處凝視的土地。

## 正視傷痕、拒絕遺忘，Delbo 的生還者劇場

二戰期間的法國本土雖未受到大規模的戰火蹂躪，但是德國在法國的傀儡政府維琪政權，仍無情地將法國的猶太人送往集中營。法國女劇作家 Charlotte Delbo (1913-1985) 就是其中一位，關了數年後有幸返家的倖存者，手臂上的集中營號碼刺青卻從此跟了她一輩子。在台灣鮮少被提及的 Delbo，在法國的二十世紀歷史裡是個鮮明獨特的人物。曾經是劇場導演 Louis Jouvet 的助理，也為哲學家 Henri Lefebvre 工作；但她最為積極的身分還是，二戰期間參與地下抗爭組織、六十年代則是參與反戰救援組織，所寫劇作皆以戰爭、禁閉、傷痛、遺忘等親身經歷為主題，終其一生奉獻給爭取獨立自由的運動。

Delbo 在被送往奧許維茲之前，曾先於法國遭監禁兩年多；這段時間，她仍然大膽地觸碰監獄中的底線，以劇場創作排練的方式，為她與夥伴們時刻警醒、打氣。在艱困不人道的環境裡，她將自己和女囚們的故事稍作轉化，再一起排演、上演給其他女囚看。而這些過程也成為她日後的劇本素材，從這些或因為猶太人或因為參加地下組織被監禁的女人，為了排演一齣戲而衍伸的對話，進而呈現出她們的愛情、勇氣、恐懼和生命觀。她的劇本曾出現如這樣的句子：「我們穿著囚衣、披著被單，一切都是簡陋的。但這就是戲劇的力量，透過想像，我們重新創造生命力，證明我們還是個人。」

Delbo 自集中營歸來後，並沒有保持沈默，反而以劇本、傳記和詩集，試圖為這段創傷經歷留下忠實記錄與省思。也許，Delbo 並沒有特別就此



6 「藝教於樂」專案課程中，長榮百合國小的軟管即興。(曾麗真提供)

發展出特定的劇場形式或美學，因為她著重的其實是以劇場作為「目擊者的書寫」。身為生還者，Delbo 認為劇場是一種為死者延續生命和記憶的方式，不只見證，還要向世人述說；在劇本的不斷搬演下，我們能將這些歷史的生命重新呼喚回來，正視傷痕。

### 陽光劇團的奧德賽旅程

年輕時的亞洲壯遊，讓法國導演莫努虛金 (Ariane Mnouchkine) 從亞洲傳統戲劇裡，充分體會她所要尋找的史詩劇場，以及人與人相會的劇場精神，「旅行的追尋」奠下她日後創作的基礎。1964年，她和友人創立陽光劇團 (Théâtre du Soleil)<sup>1</sup>，創作主題總是不脫史詩格局、人道關懷和生命溯源。莫努虛金堅信劇場的使命便是述說當下的故事，那些發生在我們身上、正在經驗的歷史。

此外，莫努虛金也從未停過積極參與社會運動，特別是人權方面：1979年成立「l'AIDA」受迫害藝術家國際救援組織，幫助藝術家離開他們的極權國家、離開監獄。1995年則和幾位劇場編

導在亞維農藝術節簽署一份「亞維農宣言」<sup>2</sup>並絕食抗議，要求法國政府積極制止在波士尼亞的種族屠殺。1996年在陽光劇團的基地彈藥庫園區，收容了三百多位的非法移民。1997年時，劇團依據這次經驗，創作《突然，無法入睡的夜晚》(Et soudain des nuits d'éveil)，以一個西藏劇團的遭遇，述說劇團收容非法移民的過程、對立與相處後的改變。

陽光劇團的社會介入與改革，是以創作和實際行動同時並行的。劇團其中一個重要的創作轉捩點，啟於1972年和西克蘇 (Hélène Cixous) 的相遇。西克蘇是法國重要思想家，也寫作許多劇本；提出「陰性書寫」的西克蘇，認為寫作得要追隨生命，以文字傾聽、銘記對生命的關照。她和傅柯、德希達一起組成了「監獄資訊團體」(Groupe d'Information Prisons, GIP)，在監獄教授哲學與寫作課。那一年，西克蘇和傅柯兩人去找莫努虛金，想要合作一齣短短的行動劇在監獄前演出，也就此展開西克蘇和陽光劇團幾十年來的合作創作。

