戲劇研究　第31期
Journal of Theater Studies
2023年1月　頁131-168
DOI: 10.6257/JOTS.202301_(31).131

東南亞移民工說、演生命故事：民眾戲劇《看・見・我・們》、《窮人的呼聲》與《我有一個夢》的情動空間與政治*

林雯玲
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言：擲地無聲？戲劇沙龍？

二〇一七年國立臺灣歷史博物館三月推出「新臺客：東南亞移民移工在臺灣」特展，包含一系列「阿伯樂戲工場」籌辦以認識新住民與跨國移動的戲劇活動。[1]其中，藝術總監許瑞芳帶領五位招募自臺南市大港國小新住民學習中心的新住民，在約一個多月的戲劇工作坊後，於十月演出她們從母國移動到臺灣十到二十多年的生命故事《我有一個夢》。她們以現實生活的身分，訴說先前在印尼的家庭、工作，如何與臺灣男友認識結婚，隨之帶著不安與期盼來到臺灣，卻面臨充滿挑戰的處境，忍受孤單、語言不通、社會的歧視、以及小孩就學後因爲母親外籍新娘的身分在學校受到排擠而不理會母親等，最後她們告訴觀眾目前的工作現況、對故鄉的回憶與未來的希望。線性訴說的漂移經歷分成清楚的段落，穿

* 本文爲科技部專題研究計畫「以戲劇作爲方法：臺灣劇場的『移人』聲音（2009-2020）」（109-2410-H-024-003-MY3）之部分研究成果。在此感謝審查委員們的提點與建議，促使我的論文修改較趨完整；而對百忙中抽空受訪（與慷慨提供資料）的民眾劇場工作者許瑞芳、李秀珣、賴淑雅，以及新住民姊妹們，我要致上最深的謝意，尤其是許瑞芳（也是我的前同事）總是不吝惜時間，回答我關於應用劇場的提問，並替我和新住民牽線，銘感於心。

1 此爲阿伯樂戲工場向文化部提出的駐館計畫。

臺灣大學學術期刊資料庫

插小場景演出與現場動人的演唱。說、演之時，新住民情感眞切，隨經歷的悲喜起伏，傷心之處難免紅了眼眶，亦牽引觀眾的情感。演出後，表演藝術評論台有一篇戲劇系學生的投稿劇評，以「如何改變僞善的臺灣夢？」爲題，文中援引對臺灣民眾劇場發展有深遠影響的「菲律賓劇場協會」[2]的學員說法，來類比闡述此齣戲對參與的新住民產生的療癒效果，因她們透過劇場發出聲音，讓故事被得知，抒發了情緒，也訴求平等的對待。然而評論者旋即自問自答質疑：「只是，些許觀眾知道了，然後呢？能推動社會改革嗎？」「擲地無聲，是利用社區劇場訴求後大部分的結果。」示威遊行不是更容易讓執政者知道訴求，那「透過創作傳達的可能性在哪裡？」[3]評論者並沒有答案。反覆思索的問答同時流露了對劇場的信念渴求與失望之情。這些誠實的提問絕非特例，而是以文字道出不少人心中對民眾戲劇[4]——組織弱勢民眾，透過工作坊培力（empowerment，或譯賦權），並以戲劇發聲——的演出效益的質疑。

那麼，或許不令人意外，相似的提問再度出現於二〇二一年十月國立臺南大學戲劇研討會「從場域和社群談創作交融與社會參與」的場次。提問人正是第一位發表者，任教於世新大學社會發展研究所的夏曉鵑教授，其廣爲人知且影響深遠的實踐研究，當屬她於一九九五年與「美濃愛鄉協進會」創辦臺灣第一個「外籍新娘識字班」，[5]以此根基於二〇〇三年催生臺灣第一個東南亞新住民組織「南洋臺灣姊妹會」，該組織更於二〇〇九年立案成立第一個新住民劇團「南洋姊妹劇團」。研討會當天夏以「以戲相聚：新移民運動的文藝方法」爲題，先

[2] Philippines Educational Theatre Association，簡稱 PETA，成立於1967年，創立一套包括戲劇、舞蹈、音樂、寫作等不同形式的工作方法稱爲「基本綜合性劇場藝術工作坊」，被廣泛應用於包括臺灣在內的亞洲國家而影響深遠。

[3] 簡韋樵：〈如何改變僞善的臺灣夢？《我有一個夢》〉，表演藝術評論台，2017年10月16日。https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/778cabd4-0685-4697-93f2-ce189963819f，讀取日期2021年10月8日。

[4] 劇場研究習慣以戲劇（drama）和劇場（theatre）分別指稱文本和演出（含整個物質環境），但民眾劇場工作者將民眾劇場與民眾戲劇混合使用，並無區分。我的觀察是：若專指演出，常用民眾戲劇或民眾劇場演出，而要強調過程中對參與民眾影響更大的工作坊，則較常使用民眾劇場。又，礙於文長限制，不再重述臺灣引進民眾劇場的發展脈絡與其理論和工作方法。

[5] 夏指出創辦的目的在於「以認識中文爲媒介，促使外籍新娘逐漸能自主發聲，並進而形成組織，爲自身爭取權益」。夏曉鵑：〈實踐式研究的在地實踐：以「外籍新娘識字班」爲例〉，《臺灣社會研究季刊》第49期（2003年3月），頁12。必須說明，本文依所引文章與時空，使用外籍新娘、外勞、新住民與移工等語彙。

臺灣大學學術期刊資料庫

是精要分享成立識字班，以及運用戲劇在培力、組織動員與倡議立法的背景與過程。[6]由於識字班成立初期，以傳統的語言教學方法上課，氛圍死氣沉沉，學習效果不佳，學生彼此之間亦欠缺聯繫互動，遑論成立組織和改變意識形態，因此她與引進民眾劇場到臺灣的先驅鍾喬合作，後者應用被壓迫者劇場的各式戲劇遊戲和手法於識字班，逐漸摸索，不斷修正教學法，在十次工作坊後，她發現學生變得更有自信，敢於表達感受，並開始從被動轉爲主動，幾年耕耘之後，成員們的互助體系逐漸形成，美濃社區也開始將這些外籍新娘視爲自家人，接納爲地方的一分子。[7]識字班歷經八年運作，在新移民女性志工積極參與下，於二〇〇三年正式成立「南洋臺灣姊妹會」，[8]除了持續成員的培力，更積極爭取保障人權，並與其他關注移民工議題的組織串連，終於在二〇〇七年成功推動移民三法的修法，[9]之後夏與姊妹會幹部討論，決定繼續以包括戲劇和紀錄片等藝文方式作爲文化行動，力求改善與移民工相關的其他不平等法規，因而有臺灣第一個新住民劇團「南洋姊妹劇團」的成立，在「差事劇團」鍾喬、關晨引與李秀珣等經驗豐富的民眾劇場工作者的指導帶領下，已經演出四部作品，可以說是「差事劇團」繼輔導成立「石岡媽媽劇團」後，另一個改變參與者最成功的案例。然而，夏在研討會提出三個令人深思的觀察，也是「南洋姊妹劇團」面臨的當下挑戰，其中和本文最相關的，即爲夏指出民眾戲劇進入某個場域演出，集結一些善心、好心的人，雖論及時事，然而沒有後續的推進，並無法產生實質的效果，這樣的演出是文化行動還是戲劇沙龍？她的提問和《我有一個夢》的評論者一樣，均牽涉到民眾戲劇的效益問題。無疑地，身爲社會運動者的夏認爲它僅僅是一個戲劇

6 夏曉鵑：〈以戲相聚：新移民運動的文藝方法〉，2021國立臺南大學戲劇創作與應用學術研討會「跨領域的美學對話、戲劇交融與社會參與」，2021年10月22日。

7 夏曉鵑：〈實踐式研究的在地實踐：以「外籍新娘識字班」爲例〉，頁24。

8 根據高雄市政府新聞局《高雄畫刊》的報導，「南洋臺灣姊妹會」成立的原因有一個實際需求，當時「識字班的姊妹們籌劃設立多語外籍配偶求助專線，卻被以非專業社工團體爲由，將專案轉手給其他團體，爲了獲取與政府的對話權，於是姊妹們共同討論決定，在2003年正式成立『南洋臺灣姊妹會』」。高雄市政府新聞局：〈高雄創世代—新移民姊妹奮起新人生〉，《高雄畫刊》（2013年12月）。https://kcginfo.kcg.gov.tw/Publish_Content.aspx?n=3D7C9BFC4F86BF4A&sms=FB76F1E6517A12DC&s=53E09032BF601A56&chapt=7726&sort=1，讀取日期2021年12月10日。

9 例如外配要取得身分證時，可選擇口試或筆試；放寬40萬財力證明，可改以工作能力等其他證明等。南洋姊妹會在臺北設有辦事處，專門負責法案倡議，美濃的姊妹會主要服務當地新移民。同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

沙龍。

類似上述這些對於民眾戲劇演出的普遍質疑，顯然與其自一九九〇年被引進臺灣後，以強烈的社會改革企圖讓人有所期待，[10]因而不禁提問到底演出的社會作用在哪裡？又能改變什麼？另一方面，也與民眾戲劇工作者和學術界對其討論，均偏重以「參與民眾」在工作坊過程產生的意識覺醒與培力，描繪他們可見的改變，以及可訪談的感受，尤其是當參與民眾因長年持續動員而有了改變社會的動能，產生具體的行動，證明民眾劇場工作坊是有效的武器。先前文獻均普遍反映這樣的研究傾向，[11]採用的則是參與觀察與深度訪談法。早期如何玟娟深入描繪「石岡媽媽劇團」四個階段的工作坊，分析參與者如何達到自身覺醒與反省，進而關照地方議題並展開行動。[12]晚近針對南洋臺灣姊妹會和劇團，則有張婉如審視包括戲劇工作坊的各式活動如何改變受訪的六位姊妹與社區對她們的觀感，並促使她們參與公共事務決策，從被幫助者的角色轉換爲幫助者。[13]又如姊妹會北部辦公室主任謝世軒撰文探究成員如何從準備劇場展演，建立自我與社群認同，從創作過程發展成緊密的網絡關係，進而具體行動追求自身權益，並擴展爲其他新住民發聲的過程。[14]

相較於針對參與民眾研究的豐富，對於民眾劇場的演出研究卻相當匱乏。若簡短論及，如前述所引例子，往往陷入沒有看到實際「效益」的死胡同與挫敗中。又或，常見以「爲民眾而演、由民眾而演、屬於民眾」的劇場美學攏統概

10 鍾喬引進的是1960年代發展於第三世界，爲反抗新的殖民經濟勢力與腐敗的獨裁政府所產生的民眾戲劇，具鮮明的反抗色彩。李秀珣對民眾劇場的定義貼切地反映此看法，她在我的課堂與臺南市文化中心演講（2018.12.08）「蹲下來，才看得見——民眾戲劇走入眞實的文化抵抗」，說明民眾劇場爲「一種強調民眾意識、培力、社會參與的劇場形式，帶著社會改革、爲弱勢民眾發聲的社會使命，給予民眾一新的語彙，有勇氣超越自己的述說經驗，展現自主性的文化發聲與公共參與的行動力量。」

11 民眾劇場工作者曾靖雯2016年梳理先前民眾劇場研究文獻，從三十多筆資料中歸納四類研究方向，亦可發現著重在帶領者與參與者的歷程和關係。曾靖雯：《民眾劇場與日常生活政治想像——我的實踐反思》（高雄：國立高雄師範大學跨領域藝術研究所碩士論文，2016年），頁8-9。

12 何玟娟：《從廚房到舞台：初探民眾戲劇與婦女賦權》（臺北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2003年），頁10。

13 張婉如：《新移民女性增能培力之探究——以「南洋臺灣姊妹會」成員爲例》（高雄：國立高雄師範大學性別教育研究所碩士論文，2008年）。

14 謝世軒：〈文化行動與賦權的交會：南洋姊妹劇團〉，《臺灣社會研究季刊》第104期（2016年9月），頁252-254。

臺灣大學學術期刊資料庫

括，臺灣應用劇場發展中心創辦人賴淑雅曾據此進一步說明「是一種與民眾在一起、運用民眾熟悉的文化語言、表現民眾的生活和處境、引導民眾社會參與的劇場美學」[15]；鍾喬則指出「在表演美學上，民眾戲劇（People's Theatre）是一種從現實出發，並融合在地歷史與生活經驗，在現代劇場中探索表演美學的戲劇形式。」[16]此類概述指出民眾劇場的特色，可惜未見以演出具體深入說明。本文將討論的三齣戲，僅有在新加坡任教的臺裔學者梁培琳從三個方向討論「南洋姊妹劇團」演出作品的美學，她首先重申得回到民眾劇場的美學，概述發展脈絡，之後，她提出跨文化表演的美學，引用范艾文（Eugene van Erven）的概念，指出跨文化表演在目前的學術討論中常常是指涉前衛主義、美學取向的作品，而草根運動或社會邊緣階層以劇場凸顯跨文化相遇的表演長久以來都是被忽略的。[17]然而，我認爲正因爲跨文化劇場或表演一詞在西方起源於對劇場形式的探究，純粹作爲藝術的取徑，缺少了民眾劇場的反抗性與政治性，尤其加上此類跨文化表演已經產生豐富的研究，使用此已有多層語意概念之語彙，反倒容易造成誤解，畢竟兩者產生自完全不同的脈絡。具啓發性的是，梁培琳強調該團演出美學中很重要的一環是身體，此將在文後相關部分討論。

綜言之，民眾戲劇的反抗性質，以及其作爲非售票的應用戲劇的一種，具體成效對籌畫者與贊助者雙方都是重要的，這也致使研究者傾向從可以掌握的參加民眾探究可見的效益。然而，劇場學界對於民眾戲劇演出研究的稀疏不也反映我們對於此類「非專業」演出隱含的輕忽，或是尚未找到其他可切入討論的視角？雖非劇場學者，謝世軒文章的論點恰好傳達某種隱蔽的主流看法：「若我們從行動意義的位置出發，我們的作品勢必要把握住我們所服務的議題價值，從這樣的視角而言，草根、粗糙、原始、許多與傳統美學理論相左的實踐，在社會運動上皆有它獨特的意義。」[18]此論述反映一般人對民眾戲劇常見的迷思。一則，「服務議題」的論點和「屬於民眾的美學」一樣，暗示我們不能以專業劇場的審美視

15 賴淑雅主編：《區區一齣戲——社區劇場理念與實務手冊》（臺北：行政院文化建設委員會，2006年），頁9。

16 鍾喬：〈當劇場作爲一種文化行動〉，專題演講，2018年10月30日，臺南大學榮譽校區。亦可參見差事劇團網站介紹或給媒體的介紹，大抵都是如此定義民眾劇場的美學。

17 Peilin Liang, "Interweaving Ethics and Aesthetics: Marriage Migrants and Theatre Making in the Asian Transnational Space," *Inter-Asia Cultural Studies* 17.3 (2016): 342-344.

