

The Liminality of Decolonization, De-Cold War and De-imperialization: Boal's Newspaper Theater and East Asian Popular Culture as Method in Drama Box's Community Commedia Dell'Arte *News Busters!*

How Wee NG

**去殖民、去冷戰與去帝國的闕限性：
以波瓦新聞劇場與東亞流行文化為方
法的社區即興喜劇《大歹紀》**

黃浩威

本論文延伸自2018年臺南大學劇場與應用國際學術研討會「亞洲現代劇場與應用戲劇的在地描繪與形構」與2015年臺灣師範大學文學院國際學術研討會「變異與融合——臺星馬華人的跨域對話」，內容有大幅度變動，但仍要感謝當時與會者所提出的批評，對於兩位匿名審查委員以及編委會所提供的寶貴意見，特此表示由衷感謝。

英國威斯敏斯特大學人文學院博士後

電子信箱：H.Ng@westminster.ac.uk

摘要

新加坡華語劇場的研究大多從歷史線形式或分段式角度分析，未曾將其文化實踐置於後殖民、後冷戰與後帝國的脈絡中思考。本文的研究對象是新加坡最為活躍之一、具社會批判意識，並以華語社區劇場著稱的劇團——戲劇盒。劇團一方面必須應對政府具帝國想像的「環球藝術城市」政策，同時受制於沿襲自英殖民體制的多元文化主義話語，並在後冷戰脈絡中以英語為工作語言的環境中，實踐具有政治批判與社會參與意識的華語劇場。筆者認為，通過借鑑陳光興（2006）「亞洲作為方法」思考劇團的文化實踐，能彰顯其文化干預在後殖民、後冷戰與後帝國脈絡中的意義。

即興喜劇系列的《大歹紀》是戲劇盒最為著名的社區劇場製作之一，該劇在不同政府組屋區巡演，具有強烈的義大利即興喜劇的風格，應用奧古斯都·波瓦(Augusto Boal)被壓迫者詩學(poetics of the oppressed)中的新聞劇場(newspaper theater)，並挪用東亞流行文化針砭時事。筆者將重點論述2007年7月4日在牛車水廣場(Kreta Ayer Square)的演出。該地點位於已故建國總理李光耀政治選區的一個戶外市民空間，而演出的社會政治意義重大，不僅戲謔新加坡2006年大選，質疑高薪養廉、能賢制度與精英主義，亦反思選民的政治冷感、保守與短視。《大歹紀》雖可於去殖民、去帝國與去冷戰的脈絡中探討，但由於劇團與政府有著既協作亦抗爭的多重關係，該劇的文化抗爭有一定的闕限性——此一反思是「亞洲作為方法」警惕二元對立思維模式的回應。

關鍵詞：被壓迫者劇場、新聞劇場、義大利即興喜劇、東亞流行文化、戲劇盒、新加坡劇場

Abstract

The research on Singapore Chinese theater has largely focused on the study of theater groups, productions and/or practitioners within fixed historical timelines. There exists a gap in the consideration of how socially engaged Chinese theater in contemporary Singapore can potentially contribute to the discourse on decolonization, de-Cold War and de-imperialization. This paper examines Drama Box, one of Singapore's most prolific theater companies, known for its socially engaging Mandarin productions and community theater. Drawing from Chen Kuan-hsing's "Asia as method", I consider the theater group's cultural practice in relation to the state's ongoing project for developing Singapore into "a global city for the arts," the official framework of multiculturalism which draws from British colonial legacies, and the post-Cold War milieu for using Mandarin as a medium for political critique and social engagement in Singapore where English is an official working language.

Focusing on the 2007 production of *News Busters!*, Drama Box's Mandarin community comedy theater series touring in different government housing estates and inspired by the farcical and satirical conventions of Commedia dell'Arte, I analyze how it appropriates Augusto Boal's newstheater techniques and East Asian popular culture genres and motifs for sociopolitical critique. Paying particular attention to the performance at Kreta Ayer Square, I examine the sociopolitical significance of its satire in an open civil space located in the late Minister Mentor Lee Kuan Yew's constituency. This is a play that has satirized the Singapore General Election in 2006, questioned the government's rationale for high ministerial salaries, meritocracy and elitism, and reflected on the political apathy, conservatism and myopia of voters. While the cultural intervention of *News Busters!* potentially contributes to decolonization, de-Cold War and de-imperialization, its liminality lies in Drama Box's multifaceted relationship with the state, which is simultaneously collaborative and oppositional. Such an understanding problematizes binarized thinking, as proposed by "Asia-as-method".

Keywords: Theater of the Oppressed, Newspaper theater, Commedia dell'Arte, East Asian popular culture, Drama Box, Singapore theater

前言

近年來，學界對新加坡華語劇場的研究關注逐漸加深，不論是對特定歷史時期戲劇活動的整體面貌，或是對個別劇團演出內容、戲劇家的實踐與思想等，皆有深入分析。詹道玉(2001)分析新加坡和馬來西亞華語劇團的活動，指出其反殖民、反帝國主義對馬來亞建國獨立抗爭過程起到重要的作用。韓詠紅(2000)則論述了新加坡獨立建國後的1960年代與1970年代中，華語劇場在學潮和工運中所扮演的角色。沈豪挺(2016)論證新加坡華語戲劇雖受中國文革思潮影響而產生左翼色彩，卻緊密結合在地社會現實，甚而成為政治鬥爭工具。黃浩威(2011)以華語劇團戲劇盒自1990年創團至2009年的文化實踐為例，論述劇團如何與國家體制協商藝術自主性，推出具有社會批判性和動員力的劇場。柯思仁(2013)則從宏觀角度出發，彙集珍貴史料，爬梳了新加坡一百年來華文戲劇活動的多元面貌，並展現了不同時期劇場實踐與文化思潮和政治體制之間的緊密關係。

儘管上述文獻在不同程度上讓我們瞭解新加坡華文戲劇在不同歷史時期中在社會批判和文化介入上的重要意義，這些論述皆從歷史線性形式或分段的角度著手分析，未曾考慮將新加坡現代華語劇場置於後殖民、後冷戰與後帝國的脈絡中思考。陳光興(2006)在《去帝國：亞洲作為方法》對文化研究所提出的思考範圍和方式，能為現代新加坡華語劇場的研究提供反思與批判權力體制的介入點。陳呼籲學者應正視亞洲各國社會在歷史、政治與文化的特殊性，通過相互參照與借鑒建立網路，挑戰西方與世界之二元化論述的局限，從而達到「去殖民、去冷戰與去帝國」的作用。即以亞洲（而非歐美）經驗和知識重新建立思考範圍和方式，尋找一種新的「語言」，藉以反思政治壓迫、冷戰等議題以批判權力。

本文的研究文本是戲劇盒社區即興喜劇系列《大歹紀》。在分析戲劇盒的實踐時，若要以「亞洲作為方法」，就意味著必須爬梳在地權力體制的脈絡，即新殖民主義、冷戰結構的持續與新帝國主義在新加坡的生成與操作，指認出權力壓迫所在，並探討戲劇盒如何採取反壓迫行動，同時如何受制於上述權力話語的操作。作為一個年輕而經濟發達的國家，新加坡不論

在法律、政治、語言和社會政策等各方面皆高度沿襲了英殖民政治體制，而其反殖民主義行動發生在1950年代左右。在人民行動黨的領導下，新加坡被迅速納入全球資本主義系統，加入了以美國與英國為主的反共陣營，對殖民主義及其歷史在建國運動與學校教育中的批判性反思幾乎完全缺席。由於劇場實踐與語言、文化、身分認同、社會參與及藝文政策不無關係，將現代新加坡華文戲劇的實踐置於後殖民、後冷戰與後帝國的脈絡進行審視，尤為迫切。

筆者將以2007年的《大歹紀》為例，論述該劇如何應用奧古斯都·波瓦(Augusto Boal, 1931-2009)被壓迫者詩學(poetics of the oppressed)中的新聞劇場(newspaper theater)技巧戲謔新加坡2006年的政治大選，質疑新加坡政府的高薪養廉、能賢制度(meritocracy)與精英主義，亦反思選民的政治冷感、保守與短視。筆者認為，《大歹紀》對新加坡政治的嘲諷，可置於去殖民、去帝國與去冷戰的脈絡中探討。然而，在新加坡社會不論政治、經濟與文化各方面都與資本主義、全球化深深糾結的情況下，對該劇文化抗爭的思考也必須包括其闕限性的反思，即抗爭主體戲劇盒與政府既協作亦抗爭的多重關係，如何主動或被動參與帝國想像與跨國資本主義的操練。這不僅是對「亞洲作為方法」的回應，亦能警惕二元對立的思維模式。

在分析《大歹紀》之前，筆者首先提出幾個問題，作為思考的切入點。如果反壓迫是實踐波瓦劇場理念的目標，亦是去殖民、去冷戰與去帝國的核心思想，是什麼樣的社會、政治與歷史條件促成了其在新加坡的應用？新加坡多元文化政策如何沿襲了英殖民時期的政策，並形塑現代語言教育、族群認同與文化實踐，對劇場實踐又有何影響？語言政策與藝文政策如何體現冷戰思維？政府賦予了藝文什麼樣的功能？其意識形態和檢查話語，如何構成了新殖民、新帝國的產生與冷戰情境的延續？上述脈絡，是思考《大歹紀》的前提，即第一和第二節的內容。其次，《大歹紀》中，新聞劇場、即興喜劇與東亞流行文化之間在挪用上的聯通性為何？這些方法的「去脈絡化」與「再脈絡化」之間，如何達到去殖民、去冷戰與去帝國的作用，其闕限性又為何？政府的空間規劃與環球藝術城市計畫又如何操練帝國想像的同時，複製英殖民政府對在地族群的宰製？此為第三節的內容。筆者依循「亞洲為方法」中「逆向操作」的思路，亦即「將殖民主義及帝國主義

的歷史，放回全球化的研究與論述當中」（陳光興 2006：4），不僅有助於掌握二者的軌跡，還能顯現《大歹紀》在文化抗爭上的意義和闕限性。

一、壓迫性的歷史脈絡：新加坡華語劇場的後殖民與後冷戰情境

戲劇盒是新加坡最為活躍的華語劇團之一，自1990年創立以來不斷推出具有強烈社會意識的作品，從劇院演出到社區劇場，劇團致力於再現、反思與批判社會議題，為社會上各種弱勢族群，包括老年人、中下階層民衆、愛滋病患者、邊緣青年以及外籍勞工發聲。近幾年劇團為減少租用場地所帶來的行政負擔，更首創GoLi「彈珠移動聚場」——一個可移動並通過充氣搭建的舞臺結構。劇團最有代表性的，是在各政府組屋區（即公屋社區）搬演的社區演出，¹近期在社區推出探討臨終與死亡議題，並具觀眾參與性的多元藝術社區製作《兩面之間》系列，不僅表現了劇團不斷創新與挑戰禁忌的前衛性劇場實踐，更使之成為了新加坡文化地圖與公民社會一道不可忽視與不可或缺的藝文風景。新加坡社區劇場主要由必要劇場（The Necessary Stage）和戲劇盒所主導（Chong 2011: 116），²而《新加坡百科全書》對後者的描述便是有力證明：「劇團以社區劇場加強社會意識著稱」（Koh et al. 2006: 163-164）。

波瓦的被壓迫者詩學是戲劇盒社區劇場創作方法的核心，而最受觀眾歡迎的製作之一，便是運用了前者新聞劇場技巧的《大歹紀》。然而，波瓦在新加坡的應用和接受歷經了一道曲折的過程，這與在地的非自由民主體制與冷戰背景不無關係。被壓迫者詩學，原誕生於巴西軍人政府專政統

