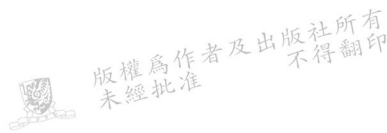




隱藏了的聲音

民眾劇場在香港

陳苑甄
好戲量



前言

民眾劇場可以表現民眾力量及有着改造社會的理念，由被開創以來，至今已約有30年的歷史，在世界各地均有不同的發展路向。而民眾劇場在香港已發展了20多年，可是筆者眼見其在香港仍未被普及，甚至受到不同的誤解，實在覺得甚為可惜。因此，本文將簡單介紹民眾劇場這種形式，並追溯其在香港之發展，探討為何其不被傳統劇界認同，從而引起讀者對民眾劇場等非主流劇場的關注及支持。同時，筆者亦簡述民眾劇場在香港的成就，以增加讀者對民眾劇場的認識及認同。

民眾劇場是甚麼

在定義甚麼是民眾劇場之先，我們先要清楚何謂「民眾」。其實民眾劇場中的「民眾」，並非指所有在社會上的人，而是主要針對社會上的低下階層、備受壓逼或被歸納為弱勢社群的人，例如殘疾人士、少數族裔和窮苦大眾等。

我們現在所認識的民眾劇場 (People's Theatre)，主要受到巴西戲劇家奧古斯都·波瓦 (Augusto Boal)¹ 所著的《被壓逼者劇場》(Theatre of the Oppressed) 一書中所指的「被壓逼者劇場」所影響。這套劇場理論中主要包括了活報劇 (Newspaper Theatre)、論壇劇場 (Forum Theatre)、隱形劇場 (Invisible Theatre)、塑像劇場 (Image Theatre)、慾望彩虹 (Rainbow of Desire) 和立法劇場 (Legislative Theatre) 等不同的實踐模式。

民眾劇場是指為民眾而存在的 (for the people) ，屬於民眾的 (of the people) 和由民眾創作的 (by the people) (李嬰寧，1995：32) 戲劇。這三個 people (下文簡稱其為「三民」) 其實是源自林肯對民主制度為民有 (of the people) 、民治 (by the people) 和民享 (for the people) 的定義 (1863，轉引自神學及時事立場委員會，1998) 。尼泊爾的民眾戲劇工作者Govind在1993年就引用了這個理念，來解釋何謂民眾劇場 (莫昭如，轉引自莫昭如、林寶元，1994：170) ，認為民眾劇場是指為民眾而存在的，屬於民眾的和由民眾創作的。不過根據以上「三民」的定義，廣義來說，凡是以民眾為本的劇場，如社區劇場、教育劇場和好一些互動即興演出，如一人一故事劇場等，都可被納入為民眾劇場。

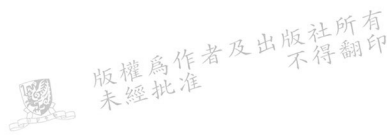
「被壓逼者劇場」着重讓民眾的參與，因為波瓦相信每個人都可以為自己發聲，不用只作為一個觀眾 (spectator) ，而可以是一個「觀演者」 (spect-actor)² 。所謂觀演者，就是觀眾不再只是被動的受眾，而是可以參與在演出中，改變故事的發展，從而引起進一步的討論。這種劇場以戲劇的形式，讓弱勢社群自己發聲，揭示他們的生活，並批判時弊，帶出一定的社會效用。

民眾劇場其實不限於劇場上演出，也不只是為民眾演戲。民眾劇場要做到「由民眾自發創作」，基本綜合藝術劇場工作坊也是很重要的一環。民眾戲劇工作者為不同的人主持工作坊，讓他們在短期之內學會創作劇場的方式，以藝術語言去為自己發聲，以及評論分析他們生活周圍的環境。

