

**People's Democracy in the Post-Cold War Era:
The Routes of People's Theatre Workers in Asia**

Je Yu LEE

**後冷戰時代的民衆民主視野：
亞洲民衆戲劇工作者的路徑***

李哲宇**

*本文稍早的版本曾發表於國立中央大學戲劇暨表演研究室主辦之「空間、移動、資料庫: 2021 邁向新的戲劇/表演史學國際產學研討會」。感謝周慧玲、許仁豪、秦嘉嫻等老師於與會期間給予的建議。兩位匿名審查人及編輯委員會細心的評論和修改建議，使本文論證更為清晰。特別感謝「差事劇團」早年的重要參與者田玉文，提供筆者這段期間的相關傳真、節目手冊、劇本、評論剪報與照片，和艾摩爾對這些資料的保存。因為他們，我才得以一窺這段歷史的細節。

**玄奘大學影劇藝術學系專案助理教授。

聯絡作者：lijeyu@gapp.nthu.edu.tw。

摘要

當資本主義民主幾乎成為唯一選項下，後冷戰時代的我們還能如何想像民主？伴隨冷戰瓦解，1990年代的亞洲民眾戲劇工作者，也沿著相對寬鬆的局勢展開跨域合作。他們關切著以民眾為本位的民主，並透過跨域合作來實踐。本文即重返這段經驗且論證，在參照群眾路線的課題下，他們所實踐出的弱勢跨國主義以及平民民族主義。由此，我將指認出亞洲民眾戲劇工作者呈現的民眾民主視野。文末，我將藉此反思臺灣劇場領域的發展，以及弱勢跨國主義的課題。

關鍵詞：民眾戲劇、弱勢跨國主義、平民民族主義、群眾路線

Abstract

As capitalist democracy almost becomes the only option, how is it possible to imagine an alternative form of democracy in the post-Cold War era? At the end of the Cold War, there has been a surge in transborder collaboration among workers of people's theatre in Asia since the 1990s. These workers share the same concern about the people-based democracy and practice it through international collaborations in the 1990s. This paper revisits their experiences and points out that the "mass line" is a reference point for them to carry out the practice of "minor transnationalism" and "popular nationalism". By so doing, the author of this study indicates the vision of people's democracy presented by the workers of people's theatre in Asia. After discussing their practice, the author reflects on the realm of Taiwan's theatre and the issue of "minor transnationalism" as well.

Keywords: People Theatre, Minor transnationalism, Popular nationalism, Mass line

一、前言

在後冷戰時代下，我們還能如何想像民主？伴隨冷戰瓦解，資本主義民主幾乎成為獨有選項之際，1990年代的亞洲民眾戲劇工作者，沿著相對寬鬆的局勢展開跨域合作中，也探問起以民眾為本位的民主如何可能。現今回看他們的跨域合作，既有著弱勢跨國主義（Lionnet and Shih 2007）的樣態外，有關平民族主義（Mamdani 2016）、群眾路線的實踐與思索，恰也反應他們對於另翼民主的追尋。經由彼時的傳真檔案、劇本、節目手冊與相關報導評論，本文將透過他們的實踐路徑，指出後冷戰時代的民眾民主視野，進而反思臺灣劇場領域的實踐歷史，以及弱勢跨國主義的理論課題。

二、跨國的劇場實踐

當冷戰於1980年代末期逐漸瓦解，經年為威權政體鎮壓的亞洲草根民主力量，終有了開展契機。尤以彼時捲動起的全球新自由主義浪潮促成不少亞洲社會在政治上部分和解、經濟關係互有強化，各國民眾也有更多互動和彼此參照的機會。這些都令曾被壓抑的亞洲戰後課題，諸如為了鞏固冷戰壁壘與追求戰後經濟發展所擱置的去殖民、去帝國運動，有了擺上檯面進行反思的條件。在陳光興（2006: 19）看來：1990年代「其實恰恰處於去殖民與去帝國剛剛開始萌芽的關鍵時段，在所謂後冷戰／全球化的來臨時運動才逐步開始。」經年深陷白色恐怖，及親美反共情節的臺灣社會，對此，是一點也不陌生。然而，就算臺灣島內宣布終止戒嚴，邁入後冷戰時期，也並不保證這些課題就此進入我們思考與實踐的視野，冷戰遺緒仍持續產生作用。例如，1993年計劃於東南亞另謀經濟發展的「南向政策」，說明所謂全球化底下的資本，不只無法真正的自由流通，也受制於國共兩黨的敵對歷史。另一方面，沿著「南向政策」而來的「亞太經濟中心」與「亞太營運中心」等，陳光興統稱為「南向論述」的相關言論，也尚有著自我帝國化，向東南亞國家展開殖民的慾望。¹

¹ 感謝評審的建議，令筆者釐清何以經由「後冷戰」而非「後殖民」的語境，來掌握這段時期的戲劇實踐案例。誠然，彼時仍受英國殖民的香港，遠未進入

地緣政治的變化，也反映在亞洲劇場工作者急遽增長的跨域合作（transborder collaboration）。周慧玲（2019）對亞洲美學板塊形構的研究，已見到1980年代至1990年代期間，香港、臺灣與新加坡頻繁有著稱之為「亞洲藝術節」或「國際藝術節」的活動。從范厄雲（Eugène van Erven 2001）與費萊麗（Rossella Ferrari 2020）對民衆戲劇與跨文化劇場等課題的考察，則可見菲律賓的「菲律賓教育劇場組織」（Philippines Educational Theater Association）、「亞洲民衆文化協會」（Asian Council For People's Culture，以下簡稱ACPC）、日本的「黑帳篷」（Black Tent Theatre）、香港的「進念二十面體」、「亞洲民衆戲劇節協會」、新加坡的「實踐劇場」（The Theatre Practice, TTP）等團體，亦在這段時間活躍著，互動著。剛走過戒嚴又迎向後冷戰時代的臺灣劇場領域，也將「國際化」視為重要課題（鍾明德1999），而不乏團體涉入跨國交流。約1990年代中期，《PAR表演藝術雜誌》就陸續針對這個現象，以「官方」與「民間」的角度展開討論。²

就官方角度，不難想見當是以國家為本位，指出劇場實踐的方向。這類看法往往期望政策補助、扶植下的文化輸出，能讓臺灣在國際政經競局上走出新路。但從相關言論裡，還是可見冷戰的遺緒。如時任國策顧問的吳靜吉認為，參與國際藝術節是宣傳臺灣文化的重要管道：「政府輸出文化藝術使正式的外交上有突破的可能。」（王凌莉1997: 56）並提醒創作上「避免與大陸、新加坡、香港等華人創作重疊」（ibid.: 59）才有可能立足於國際；時任中視董事長的鄭淑敏則直言：「文化是國防的延伸〔…〕『文化即國力』的概念讓世界任何強勢文化可以極盡『同化』之能事。因此，文化進行國際外交的觀念應改變，從交流轉為傳播才能化被動為主

「後殖民」的語境，但我們也將看到，這並不礙於香港的民衆戲劇工作者試圖展開的「去殖民」實踐。進言之，以「後冷戰」這一範疇指認這個時期的戲劇實踐，更能涵括冷戰鬆動後，亞洲民衆戲劇工作者有關去殖民、去冷戰與去帝國等思考與實踐的初始樣態。

- ² 此處的「官方」與「民間」，及下文「民間的藝術工作者」等用語，皆為當時撰寫者的分類用語。若能進一步參照1990年代初期臺灣社會曾有過的「人民民主與民間社會」論戰，亦即，有關於歐洲18世紀發展出的「國家與公民社會」（state vs. civil society）等社會構造的討論，應當有助於我們進一步認識臺灣劇場領域的「民間」與「官方」想像，進而深化我們對於後冷戰時代的民衆民主認識。礙於本文既有的關切與篇幅，期待日後能針對這些課題進一步展開研究。

體。」（ibid.:59）這些思索難免牽連如何降低對中國經貿依賴、走出中國威脅陰影等。臺灣的政經策略，就彼時相關討論看來，即將面對香港回歸另一個中國的局勢，多少也刺激臺灣有意藉此重新打造國家形象、於國際贏得認同的想望。如此構想，就如陳光興對這段時期的文化觀察，顯現的是臺灣如何擠身帝國行列、成為新帝國的慾望。

在民間藝術工作者方面，自1990年代起也常透過藝術節的方式展開跨國交流。謝東寧（2001）觀察，小劇場運動貌似沈寂的1990年代，劇場領域卻刮起各式劇展、匯演、藝術節等風尚。究其原因，或許是見到亞維農、愛丁堡等藝術節，能為藝術發展帶來正面效益，或這樣的集結形式較容易申請到補助，以及匯演能引發彼此近身觀摩學習等等。他回顧國內的匯演操作，主要目標是尋找、激發表演的形式與新秀，為的是找到「新菜色」，以供應日後國內市場或外銷；面向國外的匯演操作，則因為臺灣小劇場有（小）規模與製作上的彈性，所以常能主辦、協辦或參與於跨國性的藝術節。就他觀察劇場的跨國交流，在協助臺灣劇場拓展新市場外，不同視野的交流參照，也有助於國內的創作發展（謝東寧2001）。對比於官方的帝國慾望，這段時期的匯演，無論是面向國內團體，或匯聚各國團體，他們的主要目標就如在「小亞細亞戲劇節」備受關注的魏瑛娟所言，是促進彼此觀摩、相互對話，以利劇場新形式與新語彙的開發（楊美英2001: 35）。這些都反映冷戰的鬆動，為劇場交流打開的新格局。值得指出，舉辦於1996年的「小亞細亞戲劇藝術節」——一個看似和本文研究對象雷同的案例——在創作的探尋外，更有意識地把跨國交流的對象聚焦於亞洲。

「小亞細亞戲劇藝術節」源自日本「小愛麗絲劇場」（タイニイアリス，Tiny Alice）舉辦的「第一屆東亞戲劇節」，以認識、引介東亞其他國家文藝為目標。1997年，戲劇節為「發覺未知的戲劇才能」與「促進城市間的戲劇交流」正式更名為「第一屆小亞細亞戲劇藝術節」，由日本、臺灣與香港等三地的團體合辦，除了在東京演出外，也巡演於亞洲其他城市（祁雅媚1997: 70）。³1990年代末，他們已陸續捲動香港、東京、

3 臺灣的主要規劃者為「皇冠藝文中心」/「舞蹈空間舞團」。自第一屆起到

臺北、北京、新加坡、上海、深圳與釜山等地的戲劇工作者參與，接連在亞洲不同的城市巡演與舉辦講座工作坊。在後冷戰時代，這個自第一屆活動起就有意以亞洲為場域，促成「亞洲小劇場網絡」（Asia Little Theater Network）⁴的嘗試，著實已推動不同亞洲城市之間的「文化交流資源共享」，也提供觀摩彼此對肢體、語言、意象、聲音如何運用的平臺，且發展跨國合作的機會（吳小分1999a: 26-30; 于善祿2003），甚至也破除冷戰壁壘，面向另一端的中國。⁵但我們仍是可以看見，如何打造或合作已成就一齣戲劇作品，仍是這一網絡在引發相關評論上的焦點。

在後冷戰時代，當臺灣「官方」對跨國交流的看法，欲滿足的是成為新帝國的慾望，「民間」則嘗試產出新形式與內容的作品。那麼，這段時期的劇場跨文化合作，或曰跨域合作是否還有著其他的路徑，得以反映去殖民、去冷戰與去帝國課題？事實上，在劇場的跨文化合作，亦即，跨文化主義課題的相關實踐中，尚有著一條可茲參照的經驗。連同臺灣參與者在內的亞洲民衆戲劇工作者，自1989年以降的密集跨國交流，即是對這些課題的可能回應。他們的實踐向我們展示「弱勢跨國主義」（minor transnationalism）的樣態外，他們對何謂民主的摸索也顯現了後冷戰時期，除了資本主義民主之外的其他可能。

