

以戲劇為鏡，探照自性與共性

與新住民相遇的竹松社大婦女劇團與 EX- 亞洲劇團

Reflecting Self and Mutuality through Theatre

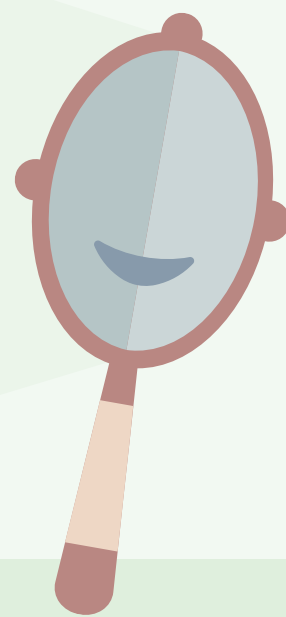
Meeting Immigrants in Green Pine Women's Theatre and EX-Asia Theatre

巫素琪 SU-CHI WU

竹松社大婦女劇團指導老師

羅志誠 ZHI-CHENG LUO

全人中學資深教師



戲劇是一種召喚人彼此相遇和共感的社群藝術，不僅在劇場內通過它那豐富的表達媒介，突破時間、空間、語言、文化的藩籬，引領觀眾聽見、耳聞或是重新認識那原本被排除在主流論述外的人、事和觀點，照見他者與我之間的異同；在當代不限於展演空間、形制的戲劇多元實踐中，亦不乏嘗試開啟跨越社群的對話關係並促進世界公民意識的可貴案例。

隨著台灣的外籍配偶及其子女突破百萬人，成為社會發展的重要力量，新住民個人的、或是集體共有的生命經歷，來自他們母國文化或家鄉風土的服飾裝扮、歌謠故事、味蕾記憶、美感經驗與信念價值等，逐漸成為劇場展演的內容或是與觀眾建立連結的方法，不僅反映台灣當代社會人口組成及文化互動的動態變貌，豐富台灣當代劇場的敘事內涵和溝通語彙，同時也促發對於身分認同、文化內涵和劇場語言的再思與創造。

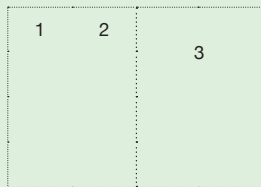
本文邀請兩位作者撰稿。巫素琪分享竹松社大婦女劇團逐步向新住民女性靠近的戲劇實踐——從展演「同為嫁入他鄉女性」的故事，到與一張張真實的臉孔相遇，傾聽她們分享經歷後即席回演，逐步跨越個人以及社群的經驗與成見，邁向共好的公

民社會。羅志誠則是通過深度訪談，帶領我們認識來自印度的 EX- 亞洲劇團的藝術總監 Jayanta，如何在不斷跨境的旅程中經驗多重語言、文化彼此間的裂隙與交融，在遭遇「異質性」的處境中持續探尋自我，進而照見劇场的本質與自身的藝術原創性。

當婦女劇團遇上新住民女性所激盪的火花

「婦女劇團」為新竹女性組成的民眾劇團，是新竹市社會處婦幼科（婦女與兒童少年福利科）於 2012 年邀請巫素琪開設「女性生命故事劇場」課程後，由學員們自發成立。期間演出過女性生命故事，亦曾運用「教習劇場」互動式戲劇的形式，探討家暴與性別平等、女性等議題。

婦女劇團與新住民女性建立連結的契機，始於 2014 年應婦幼科之邀，到新竹各社區老人關懷據點演出戲劇，讓長輩藉以認識新住民女性的處境。在新竹市竹松社大促成與支持下，婦女劇團自 2019 年起成為社大的社團，與新住民女性識字班互相交流，進一步展開了為期三年的「新住民女性劇場演出計畫」。