- 1 劇團在2001年於大巴窰政府組屋區搬演了第一部社區劇場作品《天壽！我諗肉啊未煮好！》，探討職業婦女所面對的家庭與事業之雙重壓力。
- 2 社會學者莊慶山間接指出戲劇家郭寶崑(1939-2002)其1970年代具有本土社會意識的劇場與後來新加坡社區劇場有一定關係(Chong 2011: 116)，但筆者認為若要進一步深究，郭將觀眾視為具有批判思維，甚至向他們徵求建議以豐富創作內容的做法(Ng in press)，與1990年代中期以後以觀眾參與、提供解決方案的論壇劇場在新加坡的興盛似乎有著值得進一步探索的關係。實踐論壇劇場的戲劇盒與必要劇場的藝術總監，都曾受過郭寶崑的指導。至於他們是否受郭寶崑對觀眾參與的重視所啓發，需另作分析。

治下的社會，廣大民衆不僅飽受政治迫害之苦，還為貧富懸殊和通貨膨脹等諸多民生問題所困擾。正是這些條件促使波瓦創造了一套具有反壓迫理念、推動社會改革的劇場創作和表演方法(Babbage 2004: 2-3)。後來因遭巴西政府迫害而流亡15年的波瓦，將其劇場創作與表演理論介紹到一些歐美發達國家，被在地劇場工作者根據各自社會條件所需，加以調整和應用，以再現民衆生活的各種問題(Babbage 2004: 22-25; Tan 2013: 191)。論壇劇場在全球的傳播與在地挪用中，原本較為單一的壓迫者與被壓迫者關係，被更為複雜的「壓迫性情境」(oppressive territories)所取代，包括中產階級生活中的自我壓迫，及其對權力體制的謀合。例如，在先進的工業化後殖民新加坡，其文化自國家獨立初期就被專制政府所實行的嚴峻工業化與社會管理政策所形塑，社會雖然因為這些政策與法律取得了優渥的物質條件，但同時也形成了一種根深蒂固的焦慮(Tan 2013: 197-198)。

此種焦慮與冷戰情結與帝國想像有密切關係，甚而構成了政府最初對波瓦方法的監控——這便是壓迫的歷史脈絡之一，亦是新加坡劇場實踐波瓦的場域。波瓦的在地應用可追溯到1993年英語劇團必要劇場所搬演的兩部論壇劇場作品，即探討父權主義的《大男人主義》(MCP)與因異族通婚引發種族主義疑慮的《混淆的祝福》(Mixed Blessings)(Krishnan 2004)。顯然，與拉丁美洲深受剝削與壓迫的勞動階級民衆相比，這些新加坡「中產階級」在經濟上相對富裕，卻缺乏言論自由，因此他們所經歷的壓迫在性質上大有差異。在1994年，新加坡政府就將論壇劇場與行為藝術視為危害公共安全與秩序的藝術形式，停止對兩者的補助。當時的英語報《海峽時報》(The Straits Times)誣指兩部作品的創作人——即必要劇場的藝術總監和編劇，在紐約參與的波瓦工作坊含有馬克思主義的政治意圖。³儘管這兩種表演形式仍能公演，卻因補助限制和負面媒體報導抹上了一層陰影。論壇劇場所受到的壓制，被新加坡藝術社群視為這是「憑藉對馬克思陰魂(bogeyman)的想像與對『政治』恐懼而引發的一篇具煽動性新聞報導」(Tan 2013: 200)。筆者認為，政府對具有社會介入與政治批判性的藝文活動之警

3 新加坡的電視、廣播和報章媒體，皆由新加坡政府公司淡馬錫控股擁有。有關必要劇場論壇劇場爭議的新聞報導，見Soh(1994)。對該事件的探討，見Tan(2013)。

傷，事實上與冷戰情境的延續有關。這種恐懼可追溯至華語劇場過去在社會運動中所扮演的重要角色。從1940年代至1970年代，不論是聲援中國抗日，在反殖與反帝運動中，或對中下階層艱苦生活的關注，或支持和直接參與到工潮與學潮，華語劇場都扮演著舉足輕重的角色，表現了高度的社會介入意識與行動（柯思仁 2005：xiii）。然而，以華語為媒介的劇場與華文教育興衰是相輔相成的。早在1940年代與1950年代，新加坡就曾經有一個主要由華文學校的學生與畢業生所組成的強大的知識界，其反殖行動是該時期與殖民統治進行對抗的主力（柯思仁 2017：92）。其主要的背景是與冷戰意識形態進行對抗，以及中國共產主義意識形態在東南亞的輸出。華文學校被政府視為傳播此種意識形態與進行抗爭的主要來源(ibid.: 95)。⁴1976年，內安部以涉嫌顛覆活動和武裝恐怖為由，動用內部安全法逮捕了一大批華語劇場工作者(Chong 2004: 225-226)。這條自英殖民時期就沿用至今的法令，讓政府可在未經審訊的情況下，扣留對國家安全構成威脅的嫌疑犯長達30天，甚至無限期監禁。⁵此次圍剿行動，使過去具政治批判性與社會動員力的華語劇場由盛轉衰（韓詠紅 2000：134—141）。1980年代，英語劇場開始興起，取代了華語劇場過去所佔有的主導性位置。

戲劇盒的實踐，就是在這樣一個後冷戰環境中進行的。為排除政府對論壇劇場的冷戰疑慮和壓制，劇團做出了多方面的努力。除了在沒有國家補助的情況下於2001年至2003年期間在社區巡演華語論壇劇場，劇團甚至在2003年新加坡面臨SARS病毒危機時，於時任副總理李顯龍出席的一項活動中，搬演一部契合政府推行防治SARS公共教育的論壇劇場作品。劇團還多次與國家藝術理事會官員進行協商與對話，促進政府對此表演形式的瞭解和包容，最後使之在2003年恢復了補助（黃浩威 2011：197—199）。

必須強調的是，新加坡的後冷戰情境中的反共意識形態夾雜著後殖民焦慮，與建國獨立後的身分認同建構、語言政治，以及資本主義經濟

4 正是上述原因，使得李光耀早期執政時將中國文化視為威脅新加坡社會穩定的毒蛇猛獸。他認為華校生的思想具有沙文主義、共產主義，甚至效忠中國的嫌疑，使得他排斥華文教育、語言與文化(Barr 1999: 149)。

5 自1959年執政以來，人民行動黨政府在反共與反恐的行動中以內安法一共監禁了2,460人(Liew and Pang 2015: 553)。

發展政策亦密不可分。最顯著的殖民主義遺緒，乃是「英語源流—優／華語源流—劣」的語言階層化現象，與高度發展的國際商業城市（沈豪挺 2018）。處於霸權地位的英語，可謂新加坡於後冷戰脈絡中操練帝國與殖民想像的語言。此外，新加坡政府所實行的多元文化政策、語言和教育政策，與建國以來對英殖民政府種族政策的承襲有密切關係。即使殖民統治在馬來西亞與新加坡早已過去，種族關係與國家政治依然圍繞著英國殖民政府為進行人口與勞工管理所建構的種族分類(Hirschman 1986; Goh 2008)。新加坡政府對社群的建構，主要體現在其多元種族主義：具有非同化性(non-assimilative)與非融合性(non-integrationist)，以及公式化“CMIO”——Chinese、Malays、Indians and Others（即華人、馬來人、印度人與其他種族）等特徵——以確保各族群在「國家利益的框架」（由政府所設置的範圍）內保留與延續自己的「獨特性」(Siddique 1989: 575-576)。華語、馬來語和淡米爾語，則分別硬性成為了華人、馬來人和印度人的「母語」，而華語成為了團結各「方言」族群的共同語言。「母語」還被賦予了「加強認同感與文化價值觀」的功能，既能使國人「保持亞洲人的身分，亦可確保文化不會因為西化而被消滅」(Goh 1990)。

在人民行動黨政府所操練的社群主義和多元文化政策下，過去殖民統治者的語言——英語成為了不同族群之間共同語，被確立為不偏袒任何種族群體的「中立」語言，掩飾了英語所含有的階級優勢(Chua 1995, 2003: 71)。相形之下，華文華語在系統性的學校教育過程中喪失了過去針砭時政、進行政治動員的功能，不論在學術、經濟、科學與法律等領域中，其實用價值遠不如政治精英的語言——英語。⁶這些政策，造成華語社群中的異議者因其弱勢地位及冷戰的歷史創傷，無法像英語社群一樣自如地表達政見而成為了「失語」的一群。⁷新加坡後殖民的社會化、社群的重構，不僅將

6 早在英殖民時期，英語已是公務員的工作語言。他們因而占了優勢，成為社會上擁有特權的一群(Chua 2003: 71)。

7 必須警惕的是，華語社群在上述脈絡中雖是被壓迫者，但作為佔新加坡人口大多數的族群，因各種政策所造成其特權的體制化和合法化，使其社會地位比其他族群更優越——他們當中有些也因而成為了壓迫者，經常對少數族群有歧視言論與行為。這一問題的脈絡可追溯自英殖民時期，近幾年社交網絡與學界也對此問題有深入關注，相關研究見Velayutham(2017)。

各族群內在的多元特質同一化，還將殖民者的語言確立為國人必須學習的默認「共同語」，在語言和文化上構成了「新殖民」狀態。為了合法化執政黨統治的策略，即其維護的能賢制度與高薪養廉制度，前者主張統治階層應由具備才能與功績的人選組成，並假設只要通過個人努力，即可超越階級和種族的局限取得社會與經濟成就。⁸後者則根據個人才能分配財富的原則，並以「市場」薪金為標準，假設高薪能網羅最優秀的人才（包括跨國企業的新加坡高層主管）為國家服務，同時防止政權腐敗(Bellows 2009)。這些治理原則使人民行動黨得以繼英殖民政府之後，被標榜為最有條件和能力統治新加坡的政黨，也促使維護高薪養廉政策的話語不斷被操練。

上述新殖民、冷戰情境延續的脈絡，給戲劇盒提供了一個實踐被壓迫者劇場的場域。劇團以華語為媒介介入社會、為「少數族群」發聲的這一「有意識的選擇」（郭慶亮 2003），並以波瓦為方法，可視為爭取話語權的體現，亦即文化干預的行動（黃浩威 2011：11）。這是理解《大歹紀》以新加坡摻雜式華語（摻新式英語[Singlish]、馬來語和華語「方言」）演出之前提。近十年來，高薪養廉和能賢制度引發了不少反彈與爭議，而2007年的《大歹紀》便是通過劇場對此進行文化介入——第三節將作進一步分析。其演員使用華族中下階層具有日常性的、生活化的語言針砭時政，既能貼近民衆的口味與真實生活，亦挑戰了英語作為權威語言的地位，並具有去冷戰、去帝國與去殖民的反壓迫意義。

二、「環球藝術城市」的藝文政策：在新帝國與後冷戰情境中實踐社區劇場

除了語言與文化政策所構成的「新殖民」狀態外，人民行動黨自1959年領政後實行務實主義，以大力發展經濟為主導，⁹使其權力機制深入各

8 有關能賢制度在理念上的漏洞，及其如何加劇了新加坡貧富懸殊的探討，見Teo(2018)。

9 為利於與西方資本主義國家進行貿易的務實考慮，英語在教育制度中被硬性規定為新加坡人所必須掌握的第一語言(first language)，而「母語」的主要功能則是保留各族傳統與弘揚價值觀。