關於全球劇場領域的跨文化主義課題興起於1980年代，布魯克（Peter Brook）的《摩訶婆羅多》（*The Mahabharata*）即是其中的重要案例。它把非西方的表演，置於全球劇場的地景中。只不過，這一時期的跨文化實踐，普遍而言，仍是西方中心的，是向第三世界文化進行掠奪，向全球菁英販售異國情調的行動。雖曰跨文化實踐，卻不脫帝國主義式的單向操作與發話（Ferrari 2020: 34-35; 楊慧儀 2019: 177）。進言之，跨文化主義的產生，也攸關於文化帝國主義的運作。1980年代，亞洲漸漸興起的跨文化主

2000年之間，曾參與演出的劇團有「莎士比亞的姐妹們的劇團」、「臺灣渥克劇團」與「光之片刻表演會社」（吳小分1999b; 于善祿2003）。

⁴ 演出文宣用語，見<https://archive.etat.com/etat-varchive/1627/>。

⁵ 參照周慧玲（2019）對這段期間亞洲劇場的跨域合作考察，當大部分的合作是以引入大量歐美節目為依歸，且排除共產國家的作品等看來，「小亞細亞戲劇藝術節」的操作已初步突破這樣的制約，他們的國際化想像也開始轉向亞洲。

義劇場實踐，主要是由那些有著（被）殖民經驗，且政經相對強勢的地方向外輸出，諸如日本、香港與新加坡。近年探討1980年代以降跨國華語劇場（transnational Chinese theatres）的費萊麗，因此指出，跨文化主義在這個脈絡的實現，首要就是文化帝國主義。亞際之間的劇場生產架構，是銘刻於全球資本帶給亞洲的不平等局勢中，霸權或者中心仍可能在亞洲內部產生。對他而言，考察亞洲的劇場跨文化主義，尤其是在後冷戰的時代下，仍有著陳光興指出的如何去冷戰、去殖民與去帝國的課題（Ferrari 2020: 40）。其中，與本文研究對象相關的「東亞民衆戲劇網絡」（East Asia People's Theatre Network），即是費萊麗認為以「弱勢跨國主義」回應這些課題的重要案例。

在既有全球理理論與跨國理論中，李歐旋（Françoise Lionnet）與史書美（Shu-mei Shih）認為大部分基於弱勢者的視野，總在中心與邊陲的光譜之間尋找動力。這類論點視中心是強大且普遍的力量，由此傾向提出一種能被承認的公民權利方案，以使弱勢者／弱勢國家能抗拒中心的同化與收編。這種中心與邊陲相對的動力視角，也延伸於面向殖民主義、新殖民主義或後殖民主義的課題當中，研究框架總還是侷限於帝國與殖民地兩造的抗衡。這類視野對史書美等人而言，坐實了垂直競爭的結構，使弱勢者／弱勢國家「總是經過主流／多數（major）的居中斡旋（mediate）」外，也容易使我們忽略弱勢者／弱勢國家之間的面對面，乃至於弱勢者／弱勢國家跨國串連的契機（李歐旋、史書美2007: 23）。因此，他們把弱勢與跨國主義等課題並置，提出弱勢跨國主義的概念，呼籲看見、實踐弱勢之間的跨國橫向連結，以擺脫中心與邊陲的垂直抵抗模式。承接這個觀點，費萊麗對跨國華語劇場的實踐考察，就意識到由弱勢網絡構成的跨亞洲合作，迄今仍未被好好研究（ibid.: 38）。

費萊麗考察的跨國華語劇場，是指由中國大陸、香港、臺灣、澳門、新加坡等華語社群的劇場工作者，在亞洲與全球所合作的表演。他看見這樣的跨域合作，令各國劇場工作者有了條件探索彼此相互交錯的歷史、各自的認同，乃至於區域地緣政治引發的情感傷害。例如，2005年南韓光州舉行的「亞洲廣場戲劇節」（Asian Madang Theatre Festival），在來自北京、上海、臺北、東京與香港等地劇團的匯聚中，連番上演有關光州事

件、南北韓與兩岸面臨的分斷課題。這個藝術節進一步推動南韓「木雞肢體實驗室」（Namoodak Movement Laboratory）、臺灣「差事劇團」、上海「草台班」、香港「亞洲民衆戲劇節協會」與來自日本的櫻井大造等人組成「東亞民衆戲劇網絡」。從上述脈絡所發展的演出課題及其過程產生的對話，諸如何謂民衆或草根、如何民主化，以及什麼是社會運動等等，使他認為這類面向草根民衆——主要指那些從底層展開民主化與草根民族主義的無權者（democratization from below and grassroots nationalism），在當代政治論述中，它又可以指稱那些在既有體系下受苦，卻同時具有社會轉化能力之人——的劇場實踐，已漸形成出「弱勢跨國主義」意涵的政治與表演社群（ibid.: 50, 142-147）。他由此論證，跨文化主義或跨國主義的劇場實踐是一種表演實踐與合作的方法，也是形成一種文化再生產模式，提供一種認識論架構與政治涉入的場域（ibid.: 5-6, 51-52）。進一步來說，費萊麗在接合陳光興與白樂晴等人以民衆為本位（people-based），推動跨域交流以超克帝國主義、殖民主義與冷戰意識等構想下，他看到跨文化主義劇場所具有的實踐路徑，能不同於以國家為本位、朝向新帝國的操作，而不僅僅是開創戲劇美學的課題。只不過，這段晚至2005年的實踐，並非如費萊麗認為是亞洲民衆劇場的首度跨域合作（ibid.: 139）。就鍾喬、莫昭如與艾爾·山多士（Al Santos）等臺灣、香港與菲律賓的民衆戲劇工作者的書寫紀錄，抑或1990年代初期就關注亞洲民衆戲劇發展的學者范厄雲的研究看來，自1989年起，亞洲民衆戲劇工作者就有一系列的跨域合作實踐。沿著新舊殖民主義的命題，他們演出亞洲民衆普遍遭遇的困境，且在各回製作巡演的過程中，論辯從屬於亞洲民衆的美學與民主課題。事實上，「東亞民衆戲劇網絡」也是奠基在這個基礎上才得以成型（鍾喬2007）。曾參與於這一網絡的范厄雲，就感受到跨文化劇場（intercultural theatre）的相關研究，普遍限縮在前衛藝術的經驗，專注於表演的美學運用課題，較少把草根劇場——教育劇場、激進的民衆劇場（radical people's theatre）、解放劇場與發展劇場等等——的跨文化面向，及其關切的階級政治課題視為研究的一部分（van Erven 1998; 2000）。⁶進言之，費萊麗

關切的「跨國華語劇場」的弱勢跨國主義，早於1990年代初期開始成形，只不過他們共同溝通與創作的語言並非華語，而是以英語為主要的協商語言。這多少反映彼時的世界格局已由美國主導外，也使他們在劇場美學的運用上，更有意識地思索民眾如何面對新舊殖民主義的課題。

倘若跨國主義的劇場實踐，不僅僅是表演實踐的方法，還有著文化再生產模式及形成認識論架構的面向，那麼幾乎與後冷戰時期同步發生的亞洲民眾戲劇跨域合作，就可能令我們窺見一條以民眾為本位的劇場跨域實踐取徑，及思索後冷戰時期的殖民主義、帝國主義與民主等課題的契機。藉由當時的相關檔案文件，本文首先將勾繪它們所形構的弱勢暨弱勢跨國主義樣態，及其面臨的難題。進而聚焦考察港臺兩地民眾戲劇工作者所實踐的民主課題，如何對話彼時剛取得全面勝利的資本主義民主。最後，則以這段時期的經驗，對話弱勢跨國主義概念，與有別於資本主義民主的視野。

三、亞洲民眾戲劇的弱勢跨國主義實踐

在亞洲，日本、南韓、臺灣、巴基斯坦、尼泊爾、孟加拉、香港、泰國、菲律賓與美國等地的民眾戲劇工作者，都曾在1990年代的民眾戲劇交流中留下足跡。⁷我們看到基於路徑依賴因素及各地政經條件的差異，菲律賓、香港與臺灣等三處的民眾戲劇工作者，也就是菲律賓ACPC、香港「亞洲民眾戲劇節協會」與臺灣「差事劇團」等三個團體，⁸持續扮演推動這一網絡的主要角色。⁹回看這一時期的交流，「亞洲民眾戲劇節」與「亞洲的

一國之內，往往位處於藝術位階的邊陲（van Erven 2000: 2）。

7 於後文我們會看到來自美國的「默劇團」也是這一網絡的參與者。進言之，本文所指的「亞洲」並非固定的地理範疇，而是如白永瑞（2009）所言，更像是一種實踐出來的範疇。

8 莫昭如策劃「第一屆亞洲民眾戲劇節：獨腳戲匯演及工作坊」時，尚以他早年成立的「民眾劇社」為主辦單位。後因這個藝術節引發的迴響，他才另立「亞洲民眾戲劇節協會」。為了行文的明晰，本文將統一採用後一團體名稱。同樣的，臺灣的參與團體在「第一屆亞洲民眾戲劇節」（1992）時，尚是以「臺灣民眾文化工作室」的團體名義參與，爾後改以鍾喬新成立的「民眾劇場」（約1994年成立及立案）為參與單位。1996年，「民眾劇場」才又改名為今日的「差事劇團」。鑑於團名「民眾劇場」與「民眾戲劇」的並進使用，易造成閱讀上的困擾，本文統一採用已改名的「差事劇團」。

9 查看這一時期的傳真往來，有關往返各地的交通費、食宿費、演出費的取得，

吶喊」系列演出奠定了亞洲民衆戲劇工作者跨域合作，及形構弱勢跨國主義的主要場景。

ACPC是菲律賓民衆劇場網絡的重要推動者山多士於1984年成立。因著1989年《亞洲的吶喊》（*Cry of Asia*）於歐洲的巡演經驗與廣泛迴響，1990年山多士再次集結亞洲的民衆戲劇工作者，來到首爾舉辦「民衆文化工作者的訓練者之訓練工作坊」（Trainer's Training Workshop for People's Cultural Worker，以下簡稱「訓練工作坊」），有意推動面向亞洲民衆處境的劇場串連。現在回看，正是這個工作坊直接促成「亞洲民衆戲劇節協會」、「差事劇團」與ACPC近十年的合作。首先，登場的是由「亞洲民衆戲劇節協會」在1990年至1995年初促成的系列演出，而後則在1995年底與1998年則是由ACPC推動的《亞洲的吶喊2》與《亞洲的吶喊3——夢迴亞洲街》（以下簡稱《亞洲的吶喊3》）演出。

自六四天安門事件後，受「訓練工作坊」啟發的莫昭如，決心以民衆戲劇作為一種社會運動。這場工作坊也促使他成立「亞洲民衆戲劇節協會」，舉辦系列「亞洲民衆戲劇節」（楊慧儀2019: 159; 陳惠英1993/05/05）。就1992年「第一屆亞洲民衆戲劇節：獨腳戲匯演及工作坊」（以下簡稱「第一屆亞洲」）舉辦的結果看來，直接觸動了「亞洲民衆戲劇節：獨腳戲」（以下簡稱「獨角戲」）、《產業外移》（*Offshore*）、¹⁰《黑色的天空》（*The Black Sky*）、《大風吹》（*The Big Wind*）與「亞洲落地掃——大風吹」（以下簡稱「亞洲落地掃」）等1990年代初期至中期的跨域合作，動員亞洲各地的民衆戲劇工作者共同創作與演出；並於香港、臺灣、尼泊爾、泰國、印度、菲律賓等地巡演。這節以1994年的《大風吹》為代表案例，勾繪這一時期跨域合作的樣態及其關注的殖民、帝國與資本主義等課題，如何影響《亞洲的吶喊2》與《亞洲的吶喊3》兩演出，而從中指出他們所打造的弱勢跨國主義樣態及困境。