2003年《最後的驛站》(Le Dernier Caravansérail)，舞台上流動的小舞台車，不但創新了劇場的「旅行」美學；更重要的是，述說了半個世紀



7 「自己當了媽媽以後，更能體會孩子需要的是什麼，以及對他們的疼惜。」（曾麗真提供）



8 長榮百合國小的同學們，練習如何操作大木偶。（曾麗真提供）

以來，因為國家動亂、政治宗教等因素而離開家鄉，歷經危險的偷渡路線，卻在西方世界受鄙夷，成就了不受主流世界關注、無以為家之人的流亡史詩。舞台上交織的眾多故事，是由莫努虛金和十多個演員持續到桑加特（Sangatte，法國西北部海岸小城）、澳洲、印尼的難民營訪問，再由西克蘇根據錄音帶整理文字、集體創作而成。劇名還有一個副標題「奧德賽」（*Odyssées*），以此隱喻流亡的旅程；但與尤里西斯不同的是，他們是沒有名字的尤里西斯，他們的流浪也無法返家，而是被迫逃離家園、尋找另一塊棲身之地。這齣當代史詩劇場，帶領觀眾認識一群面孔模糊的人；這群人因為沒有證件，在法律的世界「無從定義」，而成了隱形之人。

當劇團深入難民營訪問時，流亡者懇求他們帶走自己的故事，為他們述說，「別讓我們曾經微小但努力的存活，隨著死亡一起埋葬。」節目單上標示著偷渡逃亡路線的地圖，讓觀眾一窺整個世界都在遷徙的痕跡；撰文區分難民、非法移民、流浪、流亡等詞彙的意涵，翻轉一般人的負面與錯誤解讀，回歸至人的真實處境。莫虛金和西克蘇創作這齣戲，正是因為相信藝術也是一種對抗的武器。只有當我們有意識地為這些無名之人作傳，才能在滅亡和廢墟中，解放被歷史綁架的人質、搶救記憶。

## 為自己儲存故事

因為有扮演，劇場表演就像一場召喚的儀式，將歷史的幽靈召回現場，重新審視生命的軌跡和旅程。劇場作為敘事的場域，容納生命的多元，而劇場工作者的關懷延伸，也往往以此作為出發點。法國的女性劇場創作者，選擇以創作反思社會參與的經驗；台灣的女性劇場工作者則因為整體大環境的生態不同，選擇運用劇場工作坊的模式，為一般民眾找到適宜的切入位置。當劇場卸下舞台和觀眾的對立關係、進入生活空間時，便期待建立互動的開放場域。藉由為自己的故事發聲，劇場的工作坊應用便有機會震撼參與者的原有思維，開啟可能的觀點演繹和對話空間。

林淇安和印度籍的導演丈夫 Chongtham Jayanta Meetei (江譚佳彥) 結縭後，以故鄉苗栗為基地成立 EX 亞洲劇團，致力於跨文化的身體美學。在此之前，林淇安曾是金枝演社的資深演員，跟著劇團田野調查、向老歌仔戲藝人學習、全台灣跑透透露天巡演胡撇仔戲，這段經驗對她影響甚深。後來赴新加坡學習表演期間，林淇安參與了「故事銀行」的帶領工作，以戲劇遊戲的方式，引導孩子發展出專屬自己的說故事方式。「故事銀行」強調一個有趣的觀念：小朋友要將從長輩那裡聽來的故事，自己消化過後，搭以道具或玩偶，再說給別的孩子聽；當孩子說的故事越多，他無形的財富就越多。因為「支出／分享」才是一種智慧和文化的儲蓄。

「故事銀行」的經驗讓林淇安有機會重新看待自己的劇場才能，她發現以自己的編導演能力，除了劇場演出外，可以運用在更多有意思的互動工作坊上。2006 年回台灣後，林淇安便投入當時的社區營造活動，到新店和三重帶領社區劇場。林淇安通常以參與居民的組成結構，來決定現場的課程進行方式；不同的社區特性，便會產生不一樣的工