- 1 2020 年 11 月朝山國小校慶，邀請學校新住民媽媽一次一人進入帳篷分享生命故事，劇團運用一人一故事劇場形式回演互動。(婦女劇團提供)
- 2 2020 年 11 月朝山國小校慶，劇團演出一人一故事劇場《悄悄話》的空間配置，右邊最裡面為演出帳篷，左邊是新住民書籍書車，中間為新住民美食分享區。(婦女劇團提供)
- 3 2021 年 4 月劇團到新住民餐廳「艷麗」做一人一故事劇場演出，由印尼餐廳老闆邀請新住民朋友來分享生命故事。(婦女劇團提供)

結合多元戲劇方法，連結社群，讓新住民女性現身／獻聲

婦女劇團團員和新住民女性雖然來自不同的國家，卻面臨了女性共同的生命課題，例如：婚後離開原生家庭，必須學著去適應另一個全新文化的家庭；或是常被要求成為家庭的主要照護者，這些都是婦女劇團一直以來關注的議題。透過互動式應用劇場，讓大家面對這些生硬的議題，有機會更貼近並同理角色的內在感受與困境，引發觀眾想要協助角色解決困境，進而用互動的戲劇策略，一同思考辯論，讓不同立場而衝突的人們，有對話的空間。

2014 年的《你家我家一家親》是一齣運用編劇技巧引發觀眾覺察反思的作品。為了引發社區長輩的同理心，設計了將兩個家庭互相交織對比的情節——自己女兒嫁到別人家庭，同時又有新住民女性嫁進家中成為媳婦——反映出女性進入新家庭，都會遭遇文化與生活習慣差異的衝擊，面臨程度不一的衝突與困境。

2019 年到國小演出的《跳跳猴搬家記》採用「說故事劇場」的形式。該形式由英國 Shared Experience 劇團創發，鼓勵演員在不借助其他劇場媒介下，單純通過肢體與聲音搬演故事中所有的一切，非常有利於巡迴演出。原本的構想是邀請新住民識字班女性學員一邊用她們的母語說故事，婦女劇團一邊演出，讓新住民女性的母語有機會在公開場合被更多人聽見，同時作為雙邊合作展演的第一步。兩個團體曾聚會分享自己國家的美食與兒歌，婦女劇團也曾邀請識字班學員去社區觀賞她們演出，可惜最終因為團練與演出的時間無法互相配合，識字班新住民女性學員無法參與婦女劇團的說故事劇場巡演。

2020-2021 年間的「新住民女性劇場演出計畫」，則結合「一人一故事劇場」與「教習劇場」；這對於婦女劇團是新嘗試，應該也是全球首創。「一人一故事劇場」是由主持人邀請觀眾分享個人故事，再由台上的演員們即興演出，作為一份禮物



回送給故事分享者。這個計畫運用它作為初期田野調查與演員訓練的方法，經當事人同意，再將採集來的新住民姊妹生命故事作為後期「教習劇場」創作的文本。

「一人一故事劇場」常常被認為比較偏向個人的、情感面的劇場，而「教習劇場」的目標是要探討社會議題，被認為是比較議題性、社會性。巫素琪結合兩種看似天南地北的應用劇場形式，基於以下考量：首先，婦女劇團與竹松社大都想要擴大與認識更多新竹的新住民女性，而劇場正是一種在語言教學系統之外有機會連結新住民朋友的可親方式——可以就「一人一故事劇場」針對某一個族群收集到的個人故事進行彙整分類，找出共同的社會議題，再集體編創成為互動式議題探討的「教習劇場」。甚且，以「一人一故事劇場」演出進行團體訪談田野調查，可同時作為「婦女劇團」演員訓練的功課：團員聆聽並回演新住民女性的故事，能對其處境有更深的理解與同理，這對於接下來的「教

