



第 2 期 2014 年 5 月

戏剧课堂

我们为什么用艺术作为启蒙教育培养孩子的人格和文化认同？



人物志

吴丽娟专访——艺术启蒙教育之重

采访人：本刊主编黄素怀（简称编）

受访者：实践剧场联合创始人、艺术顾问吴丽娟女士（简称吴）

“不是有知识，就表示有文化。”

编：为什么孩子需要艺术的启蒙教育？对他们的成长有什么重要性？

吴：艺术教育对孩子最重要的是——它是文化的一部分。一个孩子来到这个世界上，若以完全不知道自己是“何方神圣”的状态长大，是不可思议的。文化是关于一方人如何生活，也关于他们如何想，如何做，对事情的看法等，代表了一种人的自尊。是一种“身份认同”。更广的说，对文化的认识，也是促使世界大同的重要条件。因为我们需要眼睛看，耳朵听的东西，才能与世人沟通。才能把从生活中累积的，让别人了解。作为一个国家和民族的成员，他们对于事物的看法，也就是一种文化背景下形成的人格，是非常重要的。我觉得不是一直读书，一直学习，有很多知识，就表示有文化的。这是两回事。对儿童来说，那些知识，必然会在成长过

程中学到。但若没有文化艺术的教育，他们会与这个国家，这个民族脱节，变成一个没有方向的人，像水上的叶子，飘到哪里算哪里。所以，文化艺术的教育，更多的是人格的成长。而对于自己文化的认识，是人格成长的基础。

以实践的例子来说，为什么表演艺术变成了教育的手段？第一，因为包含文化的特点。第二，在很多年的时间里，人因为要做一个“专家”而让很多东西分化了，人的认识偏了。最重要的不是先认识局部，做一个专家，最重要的是对总体的认识。比如医生先对人体有总体认识，才进入特殊部位的研究，使自己在个别部分比别人掌握更多。但你掌握得好不好，能不能用，还是在于你对整个人体的认识是否透彻。不然就是头痛治头、脚痛治脚。所以孩子从小先应该认识——生活是怎么回事？人与人的关系是怎么回事？一个人责任与义务在哪里？怎么样做一个人……然后才来求学问。这就是为什么当时实践决定做教育。

当然，有另一个问题使我们想得更多。当时我们很强烈的感受到新加坡“文化沙漠”的状态，我们活了几十年，没办法跟自己说我们的文化是什么。当然我也了解，我们是一个移民国家。在苦难中移向外国的人，绝对不会带什么很有深度的文化的。所以我们的底子本来就很薄，宝崑常说“我们是文化的孤儿”。就是这样的情况，几十年来，我们慢慢的投入，从我们的生活中找出，借鉴和融合别人优秀的文化，来加强我们自己的表达能力。因为，我们的表达能力，我们做人的素质，是对我们文化的说明。所以我觉得用艺术作为孩子最早期的启蒙，是比任何学识都重要。教他读书写字对我来说一点都不重要。

文化传达了一个国家，一个民族最基本的“道”——方向、道路、价值。

如果我们光和孩子谈这些，太过抽象。所以我们通过游戏，让他们不自觉的，即学又潜移默化的受到影响。只有各种表演艺术，有这样的能力，因为它们并不难游戏化，而游戏是人的本能。再说，我不相信学前儿童，可以“教”，儿童只能“引导”他。如果你“教”他，第一个失去的就是他们的创意和想象力。当你“引导”他，说明你接受他的创意和想象力是先天的，你的引导是帮他把这些先天条件拿出来用，而不是抹杀。孩子的想法，根本不合我们所谓的“逻辑”，这就是他的天赋。当“你教我学”的时候，就失去了学习的主动性，也是去了所有的生物都有的重要的先天条件。长远来讲，影响到他们以后怎么自己学习，自己做人，怎么成为一个头脑灵活的人。反之，人的头脑就会变得死板，失去灵活性和敏锐性。所以我不相信孩子可以教，而是知道用什么途径和方法让他们自我开发。这就是为什么我们要尊重孩子的看法和表达，就是因为我们不能够以我们已经僵化的头脑，来教一个其实比你更强更灵活的头脑。

编：那么你觉得我们的剧场教育和现行的学校教育有什么矛盾吗？

吴：一个好的老师，我们的方法是跟他们相辅相成的。一个弱的老师，我们的方法，他根本就

学不会。我最成功的教师培训，就是弱智儿童的老师，因为“说什么孩子直接就能懂”的方法已经受了很大的局限，他们需要方法先让孩子记住东西。所以，弱智儿童的老师非常喜欢我们上课的方法，对他们有很大的帮助。有时候家长问，“你们的课在做什么？一直玩一直玩。”其实我们每一次玩，都知道我们在玩什么，我们为什么玩这个，老师有办法看效果是什么。现在孩子的压力，不能说都是学校来的，也不能只赖教育制度，还有父母亲怕输。在我们的课堂，很快就知道哪些父母怕输。当我们玩游戏的时候，那些总是要往前，总是要领头，总是怕失败的，就是怕输的孩子。有时候我们会故意玩“有输赢之别”的游戏，而且整队人轮流输的，就是要测试孩子对失败的看法。然后我就会跟家长讲：“你的孩子怕输，是因为你怕输。”当孩子因为赢而可以避免被惩罚，减少压力，威胁的时候，赢慢慢变成安全感的问题。所以孩子怕输，家长要先检讨。