個公共與私人的領域，限制公民社會的發展，任何挑戰主流政治話語的言論和行動都被壓制(Chua 1995: 45-78)。在這樣的條件下，藝術（尤其是劇場）在新加坡承擔了評論社會、文化與政治的責任，構成輿論的批判性空間(critical space, Chua 2004a: 320)。¹⁰換言之，劇場本身已成為政治評論的一個重要場域(Lo 2004: 4)。與擁有廣大受眾群的媒介如電視、廣播、報章與網路相比，劇場屬於小眾媒介。儘管後者受到的檢查相對寬鬆一些，卻仍是政府監控的對象。另一方面，新加坡藝術在將近20年來之所以能蓬勃發展，還有賴於政府的鼎力推動與補助，而戲劇盒從創團到興起得益於前者自1990年代就開始操練的「環球藝術城市」(global city for the arts)話語。¹¹在2000年所推出的《文藝復興城市報告書》中，政府大大增加了對藝文團體的補助，目的在於將新加坡發展成「21世紀亞洲文藝復興的主要城市和全球化世界中的文化中心，並成為世界上最宜居住、工作與玩樂的卓越城市之一，創造有利於提高創意與知識工業人才發展的環境」(Ministry of Information and the Arts 2000: 4)。由此可見，加強藝文發展是一種務實主義策略：保持新加坡經濟競爭力的考量背後，隱含了跨國資本主義的帝國想像。此外，如同公共住屋、醫療保健、良好教育、工作保障、社會穩定等經濟供應品(economic deliverable)一樣，文化和藝術的消費已成為對國家有益的「國民享受」(national enjoyment)，有利於執政黨政府建立政治合法性(Yao 2007: 112-120)。再者，藝文還被政府界定為教化公民的工具，加強社區凝聚力的手段，其中隱含了對全球化所引進的「外來的不良影響（尤其是來自西方國家的）」之焦慮，呼應了「母語」所承載的捍衛價值觀功能。藝術不僅能給社會「注入活力」(Ministry of Information and the Arts 2000: 5)，而且「文藝復興的新加坡人」還被政府想像為「始終緊緊繫著亞洲文化歷史的根，並從他對社區及國家的強烈歸屬感獲得信心，勇於闖

10 Critical在此具有雙重意義，既是重要的，亦是批判性的。然而，不是每個新加坡劇團都將劇場視為批判社會的工具，也有不少劇團專注在商業製作，如新加坡專業劇團(Singapore Repertory Theater)、TOY肥料廠以及新加坡歌劇團(Singapore Lyric Opera)等。除了劇場以外，網路十多年來在新加坡的普及化，也使之成為挑戰媒體新聞的重要資訊管道與交流平臺，相關論述參見George(2006, 2012)。

11 從1990年代開始，新加坡的藝文政策就發生了由務實現代性(pragmatic modernity)到激發藝術創造性的過渡性變化(Wee 2012)。

蕩世界」；他還是「一個活躍的公民，懂得在權利與責任之間取得平衡。他尊重他的同胞，愛惜公物，具備了『犧牲小我，完成大我』的精神，願意幫助不幸的人士」(ibid.: 39)。戲劇盒的社區製作，包括上節提及應和防治SARS公共教育的製作，便是對社群和諧、幫助不幸人士的意識形態進行創意性闡釋的舉措。然而，謀合政府是劇團的長遠操作策略，即通過製作社區劇場，從同時作為監控與輔助雙重角色的政府取得肯定與信任，為被壓迫者劇場在新加坡開啓合法化的實踐空間。¹³戲劇盒與政府之間的多重關係，便構成其文化實踐的闕限性：一方面受益於國家應對全球化政策所給予的藝文補助，謀合了政府加強社區凝聚力的宗旨，另一方面則通過具有社會批判性的劇場質疑政府威權，與其新殖民話語與帝國想象進行商榷。

換言之，戲劇盒從作為「壓迫者」/「供給者」的政府攝取資源所需，並與之保持協商關係，實踐反壓迫的劇場，包括為劇院演出宣傳造勢的隱形劇場(invisible theater)¹³，以及立法劇場(legislative theater)¹⁴。另一方面，執政者也承認「若沒有探索新的藝術形式與概念，採取開放的心理，那就無法產生文化生命力」，因為「習慣性地『斬草除根』可能會留給我們許多沒有結成果實的樹，「文化發展」需要以創新與多樣化的對策處理」(ibid.: 47)。這種較為開放的社會氛圍，促成了後來論壇劇場檢查的放寬。2007年的《大歹紀》儘管戲謔國家領袖，對政策提出異議，卻仍能在社區巡演，便是受益於執政黨政府的「懷柔」政策，符合了為社會「注入活力」的精神。然而，如果放寬檢查是實現環球藝術城市的目標，那值得關注的是，新加坡政府是如何在力求「走向全球」(go global)的同時，通過對自由化的調節，維護其威權與現狀(Chong 2004: 224)。所謂的現狀，指的是如何延續官方話語中有關社群的迷思，包括將「絕大部分」新加坡民衆建構為保守的群體。

12 藝術工作者和國家體制之間的關係也並非主宰者與被動者那麼簡單，而是隨語境而變化。不同藝術家各有不同的原則與議程：或選擇與國家對抗的姿態，挑戰主流意識形態，或謀合國家話語，為之提供政治合法性。當然，也有一些藝術工作者在不同語境中採取不同策略，而戲劇盒便是這樣的一個劇團(黃浩威 2011: 11)。

13 2003年，作為劇院製作《九霄雲外》(改編自英國劇作家Caryl Churchill的同名作品*Cloud Nine*)的宣傳策略，戲劇盒特地在公共場合，即濱海藝術中心圖書館的咖啡館和人流頻密的地下商城的咖啡館，表演隱形劇場。

14 2006年，劇團甚至還通過立法劇場形式，在《旅程06——一路發》中，針對家屬能向理事會申請禁令以阻止家中嗜賭者進入新加坡賭場的條例，主動搜集公眾回饋。

在新加坡，有超過80%的居民住在政府組屋。¹⁵在政府的話語中，新加坡人分為兩類：「組屋區群眾」(heartlanders)與「環球化居民」(cosmopolitans)，前者被定義為「中堅分子」，在「維持核心價值觀和社會穩定方面，扮演著重要角色」。¹⁶換言之，組屋區群眾所構成的社群，是國家操練保守主義的對象。他們被政府描述為「保守」、「重視公共秩序、多元種族的和諧關係，以及道德與社會價值觀」，起到奠基國族價值觀、維持政治現狀的作用，也為人民行動黨政府提供一個穩定的政治支持來源(Tan 2007: 89-90)。政府不斷強調新加坡民衆思想「保守」和社會的「亞洲性」特質的迷思，實則延續了自1990年初為抵抗來自「西方不良影響」所操練的「亞洲價值觀」話語，以1991年發佈的《共同價值觀白皮書》為代表。¹⁷在話語上將新加坡「亞洲化」，不純粹是一種有關新興亞洲國家的東西方文明衝突的意識形態之爭(Lo 2004: 6-7)，更是一種自我東方化(self-Orientalization)的想像。¹⁸同時，此種將黨國利益表述為人民利益訴求的治理手段，還延伸至對「組屋區群眾」藝術品味的刻板化：有「中產階級志趣」的「組屋區群眾」，會為了輕鬆的娛樂或提高個人的身分地位而消費藝術作品，而不會為了自我反思去體驗藝術(Tan 2007: 89)。

再者，政府還在組屋區舉辦符合「社群利益」的藝文活動，其動機卻是由黨國利益所驅動，其中亦有後冷戰遺緒——反共目標的操作。戲劇盒

15 此數據在2006年至2017年之間都介於81-83%：見<https://bit.ly/31mj2nV> (2018/8/16瀏覽)。

16 這是前總理吳作棟在1999年國慶日群眾大會上的言論，見《聯合早報》(1999/08/23)。而「環球化居民」則被他定義為「放眼國際」，習慣用語為英語，並「擁有銀行業、資訊科技、工程、科學和科技等方面的技術，讓他們可以賺取高薪」以及「可以在世界任何地方工作，並感覺舒服自在」。對此二分法的批判可參見何惜薇(2000)。

17 這套被政府視為「不同種族與宗教的新加坡人能遵守的」共同價值觀包括：「國家至上，社會為先」、「家庭為根，社會為本」、「關懷扶持，尊重個人」、「協商共識，避免衝突」以及「種族和諧，宗教寬容」。白皮書明確指出，價值觀的制定是新加坡在受西方影響的巨大壓力下所作出的回應，目的是為了能加強國人的凝聚力。

18 西方殖民者在過去統治亞洲與非洲時，對這兩大洲的文化和社會生產了大量知識，將之迷思化，以顯示西方文明的進步和優越，亦即薩依德(Edward Said[1935-2003] 1987)在《東方主義》(Orientalism)一書所論述的。

藝術總監郭慶亮¹⁹在2008年的訪問中就對此有所闡釋：「社區劇場之所以重要，是因為新加坡的文化生活似乎僅限於市中心；在市郊區文娛演出是由草根組織如人民協會、居民委員會，公民諮詢委員會與社區發展理事會舉辦的。這些機構都由某種意識形態所驅動」(Chong 2011: 116)。郭所謂的意識形態，指的是上述這些看似中立的組織——供人民聯絡感情、反饋公民意見、闡明國家政策的場所——實為人民行動黨政府的反共機關，²⁰而這些搜集民情的組織都分布在市郊區的各個政府組屋區中。

另一方面，政府對「中產階級志趣」的假設和建構，與其對藝文價值的界定不無關係，即以跨國資本主義為標準：一部藝文創作是否「成功」，必須按「演出的售票率、展覽的參觀人數」來衡量，「就連藝術家也必須經得起市場考驗」(Li 2005/08/05)。其次，這種話語還隱含著對某種劇場類型的提倡，即利潤豐厚的商業製作，包括外國和新加坡本土音樂劇。這些製作自1990年代初就已成爲新加坡政府所極力推崇的寵兒(Peterson 2001: 182)。此種大型本土商業演出，以美國百老匯與英國西區劇院的音樂劇爲效仿對象，操練了一種帝國想像——希冀新加坡能登上上述先進西方國家的行列。這類大型商業表演，一方面能爲新加坡打造「都會」的國際化形象，同時促進新加坡中產階級的消費，並吸引外國遊客的眼球——推廣旅遊業，賺取外匯。²¹

對操練帝國想像的新加坡政府而言，作爲社會批判媒介的藝文不僅不比這些商業製作有價值，一部舞臺劇不可能，也不應兼備既能娛樂大眾，亦可批判政治的功能，而具社會政治批判意識並有娛樂性的華語劇場更是不在話下。如第一節所提及，過去的華語劇場在去殖民與去帝國運動中所扮演的重要角色，後來因爲涉嫌提倡共產主義而被壓制，因此對藝文的去政治化（兼資本主義化）與對華語所賦予的文化傳承功能，實際上隱含了政府的後冷戰隱憂。在此脈絡中，戲劇盒大眾化的社區劇場實踐，不僅對

19 郭慶亮也是2016年至2018年的官委議員，多次在國會上對新加坡的教育、藝文政策以及貧富懸殊等議題發言。

20 人民協會、居民委員會與公民諮詢委員會由執政黨於冷戰時期的1960年代成立，主要是爲了對抗共產主義，探察民情。見Kimball(2011[2007])。Wang等人(2013: 90)在一篇文章中也討論了這些機構與新加坡政府的附屬關係。

21 新加坡音樂劇《紫禁城：慈禧太后的肖像》(*Forbidden City: Portrait of An Empress*, 2002)便是集自我東方化、跨國資本主義及新帝國想像於一身的例子。

執政者威權和社會現狀進行了質疑與挑戰，並對抗了大型商業製作所提倡的中產階級藝文品味與跨國資本主義價值，也呼應了華語劇場在過去走入群眾的社會參與及批判功能，具有一定的去殖民、去冷戰與去帝國的意義。

在標榜「開放的心理」、催生「文化生命力」與上述由維護統治合法性與後冷戰遺緒所形成的弔詭情境下，政府對劇場的監控欲放還收。就以戲劇盒的社區製作為例，劇團必須把《大歹紀》的劇本大綱上交媒體發展局檢查。而且租用場地時必須經過層層的政府部門，如市鎮理事會、土地管理局等。如果媒體發展局對劇本內容有異議，劇團必須根據其意見修改。但修改後也未必能確保被批准，當局只有在演出前晚或當天才會通知審核結果（許慧玲 2015）。必要劇場藝術總監陳崇敬認為，當局臨時通知決定的做法是爲了限制劇團的應對時間，使之最終不得不屈從當局的指示，甚至完全放棄演出(Oon 2000)。另一方面，儘管2007年7月4日至8日戶外巡演的《大歹紀》沒有被當局要求修改內容，但安排在同檔期於戶外演出的《是惡作劇還是犯罪？》(*Trick or Threat?*)——一部探討恐怖主義與種族歧視問題的社區論壇劇場製作，卻因涉及「種族和宗教敏感性」而無法獲得演出准證，最後延期至同年7月28日在原訂演出場地兀蘭市鎮中心廣場(Woodlands Civic Plaza)中的封閉式帳篷中搬演(Hong 2007/07/06)。相比之下，戲謔政治領袖的《大歹紀》卻能在社區戶外上演，在其演員許慧玲(2015)看來，這也許「跟該劇的詼諧風格有關，因爲看起來像鬧劇，不容易引起非議」。這不僅反應了藝術檢查的不可預知，更是一種「主觀而隨性的權力操練」(is always an arbitrary exercise of power, Lee 2002/11/27)。