香港民眾劇場簡史

要追溯香港的民眾劇場起源，大概可以從60年代末，香港政治不穩之時。莫昭如等一班《70年代雙周刊》的創辦人，於1980年，成立了民眾劇社，開始到處演出不同的劇目，回應並反映社會問題，例如當時炙手可熱的中英談判問題。

這個階段的民眾劇場，富有強烈的政治色彩。劇社成立初期，受多間大學之邀訪校演出富有政治性之劇目³，以引發學生思考，鼓勵他們多關心社會政治等議題。此外他們亦會到街頭表演，以令他們所帶出的訊



息可以觸及不同的觀眾層，令演出成為「直接干預和影響生活的媒介」（如秀，轉引自民眾劇社、如秀、打傘、郭達年，1984：90），發揮更大的社會效用，並藉此改變社會。

80年代後期，莫昭如等人參與過由不同亞洲民眾劇團舉辦的《亞洲的吶喊》工作坊之後，認識了波瓦所著的「被壓逼者劇場」，以及菲律賓教育劇團（Philippines Education Theatre Association, PETA）的戲劇理念。他們深感「被壓逼者劇場」的增權（empowerment）⁴ 能力，能令參加者運用自己的潛能來為自己發聲，因此就把「被壓逼者劇場」引入香港，並於九零年開始在港舉辦民眾劇場工作坊。

自此之後，香港的民眾戲劇，開始比較依從「被壓逼者劇場」的一套，着重戲劇的增權能力，因此政治性並沒有民眾劇社時期的強烈。在這眾多的劇場形式中，以論壇劇場和形象劇場在香港最廣為採用，而隱形劇場亦不時有被運用。

亞洲民眾戲劇節協會（後簡稱協會）成立於1992年，是繼民眾劇社之後，另一專注進行民眾劇場的團體，其創辦者亦包括了民眾劇社的成員。協會揉合了波瓦的「被壓逼者劇場」、菲律賓教育劇團的「基本綜合劇場藝術工作坊」以及「一人一故事劇場」（方梓勳，2000：187），為香港人及其他少數民族推廣民眾劇場。除了不斷舉辦工作坊及每年舉行「亞洲民眾戲劇節」外，協會還曾籌劃不同的民眾戲劇演出。除了文本式的劇場演出之外，協會還會籌辦每年一度的亞洲民眾戲劇節，匯集亞洲不同地區的民眾劇場工作者，舉行交流會議、工作坊及演出等。

前文提及過，接受了波瓦和PETA等的理念之後，香港的民眾劇場開始傾向着重其增權的功效。其實這與本港民眾劇場和展能藝術之間的密切關係有關。

莫昭如在1995年開始出任香港展能藝術會（下簡稱藝術會）執行幹事一職，因此他就把他所認識的民眾劇場運用於展能藝術之上。藝術會在莫昭如帶領之下，開始舉辦不同的民眾劇場工作坊，讓傷健人士都可從中得到增權的效果，令他們在劇場中找到自己的價值。該會亦積極訓練民眾劇場工作坊導師，務求令更多人士可以分享民眾劇場帶來的力量。在不斷的實踐與推廣之下，民眾劇場在幾年之間的參與者日益增長，而



且計劃也取得不錯的成就。

1999年對於香港的民眾戲劇來說，是極其重要的一年。這年，香港藝術發展局戲劇獎助計劃，頒授了「戲劇成就獎」予莫昭如，以褒揚他一直在香港推行民眾劇場的努力。這是藝術發展局第一次頒發同類型的獎項，而同年獲得這個獎項的另一位得獎人，則是演藝學院戲劇學院的鍾景輝先生。這個獎項，無疑是藝發局對香港的民眾劇場的一個肯定。