18 謝世軒：〈文化行動與賦權的交會〉，頁245。

臺灣大學學術期刊資料庫

角來討論民眾戲劇，且落入尊崇傳統劇場美學的中心思維，描繪此類型演出爲粗糙、原始，然後再以「行動意義」、「服務議題」作爲核心價值來凸顯此類劇場的工具性，在在顯示討論民眾戲劇演出的難題與侷限性。再則，二元化分忽略「服務議題」與劇場的美學並不相違背，如果演出沒有辦法觸及觀眾，那麼，民眾戲劇的吶喊呼聲不過是激情的獨白。引不起跫音迴響，又如何服務議題？

鍾喬曾強調民眾劇場是「對話」的文化行動藝術。[19]我認爲這個「對話」包括民眾劇場工作者與參與民眾之間的對話，參與民眾彼此之間的對話，還有參與民眾與觀眾之間的對話。可惜，後者卻鮮少見於現存研究。更重要地，「對話」提示我們，若要尋找屬於民眾戲劇的美學語彙，關鍵或許就在審視民眾的社群特質、演出形式、訴求的目標與所欲對話之觀眾的連結。因之，本文以三齣分由東南亞移工或東南亞婚姻移民者（爲行文流暢，以下簡稱移民工）以第一人稱說、演生命故事的演出，嘗試回應上述的提問，主張將演出視爲觀眾與移民工的相遇，那這個相遇經驗爲何？據此，我就觀察的三齣移民工戲劇，提出具倫理性與政治性的情動空間，或是第一人稱生命故事的情動美學來描繪這個相遇的經驗。

這三齣戲包括前述許瑞芳引領阿伯樂戲工場駐臺史博計畫指導的《我有一個夢》（2017年），差事劇團李秀珣指導南洋姊妹劇團演出的《看．見．我．們》（首演2015年），以及賴淑雅帶領臺灣應用劇場發展中心的團隊與桃園群眾協會移工庇護中心合作的《窮人的呼聲》（首演2017年）。[20]挑選的理由主要在於三齣戲的指導者均是臺灣極富聲望的資深民眾劇場工作者，工作方法與技巧嫻熟，再加上分別因合作單位的獨特性、演出團體的重要性與所屬單位在應用劇場界的地位等，在公共場域受到較多的注目，且有劇評討論，極具代表性。同樣重要地，這些演出體現近十多年來臺灣出現可辨認的「移民工劇場」現象中的重要形

19 戴瑜慧、鍾喬：〈民眾戲劇與文化行動主義的行者：鍾喬對話錄〉，《臺灣社會研究季刊》第104期（2016年9月），頁240。

20 感謝許瑞芳與賴淑雅分別提供《我有一個夢》與《窮人的呼聲》（2017年版本）演出錄影，讓筆者得以反覆觀看參酌。另外，也感謝許瑞芳與賴淑雅分別提供觀眾問卷回饋與部分座談回饋。《看．見．我．們》2015年於客家藝文活動中心演出，由臺大新聞所邱圓庭錄影上傳YouTube：〈南洋臺灣姐妹會 2015劇團巡演《看見我們》Part 1〉，https://www.youtube.com/watch?v=3fCMqcwVRvk。〈Part 2〉，https://www.youtube.com/watch?v=SJMCkF5y7ag。演出時間：2015年11月21日。2017年演出版本：〈南洋姊妹劇團《看．見．我．們》20171209宜蘭演藝廳演出〉，https://www.youtube.com/watch?v=1YP08k9FxHM。演出時間：2017年12月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

式之一，狹義定義專指主要由移民工演出的戲劇（廣義則還包括劇團以移民工爲主題的演出）。至今，評論或學界對此雖有概略性的整理，仍欠缺針對演出深入的探究。[21]因而，透過分析這些由移民工演出的重要作品，亦是希冀讓移民工的聲音能繼續以另一種形式獲得關注與回響。

本文分爲兩部分，第一部援引發展自史賓諾莎的情動概念，從三方面分析這三齣戲中移民工現身說、演經過裁切的生命故事，以具美感的演出與形式、情節誘發的同理、以及眞情訴說或藝術轉化的苦難衝擊觀眾，引起具倫理性的情動經驗。接續，以法國哲學家洪席耶主張政治和藝術都在打破主宰我們日常生活的「可感配置」的概念，審視移民工參加工作坊，以及以其爲主體的演出內容如何從語言、文化等面向顚覆官方的配置，讓我們窺視平等的可能性。誠然，東南亞移民工生命故事的展演並無法撼動根本的結構性問題，但是觀眾與移民工相遇，產生的情動經驗、感官的印記與被擾動的可感配置，成爲日常生活想像未來的一個新的指涉框架，甚或激發政治行動的可能性，這即是其幽微而深遠的政治性。

一、與移民工相遇——情動與其定義

《看．見．我．們》、《窮人的呼聲》與《我有一個夢》這三齣戲都是應用劇場工作者與東南亞移民工進行工作坊後，由後者說、演萃取自他們跨國漂移的生命經歷，演出時間約四十分鐘，分爲四到五個段落，對觀眾直接訴說與演出的小場景，並含有明顯的訴求。此現身說演的性質，加上在非典型的場域空間呈現，往往沒有舞台的隔閡，人數有限的觀眾與移民工演員相當靠近，無疑更近似「相遇」[22]——觀眾與平常沒有聲音、沒有面容的新移民工的眞實相遇，雙方可能都是首度面對面，共同在一個空間直視對方，一方訴說扮演，一方傾聽觀看，

[21] 筆者在2019年底書寫的科技部專題研究計畫中涵蓋完整社會和劇場背景梳理，演出形式分類與內容概述，爾後進一步梳理，2022年10月發表於臺大戲劇國際研討會。完整羅列與移工相關劇目與初步介紹，可參酌王熙淳：《臺灣移工戲劇（2007-2020）》（臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2020年）。針對一些劇目簡短評論觀察，參見陳韻文：〈他們，我們——當新住民／移工成爲臺灣舞台上的角色／演員〉，表演藝術評論台網站，2017年12月26日。https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27728，讀取日期：2019年12月20日。

[22] 場域往往不是在有舞臺的劇場空間，而是在一個機構組織所屬的室內空間或公共空間畫定演出的範圍，可容納的觀眾有限。南洋姊妹劇團的演出則視邀請單位或進入社區，差異較大。

臺灣大學學術期刊資料庫

就如同三齣戲充滿感官的劇名，要求觀眾「聽」他們的呼聲與夢想、「看見」他們的處境。

最能捕捉這三齣戲產生的相遇經驗，當屬對觀眾產生的「情動（力）」（affect，亦有翻譯爲情感、情感素）——這個近十年來西方人文與社會科學領域的熱門語彙。此詞目前使用衍生之譜系往往追溯自十七世紀著名的荷蘭哲學家史賓諾沙（Baruch Spinoza, 1632-1677）在《倫理學》的闡述，一般指的是身體（此用法包含心靈 mind）在空間中與另一身體相遇，各式無形力量交互作用下，感受到一種難以言明的感覺密度（intensity），而且不知不覺影響他人也被影響（to affect and to be affected）。[23]二十世紀時，法國哲學家德勒茲（Gilles Louis René Deleuze, 1925-1995）深受史賓諾沙著作影響，不僅翻譯註解其理論，並在他與心理學家瓜悉達（Pierre-Félix Guattari, 1930-1992）合著的《千高原》、《何謂哲學》等幾本專書中亦衍生闡述，且以情動分析繪畫藝術和電影，對後續情動的討論有深遠影響。而在一九九五年兩篇論文的出版與之後的相關著作更重燃學界對情動的興趣關注，促成二十一世紀初期所謂的「情動轉向」（Affective Turn），形繪出兩大主要研究向度，其中之一爲加拿大哲學、社會理論家馬蘇米（Brian Massumi）（亦是德勒茲著作的英譯者）出版的論文〈情動的自主〉（The Autonomy of Affect），之後收入專書《虛擬的寓言：運動、情動、感覺》（*Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*），加深流傳與影響力，[24]該書更成爲人社領域情動研究最重要的教科書。[25]此派別的學者傾向區分情動與情感（emotion），尤其是馬蘇米爲此區分定下基石，他認爲情動是

---

23 史賓諾莎反對笛卡爾將身、心分開，也不贊成所謂心靈高於身體：他認爲身、心是同一不可分的，這個整體可以用身體或思想來描繪，見《倫理學》第二部分。《倫理學》在史賓諾莎過世後，約於1677年（拉丁文）初版，本文參酌H. M. Elwes的英文翻譯版首見於1887年。Benedict de Spinoza, *The Ethics: (Ethica Ordine Geometrico Demonstrata)*, translated from the Latin by R. H. M. Elwes, The Project Gutenberg EBook. https://www.gutenberg.org/files/3800/3800-h/3800-h.htm [Accessed 25 Nov. 2022].

24 Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth eds., *The Affect Theory Reader* (Durham & London: Duke University Press, 2010), pp. 5-6. 另一篇是Eve Sedgwick and Adam Frank合著的"Shame in the Cybernetic Fold"，承繼的是Silvan Tomkin對情動的生理與心理論述。

25 西方以情動理論分析藝術文學或文化批評的論文與專書，大多會有段落或章節梳理情動理論的定義與脈絡、羅列重要學術專著，甚至不同期刊亦出現專號探究，因書目繁多在此不贅述，重要相關者本文已有參酌。中文著作可參考駱穎佳梳理之書目，駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》（香港：dirty press，2020年），頁35- 37。

臺灣大學學術期刊資料庫

先於個人意識、難以捕捉或言明之感受到的強度，而情感是情動力的實現或具象面向，爲有意識、可以表述的感覺，含有認知與判斷，具有社會性。[26]

然而，也有不少人文社會科學者將情動與情感視爲可以交換使用的同義詞，有的學者更反對區分兩者。如萊斯（Ruth Leys）在二〇一一年廣爲人引用與爭論的論文，主張此區分是沒有用的，她貼切地指出情感和情動在很多領域成爲顯學，可視爲對過去研究過分強調理性的結果，隨後她詳細梳理對情感是否涉及認知的兩大派別，審視馬蘇米的實驗與論述，全文細究脈絡並批判此挪用神經科學之情動概念的缺失，文後列舉其他同樣反對視情動爲無意識、根植於身體自動回應的學者，該文引起不少迴響。[27]本篇論文介紹情動與情感可能如何區分，但是主張兩者之間總是有模糊地帶，[28]我自己作爲觀眾，有時候並無法切割這些感受到的狀態，因而當情動以形容詞使用，出現在情動空間（affective space）或情動主體時，將包含在此空間相遇所有的體現經驗（embodied experience），涵納潛意識的強度（affect情動），以及情感（emotion）、感覺（feeling）等主觀、意

26 Eric Shouse在一篇論文中針對馬蘇米區分的情動、情感、感覺三者舉例說明，清晰易懂。分見Brian Massumi, “Notes on the Translation and Acknowledgement” in *A Thousand Plateaus*, Gilles Deleuze and Felix Guattari (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. xvi; Eric Shouse, “Feeling, Emotion, Affect,” *M/C Journal* 8.6 (Dec. 2005). https://doi.org/10.5204/mcj.2443 [accessed 25 Nov. 2022].