以及通訊設備取得與近用，都影響了誰能扮演這一網絡的主要推動者角色。進言之，這多少說明菲律賓、香港與臺灣的政經局勢，令該處的劇場工作者相較南亞、東南亞等地的劇場工作者，更有條件開展跨域工作。至於日本、南韓的劇場工作者為何沒有在此扮演主要角色，則是另一道有待追問的課題。

10 香港譯為《過界開張》。

（一）大風吹之下的跨域合作

有關全球資本與勞動流動在亞洲造成的效應，一直是亞洲民眾戲劇工作者著重的演出課題。在1992年「第一屆亞洲」的演出節目裡，日本「黑帳篷」的桐谷夏子等推出泰國女性被迫於東京賣淫的《我在此》；1993年，美國「舊金山默劇團」（San Francisco Mime Troupe，以下簡稱「默劇團」）的荷登（Joan Holden）與陳里丹（Dan Chumley）在與莫昭如和鍾喬等人於「第一屆亞洲」結識後，合作編寫的《產業外移》則演出美國資本對泰國、越南、孟加拉等便宜勞動力的剝削，及美、日資本家在中國廣州插旗開廠的競爭劇碼。它動態捕捉美國戰後扶植的日本，業已成為一股威脅美國強權的新力量，以及中國改革開放帶給世界資本主義的新出路。這齣批判美國對亞洲侵略的跨域合作演出，恰巧反映了一個現象，亦即由「默劇團」製作，莫昭如任戲劇顧問，鍾喬參與劇本寫作的組合，正象徵著這三者所從出之處——美國、香港與臺灣——的資本，是當時中國的最大投資者（Cumings 2002: 165）。因此，莫昭如與鍾喬意識到，1990年代亞洲經濟越趨成熟下，亞洲內部的經濟強國對相對不發達的國度，也有著類似的侵略。諸如香港主流論述，期望透過影視產業等資本主義商品，同化中國的「北進想像」（史書美2013: 168-172; 羅永生2015: 251），抑或當時臺灣正流行的「南向論述」，他們決定延續《產業外移》的跨域合作模式，並把視野轉向亞洲內部的民眾處境：「以『另一種』和目前風行於媒體中有別的論點，來探索亞洲世界資本流動的議題。」（鍾喬1995: 146）這個原本稱之為亞洲版《產業外移》，後來取名自兒童遊戲「大風吹」的演出，即是這個脈絡下的產物。這段跨域合作的作品，讓我們看到亞洲民眾戲劇工作者如何從「大風吹是全球資本與勞工的加速奔波」裡（莫昭如1994/05/18），橫向連結起亞洲民眾處境的課題，以及跨域合作過程中呈現的弱勢跨國主義樣態。

《大風吹》的監製與主要推動者是莫昭如。他邀約各地民眾戲劇工作者的傳真，曾期許亞洲民眾戲劇工作者的集體寫作，能勾繪亞洲民眾面對的主要課題，且能讓不同語言的亞洲人觀賞。¹¹他計劃這齣跨域合作的作

11 這段期間由莫昭如發出的傳真，主要寄給「泰國油甘子劇團」（Makhampom

品，能處理臺灣、泰國、尼泊爾、孟加拉、巴基斯坦與香港等地民衆，所遭遇的AIDS、移工、殖民主義經驗、本土文化的消失等課題。在他的協調下，1994年4月底至5月初，一行人先於香港展開編劇工作坊，從各自的觀察與共同的討論中擬訂演出大綱，日後再由張達明與荷登於舊金山發展為完整劇本。劇本為英語寫作，但演出時演員可轉換為各自母語（莫昭如1994/04/02）；10月中，一行人用一個多月的時間於尼泊爾和導演陳里丹展開工作坊與排練，之後相繼巡演於印度加爾各答與布巴尼斯瓦爾（Bhubaneswar）、孟加拉達卡、泰國曼谷與香港，直至1995年1月行程的最後一站——臺灣的「亞洲落地掃」。從企劃、編劇、排練與巡演，雖只有半年多的時間，但整個過程充滿挑戰。依莫昭如和參與者往來的傳真來看，經費的取得一直是最大的難題。原則上，每一巡演處的當地接待者，需負擔衆與會者的住宿、飲食、場地租金與宣傳費，有些經濟相對寬裕的地方，如臺灣則連同機票也一併負責（莫昭如1994/07/30）。儘管為便於經費的取得，計畫初始就已計劃讓《大風吹》的巡演，能整併於各地既有的藝術節慶活動。例如，香港即將舉辦的「第三屆亞洲民衆戲劇節」、尼泊爾的「第三屆南亞戲劇會議」（South Asian Theatre Committee）（莫昭如1994/05/18），但就各地籌湊經費的狀態來看，除了政經相對發達的香港、臺灣與美國的與會者相對順利外，普遍仍很不理想。因此，常可見莫昭如在搜尋國際上可能的贊助單位後，詢求與會者找當地政府或相關單位寫巡演證明與推薦信，以取得贊助的努力（莫昭如1994/07/31）。此外，有些地方的參與者，如印度與孟加拉在接收傳真與電話上也並不容易，增加許多事宜聯繫與確認的困難。直至巡演之際，更面臨主角的簽證無法取得、舞臺道具因沒有政府公文無法取得，以及參與者幾乎都感冒、腸胃炎水土不服等困難（田玉文1994/11/25）。這些都是劇場打造弱勢跨國主義的實相。但對比之下，亞洲民衆遭遇的課題更為艱困。

Theatre Group）的Amarin Plengrusme、尼泊爾Sarwanan劇團的Ashesh Malla、孟加拉Aranyak劇團的Mannan Heera、巴基斯坦「今天劇團」（Ajoka）的Mohammad Afzal、美國「默劇團」的荷登、臺灣「民眾劇場」的鍾喬，以及香港的張達明與茹國烈。

《大風吹》主要透過孟加拉無地農民包柏（Babool）、泰國農村女孩藍飄（Lompeui）與香港商人伊莉莎白（Elizabeth）之間的偶然相遇，道出亞洲區域內不平等發展的困境。它的劇情概要是：¹²爲了在家鄉購買土地，包柏遠赴香港的工地與化學廠工作。領著低薪，他還受港人指責拉低整體薪資水平，面臨如何取得居留證的難題；藍飄則爲了讓父母能搬離鄉村到曼谷過上現代生活，流動到香港工作。在港人普遍視泰國女性較爲溫馴的偏見下，藍飄進到伊莉莎白家裡從事家務勞動；伊莉莎白則是剛把父親留給她的財產，投資到泰國設廠。偶然，當包柏得知繼續留港生存的最好辦法是娶一位香港太太，並成爲移工仲介後，他偶遇愛唱歌且有明星夢的藍飄。在隱瞞彼此真實身分下，藍飄以爲包柏將會是那個使她成爲歌星的仲介；包柏則以爲藍飄是那個將使他成爲合法仲介的香港太太。名與利的薰陶讓他們墜入愛河，相約再次相會的時刻。遺憾的是，相約那天藍飄被伊莉莎白的母親指控偷吃食物，伊莉莎白也剛得知他在泰國的工廠有工人罷工。伊莉莎白決定出門散心，取消原本給予藍飄的假期。等不到藍飄的包柏，竟然遇上同樣失意的伊莉莎白。此刻，心煩於工作也厭倦香港男人都汲汲營營的伊莉莎白，決定跟這個「來自第三世界的單純男孩」度過一晚。只不過，沒有任何人因此得到滿意的結果。稍晚，同時出現在包柏面前的藍飄與伊莉莎白，他才知道前者是泰國人，而後者早已結婚。包柏的仲介工作與藍飄的明星夢一同破碎，現下，警察正準備將他們遣送回國。至於伊莉莎白把資金由泰國轉投越南設廠後，工廠意外發生大火，燒死兩百位婦女。

《大風吹》看似一齣由各種偶然事件所構成的悲劇，但這也是當時亞洲勞動者普遍面臨的困局。彼時，常能見到臺資與港資投注在中國與泰國的工廠頻傳大火。這些流動外資雖帶給東南亞、南亞與中國沿海等地經濟成長，但它們同時也帶來低劣的勞動條件、僱傭童工與環境迫害等嚴重問題（Klein 2015）。1990年代亞洲諸國經濟的快速成長，帶出亞洲崛起的感覺結構外，亞洲民眾戲劇工作者的跨域合作，則使他們意識到亞洲諸國的不平等發展，已在亞洲內部形成另一種層級分工。事實上，《大風吹》

12 接下來的劇情描述，來自當時代表「差事劇團」參與演出的田玉文所提供的劇本。

原本的演出焦點，是關於英國對香港與南亞國家的殖民主義，以回應香港即將迎來的1997年（莫昭如1994/04/02）。但經歷與會者的討論下，我們才看到《大風吹》「不僅僅關注英國殖民主義，還探討亞洲國家的普遍經驗，例如，移工，經濟擴張的社會問題，以及商業與傳統價值之間的衝突議題」（鍾喬1994a）等，有關「新殖民主義」的課題。¹³當鍾喬由《大風吹》的經驗，寫下：「相較於八〇年代反思西方新殖民主義文化滲透的戲碼，九〇年代的亞洲民衆劇場，側重於呈現區域經濟的支配與反支配」後（鍾喬1994/12/26），如何面向這等發展及民衆於其中的處境，則是延伸於《亞洲的吶喊2》與《亞洲的吶喊3》的演出課題中。

（二）弱勢跨國主義的樣態與難題

在《大風吹》團隊首度聚會香港進行劇本工作坊期間，莫昭如就曾安排山多士向與會者報告《亞洲的吶喊》的經驗，藉此商討1995年《亞洲的吶喊2》的製作（莫昭如1994/04/02）。因此，當《大風吹》落幕於臺灣「亞洲落地掃」沒多久，1995年8月《亞洲的吶喊2》開始巡演於日本、南韓、泰國、香港、臺灣、菲律賓等地，演出「（1）外勞與本地勞工在資本驅使下的衝突；（2）外籍女傭的苦難境遇；（3）原住民面對資源與文化的流失」（鍾喬1999: 293）等情節，同樣述說亞洲一體化經濟圈，在亞洲民衆之間引發的矛盾與傷害。1997年，有感金融風暴重擊亞洲崛起的感受，巡演於臺灣與菲律賓的《亞洲的吶喊3》，則「以寓言形式諷喻亞洲社會如何在全球化浪潮下，依偎第一世界價值觀，並在現代化迷思中奔赴工業化的未來，卻失落自主性發展，以及原生文化的蘊生力量」（鍾喬1999: 274）。為《亞洲的吶喊》共同製作人的范厄雲，在回顧1989年的巡演時，曾肯定它帶給歐洲諸國觀眾有關亞洲民衆文化，與其權利受侵害的面貌，

13 這是當時鍾喬傳真給各與會者的第一點建議。另兩點為：「如果該主題會探討臺灣商業投資的相關課題，或亞洲第三世界國家的任何議題，那麼我將更容易找到資金與在臺灣宣傳」、「我知道香港1997的問題跟臺灣有關，然而，對此我還難以說服此地的贊助者，此事與臺灣的未來有某種強烈連結。這正是我關切的問題」。在同一份傳真中，他另手寫中文訊息給莫昭如：「我希望採取『又談英殖民主義，又談新殖民主義』的方式〔…〕一切的爭執都只為更完美的未來，希望不會影響我們的情誼與工作。」