编：现在的小孩子比以前的小孩子更怕输吗？二十年前的孩子跟现在的有什么差别？

吴：新加坡的孩子有些特点，因为国家发展得很快，我们的孩子每十年一变。首先身体体质就十年一变，这边驼到那边驼。脑子也是，以前的比较保守，比较害羞，但很愿意参与。过了一些时候，比较开放和活泼，这是中间阶段。我十二年没有上课，回来的时候有点傻眼，因为我是搞形体的，我最强烈的感觉就是现在的孩子形体差、节奏杂。可能是我们的孩子不怎么唱歌，我小时候和不同种族不同年龄的孩子在一起，总能找到一两首歌大家可以唱，现在他们只会唱生日歌了。不会唱歌，节奏就不好。这是很悲哀的。节奏很重要，我们说话表达都需要节奏。总的来说，孩子应该有的主动、热情好像都耗尽了。新加坡文化面如此之广，各国各民族的文化都有，可孩子的生活很窄。新加坡人虽然有钱可以出国，可出国是吃喝玩乐，只是换个环境做跟家里一样的事情。我们通讯已经很发达，他们知道的事情多，并不表示他能把握得了，他们需要更丰富的生活经验。如果只是周而复始的生活，社会知识越变越狭隘，有天才也没法发挥。所以生活应该要更多姿多彩，认识多了，自然就更明事理，有包容心，会表达，更有群体观念。现在很多人，已经没有群体观念了。在艺术教育上，虽然学画画和音乐是孤独的，但若放在一个集体课程里，让他们互相观看，互相学习，不但帮助他们成长，也帮助他们了解眼睛、嘴巴、耳朵要用来干什么。

有句老话说“三岁定终生”。我的理解是，三岁就要开始学，在对的路上的话，就可以定终生。你不要以为三岁学的三十岁都忘记了，越小学，越是他的。每个人都有缺点，弱点，我们大人可以选择有些东西不要记，小孩子不会的，他的感官还没有这么能够控制。所以我觉得学校的活动，在小学二三年级以前，绝对不可以只是赶考。如果艺术走向那个方向，就完蛋了。可以走向舞台，但是要做得好。

走向舞台，第一是要提起他们的自信心，自信的人胆子就大。第二是他们要知道怎么跟别人配合，第三，表演因为有观众，观众就是考官一样，他要学会面对。要培养小孩子的信心是很容易的，因为他们不懂得怕。演出的时候，我一定会交代所有的工作人员，谁都不准问一句话，

如果问了就会惹上很大的

麻烦，那句话就是“你会不会怕？”因为他根本没有想过，你问你他就会去想，也传染给别的孩子。对孩子需要一直记住一直练习的一件事情就是，每一句话尽量正面，负面的话，就是给他做建议。所以儿童教育不是很容易，但是很重要很值得做的事情。有很多老师来跟我接受训练后，我都会陪他们上课，慢慢才放手。孩子教育不是好玩的，必须负很大的责任。

编：这么多年来整个学校教育环境有进步吗？

吴：硬件有进步，新加坡最厉害的。但是，软件还要提高。老师总体还有很多提高。但是，更要改变的，不是学校，不是老师，是家长。如果家长不参加比赛，学校也找不到人跑。家长不但参加，还更热心，更积极，更主动。精神上的压力对孩子心理伤害很大，因为他们不能反抗。【编：他们也不知道要反抗什么？】有可能是这样的情况，因为头脑被既定思维限制，“标准答案”把孩子的头脑变成了“标准思维”。我比较希望孩子造反一点，但你一定要教他讲理。【编：家长的观念其实是受整个社会的观念影响，社会对于“成功”的定义过于狭隘。】是的。很多家长觉得孩子读书好是他有脸面的标志，孩子去哪里补习也成了的流行和时髦。

编：有老师觉得教师行业变成了“服务业”，而老师和家长的关系成了服务业者和消费者的关系。你怎么看？

吴：当老师迎合消费者，教育变得盈利性的商品，它就变质了。当我训练老师时，我对他们说：“我不管你的对象是谁，当你把老师两个字放在头上的时候，至少有一个责任，凡是碰到困难，先不要问，先想，用尽能力解决。想不到才问我。”这也是做人的基本，经过思考，即便找不到答案，至少知道什么路是不对的。如果老师不动脑筋，害怕承担责任，指望校长教他们怎么办，是最悲哀的事情。我希望更多老师觉察到这个问题。我见到一些孩子，在新加坡念书总是及不了格，去到美国念书25岁就成了物理博士。我们的教育体制约束了孩子的发展，约束了孩子的思考能力，以至于他们看不到知识的价值。我读书的时候都是只求及格，我们说“生平无大志，只求六十分”，会考勉强及格了就把学的都忘掉。这样有什么用？

教育本来应该是因材施教，就不会抹杀一个人的能力，不会放弃任何一个人。学校系统作为一个框框在那里，老师没有很大的选择，但是也不能完全没有这么做。老师每天整天骂成绩差的孩子，导致他们受到歧视。我处理家长去学校冲锋陷阵的事情可多了。孩子可以取得好的成绩，但不表示他的成长是健康的，不表示他学到的知识是能够把握得了的，也不表示他特别聪明。



人物志

许慧铃专访——戏剧教育的“同理心”

采访人：本刊主编黄素怀（简称编）

受访者：戏剧盒副艺术总监、戏剧盒教育支部负责人许慧铃（简称许）

编：你认为戏剧教育对一个孩子的成长有什么影响？

许：我觉得最大的影响是“同理心[1]” (Empathy)，因为戏剧一般通过人物表现，学生在搬演一个人物时，因为人物的处境、年龄层与自己本身很不一样，就会造成扮演者与角色的价值观的碰撞，打开了另一个让他们思考的可能性。现在越来越多的年轻人可以获得很好的物质，很高水平的教育，当我们提出一个课题，他们可以给我非常好的课本答案，可是当你让他们从自己的心里去“同理”一件事，他们便做不到了。比如说有一次在一间女校教课，学生们分组选择课题，一个小组说“我们要做LGBT的课题”，老师也说可以，我就问同学，“那你要做什么？”，她们说“每个人都应该有人权。”我问，“然后呢？”，她们就停止在那里了。学校给她们更多的是理性的，资讯的学习，而没有让学生真正的从心去了解，比如说为什么LGBT需要获得权利？从同理心，就会延伸到如何处理和分析课题。我比较担心的另一个课题

是“媒体素养[2]”(Media Literacy),就是资讯的辨识,其实包括我们大人,对真相的看法也常常被颠覆。所以我很想了解,当学生接收到这么多资讯的时候,怎么去处理和分析。近期越来越严重,因为学生们太会做调查了,什么东西Google就出来了,但你怎么知道哪些是真的。这些都是“同理心”可以延伸出来的,你怎么了解和体会一个课题或事件。以及怎么样去关注。

编:戏剧教育在学校里有没有得到重视?