27 陸續刊登於該期刊。Marta Figlerowicz之後將這些論文並置，整理、審視他們引發的哲學爭議。又如2015年文化評論著名學者Sarah Amad在其專書第二版後記中，特別針對後來她觀察到流行的Affective Turn一詞及其對情動和情感的劃分感到不以爲然，提出反駁。分別參考Ruth Leys, “The Turn to Affect: A Critique,” *Critical Inquiry* 37.3 (Spring 2011): 434-472; Marta Figlerowicz, “Affect Theory Dossier: An Introduction” *Qui Parle* 20.2 (spring/summer 2012): 3-18; Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Oxfordshire: Routledge, 2nd edition, 2015), pp. 204-233.

28 因爲這種模糊地帶，一些出版採用較廣義或是常人理解之語彙。例如駱穎佳的專書雖區分情動和情感，但爲了行文易爲讀者理解，書中多用情感一詞，有特別需要時才用情動，而張雅蘭在其援引情動力生態論述的文章，雖說明情動力和情感的區分，但是又特別強調情動力與emotion或feeling的混用。同時該文也舉例包括臺灣葉德宣和林淑卿等一些學者的論文主張形容詞「情動的」（affective）應該包含 affect和emotion，本文亦贊成此用法。分別參考駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，頁33；張雅蘭：〈情動力生態論述——論吳明益《複眼人》的環境創傷與生態療癒〉，《臺東大學人文學報》10卷1期（2020年6月），頁118。葉德宣：〈不識未來的肌肉: 健身的殘酷樂觀〉，《中外文學》46 卷1期（2017年3月），頁91。Shu-ching Chen, “Fear and Love in the Tide Country: Affect, Environment, and Encounters in Amitav Ghosh’s The Hungry Tide,” *Concentric: Literary and Cultural Studies* 44.2 (Sep. 2018): 88.

臺灣大學學術期刊資料庫

識的面向。

換言之，觀眾與移民工相遇的情動空間包括流動其中無名的氣氛、某種隱形的力量強度，以及認知的情感與身體的感覺（bodily sensations）。「氣氛」此日常生活的用語，借用自香港學者駱穎佳闡述馬蘇米的情動概念：「情動是一種感覺積累下來的『量』，或輕或重地累積在某一特定的環境／場域裡，化作一種運轉的（moving）、集體形構的、含混的、氣氛性（atomospheric）的，在人未會意時便（被）打動人的力量。」[29]以此描繪本文三齣演出的情動亦頗爲易懂適切，因爲「氣氛」傳達某種動態的樣貌，它環繞、穿透與散發在身體與環境，具有感染性，凸顯情動「影響與被影響」的交互作用，同時，與演出所誘發的情感揉雜含混，作用於觀者身心，形構表演場域爲一個共感的情動空間。

如同所有觸及觀眾接收的研究，我以情動描繪這三齣戲的觀眾與移民工相遇的經驗，無意也絕不可能代表所有觀眾的感受。不過，情動是個人的感受，也是可觀察的氛圍。二〇一七年十一月二十六日《窮人的呼聲》在臺北NGO會館演出完後，演出團隊卻驚訝地發現觀眾都還留在原地，指導者指賴淑雅如此描述「燈光亮起……現場觀眾們仍沉浸在演出所帶來的巨大衝擊和沉重情緒中，遲遲不肯離去」，於是團隊「當下決定來一場演後座談，讓移工演員和觀眾面對面交流對話。」[30]文中的「沉重」與「巨大」清楚地指涉某種被感受到的強度，可能是來自演出的感官呈現、面對情感流露的移工演員，或受周遭觀眾的影響，亦或，源自三者的綜合力量，無論如何，在觀眾意識到之前，已經流傳處於這個空間的身體之間，互相影響作用，而這正是這齣戲誘發的情動力（affect）。而《我有一個夢》的觀眾則在問卷回饋中顯示他們的感受，「很感動」、「十分感動」、「非常感人」、「感動到流眼淚」，不斷重複到彷彿彼此唱和。[31]這些生命故事產生的情感力量無庸置疑。那麼，觀眾爲何情動？我相信這仰賴一定程度的劇場美學，指導者引領移民工共同裁切生命故事，以可喚起共鳴、觸及觀眾的形式來呈現。

29　駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，頁32-33。

30　賴淑雅主編：《漂泊的聲音——關注移工劇場計畫》（臺北：臺灣應用劇場發展中心，2018年），頁34。

31　阿伯樂戲工場提供2017年10月10日3場，13日2場，15日3場演出所做的觀眾問卷。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、情動空間的產生

情動空間包含移民工與觀眾在場的體現經驗與感受，以及其中的氛圍，惟本文只針對觀眾部分探究，而不論述移民工演員明顯因訴說生命故事產生的情動經驗。民眾戲劇的演出大多沒有售票，由主辦和協辦單位發布新聞稿，在相關網站、臉書、與在所屬社區（社群）宣傳，前來的觀眾除了參與演出民眾的親友，往往是社區的居民，以及對演出議題感興趣的人（可能採取相同或不同立場），少數則是被指導者或合作單位所吸引。就多數移民工的演出，除了南洋姊妹劇團的演出巡迴進入臺灣不同社區，里長或相關人員會動員居民前來，以及《我有一個夢》在博物館公共空間演出，有些觀眾是當天逛博物館，發現有演出順便看戲，其他演出大多吸引被認定是多少關心（同情）移民工議題的人。即便如此，這並不意味著只要是移民工的演出即可誘發情動，沒有劇場美學，反倒令人感到疏離尷尬，甚至更容易失望。[32]下段我將從三個面向來分析情動空間如何產生，分別是具美感的演出與形式、情節誘發的同理、以及眞情訴說或藝術轉化的苦難造成的情感震懾，三者不僅牽涉到移民工現身的在場力量，還有指導者使用的編導策略與手法。

（一）克服移民工排練限制，具美感的戲劇演出形式

首先，民眾戲劇面臨的第一個挑戰不僅是參加者鮮少有戲劇經驗，排練時間也極爲有限。新住民工作家庭忙碌，而庇護所移工則因開始上工或是被遣返等臨時狀況，兩者常有突發事務無發參加排練，我們可以發現三齣戲的指導者均技巧性地採取短場景結構，如此容易彈性地允許個排或小組彩排。此外，兩齣戲分別有由移工組成的歌隊或是聘請歌手唱歌，一齣則是採用朗誦詩作，不僅降低演出者背誦台詞的負擔，同時將演出者共同的經驗化成動人的歌曲與凝鍊的詩歌，增加形式變化，也避免內容的重複。更重要地，這些藝術性的演出或轉化打破對移民工可感的配置，使觀眾對移民工產生新的感知（第二部分談論）。以下分別簡介三齣戲的短幕形式，穿插的詩歌，亦以此涵納情節簡介，方便後續的討論。

《我有一個夢》與《窮人的呼聲》均以線性的敘事引領觀眾見證他們爲何從

32 感謝一位審查者提問觀眾是誰。這是我對提問暗示這些觀眾可能來自同溫層，因此容易被感動的回應。

臺灣大學學術期刊資料庫

母國移動到臺灣的過程與生活，將生命歷程分成明顯的段落呈現。由於《我有一個夢》的情節於文章一開始已簡述，在此我描繪第一個段落作爲討論。首先來自印尼的五位新住民（四位爲華裔）逐一對觀眾自我介紹華文與印尼文名字、意義，她們合唱一首流行的印尼兒歌並對觀眾教唱，如此新住民以較輕鬆的方式和觀眾相見也是暖身，再正式進入演出。小玲打包行李，另一位新住民扮演她的母親，以流利的臺語不斷叮嚀要遠行的女兒，隨後歌手吳岱晏以臺語在一旁悠悠唱出「我離開故鄉，是什麼款的勇氣……帶著憨膽，提著皮箱，尋找幸福」，此時，新住民拉著行李箱繞圈緩行，歌聲結束，音樂持續演奏，她們停住，一位新住民對觀眾述說她在印尼的工作，如何與先生認識結婚來到臺灣。新住民再拉著行李箱繞圈，由另一位陳述。最後一次，歌手順著前一位陳述者的內容，演唱「緣分啦，這就是緣份，是緣分，人講別人的月亮有較水……」此時，新住民拉著皮箱到角落，站成兩排，一人兩三句說出初到臺灣的孤寂與遭受到的歧視。偶或穿插極短的情境，如不會抽號碼牌被職員無理對待。歌手再度唱起先前的歌曲，新住民則講出她們的心聲與訴求。另一首歌「走在漫長的路上，看不見的光……」描繪新住民艱辛的生活，此時新住民拉手圍圈以簡單的舞蹈呈現，並穿插個別訴說，晶晶告訴觀眾公婆嫌她煮的菜難吃，慧慧說在印尼都不用煮飯，因家裡有傭人和司機，惠惠說過得很辛苦，因不識字無法教導小孩……。歌手唱出「姊妹互相扶持」，讓生活有光，場景轉到新住民二代受歧視的段落，接續演出大抵遵循此形式。

以上可見，因排練時間極爲有限，林謙信創作的詞曲，不管是現場演奏或是由吳岱晏演唱，擔負重要的功能。除了降低演員的負擔，音樂是新住民演出的cue點，提醒此時該有何動作、如何走位，也是她們肢體舞動的配樂；歌手充滿情感的歌聲傳達她們共同的心聲，也營造動人的氛圍，增加欣賞演出的美感，尤其是現場音樂映襯或歌曲演唱之後，由新住民訴說各自不同的心聲，更有加乘的效果。在上述場景，皮箱作爲主要的中心意象，串起移動的敘事。此外，新住民台詞最長的部分僅在於訴說相關的生命故事，雖偶爾有些許的扮演與歌舞表演，再現的程度極小，她們鮮少扮演自己以外的角色，劇中的臺灣人都是學生演員客串，在在讓人覺得是在一個有組織的戲劇架構下，認識「眞實」的人。[33]她們各

[33] 同樣地，夏曉鵑分享南洋姊妹劇團團員對於專業藝術與民眾藝術之差別的看法，亦呼應或印證我對此類演出的感受與觀察，一名成員說：「我們只是純粹要讓人家知道這個故事

臺灣大學學術期刊資訊庫

自獨特的用語、口音、不同的經歷細節，構築鮮明的面貌。例如慧慧說她在印尼大學畢業後，白天當秘書，晚上在大學教書，認識老公時用英文交談，她很驕傲地說當時男友一年到印尼看她十次，她和母親到臺灣造訪男方家庭，才決定結婚，當時她已經二十八歲了，在印尼算老處女，她說：「印尼有一句話，很好笑，老處女像一個球，要踢出去了」，而秀惠則說她父母開飯店，先生當時看到她，託人作媒，她覺得自己才高中畢業還小，但奶奶說對方乖、古意、緣投，她就笨笨地在印尼結婚，直率地述說讓觀眾笑出來。觀眾隨著新住民訴說生命歷程的進展，從她們的形貌、故事細節、生動的比喻、語言差異，認識當下對我們說話的不是演員，也不只是模糊統稱的新住民，而是晶晶、慧慧、秀惠……。因之她們訴說過程的口音，激動時語法的倒置、緊張的停頓，或是稍顯僵硬的肢體，都不至於構成美感經驗的折損，情感的眞實成爲在此公共空間相遇關鍵的要素。

相較之下，《窮人的呼聲》與《看．見．我．們》有較多的角色扮演，分別轉化爲菲律賓移工與南洋姊妹「我們」[34]的故事。《窮人的呼聲》分爲三個短幕，依循移工的移動路徑，從民答那峨的農村到馬尼拉都會，再到臺灣，每個短幕又清楚區分爲幾個小場景，演出主要使用Tagalog語，以中文字幕投影，間或夾雜英文，臺灣雇主則由臺灣人扮演。第一幕，農人們爲一個擁有小塊土地的農人地主辛勤耕作著，一旁的歌隊唱出種稻的辛苦與農民渴求擁有自己土地。無奈，地主的收成被債主拿走，他問觀眾：「我已經盡力了，但是收成就是這麼一點，我怎麼付得起薪資給農民呢？我到底該怎麼辦呢？」他不得不將土地低廉地出租給西方跨國資本家，雙方簽約時，人物靜止、畫面凍結，歌隊唱出在自由經濟體系下，資方如何宰制了無助的農民：「在我自己的土地上，我成爲了外來者的奴隸，我需要從老鷹的雙爪脫離，我何時該起來戰鬥呢？」資本家再以日薪一百五十披索的低廉工錢雇用農民種植香蕉，沒想到種香蕉的人力需求僅有半年，一位農民上前對觀眾訴說此民答那峨島農村的眞實故事。最後農民們決定到

嗎？還是要讓人家認識這個人？」她解釋「因爲只看［專業劇團演出的］故事，人家是用想像的。可是如果是眞實的人，人家就看到眞實，眞正有這樣的人」。該成員認爲她們的現身，凸顯眞實存在的人物。我認爲對於觀眾而言，應可像我一樣感受這個眞實誘發不同於觀看專業劇團「扮演」的經驗。夏曉鵑：〈以戲相聚：新移民運動的文藝方法〉。