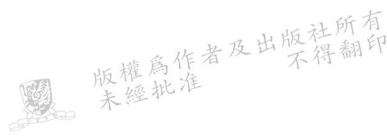
被誤解的民眾劇場

筆者通過親身的參與，發現民眾劇場是一個很好的方法來增進人與人之間的溝通，並改善人的生活，促進實現一個「無疆界」的世界 (borderless world)。然而，民眾劇場在香港礙於資源分配及參與其中的民眾 (即波瓦所言的受壓逼者) 的聲音及影響力不足，其成效甚至是形式也未為普遍社會或劇壇認同 (張秉權，2005：9)。另外，民眾劇場亦一如其他被標籤了的戲劇類型，如社區劇場、青少年劇場等，很多時都會被主流劇壇的人視為次等戲劇。因此不少戲劇團體亦不喜歡被冠以民眾劇場的名字 (莫昭如，2003：50)。

導致這種想法的第一個主因，是民眾劇場有一個主要的理念，就是其參與者都不需要受過傳統的專業訓練。因為只要他們有真摯的態度，再透過參與一系列有系統的工作坊，發揮他們潛藏的技能就可以表演。民眾劇場工作者稱這種方法為「真摯演繹」 (authentic acting)。這無疑會令不少受過專業劇場訓練的人覺得這是對他們所受的專業訓練的一種挑戰，甚至有人不認同民眾劇場作為一種劇場的 mode。

例如劇評人朗天於其評論文章中說，很多時青少年在台上，「用幾近不能算是 (傳統介定的) 劇場的方法 (例如觀眾有時會分不清楚他們是在玩耍還是『演戲』，唸對白抑或只不過站出來說話)」 (朗天，轉引自小學，2003：58) 來演出。

第二，民眾劇場很多時候為了要接觸更多不同階層的人，都不會在正規劇場演出，而到不同的群體中演出，有時甚至在街上上演街頭劇。可是，仍有不少人認為在劇場中上演的才算戲劇；街頭做的，就不可歸納為戲劇。



第三個原因是，民眾劇場經常被定形 (stereotype) 為激進和政治性極強的一種表演形式，或者是向社會對抗挑戰的一種武器。例如新域劇團藝術總監潘惠森 (1998) 認為民眾劇場是一種政治性的控訴，亦有人不認為青年劇場、教育劇場等是民眾劇場的一種。施德偉 (2000) 在《劇場教育 如何緊扣？》一文中就指出：「香港劇場與教育會議2000」中，「民眾戲劇或演藝評論也在範圍之內，令人有點訝異」。

其實以上幾種對民眾劇場的看，雖然有部分的確反映了民眾劇場的一些真像，但都只能表現出它的一少部分，甚至是帶有一點曲解的成分。把民眾劇場以這些方法定位，其實有點少看了民眾劇場的「非專業性」，而且也把民眾劇場和「正規劇場」割裂，造成本地劇壇「分眾」的現象 (張秉權，2000：102)。

誤解一：民眾劇場為非專業

民眾劇場工作者相信每一個人都有演戲的權利，因為戲劇作為一個人表達自己的方式，理應是每個人都可以運用；而專業的訓練是當戲劇作為一種表演形式時，為提高藝術水平而為的。民眾劇場着重對人的一份尊重，以人為先，因此人的真情實感是其存在的基本。

好戲量曾四度公演的劇目《陰質教育》可謂一例。劇中的演員除了大多是學生，也有教師、社工等參與其中。他們雖然不是受過專業訓練的演員，但在排練和集體編作的過程中，他們把自己對於教育的一些真情實感投放出來，從不同的角度反思教育於自己及社會的意義，再以劇場真摯地向觀眾分享他們對教育的看法。因為他們在教育制度中有着當下真實的體會，因此這些直接而真摯的感覺，相信是受過再多專業訓練的演員也很難演繹出來的。

雖然真摯演繹是民眾劇場核心，但筆者並非否定專業劇場訓練的重要性，因為這是一個能令戲劇的表達更臻完美的重要一環，但這決不是必須和基本。香港的民眾劇場，也不時會與專業的戲劇團體和個人合作，為求提高演出的可觀性和藝術水平。