卻未能呈現亞洲內部各國之間，在政治與文化上的差異和糾葛（van Erven 1998: 114）。於今回看，亞洲於後冷戰時期逐漸活絡的政經交流，終於觸發亞洲民眾戲劇工作者對此做出回應。進言之，當《大風吹》有意識地把演出課題、合作對象聚焦於亞洲內部，並由此推出《亞洲的吶喊2》與《亞洲的吶喊3》時，這樣的表演實踐就打開亞洲各國弱勢之間，面對面與相互探索的契機。

曾參與《亞洲的吶喊2》演出的賴淑雅，回顧這段時期的跨域合作模式，就說明了亞洲民眾戲劇工作者何以形成出具有弱勢跨國主義意涵的表演社群。

〔它〕依循著既有的聯繫網絡，向亞洲各國發出邀請帖找尋適合的參與者，並力邀能夠出錢的國家作為共同組織者，負責安排《亞洲的吶喊》到該國巡迴演出時的所有組織工作和費用。（賴淑雅1998: 19-20）

至於交流的方式，則是「country sharing（展演各國傳統樂舞和政經現況）、open forum（開放的論壇）、group improvisation（集體即興創作）」（ibid: 19-20）等工作坊的操作。從第一次的《亞洲的吶喊》、首爾的「訓練工作坊」、香港的「第一屆亞洲」、臺灣的「獨角戲」、到《大風吹》等等匯演皆可見到這樣的模式。也是這樣的合作模式使來自不同地方的民眾戲劇工作者，形成了一種面向亞洲民眾困局的認知架構。然而，這個於全球資本衝擊亞洲之際，所實踐的弱勢跨國主義仍是個難題。

就經驗上，自《亞洲的吶喊》一路形成與發展的跨域合作模式，資金課題一直是未解的結。范厄雲回顧與ACPC合作《亞洲的吶喊》，較常遭遇的衝突即是如何取得資金與財務上的管理分配。他指出，如何維持團體間的信任、尋得穩固的贊助資金將會是跨域合作的重要課題（van Erven 1998: 119）。遺憾的是，《亞洲的吶喊2》的跨域合作同樣未能克服。賴淑雅就親歷團體內部因財務處理不清，使一半的共同製作人求去的嚴重誠信危機：「如何在政經和文化背景皆異的組織者之間，完成一個有效率且誠信佈公的組織工作」（賴淑雅1998: 19），是他對《亞洲的吶喊3》的期待。但這已改變不了《亞洲的吶喊3》在共同製作者、活動期程、巡演地與參演人數等

規模大減的事實。¹⁴進一步來看，跨域合作的資金與財務問題，某種程度上也反映彼時地緣政治格局，對期待以民衆為本位的弱勢跨國主義的影響。

在我看來，1990年代整個亞洲民衆戲劇工作者的跨域合作已實踐弱勢之間的跨國橫向連結。然而，這樣的連結並不保證擺脫中心與邊陲的對位思考，甚至擺脫被中心同化的結果。回顧第三世界知識分子對抗西方的思想史，孫歌（2011：4）就指出前者往往為了對抗西方，而有著絕對化的二元對立思維，把「對立」本身視作一種對抗，從而簡化問題的複雜性。例如，把第三世界或非西方，包裝為無差別的整體，以此形成另一種能與西方相抗衡的範疇。以《亞洲的吶喊》來看，山多士在歐洲巡演的跨域合作操作，就過於強調亞洲與歐洲的敵對關係。一方面，它把來自亞洲的表演者與歐洲在地的協力者對立，視後者為壓迫前者的新殖民主義代表；¹⁵這種過於簡化思考西方與亞洲之關係的認知。另一方面，則體現在非黑即白的二元對立演出設定，諸如把亞洲與西方總體化對比為善與惡、受壓迫者與壓迫者之間的對決（van Erven 1998：114）。事實上，山多士（2002）回顧「亞洲的吶喊」系列演出時，仍是把亞洲民衆視為同質的統一體，對抗著同質化的西方巨獸。換言之，他也把中心與邊陲的對位觀念，延伸於1990年代亞洲內部的跨域合作之中。由山多士主導與導演的《亞洲的吶喊2》與《亞洲的吶喊3》，中心與邊陲的對位思考並沒有因此消散，反而是沿著亞洲地緣政治局勢，形成另一種基於國家視野的對立關係。曾為這兩個跨域合作之共同製作人的鍾喬，晚近回顧這時期演出時，就有感它們不過是把「西方與東方的二元對立，轉為亞洲內部的二元對立」（筆者訪問2020/06/11）。以《亞洲的吶喊3》的演出為例，彼時日本參與者即被視為

14 《亞洲的吶喊》（1989），有來自11個亞洲國家的17位演員參與，活動期程8個月，巡演於歐洲諸國、香港，南韓等19個城市；《亞洲的吶喊2》（1995），有來自10個亞洲國家的10位演員參與，活動期程3個半月，巡演於日本、南韓、泰國、香港、臺灣、菲律賓等處的9個城市；《亞洲的吶喊3》（1998），有來自亞洲的8個國家的8位演員，活動期程2個月，巡演於臺灣與菲律賓2處（賴淑雅1998：18）。

15 例如，當范厄雲無法順利取得經費給ACPC時，就曾被山多士認為他的態度有著新殖民主義的傾向；後者也預設所有來幫忙的歐洲人，其經濟條件都比參與演出的亞洲藝術家好（van Erven 1998：105-106）。

西方全球化的代表：臺灣參與者演出的娼妓，就如日本的買辦；香港參與者則飾演全球化中的國際賭徒；菲律賓參與者則是全球化的反抗者，與孟加拉參與者飾演的被壓迫農民一道。也就是說，身兼共同製作人與導演的山多士，往往會認為來自日本、臺灣與香港的參與者，就如他們所處之地的政經表現一樣，是新殖民主義的代表，因此理當在跨域合作的資金上多加付出（ibid.）。這樣的敵對心情，以及財務管理不清的狀態，最終導致彼此無法繼續合作。下一次再見到亞洲民眾戲劇工作者大規模集結的跨域合作，已是2005年的「亞洲廣場戲劇節」。¹⁶

亞洲地緣政治於後冷戰時期的變動下，催生了菲律賓ACPC、香港「亞洲民眾戲劇節協會」與臺灣「差事劇團」等團體，在亞際之間展開民眾戲劇跨域合作。一方面，從他們聚焦全球資本與勞動流動下，亞洲底層民眾所共同面對的困境等演出課題，以及系列跨域合作的操作，已向我們展現了弱勢跨國主義的橫向連結樣態，走出以民眾為本位的跨域合作視野；但另一方面，合作過程中有關經費籌措與配置的經驗，也向我們揭示了弱勢跨國主義的實踐，在形成邊陲與邊陲之間的橫向連帶外，也可能同時再製以國家為本位的思考，干預彼此之間的團結。這樣的難題，同樣也浮現在他們對民族與民主的實踐當中。

四、民眾的民主與民族

從藝術的角度來看，亞洲民眾戲劇工作者是令更多人去創作。從政治角度來看，亞洲民眾戲劇工作者在推廣一些草根式的基層民主。（莫昭如1992）

我們要演的是民眾關心的課題，要到群眾中去演。而我們所指的群眾，並不是所有人。我們心目中的演出對象是窮人、勞苦大眾、工人、社會上弱勢社群、受壓迫的人，還包括一籬大學生。（梁慧玲、龔毛妃、袁堅樑2004: 43-44）

20世紀以來，日本、南韓與臺灣，雖然戰後相繼擠身現代化國家

¹⁶ 當時已不見ACPC參與。但仍須指出，在此之前還是有不少團體受1990年代形成的網絡之益，發展出小規模的跨域合作演出。有關「亞洲廣場戲劇節」的舉辦，以及東亞民眾戲劇網絡的形成有待另文討論。

之列，然而在美國的霸權之網下，這些國家在國際舞台上在未曾獲得真正的獨立自主外，他們所能走向的民主，也受制於資本主義發展的規約（Cumings 2002: 111）。¹⁷美國領著這些國家把控資本主義的經濟遊戲，也匡限他們實踐民主的視野。就如臺灣在戒嚴令底下加速發展經濟後，隨解嚴而來的即是對資本主義代議民主的追尋。當共產政權於1990年代相繼垮臺後，國際舞臺上的民主界定早已為資本主義體制壟斷。至於為數不多的社會主義國度，例如為美國視為敵對體的中國，¹⁸在後革命年代的民主實踐也已為黨國壟斷。在美國取得冷戰勝利，以及國際秩序進入重整的後冷戰時刻，民主還能如何想像，這仍是不少研究者關切的課題（孫歌2014；賀照田2020）。事實上，自亞洲民衆戲劇工作者於1990年代展開跨域合作以來，戲劇與民主之間的關係即是摸索演出主題與表演形式的重要課題。在這一節，我將從冷戰逐漸瓦解的語境中，呈現亞洲民衆戲劇工作者跨域合作過程中，所實踐與思索的民主課題。

（一）組織民衆的民族課題

當亞洲仍為殖民主義與新殖民主義籠罩，如何追尋文化的自主性對亞洲民衆戲劇工作者而言，一直是重要的課題。就如「獨角戲」的節目手冊所記：

就民眾劇場的觀點來看，亞洲表演工作者其實面臨了一個共同的命題：如何在強勢的商品文化潮流中，重新走回民眾藝術的現場，賦予各民族傳統劇場豐富的生命力。（臺灣民眾文化工作室 1992）

因此，從「亞洲民衆戲劇節」與《亞洲的吶喊》捲動的系列活動，常可見來自各地的與會者帶上自身民族傳統的神話、服飾、舞蹈與祭儀參與創作，或於工作坊中推廣介紹。對他們而言，這樣的劇場實踐也是反省西方多年來對亞洲的文化殖民。甚至到1990年代中期，全球資本流

¹⁷ 進一步說，這些政權會試圖打造公民社會，但只要後者干預到工業發展，就會受到壓抑。這是日本、南韓與臺灣等東亞國家發展民主的主要樣態（Cumings 2002: 111）。

¹⁸ 自蘇聯解體後，美國五角大廈所設定的新敵人之一即有中國、北韓與古巴，並擔心中國成為新的全球強權。這也使美國能把原用來監控蘇聯的資源，重新部署在這些新敵人身上（Cumings 2002: 139, 220-221）。

動使亞洲民眾有著命運一體的背景，因此《亞洲的吶喊2》的巡演與工作坊也試圖融合各民族的傳統表演，以發展出「亞洲的表演體系」（鍾喬1999: 302-303）。在莫昭如看來：「這樣的跨文化合作（無論是兩個或是多個地區），每一次都可算是『亞洲的劇場』——是亞洲民眾戲劇工作者在藝術上和對抗全球一體化的一個實踐方向」（梁慧玲、鬻毛妃、袁堅樑2004: 46），這樣的跨域合作比之布魯克的實踐「更為民眾和更有意義」（ibid.）。在關於亞洲與非洲的民族主義研究裡，查特吉（Partha Chatterjee）注意到不少殖民社會裡的人會繞開為殖民主所主導的經濟、國策、科技等相關的物質領域，選擇從精神這等內部領域裡——特別是文化認同的課題，創造屬於他們自身的自主領域（domain of sovereignty）以抵抗殖民。因此，就算國家還在殖民權力的掌控之下，民族仍可以是獨立自主的（Chatterjee 2010: 26-31）。對他而言，這即是亞洲、非洲等第三世界，反殖民民族主義（anticolonial nationalism）的基本特徵。透過民族表演形式實踐反殖民民族主義外，亞洲民眾戲劇工作者選擇民族表演形式，還有著組織民眾的期待。