34 必須說明這個「我們」並非同質的團體，內部也有因來自不同國家或是雖來自同一國家，是否爲華裔、城鄉的差異和隱含的歧見、優越感等，但對外表達訴求時，往往有共識且能凝聚向心力。李秀珣：視訊訪談，2022年1月26日，下午2:00-3:40。

臺灣大學學術期刊資料庫

首都馬尼拉尋找機會，十位農民擠在貨車中停格，歌隊鼓勵唱道：「你可以做得到，失敗，那只是試煉，不要放棄你的對抗……。」當農民到馬尼拉，變成建築工人、在色情酒店工作、擔任保全、百貨公司售貨員等工資低廉的短期工作，四個小場景演出他們生活還是無以爲繼的困境。因此，他們再度漂移，來到臺灣成爲漁工與家庭照護工，雖獲得較長期穩定的工作，卻也成爲被壓榨剝削的奴隸。最後一幕，當照護工Cherry忙碌累倒，所有移工演員與歌隊一起面對觀眾，高唱菲律賓對抗殖民統治的地下國歌「Bayan Ko」（我的國家），高昂悲壯的歌聲，傳達出對美好家園的讚頌、對抗外來者的決心，以及對自由日子的盼望，使得在場觀眾無不動容。

歌隊的運用與《我有一個夢》的歌手演唱一樣，其富情感的歌聲是訴說共同心聲的成功媒介；不同之處在於這齣戲多數採演員停格，再由歌隊唱歌或是演員同歌隊合唱，《我有一個夢》則是演員同時間進行簡單的舞蹈、象徵性地移動。停格雖讓演出中斷，較無流暢性，但得以降低演員負擔，也允許觀眾看字幕得知重要的歌曲內容。移工除了偶爾扮演生活遇到的其他次要角色外，主要以他們曾經做過的農民、建築工、漁工等出現劇中，此時展現自然有說服力的勞動生命樣貌，如賴淑雅指出「菲律賓移工現身的演出所帶來的能量太大了，他們的無奈、掙扎與努力是哪樣眞實，無關扮演，因爲就是他們自己、以及他們身邊的人的經歷與提問。」[35]而這個提問與心聲主要由移工以「我」對觀眾訴說，少數由角色以「我」回應其他角色，亦是另一種對觀眾陳述的方式。例如農民地主獨在場上，問觀眾：「我到底該怎麼辦呢？」在色情酒店工作被警察臨檢抓住時，他們求情，「我從鄉下來，沒有受過好教育找不到好工作，我有家庭和小孩要養……」；櫃姐承認偷竊客人手機，她哭泣地往前站，對觀眾訴說原因：「我太窮了，我有兩個孩子，一個在學校念書，另一個在醫院，我是唯一一個可以照顧他的人，卻什麼都不能做……」在決定離開菲律賓，給父母的道別信中，她對觀眾提問：「不管如何努力，都只有短期契約的工作……沒有保障，有沒有比現在更好的選擇？我願意犧牲來交換一切，爲了給孩子更光明穩定的未來。」如此，觀眾一再看到「我」在貧窮困境下的奮鬥，面對「我」如此近身的吶喊與提問。

《看．見．我．們》已經是南洋姊妹劇團的第四號作品，並非如其他兩齣戲的成員都是暫時性的組成，在經驗豐富又長期一起工作的李秀珣指導下，有最多

[35] 賴淑雅主編：《漂泊的聲音》，頁34。

臺灣大學學術期刊資料庫

的轉化，並從早期個人漂移的生命歷程轉向在臺遭受的不公平政策。它包含五個非連貫的短幕，聚焦與東南亞新住民有關的兩項法令，第一幕以意象劇場的形式，呈現臺灣國籍法對新住民的壓迫，第二幕以戲謔諷刺手法呈現臺灣男子阿偉到婚姻介紹希望能娶個「年輕、漂亮、單純」的女孩，仲介強調除了業界的四大保證：「保證處女，保證三個月娶到家，保證生小孩，保證六個月跑掉再安排一個」，還有獨家的「十八萬全包」，東南亞各國女性照片任由阿偉挑選。過程凸顯這些女性被臺灣家庭視爲傳宗接代的商品，還有免費擔負家庭照顧的高附加商品價值。第三幕與之對照，顯示在母國經濟壓力與工作難找下，女性懷著忐忑的心情嫁到臺灣。第四幕以實境秀問答，諷刺外籍配偶境外面談法令的荒謬。第五幕則是戴著面具的新住民以舞蹈的姿態行走移動，朗誦她們所寫的有關無國籍的飄泊詩作，構成詩意動人的畫面，與第一幕呼應作結。

《看．見．我．們》的調性在沉重與戲謔間流暢轉換，第一和第五幕意象劇場的使用凸顯新住民的身體表達性。前面提到梁培琳指出南洋姊妹劇團重要美學之一是身體，她認爲這些性別化的、跨國的，尋找保護的身體解開來自母國和臺灣父系社會（價值）加之於她們的雙重枷鎖規範，打破刻板印象，轉換爲希望求知的個體，肢體的律動充滿表達性。[36]不過，文中有關身體的指涉相當廣，包括隨後舉了很多例子，彷彿再度論述工作坊的培力成果，例如團員一開始只是因爲好奇或懷抱訴說婚姻移民者的故事，最後卻都變得更自信，學會表達，同時渴求學習更多，追求個人的成長，[37]此類舉例論述和身體的關聯性似乎較不清楚。我訪談李秀珣得知，因其小劇場出身的背景，對於身體確實相當重視，她說明身體指「表演中的身體」，另一個則是「生活中行動實踐的身體」，如何透過身體實踐訴求並與社區溝通，[38]梁培琳後續舉例應爲此類。李秀珣認爲指導者就是「提供翻譯者」，將生活中女性的、勞動的身體轉化成爲表演中充滿表達性的身體。

在《看．見．我．們》中，第一幕和第五幕尤其可看到演員表達性身體在意象式手法呈現的藝術性。例如戲劇一開場即將觀眾曝露於新住民感受到的壓迫情境。刺耳的聲響中，身穿白襯衫黑長褲的四位演員，踏著整齊的行進步伐，大聲地喊著依法行政，隨後四位外籍配偶上場，面對觀眾，簡短訴說「我」沒有辦

36 Liang, p. 346.

37 Liang, p. 347.

38 李秀珣：視訊訪談，2022年1月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

法取得國籍的原因，包括沒有五百萬保證金而無法取得身分證；不知道借別人居留證申請易付卡會捲入詐欺，因品行不端而無法申請身分證；和先生因聚少離多而協議離婚，卻被指爲假結婚，而被撤銷國籍；結婚三年和先生經常吵架協議離婚，也無法取得國籍。她們打開行李箱，緩緩拿出白色面具戴上後，繼續戴上寫著無法取得國籍的牌子，在鋪天蓋地的「依法行政」喧囂聲中，新住民們駝著身軀、背著沉重的行李箱，拖著緩慢的步伐，步出表演區。演員充滿表達性的身體，與整個意象構成的感官經驗衝擊觀眾，彷彿要觀眾感受不公平法令的壓迫性，一只輕薄的身分證明卻是新住民難以承受的生命重擔，白色面具是他者的苦痛，對我們顯示在跨國漂移中失去面孔／身分，無所歸屬的危脆處境。

（二）移民工生命故事映照的我們，情感連結與同理（empathy）

三齣戲短幕的戲劇結構讓移民工較可以掌握演出，形式亦有變化，產生具美感的觀賞經驗，方能夠吸引觀眾投入訴說的故事，成爲促發情動的美學基石。同時，移民工生命故事經過裁切重組，以可辨認的兩種形式，誘發觀眾的情動。其一，觀眾選擇移民工生命故事的片段，擴充連結至個人生命經驗而產生情感共鳴與同理，以及故事的普世性亦促使觀眾認識移民工爲有面貌的人。如法國哲學家賈克．洪席耶（Jacques Rancière）在「解放的觀眾」一文中強調必須承認觀看的主動性與行動性，以及觀眾與創作者和表演者的平等關係，才能解放觀眾。在看的過程之中，觀眾進行觀察、挑選、比較、連結、理解、詮釋，「以自己的方式重塑演出來參與這個演出」，或者說「必須以自己的方式翻譯所看到的」，進行個人獨特的心智冒險。[39]觀演關係因此不存有制高點，而是到處都是開始點、接合點與匯合點。他比喻「每個觀眾總已經是她故事中的演員；每個演員、每個行動的人，就是故事中的觀眾」，[40]生動地說明觀看中含有創造的揉雜經驗。洪席耶賦予觀看的主動性與經驗闡述，有助我們解釋、理解這三齣戲的觀眾如何回應演出內容；抑或，反過來說，觀眾在會後座談或紙本的回饋印證了洪席耶的觀點：觀看是個主動認知與創造的過程。

《我有一個夢》與南洋姊妹劇團的《看．見．我．們》、《飄洋的夢想》、

39 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, translated by Gregory Elliott (London: Verso, 2009), pp. 13, 17.

40 同前註，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

《她鄉，他鄉》與《幸福，無路可退！》等新住民女性生命故事的演出，往往著重婚姻與家庭生活，涵蓋如夫妻相處、婆媳問題、親子關係等面向，打動有雷同經驗的女性觀眾，例如她們訴說被婆婆誤解、挑剔的心情，使得遭遇相同處境的臺灣媳婦忍不住流淚，[41]或是已經身爲婆婆的觀眾，想起當媳婦時被欺壓的過往而有了同理心。[42]同時，跨國漂移的經驗也讓一些年長女性觀眾憶起她們在二次大戰後，隨中國國民黨從中國來到臺灣的離散經驗而流淚。[43]年輕的一代則可能是想到自己從南部北漂到臺北打拼的孤單，甚或到澳洲打工成爲外籍勞工的經驗。這也是顧玉玲書寫有關東南亞移工的書，卻名《我們》——因他們的故事映照島嶼的我們。[44]移民工重演的生命片段，隨觀眾人生經驗的差異，喚起連結的情境或許不同，然而，都能因此引發情感的共鳴。正如同洪席耶不斷強調：「作爲觀眾，我們總是連結我們看到的與我們先前曾看過、說過、做過與夢想過的，我們也［從中］學習並教導，行動並知道。」[45]

此外，觀眾的同理不僅來自連結演出的具體片段、某個生命情境，還有整個敘事展現移民工身而爲人，追求幸福的普世渴求。專門研究敘事與共情的美國當代文學評論學者基恩（Suzanne Keen）曾歸納常見的四種誘發共情的敘事策略，其中之一即是使用能夠觸及每個人的普世性，來連結某個特別的群體與更廣大的讀者／觀眾，「透過強調我們共同的人類經驗、情感、希望與脆弱來引發觀眾體驗情感的融合」。[46]這三齣戲的跨國移動敘事，凸顯漂移背後生成的社會經濟因素與移民工的心理歷程，因而賦予資本主義下被商品化的移民工血肉之軀，讓移民工從無可名狀的商品轉化爲有感受、情感的人，並讓觀眾從認知或被喚起的經驗，體認到東南亞移民工的跨國移動即是人類追求幸福的普世渴求，甚至僅是擺脫貧窮的卑微希望，而能產生同理共情。

《窮人的呼聲》中菲律賓移工從農村到馬尼拉再到臺灣，被迫不斷往經濟中

41 許瑞芳，實體訪談，2022年1月26日，上午10:20-12:20。

42 梁培琳描繪「南洋姐妹劇團」2012年在臺北縣萬里《她鄉，他鄉》演出座談觀眾的回應，Liang, "Interweaving Ethics and Aesthetics," p. 351.

43 《她鄉，他鄉》2013年由不少眷村居民組成的臺南大林國宅演出的座談，同前註，頁351。

44 顧玉玲：《我們：移動與勞動的生命記事》（臺北：印刻，2008年）。

45 Rancière, *The Emancipated Spectator*, p. 17.

46 Suzanne Keen, "Life Writing and Empathetic Circle," *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.2 (2016): 22.