綜觀政府的藝文和社群話語，其中還體現了精神分裂的二分法：其政策建立在亞洲（保守）與西方（不良影響）對立的想像，以達到鞏固政權的作用，同時卻以西方資本主義標準衡量藝文應具備的價值。這就如Jacqueline Lo(2004: 29)所說的，新加坡政府對一種東西方交會的雜燴式(hybridized)新加坡國族文化(Singaporean national culture)感到畏懼；此種充滿動力而多變的狀態對執政者是有威脅的。正是批判政治的華語社區製作《大歹紀》之雜燴式特點——以波瓦爲方法，受義大利即興喜劇啓發，並挪用東亞流行文化元素——不僅呼應了過去具有社會介入特點的華語劇

場，並且反諷地在執政黨政府應對全球化的藝文政策與鞏固政權的策略中產生——這便是其反壓迫的闕限性。

三、去殖民、去帝國、去冷戰？——《大歹紀》文化干預的闕限性

《大歹紀》在2004年12月28日至30日首次亮相於戲劇盒黑箱劇場，當時目的是為印度洋海嘯難民義演籌款。²²「大歹紀」指的是社會上的重大事件，亦即對民生有深遠影響的議題。表演者以詼諧諷刺的手法再現之，帶動觀眾去思考自身的生活處境。臺灣閩南語用「大代志」書寫，而戲劇盒則用「大歹紀」。主要編導者李邪(2015)表示，使用「歹」字是為了強調被再現事件的負面性，亦即壞消息的意思。獲得熱烈反響後，劇團於2005年走入社區，演出地點主要在組屋區人流頻密的公開戶外場所，如市鎮中心廣場、露天劇場、圖書館、購物中心旁或小販中心旁的開放場地表演。截至2013年，這一系列已搬演共九次，每次戲謔的課題皆因時事動態而異，其中包括2005年全國腎臟基金會(National Kidney Foundation, NKF)醜聞²³、2006年新加坡政治大選，以及2013年政府發佈人口白皮書等爭議。²⁴如其他戲劇盒戶外社區演出一樣，除了忠實觀眾以外，還包括偶然經過現場而停駐觀看的路人。換言之，臨場性是《大歹紀》一項重要特點。《大歹紀》的核心創作班底由李邪、許慧玲、鄭光輝與謝心儀等組成，時而也有其他演員客串，演出一般長達一個半小時至兩小時。

22 《大歹紀》在九次演出中，七次都在公開戶外場所表演。其於二次是上述2004年的首演以及2009年2月19日至22日在舊國會大廈的演出。

23 成立於1969年的NKF是新加坡最大的慈善機構之一，杜萊於1992年出任理事會總裁。該基金會的醜聞案，指的是源於2004年4月19日新加坡英語報《海峽時報》的一篇報導。該報導揭露了NKF濫用善款的醜聞，並批評杜萊在辦公室裝修私人浴室，使用善款裝置鍍金水龍頭等行爲(Long 2004/04/19)。

24 2013年1月，新加坡政府發佈《人口白皮書》，表示為應付人口老化，回應生育率下降所帶來的挑戰及保持勞動競爭力，將繼續引進外來人口，新加坡人口規模將預計在2030年增至690萬，比目前增約30%。見《聯合早報》(2013/02/13)。2013年2月16日，大約4000名民眾在芳林公園舉行罕見集會，反對《人口白皮書》，見BBC(2013/02/16)。

該劇在新聞劇場、即興喜劇與東亞流行文化之間在挪用上的聯通性為何？這些方法，在「去脈絡化」與「再脈絡化」之間，如何達到去殖民、去冷戰與去帝國的作用？這三者的闕限性又何在？《大歹紀》每次演出有固定單元，包括《真禽》、《讀假新聞》與《假厲害姊姊》，其中以《真禽》敘事結構最完整，而人物性格刻畫也最為豐富。這些單元大都有了一個共同特點：表演者在呈現風格上與義大利即興喜劇非常相近。總的來說，後者的主要特點包括：講究即興、喜劇橋段(lazzi)、定型角色(stock characters)、極度誇張化的動作和臺詞，以及演員會戴上面具表演(Chaffee and Crick 2015: 1-4)。但兩者之間也有一些差異——後者的即興特點一般強調現場性，尤其是十五世紀的義大利即興喜劇，演員可能根據場地條件和觀眾組成而調整內容(Crick 2015: 222)。但《大歹紀》的即興主要集中在創作過程中運用波瓦被壓迫者美學中的新聞劇場手法。²⁵藉新聞或任何非戲劇元素構思簡短對話或情境進行即興創作，再逐漸將內容完整化(李邪 2015)。²⁶最後觀眾所觀看到的，已是固定下來的劇本，很少會因場地而大幅度更改內容。

此外，《大歹紀》的演員雖不戴面具，但其怪異(grotesque)的濃妝和滑稽的服裝，可視為對傳統即興喜劇面具的挪用。演員當中，李邪是唯一受過義大利即興喜劇專業訓練的，她曾到義大利學習製作戲劇面具，對《大歹紀》的美學有一定影響(李邪 2018)。傳統義大利即興喜劇雖已絕跡，但在二戰後不少西方戲劇家為吸引現代觀眾，對即興喜劇進行研究和創新，啟發了具有政治抗爭意識的劇團和運動家。他們將即興喜劇視為政治鬥爭的工具，目的在於利用其詼諧諷刺的手法，批判既有的權力關係，藉以反戰、對抗種族主義、法西斯主義、性別歧視與資本主義。此種具政治批判意識的即興喜劇的價值在於，它是由主人和僕人之間真實權力關係的社會形態所構成(Chaffee and Crick 2015: 10)。²⁷其反壓迫、批判權力的動機，契合了波瓦的反壓迫者的美學。在《大歹紀》中，這種權力關係即表

25 詳請參考Boal(2008[1979]:143)

26 波瓦在巴西小劇場運動的阿利那劇團就開始的創意練習，以當天新聞報導作為劇創的主題，透過各式閱讀與聲音搭配等表演方法，找出隱藏在新聞背後的真相，並將之呈現為戲(謝如欣 2015: 236)。

27 1960年代至1970年代左右的三藩市默劇團便是佳例，見Mason(2005)。

現為壓迫者（統治精英）與被壓迫者（民衆）。

那《大歹紀》又是如何在運用波瓦的方法時因地制宜呢？波瓦在《民衆戲劇的分類》(*Categorias del Teatro*, 1972)中對拉丁美洲民衆戲劇進行了分類，而新聞劇場（也稱「報紙劇場」）是針對第四類發想的劇場技巧；此類「透過民衆與爲了民衆的戲劇」，是主張「讓人民做主」作為幫助人民操作戲劇的入門方法（謝如欣 2018：126）²⁸。屬於第四類「透過民衆與爲了民衆的戲劇」中的新聞劇場，必須是由人民創造自己的舞臺和故事，運用生活中可輕易取得的道具（謝如欣 2018：125）。然而，《大歹紀》的表演者並非由普通民衆所構成，而是專業演員。李邪(2015)指出，該製作想要吸引的是「各階層的民衆，特別是不進劇場的人，以爲電視是唯一藝術的觀眾，排演目的是「爲弱勢族群發聲」。就以《大歹紀》的內容而言，所謂「弱勢族群」指的是被國家政策邊緣化的新加坡華人，包括被刻板化的組屋區群眾，其對政治現狀（包括對高薪養廉制度）的不滿意見無法見諸新加坡主流媒體的華語社群，這便是該製作的觀眾定位。

《大歹紀》的理念與戲劇學者尤金·范爾文(Eugene van Erven)對社區劇場的界定則非常接近。後者認爲社區劇場「表達了社群的利益，其素材與美學形式都是直接（或特別）從社群衍生而來的」，注重參與者的藝術享受(artistic pleasure)與社會文化賦權(socio-cultural empowerment)，並讓「過去保持沉默（或被壓制）的族群在日益紛繁與相關聯的本土、區域、國家與國際文化中表達自己的聲音」(van Erven 2001: 3)。必須注意的是，寫於1970年代巴西軍政府鐵腕統治環境下的《民衆戲劇的分類》，針對的是當時貧富階級矛盾白熱化與軍政暴力頻繁的民生狀態，要將其理念在21世紀社會和經濟相對穩定而高度全球化的新加坡社會中進行實踐，是不可能達到的。更不必說兩國之間不論在人口、經濟結構、地理、歷史、族群、文化、環境等條件的巨大差異。換言之，對《大歹紀》對被壓迫者美學挪用的理解，應該是從與在

28 前三類爲：（一）爲了民衆的民衆戲劇、（二）爲了其他接受者的民衆戲劇，以及（三）來自布爾喬亞對抗民衆的戲劇。波瓦的西班牙原著已絕版，未曾翻譯成英語或中文。筆者引述自謝如欣(2018: 125-126)對波瓦研究室網頁的西文原稿所提供的翻譯。

地社會條件的協商兼技巧的挪用切入，而不是以能否達到全盤應用為準則。

事實上，按波瓦的戲劇分類標準，在社區戶外的公共空間搬演的《大歹紀》，在理念上更為接近第一類和第二類戲劇。第一類的民衆戲劇是「爲了將主要觀點傳達給人民的戲劇，觀眾爲基層民衆，包括工人、工會、街上或廣場上的人，還有社區的民衆，目的在於進行宣傳、培訓與文化指導。」第二類指的是「除去基層人民以外爲觀眾群的民衆戲劇，這類戲劇以『爲人民』做號召，但所提供的觀點卻不是全民的，背後有中產階級甚至政府的支持」（謝如欣 2018：125－126）。綜上所述，挪用新聞劇場技巧的《大歹紀》無法簡單劃一地納入波瓦任何一類民衆戲劇的分類中，其闕限性更體現在其中產階級演員根據自己的詮釋去再現民衆的想法。雖然這正是波瓦對第二類劇場的批判，然而《大歹紀》通過挪用流行文化元素批判統治階層，卻又顛覆了第三類「布爾喬亞對抗民衆的戲劇」中「宰製階層將自己主觀的理念，透過劇場、電視、電影等大衆媒體傳達，進而潛移默化人民的思想」（*ibid.*: 126）。如同三藩市默劇團運用即興喜劇手法表達草根與激進意識（Orenstein 2015: 435），並以流行文化元素作為政治批判的方法（*ibid.*: 439），《大歹紀》則是挪用多種東亞流行文化元素處理在地課題，去貼近其所設定的觀眾對象，起到反壓迫的作用。

此外，被壓迫者美學中強烈的反全球化觀點，源自在美國爲代表的資本主義的宰製下，巴西經濟因產生對前者的依賴性而使得人民陷入貧困和通貨膨脹（謝如欣 2018：74－75）。儘管後冷戰與後殖民的新加坡，在政治體制與經濟在一定程度上受制於西方資本主義帝國，但其經濟政策所取得的相對較為平均的財富分配，與巴西的貧富懸殊不可概同而論。還需再強調的是，戲劇盒的社區劇場可謂受益於國家對應全球化的政策：《大歹紀》挪用東亞流行文化，以吸引觀眾的策略，本身就有賴於全球化與跨國資本主義所促成的條件。這一格局中給東亞資本主義國家之間的資訊傳播與文化交流提供了有利條件，而作為華人佔人口多數的亞洲國家，新加坡既擁有大量東亞流行文化（中、港、臺、日、韓）的消費者與觀眾群，同時也參與了流行文化的生產（Chua 2004b）。爲了貼近民衆口味，融入東亞流行文化元素便成爲