自《亞洲的吶喊》起，亞洲民眾戲劇工作者啟動的跨域合作，就慣於把各地時事、民間傳說與民族表演相結合。對山多士而言，這是因為亞洲各地的傳說常有著相似的敘事情節，諸如民眾如何找回被蛇、龍、怪獸或巨鳥吞蝕的日月。透過這些傳說，劇場工作者建構當代寓言的劇本，和討論彼此當代經驗的異同（Santos 2002）。此外，他們也判斷由傳說發展的劇本，較好向各地民眾傳達演出訊息。賴淑雅（1998）就認為取材各地傳說與表演形式的路徑，往往能使演出引起普遍共鳴。所以，若要擴大民眾戲劇工作者自跨域合作所獲得的效益——對亞洲地緣政治的認識、亞洲民眾遭遇的困境等等——那麼更積極地展開巡演與工作坊，是接觸更多民眾的可行方案（ibid.: 21）。山多士與賴淑雅的參與經驗，也如楊慧儀歸納莫昭如對這期間的體悟：「在民眾戲劇裡運用民族表演形式」（楊慧儀2019: 165），有著讓這樣的藝術形式能使「一般民眾認識並認受」（ibid.: 165），以及把眼下現實轉換為民眾所能接收的樣態：「因此，民族傳統表演對於民眾戲劇來說，不僅是形式，也是實踐以民眾為本的創作

原則」(ibid.: 166)。換言之，亞洲民衆戲劇工作者對民族的強調，一方面是想由「民間傳統表演美學」抵制西方外來文化的新殖民；另一方面則如鍾喬期待，能運用這樣的美學，「在草根的社區民衆中間發生組織性的功能」(鍾喬1999: 280)，亦即讓民族傳統文化技藝的登場，催化民衆戲劇期待的關鍵效果：「使民衆能自己參與、創作，以自己的聲音表達自己的想法，真正做到Of the People, For the People及By the People」(陳惠英1993/05/05)。只不過，此時亞洲民衆戲劇工作者的民族思考與操作，仍留有值得挖掘的課題。

史書美(2013: 118-119)曾指出，創作者對自身文化的本質化是一種可以使自身較快展現，以及使他者較快辨識的文化資本。就亞洲民衆戲劇工作者的跨域合作看來，各地民衆戲劇工作者以代表自身民族表演形式的跨域獻藝與創作，就有著把民族本質化的操作。以臺灣為例，當時鍾喬帶至《產業外移》交流的「太極」和「原住民舞蹈」(莫昭如2014)，自然有著為加速交流而本質化自身文化的傾向。不論是當時已經歷「中國人的身體」與「臺灣人的身體」之辯的臺灣劇場領域(陳梅毛1996)，抑或深陷民族認同爭論的當代，視太極或原住民舞蹈代表臺灣的民族傳統表演，肯定會招致非議。在如此情況下，又如何可能建構「亞洲表演體系」？莫昭如(2014)就有感彼時對各地民族表演的結合「有點生硬」，這樣的嘗試「很貪心和不切實際」，鍾喬(2007: 53; 2018)則認為當時對彼此文化未能充分理解，卻論說整合彼此文化造就「亞洲表演體系」，難免仍是以西方為中心，而自我東方主義化的過程。換言之，這是為了以亞洲原理對抗西方原理——非西方傳統 v.s. 西方現代，而進一步本質化自身民族、甚至本質化亞洲的過程。更為重要的是，為了找出代表各地的民族表演而產生的本質化操作，是否也含混著國家的視野在進行設想？

從他們本質化民族的戲劇操作——反殖民、朝向以民衆為本位的戲劇實踐等看來，就如陳光興對亞洲民族主義、殖民主義等課題的觀察：「這種樸素的國族主義情懷有其情緒性的物質基礎：民族苦難的歷史」(陳光興2006: 348)。現下反思這段有著弱勢跨國主義意義的實踐，關鍵就在於如何擺脫「西方—殖民帝國主義以降的想像主體」，亦即，以國家為本位

來思考民主暨民族（ibid.: 348）。曼達尼(Mahmood Mamdani, 2016)對烏干達民眾運動所產生的平民民族主義（popular nationalism），及國家極權式民族主義的比較分析中，區辨了「壓迫者的民族主義」與「被壓迫者的民族主義」之別。他注意到烏干達於殖民時期產生的平民民族主義，「並非國家形成過程的衍生物」；反之，它是民眾團結對抗國家所產生的結果。然而，在國家獨立後，這種以民眾為基礎的民族主義，同時也是民主的實踐，漸漸在政府改革過程中被剝離。民族主義已被重新塑造、鞏固為「一種體制化的國家意識形態（institutionalized state ideology）」，亦即，「國家民族主義」（Mamdani 2016: 38-39）。這使得原本以民眾為本位的民族的、民主的社會運動涵義，被化約為成就國家的民族社會運動：「民族主義從一種平民的意識形態轉變成國家意識形態」（ibid.: 43）。誠然，曼達尼的考察指向的是既有「民族－國家」範疇裡的民族主義課題，而非跨國層面的民族主義課題。但沿著這極具啟發性的觀點，回看亞洲民眾戲劇工作者在跨域場景中實踐的民族與民主，我們可以見到，因彼此共同面對殖民主義與新殖民主義的處境，他們對於民族與民主的思索與實踐，既有跨域連帶被壓迫者的民族主義、平民民族主義等面相，不免也秉持國家意識形態下的民族實踐局限。倘若以國家為本位的民族與民主實踐，是導致亞洲民眾戲劇工作者內部再生產中心與邊陲的對位關係，以及本質化自身民族的要因，那麼朝向以民眾為本位來思考與實踐民主暨民族，應當就是亞洲民眾戲劇工作者留下的重要課題。進一步而言，當晚近有關中國對臺灣與香港的「新殖民主義」等相關討論中（何明修2020），「民族」在臺灣與香港的主流論述，已漸有著轉變為各自獨立的新興民族趨向下，亦即，證成國家民族主義的態勢，那麼1990年代的這段經驗就具有參照意義。

再細緻地論，剛邁向後冷戰時期的亞洲，基於它所曾經歷的地緣政治角力，也令各地戲劇工作者在認知民眾、民族與民主上有著不少差異，來自香港與臺灣的參與者正能突顯這個課題。透過比較，我們也能進一步看到他們對於後冷戰時期的民主想像。

（二）對民主探問

從「第一屆亞洲」的節目手冊，與媒體相關迴響可見，受邀演出的各

地團體，普遍有著以民衆戲劇參與民主運動的經歷。特別是菲律賓、孟加拉與尼泊爾的民衆戲劇實踐，都在該國的反獨裁政府、爭取民主體制等運動中起到重要作用。此外，剛發生在中國的天安門事件，也使民主成為這場香港盛會的重要話題（莫昭如1992；〈亞洲藝人辦工作坊 介紹民衆戲劇運動〉1992/03/19；陳惠英1993）。據報導：

整個民衆戲劇節的活動項目來看，那倒像是要引發一場民衆運動，透過表演創作，去實現民主社會的理想模式，然最終的意義，應該是這個戲劇節積極地向人們傳達有關「民主」的意識。（楊健 1992/03/21）

現今回顧，莫昭如（1992）於戲劇節手冊指出的「草根式的基層民主」，或受訪時提及的「直接的民主、參與式的民主、草根的民主」（陳惠英1993/05/05），應是1990年代亞洲民衆戲劇工作者對於如何實踐「民主」的基本共識。若進一步從彼時剛落幕的天安門事件，及其伴隨的後冷戰時代等語境來看，他們所思考的民主將能使我們歷史化地看待，這時期的實踐所浮現的民主認知視野。這裡我們將聚焦在與中國有著深刻糾葛的香港、臺灣兩地參與者，探討他們對此的思考。

自天安門事件後，如何在香港實踐民主？在莫昭如看來，這已是香港社會的主要關切（ibid.），也正是如此才促使他全心投入民衆戲劇，視此為一種實踐民主的社會運動（楊慧儀2019: 159）。歷經英國長年殖民，中國一度替港人帶來殖民現實處境之外的自由、自決想像。因而中國的發展與變化，牽動著港人對於民主的思索。莫昭如選擇無政府主義直接展開劇場來實踐民主的理想，攸關他對中國社會主義發展的觀察。從楊慧儀的研究可見，莫昭如自1970年代起持續關注中國革命的發展及其衍發的問題。否定英殖民所代表的西方霸權外，中國共產黨自文革到改革開放所呈現的新官僚問題，也漸成為他否定的對象。所以，從他在香港發動或參與的一系列支援中國民主化行動，即是盼望香港屆時能回歸到一個民主的中國。但在1984年的「中英聯合聲明」¹⁹、1989年天安門等事件後，莫昭如已深刻

¹⁹ 全名為「中華人民共和國政府和大不列顛及北愛爾蘭聯合王國政府關於香港問題的聯合聲明」。可見於香港特別行政區網站（<https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/jd2.htm>）。

感觸到民眾總受制於一切國家機器——無論是資本主義或社會主義——的壓制，加深他對任何政體的不信任感（楊慧儀2019: 157-169, 189-192）。只不過，他並不因此拒絕社會主義。於《產業外移》劇本發展的過程中，針對鍾喬撰寫代表社會主義的角色，莫昭如是非常的肯定。他清楚反對資本主義代議式民主外，並留訊鍾喬「社會主義仍然要堅持下去」（莫昭如1993/05/28）。但他所參照的社會主義，並非彼時中國的社會主義，而是他稱之為「解放社會主義」（libertarian socialism）的理想（梁慧玲、鬆毛妃、袁堅樑2004: 95）。他倡議個人自由的最大化，以抗衡任何的集中制度。楊慧儀（2019）由此指出，莫昭如與香港其他左派不同的地方在於，他「雖然反對香港的殖民政權，卻並沒有接受現實中的另一個可能性：當時中國的毛派共產主義」（ibid.:108）；反之，彼時取得共產革命勝利的蘇聯、東歐等無產階級專政國家都是他所批判的對象。進一步來說，生活在英國殖民與中國即將接管的社會，已漸使莫昭如否認國家這一政治實體的任何合法性。我們這才看到無政府主義式的直接民主，成為莫昭如於1990年代實踐民眾戲劇時的主要方針。相比之下，臺灣的民眾戲劇工作者，對於中國的社會主義卻有不同情懷。這恰巧反映在「第一屆亞洲」所安排的獨角戲匯演中。

當各地民眾戲劇工作者，輪番於「第一屆亞洲」演出獨角戲之際，同一天接連演出的臺灣與香港作品，意外引發香港評論者對於何謂民眾戲劇的疑慮。節目手冊介紹鍾喬編導的《受苦的人沒有名字》（以下簡稱《受苦》），講述：

一九五〇年代，由於國際麥夫錫主義的陰影籠罩下，白色恐怖蕭殺的恐怖行動在全臺灣蔓延著，其間，被處決的多達三千人；下獄的則高達六千人之多，故事以劇作家簡國賢的遭遇為主軸，旁及二二八事件，具體而細緻的表達白色恐怖對臺灣深遠的影響。（莫昭如1992）

劉志偉編導的《作品1》，則說明：

根植在凌亂沒有信念的年代，一切熱情冷卻，人的落足點更為不定，無盡的選擇，凌亂的城市生活撕裂人的感覺。創作者及演出者透過生活的細碎感覺，利用型體和語言，穿梭於一同的時空、角色，希望重構城市生活的面貌。（莫昭如1992）

如楊慧儀（2019）觀察，此次香港創作者推出的六齣獨角戲作品，對比其他海外作品有著明顯差異，「與一般意義上的民衆戲劇很不同」。因為，香港作品主要關心高度資本主義發達下，個體身份認同的課題。至於像臺灣這些海外作品，「都關涉國家政治，探討個人或社群怎樣對抗國家機器」（ibid.: 163-165）。可以想見，當來自孟加拉、尼泊爾與菲律賓等地的演出者，還掙扎生活於封建地主的壓迫、飢餓與文盲等處境，他們的關切自然就與身處高度現代化的香港戲劇工作者不同。²⁰但彼時在政經發展上同樣亮眼的臺灣，為何它的創作者關切與香港有著這樣的落差？