臺灣大學學術期刊資料庫

心移動的生命故事，不就是人類爲了擺脫貧窮，提供家人生活所需的普世渴求嗎？觀眾明白、同理此種渴求，同時見證菲律賓移工在求生存的卑微境地中，所遭受不應得的不平待遇，以及一路展現堅強的韌性與勇氣。同樣地，經濟弱勢區的未婚女性投入仲介媒合的婚姻市場，爲母國家庭獲取資金，亦往往被視爲商品，因此遭受臺灣社會與夫家的歧視對待。《我有一個夢》裡有少數新住民體現另一種跨國婚配的模式，亦即臺灣人到東南亞經商、旅遊，在工作場合或經友人介紹認識當地女子戀愛結婚。儘管女子可能俱備高學歷、高經濟地位等傳統上被視爲優良的婚配條件，也因爲來自經濟弱勢區往往被臺灣社會視爲仲介婚配的商品。《看．見．我．們》與《我有一個夢》兩齣戲，分別透過新住民對跨國婚配的遲疑猶豫與追求幸福的想望，打破仲介過程建構的商品形貌，讓觀眾連結她們對改善生活與幸福婚姻的渴求。在《看．見．我．們》第三幕，三位東南亞女性在家鄉不管是賣香蕉、種田或到工廠工作仍無法幫助家庭生計，此時一位嫁到臺灣，看似光榮返鄉探親的友人，遊說她們也可以嫁到臺灣。她們充滿躊躇，不禁一個個提問：「到臺灣，眞的工作機會比較多嗎？比較幸福嗎？」最後她們面對觀眾，同聲問道：「嫁到臺灣眞的有比較幸福嗎？」這個縈繞不絕的提問，不僅凸顯新住民作爲「人」對改善生活與追求幸福的想望，同時，它也是倫理的提問，促使觀眾思考、在腦中回應。或許有觀眾同我一樣，不禁感到心虛，臺灣作爲新住民的想望之地，實際與期待的幸福相距甚遠，就如同那位獨留場上的返鄉姊妹，落寞的眼神似乎透露風光表象下不予人說的苦處。

《我有一個夢》中，新住民對幸福的想望還透過歌手的演唱展現，「我」的心聲在充滿情感的歌聲中，對觀眾緩緩道來：「我離開故鄉，是啥物款的勇氣？我來到臺灣，這咧生份的所在，想要看覓，冬天生做啥物款，帶著憨膽，提著皮箱找幸福」，歌詞凸顯新住民跨越國界，追尋夢想所需具備的勇氣。隨之，新住民一個接一個，告訴觀眾初到臺灣的心情和處境，如「像個啞巴，無法說出內心話」、「親像憨人，每日在家不敢出去」、「很寂寞很無聊，常常流眼淚」、「有人叫我外勞，問我聘金多少，也有人說我們是要錢」、「請你講話不要傷害我誤解我；我們是正正當當嫁來臺灣做媳婦」。這些充滿感官描繪的心聲揭露五位新住民初嫁到臺灣的處境，甚至不如原先她們在印尼平順的工作與生活。更重要地，觀眾亦可意識到在追求幸福婚姻的普世渴求中，跨國婚姻移動的一方所需額外承受的語言問題、鄉愁、孤單與被誤解的痛苦，而加深觀眾透過認知引發的同理。東南亞移工與透過仲介的東南亞跨國婚配者移動的生命故事，某種程度，

臺灣大學學術期刊資料庫

就是底層人民追求夢想的故事，而生命故事中展現的愁苦掙扎與勇氣韌性讓他們成爲有血有肉的人。觀眾認識移民工爲人，認同他們的渴求與努力，才會在乎他們的感受與處境。

（三）真情訴說或藝術轉化的苦痛引起的情感與認知的衝擊震懾

然而，移民工說演的生命故事不僅讓觀眾看到他們與我們的相同，照見人類對幸福的普世渴求，更重要的是，這些演出同時揭露移民工獨特的他異性（alterity），尤其是他們在跨國移動中遭受的苦難，讓觀眾看到與移民工的不同，而這正是觀眾被要求協商、正視、與回應的。移民工在異鄉成爲他者，其所遭受的不平待遇，平時幾乎不可見、不可聞、不可感，透過演出，他們得以與觀眾相遇，以語言訴說、以臉龐顯示。其苦難與危脆處境透過眞情訴說或藝術轉化，以身體性和感官衝擊觀眾，引起情感的震懾。

《我有一個夢》的新住民以眞實身分演出，因此眞情訴說的遭遇，雖簡短卻有力，令人感受其苦痛。其中，有一場景描繪新住民第二代由於母親的外籍身分，在學校遭受同學歧視，也因此影響親子關係，新住民應對的方式不一，但均遭受極大的無奈與痛苦。晶晶的小孩跟隨她信奉回教而被同學嘲弄：「粉鳥（閩南語：鴿子），你媽媽是粉鳥，你也是粉鳥」，晶晶教導小孩要忍耐；小玲的小孩則因「媽媽是印尼外籍新娘」在學校受到嘲弄，回家生氣地一把推開溫柔暖語迎接他的母親，要她走開不要碰他；慧慧獨白對觀眾說出心情：「我眞的很難過。我自己的小孩不理我。」她語帶哽咽：「我決定不會再去小孩的學校，我跟小孩子說：『你要好好讀國語，跟老師，不要像媽媽，講國語像怪獸，你一定要努力比別人好，努力比別人更好，爲什麼呢？這樣的話就沒有人看不起你們了。』」新住民母親面臨國籍、語言、宗教產生的歧視竟像病毒傳給新二代，也影響親子關係。她們亟欲忍住淚水，沒有控訴，斷續陳述，有的語法或許不全，反而因此傳達深切的痛苦。相信觀眾也不會忘記「粉鳥」、「講國語像怪獸」如此鮮明的歧視與比喻。

《窮人的呼聲》與《看．見．我．們》則將東南亞移民工的苦難濃縮，精煉成充滿強烈感官的意象，迫使我們看到、聽到他們的心聲，回應他們的提問。如前面已描繪《看．見．我．們》第一幕以象徵性手法呈現外籍配偶取得臺灣國籍的困難，刺耳巨大的「依法行政」叫喊聲、新住民戴著的面具、短句如詩的訴說、駝背沉重的步伐，從視覺與聽覺形構針對二十一個國家（地區）制定的不公

臺灣大學學術期刊資料庫

平的移民法對外籍配偶的壓迫與影響。同樣地，《窮人的呼聲》裡的菲律賓移工懷著希望到臺灣工作，擔任漁工與照護工，卻受到非人待遇，生命的危脆再度以象徵性、強烈的感官畫面顯示。臺灣漁船老闆連串訓話，不時夾雜髒話咒罵，他不斷要求漁工動作要迅速；在一聲聲「快一點」、「快一點」的催促聲中，漁工只能更加賣力地拉網，即連吃飯用餐，也是蹲著快速完成，又立刻被要求上工；一位漁工因身體不舒服嘔吐卻被老闆用腳踹，無有喘息的片刻。收工前，老闆要求大家隔天到他家修房子，引起一位移工不滿想換老闆，卻反而遭受老闆咒罵，並威脅打電話給仲介將他遣回菲律賓。老闆惡聲惡氣地霸問：「要不要換？」眾人屈服噤聲。而擔任照護工的Cherry，一人單薄瘦弱的身軀在舞台來回奔波，回應爺爺與其媳婦不絕於耳的指令呼喚：小孩要大便、奶奶要搬東西、爺爺要尿尿要吃藥、飯煮了嗎、地板清了嗎？她的身後出現一排分身，分別象徵性地做出煮飯、照顧嬰兒、或抹地板的動作。最終，疲於應付各種要求的Cherry累倒在舞台。四個分身逐一說出矛盾的心聲，是要留下來，還是回去故鄉？

移民工與觀眾相遇，透過重演訴說，眞切地顯示其跨國漂移中經歷的苦難處境，對觀眾造成認知與情感的震懾衝擊，甚或擾動安逸、自私的主體，使其感到不安，被迫必須回應與承擔責任（response-ability），因而可能從情動主體成爲倫理主體，不禁自問我可以做些什麼？又如何回應他們的提問與渴求？此可觀察到的一些過程（下節敘述）雖未必得以理論相佐，卻很能呼應當代法國猶太裔哲學家列維納斯（Emmanuel Levinas, 1905-1995）所提的他者倫理學[47]中強調倫理的產生來自與他者「面對面」（face-to-face）相遇的關係中體現的感受性（embodied sensibility）。列維納斯認爲西方長久以來以理性爲首、建立在自我對他者同化（化爲可擁有、可理解的同一，the same）的本體哲學傳統是種不公

47 列維納斯的主要論述見於《總體與無限》與《別於存有或超越本質》兩本書，其以現象學說明存在，以及人與他者的相遇，用語晦澀，某些概念隨時間書寫也有差異，本段書寫綜合自兩本英譯本，前者的簡體字中譯本，臺灣專研列維納斯的學者賴俊雄的著作與駱穎佳專書第三章。依序參見：Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, translated by Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969); *Otherwise than being, or, Beyond essence*, translated by Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998)；伊曼努爾．列維納斯著，朱剛譯：《總體與無限：論外在性》（北京：北京大學出版社，2016年）；賴俊雄：《回應他者：列維納斯再探》（臺北：書林，2014年），頁1-80；駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，頁105-142。

臺灣大學學術期刊資料庫

義、自我中心的哲學（egology），也是權力的哲學，[48]他翻轉自希臘以降的愛智慧之學（love of wisdom）爲愛的智慧（wisdom of love），爲愛服務的哲學不是先思考自我本體，而是以他者爲優先的倫理學，也是第一哲學。此大寫／抽象他者的超驗性（transcendence）——一種在自我之外，無法理解、化約的外部性（exteriority）或他異性（alterity）（因此無限，不會被總體化）[49]——在我與他者面對面相遇中，召喚我與之對話，既命令又懇求，我因此必須回應，在回應中產生責任。此抽象他者在現實生活中，以他者的各式面容（face，中文有不同譯法，如臉龐、臉孔等）顯示，[50]或透過「第三者」（the third party，人類，鄰近性他者，包括我們所稱的弱勢邊緣者）[51]以「他者之眼」（the gaze of the Other）凝視我們，如聖經裡提到的無所依靠的寄居者、孤兒、寡婦，[52]在我意識到之前，其哀愁的面容打擾也打動習慣安逸的主體，要求我回應，承擔對他者的責任。亦即，在此神顯時刻（the epiphany of the face），「面容看著我、召喚我、佔領我；它在呼求什麼？不要留下我。我回應，我在這裡 （Here I am）。」[53]而這個「擾動」能夠發生，是因爲列維納斯認爲人存在的原初狀態是感受性的、肉身的，而非意識、理性優先的，因此主體與他者相遇時，主體經驗一種面對面直觀、素樸的強大感受或力量，致使自我中心的主體被轉化成爲情動的責任主體，

48 Lévinas, *Totality and Infinity*, p. 44.

49 Lévinas, *Totality and Infinity*, p. 49.

50 「面容」的部分主見Lévinas, *Totality and Infinity*, pp. 194-219.「這個面容是物質的，也是感受的面貌（sensible appearance）和神顯（epiphany），它抗拒我的佔有，無法被理解。」"The face resists possessions, resists my powers. In its epiphany, in expression, the sensible, still graspable, turns into total resistance to the grasp," p. 197. 另外參考註釋52。

51 賴俊雄：《回應他者》，頁33，頁69-70。據賴俊雄解釋，現實生活的「第三者」並非絕對他者，而是臨近性的他者，在世間圍繞著我們的活生生的各式不同他者（弱勢邊緣他者）。移民工即是現實生活的第三者，或者說弱勢邊緣他者。

52 Lévinas, *Totality and Infinity*, pp. 77, 215.

53 Emmanuel Lévinas, *Alterity and Transcendence*, translated by M. B. Smith (New York: Columbus University Press, 1999), p. 163. 在「哲學家與死亡」的章節，列維納斯較具體說明何謂面容，第一面容爲直接接觸與沒有防備，無中介的，無指涉任何體系。"The first obvious thing in the other's face is the directness of exposure and [its] defenselessness. The human being in his face is the most naked; nakedness itself."；第二則是面對的時候，他者的存有方式（[T]he face faces. It is in his way of being all alone in his facing that the violence of death is to be assessed）；第三則是文中所引用的神顯。列維納斯顯示人的主體根植在對他者無盡的責任——「我在這裡」，而非自我本體優先、自我充足的「我思故我在」（I think therefore I am）。

臺灣大學學術期刊資料庫

產生倫理關係。[54]

三、情動空間可能具有的倫理性與政治性

在當下，這三齣戲觀眾展現的倫理回應或行動，具體反映在《看．見．我．們》觀眾於演後座談對國籍法相關法令的追問，希望理解新住民遭受的待遇與如何可以改善，[55]《我有一個夢》的觀眾問卷回饋表達希望更多人理解新住民的處境，而前述《窮人的呼聲》二〇一七年演後觀眾遲遲不肯起身離去，以及在後續臨時舉行的在座談中一位觀眾問道：「希望臺灣政府、或臺灣民眾可以聽到你們什麼樣的心聲？」[56]均是情動所引起的回應行動與責任展現，整個場域當下被轉化成一個具倫理性的情動空間。移工回答：我們不是奴隸，我們是工人（原文英文）。另有一位觀眾在臉書表示聽了很難過，並超想代替臺灣人道歉。[57]此正是列維納斯所言面對他者苦難召喚感到的責任與虧欠。同樣地，二〇一八年演出座談，令賴淑雅印象深刻的是，一位約莫國小五、六年級的小男生對移工演員說：我很感動，但我覺得我很對不起你們，被演員反問爲何覺得對不起？他答，因爲我是臺灣人，我們臺灣人卻用這樣的方式對待你們。[58]這是一個情動主體的回應，倫理時刻的展現。

同時，情動空間的倫理時刻可能埋下之後行動的種子，而有政治性。如同研究列維納斯的當代英國哲學家克里奇利（Simon Critchley）指出在激進政治的核心，必須有他稱之爲「元政治（metapolitical）的倫理時刻」，提供主體「進入政治行動的動機或推動力」。[59]換言之，透過聆聽觀看而感受或理解移民工生命的危脆，此共感的相遇經驗「從而成爲反思社會不公義的公共倫理操演，化作一種政治上動員的可能。」[60]當然，此類演出的挑戰在於如何維持此情動的力量？

54 駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，頁113-114。賴俊雄：《回應他者》，頁40。

55 李秀珣：視訊訪談。

56 賴淑雅：《漂泊的聲音》，頁34。

57 「移人的聲音：關注移民工劇場計畫」臉書，2017年11月27日觀眾筆農朵拉分享。

58 賴淑雅：視訊訪談，2022年1月29日，上午11:00-12:10。

59 Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance* (New York: Verso, 2012), pp. 12-13.