作坊內容設計和過程。在新店的花園新城，是由媽媽帶著孩子一起參與；親子變成同學，特別需要得到對方的信任，並且建立兩個世代共同討論、創作的空間。由於花園新城的環保意識很強，發展出復育藍鵲的社區特色。參與的親子學員於是決定演出日常和藍鵲相處的故事，並自行發展編劇；從排練到演出，無形凝聚了社區鄰里的情感與聯結，也開發了孩子的獨立表達，與傳遞藍鵲復育的環保使命感。

三重的昇陽大院社區則因媽媽學員的心理需求，轉而成為心情與壓力抒發的空間。參與的媽媽們在戲劇遊戲中，很容易便敞開心房、分享個人和家庭的議題。但是，戲劇老師並非心理治療師，必須透過創作的�方法，引導婦女學員回到以個人出發觀照整體的敘事。這些婦女於是整理出現代生活的緊湊步調和冷漠，對比過去的鄰里關係和社區聚落，再進而追溯到原生家庭的主題。昇陽大院的婦女們將集體創作的故事取名為《向前走、往後看》，從五十年代橫跨到九十年代的家族傳承故事，在社區演出社區的故事，呈現底層的能量。

9 民族大愛國小的排練一景。(曾麗真提供)





10 偶戲工作坊，由孩子的創作記錄傳統的口述歷史和當下的生活。圖為民族大愛國小的大木偶呈現。（曾麗真提供）



11 賴淑雅帶領社區民眾參與公共議題討論。（台灣應用劇場發展中心提供）

## 母語聯結內在情感、發展族群與地域文化

這種和原生情感緊密聯結的追尋，也是林湏安在新加坡深刻體會到的；她沒想到，在表演中使用客家母語竟能引起她極大的心理波動。尤其是當她的丈夫 Jayanta，以一個外來者的身分想要瞭解而問她「妳的文化是什麼？」，讓她也尋問著原生土地和自己的連結。

文化差異的部分，不僅是丈夫 Jayanta 為愛妻林湏安考量，相比印度，台灣給女人發展的空間更高，而決定定居台灣當新住民；也反應在他們台印混血的小女兒身上，在台灣和印度的價值觀裡學習文化撞擊。而在媽媽、團長、製作人和愛妻的角色中轉換，林湏安近年已捨棄表演、退居幕後，協助為了她而來台灣的 Jayanta 圓導演夢。面對這樣的情況，她說，「大概是女人的母性吧，讓我能更包容地看待自己身分的轉換、兼顧和平衡。」

這樣的平衡是不容易的，尤其當家庭的角色往往受外界的檢視更多的時候，林湏安慶幸有家人的支持，還能在夢想與現實間努力。劇團深根老家苗栗便是一個機緣，林湏安認為劇場既是與群眾互動，以文化為出發，就更應以藝術回饋地方，她於是一邊營運劇團，也一邊尋找活化客家文化的可能。於是她結合了劇團師資和在地資源，與友人合辦客家藝能學院。從正音、詩詞朗誦結合戲劇，找來小說家甘耀明上文學編劇課程、演員徐堰鈴上表演課，試圖為新生代的客家族群尋找在地劇場的發

展可能。夏天時，與苗栗後龍國小的小漂鳥讀書會合作暑期戲劇研習營，將文學經典如《小王子》、《西遊記》等改編成戲劇，延續孩童說故事的文化財富概念。

林湏安透過這些社區劇場課程，和學員一起提問「你可以和文化脫離嗎？」、「你身處的是什麼樣的文化？」這不但是 EX - 亞洲劇團的創作精神，也是民眾參與戲劇時的中心精神，從日常生活的素材和事件，思考自身文化的流動與聯結。同樣的藝文關懷，在無獨有偶工作室劇團和他們的姊妹團偶寶貝劇團所規劃的各式工作坊中，亦可見一斑。

無獨有偶工作室劇團成立於 1999 年，成立不過兩星期就發生 921 大地震，「那時我們二話不說，只覺得非得要去一趟，將劇團的偶全裝進皮箱，一人一卡皮箱開了車就往山裡走。就這樣持續了一年。」劇團經理曾麗真回憶，那時房舍全毀，小孩老人就在臨時搭建的帳棚或操場上看他們演偶戲，和他們一起玩玩操偶互動。當時只是很單純的想法，為他們帶來一點溫暖；但是透過戲偶，可以感覺孩子們有了對話和表達的機會。也許是這樣的因緣，成團至今，無獨有偶工作室劇團從未間斷過和偏遠學校的偶戲工作坊及夏令營，還另外在南部成立偶寶貝劇團，只因中南部有更多偏遠學校資源匱乏，還有不斷的天災。

