

## 一場反客為主，還劇於民的劇場革命

張雅琳

根據香港藝術發展局（下簡稱藝發局）《香港藝術界年度調查報告二零零九至一零年度》顯示，<sup>1</sup>二零零九至一零年間獲政府資助的劇目共五百零四齣，場次更高達二千五百四十五場。其中四百零一齣是話劇，而音樂劇則佔了八十九席。看似百花齊放的劇界理應能夠將戲劇普及於市民大眾，然而，二零零九年至一零年間，僅有百分之六的戲劇演出的最高票價介乎於港幣一元至七十元，較最高票價訂為港幣四百二十元以上的百分之七點九比率更少。戲劇，似乎只是屬於一小撮人的藝術。



（圖片來源：<http://www.facebook.com/HKREP>）

在傳統的戲劇世界裏，戲劇本來就是一種為貴族，甚至統治者服務的工具。在

---

<sup>1</sup> 香港藝術發展局《香港藝術界年度調查報告 2009/10》  
[http://www.hkadc.org.hk/UserFiles/ResourcesCentre/Report/20120531\\_HKAAS/Full\\_report.pdf](http://www.hkadc.org.hk/UserFiles/ResourcesCentre/Report/20120531_HKAAS/Full_report.pdf)

亞里士多德的悲劇體系中，悲劇英雄的英勇事跡只是一小撮人的貴族式事跡，那種高貴的情操，傑出的表現似乎只是少數人的標準，非凡人的典範。從哲學層面來說，亞里士多德一直很強調階級，他認為所謂的公正（Just）就是公平（Equal）。他認為平等的人就應該接受平等的待遇，而不平等的人就應該接受不公平的待遇。主人絕不會跟奴隸在待遇上看齊，而男人就應處於優勢，女人則是注定生於劣勢當中。他完全不關切「轉變既存的不公平狀態」的可能性，而是完全接受它們。<sup>2</sup>亞里士多德認為正義是比例制的，其分配標準就是根據每個城市的政治制度，即所謂的法律，然而這些法律由誰來訂立的呢？那當然是富有的權貴和自由的男人，而絕不會是奴隸和女人。

希臘悲劇模仿了人類追求幸福時的理性靈魂，而最高層次的幸福就是表現出德善的行為而不求回報。德善就好比儒家所推崇的中庸之道，就是避免一切極端的行為，而它的終極表現就是憲法。亞里士多德認為德善的行為習慣是自小養成的，年輕人不可輕易行使政治，而是要先獲取長輩的教導，這種教導就好比立法者教導公民一般。然而，這樣的憲法就一定是「好」的嗎？亞里士多德似乎從不關注或懷疑這點，因為他代表的，正是擁有權力，並制定憲法的統治階級。

---

<sup>2</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P30-31。



(圖片來源：<http://www.hi-check.com/art/2012/05/>)

希臘悲劇如何透過戲劇的呈現方式進一步對觀眾進行政治上的控制呢？亞里士多德指出，「悲劇最重要的目的就是引發淨化（Catharsis）。」<sup>3</sup>淨化這個詞語含有糾正的意味，這是一個醫學隱喻，好比醫生利用藥物發揮醫療作用一般，而阿里士多德的悲劇則是透過劇場將人民的靈魂進行洗滌。悲劇英雄的塑造就是這個淨化過程中不可缺少的重要元素。在希臘悲劇中，由缺乏而起的悲劇英雄往往因著一個性格上的弱點或極度性的行為，使其在攀上幸福之路後，人生遭逢一大逆轉，繼而進入一個不幸的災難當中。希臘劇場就是透過英雄人物的遭遇煽動在場觀眾的情緒，這些人物往往都是在大部分的情況下表現出德善，而只有一個地方出現了瑕疵，而這樣的瑕疵是可以被觀眾所諒解的，亦因如此，觀眾才能對這個並非大奸大惡的悲劇英雄寄予同情，產生移情（empathy）的效果。在遇上災難後的悲劇英雄會順著劇情步向第二階段，就是承認自己的錯誤，此時對角色產生了同情，並早已把自己代入了角色當中的觀眾，亦會跟著