60 駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

以及力量有多強大？這即是文前夏曉鵑的提問：觀眾走出劇場後呢？列維納斯認爲情動經驗是種記憶術，會留下蹤跡（trace）。我也相信感官留下的印記不會輕易完全被抹除，而是以微小的火花在日常生活中運作，促使觀眾以新的感知看待和對待移民工，甚至開始關注移民工議題、追蹤移民工社群，支持友善的環境，此種生活中的實踐不也是政治嗎？

另一方面，觀眾與平常被遮蔽、消音的他者在公領域相遇本身即已經具政治性。韓裔德籍哲學家韓炳哲在《他者的消失》中闡述當今社會如何將痛苦、恐懼私人化，當人們的痛苦不再有聯繫，痛苦的社會性就被遮掩忽略，他認爲政治化就是將被私人化的苦痛轉爲公共的。[61]移民工透過第一人稱說演生命故事，使微弱的呼聲得到聆聽，危脆的生命被看見，將表演場域轉化成爲韓炳哲所稱的「政治空間」——「一個人們可以在那裡遇見他者、和他者交談並傾聽他者的空間」；於此空間，傾聽具有政治維度，因爲「它是一種行爲，一種對他者存在和他者痛苦的主動參與。它居中調和，將人類連結成一個共同體。」[62]因之，如果列維納斯強調主體與他者相遇（身體的、感受性的），因此被迫呼應他者臉龐的呼求與承擔責任，凸顯情動的力量，那麼韓炳哲凸顯的則是一群人與受苦他者同時在公共性空間的政治性，而這個政治性不僅建立在回應他者的倫理關係中，還在於打破社會壟斷公領域的何者爲可見、可聞、與可感受，此概念即是洪席耶的著名主張：政治即是打破規範我們日常生活的「可感的配置」，文章接下來的部分將就此深入論述三齣移民工從參與過程到演出內容的政治。

四、藝術呼應政治：以移民工為主體的演出改變「可感的配置」

他者愁苦的面容固然能攪動安逸的主體，且具有在公共場域創造同在感的重要性，然而這三齣移民工的演出並非僅以苦難作爲焦點，倘若如此，便將苦難與移民工畫上等號，將之轉換成一個恆久待拯救的被動客體，在表演場域再度加強他者與我們的隱形區分。此外，移民工的苦痛憂傷並非全然以寫實主義的方式再現，避免寫實演出被視爲反映眞實的鏡子，因之將他者固定、收編在一個可以理

61 韓炳哲著，吳瓊譯：《他者的消失》（北京：中信出版集團，2020年），頁114- 115。
62 同前註，頁114。

臺灣大學學術期刊資料庫

解的封閉性中。而是，透過轉化的意象、穿插歌唱或直接對觀眾訴說，凸顯演出的物質性與表演性而有了空隙。對於觀眾，這是必須設法去理解所言、詮釋所見的空隙。對於移民工，則是自由的空隙，得以避免複製社會認定的刻板形貌或想像，進而重組、顛覆臺灣社會在日常生活中對移民工的隱形認知和規範，讓我們窺見平等的可能，此即洪席耶所言的以藝術呼應政治。

洪席耶認爲藝術的政治性和它是否涉及政治議題或是作者身分、教化意圖無關，因爲意圖並不等於觀眾的接收，他認爲（眞正的）藝術與政治互相呼應，在於兩者均企圖打破、翻轉、重組主宰我們日常秩序的「可感的配置」（法：le partage du sensible／英：the distribution of the sensible）[63]——人在時間與空間內被規範的位置與各種界線，可說與不可說，可見與不可見，有意義的話語與喧鬧雜音。[64]例如在柏拉圖的理想國，柏拉圖說工匠無法參與社群的公共事務，「因爲他們的時間用來工作都不夠了［原文強調］」；他們也不可能在任何別的地方出現，「因爲工作不等人」，在市集聊天、劇場看戲等都是不被允許的。[65]工匠就應該在店鋪努力工作，此外，他也沒有能力去參與公眾事務，即使發出聲音亦不具分量，抑或有聲音沒有言語。換言之，每個人都當各就各位、各司其職，固著在被認定的空間與時間，做該做的事情。洪席耶將此種配置稱爲官方治安（police）（或警治體系）的可感配置，配置原則是避免縫隙與增補。雖然此配置充滿歧視、不公平，卻往往是人們所處的社會現狀，並隨著時間彷彿成爲先驗、自然的系統，進入我們的感知。洪席耶認爲藝術的可貴之處在於挑戰、

63 本文爲維持一致性，洪席耶的重要概念翻譯均採用紀蔚然老師的專書，此處亦提供他人翻譯作爲參照。黃仕宜譯爲「感性政體的配置」；謝志謙譯爲「感知分配共享」，從法文partage的語意「既分且享」，劃分什麼可以被「共享」，什麼又被排除在這「分配」之外，感知則指感覺經驗與對此感覺經驗的理解認知兩層意涵；網路媒體「香港01」哲學系列則譯爲「感性分享」。分別見紀蔚然：《別預期爆炸：洪席耶論美學》（臺北：印刻出版社，2017年）；黃仕宜：〈歷史之餘：當代非裔美國人劇場中缺席的父親們〉，《中外文學》44卷2期（2015年6月），頁83。謝志謙：〈太陽花運動的「無分之分」：《太陽．不遠》與《佔領第561小時》的政治與美學〉，《中外文學》47卷2期（2018年6月），頁187；01哲學團隊：〈洪席耶：感性分享-EP98〉，《香港01》，2017年2月22日。https://www.hk01.com/%E5%93%B2%E5%AD%B8/59272/%E6%B4%AA%E5%B8%AD%E8%80%B6-%E6%84%9F%E6%80%A7%E5%88%86%E4%BA%AB-ep98，讀取日期2021年12月1日。

64 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, translated by Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), p. 13. 紀蔚然：《別預期爆炸》，頁22，69-70。

65 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, p. 12；紀蔚然：《別預期爆炸》，頁57、67。

臺灣大學學術期刊資料庫

翻轉我們習以爲常的官方治安的可感配置，提出歧義（法：la mésentente／英：dissensus），給予沒有聲音的人聲音，不可見的被看見，沒有份量的人有份量，不被感覺的被感覺，而這亦是政治的眞諦，因此藝術與政治遙相呼應。換言之，藝術與政治「永遠是在與某種柏拉圖式的，將每個人依其時間和能力安插至一個固定的位置，或認命和接受現狀的『警治』（法：la police／英：the policing order）邏輯進行對峙或對抗的情況下產生的。」[66]

這三齣戲從過程到演出至少從三個面向打破日常的可感配置，包括移民工參加戲劇工作坊，出現在公共場域演出，還有更重要的，演出內容是以移民工爲主體。移民工走出勞動不歇的工廠或私人家庭場域，參加戲劇工坊與在公共領域演出，打破了空間與角色的配置，並在有經驗的帶領者以尊重和提問的方式下，逐漸成爲較有自信的主體。相較於「南洋姊妹劇團」當時爲經常性組織，《我有一個夢》則是爲期數個月的一次性活動，《窮人的呼聲》雖整個工作過程至少三年，爲籌劃戲劇演出的工作坊是九個月，[67]惟礙於庇護移工的身分，參與兩齣戲的新住民與移工並未能如前者長期集體介入公共議題，但他們把握每次能夠公開現身的機會，相信讓更多人聽到他們的故事有助消彌偏見歧視，演出成爲其介入臺灣社會、與之對話的形式。就個人而言，兩齣戲的參與者均表示自信心提升並獲得療癒。如移工在每次工作坊結束後，用一句話分享參加心得，他們說：「在這裡很開心，我想要放鬆、說出自己的感覺」、「感覺到自己也有不同的能力」、「我覺得自己越來越有自信」。[68]同樣地，《我有一個夢》的四位新住民對於戲劇工作坊活動的設計和演出充滿肯定，主要因爲分享自己的故事有療癒效果，還有學習到戲劇相關的肢體活動充滿樂趣，對自己更有自信，也認識更多朋友，更重要地，她們相信演出可以讓更多人認識母國的文化，希望觀眾因此進而

66 01哲學團隊：〈洪席耶：感性分享-EP98〉。

67 《我有一個夢》的籌劃自三月底開始，十月演出。許瑞芳：實體訪談，2022年1月26日。《窮人的呼聲》參與對象是受到庇護的移工，更具挑戰，因他們遭受雇主的剝削對待，對臺灣人欠缺信賴，且隨時可能被遣返或因找到工作離開。訪談中，賴淑雅描繪2014年到2016年與移工進行戲劇活動卻沒有公開呈現的兩年爲必要的「鬆土」過程，藉此建立移工對團隊的信賴關係、團隊與庇護中心組織者的協調互動，以及加強自我對移工的文化理解爲主。奠基在此，2017年歷經九個月的戲劇工作坊才發展成年底的演出。賴淑雅：視訊訪談，2022年1月29日，上午11:00-12:10。詳細工作坊紀錄可參考賴淑雅主編：〈80位菲律賓移工的聲音——移工劇場工作坊〉，《漂泊的聲音——關注移工劇場計畫》，頁9-33。

68 引自賴淑雅主編：《漂泊的聲音》，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

同理她們的處境。[69]

無疑地，民眾戲劇工作坊具有提升移民工肯定自我價值、改變意識的培力作用，以及因故事被訴說帶來的療癒效果與透過演出改變社會的期待，然而，我發現工作坊對移民工還有兩點幽微而重要的意涵。一則它打破規範移工與新住民時間、空間的日常配置與伴隨的壓迫宰制，使他們脫離像機器或奴隸般低下的存在，從綑綁的權力結構中解放。在這個從日常生活中被暫時括弧出來的時刻與空間，可以「放鬆」、「說出自己的感覺」，從中獲得自由，並展現創意。此外，在這個空間，移民工得以預演一個平等社群的可能性，不管是透過同樣參與的民眾或與之合作的臺灣人。如梁培琳指出，南洋姊妹劇團的成員在需要群體工作的劇場，得以實驗與體驗在社會或家庭無法感受到的民主關係，練習集體討論議題、提問、決定行政和藝術相關事項，並尊重較少發言的會員的權利，因此「劇場成爲一個參與者可以重新想像一個平等的關係與結構的可能性，以及改變現行主流模式的時空場域」，透過這樣民主的團隊運作，彼此之間亦形成一個互相支持的情感和社群網路。[70]這個過程也是民眾戲劇強調的培力，就像對外，劇團成員同時得練習撰寫計畫書來獲得部分經費補助，並負責處理進入社區或邀約單位的聯繫事宜。[71]

而我則在訪談《我有一個夢》四位新住民演員中，意外發現對她們而言，透過劇場打破與臺灣人的界線更是重要而珍貴的經驗。有三位受訪者不止一次主動提到帶領者許瑞芳老師給予的鼓勵，有一位說：「老師會鼓勵，我們可以講自己的心聲，可以放輕鬆……就感覺老師會幫助我們，就不會覺得全臺灣的人都看不起我們，她帶著我們和別人一起跳舞、互動、覺得很棒、很開心」。[72]她們的回答顯示許瑞芳和所帶領的團隊助理們成爲臺灣人的轉喻。由於新住民曾先接受許瑞芳兩次深入的個別訪談，進入戲劇工作坊時期，又有相對較長時間與許瑞芳和其團隊相處，而後者以平等的方式傾聽，與之討論，並尊重她們諸多與演出相關的選擇，如新住民爲了要和臺灣人溝通，寧願選擇用較不流利的華文（或流利的

69　《我有一個夢》三位新住民實體團體訪談，2020年12月19日，13:00-16:30；一位個別實體訪談，2020年12月29日，11:00-11:40。

70　Liang, “Interweaving Ethics and Aesthetics,” p. 350.

71　李秀珣：視訊訪談，2022年1月26日。

72　《我有一個夢》三位新住民實體團體訪談，2020年12月19日，

臺灣大學學術期刊資料庫

臺語）演出，而非印尼語。[73]在平等互動的關係中，新住民體驗到可以與臺灣人建立連結，充滿鼓舞正面的力量，而銘刻於感官的經歷，使之得以想像在社會實踐平等的關係。這是劇場工作坊對於新住民產生療癒解放的效果，以及埋下改變的希望。