由亞洲民眾戲劇節協會策動的《大風吹》計劃就是一例。這個計劃在1992年實踐，作為第三屆亞洲民眾戲劇節的主要項目，是一個亞洲八國



的文化交流的計劃。是次計劃還加入了專業劇場工作者，如來自美國著名的三藩市默劇團的編劇Joan Holden和團長Dan Chumley、香港的戲劇工作者如張達明、茹國烈等進行集體創作及演出。是次計劃雖然加入了這些專業人仕，但仍符合民眾劇場所指的「三民」思想，因為整個演出都是由一班亞洲人為自己的民眾去講述一個關於他們的故事。這個計劃，其實也是如社會學家所言的，以抗衡資本主義全球化的「從下而上的全球化」(globalization from below)，或者「草根全球化」(grass-root globalization)。

除了演出之外，有系統的工作坊也是民眾劇場的核心。香港的民眾劇場多透過工作坊，向民眾教授基本的劇場知識，以及特定的民眾劇場方式，令他們能掌握了之後再自己進行創作演出，達到「由民眾創作的戲劇」的原則。因此，參與民眾劇場的人，並不是沒有受過訓練，只是他們所受訓練的形式和內容，跟傳統劇場訓練的有所不同。

另外，民眾劇場工作者一方面學習不同的民眾劇場方式，另一方面也會學習劇場技巧，如演唱、燈光、導演等有關知識(陳惠英，轉引自莫昭如、林元寶，1994：223)，以增加自己的演藝知識，提升演出的水準。

誤解二：民眾劇場演出場地非正規

民眾劇場的演出很多時候都不會在藝術中心、劇院中演出，因為民眾多指弱勢社群，而這些人大多因為負擔不了門票費用或者從未接觸劇場，不會購票到劇場裏看演出，所以民眾劇場就要走到民眾之中，到他們的地方去演出。有時候甚至會走到街頭上演出。

可是，街頭劇文化在香港並不普及，很多人更對街頭演出存有偏見。民眾劇社早在60、70年代就開始在街上表演，表達他們對社會事件的回應，但因為街頭劇沒有佈景燈光等，而且很多時要求演出者即時反應，所以被指演出粗糙、欠缺排練(淘淘，轉引自莫昭如、林元寶，1994：214)。筆者參與的劇團好戲量⁵的互動即興街頭表演也經常引來不少討論，其中一些報導更指劇團演出街頭劇乃「出位」行為，甚至有阻街之嫌。



我們在街頭演出，因為我們相信戲劇表演不一定要在舞台。我們認為在街頭演出，可以「讓人知道話劇藝術並非某部份人的專利，不論是甚麼身份都有權去欣賞和參與話劇的演出」（楊量傑、羅穎雯，2005）。劇團的藝術總監楊秉基也謂：「旺角是三教九流之地，人們從四方八面而來，戲劇在這兒走進人們的生活，不是最好的嗎？」（《東周刊》，2006：A46）民眾劇場中所謂的「三民」，就正是這種「劇場無疆界」的理念。因此，戲劇不一定發生在劇院之內、舞台之上的，才叫做劇場。劇場可無處不在，除了街頭，課室、社區中心都可以是表演的地方。於是教育劇場、社區劇場等形式應運而生。

教育劇場廣義來說也是民眾戲劇的形式，因為它們都符合了為民眾而存在的，屬於民眾的和由民眾創作的「三民」條件，使學生可以透過戲劇，表達他們的思想。教育劇場近年在香港開始普及，不少學校也會採用戲劇的手法，融入教學當中，令學生學習時可以掌握自己的力量，並透過戲劇展現出來（古天農，轉引自莫絢蘭，1998：78）。近年論壇劇場廣泛受到教育界的支持，主要用來教授公民教育課，亦有學校把它融入常規課堂的討論。可見論壇劇場開始在港成為教育劇場的一大主要方式。