<sup>3</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P34。

悲劇英雄一同承認自己的錯誤，承認那些悲劇性的弱點和違反憲法的行為。當角色承認錯誤後，戲劇的發展亦隨即步入第三階段，就是大災難，悲劇主角往往會將自己的生命結束，或親眼目睹心愛的人死去，為自己的行為負上後果。例如在《伊狄帕斯王》中，充滿智慧、孝順、專一、熱愛家庭，並且勵精圖治的伊狄帕斯王卻因為驕傲而最終遭遇到弑父娶母，太太（母親）上吊以及親手將自己雙眼挖盲的命運。此時觀眾會被這樣的大災難所驚嚇，繼而把自己的弱點洗滌，透過悲劇演員這隻代替觀眾負上代價的「替死鬼」達到了淨化的後果。

「憐憫的產生是由於不應得的不幸事件所產生，而恐懼的產生則因為悲劇人物像是我們自己。」<sup>4</sup>

在劇場內，觀眾的情緒被動地隨著角色的愛恨起伏，對其所面對的遭遇感同身受。一個善良以及無懈可擊的角色所帶來的美滿結局不會令觀眾有所畏懼。而一個超級大壞蛋所面對的大災難亦不能令觀眾對其產生半點同情。希臘悲劇透過一個讓觀眾代入成自己的角色，藉著觀眾所產生的憐憫和畏懼，讓人民銷毀一切的邪惡、錯誤和軟弱，亦即是違反憲法的行為，達到統治者的政治目的。

「憐憫和恐懼只是驅逐的機制之一，不是目的。而悲劇的政治意義正在於此。」<sup>5</sup>

獲得財閥資助的劇場有著協助國家壓制人民的政治目的，而悲劇演員則是國家

---

<sup>4</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P39。

<sup>5</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P40。

機器的執行者。他們受著國家的俸祿，絕不會做出一些有違統治階級或國家利益的事情。

回到香港的劇壇，現時獲得康樂及文化事務署（下簡稱康文署）直接資助的九大藝團中，劇團佔了三席，包括香港話劇團、中英劇團以及進念·二十面體。先談香港話劇團，二零零九年至一零年獲政府的資助金額為二千九百九十五萬，金額佔劇團年度總收入的百分之七十四，<sup>6</sup>於九大藝團中排行第三位，亦是獲得最多資助金額的本地劇團。二零零一年，劇團更是全數直接獲得政府資助的本地藝團之一。查看劇團的現任理事會名單，大家都不難發現劇團跟統治者及財閥有著千絲萬縷的關係。

香港話劇團現任的理事會主席胡偉民，現職迪奧國際建業有限公司董事長，並為香港房地產協會執行委員會主席以及中國人民政治協商會議廣州市委員會委員。而第一副主席伍翠瑤現職馬素加信建築工程有限公司副主席兼行政總裁，更是中國國情研習促進會（香港）創會會長、廣東省廣州市海外聯誼會常務副會長、廣州市政協委員及深圳市羅湖區政協常委以及香港房地產協會副會長。兩人簡直就是地產霸權與左派勢力的象徵。而香港話劇團理事會中，最為香港人所熟悉的可說是現任立法會議員，最強大的保皇黨民建聯成員之一的鍾樹根，而他竟然是劇團理事會的司庫。<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> 《九大藝團收入 資助佔逾五成 議員倡政府加強參與管理》明報通識網：  
<http://life.mingpao.com/cfm/reports3.cfm?File=20090505/rptaa07e/gdb1.txt>，2009年12月22日。

<sup>7</sup> 香港話劇團網頁：<http://www.hkrep.com/the-council-administration-staff/>



(圖片來源 (左) : [www.pixelbread.hk](http://www.pixelbread.hk) ; (右) : [www.jetso.com.hk](http://www.jetso.com.hk))

至於另一劇團中英劇團藝術總監古天農不僅為梁振英陣營成員之一，於較早前的文化局風波中更與文化界大唱反調，力挺曾觀賞其劇團演出的許曉暉出任局長一職，幸好梁振英成立文化局的如意算盤最終並未能打響。而二零零七年才成為政府直接資助藝團的進念·二十面體，曾經以演出《東宮西宮》等政治諷刺劇而廣為市民所認識，表面上看似非常反叛的進念·二十面體，於八、九十年代比現在可謂反叛得多，劇團於一九九九年被政府所招安，獲得藝發局的資助。劇團由藝發局轄下的「三資團」，到及後表演藝術委員會建議把當時藝發局的「三資團」納入康文署資助藝團之列，以方便整合資源，進念·二十面體因而成為了政府的九大藝團之一。而所謂的政治劇《東宮西宮》亦只是一種純粹的政治呈現 (representation politics)，一點都不夠反叛。進念·二十面體的藝術總監榮念曾更是上海四大家族之後，跟中國共產黨中央委員會宣傳部有著不錯的關係，榮氏更協助梁振英撰寫選舉時期所發表的文化政綱。三大資助藝團與當權者的關係充分體現了前文所提及「他們受著國家的俸祿，絕不會做出一些有違統治階級或國家利益的事情」的論述。