其次，移民工透過演出進入了公共論述場域，以母語、帶有口音的華語、甚至流利的臺語，訴說平常無法被聽聞的生命經驗，無法被看見（或是看而不見）的生活日常，奪回跨國漂移的話語權，提供異於主流刻板陳述的視野。尤其是，在日常生活中被視爲雜音碎語的東南亞語言，更成爲演出的常規主調，翻轉社會和劇場內的語言配置與位階，並迫使聽不懂菲律賓Tagalog語和印尼語的臺灣觀眾不得不仰賴華文字幕投影，某種程度也讓臺灣觀眾和移民工易位，體驗後者平常生活在陌生語言環境的感受，亦提示觀眾他們也未必懂世界的其他語言。另一方面，移工因此不受華文的綑綁，以母國語言流暢地訴說，對觀眾顯示平常無法被感受的情感。而新住民在母語之外，即使用華文而帶著口音腔調或是因緊張而斷斷續續，在演出語境下也都變得理所當然，[74]因爲她們是眞實現身訴說，因爲觀眾看到她們的移動、在語言之間轉換，猛然驚覺或被提醒：在跨國的多元文化相遇中，「純正」的華文或任何純正的語言、語音都是狹隘的概念，意識到新住民雜揉的、異腔異調的「國語」是全球化移動的標誌。

---

73 許瑞芳：實體訪談，2022年1月26日。在此值得一提，陳韻文評論新住民陳秋柳扮演《吉卜拉》的外籍看護工，因無法駕馭劇本語言，佈滿緊張感，因而反思：「以這樣的語言讓她現身舞台，究竟是反映了對她的看重，還是突顯了語言使用者權力或地位上的差異？」她覺得此思考似乎也適用於《我有一個夢》，演出的新住民因中文台詞和走位而緊張，結果演出第一周（共演兩周十場）出現許瑞芳坐在旁邊提詞的情形。然而，此處其實是新住民考量面對的觀眾，想要用共同語言傳達訊息，主動選擇中文。此外，新住民的緊張更來自時程忙碌，鮮少能到齊全程參與排練（這也是多數此類移民工劇場的挑戰），加上對在臺灣公共場域演出的看重形成的心理壓力。因此，許瑞芳看到彩排情形，決定第一周提詞，雖知會招致批評，但她認爲重點是讓新住民感到安心與放心，陪伴她們，讓她們在公共場域能將自己的故事說出來，而非表演本身的成敗。《吉卜拉》部分，參見陳韻文：〈他們，我們〉。

74 臺灣劇團以移民工爲主題的演出則有不同的語言挑戰，扮演新住民的臺灣演員常有再現與口音學舌的問題（且觀眾很難不去注意演得很像或不像），若以新住民扮演，如《吉卜拉》，則見對臺灣劇作家所寫的文學性台詞力不從心，令人尷尬。同時，不管是臺灣或新住民演員都是「扮演他人」，且因劇中通常只有一位這樣的角色，其他都是臺灣人，更凸顯這角色的語言問題或他者性。對《吉卜拉》的語言討論，可參酌陳韻文：〈他們，我們〉；林雯玲：〈《吉卜拉》——從文字到舞台，從屬者如何發聲？〉，《臺灣文學館通訊》第58期（2018年3月），頁37-40。

臺灣大學學術期刊資料庫

更重要的，移民工的詩作、歌唱等文學藝術才能，以及母國文化在演出中被彰顯，推翻移民工文化邊緣、隱蔽低下的可感配置。例如《看．見．我．們》的全體演員在劇末以柬埔寨語朗誦集體創作的詩作，動人地描繪離家的恐慌、寂寞與無奈，以及到臺灣定居後卻因不公平的法令成爲無國籍之人。新住民們一句句發自內心的傾訴，緊跟華文旁白如「漂泊在國界的隙縫中／只因爲找不到一張紙做的身分證明／我 漂泊在國界的隙縫中／漸滅 漸黑暗 漸光明」，在新住民帶著深厚情感的朗誦中，短詩凸顯法令的荒謬，眞切地傳達一張薄紙對跨國移動者的巨大重量。南洋姊妹劇團的新住民具體顯示她們不僅有聲音，也有語言與論述。而《我有一個夢》裡的新住民則不再是需要被教導臺灣文化、烹飪和語言等的學習者。一開場，她們唱出刻印在血液的印尼兒歌，並教授現場觀眾跟唱。場中，她們也以印尼歌謠「KASIH IBU （媽媽的愛）」歌頌母愛，更見她們歡樂地回憶印尼的新年，唱印尼國歌，道出她們新年最喜歡做的事情，如吃蝦餅、抽獎等，在輕快的音樂中，她們披上彩色頭巾，隨著音樂唱歌，一邊與觀眾合掌碰觸，轉換演出空間爲屬於印尼的文化場域，也是快樂的共感空間。新住民的情眞意切超乎回憶鄉愁，突然讓我意識到她們對成長土地的文化認同。此外，場景展現的印尼文化自然地融入情節且在脈絡中演出，並未落入李秀珣貼切指出的一個問題或現象：由於新住民演出在政府新南向政策下變得相當熱門，某些演出經常被期待呈現一種不具威脅性、輕鬆而徒具表象的異國情調，[75]彷彿如此就等同主辦單位所宣稱的多元文化。在《窮人的呼聲》中，由移工組成的歌隊於現場演唱，動人的旋律和歌聲讓我們看到移工奔放的才華，一種新的視角於焉產生，移工不再是被固著於工作的勞動商品，或那個文化低下、無法言說的他者。而是，他們透過歌聲說的同一般人一樣或甚至更好，其豪邁而充滿情感的歌聲不僅表達訴求，也傳達奮戰、不放棄的底層精神，令人動容。

洪席耶所言的「政治」在上述這些時刻產生了。當移民工——在治安配置中被認爲不算數、沒有發言能力的「沒有部份的部份」（the part of no part）——透過訴說、詩作、歌唱成爲發言主體，證明他們有能力參與公共事務，也能言說，在演出中創造一個原先無法被想像的世界，讓我們看到平等的可能，同時，

[75] 爲了避免因這個刻板印象產生的期待與誤解，李秀珣指出南洋姊妹劇團若獲邀約演出，她總得先說明她們演出的性質。李秀珣：〈南洋姊妹要說戲！民眾劇場形塑文化行動主體的界限與侷限〉，2021國立臺南大學戲劇創作與應用學術研討會「跨領域的美學對話、戲劇交融與社會參與」 2021年10月22日。

臺灣大學學術期刊資料庫

更證明社會次序（警治邏輯分配）以及其劃分純屬偶然，因此不具合法性。尤其具啓發性的是，《我有一個夢》的新住民訴說現在的工作狀況，某種程度，改變我們認定的待幫助（東南亞新住民）與幫助者（臺灣）的位階，亦證明她們是臺灣社群共同體的一分子。幾位新住民目前大多在人力公司擔任翻譯工作，因爲偶爾要拜訪雇主，她們看到臺灣高齡化社會老人的孤單處境，慧慧說「臺灣老人很孤單，可以陪伴聊天很高興，服務長輩，很幸福歡喜」，她生動地敘述她與老人家的互動，也會在造訪時「跟阿嬤撒嬌，給老人家高興快樂」。新住民不僅因爲可以服務同樣來自東南亞的姊妹感到高興，也因爲透過工作，得以暫時陪伴孤單的臺灣長輩感到欣喜。從新住民的訴說中，我們可以感受到其自然眞實的情感、助人的成就感與展現的能動性。這不正是以行動證明她們能夠參與公共事務，挑戰臺灣社會既有的感知結構、驗證智識平等。

結語：跫音回響與對民眾戲劇演出的另一種提問方式

本文透過三齣分由移工與新住民演出自己跨國生命移動的故事，審視此類民眾戲劇的情動美學與政治，亦是首度針對臺灣移民工劇場的演出進行較深入的分析。移民工現身演出生命故事，在具美感的戲劇形式和結構下，以眞切地情感、可連結的生命情境，與透過藝術轉化的苦難經歷，深深打動觀眾，誠如《窮人的呼聲》一位觀眾寫道「我讀過《跨國灰姑娘》，也讀過《血淚漁場》，對於移工在臺處境有一定程度的了解，但是今天的演出仍然給我滿滿的張力。」[76]說明與移民工相遇的情動力量超越知識性的認知，也終將留下感官印記，而移民工在公領域的說演與內容，打破主宰我們日常生活的可感配置，帶來新視野。因而，演出中，某個當下被影響的感知，情動力留下的倫理印記，將使共感的觀眾以不同的新眼光對待與看待移民工，成爲改變社會的來源共識，在日常生活中支持友善的立法與環境。這是三齣移民工說演生命故事帶給觀眾的情動經驗，可以被觀察或表述的幽微作用，與立法或示威的即時有效性相比，的確微不足道。尤其民眾劇場作爲介入社會的藝術行動，常讓人期待立竿見影的可見變革，而忽略、輕視較難被具體描繪或實證的情動經驗所牽涉到感受與感知的改變，這也正是這篇論文的挑戰。

[76] 文字工作者Julie Lee（李佳穎）臉書，〈亂寫《窮人的呼聲》〉，2017年11月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

然而，藝術改變人的感知、創造獨特的公共性經驗，並不是微小的事情，而是藝術的政治。美國劇場和女性主義學者多倫（Jill Dolan）在其常被引用的專書《表演中的烏托邦：在劇場尋找希望》（*Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*），指出表演當下某個時刻，因爲情感的震懾或美學的震撼，觀眾深深被吸引，產生能夠想像更美好世界的可能性（多倫稱爲烏托邦），[77]或者說此時，「舞台上各式體現的、視覺的和情感的言語指向一種尚未固定但可以被感知的渴望……」。[78]多倫相信當下的感知渴望，或許不足以改變世界，「但肯定改變感受到此經驗的人」（我不禁想起那個向移工演員道歉的小男孩），一場表演的體驗，不管是智力的、精神的、情感的都會在人身上留下蹤跡，成爲提供他在日常生活中想像未來時一個新的指涉框架。[79]她以此反對許多政治劇場評論者僅以現實生活可見的有效性來評論，她認爲「烏托邦的展演性（utopian performative）本質上無法轉換爲社會行動的具體計畫，因其最有效在於情感（it's most effective as a *feeling*）」，當下的情感渴求即是政治——一群人聚在一起被激發想像、探究一個「尚未產生」（not yet）「尚未在此」（not here） 的可能性。[80]

某種程度，多倫指稱的烏托邦展演性以及其政治在於情感帶來感知的改變，均以不同語彙呼應洪席耶的概念。洪席耶說「藝術的『政治』應該稱爲超政治（metapolitics），——意指不能一味想要改變政府和體制，而應從根本影響人的思維與感受」。[81]紀蔚然解釋政治與藝術雖然都要求可感配置的重新組合，然而政治活動往往要求立即正義，常常著重形式的變革，而藝術展現的重新配置則暗示更深遠的解放，或許這樣的解放沒有實踐的一天，但是當下的某個「美感經驗可以讓人們於出神之剎那體會了解放的深刻意涵。」[82]我認爲這深遠的解放即是貫穿洪席耶思想的平等概念，沒有預設界線的可感、可說、與可見的配置，而在劇場的展演中當我們體驗這個時刻，我們產生多倫所言的想像一個更美好世界的

77 Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), p. 2.

78 Dolan, pp. 6-7.

79 Dolan, pp. 19-20.

80 Ibid.

81 紀蔚然：《別預期爆炸》，頁122。

82 紀蔚然：《別預期爆炸》，頁 122-123。

臺灣大學學術期刊資料庫

可能性，產生一種新視野與覺知。在這三齣戲中，我強烈感受到這個時刻，體會一種平等與自由，是新住民教唱印尼媽媽的歌、述說他們設法陪伴家訪的臺灣老人家，是柬埔寨文朗誦的詩作，是舞台累倒的移工一起唱著地下國歌「Bayan Ko」。

因而，針對此類帶有強烈訴求的移民工戲劇的提問和期待，不在／再追問和追求立即效應，也無須因爲無法立竿見影而感到挫敗。而是，將演出視爲觀衆和演出民衆的「相遇」，追問在當下空間如何創造某種美感經驗來召喚與連結觀衆？如洪席耶強調「什麼樣的感受形式？或什麼樣的經驗空間，被藝術實踐創造出來？」[83]而是，在面對面的相遇，創造情動經驗，視其爲一種效力（affect as effect），[84]讓我們倫理的主體在相遇中生成（becoming）；而是，攪動可感的配置，讓我們看見與想像新世界的可能性。馬克思主義哲學家馬爾庫塞（Herbert Marcuse）曾言：「藝術無法改變世界，但是它可以促成改變那些可以改變世界的人的意識與驅力」。[85]人的感知是主宰人類關係的深層結構。藝術要改變人的感知，並不是容易也不是微小的事情。

[83] 引自紀蔚然：《別預期爆炸》，頁17。

[84] 上述多倫對政治劇場的評論或是該專書，以及近年英國學界對應用劇場的討論，均反映此種傾向，臺灣則幾乎無對此的相關討論。應用劇場（民眾劇場亦屬應用劇場）因其應用性質，加上演出常需要相關單位的經費支持，因此可見或可量化的效益常成為指標，然而英國應用劇場工作者和學者James Thompson的2009年專書與英國主要應用劇場學術期刊RIDE（簡稱）2020年（Vol.25, No.3）專號標題為「被感動的能力：表演與其情動」（*The Capacity to be Moved: Performance and Its Affects*）收錄的論文，均紛紛轉向以情動作為一種效力。James Thompson, *Performance Affects: Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect* (London: Palgrave, 2009). *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theater and Performance* 25.3 (Aug. 2020): 315-479.