解讀香港評論者黃志輝（1992/03/29）對《受苦》的評論〈真民衆與假劇場〉，我們可見到其中的關鍵，在於港臺兩地戲劇工作者因不同的冷戰經歷，而對社會主義有著不同的感知：《受苦》刻畫簡國賢為民請命而寫做的《壁》，雖引發廣大迴響，但他卻受白色恐怖牽連魂斷刑場。對黃志輝而言，闡述《壁》的這齣戲，「或許符合了把『民衆劇場』〔…〕視之為政治抗爭的工具，為低下層人民伸訴不公義。背後的理念可能是對民主、自由、平等的信仰」，只不過，當演出還涉及白色恐怖對於共產黨人的屠殺，就令他疑慮《受苦》對於地下黨人的情懷，是否忽略了「可能變成另一種壓迫的權力，就像變質的無產階級專政一般」；他甚至指出，「如果『民衆劇場』真的只能替『社會最底層』說話，我只能說是『民衆』一詞的定義的病態萎縮，也是在抱著『民主、自由、平等』信仰的同時，把這些信仰所提倡的『多元化』一筆勾銷」（ibid.）。黃志輝對無產階級專政的反感，恰也反應我們對於香港社會情境的爬梳。但就臺灣彼時的社會語境，鍾喬選擇以簡國賢為題材，正也呈現臺灣民衆戲劇工作者在後冷戰、後戒嚴年代對社會主義路徑的爬梳。

受國共內戰與冷戰秩序影響，臺灣社會經年有著反共親美傾向。戒嚴令的實施，與國民黨對島內左翼分子有系統的監禁與槍決，幾乎斷絕左翼思想在臺灣的流通。直至戒嚴轉向解嚴的鉅變時刻，這些不見容時局的歷史、思潮與知識，才終有了重新考掘、認識與登場的空間。進言之，對比

20 關於他們的演出主旨與關切可見鍾喬（1994b）的介紹。

受英國殖民的香港社會，尚有不少縫隙接收來自中國的社會主義等相關訊息（羅永生2015），臺灣社會要晚至資本主義即將全面取得冷戰勝利的時刻，才漸有向社會主義補課的契機。從這個脈絡看《受苦》，它的意義就不僅是《壁》呼應著從屬於民眾的戲劇觀念，也反映臺灣創作者試圖挖掘臺灣曾有的社會主義理想，以及找尋有別於彼時臺灣社會正熱衷的資本主義民主。1994年，再改編《受苦》登場於「受苦的人沒有名字——系列藝文活動 槍擊紅色青春」的活動就清楚表達這樣的思索。它的「製作說明」指出，臺灣社會的矛盾沒有因為曾經的反抗者，陸續進到議會體制有所改變。如何「穿越九〇〔…〕向更為浪漫、樸素的五、六〇年代的社會改革運動青年」借鏡，「『探聽』他們以紅色的熱血所演奏的青春舞曲〔…〕也和現代青年的社會思考與實踐發生聯繫」（李疾1994），就成為整個活動的目標。他聲明臺灣歷經的「肅諜清共」所遺失的「階級鬥爭的解放運動」仍是再演出《受苦》的目標（鍾喬1994a）。也就是說，臺灣民眾戲劇工作者對解嚴後臺灣社會所走向的民主化道途是有所反省。他們對「民主」一詞的思考，仍是有意區辨彼時的資本主義民主。進一步而言，基於不同的社會性質，香港與臺灣的民眾戲劇工作者在社會主義這個課題上，有著不同的認識路徑，但卻共有著以民眾為本位進行社會改造的願景。再歷史化地看，無論是莫昭如的無政府主義式直接民主，抑或鍾喬等人參照的臺灣1950年代，中國革命所留下的群眾路線，在我看來仍是他們求索民主的重要線索。

民主是否是資本主義的獨占品，在資本主義民主之外，我們還能如何想像民主？孫歌（2014）在探問中國革命的當代意義時，中國共產黨曾實踐的群眾路線——特別是民眾如何在實質上左右國家運作的思想，在他看來即是回應這些課題的重要參照。晚近，賀照田（2020）對後革命時期的中國研究，也有意再論「從群眾中來，到群眾中去」這一群眾路線課題的意義。誠然，在「去政治化的政治」（汪暉2015）之下，群眾路線在當代中國已成為遺產。但它仍如孫歌所言，是當代求索民主的重要資源。在亞洲民眾戲劇工作者的跨域合作中，儘管在殖民與新殖民主義的籠罩下，他們對民主、民族的思索與實踐不免有著以國家為本位的情緒，但就期待民眾戲劇能起到組織民眾、由民眾參與創作與發聲等以民眾為本位的操作而

言，仍有著於後冷戰時代重拾社會主義群眾路線的民主理想。

五、試追論

當我們普遍認為臺灣的1990年代已走向自由化與民主化，劇場領域的課題僅剩國際化、本土化、專業化、制度化等等之際，有著臺灣民衆戲劇工作者參與在內的跨域合作，這才使我們見到：除了有關如何發展劇場美學的課題外，新舊殖民主義與帝國主義等問題，仍深深制約與牽動著涵括臺灣在內的亞洲第三世界國家。從他們的演出議題設定、「亞洲表演體系」的追尋等跨域合作的實踐，都令我們見到劇場如何回應曾為冷戰抑制的殖民主義、帝國主義與民主等課題。尤以他們實踐出的「平民民族主義」及群眾路線理想，比之彼時臺灣劇場領域，有意把1980年代的小劇場運動曾撐起的政治性，讓渡給已成為合法政黨的民進黨，這是否也說明我們喜迎的民主化，即是全面的資本主義民主？這些都是亞洲民衆戲劇工作者，追求弱勢之間的跨國連結所撐起的視野。但我們也見到，以國家為本位的民族認知、美學形式，也導致他們的實踐困局，亦即，他們所實踐出的弱勢跨國主義，在民衆之間的水平連結外，尚也於國家運轉的邏輯中打轉，複製著中心與邊陲相互對位的垂直權力關係。論辯弱勢，是否可能再區辨以國家為本位或是以民衆為本位的邏輯？

由史書美等人建構的弱勢跨國主義概念，是有意打破由各種中心所再生產的一系列權力位階關係，另謀邊陲與邊陲之間的連結。在史書美看來，只要有著結構性不平等，於種族、社會性別（gender）、階級、社會性（sexuality）、語言到地理等範疇，就可能生成出與中心相對的弱勢群體（Shih 2020: 132）。所以，要提問誰是弱勢？就端視研究的論述立場和角度，及其所要指涉的霸權圈範圍（彭盈真、許仁豪2017: 254）。尤其重要的是透過不同歷史、地方之既有關係結構中，其所論辯出的弱勢，是否能呈現超越既有結構關係與行動能力的視野。因此，弱勢跨國主義，即是在更為宏觀的結構尺度上，展開多重形式的弱勢考察，已找到一種「新的批判語言」（Shih 2020: 132）。回看亞洲民衆戲劇工作者的經驗，從「亞

洲民眾戲劇節」到「亞洲的吶喊」等系列實踐可見，英美帝國帶給亞洲社會的新舊殖民主義，是他們嘗試畫出的霸權圈。從亞洲民眾在資本全球化底下的困境，到從屬於亞洲民眾的民族、民主與美學，則是他們試圖勾繪的弱勢命題。由此，為組織亞洲民眾抵抗新舊殖民主義的「亞洲表演體系」、「平民民族主義」與「草根式的基層民主」等，則為他們抵抗這一霸權圈的實踐樣態。但就如我們已指出，他們在實踐弱勢對弱勢的跨國性（minor-to-minor transnationality）的同時，仍是再生產了弱勢與強勢、邊陲與中心之間等史書美所批判的理論邏輯。他們把弱勢課題接合上民族國家的運轉邏輯中，進而引發弱勢跨國串連的困局。這令我注意到史書美的弱勢跨國主義概念，也有著類似的情況。

史書美近年透過「華語語系」概念，再論弱勢跨國主義的研究，就可見她對弱勢範疇的指認，也包涵民族國家這一單位。「華語語系」概念關切的是位處霸權邊陲的華語語系文化樣態。對她而言，這個概念「並不與國族血脈相連，其本質上是跨國的與全球的」（史書美2013: 56）。由此，她向我們論證全世界操持華語之人或國家，其文化、民族、政治等認同不必然就得依歸中國。當中國已是世界其一霸權，這個概念對於仍深陷兩岸分斷課題的臺灣，實有積極的參照意義。誠然這裡不與國族血脈相連，為的即是朝向更廣泛的範疇，考察弱勢之間的橫向連結。但就文脈來看，如何運用「弱勢」建構出一個能擺脫霸權國家的民族國家，有時還是位處她論辯的中心。例如，從她對吳瑪悌破除「國族寓言」的作品討論中，我們可見到她對作品呈現的「殖民主義、民族主義或者臺灣人的國家大敘事（grand narratives），背後隱藏了最難以言說的勞動者的汗」（ibid.: 256）等課題的肯定，亦即從國家本位的敘事逃出，轉而以民眾為本位的指認弱勢。但在這個國族寓言的課題上，她最終關切的仍是如何為臺灣的國際處境找到出路——也就是說，當西方帝國或中國這樣的新興霸權國家，仍佔據文化主導地位下，她是期待能從「像臺灣這般微小和弱裔化（minoritized）的國家」（ibid.: 257），論證出得以挑戰的力量。在跨國與跨文化脈絡下，她的弱勢範疇指認又會移動在以國家為本位或以民眾為本位之間。例如，她對李安的研究關切在於：「李安如何從臺灣的公民成

為美國弱勢族裔，也就是從一個國家主體變成一個弱勢主體或少數民族，從臺灣人變成臺美人，以及其中涉及的政治，如種族政治、性別政治等等。」（單德興2017: 268）換言之，這裏的「弱勢化」重點，指的是被研究者從一個可以代表國家的主體，轉變成相對無法代表國家的少數族裔。誠然對史書美來說，由此勾繪主體的多重變化，是有助於我們捕捉弱勢對結構性不平等的應對，甚至是其中產生的基進意涵（蕭立君2017: 216）。只不過，這樣的論述不免造就以國家為本位的視野優越性。

不可否認，當世界經濟仍是由資本主義原則所支配，民族國家還是主要的競爭與協調單位，甚至是民主得以推進的主要組織架構（Calhoun 2007: 92）。考量「被壓迫的人、被邊緣化的人、弱勢和少數族裔的人。國家依然是弱勢族裔能要求承認、要求重新分配的機制」（單德興2017: 302）下，史書美對弱勢的思考，也並不打算捨去民族國家的作用。我對以民衆為本位的弱勢跨國主義強調，也不是要否定國家的角色與作用。而是在亞洲民衆戲劇工作者的經驗，已讓我們看到以國家為本位的優越視野，到頭來仍是鞏固既有現實政治運轉的邏輯。強調以民衆為本位，無非就如陳光興對亞洲遭遇帝國、殖民與冷戰的反思，期待能「清楚地放棄對民族—國家無條件的認同與承諾」（陳光興2006: 359），並在與民族國家範疇保持距離下，擬出新形式的政治實踐。這樣的期待在白樂晴與白永瑞的思考裡，有更為清晰的討論。