许:老实讲,NAC(国家艺术理事会)有尽量在做,也很想做。可是真的要看校长本身在成长过程中,艺术对他的重要性,这会影响整个学校的文化。即使NAC有从上至下的推动,校长不认同也没有用。比如我们去到一间学校,校长很认同艺术教育,老师就做的很顺利。但是三四年后,突然换了校长,是理科的,我们的工作就完全断掉,老师做的也半途而废。我们跟学校的距离在接近,但还是有一定距离,需要花时间。

编:即使学校和老师很积极的带剧场教育进来学校,他们的要求和方向有差异吗?

许:也有可能。有时候我问老师,“你需要我们做什么?”,老师说,“学生讲华语。”。其实他们希望引起学生对学习语言的动机。【编:他们会希望一个很明显的成果吗?】大多数是要,但我们做的“论坛剧场”最后还是有一个成品,所以这方面还比较好。除非有些工作坊,是没有成品的,这样就事先要跟老师沟通好。【他们会相信剧场教育的理念吗?】恩.....大部分老师只觉得我们是一个CCA而已,可能连CCA都不是,只是一个强化(enrichment)课程,艺术在课堂里的比重是非常低的。但英文戏剧和华文戏剧可能有点差别,因为英文戏剧有O水准,有少数学校在推动,这少数学校对剧场艺术的了解就非常多,但华文戏剧相对比较弱。98%的老师都要求有成品,即使在课内做呈现也好。但我并不觉得这是不好的事情,看你怎么看这个验收,你是做剧场(Theatre),不是戏剧(Drama),剧场要求有成品的,所以我不排斥老师需要有成品。老师也会问,学生的口语能力、写作能力有没有进步,我就看住他说,“可是我们不是老师。”哈哈,所以什么做得到,什么做不到,为什么我们做不到,要跟老师沟通清楚。我可以让学生对人物内心世界有一个深化的过程,他写不写得出来,还是需要跟老师配合。我们不能把我们和老师分得很开,我们是艺术工作者,他们是老师,其实我们都是合作伙伴,我们要怎么互补,来完成教育的工作。比如了解他们教育最终的目标是什么?是不是我认同的目标。如果老师说他的目标是学生中文100分,我就会说我做不到,因为我真的做不到。如果老师说他想启发学生的人生观,从中可以用语言来表达,这个我就做得到。有时候作为艺术工作者我们会自我孤立,其实我们应该和老师多合作。

编:你做教育工作有十多年的时间了,在这段时间里,整个环境,包括剧场教育的,学校教育的,最大的变化是什么?

许：我觉得可能是接收度有提高。剧场教育变得比较常见，而且大家对戏剧可以达到的目的比较清楚。可是，大部分还是没有太大的不同。哈哈。

编：学生有不同吗？对戏剧的认识度，接收度等等。

许：现在的学生有更多的资源去上课外班，有些学生已经有一点概念和基础了。跟以前相比，比较多的学生有看过戏，或上过戏剧课。不过我真的在想，英语戏剧和华语戏剧不太一样，英语戏剧以前还涵盖文学，而且是必考课的时候，比重就不一样，英文戏剧走得比较快。比较多学生在英语戏剧方面更会选择读那个科系，或者选择有戏剧科目的初级学院。

编：在教授的时候，如何平衡尊重和鼓励学生自己的意愿以及引导他们跳出有限的认识？

许：我的理念很多时候是扮演一个引导者(Facilitator)的角色，而不是老师，所以“教”的部分，我其实拉得很低。很多时候我希望做的是比较有启发性的工作。我知道他们要做什么，我们会讨论别人认不认同他们要做的。如果老师说不可以，学生硬要做，就要做很多协调。于是我们就要坐下来，一起谈学生的出发点是什么，学校的出发点是什么，做很多的平衡，这个情况每年都发生。比如学生要出一个剧，结局对我们来说很有启发性，但是比较黑暗，老师以CCA的品牌来看，觉得对CCA的形象不好，要求换成更有希望的结局，而这个结局可能偏离了学生写这出戏的出发点。很可惜很多时候是学生被打压，因为在学校的制度里他们是最底的，可是我觉得谈判和协调的过程已经很重要了，他们可以不认同别人，但却学会了解另一个人的角度和看法，那个过程是重要的，即便最终完成不到他们要做的。如果我很认同同学们，我也会帮助学生让校方知道我们的立场是什么。

编：在学校的“论坛剧场”可以做政治议题吗？

许：看什么样的政治议题，如果讲的是政策的话，也许可以也许不可以。我们做工作坊，决定权都会在学生身上，“论坛剧场”需要一个跟他们本身息息相关的事情，所以不一定会碰到那个部分，所以和你所谓的政治课题比较远。但我觉得人与人之间，本来就有很多“政治性”，比如最近我在教一个纯华校，学校要求他们去一个马来学校探访，下次马来学校又要回访。其实这就有很多政治性可以讨论。即使他们说的是青少年所面对的学习压力这样的课题，我们可以从个人抗压能力的角度来看，也可以从家长与孩子之间的关系的角度来看，再拉大也还有学校，或者整个社会对教育的看法。从很小的个人体会，通过提问，希望引导他们以更宏观的角度来看待事情，这件事情并不是单一存在，而是很多大大小小的原因导致的。如果我们说价值观，它永远是在特定的社会模式下形成的，所以永远都是有“政治性”存在的，对我来说。