了吸引廣大觀眾的一項策略。²⁹該製作的觀眾被界定為被噤聲的群體，主要因為他們以講華語為主，英語表達能力有限，能說或聽得懂少許的福建話和廣東話。如第二節所論述的後殖民脈絡：英語乃新殖民與新帝國情境中統治階層宰制語言；有鑑於華語（及其「方言」）社群和具有社會批判性的華語劇場所受到的壓迫，《大歹紀》的去殖民與去帝國意義，便在於為被壓迫者發聲：「很多人（弱勢族群）寫不出文章，但他們其實對政治有很多話要說。我們只能用他們的語言，反映他們的現實給觀眾」（李邪 2015）。

李邪所指的不僅是言論壓制或語言政策所造成的失語，還包括對觀眾階級、品味和審美的定位：除了日常華語外，「他們的語言」還訴諸另一種觀眾所熟悉的「語言」——即東亞流行文化。這預設觀眾能對東亞流行文化產生共鳴，因為觀眾當中可能有香港電視劇、臺灣閩南語流行歌曲以及韓國電視劇的粉絲。除了用1980年代和1990年代的香港武俠劇的粵語主題曲串場外，《真禽》劇名本身就與長篇香港電視連續劇《真情》諧音，³⁰而敘事形式也與電視連續劇相近，³¹每次不僅採用幾個固定角色——創造了獨有的定型人物——演出時還會在開頭與結尾播出同一首節奏輕快的馬來民族歌曲《拉薩沙啲》(*Rasa Sayang*)³²。此外，《真禽》每次開場皆有一段免責聲明的投影：「以下故事，純屬虛構，如有雷同，實屬天意」。「虛構」二字表面上是說演出內容「不真實」，但「天意」則表達了創作者的批判姿態：「雷同」乃是因為內容隱喻社會「現實」。電視劇《真情》以一家香港燒味茶餐廳為背景，故事圍繞幾家人的關係，強調的是親人、朋友和鄰里之間在情感上的和諧與美好。這似乎謀合了新加坡政府為加強社會統治所倡導的「亞洲價值觀」，符合了波瓦第三類民眾戲劇——「布爾喬亞對抗民眾的戲劇」，包括統治階層利用流行文化宰制民眾思想。

29 無獨有偶，香港進念二十面體也曾挪用《大長今》，在舞台劇《東宮西宮》的第四集《西九龍皇帝》加插了一段《大匙羹》，以各種菜式嘲諷香港時政。視頻可見<https://www.youtube.com/watch?v=YcFSEJyrEp4>（2019/07/20 瀏覽）。

30 《真情》1995年至1999年在香港播出，共1128集，是香港電視史上播放時間最長的電視劇之一。該電視劇於2001年至2002年在新加坡播映。

31 李邪本人就以「新聞連續劇」來形容《大歹紀》（韓詠紅 2005/01/03）。

32 鄧麗君曾在1970年翻唱過此曲的華語版本《拉薩沙啲》，收錄在其專輯《鄧麗君之歌第十五集》中。

但《真禽》卻大大顛覆了《真情》的精神，它所突出的是一個類型化的新加坡家庭成員之間的各種醜陋言行，包括他們如何勾心鬥角。故事圍繞在一個青年男子「棟樑」的中下階層家庭，成員之間的衝突，即是新加坡政治人物與事件的隱喻。人物包括Mother、祖母「建國奶奶」、兒子「棟樑」，以及幫傭Maria，各有強烈的形體特徵和誇張化的鮮明性格，體現了即興喜劇人物構造的風格。角色的定型化以及他們之間的矛盾所引發的笑話，便構成了《大歹紀》的喜劇橋梁。

Mother由李邪扮演，這個人物有一對碩大豐滿的假胸脯，臉上長著一顆葡萄般大的痔，穿著印有紅色花卉圖案的艷俗睡衣，性格小器而言行粗鄙。棟樑的父親去世後，她母代父職，一手把家撐起來。棟樑由女演員許慧玲反串；這個想要改變社會的憤怒青年，穿著斯文卻老土，戴著一副厚厚的金絲眼鏡。他不僅認為自己才智過人，不斷強調自己是「國家精英分子」，還立志當國會議員。儘管他絞盡腦汁、竭盡所能，卻也無法改變政治現狀，堪稱一名失敗的反壓迫者。戲劇盒通過棟樑的人物塑造和遭遇，既嘲諷新加坡政府所極力倡導的精英主義，也表現中下階層人士面對國家政策的無奈無助。建國奶奶是棟樑的祖母，由男演員鄭光輝反串，亦是劇中的壓迫者。她體型乾瘦，尖酸刻薄，精打細算卻一毛不拔，經常欺壓家庭的其他成員；其名「建國」及在家中的最高輩分，讓新加坡觀眾容易聯想到新加坡建國領袖李光耀。幫傭Maria由謝心儀飾演，其菲律賓英語口音及其褐臉妝扮(brownface)表面上是即興喜劇「面具」美學的挪用，卻不免犯上了國籍和種族歧視的嫌疑。³³總的來說，不論是跨性別或變裝(drag)扮演，所有人物的刻意醜化、刻板化，都與即興喜劇性別反串、滑稽的漫畫人物塑造(caricaturizing)非常相近。就連Mother的形像也帶有陽剛特徵：她不僅動作粗魯，而且還蓄著濃黑的鬍子。《大歹紀》的敢曝(camp)風格，就如桑塔格(Susan Sontag[1933-2004] 2001: 275-292)對敢曝美學的論述：誇張、輕浮、矯揉造作、艷俗、戲劇化、鋪張，如男性化女子或女性化男

33 2019年，新加坡華裔藝人周崇慶為政府推廣的電子付款系統E-pay拍攝廣告，一人分飾四角，包括扮印度人和馬來穆斯林婦女，引發褐臉裝扮的爭議，被批判製造刻板種族印象(Lim 2019)。

子等。通過將政治人物與議題的酷兒化(queering)，並在社區戶外公開場演出，《大歹紀》不僅有反壓迫的意義，原本對政治現狀不滿而被壓制已久的聲音也得以在舞臺上「出櫃」。

接下來，筆者將集中探討2007年7月4日至8日的《大歹紀》，演出地點分別為牛車水購物中心旁廣場、宏茂橋市鎮中心、勿洛北市鎮中心、中峇魯廣場，以及後港購物中心。筆者所觀賞的是7月4日晚在牛車水廣場(Kreta Ayer Square)的演出，從地理位置本身而言，這場演出具有重大意義。

牛車水屬於丹戎巴葛集選區，自新加坡建國獨立以來都屬於人民行動黨的重鎮，已故建國總理李光耀(1923-2015)直至逝世都是該區的國會代表。《大歹紀》本身就有強烈的政治嘲諷，而該演出在一個執政黨集選區中戲謔新加坡能賢制度、高薪養廉制度以及2006年的大選，更凸顯其挑戰政治禁忌的文化干預意義。另一方面，演出的地點也體現了其在去殖民與去帝國的闕限性。「藝術之家計畫」(Arts Housing Scheme)是政府推廣藝文的政策之一，以政府補助的低租場地，給藝術團體提供活動和行政的空間，目的在於「為新加坡的藝壇作出貢獻」，而牛車水便是該計畫下被規劃出的藝術區(National Arts Council 2018)。再者，英殖民時期，統治者為了對當地居民進行有效的監管，按族群分區，牛車水就屬於「中國區」(Pomeroy 2011: 382)。人民行動黨執政後，1980年代末逐漸將該區發展為旅遊勝地，在旅遊宣傳冊中將之東方化，以吸引主要來自西方的外國旅客。弔詭的是，當前在「藝術之家計畫」下進駐牛車水藝術區的皆為華族藝文團體，變相地延續了英殖民時期的族群隔離政策與空間規劃。這就意味著座落在牛車水的戲劇盒，便被動謀合了國家藝術理事會、城市發展局與旅遊促進局所操練的新殖民與新帝國想像。然而，演出地點牛車水廣場本身又是一處具有多元特質的空間，它既是旅遊區，周圍又是政府組屋和小販中心，旁邊又有佛寺以及林立的商店和餐館，人流熙攘。距離演出地點不到五分鐘路程是牛車水地鐵站——一個交通樞紐——即東北線和濱海市區線的轉換站，觀眾可以從全島各地乘坐地鐵前往牛車水廣場前往觀賞《大歹紀》。在此就不對功能與特質多元的環境中與文化抗爭之間的關係另行贅述。

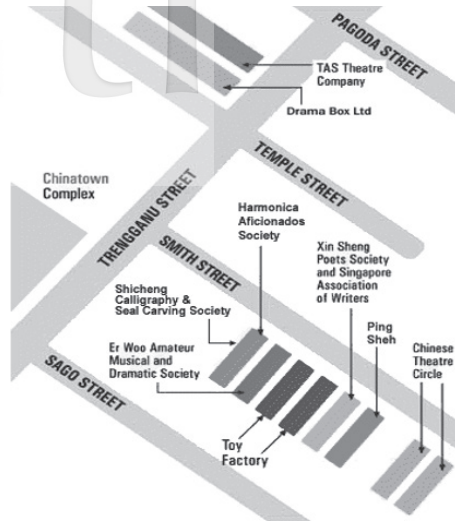


圖1：牛車水藝術區，華族藝文團體都集中於此(National Arts Council 2018)

2007年的《大歹紀》演出至今雖已有11年的時間，但內容仍有時效性。在2006年的大選中，人民行動黨以67%的得票率取勝，贏得國會84議席中的82席，蟬聯執政，為自李顯龍任該黨秘書長和該國內閣總理以來的首次勝利。³⁴次年4月，李顯龍以市場競爭、私人企業高級主管的薪金水準與吸引人才為由，調高部長和高級公務員的薪金，遭到人民強烈反彈(Mydans 2007/04/09)。³⁵在回應輿論時，時任內閣資政而作為推崇高薪養廉的主要倡導者李光耀表示：

如果要制止反對部長加薪的言論，那不妨讓新加坡人體驗一下無能政府的治理。一旦選擇替代薪金制度，我們將無法整合一個破裂的國家。扶不起的阿斗從此將無可救藥(Humpty Dumpty cannot be put together again) [……] 你的資產價值將岌岌可危，安全危在旦夕，我們的女性會變成其他國家的女傭、外勞。這是我無法容許的！(Straits Times 2007/05/04)

《真禽》如何回應執政黨政府為部長加薪所提出的理由呢？演出一開

34 人民行動黨在2011年大選的得票率下滑至60%，但在2015年9月11日剛結束的大選中，卻反彈至70%；見Holmes(2015/09/11)。

35 直到2018年8月，高薪養廉再次因前任總理吳作棟（現任榮譽國務資政）與東南區居民對話記錄在網上流傳後而再次被挑起，遭到不少網民批評；見沈澤璋(2018)與Loh(2018/08/12)。

始，投影幕就出現部長加薪的新聞頭條，為觀眾建立故事語境：如以下圖片所示：



圖2：棟樑和Mother在得知部長將加薪的消息後，深表不滿。（戲劇盒提供）

此種呈現方式便是波瓦新聞劇場編導技巧的運用：通過即興創作或新角度演繹新聞事件，並融合補強(reinforcement)手法——幻燈投影、歌曲或其他工具為輔助，將新聞報導展演或演唱出來。另一技巧是將抽象事物具象化(concretion of the abstract)：即剝開隱藏在新聞報導的抽象表層，以真實或象徵性圖像，具體呈現在舞臺上。³⁶這些都是《大歹紀》常用的幾種手法。例如部長加薪的新聞，棟樑和Mother深表不滿，後者表示失望之餘，還聲稱要割腕自殺，隨即舉起手腕一口咬下，卻沒有喪命。棟樑則決定寫請願書抗議，號召民衆簽名支持，卻無人理睬，在在諷刺了新加坡國民政治冷感：在面對政治不平時，民衆僅僅以埋怨應對而不採取抗爭行動。Mother勸他換個較有「娛樂性」的方法，將陣地轉移到芳林公園演講角落，³⁷她還親自示範演唱一首歌曲。旋律取自臺灣歌手張帝的《我沒有騙你》³⁸，但歌詞卻改編成嘲諷部長加薪的內容：