深受兩韓分斷體制之苦，並同樣也有感中國霸權的南韓學者白樂晴與白永瑞，有關以民衆為本位的思考，對於「弱勢跨國主義」的課題就極具啟發。對白樂晴而言，南北韓衝突主因源自於南北韓既得利益者之間的矛盾，而非兩邊人民之間。就算兩邊人民真有相互敵視，很多時候也是因為既得利者為了從分斷體制的鞏固中獲利，因而再生產國家主義、民族主義或發展主義等符合其需要的意識形態使然。因此，他主張「不是以國家或理念為主，而是以民衆為主來描述現實」（白樂晴2014: 170），展開南北韓人民的連帶。延伸此論點，白永瑞則把視角轉向東亞。他從過往官方促成的跨國連帶中注意到，在列國體系權力位階上，要以國家為單位進行連帶，免不了得面對要以誰為中心的預設，亦即帝國主義的邏輯：「與由

官方所領導的亞洲聯合不同，在民間範圍裡進行的地區聯合擁有了更為寬廣的想像空間，因而能夠設想一種方法從社會底層開始打破帝國主義的秩序」（白永瑞2009: 104）。

孫歌藉此看到，只有以民眾為本位的橫向聯合，「大國小國的差異才會成為文化的差異，而不再意味著權力的分配」（孫歌2011: 305）。進言之，以民眾為本位——無論是來自哪一個國家、地方或地區，或什麼樣的性別與操持怎樣的語言——來看待民主與民族，那麼所指向的重心應當是由下發起的民主化，而非所謂國家體制的民主化；同樣的，民族則指向追求民眾生活的共同產物，而不是已為國家體制所壟斷的民族主義（陳光興2010: 20）。可以說，倘若我們對弱勢的指認與實踐，仍是以國家為本位，諸如中國霸權周邊的弱勢化國家，那麼在既有的國家體系下，這樣的弱勢所構成的跨國串連，同樣也難躲過中心與邊陲的權力關係，無法真正達到弱勢之間的橫向水平連結。這就如我們已指出，關切亞洲各地民眾處境的民眾戲劇工作者，當他們的跨域合作尚有著透過國家的視野進行辨識，例如臺灣與香港參與者為新殖民主義代表，欺壓著象徵底層階級的孟加拉代表，亦或有關代表各自民族（國家）的表演形式等等。那麼弱勢之間的橫向連結，還是會伴隨地緣政治裡的中心與邊陲對位關係。

最後，面對後冷戰時代，亞洲民眾戲劇工作者這段期間實踐出的民主認識架構，之於彼時與當代也具有重要意義。自後冷戰時代起，美國在取得何謂民主的主導詮釋權外，它也還積極製造敵人以維持它的影響力，當時，中國即是一個可以取代蘇聯的敵對體。可貴的是，亞洲民眾戲劇工作者的相關思索與實踐，沒有隨這樣的局勢起舞。在否定資本主義與其民主之外，他們也求索於中國革命的群眾路線遺產。所以，我們才見到他們實踐出的反殖民族主義與平民民族主義。當這樣的戲劇實踐還有著跨域合作的樣態，就進一步有了第三世界解放運動的涵義。1950年代，鑑於不少第三世界國家同中國一樣，除了展開反抗西方帝國的反殖民主義運動外，同時也面對著如何建立新型的國家型態。中國就有意把它的群眾路線，結合上第三世界的解放運動。也就是說，中國革命透過群眾所啟動的政治行動——「人民要革命，國家要獨立，民族要解放」，並不框限於單一的國

家範疇中，而是也跨域的尋求被壓迫者的廣泛聯合。以萬隆會議為例，就體現著第三世界人民或受壓迫者的跨域聯合樣貌。誠然，這樣的實踐已隨著文革的結束與毛澤東辭世遭致清理與否定。²¹但這樣的理想，終究留給後人重要的參照。在我看來，亞洲民衆戲劇工作者在1990年代的跨域合作，正體現如何使亞洲被壓迫民衆的聯合理想。

在當代回顧亞洲民衆戲劇工作者的經驗，也許是時候追問，當我們已把中國視作另一個對世界產生威脅的「新帝國」時，是否延續了後冷戰時期美國對亞洲的佈局，無意識地確認它作為老牌帝國的影響力？尤為關鍵的是，我們是否也一併遺忘或否決中國革命史的意義，無意識地延續資本主義對民主的獨裁詮釋。

引用書目

一、中文書目

〈作者不詳〉（Anonymous）。1992/03/19。〈亞洲藝人辦工作坊 介紹民衆戲劇運動〉“Yazhou yiren ban gongzuofang jieshao minzhong xiju yundong” [Asian Artistes Present Workshops to Introduce the Popular Theatre Movement]。《華僑日報》*Huaqiao ribao* [*Wah Kiu Yat Pao*]。

于善祿（Yu Shan-Lu）。2003。〈走過兩個世紀之間——記小亞細亞戲劇／舞蹈網絡〉“Zougao liangge shiji zhijian: ji xiao yaxiyaxije / wudao wangluo” [Between Two Centuries: Remembering the Asia Minor Theatre / Dance Network]。Retrieved from: <http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/2228514/> on Jun. 14, 2019.

王凌莉（Wang, Ling-Li）。1997。〈新世紀來臨前的文化外交準備〉“Xinshiji lailin qian de wenhua waijiao zhunbei” [Preparing Cultural Diplomacy for the New Century]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [*Performing Arts Review*] 57: 54-57。

史書美（Shih, Shu-Mei）著，楊華慶（Yang Hua-Qing）譯。2013（2007）。《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》*Shijue yu renting: kua taipingyang huayu yuxi biao shu* [*Visuality and Identity: Sinophone Articulations*]

²¹ 在汪暉（2015）看來，這個理想當遭遇否定之際，也即是中國政體進入到「去政治化的政治」階段，人民已無法左右國家的運轉。

- across the Pacific*]。臺北 (Taipei)：聯經 (Linking)。
- 田玉文 (Tian, Yu-Wen)。1994/11/25。〈無〉(傳真信件) “Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Tian Yu-Wen]。
- 白永瑞 (Paik, Youngseo)。2009。《思想東亞：朝鮮半島視角的歷史與實踐》*Sixiang dongya: caoxian bandao shijiao de lishi yu shijian* [East Asia in Thought: History and Practice in the Perspective of the Korean Peninsula]。臺北 (Taipei)：臺灣社會研究雜誌社 (Taishe)。
- 白樂晴 (Paik, Nak-Chung) 著，李大可 (Li, Da-Ke) 譯，白池雲 (Bai, Chi-Yun)、李政勳 (Li, Zheng-Xun) 校訂。2014。《打造二〇一三年體制》*Dazao erling yisan tizhi* [2013 년 체제 만들기]。臺北 (Taipei)：行人文化實驗室 (Flâneur Culture Lab)。
- 何明修 (Ho, Ming-Sho)。2019。《為什麼要佔領街頭？從太陽花、雨傘，到反送中運動》*Weishenme yao zhanling jietou? cong taiyanghua, yushan, dao fansongzhong yundong* [Challenging Beijing's Mandate of Heaven: Taiwan's Sunflower Movement and Hong Kong's Umbrella Movement]。新北市 (New Taipei)：左岸文化 (Rive Gauche Publishing House)。
- 吳小分 (Wu, Xiao-Fen)。1999a。〈不斷滋長的珠珞：小亞細亞'99亞洲小劇場網絡〉“Buduan zizhang de zhuluo: xiao yaxiya' 99 yazhou xiaojuchang wangluo” [The Growing Celluloid: Asia Minor '99 Asian Mini Theatre Network]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 81: 26-30。
- 吳小分 (Wu, Xiao-Fen)。1999b。〈蔓延中的戲劇網絡〉“Manyanzhong de xiju wangluo” [A Spreading Network of Drama]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 81: 28-29。
- 李疾 (Li, Ji)。1994。《受苦的人沒有名字——系列藝文活動 槍擊紅色青春 (節目單)》*Shouku de ren meiyou mingzi: xilie yiwen huodong qiangji hongse qingchun (jiemudan)* [Those Who Suffer Have No Name - Arts and Culture Series Shooting Red Youth (Programme List)]。臺北 (Taipei)：民間藝術工作室 (Frontier)。
- 李歐旻 (Lionnet, Françoise)、史書美 (Shih, Shu-Mei) 著，沈尚玉 (Sheng, Shang-Yu) 譯，蘇榕 (Su, Jung) 校譯。2007。〈由弱裔出發，進行跨國思考〉“You ruoyichufa, jinxing kuaguo sikao” [Thinking through the Minor, Transnationally]。《中外文學》*Zhongwai wenxue* [Chung-Wai Literary Quarterly] 36(2): 19-49。
- 汪暉 (Wang, Hui)。2015。《短二十世紀：中國革命與政治的邏輯》*Duan ershi shiji: zhongguo geming yu zhengzhi de luoji* [The Short Twentieth Century: The Logic of Revolution and Politics in China]。香港 (HongKong)：牛津大學

出版社 (Oxford University Press)。

周慧玲 (Chou, Katherine Hui-ling)。2019。〈全球化時代的戲劇史書寫策略——亞洲國際藝術與區域性美學板塊形構初探〉“*Quanqiuhua shidai de xijushi shuxie celue - yazhou guoji yishu yu quyuxing meixue bankuai xinggou chutan*” [Strategies for Writing Theatre History in an Era of Globalisation: A Preliminary Study on the Formation of International Art and Regional Aesthetic Sections in Asia]，《臺灣當代劇場四十年》*Taiwan dangdai juchang sishinian* [Forty Years of Contemporary Theatre in Taiwan]，于善祿 (Yu, Shan-Lu)、林于 (Lin, Yu-Li) 主編，頁115-136。臺北 (Taipei)：遠流 (Yuan-Liou Publishing)。

祁雅媚 (Qi Ya-Mei)。1997。〈一個銅板響叮噠〉“*Yige tongban xiangdingdang*” [A Clanging of Brass]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 57: 68-70。

娜歐蜜·克萊恩 (Naomi, Klein) 著，徐詩思 (Xu Shi-Si) 譯。2015(1999)。《No Logo：顛覆品牌統治的反抗運動聖經》*No logo: dianfu pinpai tongzhi de fankang yundong shengjing* [No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies]。臺北 (Taipei)：時報文化 (Readingtimes)。

孫歌 (Sun, Ge)。2011。《我們為什麼要談東亞：狀況中的政治與歷史》*Women weishenme yao yan dongya: zhuangkuangzhong de zhengzhi yu lishi* [Why We Talk About East Asia: Politics and History in the Situation]。北京 (Peking)：三聯 (Joint Publishing HK)。

孫歌 (Sun, Ge)。2014。〈亞洲性格與世界意涵：中國革命的思想史意義〉“*Yazhou xingge yu shijie yihan: zhongguo geming de sixiangshi yiyi*” [Asian Character and Universal Meaning: The Ideological and Historical Significance of the Chinese Revolution]，《再見亞洲：全球化時代的解構與重建》*Zaijian yazhou: quanqiuhua shidai de jieou yu chongjian* [Goodbye Asia: Deconstruction and Reconstruction in an Age of Globalisation]，羅貴祥 (Lo, Kwai-Cheung) 主編，頁27-58。香港 (HongKong)：香港中文大學出版社 (The Chinese University of Hong Kong Press)。

梁慧玲 (Leong, Wailing Vivian)、龔毛妃 (Tomcatt)、袁堅樑 (Maru, Yuenjie) 編。2004。《或者藝術，或者革命——莫昭如的藝術實戰》*Huozhe yishu, huozhe geming: Mo Zhao-Ru de yishu shizhan* [Maybe Art? Maybe Action? The Matter of Acts of Mok Chiu Yu]。香港 (HongKong)：國際演藝評論家協會 (香港分會) (International Association of Theatre Critics, Hong Kong)。

莫昭如 (Mok, Chiu-Yu)。1992。《第一屆亞洲民眾戲劇節：獨腳戲匯演及工作坊 (節目手冊)》*Diyijie yazhou minzhong xijujie: dujiaoxi huiyan ji gongzuofang (jiemu shouce)* [The 1st Asian People's Theatre Festival: SOLO Performances and Workshops (Programme Booklet)]。香港 (HongKong)：