香港教育劇場論壇亦分別在2000年及2003年舉辦了教育戲劇會議，而2005年時亦聯合中港台三地，舉行了兩岸三地戲劇與教育會議。另外，下一屆國際戲劇/劇場教育會議（IDEA）將於2007年在香港舉行。這些會議的促成，足證明香港的確愈來愈重視教育劇場，才會有更多人關心和討論這個議題。

除了教育劇場外，社區劇場（community theatre）亦可廣義被納入為民眾劇場的範疇之內。社區劇場大致上可分為以地區為基地的劇場，以及屬於不同社群的劇場。社區劇場在90年代發展得很蓬勃，而展能藝術會與小童群益會就在2003年，舉辦了一個名為「藝創無限」的社區劇場會議，總結過去多年來的經驗，以及討論社區劇場將來在香港的發展。在過去的10年左右，在藝術發展局的主導計劃，以及康樂及文化事務署的社區文化大使計劃支持之下，香港有不少劇團，如新域劇團、7A班戲劇組、進劇場等，都在不同的社區，舉辦劇場工作坊及演出，讓區內人士，甚至是弱勢社群參與。



雖然以上所言的兩種劇場，大多都不是在正式的劇院裏演出，但是我們不能否定它們為劇場的形式。因為劇場是人表達自己的一種語言，無論在任何地方都可以存在，所以例如學生在課室裏、婦女在社區中的表演，都可算是劇場的體現。

誤解三：民眾劇場必然為激進的政治行為

香港資深劇場工作者張秉權（轉引自楊慧儀、小西，1999：122）說過：「戲劇總會有它的政治成分。」民眾劇場最初在香港出現，主要就是以政治性的形式，回應不同的社會議題。引入了「被壓逼者劇場」之後，民眾劇場在香港就轉變為為弱勢社群發聲的工具，而其政治性就相對地減少了。亞洲民眾戲劇節協會的《吳仲賢的故事》和他們與好戲量合作的《或者長毛、或者切·古華拉》兩齣劇是在本港民眾戲劇發展至主要為增權模式之後，較為富政治色彩的民眾戲劇演出。

與政治扯上關係的劇場，一般都會因涉及敏感的話題而被視為激進。民眾劇場賦予基層人民為自己發聲的權利，以表達他們的訴求，也會很多時候表現出一種受壓逼者的控訴，甚至會被人覺得過份激進。

隱形劇場是其中一個很典型的例子。隱形劇場是「被壓逼者劇場」的其中一種形式，在香港比較少被採用，因為它多被誤解為過度激進的劇場形式。過去曾演出這種劇場的本地團體有「嘯聚街頭」⁶等。好戲量亦不時於旺角行人專用區演出不同形式及主題的隱形劇場，例如殘疾人士平等機會、選舉、教育改革等。當中最矚目的，可算是2005年情人節的街頭隱形劇場，事後引來傳媒廣泛報道以及網上激烈的討論。

那次的隱形劇場中，兩男一女的演員在旺角街頭上演一幕三角關係的糾紛，引來大量途人圍觀並加入討論，最後引來警員到場調停事件。當時劇團並沒有即時公開是次實乃一場隱形劇場，而此事事後在網上被廣泛討論之後，才有人透露其實當日發生的是一種劇場的形式。事件公開了之後，相繼有不同的報道和網上的評論出現，有些表示支持劇場多元發展，亦有不少表示對隱形劇場不敢苟同。

對此隱形劇場表示不認同之人士，多認為此行為過份激進，而身心行為學家李寶能亦指出：「這種表演是現實與虛擬間交錯，過程中無論表



隱藏了的聲音

111

演者及觀眾互相受刺激，可能出現不可預計的後果」，因為「觀眾有可能將自己投射在表演者身上，加入事件之餘，更可能會使用武力，令情況失控」（《東方日報》，2005）。

以上的估計，似乎是對隱形劇場的形式有點誤解。雖然這種演出是即興因應「觀演者」的反應而生，但根據波瓦對隱形劇場的闡述，其實隱形劇場是一個需要排練的形式，演員要對演出場景有充分的認識，而演出時可能發生的情景也是排練的主要部分 (Boal, 2000: 203)。另外，好戲量那次在旺角的演出，導演亦會因應即時的情況，以手提電話指導演員的即時行動（《成報》，2005），因此，隱形劇場非無形式所循，而且有一定的演出規範，不容易造成失控的場面。