[85] Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, translated by Erica Sherover (Boston: Beacon Press, 1978), pp. 32-33.

臺灣大學學術期刊資料庫

東南亞移民工說、演生命故事：民眾戲劇《看・見・我・們》、《窮人的呼聲》與《我有一個夢》的情動空間與政治

林雯玲

國立臺灣大學戲劇學系教授

民眾戲劇的反抗性質與作爲非售票的應用戲劇的一種，具體成效對籌畫者與贊助者雙方都是重要的，致使臺灣先前的研究大多聚焦參與的弱勢民眾，探究其在工作坊後可見的改變與可訪談的感受。相較之下，針對民眾劇戲劇演出的研究卻相當匱乏。若簡短論及，往往陷入沒有看到實際「效益」的死胡同與挫敗中，或常以「爲民眾而演、由民眾而演、屬於民眾」的劇場美學攏統概述。從鍾喬強調民眾劇場是「對話」的文化藝術行動出發，本文認爲若要尋找屬於民眾戲劇的美學語彙，關鍵或許就在審視民眾的社群特質、演出形式、訴求的目標與所欲對話之觀眾的連結。因之，透過審視三齣分由東南亞移工或東南亞婚姻移民者（以下簡稱移民工）以第一人稱說、演生命故事的演出，主張將演出視爲觀眾與移民工的「相遇」，那麼，這個相遇經驗爲何？據此，就觀察的三齣移民工戲劇，提出具倫理性與政治性的情動空間，或是第一人稱生命故事的情動美學來描繪這個相遇經驗。文章分爲兩部分，第一部分援引發展自史賓諾莎的情動概念，從三方面分析移民工現身說、演經過裁切的生命故事，以具美感的演出與形式、情節誘發的同理、以及眞情訴說或藝術轉的苦難衝擊觀眾，引起具倫理性的情動經驗。接續，以法國哲學家洪席耶主張政治和藝術都在打破主宰我們日常生活的「可感配置」的概念，審視移民工參加工作坊，以及以其爲主體的演出內容如何從語言、文化等面向顚覆官方的配置，讓我們窺視平等的可能性。

關鍵字：民眾戲劇　情動　生命故事　移民工劇場　洪席耶

臺灣大學學術期刊資料庫

Migrant Workers and Marriage Immigrants from Southeastern Asia Narrating and Performing Their Life Stories: The Affective Space and Politics in People's Theatre, *Look at Us, The Cry of the Poor,* and *I Have a Dream*

Wen-ling LIN

Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

Due to the nature of People's Theatre, known for its rebelliousness and as one specific form of applied theatre, practitioners and sponsors of People's Theatre in Taiwan greatly value and emphasize the visible effects that People's Theatre could bring about. As a result, previous research on People's Theatre tends to focus on examining how those participants, usually marginalized, are empowered and changed after workshops. By comparison, research on their performances after workshops is few and far between. Existing discussions, limited and short, either show frustration at the performances' failure to generate visible social changes, or turn to a generalized concept called the aesthetics of People's Theatre, that is, theatre for the people, by the people, and of the people. Inspired by Zhong Qiao's referring to People's Theatre as a dialectical, cultural and artistic act, I argue that the key to finding the aesthetics or a new perspective of looking at People's Theatre lies in examining the nature of the group of participants, the form of their performance, and how such form may help connect the participants/performers with the audience members. In this article, I analyze three works of People's Theatre by migrant workers or marriage immigrants from Southeast Asian countries, whose voices are rarely heard in Taiwanese society. Seeing their narration and performance of their life stories as an encounter with audience members, I propose using "an ethical and political affective space," or "the aesthetics of affect," to describe such an experience. Drawing on the concept of affect developing from the works of Baruch de Spinoza, the first part of the article examines how the performances evoke affective responses from the audience in three respects, which in turn causes subtle but observable ethical and political effect. The second part explores how the performances and the workshops are able to disrupt what Jacques Rancière calls "the distribution of the sensible" that dominates our life, creating new sensibility and allowing us to see the possibility of equality.

Keywords: People's Theatre Affect Life stories
Theatre by Migrant Workers or Marriage Immigrants Jacques Rancière

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

01哲學團隊：〈洪席耶：感性分享-EP98〉，《香港01》，2017年2月22日。 https://www.hk01.com/%E5%93%B2%E5%AD%B8/59272/%E6%B4%AA%E5%B8%AD%E8%80%B6-%E6%84%9F%E6%80%A7%E5%88%86%E4%BA%AB-ep98，讀取日期2021年12月1日。

王熙淳：《臺灣移工戲劇（2007-2020）》，臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2020年。

伊曼努爾．列維納斯著，朱剛譯：《總體與無限：論外在性》，北京：北京大學出版社，2016年。

何玟娟：《從廚房到舞台：初探民眾戲劇與婦女賦權》，臺北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2003年。

李秀珣：〈蹲下來，才看得見——民眾戲劇走入眞實的文化抵抗〉，國立臺南大學戲劇創作與應用學系「戲劇專題研究」課堂、2018年12月8日臺南市文化中心演講。

_____：〈南洋姊妹要說戲！民眾劇場形塑文化行動主體的界限與侷限〉，2021國立臺南大學戲劇創作與應用學術研討會「跨領域的美學對話、戲劇交融與社會參與」， 2021年10月22日。

_____：視訊訪談，2022年1月26日，下午2:00-3:40。

《我有一個夢》三位新住民實體團體訪談，2020年12月19日，13:00-16:30；一位個別實體訪談，2020年12月29日，11:00-11:40。

林雯玲：〈《吉卜拉》——從文字到舞台，從屬者如何發聲？〉，《臺灣文學館通訊》第58期，2018年3月，頁37-40。

紀蔚然：《別預期爆炸：洪席耶論美學》，臺北：印刻出版社，2017年。

夏曉鵑：〈實踐式研究的在地實踐：以「外籍新娘識字班」爲例〉，《臺灣社會研究季刊》第49期，2003年3月，頁1-47。

_____：〈以戲相聚：新移民運動的文藝方法〉，2021國立臺南大學戲劇創作與應用學術研討會「跨領域的美學對話、戲劇交融與社會參與」，2021年10月22日。

高雄市政府新聞局：〈高雄創世代——新移民姊妹 奮起新人生〉，《高雄畫刊》，2013年12月。 https://kcginfo.kcg.gov.tw/Publish_Content.aspx?n=3D7C9BFC4F86BF4A&sms=FB76F1E6517A12DC&s=53E09032BF601A56&chapt=7726&sort=1，讀取日期2021年12月10日。

陳韻文：〈他們，我們——當新住民／移工成爲臺灣舞台上的角色／演員〉，表演藝術評論台網站，2017年12月26日。https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27728，讀取日期：2019年12月20日。

張婉如：《新移民女性增能培力之探究——以「南洋臺灣姊妹會」成員爲例》，高雄：國立高雄師範大學性別教育研究所碩士論文，2008年。

張雅蘭：〈情動力生態論述——論吳明益《複眼人》的環境創傷與生態療癒〉，《臺東大學人文學報》10卷1期，2020年6月，頁111-162。

許瑞芳：實體訪談，2022年1月26日，上午10:20-12:20。

黃仕宜：〈歷史之餘：當代非裔美國人劇場中缺席的父親們〉，《中外文學》44卷2期，2015

臺灣大學學術期刊資料庫

年 6月，頁81-106。

曾靖雯：《民眾劇場與日常生活政治想像──我的實踐反思》，高雄：國立高雄師範大學跨領域藝術研究所碩士論文，2016年。

葉德宣：〈不識未來的肌肉：健身的殘酷樂觀〉，《中外文學》46卷1期，2017年3月，頁77-110。

賴俊雄：《回應他者：列維納斯再探》，臺北：書林，2014年。

賴淑雅主編：《區區一齣戲──社區劇場理念與實務手冊》，臺北：行政院文化建設委員會，2006年。

_____：〈80位菲律賓移工的聲音──移工劇場工作坊〉，《漂泊的聲音──關注移工劇場計畫》，臺北：臺灣應用劇場中心，2018年。

_____主編：《漂泊的聲音──關注移工劇場計畫》，臺北：臺灣應用劇場發展中心，2018年。

_____：視訊訪談，2022年1月29日，上午11:00-12:10。

駱穎佳：《情感資本主義：從情感獨裁到情感救贖》，香港：dirty press，2020年。

謝世軒：〈文化行動與賦權的交會：南洋姊妹劇團〉，《臺灣社會研究季刊》第104期，2016年9月，頁243-255。

謝志謙：〈太陽花運動的「無分之分」：《太陽．不遠》與《佔領第561小時》的政治與美學〉，《中外文學》第47卷2期，2018年6月，頁181-216。

韓炳哲著，吳瓊譯：《他者的消失》，北京：中信出版集團，2020年。

戴瑜慧、鍾喬：〈民眾戲劇與文化行動主義的行者：鍾喬對話錄〉，《臺灣社會研究季刊》第104期，2016年9月，頁227-241。

鍾喬：〈當劇場作爲一種文化行動〉專題演講，國立臺南大學榮譽校區A202教室，2018年10月30日。

簡韋樵：〈如何改變僞善的臺灣夢？《我有一個夢》〉，表演藝術評論台，2017年10月16日。https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/778cabd4-0685-4697-93f2-ce189963819f，讀取日期2021年10月8日。

顧玉玲：《我們：移動與勞動的生命記事》，臺北：印刻，2008年。

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Oxfordshire: Routledge, 2nd edition, 2015.

Chen, Shu-ching. “Fear and Love in the Tide Country: Affect, Environment, and Encounters in Amitav Ghosh’s The Hungry Tide.” *Concentric: Literary and Cultural Studies* 44.2 (Sep. 2018): 81-114.

Critchley, Simon. *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso, 2012.

Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

Figlerowicz, Marta. “Affect Theory Dossier: An Introduction.” *Qui Parle* 20.2 (spring/summer 2012): 3-18.

Gregg, Melissa & Gregory J. Seigworth eds. *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke

臺灣大學學術期刊資料庫

University Press, 2010.

Keen, Suzanne. “Life Writing and Empathetic Circle.” *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.2 (2016): 9-26.

Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

_____. *Otherwise than being, or, Beyond essence*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998.

_____. *Alterity and Transcendence*. Translated by M. B. Smith. New York: Columbus University Press, 1999.

Leys, Ruth. “The Turn to Affect: A Critique.” *Critical Inquiry* 37.3 (Spring 2011): 434-472

Liang, Peilin. “Interweaving Ethics and Aesthetics: Marriage Migrants and Theatre Making in the Asian Transnational Space.” *Inter-Asia Cultural Studies* 17.3 (2016): 334-356.

Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Translated by Erica Sherover. Boston: Beacon Press, 1978.

Massumi, Brian. “Notes on the Translation and Acknowledgement.” *A Thousand Plateaus*. Gilles Deleuze and Felix Guattari. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

_____. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2009.

Research in Drama Education: The Journal of Applied Theater and Performance 25.3 (Aug. 2020): 315-479.

Shouse, Eric. “Feeling, Emotion, Affect.” *M/C Journal* 8.6 (Dec. 2005). https://doi.org/10.5204/mcj.2443 [Accessed 25 Nov. 2022].

Spinoza, Benedict de. *The Ethics:* (*Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*). Translated from the Latin by R. H. M. Elwes, The Project Gutenberg EBook. https://www.gutenberg.org/files/3800/3800-h/3800-h.htm [Accessed 25 Nov. 2022].

Thompson, James. *Performance Affects: Performance Affects. Applied Theatre and the End of Effect*. London: Palgrave, 2009.

臺灣大學學術期刊資料庫

劇本影音資料

臺灣應用劇場發展中心：《窮人的呼聲》。劇本參考賴淑雅主編之《漂移的聲音──關注移工劇場計畫》，臺北：臺灣應用劇場發展中心。2017年演出錄影由該劇導演賴淑雅提供。

阿伯樂戲工場：《我有一個夢》。2017年未出版的劇本與演出錄影，由該劇編導（阿伯樂戲工場藝術總監）許瑞芳提供。

南洋姊妹劇團：《看．見．我．們》。2015年演出版本由臺大新聞所邱圓庭錄影上傳YouTube：〈南洋臺灣姐妹會 2015劇團巡演《看見我們》Part 1〉，https://www.youtube.com/watch?v=3fCMqcwVRvk。〈南洋臺灣姐妹會 2015劇團巡演《看見我們》Part 2〉，https://www.youtube.com/watch?v=SJMCkF5y7ag。演出時間：2015年11月21日。

2017年演出版本：〈南洋姊妹劇團《看．見．我．們》20171209宜蘭演藝廳演出〉，https://www.youtube.com/watch?v=1YP08k9FxHM。演出時間：2017年12月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