(圖片來源 (左) : [www.pixelbread.hk](http://www.pixelbread.hk) ; (右) : [dowhat.com.hk](http://dowhat.com.hk))

至於在劇目和演出內容上，時至今日希臘悲劇在本地及國際的主流劇壇上仍然具有一個非常崇高的地位。《伊狄帕斯王》、《美狄亞》等劇目亦經常於香港及世界各地上演。除了希臘悲劇對現今傳統主流戲劇影響甚深外，還有聞名於世的英國劇作家莎士比亞，他代表著當時另一種的新興力量——布爾喬亞 (bourgeoisie)。布爾喬亞階級強調自己的權力是用金錢、開創事業的進取心、努力工作以及冷靜理性的生活態度所換來的，他們的出身背景並沒有賦予他們絲毫的特權，他們並不會從自己的宿命和命運中得到任何恩惠。布爾喬亞認為「德善」與「務實」就是他們的踏腳石。他們的藝術正正是創造出一些所謂有血有肉、活生生，和充滿「德善」的角色。聲稱沒有權利的布爾喬亞最終透過金錢取得了權力，而表面上代表布爾喬亞的莎士比亞，面對一群贊助他創作而且仍然擁有政治權力的貴族們，其實依舊要卑躬屈膝。雖然莎士比亞是第一個布爾喬亞劇作家，他能夠將布爾喬亞這種新興階級的「德善」與「務實」的特

質完整地描繪出來，但除了《威尼斯商人》及《安東尼與克麗歐佩特拉》兩個劇目外，他並沒有公然將布爾喬亞描繪成英雄人物，莎士比亞大部分的角色仍然是昔日的貴族，他的劇場證明了封建餘孽依舊存在，在他筆下的一般平民講的是索然無味的散文，而貴族人士卻是高雅的韻文。<sup>8</sup>另一方面，布爾喬亞的冒起，除了衝擊著傳統的貴族外，他的身份更是透過榨取勞工的剩餘價值所得來的。布爾喬亞只是代表了社會上的另一股欺壓人民的新勢力，莎士比亞的戲劇仍然是為當權者服務，他根本從不關心普通的民眾。

從另一哲學層面分析傳統戲劇，傳統戲劇體現了德國哲學家黑格爾主體性角色的自由思想，「事件的出現不是發生自外在環境，而是出於個人的意志與特質。」<sup>9</sup>

黑格爾認為每位戲劇的主角都擁有絕對的自由，這種自由並不是在肉體上，而是在思想心靈上。以希臘故事普羅米修斯為例，即使主角普羅米修斯被宙斯困於山上，無力躲避烏鴉每天飛來侵食他的肝臟，但他的思想仍是自由的，他可以選擇向宙斯認錯以換取結束這種痛苦的命運。然而他並沒有選擇向這位眾神之主懺悔，反而堅毅不屈地忍耐下去，直至得到赫拉克勒斯的相助。黑格爾對角色人物絕對主體的想法，就好像把一切的問題責任都變得個人化。黑格爾認為戲劇精神狀態創造了戲劇行為，這種思想被近代德國戲劇家，同時亦是一位馬克斯主義者的布萊希特形容為「戲劇性形式」（唯心論詩學）。傳統戲劇中，擁有絕對自由的角色犯下了一個悲劇性的錯誤，觀眾透過角色及劇情產生了移

---

<sup>8</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P89-91。

<sup>9</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P126。



情，並在劇終時心靈獲得淨化，移除與角色人物一樣的錯誤行為。這種戲劇的呈現模式，除了的古希臘戲劇，我們亦能夠從一些本地創作的戲劇作品中，找到悲劇的特質。我嘗試大膽地以本地著名編劇杜國威為例，他的代表作《南海十三郎》所描繪的主角江譽鏐才華橫溢，善良而又對愛情專一，可惜他為人恃才傲物，最後遭逢災難性的遭遇，在創作事業如日方中之時，遭受愛情與事業的打擊，以至最生活潦倒，甚至變得瘋癲，最後在青山醫院病逝。<sup>10</sup>南海十三郎有如一貫的悲劇人物，並不是完全的大奸角，除了驕傲任性外，其他的部分都是值得欣賞的，這樣才能令觀眾又愛又恨，對他的際遇感到同情，產生移情的作用，而在故事的結尾時觀眾亦會以南海十三郎的悲慘結局為鑑，避免自身出現過份驕傲的行為。