【所以也不需要避讳么？】至今倒还没有需要。比较敏感的还是种族、宗教问题，或者最近的同性恋问题，也要看学校的接受度。有些学校的接受度非常高，有些就不行。不行的话就要讨论为什么不行，所以花很多时间在似乎不是达到成果的工作，可是是了解那个课题的工作，或

者是了解我们社会的运作的工作。我们也会跟学生分享和讨论为什么我们有些在公共场合的戏剧表演会被审查。【编：如果学生所选择的课题，受到学校和老师的打压，其实能够更深入的帮助他们思考这个课题，为什么它这么敏感。】对啊对啊，就是因为有这个过程，他们对那个课题的了解度又加深。我通常会从这个角度去看。

编：最后一个问题，你希望10年以后的教育体制的状况会有什么改变？

许：不要考试。哈哈。通过我跟老师的接触，很多时候老师真的很有心想做真正的教育工作，因为他们被考试的模式绑死了，没有办法在现有的课堂时间里做课本之余的东西，虽然他们很想要做。所以你会看到一个情况是，那些刚从NIE(国立教育学院)出来的老师非常热血，三年过后，不然辞职，不然被同化，变成只是一份工作。考试是唯一评价学生是否学习到东西的一个最终标准吗？考试本身并不是太大的问题，他可以检验你学习到了什么。但当它变成一个最终目标的时候，就是一件很可怕的事情。我有一个八岁的外甥，他的学校到小三都没有考试，只是有一些小测验，老师用来评估，用来跟家长交流。有一次我的外甥在一个小测验中写错题，他硬说是老师教错。我跟他聊了很久，考试的目标到底是什么？是考你会的东西？还是考你不会的东西？我觉得每一个考试的角度，不要说是鉴定你到底学到了多少，而是来鉴定你到底不会多少。重点不在“对”，而在“错”，因为错，才学习更多，现在我是这样想的。我不是觉得不应该考试，可是我觉得考试的目的变相了，变相成一个大怪物。这也是为什么剧场课程只能是“强化”，因为它太难鉴定了。在一个过程中，可能有人三个月就懂了，可能有人三年后才顿悟，你怎么样去鉴定呢？【编：而且我们的考试要求每一个孩子都是全才，样样都要达标，却忽视了每个人的专长。】对，比如我有两个外甥，放在正统的教育里，哥哥会是考试成绩很好的学生，可是弟弟却更聪明，因为他的创意和想象力非常高。【编：现在的学校教育会不会是抹杀创意的？】我觉得会，虽然大家都在尝试改变，可是有考试在，家长也以考试作为最终目标，所以考试变成得到一份好工作最有效的方式，因为我们是一个很讲求效率的国家。所以教育部长也很可怜，环环相扣，到底要从哪里解那个环呢？我听到我一个读“人类学”的瑞典的朋友说，瑞典没有分名校，不论你是谁，都是就近入学，学校里也不分好坏班。当全部人在一起，你可以看到每个人的潜能和专长在哪里。我跟一个本地的老师聊到这件事，他就说“这样老师会很累，快的学生要等慢的，老师就要一直重复。”所以我会想大环境和社会建构是怎么影响我们的教育制度的。

[1] 同理心: 指站在对方立场设身处地思考的一种方式，即于人际交往过程中，能够体会他人的情绪和想法、理解他人的立场和感受，并站在他人的角度思考和处理问题。

[2]媒体素养：指在各类处境中取用、理解及制造媒体信息的能力。

主编的话

戏剧课堂

文字 / 黄素怀

实践的创团艺术总监郭宝崑先生留给后人的文字资料，除了剧本，还有大量的评论文章。他的评论和演讲主要发表于八九十年代，光“郭宝崑全集”就收录了逾两百篇。在一次赴澳洲观摩艺术节后，他一口气写了九篇感想交给“联合早报”。在1986年的艺术节落幕后，他写下8000字的长文深入探讨艺术节的细节及意义。

“做戏的人”如果只埋头做戏，不对社会与文化作出思考及辩论，也就失去了做戏的价值；“看戏的人”如果急于打分，不深入且长期的思索戏剧在生活与社会中的价值，也失去了看戏的意义。这是我们创建“实志”及继续下去的动机——鼓励剧场工作者，以文字作为自我剖析的手段，让剧场的观众，得到更多有价值的资料。也让评论者，在评论中再度创作，以新的手法发展及讨论戏剧的理念和价值，从而刺激原创作者……总之，无论以什么方法，都是迫使我们思考的一个手段。所以做剧场的，也不拘于戏剧创作。

比如本地很多剧团，艺术教育和社区活动都是重要的一块，它涉足了学校教育及公民教育的领域，是剧场人“不安本分”的表现。这期“实志”，将从艺术的启蒙教育谈起，探讨一些剧场人的教育理念。

我专访了实践表演艺术学院创始人吴丽娟老师，以及戏剧盒助理艺术总监许慧玲，从两代从事剧场教育的导师身上，获得了许多宝贵的意见。实践实验室总监刘晓义，通过近期作为参加“新加坡青年节”比赛导师的经验做出的总结，也验证和说明了剧场教育在实施过程中所着重和关注的是什么。我希望通过他们的这些表述，你不论身为家长、教师或教育决策者，抑或普通的社会成员，都能得到启发，或者改变的动力。

另外，本期刊物也包括戏剧作品《她门》的观后感，“编剧实验室”的三位编剧在阅读和交流经典戏剧作品之后的总结，以及《隔离嘅大母鸡·十年祭》主创之一洪节华对去年各地巡演旅程的回顾。