習劇場」編創和演出有很大的幫助。

在集體編創階段，邀請應用劇場實踐經驗豐富的高仔貞老師帶領，團隊依循「決定議題」、「分類收集到的文本故事」、「共創角色」和「即興戲劇分幕發展」等步驟完成《新住民教習劇場——飄洋過海的愛》文本創作。劇本共創期遇到疫情停課，為了避免大家淡忘這些共同創造出來的角色（主要角色包括分別來自印尼、越南、中國武漢的三位新住民媽媽與一位台灣新二代），安排線上課程引導劇團成員，持續創造故事並討論教習劇場中的互動性戲劇策略。九月恢復實體團練後，劇團一同完成彩排與四場國小演出。

戲劇跨社群合作過程中的原則與應變

因應「新住民女性劇場演出計畫」，巫素琪一開始找多年前曾經合作過的新竹外籍配偶關懷協會，介紹新住民和她們經營或聚集的東南亞商店與餐廳，結果不是停業就是因太忙而婉拒。她轉向當

時合作的香山區朝山國小請益；該校有十分之一學生是新二代，教務主任游靜宜建議利用校慶家長蒞校的時機，徵求新住民媽媽分享故事。巫素琪想到 2017 年曾在竹松社大採用的「帳篷悄悄話——一人一故事劇場」的形式：演出在帳篷內進行，每一次只有一位觀眾得以進入，在 15 分鐘個人專屬時間，先分享自己的心情私密故事，再觀看演員即席回演這個故事。

為了鼓勵新住民媽媽對於活動更有參與感，她選擇具親切感的美食作為主題，邀請新住民媽媽們帶一道她們自己家鄉的料理來分享。另外，還邀請人稱貓哥的林群遠從澳底開來他出資改裝的書車，車上載著他專程去東南亞各國購買回來的書籍，包括給大人看的書刊和適合孩子閱讀的東南亞繪本。這兼顧味蕾和精神的饗宴，獲得了竹松社大的支持和經費補助。

校慶當天，書車、美食區和演出帳篷串連成一個溫暖的區域；婦女劇團全員分工合作，承擔「帳篷悄悄話——一人一故事劇場」主持人、演員、文字記錄和同意書簽署等不同任務。在游主任的鼓勵和介紹之下，新住民媽媽們陸續來到攤位分享家鄉食物，或是先和孩子看書車上家鄉的書，再來到帳篷裡面分享自己在台灣的生活小故事，由團員們回演作為禮物。有些與新住民媽媽同行的先生或孩子，因此聽到、看見她們的心情故事並且當下給予

支持的擁抱，場面溫馨珍貴。而婦女劇團成員感同身受，在演出後也會轉到美食區或是書車區與分享故事的新住民媽媽再開聊一下。巫素琪觀察到有好幾位新住民媽媽一開始非常害羞，後來佇足與團員一直閒話家常，慢慢建立起信任關係。

學校之外，巫素琪還洽談了新竹東南亞餐廳名店——艷麗，進行兩場「美食聊一聊」一人一故事劇場演出，邀請觀眾分享自己來台適應的故事，老闆娘也分享自己從被瞧不起到如願開餐廳的心路歷程。事後有一位新住民媽媽回饋，參與這次活動的那一段時光是她來台灣後最感放鬆的時刻。

在教習劇場《飄洋過海的愛》進入國小巡演前，也安排劇團到大部分為新住民二代的聯電聖心課輔班進行兩場一人一故事劇場演出，藉以認識新二代孩子們在校的處境和心聲。

戲劇跨社群後的反響

《飄洋過海的愛》最後進入四個新住民二代比例高的國小互動演出。從學生事後的觀看回饋中可以發現，劇中讓他們最有感的，多是跟小寶（劇中飾演新住民二代國小學生）有關的劇情，另有新住民家庭家暴事件，越南餐廳的四方粽和印尼兒歌（母親的愛）歌曲教唱。量性問卷則反映出將近 90% 觀眾看完本劇之後，對於尊重欣賞多元文化是更加認同的。