(圖片來源：<http://msn.ent.ynet.com/>)

<sup>10</sup> 杜國威：《南海十三郎》，次文化堂，1999。

而布萊希特的「史詩式形式」（馬克斯主義詩學）則認為創造戲劇行為的並不是黑格爾所指的精神狀態，而是社會關係。他認為角色人物只是一個客體，他們都只是經濟及社會力量的代言人。人的本質並不存在，沒有人是天生如此的。例如甘迺迪入侵豬羅灣，真正的主體並非美國總統甘迺迪本人，而是其背後的龐大經濟力量。布萊希特認為，悲劇性的錯誤（hamartia）阻止了角色人物對社會進行改造，而這正是戲劇行為的根本起源。另一方面，戲劇性形式透過觀眾的情緒性妥協來製造移情作用，剝奪了觀眾行動的可能性。<sup>11</sup>馬克斯主義的唯物論認為，戲劇不是要淨化觀眾心靈，以及改變他們，劇場真正要針對的應該是社會，戲劇應該是詮釋世界，甚至改變世界，讓世界更適於人民生存，而不是承認個人的錯誤，正當化既存的社會。布萊希特打破傳統戲劇的框框，發展出「疏離（alienation）的劇場理念，往往在戲劇進行中，由演員跳出扮演的角色來陳述含意，目的即在打破觀眾過於投入的執迷（即移情）。<sup>12</sup>

「他主張『史詩劇場』（Epic Theatre），在舞台上敘述事件，讓觀眾抽離成為『觀察者』，利用歌曲、幻燈片、影片及獨特的表演風格達至『陌生化效果』（Verfremdungseffekt），打破傳統的劇場幻覺。」<sup>13</sup>

布萊希特希望觀眾能夠於劇場中變得理性而抽離，對每個戲劇行為的理由有更清楚的了解。他其實並不反對情緒，他認為觀眾可以在劇場內哭，但並不是因為主角的悲慘命運而哭，而是其背後的社會，例如對戰爭的悲憤。

---

<sup>11</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P134-135。

<sup>12</sup> 陳建忠：解放的美學——讀奧古斯都·波瓦的《被壓迫者劇場》，

<http://www.ycrc.com.tw/blurb/blurb002.php>

<sup>13</sup> 陳恆輝：《淺談羅伯特·威爾遜及布萊希特的戲劇風格》，<http://www.douban.com/note/135490054/>

布萊希特的導演手法跟香港演藝學院戲劇訓練沿用的史氏體系是相排斥的，史坦尼斯拉夫斯基強調演員必須精於觀察事實，揣摩真實生活中的行動，同時應有相當的心理學訓練，能想像角色的心理狀態，並能通過頻繁的排演，從而在舞台上投射出真實生活。史氏著重心理過程，並演員以及觀眾的投入，但布萊希特戲劇體系卻剛好相反，布氏希望觀眾抽離處境，以外在的第三者角度觀看事件，對故事背後的社會作出批判和反思。布萊希特的戲劇結束時所帶出的效果被非淨化，而是催化改革。

「一個企圖對社會改革者進行改造的劇場，絕不能在平靜的結局中收場。」<sup>14</sup>

布萊希特認為劇場應揭發真理，暴露矛盾，以及提出改革。

「布萊希特主張作因為一位大眾藝術家必須放棄大都會的廟堂舞臺、走進鄰里社區，因為只有在那裏他才會發現真正有興趣改變社會的人們；在鄰里的社區裏，藝術家應該把他看到的種種社會生活景象，呈現在那些有興趣改變既有社會的勞工面前，因為他們是它的受害者。」<sup>15</sup>

布萊希特打破了戲劇自古以來為權貴服務的傳統，他將戲劇帶進人群當中，認為藝術是應該普遍存在於所有人的身上，而並非少數被圈選的一群。布萊希特為戲劇的歷史締造了一個革命性的突破，而布氏體系亦是當今三大戲劇體系之

---

<sup>14</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P146。

<sup>15</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P146。

一。

可是創立受壓迫者劇場的巴西戲劇工作者奧古斯都·波瓦從認為在這樣的劇場中扮演思想展示者，只是由原本的主角換成演員自己，劇場仍是由劇作家透過角色、評論在表現思想。換言之，觀眾依然是被動的接受啟蒙。布萊希特的理論未能真正地推倒劇場的「第四面牆」，台上台下的形式未破，演員與觀眾之間的權利關係對立和矛盾依然存在。<sup>16</sup>