曾麗真的幼教背景，讓她對孩子的反應有一

定的敏感度，從劇場出發的藝術工作坊，很自然而然地便選擇以孩子為對象，去推動兒童藝術教育的部分。因為並非專業的戲劇治療，偶戲工作坊不會去觸碰兒童的災難與創傷，反而是從最基本的自我滿足、自信建立和表達開發著手。尤其是偶戲和一般戲劇相較，兼具造型藝術、形式找尋和間接的表演轉化，讓偶戲更適合孩子體驗與實驗。劇團也曾經試過和心理治療師合作，將心理課程結合戲劇，由治療師為孩子尋找故事起點和方向，劇團帶領潛能開發。不過，漸漸地曾麗真發現，提供一個長期系列性的戲劇遊戲，還有在地性的文化整合，對於孩子的多元深度發展更為重要，畢竟教育和重建需要的是長時間的耕耘。

於是在平時點狀、散布於各地的兒童藝術教學之外，劇團也開始尋求長期在地的合作可能。這時剛好遇上了雄獅鉛筆廠與國藝會推出的「藝教於樂」專案，劇團老師可以在當地學校進駐一整年，充分發揮過去累積的資源和經驗，以及戲劇與當地文化特色的結合，讓偶戲成為一種手段，由孩子傳承在地的故事。曾麗真身為妻子與母親的故事和林湏安截然不同，幾乎將青春歲月全部奉獻給劇場和推廣教學，曾麗真一直要到了所有劇團事務穩定下來，才定下了終身大事。

曾麗真的先生是美濃人，曾在國小服務，現在因為妻子的關係，反而開始接觸從不認識的劇場。將先生帶入劇團一起工作，熱心的先生幫忙一起開車、搬貨、架舞台等，更因為廚藝一流，每每劇團有活動或排戲製作時，就化身為劇團的大廚義工，為演員和工作人員煮美味的大鍋飯，讓劇團充滿了大家庭的感覺。曾麗真的先生接觸劇場後，十分贊同戲劇教育對孩子的影響之大，交友廣闊的他，數度幫忙劇團和有需要的偏遠地方牽線，促成許多偶戲工作坊的開設。

2008-09年，曾麗真本著「外地新娘在地情」，觀察到美濃當地的客家文化之豐富，也許僅欠缺劇場創作的刺激，便希望透過「藝教於樂」的專案，為夫家家鄉美濃盡一分心力。劇團在美濃和龍肚、廣興、福安三間國小進行特色教學，並透過和當地的文史工作者合作，將美濃的客家文化融入教學，

亦將藍染、客家歌謠、蝴蝶生態等當地色彩，運用到戲偶製作和表演中。而孩子透過田野調查與在地文化的學習，也是自主決定如何述說耆老傳給他們的故事。劇團一直都是擔任引導的角色，即便劇團離開，這樣的經驗也會成為一套專屬美濃的藝文活化課程，因為一切都與他們居住的土地這麼親。

## 重視人文與自然的共存，無圍牆的環境劇場

2009年八八風災，重創台灣許多山區，劇團也從那時開始和許多學校、基金會接觸，發展出重視自然環境共存的偶戲藝術體驗工作坊。雖然是在學校上課，但強調無圍牆的環境探索，以肢體和聲音的遊戲帶領孩子重新發現周遭的細節和草木。再從中擷取隨手可得的素材，共同創作多人合力的大木偶、小執頭偶、面具頭飾等等，在校園裡遊行、演出自行編創的地方故事。這樣的偶戲工作坊令人聯想到美國的麵包傀儡劇團（Bread and Puppet Theater），取自中世紀的遊行傳統，麵包傀儡的大偶、面具與裝置等融合了當代前衛藝術的拼貼美學，甚至是回收垃圾的資源再創作遊行道具，以歡慶的方式提出質問與抗議。曾麗真表示，劇團其實沒有參與過麵包傀儡的工作坊，反而是以他們在世界各地巡演學習的經驗相互參考，以台灣孩子的需要逐漸發展出環境探索和大木偶演繹傳說的內容。