城市當代舞蹈團（City Contemporary Dance Company）。

- 。1993/05/28。〈無〉傳真信件“Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Mok Chiu-Yu]。
- 。1994/04/02。〈無〉傳真信件“Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Mok Chiu-Yu]。
- 。1994/05/18。〈無〉傳真信件“Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Mok Chiu-Yu]。
- 。1994/07/30。〈無〉傳真信件“Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Mok Chiu-Yu]。
- 。1994/07/31。〈無〉傳真信件“Wu chuanzhen xinjian” [Letter from Mok Chiu-Yu]。
- 。2014/12/12。〈跨文化戲劇：一些有關身體動作詞彙的思考〉
“Kuawenhua xiju: yixie youguan shenti dongzuo cihui de sikao” [Intercultural Drama: Some Reflections on the Vocabulary of Bodily Movement]。Retrieved from: <http://www.iatc.com.hk/doc/51270/> on Jun 14, 2019.
- 陳光興（Chen, Kuan-Hsing）。2006。《去帝國：亞洲作為方法》*Qudiguo: yazhou zuowei fangfa* [De-imperialization: Asia as Method]。臺北（Taipei）：行人文化實驗室（Flâneur Culture Lab）。
- 。2010。〈參照兩韓思想兩岸：白樂晴「分斷體制」論形成的軌跡〉
“Canzhao lianghan sixiang liangan: Bai Le-Qing ‘fenduan tizhi’ lun xingcheng de guiji” [Paik Nak-chung's Theory of Overcoming “Division System” Inter-referencing the Two Koreas with Taiwan and Mainland China]，〈白樂晴：分斷體制·民族文學〉*Bai Le-Qing: fenduan tizhi, minzhu wenxue* [Paik Nak-chung: Division System and Ethnic Literature]，白永瑞（Paik, Youngseo）、陳光興（Chen, Kuan-Hsing）編，頁11-53。臺北（Taipei）：聯經（Linking）。
- 陳光興（Kuan-Hsing Chen）編，王智明（Wang, Chih-Ming）、沈思（Shen, Si）、陳耀宗（Tan, Yau Chong）、楊雅婷（Yang Ya-Ting）譯。2016。《瓦解殖民世界：非洲思想家馬穆德·曼達尼讀本》*Wajie zhimin shijie: feizhou sixiangjia mamudi mandani duben* [A Mahmood Mamdani Reader]。臺北（Taipei）：行人文化實驗室（Flâneur Culture Lab）。
- 陳梅毛（Chen, Mei-Mao）。1996。〈小劇場演員訓練方法報告：『四身當道』——四種表演體系路線的思考〉“Xiaojuchang yanyuan xunlian fangfa baogao: ‘sishen dangdao’ – sizhong biao'yan tixi luxian de sikao” [Small Theatre Actor Training Methodology Report: “Four Bodies in Charge”——Reflections on Four Routes of Performance Systems]，〈臺灣現

- 代劇場研討會論文集：1986-1996臺灣小劇場》*Taiwan xiandai juchang yantaohui lunwenji: 1986-1996 Taiwan xiaojuchang* [The Modern Theatre in Taiwan Symposium Proceedings: Small Theatre in Taiwan 1986-1996]，吳全成（Wu Quan-Cheng）主編，頁120-137。臺北（Taipei）：文建會（Council for Cultural Affairs）。
- 陳惠英（Chen, Hui-Ying）。1993/05/05。〈莫昭如與民眾的本能〉“Mo Zhao-Ru yu minzhong de benneng” [Mok Chiu-Yu and the instincts of the people]。《星島日報》*Xingdao ribao* [Sing Tao Daily]。
- 單德興（Shan, Te-Hsing）。2017。〈華語語系研究及其他——史書美訪談錄〉“Huayu yuxi yanjiu ji qita: Shih Shu-Mei zhuanfanglu” [Sinophone Studies and Beyond: An Interview with Shih Shu-Mei]，《反離散：華語語系研究論》*Fanlisan: huayu yuxi yanjiulun* [Against Diaspora: Discourses on Sinophone Studies]，史書美（Shih, Shu-Mei）著，頁257-312。臺北（Taipei）：聯經（Linking）。
- 彭盈真（Peng, Y. C.）、許仁豪（Hsu, Jen-Hao）。2017。〈不斷去中心化的旅程——專訪史書美教授〉“Buduan qu zhongxinhua de lucheng: zhuanfang Shih Shu-Mei jiaoshou” [The journey of uninterrupted decentralization: Interview with Professor Shih Shu-Mei]，《反離散：華語語系研究論》*Fanlisan: huayu yuxi yanjiulun* [Against Diaspora: Discourses on Sinophone Studies]，史書美（Shih, Shu-Mei）著，頁245-256。臺北（Taipei）：聯經（Linking）。
- 賀照田（He, Zhao-Tian）。2020。《革命—後革命：中國崛起的歷史、思想、文化省思》*Geming-hougeming: zhongguo jueqi de lishi, sixiang, wenhua* [Revolution - Post-Revolution: Historical, Intellectual and Cultural Reflections on the Rise of China]。新竹（Hsinchu）：交通大學出版社（National Chiao Tung University Press）。
- 黃志輝（Huang, Zhi-Hui）。1992/03/29。〈真民眾與假劇場〉“Zhenminzhong yu jiajuchang” [Real People and Fake Theatre]。《信報》*Xinbao* [Hong Kong Economic Times]。
- 楊美英（Yang, Mei-Ying）。2001。〈劇場聯演，校園發燒！〉*Juchang lianyan, xiaoyuan fashao!* [Theatrical co-production, school fever!]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoyan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 99: 34-35。
- 楊健（Yang, Jian）。1992/03/21。〈民眾戲劇節訊息何在〉。《信報》*Xinbao* [Hong Kong Economic Times]。
- 楊慧儀（Yeung, Jessica）。2019。《香港的第三條道路：莫昭如的安那其民眾戲劇》*Xianggang de disantiao daolu: mozhao ru de annaqi minzhong xiju* [Hong Kong's Third Way: The Anarchist People's Theatre of Augustine MOK Chiu-

- yu]。香港 (HongKong)：手民出版社 (Typesetter)。
- 臺灣民眾文化工作室 (Taiwan People's Culture Studio)。1992。《獨腳戲：關於《亞洲民眾戲劇節》的種種...》*Dujiaoxi: guanyu yazhou minzong xijujie de zhongzhong* [Solo: All about the Asian People's Theatre Festival...]。臺北 (Taipei)：臺灣民眾文化工作室 (Taiwan People's Culture Studio)。Retrieved from: <https://digital.lib.hkbu.edu.hk/mok/types/Performance/ids/MCY-002257/starts/2/dates/%5b1992-04%5d/languages/zh> on Jun. 14, 2019.
- 蕭立君 (Hsiao, Li-Chun)。2017。〈跨國知識生產的時差——讀史書美《視覺與認同：跨太平洋華語語系表述·呈現》〉“Kuaguo zhishi shengchan de shicha: du Shih Shu-Mei shijue yu rentong: kua taipingyang huayu yuxi biao shu chengxian” [Time Lag in Cross-border Knowledge Production: Review of Against Diaspora: Discourses on Sinophone Studies]，《反離散：華語語系研究論》*Fanlisan: huayu yuxi yanjiulun* [Against Diaspora: Discourses on Sinophone Studies]，史書美 (Shih, Shu-Mei) 著，頁209-222。臺北 (Taipei)：聯經 (Linking)。
- 賴淑雅 (Lai, Shu-Ya)。1998。〈迴盪底層的聲音 民眾劇場的幾聲無奈〉“Huidang diceng de shengyin minzhong juchang de jisheng wunai” [A Few Voices of Helplessness in the Public Theatre]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 63: 18-22。
- 謝東寧 (Xie, Dong-Ning)。2001。〈山窮水盡？柳暗花明？劇展的現象省思與未來觀察〉“Shanqiong shuijin? liuan huaming? Juzhan de xianxiang xingsi yu weilai guan cha” [Reflections on the Phenomenon and Observations on the Future of Theatre Exhibition]，《PAR表演藝術雜誌》*PAR biaoan yishu zazhi* [Performing Arts Review] 99: 32-37。
- 鍾明德 (Chung, Mingder)。1999。《臺灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》*Taiwan xiaojuchang yundongshi: xunzhao linglei meixue yu zhengzhi* [The Little Theatre Movement in Taiwan (1980-89): In Search of Alternative Aesthetics and Politics]。臺北 (Taipei)：揚智文化 (Yang Chih)。
- 鍾喬 (Chung, Chiao)。1994/12/26。〈亞洲的吶喊 反帝的聲音：泛亞洲民眾劇場匯演所思所感〉“Yazhou de nahan fandi de shengyin: fanyazhou minzhong juchang huiyan suosi suogan” [Asian Shout, Anti-Imperialist Voices: Reflections from the Pan-Asian People's Theatre Festival]。《聯合晚報》*Lianhe wanbao*，第15版 [Page 15]。
- 。1994a。《受苦的人沒有名字——系列藝文活動 槍擊紅色青春》節目單。臺北市 (Taipei)：民間藝術工作室 (Folk Art Studio)。
- 。1994b。《亞洲的吶喊：民眾劇場》*Yazhou de nahan: minzhong juchang* [Asia's Shout: People's Theatre]。臺北 (Taipei)：書林 (Bookman)。

- 。1995。《邊緣檔案》 *Bianyuan dangan* [Marginalia]。臺北 (Taipei)：揚智文化 (Yang Chih)。
- 。1999。《身體的鄉愁》 *Shenti de xiangchou* [Nostalgia in the body]。臺中 (Taichung)：晨星 (Morningstar)。
- 。2007。〈東亞民眾戲劇的另類視野〉 “Dongya minzhong xiju de linglei shiye” [An Alternative Vision of East Asian Popular Theatre]，《思想》 *Sixiang* [Reflexion] 6: 51-68。
- 。2018/01/31。〈帳篷劇做為文化行動〉 “Zhangpengju zuowei wenhua xingdong” [Tent Theatre as a Cultural Initiative]，《關鍵評論》 *Guanjian pinglun* [The News Lens]。Retrieved from: <https://www.thenewslens.com/article/88617/> on Jun 14, 2019.
- 羅永生 (Law, Wing Sang) 著，李家真 (Li Jia-Zhen) 譯。2015 (2009)。《勾結共謀的殖民權力》 *Goujie gongmou de zhimin quanli* [Collaborative Colonial Power: The Making of the Hong Kong Chinese]。香港 (HongKong)：牛津大學出版社 (Oxford)。

二、英文書目

- Cumings, Bruce. 2002. *Parallax Visions: Making Sense of American-East Asian Relations*. Durham: Duke University Press.
- Calhoun, Craig. 2007. *Nations Matter: Culture, History, and the Cosmopolitan Dream*. London and New York: Routledge.
- Chatterjee, Partha. 2010. *Empire and Nation*. New York: Columbia University Press.
- Ferrari, Rossella. 2020. *Transnational Theatre Histories: Intercultural Performance Networks in East Asia*. London: Palgrave Macmillan.
- Santos, Al (Al Rustia). 2002. “On the Road to Multiculturalism: The Cry of Asia Experience.” Retrieved from: <http://www.oovrag.com/essays/essay2002b-2.shtml/> on Jan 30, 2020.
- Shih, Shu-mei. 2020. “A Poetics of The Minor,” *Cultural Dynamics* 32(1-2): 132-133.
- van Erven, Eugene. 1998. “Some Thoughts on Uprooting Asian Grass Roots Theatre,” in *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, edited by J. Colleran & J.S. Spencer, pp. 98-120. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- van Erven, Eugene. 2000. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.