演出之後，巫素琪與幾位團員進行訪談，其中一位是來自中國的李霞，演出的正是中國新住民的角色。她覺得這幾年台灣對於中國新住民有一些敵意，所以在劇團中被詢問時總是謹慎回覆，而即使原本的角色設定是比較強勢能幹的女性，詮釋時傾向內斂，就是因為不希望觀眾對中國新住民產生刻板印象。她說：「一些新住民女性的困境來自於沒有自我價值，隻身來到一個全新的環境，平常要處理婆媳關係、夫妻關係以及照顧一家人的生活，沒有察覺到自我價值在哪。這一齣《飄洋過海的愛》展現新住民從陌生挫折到蛻變成長出正向的力量，讓觀眾看見女性的幸福感是從自我認識與自我價值感提升開始，讓人看見女性正向的成長與轉變。」

另外一位新團員小鳳因為扮演被家暴的印尼老婆，對於受暴婦女變得更加關注，而老師在排練過程中不斷提問：「歧視從何而來？」，也讓她反思從小聽父母說「要好好讀書，不然長大就要去做工」，無形中認定工人階級低下。經過這一次演出彩排或是演出時與觀眾的不斷討論與反思，她發現：「人都是平等的，不管任何國籍與職業，都有好人和壞人，不應該以人的外表或職業去評斷一個人，而是要透過相處、觀察去了解。」

團長高佳音則表示：「透過教習劇場議題彩排討論與演出中的提問，促使自己不斷重新檢視與思

考對某些議題的想法。這次《飄洋過海的愛》演出了一些與台灣女性相同的困境，例如婆媳問題、家暴；未來演出時，可以增加一些新住民女性會面臨的獨特困境，例如思鄉。總的來說，非常佩服女性堅韌與不服輸的精神，看見離鄉背景的新住民女性努力適應融入新家庭，甚至還可以創造新的想法，為家庭帶入新的力量。」

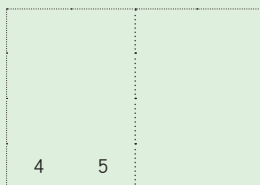
巫素琪期待這齣戲未來有機會可以到更多國小推廣，甚至到比較多新住民的社區演出，針對成人作新住民議題的討論。她也欣然發現，婦女劇團已經長出美麗又堅毅的翅膀，除了關懷自己與家人之外，透過應用劇場關懷社會議題與社會弱勢族群，以女性和劇場柔性的力量進行一場場社會運動，成為公民的公共參與。

以上梳理了婦女劇團如何用戲劇靠近、認識新住民族群，接著，通過羅志誠的視角，將認識到新住民藝術家 Jayanta 如何在台灣的土地上，琢磨跨境的文化觀點與藝術創作。

既是跨境的，也是在地的一 訪談 EX- 亞洲劇團藝術總監 Jayanta

要描述 Jayanta 這位「台灣新住民」藝術家，在這塊土地上的平凡且不凡的腳步，我想先提進入 EX- 亞洲劇團玄關，一定會經過的那尊 Shiva（濕婆神）雕像。一開始，我好奇為什麼劇團要擺著這尊「破壞之神」？後來慢慢知道了，Shiva 所代表的不只是破壞，還有「穿越」— 穿越生者與死者的邊境、已知與未知的交界，進入那超越事實的世界。

我回想起有一天從苗栗火車站走往劇團的路上，為公路有如花東的閑靜市道，我一路漫步著。街屋有許多六〇、七〇年代味道的小磁磚、洗石子牆面，這類半舊不新的建物。有大半區塊是中油的勢力範圍，如活動中心之類的，仿羅馬石柱的大理石廊柱，可見黨國時代的舊風情。走著走著，有台摩托車騎士戴著安全帽停在我前面，直覺還以為



4 2021 年 10 月劇團收集新住民故事，集體編創為教習劇場《飄洋過海的愛》，到國小演出，探討新住民第二代的文化認同議題。(婦女劇團提供)