無獨有偶與偶寶貝劇團的大木偶工作坊，不像麵包傀儡一般具有濃厚的政治性，但同樣強調簡單上手和全民參與的性質。尤其是災後重建的地區多為原住民的聚落，大木偶工作坊往往選擇從他們對大自然的認知和尊重出發，演繹原住民部落傳說的同時，也進行了圖騰、歌舞、習俗等的考察與運用。在這樣的工作坊裡，因為沒有標準答案、誰是主角的問題，孩子可以適性地選擇，自己要在做偶的技術還是編排的創意上發揮，每一環節都重要平等且有充分表現的空間，孩子們反而更能夠重新建立信心和價值觀。

另一方面，具有節慶感的大木偶遊行，隨時可以將歌舞與環境融入故事情節中，旁人也可隨



12 賴淑雅與學員討論社區地圖。(台灣應用劇場發展中心提供)

興加入，對於故事的共同經驗無形中加強了地方社群的認同和傳承。曾麗真的女兒在 2010 年出世，幾乎可以說是和老公帶著小女兒，在台灣蜿蜒的山區道路往返，看到殘破不堪的自然景象和荒廢的災區，接觸那些遷移的孩子。雖然曾麗真常常在劇團繁忙的團務和陪伴女兒之間奔波，可是再辛苦也不會讓她捨棄和偏遠學校的合作。「尤其是自己當了媽媽以後，更能體會孩子需要的是什麼，以及對他們的疼惜。那些怵目驚心的景象，更讓人覺得不能放棄這些孩子，我們對他們都有義務！」曾麗真這麼說。

於是，2011 年開始，劇團和從那瑪夏災區遷出的民族大愛、長榮百合兩所小學合作，一年過去，兩校校長十分認可這樣的長期藝術教育，甚至決定繼續合作展開長達三年的未來計畫。偶戲工作坊不只是對孩子心靈的重建，更讓整個部落在遷村定居後，能由孩子的創作記錄傳統的口述歷史和當下的生活。

## 應用劇場的公共議題

曾經翻譯波瓦 (Augusto Boal) 的《被壓迫者劇場》(Theatre of the Oppressed)，幫文建會規劃全國的社區劇場推動計畫，現在是台灣應用劇場發展中心負責人的賴淑雅，從一開始接觸劇場就和各地的文史工作者、社運人士、紀錄片工作者等等合作，專心於「民眾劇場」的推廣。在台北之外的社區工作，接觸到的當地居民通常平均年齡五十歲，反映出台灣城鄉發展的差距 (勞動為主、年輕人口外移、城鄉建設不均等)，以及一般社區居民所代表的「沈默的大多數」特質。已經連續三年和新竹的社造中心合作，並持續進行中，賴淑雅很能深切感受社區劇場對當地居民的重要性。

「他們往往是弱勢的勞動者，不知道可以有自己的感覺。但是透過工作坊，他們最直接的改變就是，更自在地做肢體語言和表達感受。這是很重要的一步，社會角色的藩籬和界限就是從這裡開始鬆動。」身體就像被遺忘的語言，重新探索挖掘、勇敢說出自己的故事，並且進一步地反思共同面臨的社會議題。賴淑雅在工作坊的第一步，就是要幫一群人找出他們的共同基礎，因為每個人都有不同的生命歷程，但是今天會聚集在這裡，就是一段從不同的原生地到同一片土地生活的個人遷徙史，也

因此會有類似的情感軌跡。接著，大家一起畫社區地圖，這是另一重要階段，在繪圖的過程裡，參與者會重新意識到地區的特色，甚至是時間變遷下的記憶重組和拼湊。

賴淑雅印象最深的一次，是十幾年前在林口的引導經驗。當時整個村子因為土地重劃被徵收而全部夷平，另蓋新穎的住宅大樓，但一群家族世代定居於此的老人家不捨，每週仍回到他們唯一被保留下來的北管軒社——一棟鐵皮屋裡聚會。賴淑雅請這群老人家畫兩張地圖：以前和現在的林口。現在的林口是整齊的一條條整齊的道路棋盤，一下就畫完了；但以前的林口，雖然只有一條老街，他們卻畫了四個星期才畫完。鉅細靡遺地將每一戶人家的組成、房舍之間的老井和樹、鄰居的生活習性等，全都標示上去了。這樣的手繪地圖，不僅代表了整個時代的生命傳記，也同時傳遞了記憶被摧毀的憤怒和遺憾，地圖無意間成為了家園歷史的精神指標。