「劇場完本是狂歡的酒神歌舞祭……後來統治階級掌控了劇場並築起高牆。首先，他們區隔人們，將演員與觀眾分開：分成演戲的人與觀戲的人——歡樂的慶典於是消失了！其次，他們自演員之中，將主角從群眾裏抽離，壓制性的馴化於是誕生！」<sup>17</sup>

在傳統劇場裏，擁有權力的是獲得主動權的演員，而觀眾只是一群被馴服、教化的受壓者。他們不僅被演員所壓迫，更是被演員背後所代表著的統治者所欺壓。

「被壓迫者的詩學強調的是行為本身：觀賞者未將他們的權力委任給角色人物（或演員），任其依自己的角度來演出或思考；相反的，他自己扮演了主角的角色、改變了戲劇行為、嘗試各種可能的解決辦法、討論出各種改變的策略。

---

<sup>16</sup> 邱禮濤：《我所知被壓迫者劇場的二三事》，<http://www.hermanyau.com/cArticleTO.htm>

<sup>17</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P161。

簡單地說，就是訓練自己從事真實的行動。」<sup>18</sup>

奧古斯都·波瓦的解放美學目的是讓劇場本身成為一項「革命的預演」（a rehearsal for the revolution），而觀眾則成為被解放的「觀演者」（Spect-Actor）。他堅信真正的革命性團體都應該將戲劇的生產媒介轉化給人民，人民可以運用劇場成為自己對抗壓迫的真正武器。

回到香港的脈絡，香港的主流劇場要不是前文所提及到，與政府有著千絲萬縷關係的受資助劇團，就是那些以明星掛帥，將戲劇商品化，以及將演出變為純粹娛樂的商業劇團。進入劇場的觀眾，從不會思考自己在劇場內所扮演的角色，他們理所當然地接受了自己被動的身份，從不會反思自己與演員之間的對立關係，他們甚至不介意劇場內存在著「第四面牆」。回應本文開首的《香港藝術界年度調查報告二零零九至一零年度》，能夠負擔到高昂的戲劇票價的，絕對不會是社會上最邊緣的一群。香港的社會正正就更需要奧古斯都·波瓦的受壓迫者劇場，令戲劇能夠走進社區，深入民眾，並將戲劇這種對抗壓迫的人民武器帶給民眾。讓香港劇壇在主流以外，能夠有更多不同的元素，同時亦能夠協助一群受壓迫的弱勢社群，例如少數族裔或殘疾人士能夠透過劇場，為自己生活進行一場預演，使他們能夠開拓出更多面對壓迫的對抗方法，令這場劇場革命能夠跳出劇場，成為真正的社會革命，方為民眾劇場的粹所在。

「劇場可以被任何人所使用，不論是否具有藝術天分。」<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P165-166。

<sup>19</sup> Augusto Boal 著，賴淑雅譯：《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009，P165-166。

在這個瀰漫著精英主意的香港社會裏，政府審批藝術資助的準則往往是劇團表演者的資歷、市場價值以及其行政技巧。這樣的前設往往扼殺了很多戲劇的可能性，亦讓一般沒有戲劇認知的市民有所卻步，進一步鞏固了演員與觀察之間的圍牆。現時推動受壓迫者劇場的香港藝術團體主要有亞洲民眾戲劇節協會、社區文化發展中心以及好戲量，我希望在不久的將來，香港能夠有更多民眾認識奧古斯都·波瓦的受壓迫者劇場，並共同推動這場反客為主，還劇於民的劇場革命。

戲劇，從來都是屬於人民的。



參考資料：

1. 香港藝術發展局《香港藝術界年度調查報告 2009/10》
2. Augusto Boal 著，賴淑雅譯，《被壓迫者劇場》，揚智文化，2009。
3. 《九大藝團收入 資助佔逾五成 議員倡政府加強參與管理》明報通識網，獨立專題——藝術，2009 年 12 月 22 日。
4. 香港話劇團網頁：<http://www.hkrep.com/the-council-administration-staff/>
5. 杜國威：《南海十三郎》，次文化堂，1999。
6. 陳建忠：解放的美學——讀奧古斯都·波瓦的《被壓迫者劇場》。
7. 陳恆輝：〈淺談羅伯特·威爾遜及布萊希特的戲劇風格〉。
8. 邱禮濤：〈我所知被壓迫者劇場的二三事〉。