5 2021 年 10 月劇團到國小演出教習劇場《飄洋過海的愛》。劇中印尼新住民遭遇家暴，劇團使用定格與內心一句話，與台下學生互動。(婦女劇團提供)



6 EX-亞洲劇團藝術總監 Chongtham Jayanta Meetei (江譚佳彥)。
(EX-亞洲劇團提供)



7 EX-亞洲劇團大門。(EX-亞洲劇團提供)

是位在地的阿伯，卻轉過頭來喚我「上來坐吧。」原來是 Jayanta，一個有著黝黑皮膚，鄉土而日常的人，我渾然看不出稍後他在舞台上，會換上另一個身體扭動。在 Jayanta 的摩托車上閒聊著，一下子就到了劇團，經過那尊 Shiva 像，無意間似乎也「穿越」了某種邊界。

對我來說，Jayanta 正是一位「跨境者」(trans-spherer)，轉化且深化了「新移民」這個詞背後隱含「先來後到」的意涵。

跨境者：一個不斷「跨境」的旅程

Jayanta 出生、成長於印度東北的 Manipur (曼尼普爾邦)。這裡原是有著千年歷史文化的獨立王國，後來受到英國統治，又在印度獨立後被劃入轄下。Jayanta 就讀 Manipur 大學，主修歷史，徘徊在「給予印度這個國家適切的認同」，和「認同自身母語及成長環境 Manipur」之間。後來他考進「國立戲劇學院」(National School of Drama)，移居首都新德里，開始了「跨境」旅程——「跨境」意味著身分、語言、文化的轉換／抗拒，將直接作用、表現在身體上。

2006 年，當他定居台灣後，又歷經另一次的「跨境」。曾有的認同思考，讓 Jayanta 敏銳察覺到，

「台灣人」其實也處在同樣棘手的認同危機中。當他初來乍到被稱為廣義的「印度人」時，其實也無法分辨「台灣文化」和「中華文化」到底有什麼不同；住了十年後，才覺得自己可以區分出，在中華文化的大框架下，台灣文化的獨特處是什麼。

對 Jayanta 而言，「『文化』不是一般來說的意義上的表徵，作為紀念品的那些，而是你的思考方式。當你的思考方法改變了，認同也就跟著改變，你的身體語言也會不同，那代表你考慮的点不一樣，你表現出來的方式就會不一樣。」他將這些改變，視為廣義的『語言』的承載物，認為值得花功夫，找到一種適切的「語言」、一種表現方式，將之彰顯 (highlight) 出來。他說：「我從一個外部觀點來看，覺得這是台灣應該要推動的東西。」

就「劇場」而言，這意味著什麼呢？Jayanta 分享：「在我的家鄉 Manipur，我們做的，是藉由藝術、劇場，試著發展出一種新的『語言』，以自我表述，顯現出我們的文化獨特性，彰顯 Manipur 的文化，與概括的印度文化不同之處。所謂的『語言』，指的不只是 Manipur 的語言，而是涵蓋所有的劇場語言：表演中的表達方式、說故事的方式。而這樣的劇場語言是來自文化，你必須將文化轉化

成一種劇場語言。」

在地者：「在地的」實踐

到了台灣以後，Jayanta 與妻子林湏安在苗栗建立了 EX- 亞洲劇團。一開始，他與台灣的專業演員合作，嘗試結合出一種新的形式、新的劇場語言。漸漸地，Jayanta 發現自己更感興趣的，是人的自我探索，也就是「我是誰？」、「如何表達？」這些更本質的問題，開始帶進更多的印度哲學和精神的（spiritual）面向。其習慣的思考方式似乎先是同中存異，找尋自身文化的獨特性；接著在異中求同，回歸精神層面的需求。