不论如何，作为本刊的第一个读者，我感到从中受益良多。也累积了更多继续从剧场中学习的能量。希望你也可以感同身受，和我们一起投身思辨的剧场文化。

专题

戏里戏外

文字 / 刘晓义

今年的SYF，我同南华中学的学生们一起创作了一出短剧，名为《大象的悲剧》。剧情采用了戏中戏的结构，讲述一群学生们在排演SYF的演出过程中，对于“我们要排一出怎样的戏？”，“演戏是为了给评审看的吗？”，“艺术创作能不能评分？”，“分数是不是衡量好坏的唯一标准？”等等问题提出了讨论和质疑，戏中的学生们和老师也对于教育制度和比赛制度进行了激烈的辩论，但最终作品仍不被老师通过，同学们不欢而散。

估计这是第一出在SYF的舞台上讨论SYF的作品。演出一呈现，引起了各方面的激烈讨论。很多对于“戏剧比赛”一直持有保留意见的人，对于这个戏讨论的内容很兴奋；也有很多人对于这个戏的方向和做法，感到害怕。反讽的是，与戏中剧情类似的事情也发生在现实中——戏排演过程对于学生、老师、校方甚至教育部都产生了不同方面不同程度的冲击。学生中形成了不同意见的几组，对于剧本内容进行过很长时间的辩论和协商；老师、校方甚至教育部，都不同程度地对剧本中想要讨论的问题表示过“关注”，并提出许多不同的“修改建议”。因此，在排演这个戏时的外部和内部，都充满非常有趣的讨论，也充满“戏剧性”。

我们将艺术教育带到校园中，带到孩子们当中去，可能每个艺术团体、甚至到每个艺术作品

者，都有自己秉承的不同的教育理念；校方和学生们也有自己不同的期待和预想。但对于我而言，艺术教育是要去帮助学生们认识自己和这个世界，认识自己与这个世界的关系。而这当中，独立的思考是重中之重。学生们在学校里是过着集体生活，读一样的课本，考一样的试卷，并且有一样的标准答案，一样的纪律需要遵守，一样的价值观灌输给他们，甚至一样的未来等着他们.....在这样的体制和环境 中，我们怎样好像保护星火一样，去保护他们心中可能尚未丢失的独立精神、质问精神？保有这样的独立思考的能力与态度，希望他们不致于落入庸庸碌碌的社会机器当中去，而始终能对自己，能对自己所处的社会环境和体制，有清晰的认识和判断。从而作为人，作为人本身，是一个独立且不断进步的个体。

排演过程对于各方面的冲击，让学生们身临各种辩论的状况，这就有了不同角度的思维刺激，等于是一次很好的练习，让他们逐渐形成自己的想法和方法。而在个人想法与外部力量发生矛盾时，也让他们体会到与体制的切身关系，以及如何通过自己的努力去改变环境，这也等于是一个小型的革命，让他们意识到并非所有东西都是理所当然的、不可更改的。所以，当这些事情发生的时候，当学生们眉头紧锁甚至焦头烂额的时候，我在一旁内心反而是欣喜的。在我看来，这四个月的全部过程，意义大于在舞台上的那15分钟，更远远大过一个“特优奖”。

SYF演出结束后，学生们很兴奋。我也很兴奋，临走前对他们说：“不要只记得我在戏里教你们的，要记得我在戏外教你们的。”



评论志

从《她门》到她们

文字 / 邹露

每一年当实践剧场开始新的剧季，带着他们的新作和观众见面，那个“再见”就像“初见”一样令人欣喜，因为他们总是在你看不见的时候用功和努力，展现在观众面前的是看得见的用心、成长和进步。今年新推出的荒诞剧《她门》也不例外，带给人新鲜的触动，绵长的回味，苦涩的反思，回荡的感叹。要怎样评价这部新剧呢？步出剧场，我在心里这样想，发现很难三言两语对此作出结论。就好象一块水晶石的切面，有人看到残破，有人看到闪光，还有人看到细密纹理感觉不知所云，那块水晶石就从细节处透出美感，经得起不同角度的反复凝视，最后成为一块依然不规则，依然不完美，但是珍贵的宝石。不过，还需要有适合的光束投射过来，那光束就是对于岛国并不久远历史的一丝关切的目光。

《她门》说的是某一天，一位逃婚新娘慌不择路敲响一扇门，也一脚踏进一个唯有女性的神秘世界，因此不断激发出岛国零零碎碎，有的没的女人往事。宣传文案说，“这是一出喜剧，但有八个悲情角色，这是一出荒诞剧，却道出许多生活的现实。”《她门》的“她”似乎在概括剧中出现的岛国不同历史时期中的八位女性，有各自身世，不同故事，有一定代表性，但并非绝对典型。“门”是一个有形却也是无形的门。“门”的隐喻是逃生门，逃走，逃离，逃跑，逃避，只要能逃到门里，时间从此停在那里，现实生活中的所有烦恼、委屈、悲凉、屈辱、不