36 有關新聞劇場排演技巧的詳盡說明，參見Boal(2008 [1979]: 121-122)。

37 新加坡的演講角落供新加坡公民與永久居民示威、演講、策展和表演。這是新加坡唯一可以示威抗議的地方，座落在芳林公園的警署旁，有意者需預先在政府網站上申請。

38 《我沒有騙你》作詞人莊奴(1921-2016)，作曲人翁清溪(1936-2012)，不少歌手曾翻唱過。以下摘錄第一節歌詞：「我沒有騙你 / 沒有騙你 / 離開你 / 萬分不

我沒有騙你，沒有騙你
我加薪，萬分不得已
既然說要拿全世界第一
部長也要有競爭力
你不爽我，我也沒關係
把國家的儲蓄
投資在這裡，投資在哪裏……？
讓人民永遠永遠一起GST（消費稅）！

Mother的表演所使用的另一個新聞劇場技巧是文本真意(text out of context)，即「將隱藏在新聞報導話語背後的真相去神秘化」(Boal 2008[1979]: 122)。通過巧妙挪用流行文化元素（改編流行歌曲歌詞）再現新聞事件，讓觀眾從批判而詼諧的角度去認識社會現實，為中下階層民衆發聲：新加坡部長在2007年的加薪幅度平均為60%，總理薪金增至310萬新元，是前美國總統布希(George W. Bush)40萬美元薪金的五倍。³⁹從執政者的角度來看，調高薪金是鞏固高薪養廉制度的有效策略。李光耀在1996年7月19日的新加坡全國職工總會上的演講就闡述了高薪養廉的邏輯：

部長（在工作上）需要處理數十億元，如果領取低薪必會導致系統出現弊病。低薪不能吸引事業上或生意上將大有作為或已取得成功的人士。低薪只能吸引那些偽君子，他們甜言蜜語，口頭上說是要為公，（實際上是）藉此奪權。一旦掌權，他們就會原形畢露，破壞國家。這已經發生在許多國家了。(Lee 1996)

歌詞「部長也要有競爭力」指的是只要給有潛力成為部長者接近他們在私人企業所能賺取的薪酬，能減少有意從政者所需蒙受的經濟犧牲，吸引最優秀的人才——這是維護能賢制度的關鍵（《聯合早報》1994/10/22）。

但Mother的演唱並不能讓棟樑罷休，他還跑到政府部門要求官員簽署請願書，卻遭後者斥退。由鄭光輝扮演的官員身著白色——人民行動黨的制服顏色。鄭再次扮演反面人物，由此可見《大歹紀》為確保連貫性以便

得已 / 既然不能夠在一起 / 不如早一點分離 / 你忘了我 / 我也忘了你 / 把我倆的過去 / 丟進河裡 / 埋在土裡 / 讓我倆永遠永遠地忘記」。

39 2011年，新加坡總理薪金被調低至220萬新元(Committee to Review Ministerial Salaries 2011)，但他仍是世界上薪金最高的國家元首(Matthew 2015/03/28)。

於觀眾理解劇情所做的選角安排，這與義大利即興喜劇正反人物形象的鮮明化有異曲同工之妙。後來，官員以當街叫賣的方式，「高薪聘請從政人才，議員、部長和總理」。此舉反諷地批判公務精神已成為拜金主義並被廉價化，同時質問：原本應為人民公僕的公務員，又是否已成為變相的私企職員？此外，公務員被再現為從「市場」網羅的「人才」，正反映出新加坡社會與政治被跨國資本主義與資本主義所糾結。官員的號召引來三人響應，包括棟樑在內，而Mother也為之助陣。以下官員向應徵者發問的部分，嘲諷了新加坡缺乏政治自由、政府壓制異議的現象：

官員：第一個問題，為了代表我國良好的形象，作為我國的從政人員，你的儀態應該是怎樣的？第一位候選人？

（第一位候選人作蹲坐姿勢）

官員：啊！非常穩重！第二位候選人？

（第二位候選人側身擺出一副很「酷」的姿勢。）

官員：Very（很）成熟！第三位候選人？

（棟樑高舉右手，類似抗議動作）

Mother（也跟著高舉右手，激動不已）：Make it right ah，make it right ah！

官員：第三位候選人，你太衝動了，破壞了我國愛好和平的形象。Fail！



圖3：面對身著白服的官員招聘從政人員的提問，Mother高喊“Make it right ah”。
（戲劇盒提供）

“Make it right”影射了新加坡資深反對黨人士惹耶勒南⁴⁰(J. B. Jeyaretnam, 1926-2008)，出自他的著作*Make it Right for Singapore: Speeches in Parliament, 1997-1999*。Mother高喊“Make it right”，象徵了惹耶勒南永不妥協的抗爭精神，因而被官員視為威脅社會穩定。官員還繼續發問了三道題，而最重要的是最後一道：「從政者應領取多高的薪金才不會貪汙？」第一位候選人的反應是默不作聲，口水直流。第二位則反問：「如果我不貪汙，你要給我多少錢？」。當棟樑質問後者是否在暗示自己會貪汙時，他緊張地辯駁：「高薪養廉是避免貪汙的最高明手法！」；輪到棟樑回答，他表示會請願抗議部長加薪。最後，官員選擇了第二位候選人。通過這場面試，《真禽》提出一系列問題：公務員這份工作的宗旨到底是什麼？服務對象到底是誰？欲從政者的動機又是什麼？高薪是否必然養廉？養廉是否一定要高薪？就如一名新加坡政論作者(Loh 2018/08/12)所言，在貧富差距不斷增加的社會中，「身為公務員的你，到底是過著什麼樣的生活，就連納稅人繳交的幾百萬元都不夠你花」？

在《大歹紀》結尾的部分，演員們通過巧妙惡搞著名韓國長篇古裝電視劇《大長今》⁴¹，進一步戲謔了新加坡高薪養廉制度、2006年大選以及選民的保守與奴性。該電視劇的背景是朝鮮王朝第十一代國王中宗時期。雖然《大長今》故事的歷史和社會脈絡與當前的新加坡相去甚遠，但前者講述的恰巧是一個有關明主識賢才的故事。擅於藥膳的主人翁長今，憑著個人艱苦奮鬥精神與誠實敦厚的品行，最終得到明主的賞識而成為朝鮮歷史中首位而唯一的女御醫。然而，此種應和新加坡「亞洲價值觀」後殖民想像的內容，卻被《大歹紀》徹底顛覆。戲劇盒戲謔的正是能賢制度，更諷刺了新加坡的非自由民主(illiberal democracy)。在這場戲中，所有演員身著韓國傳統服飾，而飾演棟樑的許慧玲這時反串男文官，並以水桶充當官帽。飾演建國奶奶的鄭光輝再次扮演壓迫者，反串宮廷中最資深的尙宮

40 1971年起，惹耶勒南擔任工人黨秘書長多年，並在1981年的安順區國會議席補選中擊敗前總理李光耀領導的人民行動黨當選，成為第一個進入國會的反對黨人士（《BBC中文網》2008/09/30）。

41 《大長今》2003年至2004年在韓國首播，後在世界各地熱播。2006年3月在新加坡播出時，亦獲得熱烈反響。

（指中國或韓國古代女官稱謂）「媽媽林」。他穿上低胸白禮服，配上紅色披肩充當韓服，增加了演出的鬧劇性。戲一開場，媽媽林就坐鎮舞臺中央，以示其威權地位。突然尚宮甲（由飾演Mother的李邪扮演）出現，焦急地向媽媽林稟報：

尚宮甲：媽媽林，媽媽林！我不知道是好消息還是壞消息，五年一次最高尚宮競選又來了！你又要跟那些皇前一決高下了囉！

媽媽林：這是個無聊的消息，每一次大選我都是當選的，有誰敢跟我爭？

尚宮甲：你不要太囂張！你已經當選五年了，應該讓位給別人做做看嘛！

媽媽林：你這樣講就不對了，不是我不要讓位，你要知道做最高尚宮很辛苦的！要拿過獎學金，還要能夠拿百萬年薪，很多人虛不受補啊！

大人（由飾演棟樑的許慧玲反串）：喔，這樣講是為了錢啊？

媽媽林：哎唷，當官不發財，請我都不來！

尚宮甲：啊哈哈哈哈，對喔！

媽媽林：但是哩，你們有沒有聽過這句話，叫做「高薪養廉啊」？這廉恥——它不是天生的，廉恥啊，它是要很多銀子來養的！就好像養你這個大人（指著大人）一樣，培養一個菁英不容易的喔！



圖4：宮廷舉行最高尚宮競選。黑尚宮（左三）：「我黑尚宮支持民主，支持平等，支持公正，所以支持我，就是支持民主！」（戲劇盒提供）

如果說之前那場應徵從政人員的戲中，第二位候選人表示支持高薪養廉制度時還顯得有些猶豫（暗示連他都對自己的答案有所懷疑），媽媽林的言語則毫不留情地顛覆了「廉」的詞義：高薪不是為了維護廉政，而是助長廉恥。同時，與能賢制度相輔相成的菁英主義也再次被激烈抨擊。唯一敢和媽媽林問鼎最高尚宮權位的，是「支持民主，支持平等，支持公正」的黑尚宮（由程守明反串）。於是媽媽林和黑尚宮分別請選民吃鮑魚和肉燥面，爭取選票。由於後者的食物相形見绌，加上媽媽林的強勢，選民最終投選她，她也因而再度蟬聯最高尚宮。

在結尾部分，由尚宮甲、大人和尚宮乙三人所代表的文武百官，向媽媽林行大禮恭賀之，並合唱一首《五年啦》，歌詞改編自《大長今》片尾曲《呼喚》：

五年啦，五年啦，沒有變化
五年啦，五年啦，還是老大
五年啦，五年啦，越想越怕
五年啦，五年啦，拿他沒辦法
你呀，我呀，自己選的呀
他呀，他呀，吃定你啦！！



圖5：百官恭賀媽媽林蟬聯最高尚宮，獻唱《五年啦》。（戲劇盒提供）

《大長今》的惡搞戲所要表現的批判是雙重而具自覺性的：既暗喻執政黨政府因長期蟬聯而在大選中所佔的絕對優勢及其威迫利誘的競選策略，同時也抨擊選民短視，只顧享受眼前執政黨施予的小恩小惠，制止反對黨進入國會監督政府，放棄建立更為政治多元的國家議會。2007年，新加坡政府除了調高部長薪以外，在公佈財政預算案時，將消費稅從5%提高至7%。⁴²就如《五啦》歌詞提出的批判，尖銳而充滿自我嘲諷：「五年啦，五年啦，拿他沒辦法！你呀，我呀，自己選的呀！」當新加坡選民對政策不滿，要求建立更完善的問責制度時，他們是否也應捫心自問，選擇了這樣的政府，其責任和後果，到底應該由誰來承擔？

結語

本文爬梳了現代新加坡社會中新殖民、新帝國與後冷戰相互交織所構成的後殖民脈絡。在冷戰焦慮、新殖民主義與維護政權的情況下，華文華語與華語劇場被壓制，英語成爲了社會各領域的共同語言，既是政治精英的語言，也被視爲能與西方資本主義國家進行貿易、促進經濟發展的有效媒介。爲應對全球化所帶來的挑戰，政府操練亞洲價值觀話語，將新加坡社會東方化——即把經濟富裕與社會變化給政權帶來的威脅表述爲東西方文明的二元化衝突，背後夾雜著對一種具有活力、多變而雜燴式的國族文化之恐懼。與此同時，藝文是支配國民走向全球化時鞏固國家認同的工具：提倡藝文既能刺激經濟發展，推廣旅遊業，還能爲社區注入活力(Wee 2002: 233)。

在上述脈絡中，戲劇盒《大歹紀》的去殖民、去帝國與去冷戰的文化抗爭便有了多層的意義與闕限性：在一個以英語爲優勢語言、社會被高度監控的環境中，爲聲音被壓抑的中下階層華語社群發聲，並代其進行反壓迫的行動，不僅呼應了過去左翼華語劇場爲工人等中下階層代言的社會介