他表明：「在人的一生中，努力追求的，並不是只有物質面向；對我而言，真正能讓人覺得滿足、滿意的，其實是精神面向。我認為的美好世界是，每一位個體都能與自己的精神自我對話，他的工作、創造因而處在一種內在和諧的狀態，他所分享給社會的，也會包括這樣的和諧感。所以，個體的內在狀態是重要的。這個想法，促使我開始建構『本質劇場』演員訓練方法。我希望能帶給台灣的，不只是一種『不一樣』的表演形式，而是這裡面還包含了一套清楚的訓練方法，以及背後的哲學：有關人與精神自我對話的哲學。」

「本質劇場」演員訓練方法是一個正在進行的實踐過程，而且會在實踐中不斷發現新的可能。Jayanta 發現，演員們不只在舞台的表現上，也在個人生活上發生改變；當他們透過自我觀照、掌握表演上的情緒轉換時，會帶動自身人格、主體性的成長。他也期待，經由演員的轉化，這套方法可運用在社區劇場或戲劇助人工作中。

除上所述，EX- 亞洲劇團近年努力結合在地資源，讓在地的觀眾走進劇場，也讓劇場走入在地。比如從創團的第十年（2016）開始，連續辦了三年的「亞洲假日劇場藝術節」，讓許多鄉親第一次走進陶瓷廠轉型成的「黑盒子劇場」。或是 2019 年

和苗栗建功國小合作，參與國家兩廳院「NTCH to Go」拍攝計畫「沒有龍的舞龍」；一方面劇團的專業演員吸收消化台灣傳統儀式的身體語彙，一方面也啟發了舞龍隊的學生，重新思索他們所傳承的身體動作，可以如何和自身想表達的情感有所連結。

自我的探尋者（seeker for the self）

身為一位「藝術家」，Jayanta 是如何看待自己的風格以及在台灣的定位呢？他認為自己在藝術上的原創性，正來自於特殊的「跨境經驗」。

他說：「我常想，如果我繼續留在 Manipur，可能就會停留在熟悉的主題上，重複自己。但因為來到台灣，作為『他者』，會一直遭遇『異質性』的挑戰，因而激發了許多可能性。所以我可以說我不是『跟隨者』。我的風格不是所謂的『印度風格』，即使在 Manipur，那裡的風格也是異質而多元的。我的原創性來自，我有了一個創作念頭，然後構思要如何在台灣的劇場實現，藉此去找出可以表達的劇場語言。」

Jayanta 將自己定位為「自我的探尋者」（seeker for the self）——挖掘自己，進行個人的意義探尋——，既保有「自我」的原創性，又包容「跨境」歷程中所吸納的多樣性。他提示：「每個藝術家之所以是藝術家，一定是有話想說，每個藝術家都會有他自己相信的事、自己的信念，這些都值得尊重。但如果只接收單一面向的、少數幾個歐美國家的影響，那會是危險的。我對台灣社會的觀察是：個人的創造力，最後總會妥協於大眾所能接受的有限的、已知的、同質的形式。台灣這個社會，應該要彰顯的，是這塊土地、文化的異質性，這才是原創性的真正來源。」

可是，要如何面對這樣的異質性？如何找出適當的劇場語言，「跨越」語言、歷史、文化背景的隔閡？Jayanta 以劇團近作《106 號油井》為例，分享自己一開始因為不熟悉出磺坑油礦的歷史，也無法透過閱讀中文來增加理解，覺得對題材疏離，

不敢允諾承接。後來，異中求同，從上山下海鑽井打油的三代油人生命故事中汲取「情感旅程」的主題，就找出了可用的劇場語言。

對於同樣有「他者」經驗的新移民，Jayanta 推薦 EX- 亞洲劇團的兩部作品。《假戲真作》適合進劇場觀賞。劇中兩位主角說著不同的語言，乍聽之下是條隱形的線，但隨著戲劇開展，觀者會開始讀懂劇場語言，同理舞台上個人遭逢的命運，不知不覺中便跨過了那道線。《猴賽雷》則適合排演。這齣戲很熱鬧，形形色色的角色都有，演員運用各自的母語飾演戲裡的動物角色，眾聲喧嘩。劇中也刻畫了一位「他者」如何去學習一個新的語言、文化、與人交往的方式，漸漸融入在地的過程。最終，他選擇回到原來的地方。但可以引發討論的問題是，真的有一個他「原來的地方」嗎？他回得去那地方嗎？他在哪裡才不會是「他者」？