安、罪恶、怨怼、悲剧、纠缠等都被拒之门外，这里是安全的，但也是空洞乏味的，初时的安全感慢慢会变成妥协、自欺、胆怯、懦弱、虚弱和麻木。这是在岛国历史背景下，一些关于女人的远远近近，若有若无，真实抑或传说、杜撰的故事和话题。在剧中她们没有名字，却有属于不同时代，各自身份的服饰、妆容、言行举止，尤其是思维模式、性格特征、情绪起伏。我们不妨设问，为什么不同时代、不同领域的女性有不同的精神面貌和性格气质，这是否说明某种塑造和引导的作用？进而，是谁以什么方式塑造引导而来？这部新剧的可贵之处就在于激发观众对于社会课题尤其是女性话题进行更为深入的探讨和思辨。她们是岛国早比1819年开埠更为久远开始至今的数百年历史中一些女性的身影和形象。依历史时间顺序，有七百年前，身穿华美纱笼，头戴华丽金冠，心地善良，却一派天真的苏丹王妃；不停敲打木鱼，一面诵经，一面让人看到最挑剔目光，听到最尖刻语言，似乎相信佛经却绝对不肯相信他人的尼姑；永远驼着背、弯着腰、张着脚、说方言、豁达而认命的红头巾；总喜欢扭摆腰肢，分不清戏里戏外但也充满小心翼翼的善良和体贴的电影明星。这些我们姑且简单把她们列为“建国以前”的女性形象，那么“建国以后”的女性形象有哪些呢？甘愿在珊顿道的不夜城拼命做工以至于家庭生活一团糟的白领；自90年代后期以来以各种名堂，学生准证、陪读准证等身份来新加坡，最终面对生存压力不得不成为按摩女郎的“乌鸦”或者“陪读妈妈”的中国女人；在新婚当日赫然发现婚姻对象在面书的对话记录中早已有背叛婚姻的不忠诚表现，因而忍无可忍仓皇逃婚的落跑新娘，以及追捕新娘，一脸正义，严厉执法却不小心透露出与上司有婚外情等不检点关系的女警。这些女性形象无一例外地都有遭遇到现实生活中的灾难、不幸、挫折，因为现实环境窘迫不自觉形成的缺陷，甚至粗俗、虚伪、卑鄙、愚钝、可笑，让人在深切同情，尝试理解的同时，也有一丝难以抑制的反感或鄙视，悲悯和叹息，无法产生好感，更妄论喜爱。

她们让我忽然努力尝试回想起岛国历史书中，或者文学作品中，又或者现实生活中究竟有哪些美好的女性形象，就此安抚和抵消我隐隐的失落感。19世纪早期，华族移民中绝大多数是男性，女性极少，历史书中这样写道，1853年，一位厦门商人携夫人来此安家落户竟是当年轰动一时的大事。后来还有“猪花”、“妹仔”、“琵琶女”、“澳门婆”、“妈姐”、“红头巾”等底层女性群体，当然也有如林文庆第一任夫人黄端琼，第二任夫人殷碧霞这样的杰出女性。历史上最早记录新加坡妇女生活的出自新加坡首位女医生李珠娘的《新加坡华族女子的生活》（The Life of the Chinese Girl in Singapore），描绘了20世纪初新加坡妇女的生活面貌，发表在英文杂志上。后来还有越来越多活跃在文教、社会公益等领域的新女性。当社会不断发展进步，新加坡女性拥有和男性平等的教育、法律、就业等权利，今天不乏令世人瞩目的政界、商界、科技等各界优秀女性。我常常设想，也许是由于新加坡的文学作品或者戏剧创作，没有威权意识，并非官方背景，完全是民间自然生发的自由创作，其导向就是娱乐化、商品化、自娱自乐、无关痛痒，也因此人物形象多为平民化，低层化，自我调侃的小人物，自由落体的小市民，以及与此对应的低层叙述。这里没有主旋律，“高大全”，没有主流意识，不刻意追求高尚、高贵、崇高，也因此缺乏显著激励人心的正能量。这正是流行文化的通病，不求深刻，点到为止，一笑而过，不必认真。在我有限的阅读经验中竟然很难找到具有充分美感

的女性形象，这或许是我需要调整学习理解的方面。

我像品尝娘惹糕点配一杯南洋咖啡一样津津有味地观赏这部具有本土特色并有历史感和现实意义的舞台新剧，并且为自己能够欣赏那些掺杂了方言，马来语，新加坡式英语，本地华语等不同语言而感到有点兴奋，据说，本地只有戏剧舞台上才会有这种不同语文，不同语言自由交流同台交汇的景观，而这也是从前新加坡的甘榜、街巷、巴刹最自然不过的人文景观。这部戏的剧情是荒诞不经的，但是带给人的回味却不是无稽之谈，荒诞不经，剧情关注女性，深入而广泛的探讨或许有助于我们了解新加坡社会，例如女性群体形象，女性社会地位，甚至包括为什么生育率下降、结婚率降低等看来是现代社会通病，但似乎新加坡尤其令人担忧。新加坡缺少“家”的环境和氛围，是因为追求进步的新加坡社会对于女性有近乎无性别差别，雌雄同体的要求并视为理所当然。虽然新加坡要为她们能够与男人并驾齐驱，同样撑起一片奋斗发展的天空而感到骄傲和自豪，但我依然相信，女人终究是女人。女性在人类进化中扮演关键角色，是社会品质、未来社会的关键因素，剧作展示了过去一百多年历史中的一些女性形象，现实生活中必然有美好动人的女人，未来的剧情中，文学作品中一定会有美好的女性形象出现，那该是怎样的呢？令人期待。

交流志

“编剧实验室” 经典研读会

前情提要：由实践剧场举办的“编剧操练营”以快编、快排、快演的方式训练三位参与编剧的能力。在此之前，三位编剧聚在一起进行了四个礼拜的经典研读和分享。以下是他们对这些经典作品的总结——

读者：王连声

《恋爱的犀牛》——廖一梅

《恋爱的犀牛》探讨的是现代都市人恋爱的价值观。剧中的主角马路一直痴迷与女主角明明，到最后甚至把自己唯一最后的伙伴，一头自己深爱的犀牛给杀了，以至证明他对明明的爱。编剧想借由这样的一个情节来提醒这个越来越理智的社会——当大家都懂得做出明智的选择时，我们是否也忘了用心去感受，真正地活出生命来。

《玩偶之家》——易卜生

《玩偶之家》是个典型的现实主义剧，诉说着娜拉如何在自己的困境中找到了自我。她之前为了让丈夫养病，借了一笔钱，同时也犯了伪造字据之罪。由于丈夫极度讨厌亏欠别人，所以当他发现事情的真相时，他勃然大怒，说娜拉是个“罪犯”，“下贱的女人”。从这，娜拉领悟到其实她这一一生中都在偿还对亲情的“债”，忘了如何为自己而活。