當然我們不能排除民眾劇場的政治性和某程度上是激進的行為，但這也不是這種劇場模式的必然單一成分。例如香港近年的民眾劇場也多为社福界作為治療或輔助輔導的模式，如一人一故事劇場和論壇劇場等，都是相對較為溫和的民眾劇場模式，而其在社會上亦取得一定的認同。

香港民眾劇場的其他成就

民眾劇場在香港雖然被不少人視為非正規劇場，但在某些層面上，它的發展也創下了一定的成就，一人一故事劇場是其中一例。

一人一故事劇場是在香港發展得最好的其中一種民眾劇場的形式。一人一故事劇場在1975年由美國人Johnathan Fox創立，是一種互動即興劇場。它提供一個分享生命的平台，強調人人平等，因此在此劇場之中，每個人的故事都可以得到尊重。每當觀眾分享了他們的故事之後，演員就會立即把該故事用不同的手法重現出來。這種演出不但是藝術的體現，還是對每一個參與者的肯定、尊重。

香港在發展一人一故事劇場方面，可說是全球最快的（〈訪問李域基〉，2001: 52）。在短短的三數年間，香港由從未接觸此劇場至發展至10多20個團體定期會演出及主辦工作坊，是世界上無地方能及的。現時經常性舉辦演出及工作坊的團體包括有每月定期演出的聆動空間、好戲量，而卓新力量和撞劇團等亦不時受邀於不同場合中演出。

最先開始接觸一人一故事劇場的幾個團體，於2001年舉辦首次「一人

一故事劇場大家庭聚會」，邀請亞洲地區不同的一人一故事劇場演出者及團體來港交流，並由外國資深一人一故事劇場工作者如Julie Lacy、Mary Good等為參加者主持工作坊。

民眾劇場雖然在香港不算得上是非常流行和受到重視，然而一人一故事劇場和論壇劇場這兩種表演形式，卻是發展得可謂如日方中。而且其樂觀的發展形勢，更吸引愈來愈多劇團採取。

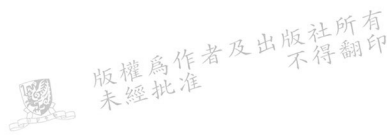
好戲量於2004年起，每月定期於劇團的排練室「雅座」⁷舉行免費的「一人一故事駐雅座演出」，公開予市民到場參與。除一人一故事劇場外，我們亦致力推廣論壇劇場，並到不同的團體、學校等演出這兩種劇場。劇團的藝術總監楊秉基更成功的揉合了一人一故事劇場及論壇劇場，首創「展望劇場」(Playforward Theatre) (「好戲量」網頁，2006)

論壇劇場 (Forum Theatre) 是繼一人一故事之後，在香港發展得最好的民眾劇場形式之一。它是波瓦的被壓逼者劇場的其中一種形式，比一人一故事劇場更注重「觀演者」(spect-actor) 的互動參與。演員會首先演出一個故事，故事內容通常會跟觀眾有密切的關係，而主角必然會面對一些難以解決的問題，然後觀眾會被邀協助劇中人解決這些問題。觀演者的參與並不是只以口述解決的方法，而是親身取代了主角的角色，投入劇中去把它演出來。觀演者能藉參與演出，思考一下當他們在生活上遇上這些問題的時候應怎樣解決，而其他沒有直接參與的觀眾，亦可藉此得到反思的空間。因此，波瓦說，論壇劇場是一個真實生活的集體排練 (a collective rehearsal for reality) (Boal, 2004)。