跨境的視域翻轉與落地實踐

當我們使用「移民者」這樣的語境，描述的是一個傳統意義的公民，從 Manipur 到新德里，從新加坡到苗栗，被限制地在國界間移動。在訪談中，我試著改用「跨境者」(trans-spherer) 來描述 Jayanta，好跨出原有的「語境」、我們習以為常的「文化情境」。不是因為 Jayanta 是一位異於常人的藝術家，而是他作為一位「常人」，帶著「常人」會有的思索和追問「我是誰」，轉化(trans-)了原有語境內的意義，對自己有了更深刻的認識。

最近英國的《Art Review》雜誌所公布的 Power 100 當中，我們一向未認真留意的南亞、東南亞藝壇，印尼、泰國、印度、新加坡，有多位入選。這印證了我一直相信的：當代最前瞻的藝術實踐，其實是來自「西方古典霸權」的邊陲地帶。而位處在台灣邊陲苗栗的 EX- 亞洲劇團，其



8 《假戲真作 2.0》劇照。(陳少維攝)



9 本質劇場論壇。(陳少維攝)



10 《106 號油井》劇照。(陳少維攝)



11 《猴賽雷》劇照。(陳少維攝)

純

筆記

本質劇場

「本質劇場」演員訓練方法，是 EX- 亞洲劇團藝術總監 Chongtham Jayanta Meetei（江譚佳彥）以其多元豐沛的文化背景及深厚的劇場功力，融合印度《舞論》（Nāṭyaśāstra）中的「情味」（Rasa）理論，經過多年劇場實務經驗，整理出的一套獨特、循序漸進的演員自我鍛鍊方法。目的是訓練演員「傳達角色的本質」。演員先要調整身體的質感，喚醒對自己身體的覺察和想像力；其次是透過呼吸，開發身體的敏銳度。最後是練習運用聲音表情和動作，傳達出角色的本質，以及「情味」，讓情感說故事。

透過這樣的表演訓練，演員可以透過手勢姿態、語言聲音、化妝造型和面部表情這些面向，調和「情味」，讓自己成為承載情感的容器，讓「情味」引起觀眾共感。除了搭配「本質劇場」的美學特質「舞蹈化的身體」、「音樂性的肢體」外，這套演員訓練方法也可運用在不同的表演風格或表演形式中。

實很有可能是台灣當代最前瞻的藝術實踐之一。這個想法來自我的兩個觀察：作為古典的邊陲，無法理所當然地霸占古典的詮釋，反而因此能轉化近代的被殖民經驗，展現古典劇作原初的活力，這幾年我在 EX- 亞洲劇團詮釋的西方經典劇作《百年復甦》、《玩偶之家》、《卡里古拉》中看到了這股活力。

其次是，當全球化、網路通達，都會與鄉村的距離日益縮短的此刻，邊陲地帶特有的「跨境」與「在地」經驗，一旦跨過專業門檻，將會深具潛力。從 EX- 亞洲劇團引介進來，同為後殖民經驗的經典劇作：《島》、《赤鬼》、《馬頭人頭馬》、《雨季的美麗與哀愁》，以及劇團前期的創作《假戲真作》、《沒日沒夜》、《猴賽雷》、《齊格飛》，到近期的《106 號油井》，我看到了一條清楚的實踐方向。這是台灣劇場界不可或缺的活水，持續累積下去，必然會帶來深刻的迴響。



12 《卡里古拉》劇照。（陳少維攝）