《玻璃动物园》——田纳西·威廉斯

剧情描述着主角汤姆被母亲唠叨，也是因为汤姆经常会跑去电影院看电影，沉醉于电影中的虚幻世界。母亲也会经常在汤姆面前重复她之前的风光。她希望汤姆能为跛脚的姐姐物色一个结婚的对象，他终于答应了，带了同事吉姆回来，可是吉姆已有个未婚妻了。最终汤姆选择离家出外打拼，但是却无法忘记姐姐收集的那玻璃动物园。剧本充满了象征意义，也探讨着许多不同的主题。其中剧本里头的人物犹如玻璃那么脆弱，无法面对现实，只顾沉醉于自己的幻想，似乎是编剧要提醒读者不要忘了活在现在，要注意生活周遭的事物。

《欲望岛屿》——黄浩威

《欲望岛屿》是个非现实主义剧，通过跳跃性的形态让两个人物在一个流动的空间里与观众分享多个不同的故事。编剧借由这样的形式探讨着人被困住的这个概念。剧本里的小片段包括了与一个很守规矩的行政人员的对质，一百多棵百年老树要被砍掉的情景，一个在沉沦的岛屿等等——通通似乎在提醒读者人被体制局限、压迫、困住了。在命名剧本为《欲望岛屿》时，不知作者是否也想提醒读者们别忘了要努力实现欲望，否则就会永远被困在这岛屿上呢？

读者：黄素怀

《禁闭》——让·保罗·萨特

“他人即是地狱”

这是一出经典的荒诞作品，说的是三个下地狱的人，被关在一间密室里，通过彼此的目光与评价来界定自己，最终意识到地狱不是刑具对身体的折磨，而是“他人”的目光所反射的无法逃脱的心理煎熬。这个剧本处处体现着萨特“存在主义”的哲学理论，让读者深入的思索“自我意识”的产生，以及什么是绝对的自由等问题。给我留下不小的冲击以及长时间的思索。

《彼岸》——高行健

“地点：从现实世界到莫须有的彼岸”

高行健的代表作之一。在众多演员群体演出的形式下，以游戏的方式，层层递进引导观众进行思考。揭示个人意识在集体中的丧失，人与社会在需要和挣脱间的矛盾与痛苦。剧本充满了诗意的语言和抽象的行动，“游戏”从混沌、懵懂，到冷酷、残暴，从中不仅看到了作者个人的历史，也看到了整个社会的历史。而个人在集体主义的体制下对自由的渴望，以及欲走还留的挣扎，也对我起到了刺痛的效果。剧本创作于1986年，此后高行健移居法国。

《动物园的故事》——爱德华·阿尔比

“我去过动物园了”

公园长凳，两个角色——极简的设置，看似毫无逻辑的情节，荒诞可笑的对白，以及占1/3篇幅的一段独白，构成了这个剧本。我认为“动物园”作为一个隐喻暗示着人类无法沟通和互相隔离的真相，而对长凳的争执所导致的血案，是作者以极端的手法给观众的当头棒喝——唤醒还活在美好的幻想里，以为生活有所依凭，以为人性高尚和平的假象里的大众，其实也不过是牢笼里自私的动物。这是四个剧本中我的最爱。

《一个无政府主义者的意外死亡》——达里奥·福

“招摇撞骗是一个正常人的作为，但我是一个精神病患者。”

对社会事件即时做出回应，把街上好奇的群众全都吸引到剧院里来，挤个水泄不通，在对社会现实一番尖锐的讽刺和嘲笑过后，再把愤怒的观众放回街上——这就是戏剧一开始做的事情，也是现代剧场应该要找回的煽动性。这出戏不仅仅针对现实，深具批判，却又超出政治意义。幽默的对白，深入的角色刻画及严谨的结构，也使得它作为一个文学作品流传千古。

读者：苏君英

《房间》——哈罗德·品特

在老人家自言自语的闲谈中却感到在房间中有股不知名的紧张与局促。房间外的呼呼狂风让我觉得房间内似乎有舒适，却没有安详。房间外冰天冻地为什么老先生还是得离开这个舒适的房间？老太太萝丝到底是谁？房间里到底曾经有过什么秘密？又黑又暗又湿又冷的地下室里住的究竟是谁？一个是房东又不是房东的基德先生到底跟房间有什么关系？出乎意料又惊天动地的结局仿佛掐出了我的脖子，我仿佛再也喘不过气来了。

《四川好女人》——贝尔托·布莱希特

原来布莱希特从来也没有去过四川。可是他写四川。他故意制造一种疏离感？那还真的很疏离了。剧本读来也疏离得很，神仙、好女人沈蒂、坏男人萧大（好女人面对困境时会变的人）、浪漫的情人杨森、一群贪得无厌的村民...。时而演戏，时而对观众解说剧情，说明情况，充满诗意，没有激情。呵呵，结果我也很清醒地读着，没有投入，只有疑惑：怎么会这样？？...

《晚安，妈妈》——玛莎·诺曼

最喜欢的一个剧本。女儿到底会不会真的举枪自尽很快就不是关键，悬念是在妈妈怎样阻止女儿自杀！太精彩！和我读的第一个剧本《房间》一样，作者都采取日常生活琐碎的对话，一些不重要却又唇齿相依的生活细节对话构建出绝妙的张力。越来越多的深层情感被挑起、越来越多的秘密被披露，得病的女儿觉得非死不可了，孤苦无依的妈妈非活不可...到最后，自己都赞成女儿的非死，却对独活的妈妈感到无限的悲哀，仿佛那个晚上妈妈也死了。对生命的无能为力，太让人伤感。

《海鸥》——契科夫

以前当老师的时候教过一篇契诃夫的作品，对契诃夫式的幽默很拜倒。所以读了他的四幕喜剧《海鸥》。其实海鸥的形象很难喜剧的，对吗？尤其主人翁在剧中根本就打死了美丽的海鸥，最后把自己也打死了。喜在哪里？我觉得就是这样黑色的幽默很高招呢！人物关系的纠结，你想爱我，我不能爱你、你曾经爱我，却又不爱我、你会不会爱我，我可不可以爱你...很老套却好像也很现代，很好笑却又很不好笑。就这样，海鸥被做成了标本，谁也没带走。这个看似复杂的剧本给我很大的启发。简单就是复杂，反之亦然。