農村議題也是賴淑雅持續關注，始終在思考如何以社區劇場介入的社會層面。過去，她曾經到惡性倒閉的工廠，和占領工廠、埋鍋造飯的勞工一起工作。透過「形象劇場」的身體雕塑，帶領勞工以身體的張力表達抗議。而目前和新竹社區的良好信任關係，也讓賴淑雅不斷修正社區劇場進行的方式，包括取消成果呈現的壓力，以保持更完整的互動對話；社區間彼此到對方居住的地方觀摩交流，小型戲劇交流會加上大鍋飯分享，打破台上台下的分野等等。近來因土地徵收議題在新竹、苗栗等縣市不斷延燒，賴淑雅有個新想法，希望能將社區劇場結合農民抗爭工作。才剛開始進行的他們也還在摸索了解，這是一項危險的嘗試，如何小心拿捏、

將「土地正義」的革命適當被呈現出來，成了很重要的智慧。

## 連結「專業劇場」與「民眾劇場」

賴淑雅的另一項計畫是以「論壇劇場」扭轉一般觀眾對民眾劇場的誤解。民眾劇場總是被認為沒有美學、簡陋，而喪失了一般觀眾和專業劇場創作者進入民眾劇場的可能。賴淑雅找到了新加坡論壇劇場的導演郭慶亮，以作品來消弭兩者間存在的鴻溝與誤會，並進一步在臺灣建立一個既是專業劇場演出又能打破舞台和觀眾距離的互動場域。去年在牯嶺街小劇場推出的《小地寶》，便成功地將勞工剝削、都更議題帶上舞台，又進行省思對話。同時也不放棄回到故事發源地三鶯部落，和當事者進行議題上的討論。

論壇劇場於是成為賴淑雅和台灣應用劇場發展中心的新方向，未來，除了持續邀請郭慶亮來台開辦工作坊、製作新戲、培養人才，也會積極推廣，連結兩岸三地的論壇劇場工作者，試圖以此「對大環境起出改變的力量！」。

劇場活動無論是從哪一方面著手、延伸社會關懷，都無法避免對於歷史和當下的詮釋。如果對於劇場工作者來說，劇場可以是一種革命、抗爭的武器，那都是因為敘事的力量激盪著人們已懶惰的思維、重新刺激對事物的看法。

文中所提到的劇場工作者所從事的藝文關懷，都有一種正視土地裂縫的特色，若是要說劇場和其他藝術關懷有何不同，也許就是，劇場帶我們重回現場，在廢墟中思考生命、為其作傳。

### ■ 注釋

- 1 法國當代最重要的劇團之一，以導演莫努虛金為劇團精神指標，劇團作品皆由她為導演。創作取材與表現風格借助許多東方元素和形式，加以轉化，形成東西方劇場交流對話的典範。1970年，劇團遷進彈藥庫園區，開始集體創作生活，並開放場地作為年輕導演論壇發表的園地，並邀請東方劇場藝術家舉辦交流工作坊。曾獲「歐洲劇場獎」，亦來台數次。
- 2 波士尼亞戰爭是指，從南斯拉夫聯邦獨立的波士尼亞和黑塞哥維那與多方之間的武力衝突，持續時間為1992年至1995年之間。1995年的亞維農藝術節，莫努虛金和其他劇場編導共五位簽署「亞維農宣言」，內容要求法國政府積極參與制止發聲在波士尼亞的種族屠殺，並幫助這個國家的領土完整。並於同年8月時，進行三十天的絕食抗議，直到北約出兵才結束。

### ■ 延伸閱讀

亞莉安·莫虛金、法賓娜·巴斯喀：當下的藝術（馬照琪譯，2011）。台北：國立中正文化中心。  
 陽光劇團官方網站：<http://www.theatre-du-soleil.fr>