獨立劇團戲焰於2000年起，連續幾年得到民政事務處的資助，舉辦了「我有我取向——論壇劇場演出」。他們以論壇劇場的手法，巡迴中學與社區，宣揚性取向平等的課題。而中英劇團則於2004至2005年，獲優質教育基金的資助，到本港20多間中小學作巡迴的「德育論壇劇場」演出，引發學生思考德育及公民教育問題。除了以上受不同組織資助而舉行的論壇劇場演出外，論壇劇場亦為教育劇場的一大主要形式。

總結

民眾劇場很多時會被人標籤為激進的戲劇手法，特別是街頭演出、



隱藏了的聲音

113

隱形劇場等一類的演出。而不少致力於民眾劇場的團體，如最早期的民眾劇社曾被指為過激或另類的分子(淘淘，轉引自莫昭如、林元寶，1994：214)，以至現在的好戲量亦如是。但是民眾劇場的本意是令人民都可以藉着戲劇的方法來為自己發聲，做到theatre for the people, of the people和by the people。筆者希望本文有助讀者認識民眾戲劇，其實跟我們的生活和社會息息相關，甚至有可以改變社會的功效，使我們步向一個「無疆界」的世界，從而令更多人關注並支持民眾劇場在香港繼續健康地發展下去。

註釋

- 1 奧古斯都·波瓦，巴西導演、劇作家、戲劇理論家，積極以戲劇形式進行革命，並因此而受巴西政府囚禁，其後流亡秘魯、阿根廷。1974年出版了《被壓逼者劇場》一書，然後相繼發表了如「論壇劇場」等其他劇場實踐方法。波瓦現為里約熱內盧市議員，積極實踐「立法劇場」，試圖以劇場方式改變立法過程。
- 2 即英文字spectator (觀賞者) 和 actor (演員) 融合而成為spect-actor (觀演者)，由奧古斯都·波瓦所創。
- 3 如《香港人，你們怕甚麼？》(又名《香港一九九七》) 和《大學生之貧乏》等。
- 4 社會福利界常用語，亦可譯為賦權或充權，意指令人擁有信心和權力，從而採取行動去改變自己的處境。
- 5 成立於2000年，是本港一個獨立自主的劇團，由來自不同階層的年青人組成。除了劇場演出之外，他們參與並推廣多種民眾劇場，如一人一故事劇場、論壇劇場，以至隱形劇場。
- 6 嘯聚街頭乃一個由婦女組成的文化團體，成員以音樂、文字和戲劇創作，表達婦女的聲音。
- 7 由2006年7月起已改在劇團另一排練室「戲劇工廠」舉行。

參考文獻

- 〈翻版黃子華爭女千人起哄「隱形劇場」玩轉旺角〉(2005)，《成報》專題，2005年2月24日，A14。
- 〈訪問李焯基〉(2001)，《流動塑像：一人一故事劇場的香港經驗》，香港：亞洲民眾戲劇節協會，頁52。
- 〈關於楊秉基〉(2006)，《好戲量官方網頁》。<http://www.fmt.net/v3/banky.htm>。