42 爲緩衝低收入家庭所面對的經濟壓力，政府同時推出消費稅補助券（《聯合早報》2012/02/18）。但生活費的連年增高，貧富差距也不斷擴大，不少低收入者仍生活艱難，見Teo(2018)。

入，亦挑戰了華語在多元文化和語言政策下遭去政治化、被強加的維護華族「傳統價值觀」之功能。然而，在一個公共的、開放的戶外社區空間中表演，雖再現了講華語民衆無法表達政治要求的聲音，卻不可避免地將不諳華語的觀眾排除在外，謀合了新加坡多元文化主義壁壘分明的語言政策。⁴³不論作為在政府補助下所推出的社區製作，或是劇團所創造的反壓迫劇場——《大歹紀》雜糅了義大利藝術即興喜劇、東亞流行文化元素和波瓦新聞劇場編導技巧，都與全球化促成的跨文化交流與社區「活力」的加強有莫大關係——這亦是其文化抗爭的闕限性。另一方面，劇團也挑戰政府的新帝國主義所推崇的音樂劇與大型商業劇，推翻了其對「組屋區群眾」藝術品味的刻板化建構，即民衆是能在具有娛樂性的劇場中達到自我反思的目的。

《大歹紀》通過創造棟梁一家人的定型人物以及他們的遭遇，並挪用東亞流行文化元素，對高薪養廉、能賢制度、菁英主義與2006年大選，以及選民的政治冷感、保守與短視進行嘲諷戲謔的手法，恰恰也呼應了新加坡已故戲劇家郭寶崑所界定的第六種劇場類型的特點，即「隱喻的劇場」(the Theater of allegory, Kuo 1996: 172)：藉觀眾熟悉的符號或圖像評論議題、事件或人格，還能超越檢查的限制⁴⁴。以上所述，便構成了《大歹紀》多重的文化干預意義。

然而，「隱喻的劇場」也未必能完全超越檢查的限制，而這本身就隱含了一個假設：檢查官無法解讀符號或圖像所可能影射的政治嘲諷。再者，新加坡社會的自由化也對執政黨政府的統治帶來一定的壓力。藝術檢查仍是不少劇團所面對的挑戰，致力於挑戰主流意識形態的戲劇盒更是如此。2007年的《大歹紀》向當局提交故事大綱後順利獲得演出准證，但2013年的《大歹紀》在排演過程中就遇到了阻礙。檢察官要求戲劇盒在演出前提交一份完整的劇本，方便他們進行逐字逐句的審核。後者甚至還要

43 必須一提的是，戲劇盒雖然以華語為主要媒介，但也多次製作跨文化、促進族群包容的劇院演出與社區劇場，見黃浩威(2011: 89-107)。近年的戲劇活動《牛車水記事》(2018, 2019)和《兩面之間》也打破語言與種族的藩籬，使用英語。

44 在討論「隱喻的劇場」時，郭寶崑舉了個人的代表作之一《鄭和的後代》為例子(Kuo 1996: 173)。臺灣劇場導演符宏征就曾在2003年與新加坡實踐劇團合作，以郭原著為基底，編作了《行者漂泊——鄭和的後代》。有關劇本的解讀以及該劇的跨國合作演出，見于善祿(2012)。

求提前呈交演出將使用的任何簡報和圖片——這是劇團首次遇到的情況（許慧玲 2015）。由此可見，「隱喻的劇場」仍有遇到瓶頸的時候，但這也是否意味著審閱劇本的檢察官掌握了隱喻背後的政治批判呢？這是一個值得思考的問題，而有關戲劇盒社區劇場在面對檢查時所採取的應對策略，筆者會在將來另一篇個案研究的文章中另行探討。⁴⁵

引用書目

一、中文書目

- 〈作者不詳〉(Anonymous)。2008/09/30。〈新加坡反對黨老人惹耶勒南病逝〉“Xinjiapo fanduidang laoren Reyelenan bingshi” [Singapore Opposition Pioneer Jeyaretnam Dies of Illness]，〈BBC中文網〉*BBC Zhongwen wang* [BBC Chinese]。http://news.bbc.co.uk/chinese/trad/hi/newsid_7640000/newsid_7644100/7644103.stm。 (accessed 2018/08/29)
- 〈作者不詳〉(Anonymous)。1994/10/22。〈以具競爭力薪金建立賢能廉正的政府——部長與高級公務員薪金標準〉“Yi ju jingzhengli xinjin jianli xianneng lianzheng de zhengfu—buzhang yu gaoji gongwuyuan xinjin biao zhun” [Building a Capable and Upright Government Based on Competitive Salary: Pay Scales for Ministers and Senior Civil Servants]。《聯合早報》*Lianhe Zaobao*。
- 〈作者不詳〉(Anonymous)。1999/08/23。〈使新加坡成為有樂趣的家園〉“Shi Xinjiapo chengwei you lequ de jiayuan” [Enlivening Singapore: A City of Joy and Fun]。《聯合早報》*Lianhe Zaobao*。
- 〈作者不詳〉(Anonymous)。2012/02/18。〈消費稅券永久助低收入者〉“Xiaofeishui quan yongjiu zhu dishouru zhe” [GST Vouchers Offer Lasting Help to the Low-Income]。《聯合早報》*Lianhe Zaobao*。
- 〈作者不詳〉(Anonymous)。2013/02/03。〈活力城市，優質家園：新加坡 2013〉“Huoli chengshi, youzhi jiayuan: Xinjiapo 2013” [Vibrant City, Amazing Homeland: Singapore 2013]。《聯合早報》*Lianhe Zaobao*。
- 于善祿(Yu, Shan-Lu)。2012。〈讀郭寶崑《鄭和的後代》〉“Du Guo Bao Kun Zheng He de houdai” [Reading Kuo Pao Kun's The Descendants of Eunuch

45 有關新加坡劇場工作者使用何種策略回應檢查的討論，見黃浩威(2009)。更近期對檢查的論述，見黃浩威(2014)。

Admiral]。http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1323132043。
(accessed 2018/08/31)

何惜薇(Ho, Sheo Bee)。2000。〈非得進行“二分法”嗎？——試論“環球化居民”和“組屋區群眾”的定義和差距〉“Fei dei jinxing ‘erfenfa’ ma?—shi lun ‘huanqiuhua jumin’ he ‘zuwuqu qunzhong’ de dingyi he chaju” [Is a Binary Paradigm Necessary? – A Discussion on Definitions and Differences between Cosmopolitans and Heartlanders]，《圓切線》*Yuanqixian [Tangent]* 1: 12–21。

李邪(Li, Xie)。2015。訪問“Fangwen” [Interview] (訪問者：黃浩威) Fangwenzhe: Huang Haowei [Interviewer: Ng How Wee]。9月12日。

——。2018。訪問“Fangwen” [Interview] (訪問者：黃浩威) Fangwenzhe: Huang Haowei [Interviewer: Ng How Wee]。8月22日。

沈豪挺(Shen, Hao-ting)。2016。〈中國革命思潮影響下新加坡獨立初期華語戲劇在地的左翼實踐〉“Zhongguo geming sichao yingxiang xia Xinjiapo dili chuqi huayu xiju zaidi de zuoyi shijian” [The Leftist Practices in Locality of Chinese Language Theater under the Influence of China Revolutionary Thoughts in the Early Years of the Republic of Singapore]，《戲劇學刊》*Xiju xuekan [Taipei Theater Journal]* 25: 129–148。

——。2018。〈糾結於冷戰結構與殖民遺緒：新加坡獨立初期華語戲劇的左翼實踐(1965~1976)〉“Jiujie yu lengzhan jiegou yu zhimin yixu: Xinjiapo dili chuqi huayu xiju de zuoyi shijian” [The Entanglement between Cold War Structures and Colonial Legacies: Leftist Practices of Chinese Theater in Singapore, 1965–1976]，臺灣國立暨南國際大學東南亞學系博士論文 Taiwan guoli Jinan guoji daxue Dongnanya xuexi boshi lunwen [National Chi Nan University Department of Southeast Asian Studies Doctoral Dissertation]，未出版 [unpublished]。

沈澤璋(Shen, Zewei)。2018。《百萬部長薪金，是高得合理還是高得離譜？》“Baiwan buzhang xinjin, shi gao de heli haishi gao de lipu” [Million-Dollar Ministerial Salaries: Justifiable or Ridiculously High?]。https://www.redants.sg/perspective/story20180808-1801。(accessed 2018/08/15)

柯思仁(Quah, Sy Ren)。2005。〈導論：郭寶崑的批判性劇場與新加坡認同的建構〉“Daolun: Guo Bao Kun de pipanxing juchang yu Xinjiapo rentong de jiangou” [Introduction: Kuo Pao Kun’s Critical Theater and the Construction of Singapore Identity]，收錄於《郭寶崑全集·第二卷》*Guo Bao Kun quanji: di’er juan [The Complete Works of Kuo Pao Kun: Volume 2]*，柯思仁、潘正銷主編(edited by Quah, Sy Ren and Pan Cheng Lui)，頁xi–xxviii。新加坡(Singapore)：八方文化創作室(Global Publishing)、實踐表演藝術中心(Practice Performing Arts Centre)。

- 2013。《戲聚百年：新加坡華文戲劇1913–2013》*Xiju bainian: Xinjiapo huawen xiju 1913-2013* [Scenes: A Hundred Years of Singapore Chinese Language Theater]。新加坡 (Singapore)：戲劇盒 (Drama Box)、新加坡國家博物館 (National Museum of Singapore)。
- 2017。〈後殖民新加坡的知識界與語言政治〉“Houzhimin Xinjiapo de zhishi jie yu yuyan zhengzhi” [The Intellectual Circle and Language Politics in Postcolonial Singapore]，《人間思想》*Renjian sixiang* [Thought Review] 15 (2017): 92–96。
- 許慧玲(Koh, Hui Ling)。2015。訪問“Fangwen” [Interview] (訪問者：黃浩威) Fangwenzhe: Huang Haowei [Interviewer: Ng How Wee]。8月31日。
- 郭慶亮(Kok, Heng Leun)。2003。〈跌跌撞撞地摸索藝術人生——戲劇盒的堅持與停止全職運作的原因〉“Diedie zhuangzhuang di mosuo yishu rensheng – Xijuhe de jianchi yu tingzhi quanzhi yunzuo de yuanyin” [Fumbling While Exploring in One’s Artistic Journey: The Reasons for Drama Box’s Persistence and Termination of Full-time Operations]，《圓切線》*Yuanqixian* [Tangent] 7 (2003): 156–160。
- 陳光興(Chen, Kuan-Hsing)。2006。《去帝國：亞洲作為方法》*Qu diguo: Yazhou zuowei fangfa* [Deimperialization: Asia as Method]。臺北市 (Taipei)：行人 (Editions du Flaneur)。
- 黃浩威(Ng, How Wee)。2009。《回應藝術審查的多種策略——新加坡劇場對藝術自主性的商榷》“Huiying yishu shencha de duozhong celue—Xinjiapo juchang dui yishu zizhuxing de shangque” [Examining the Multiple Strategies of Circumventing Censorship – The Negotiation of Artistic Autonomy in Singapore Theater]，《天冷就回來》*Tian leng jiu huilai* [If there are Seasons] 場刊 (Programme)，頁7–12。
- 2011。《戲劇盒與新加坡的社會劇場：文化干預與藝術自主性》*Xijuhe yu Xinjiapo de shehui juchang: wenhua ganyu yu yishu zizhuxing* [Drama Box and the Social Theater of Singapore: Cultural Intervention and Artistic Autonomy]。新加坡 (Singapore)：南洋理工大學中華語言文化中心 (Nanyang Technological University Chinese Language and Cultural Centre)；八方文化創作室 (Global Publishing)。
- 2014。〈越開放越詭辯：新加坡藝術審查的治理術〉“Yue kaifang yue guibian: Xinjiapo yishu shencha de zhili shu” [Fallaciousness and Liberalization: The Governmentality of Arts Censorship in Singapore]。http://thehousenews.com/art/新加坡藝術審查治理術/。(accessed 2014/05/29)。
- 詹道玉(Zhan, Dao-Yu)。2001。《戰後初期的新加坡華文戲劇(1945–1959)》*Zhanhou chuqi de Xinjiapo huawen xiju (1945-1959)* [Singapore Chinese