交流志



母鸡也会飞？《隔离嘅大母鸡·十年祭》巡演与交流记录

文字 / 洪节华

大母鸡，竟然会飞！2012年是《隔离嘅大母鸡·十年祭》马不停蹄的.....不是，应该是鸡不停膀的一年。我和珮菁，加上新加坡、香港和台湾的工作伙伴，在新加坡、台北和澳门留下我们的鸡脚印，和各地的观众们分享我们的——鸡蛋。

3月，始于新加坡。

《隔离嘅大母鸡·十年祭》的第一站——新加坡，我们在小小的表演场地——S4——剧团的黑箱剧场演出。这个戏的创作起点是宝崑的《灵戏》，所以能回到这里成为郭宝崑节的节目之一，我跟珮菁的心情也很感恩。

十年前创作《隔离嘅大母鸡》的时候，我和台湾演员珮菁隔着一个海峡，靠电邮和网络互通消息，有时候就好像分隔两地的情侣一样，没办法感觉对方到底在想什么，的确有点痛苦。这回，珮菁在2011年年底来新加坡三个礼拜，把剧本搞定和进行第一阶段的排练。第一版的剧本谈论很多两岸三地的政治议题，而且当中的一些台词过于直接，看到自己都有点鸡皮疙瘩。我们决定把剧本的重点放在人性上，在如此巨大的历史事件裡我们会怎样面对，希望引起观众

的反思。

新加坡的观众们对我们剧本谈到的“六四天安门事件”和“台湾二二八事件”比较陌生，但我们这次不想谈政治，只想利用这两件历史事件讨论人性，让观众们反思生活，在科技佔领生活的世代，重新感觉生命的温度，由此出发。

9月，回到台北。

说“回到”是因为我和珮菁在2010年参加第三届台北艺穗节创作了《隔离嘅大母鸡》，而且获得了当年的首奖——大家都满意奖，所以艺穗节邀请我们重演，希望在第五届的台北艺穗节再次跟台湾的观众分享。我们又回到2010的演出场地——牯岭街小剧场，它是台北其中一个热门的表演场地，加上我们是得奖重演的戏，我们想票房应该没问题吧，可是……事与愿违。艺术节的节目从八月头一直到九月中，跟在八月尾开始的艺穗节重叠！而且艺穗节自己本身总共有一百二十个团队，五百个场次的演出！天呀！我们怎样把观众拉进来呢？

于是我们製作宣传片，派传单，联络了不同媒体做采访，再请了一些网络上活跃的艺评人看彩排，为我们写演前预报，用尽九牛二虎之力希望让更多人知道和走进剧场。最后，天公保佑，我们赢到观众的口碑，最后三场观众都填满剧场的坐位，才不至于要演“神功戏”。

台北艺穗节并不太国际化，参与的团体98%都是台湾人，所以虽然我们是邀演节目，可是我这种“外劳”还是需要自己找地方住。但幸运的是，我们可以选择表演的场地而且有充足的时间在剧场做准备工作。为什麼这样说？因为艺穗节的所有演出场地都以公开抽籤决定，而且团队只有四小时处理所有技术工作。什麼？一般演出都要三四天准备啊，怎麼可能！没错，大家只有这死亡四小时去准备，想当年，如果我的心脏弱一点也活不到今天，但这种“地狱式的试炼”正正迫出一群自我创作意念强和执行能力高的剧场人。

11月，跑到澳门。

澳门虽然小，但是这次第十二届澳门城市艺穗节却集合了十个不同的地区和国家的艺术工作者，一起准备了四十二个项目。除了戏剧、舞蹈、音乐这些表演艺术外，当中还包括小丑表演、环境剧场、偶戏、工作坊、讲座、录像、展览等，把三个多礼拜的艺穗节填得满满。表演场地也很多样化，有些在学校的礼堂或桌球会的一角，有些在户外的广场或街头一处，而我们就在晓角实验室的黑箱剧场表演，它是一个工厦剧场。

什麼是工厦剧场？话说香港跟澳门在七、八十年代工业发达，工厂大厦多不胜数，可是九十年代后工厂北移，导致单位空置。聪明又善用空间的剧场人就开始进驻这种租金比较平宜的工厂大厦，把裡面的单位改装成排练室，再慢慢添置舞台的灯光和音响的器材，加上数十把椅子，

就把它变成一个可以容纳三十到五十位观众的小剧场。这些改装的小剧场跟正式的表演场地相比，它的限制可能比较大，但它的可塑性却一点都不会比下去的。

大多数的表演者都是来自五湖四海，当然会给我们安排栖身之地。我们跟其他的表演团队和艺术评人住在同一个青年旅舍，我们早上各忙各的，晚上演出完或看完演出了，就回来把门全都打开，谈天说地，把自己生活的所见所闻，在剧场涵的喜怒哀乐辛酸史都拿出来交流交流，谈个痛快！

总结

一般的观众都喜欢这个演出，尤其是谈到亲情和理想的部份时，有些年轻的观众也不禁想起亲人，也反问自己他们的理想的什麼？他们的梦又在那裡？剧场人给了我们很多意见，有些觉得我们的剧本长大了成熟了，有些觉得我们还可以更仔细、更深入地讨论当中的议题。那什麼时候大母鸡才会停下来呢？也许，有一天它能飞到北京，它的旅程就完结了。





《实志》是由实践剧场季度性发行的电子文化刊物。若您有任何意见、看法、疑问等，请联络我们。
邮箱：suhuai@practice.org.sg

© 2015 实践剧场 版权所有