- 〈火舞旺角 夜夜癡情〉(2006)，《東周刊》2006年1月25日，A46。
- 〈由你當主角的民眾戲劇〉(1999)，《理工學生報Polylife》23.4期(1999年5月)。http://www.irischeung.com/museum/culture/culture005.htm。
- 〈街頭真人騷恐觸發動亂〉(2005)，《東方日報》探射燈，2005年3月11日，A49。
- 《選舉(反調)》(1987)，香港：民眾社。
- Boal, Augusto (2000)，〈被壓逼者詩學〉，載賴淑雅譯《被壓逼者劇場》，台北：揚智文化，頁203。
- 陳玉蘭、池威霖編(2004)，《釋放中的潛能：戲劇在校園2002會議文集》，香港：香港教育劇場論壇及國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 杜偉德、陳玉蘭編(2002)，《變動中的視野：香港劇場與教育會議2000》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 方梓勳編著(2000)，《香港話劇訪談錄》，香港：香港戲劇工程。
- 黃麗萍、錢德順編著(2003-2004)，《戲劇教育》，香港：香港教師戲劇會。
- 李嬰寧(1995)，〈風雲世界的民眾劇場——Augusto Boal訪問記〉，《戲劇藝術》第4期，頁26-32。
- 梁慧玲、髻毛妃合編(2004)，《或者藝術，或者革命——莫昭如的藝術實戰》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 聆動空間編(2001)，《流動塑像「一人一故事劇場」的香港經驗》，香港：亞洲民眾戲劇節協會出版。
- 盧偉力(2004)，《香港舞台：作為文化論述的香港戲劇》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 民眾劇社、如秀、打傘、郭達年合著(1984)，《1984/1997(劇·街頭劇·文化實踐)》，香港：民眾劇社。
- 莫劬蘭統籌(1998)，《學校戲劇手冊》，香港：香港學校戲劇議會。http://www.emb.org.hk/schact/drama/index2.html。
- 莫昭如(2001)，〈民眾劇社〉，《樂施》2001年春季。http://www.oxfam.org.hk/chinese/resource/publications/2001_113.shtml。
- 莫昭如(2001)，〈「一人一故事劇場」的演員〉，《一人一故事劇場——莫昭如的PLAYBACK文章》，2001年3月15日。http://disc.server.com/discussion.cgi?disc=148304;article=28:title=%A4%A4%A4%A4%ACG%A8%C6%BC%40%B3%F5。
- 莫昭如(2003)，〈尋找民眾戲劇〉，《戲劇藝術》第6期，頁46-61。
- 莫昭如、林寶元編著(1994)，《民眾劇場與草根民主》，台北：唐山出版社。
- 莫昭如、譚碧琪、尹志康編(1999)，《大風吹起時：亞洲民眾戲劇劇本集》，香港：亞洲民眾戲劇節協會。

- 潘惠森(1998)，〈中國人眼中的香港〉，《星島日報》1998年10月21日，第D07版。
- 神學及時事立場委員會(1998)，〈從基督教信仰看民主政治〉，《宣道牧函》1998年5月第11期。http://www.cmacuhk.org.hk/version3/mag/mag_letter_11/mag_letter_11a.htm。
- 施德偉(2000)，〈劇場教育 如何緊扣？〉，《明報》2000年6月19日，第C08版。
- 譚美卿、鍾勵君編(2005)，《大合唱：一人一故事多元聲集》香港：香港展能藝術會。
- 小畢編(2003)，《香港劇壇360°：2001-2002劇評人座談會紀錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 小西(1999)，《由劇藝到藝術體制：劇藝研討會98至99紀錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 楊量傑、羅穎雯(2005)，〈街頭夢劇院 爆發好戲量〉，《仁聞報》(電子版)2005年10月號。http://stu.syc.edu.hk/~ourvoice/release2005/200510/release200510_06d.htm。
- 楊慧儀、小西編(1999)，《香港戲劇山海經：劇藝研討會九七記錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 楊慧儀、盧偉力編(1999)，《我的名字不是布萊希特：香港布萊希特演出及研究》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 鍾喬著(2005)，《述說一種孤寂——劇場·社會與文化行動》，台北：唐山出版社。
- 朱瓊愛編(2001)，《香港劇壇360°：1999-2000劇評人座談會紀錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 朱瓊愛編(2002)，《香港劇壇360°：2000-2001劇評人座談會紀錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)。
- 張秉權(2000)，〈從邊緣出發—思考一些本地戲劇用語〉，載小西編《香港劇壇360°：98-99劇評人座談會紀錄》，香港：國際演藝評論家協會(香港分會)，頁102。
- 張秉權(2005)，〈香港戲劇教育的喜與憂〉，發表於台北教育戲劇國際論壇，2005年7月26日，頁9。
- Boal, Augusto (2004). 'Forum Theatre'. *International Theatre of the Oppressed Organization*. <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=78>.