Language Theater During the Early Post-War Period (1945-1959)。新加坡 (Singapore)：八方文化創作室 (Global Publishing)。

謝如欣(Hsieh, Kelly Ju-Hsin)。2015。〈被壓迫者劇場中的南美解放思想——波瓦的反全球化觀點〉“Bei yapozhe juchang zhong de Nanmei jiefang sixiang—Bowa fan quanqiu hua guandian” [The Theater of the Oppressed Inspired by the South America’s Emancipating Thoughts – Boal’s Anti-globalization Perspective]，〈戲劇學刊〉[*Taipei Theater Journal*] 21 (2015): 219–243。

——。2018。《被壓迫者劇場發展史：波瓦的民眾劇場之路》*Bei yapozhe juchang fazhan shi: Bo Wa de minzhong juchang zhi lu* [History of Theater of the Oppressed]。臺北 (Taipei)：獨立作家-新銳文創 (Showwe Information)。

韓詠紅(Han, Yong Hong)。2000。〈新加坡獨立後的華語戲劇研究 (1965–1978)〉“Xinjiapo duli hou de huayu xiju yanjiu (1965-1978)” [The Research on Chinese Language Theater in Post-Independent Singapore (1965-1978)]。新加坡國立大學中文系碩士論文 Xinjiapo guoli daxue zhongwenxi shuoshi lunwen [National University of Singapore, Department of Chinese Studies, Master’s Dissertation]，未出版 (unpublished)。

——。2005/01/03。〈商業戲劇大潮給劇場套上緊箍咒？〉“Shangye xiju dachao gei juchang tao shang jinguzhou” [Is the Commercialism Wave Encumbering Theater?], 〈聯合早報〉*Lianhe Zaobao*。

二、英文書目

Babbage, Frances. 2004. *Augusto Boal*. Abingdon: Routledge.

Barr, Michael D.. 1999. “Lee Kuan Yew: Race, Culture and Genes,” *Journal of Contemporary Asia* 29(2): 145-165.

BBC. 2013/02/16. “Rare Mass Rally Over Singapore Immigration Plan.” <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-21485729>.(accessed 2015/09/13)

Bellows, Thomas J.. 2009. “Meritocracy and the Singapore Political System,” *Asian Journal of Political Science* 17(1): 24-44.

Boal, Augusto. 2008(1979). *Theater of the Oppressed*. translated by McBride, Charles A., Maria-Odilia Leal McBride, and Emily Fryer. London: Pluto.

Chaffee, Judith and Olly Crick.. 2015. “Introduction,” in *The Routledge Companion to Commedia Dell’arte*, edited by Judith Chaffee and Olly Crick, pp.1-4. London: Routledge

- Chong, Terence. 2004. "Meditating the Liberalization of Singapore Theater: Towards a Bourdieusian Analysis," in *Ask Not: The Necessary Stage in Singapore Theater*, edited by Tan Chong Kee and Tisa Ng, pp.223-247. Singapore: Times Editions—Marshall Cavendish.
- . 2011. *Theater and the State in Singapore: Orthodoxy and Resistance*. Milton Keynes: Routledge.
- Chua, Beng Huat. 1995. *Communitarian Ideology and Democracy in Singapore*. London: Routledge.
- . 2003. "Multiculturalism in Singapore: An Instrument of Social Control," *Race and Class* 44(3): 58-77.
- . 2004a. "Theater, Social Critique and Politics," in *Ask Not: The Necessary Stage in Singapore Theater*, edited by Tan Chong Kee and Tisa Ng, pp.317-323. Singapore: Times Editions—Marshall Cavendish.
- . 2004b. "Conceptualizing an East Asian popular culture," *Inter-Asia Cultural Studies* 5(2): 200-221.
- Committee to Review Ministerial Salaries. 2011. *White Paper: Salaries for a Capable and Committed Government*. Singapore: Committee to Review Ministerial Salaries.
- Crick, Olly. 2015. "The Coming Together," in *The Routledge Companion to Commedia Dell'arte*, edited by Judith Chaffee and Olly Crick, pp.221-228. London: Routledge.
- George, Cherian. 2006. *Contentious Journalism and the Internet: Toward Democratic Discourse in Malaysia and Singapore*. Seattle: University of Washington Press.
- . 2012. *Freedom from the Press: Journalism and State Power in Singapore*. Singapore: National University of Singapore Press.
- Goh, Chok Tong. 1990/11/28. "To Serve, To Keep Singapore Thriving and Growing," in *Speech for the swearing-in ceremony of Prime Minister Goh*, cited by Nirmla Srirekant Puru Shotam. 1998. *Negotiating Language. Constructing Race: Disciplining Difference in Singapore*. pp.210. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Goh, Daniel P. S.. 2008. "From Colonial Pluralism to Postcolonial Multiculturalism: Race, State Formation and the Question of Cultural Diversity in Malaysia and Singapore," *Sociology Compass* 2(1): 232–252.
- Hirschman, Charles. 1986. "The Making of Race in Colonial Malaya: Political Economy and Racial Ideology," *Sociological Forum* 1: 330–361.

- Holmes, Oliver. 2015/09/11. "Singapore's ruling party batters opposition in huge election win," *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/world/2015/sep/11/singapore-election-early-count-shows-ruling-party-in-strong-position>. (accessed 2015/09/13)
- Hong, Xinyi. 2007/07/06. "No Play for this Play," *Straits Times*.
- Jeyaretnam, J. B.. 2000. *Make it Right for Singapore: Speeches in Parliament, 1997-1999*. Singapore: Jeya Publishers.
- Kimball, Walter B.. 2011(2007). "Singapore's People's Association: CIA Historical Review Program." https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/kent-csi/vol12no4/html/v12i4a05p_0001.htm. (accessed 2018/08/15)
- Koh, Tommy, Timothy Auger, Jimmy Yap and Ng Wei Chian. eds. 2006. *Singapore: The Encyclopaedia*. Singapore: Editions Didier Millet in association with the National Heritage Board.
- Krishnan, Sanjay. 2004. "What Makes Art Possible: Remembering Forum Theater," in *Ask Not: The Necessary Stage in Singapore Theater*, edited by Chong Kee Tan and Tisa Ng, pp.97-106. Singapore: Times Editions - Marshall Cavendish.
- Kuo, Pao Kun. 1996. "Uprooted and Searching," in *Drama, Culture and Empowerment: The IDEA Dialogues*, edited by John Toole and Kate Donelan, pp.167-174. Brisbane: IDEA Publications.
- Lee, Kuan Yew. 1996. "Speech to the The National Trade Union Congress at the Singapore Conference Hall On 19 July 1996." <http://www.fcgp.org/pdf/SPEECH%20BY%20MR%20LEE%20KUAN%20YEW%202004.pdf>. (accessed 2018/08/15).
- Lee, Weng Choy. 2002/11/27. "Choosing Between Censorship and Regulation." *Straits Times*.
- Li, Xueying. 2005/08/05. "Sense and Sensibility." *Straits Times*.
- Liew, Kai Khiun and Natalie Pang. 2015. "Fuming and Fogging Memories: Civil Society and State in Communication of Heritage in Singapore in the Cases of the Singapore Memories Project and the 'Marxist Conspiracy' of 1987," *Continuum* 29(4): 549-560.
- Lim, Kimberly Anne. 2019/07/29. "Mediacorp, Creative Agency Apologise for 'Brownface' E-Pay Ad, then Seem to Defend it." <https://www.asiaone.com/singapore/mediacorp-creative-agency-apologise-brownface-e-pay-ad-then-seem-defend-it>. (accessed 2019/08/04)
- Lo, Jacqueline. 2004. *Staging Nation: English Language Theater in Malaysia and Singapore*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

- Loh, Andrew. 2018/08/12. "Beyond snobbery, a poisonous elitism in the PAP." <http://theindependent.sg/beyond-snobbery-a-poisonous-elitism-in-the-pap/>. (accessed 2018/08/15).
- Long, Susan. 2004/04/19. "NKF: Controversially Ahead of its Time?" *Straits Times*.
- Mason, Susan V.. 2005. *The San Francisco Mime Troupe Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Matthew, Jerin. 2015/03/28. "Singapore PM Lee Hsien Loong Remains Highest Paid Country Leader With [US]\$1.7m Annual Salary," *International Business Times*. <http://www.ibtimes.co.uk/singapore-pm-lee-hsien-loong-remains-highest-paid-country-leader-1-7m-annual-salary-1493952>. (accessed 2015/09/08)
- Ministry of Information and the Arts. 2000. *The Renaissance City Report*. Singapore: Ministry of Information and the Arts.
- Mydans, Seth. 2007/04/09. "Singapore announces 60 percent pay raise for ministers," *New York Times*. http://www.nytimes.com/2007/04/09/world/asia/09iht-sing.3.5200498.html?_r=0. (accessed 2015/09/12)
- National Arts Council. 2018. "Arts Housing Scheme." <https://www.nac.gov.sg/whatwedo/support/arts-spaces/art-housing-scheme.html#Chinatown-Arts-Belt>. (accessed 2019/08/04)
- Ng, How Wee. in press. "Drawing from Grotowski and Beyond: Kuo Pao Kun's Discourse on Audiences in Singapore in the 1980s," *Inter-Asia Cultural Studies*.
- Oon, Clarissa. 2000/11/18. "Artistic License: Who Calls the Shots?" *Straits Times*.
- Orenstein, Claudia. 2015. "Happy Bedfellows: Commedia dell'Arte, politics, and the San Francisco Mime Troupe Claudia Orenstein," in *The Routledge Companion to Commedia Dell'arte*, edited by Judith Chaffee and Olly Crick, pp.435-442. London: Routledge.
- Peterson, William. 2001. *Theater and the Politics of Culture in Contemporary Singapore*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Pomeroy, Jason. 2011. "Defining Singapore Public Space: From Sanitization to Corporatization," *Journal of Urban Design* 16(3): 381-396.
- Siddique, Sharon. 1989. "Singaporean Identity," in *Management of Success: The Molding of Modern Singapore*, edited by Kernial Singh Sandhu and Paul Wheatley, pp.563-576. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Soh, Felix. 1994/02/05. "Two Pioneers of Forum Theater Trained at Marxist Workshops." *Straits Times*.

- Sontag, Susan. 2001 (1964). *Against Interpretation and other Essays*. New York: Picador.
- Straits Times*. 2007/05/04. "Put Ministers' Pay into Perspective: MM."
- Tan, Kenneth Paul. 2007. "Censorship in whose Name?" in *Renaissance Singapore?: Economy, Culture and Politics*, edited by Kenneth Paul Tan, pp.71-93. Singapore: National University of Singapore Press.
- . 2013. "Forum Theater in Singapore: Resistance, Containment, and Commodification in an Advanced Industrial Society," *positions* 21(1): 189-221.
- Teo, You Yenn. 2018. *This is what Inequality Looks Like*. Singapore: Ethos Books.
- van Erven, Eugene. 2001. *Community Theater: Global Perspectives*. London: Routledge.
- Velayutham, Selvaraj. 2017. "Races without Racism?: Everyday Race Relations in Singapore," *Identities: Global Studies in Culture and Power* 24(4): 455-473.
- Wang, Wan-Jung, Tam Po-Chi, Byoung Joo Kim and Heng Leun Kok. 2013. "New Imaginings and Actions of Drama Education and Applied Theater in NIE4 in Asia," *RiDE: The Journal of Applied Theater and Performance* 18(1): 79-93.
- Wee, C.J. Wan Ling. 2002. "National Identity, the Arts and the Global City," in *Singapore in the New Millennium: Challenges Facing the State*, edited by Derek da Cunha, pp. 221-242. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- . 2012. "The Arts, Culture and Singapore as Global City." *Commentary* 21: 28-41.
- Yao, Souchou. 2007. *Singapore: The State and the Culture of Excess*. London: Routledge.