

南台灣藝評與觀演交流平台 —— 「葫蘆樂園：劇場發聲報」

2021 年度營運暨推廣計畫

【工作坊學員成果】

學員/作者	發布日期	名稱	頁碼
陳睿砮	2021/ 09/ 28	平凡又美麗的時光 ——《安平小鎮》	1
陳睿砮	2021/ 09/ 28	創新還是傳統 ——《烈火玫瑰鴛鴦夢》	3
陳恩鎡	2021/ 09/ 29	《孟婆·湯》——看戲筆記	5
陳恩鎡	2021/ 09/ 29	疏離而貼近人心 ——《安平小鎮》喚醒對家鄉的懷念記憶	7
張釋分	2021/ 09/ 29	成為《明日人》的修煉	9
張釋分	2021/ 09/ 29	《安平小鎮》從聽覺的重構開始	12
曾冠菱	2021/ 09/ 30	將日常串接成恆常·屬於我們的小鎮 ——《安平小鎮》	14
朱晨瑜	2021/ 09/ 30	得以窺見那被隱藏的女性 ——《嫁妝一牛車》	16
宋柏成	2021/ 09/ 30	先拉近再拉遠·《安平小鎮》的現代思考	18
洪子婷	2021/ 10/ 04	大時代的悲歡與暗湧 ——《安平小鎮》中的現代痕跡	21
陳恩鎡	2021/ 10/ 09	《嫁妝一牛車》：面對現實·我們何嘗不是選擇吞忍？	24
李姿儀	2021/ 10/ 09	《安平小鎮》與人生的距離	26
鄭得愛	2021/ 10/ 09	「紅鼻子演白娘子」vs.「白娘子戴紅鼻子」——《白蛇?! 小丑們的終局之戰》	28
許映琪	2021/ 10/ 10	安平的百年孤寂 ——評台南人劇團《安平小鎮》	30
鄭得愛	2021/ 10/ 10	解開父系傳承的執念 ——張壹勛《四人房》	32
許映琪	2021/ 10/ 10	拼裝破碎 ——某某某的工具箱劇團《四人房》	34
李姿儀	2021/ 11/ 09	是真還是假? 從《衝出封鎖線》看藝術進區	37
許映琪	2021/ 11/ 09	每天都要很營養: 奇異果劇團一人一故事劇場觀戲迴響	39
許映琪	2021/ 11/ 23	表演與生命的原欲——評姚立群×銀齡工作坊《小人國》	41
陳睿砮	2021/ 11/ 24	在《遊鯤島·戲金城》之後·我們得到了什麼?	44
朱晨瑜	2021/ 11/ 30	徜徉在陽光之下認識億載金城——《遊鯤島·戲金城》	46
陳恩鎡	2021/ 11/ 30	等待無果? 由《女誠扇綺譚》尋根找自己	48
李意婕	2021/ 11/ 30	舞蹈劇場中的自我敘事《他們的故事》	51
李姿儀	2021/ 12/ 07	打破時間的桎梏《如果以秒存在世界》	53
鄭得愛	2021/ 12/ 14	野台馬戲·寶島限定——《土地的歌》	55
宋柏成	2022/ 01/ 18	生而為人的孤獨之葬 《第三人稱·單數》	58
蔡宛育	2022/ 01/ 18	歷史與當下《第三人稱·單數》	60

平凡又美麗的時光 —— 《安平小鎮》

陳睿砜

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

《安平小鎮》改編自美國劇作家懷爾德的《Our town》，把故事的時間線及背景拉回到民國64年至76年的臺南安平。劇作的一開始，飾演舞台監督的蔡柏璋首先一一介紹了本劇的演員，由此開始進入劇中劇的世界。演員們運用不同聲音，以及不同的裝扮，照著舞台監督的台詞建構故事的背景與環境。在演員不斷地跑動、轉換之下，也引領觀眾漸漸走入民國60至70年《安平小鎮》的時空。正當逐漸進入劇中「劇」的氛圍時，舞台監督開始一一介紹每一個角色的背景，他提到「我們總是喜歡知道每個角色的真相底細」。但也正是這一句話，硬生生又將觀眾從劇中世界拉回現實。

《安平小鎮》似乎安平只是客體，而「小鎮」才是整部作品的主體。雖說藝術總監呂柏伸提到，只保留了懷爾德《Our town》的三幕戲架構，以及兩個家庭的故事背景。但綜觀全部的三幕戲，只有第一幕與安平有最大的關聯性。第二幕及第三幕，是在探討人的愛情與死亡，與安平的關聯就沒有第一幕那麼強烈。雖說人是安平的人，但故事情節不單單只會發生在安平，於是在第二、三幕，安平實實在在地成為了整部戲的「客體」。

在第一幕當中，與安平連結最深的橋段，應該還是由李維睦與蔡柏璋所對話的部分。蔡柏璋向李維睦詢問了許多關於安平的問題，正因為李維睦本人就是土身土長的安平人，於是在此一情節中能夠侃侃而談關於安平的過去與發展脈絡。透過在地的「安平人」講述在地的「安平事」，這也讓觀眾能夠更進一步認識關於安平的歷史與文化脈絡，也使得這些所講述的安平故事，能夠更加站得住腳。

以第一幕來說，是整部《安平小鎮》作品中，與安平的連結最深的一幕。此幕運用了許多方式來描繪民國六十四年的安平，其中一項便是使用了劇中劇的方式，透過蔡柏璋所飾演的舞台監督帶著觀眾進入安平的一天。平凡卻又美麗的一天，在那一天觀眾了解到那個年代的安平。像是在拍紀錄片一般，運用攝影機的移動，以及舞台監督的訪問，逐漸清晰了安平的景象。但打破這樣劇與劇的界線真的好嗎？舞台監督應該是第一齣劇的角色，如此稀鬆平常地與第二齣劇的角色做對話，雖說第二齣劇是第一齣劇的延伸，但以這種打破框架的方式對話，是否會讓觀眾產生錯亂感，不知道現在究竟在哪一齣「劇」中？運用這樣的方式去呈現，似乎需要更加小心，以免造成觀眾產生疑惑的感覺。

第二幕與第三幕的劇情，與安平的連結似乎變得淡薄許多。雖然人還是安平的人，卻在劇中探討有關安平的是變少了，更多的像是在討論愛情與死亡。但卻也因為是在探討人一生中必定會

經歷到的事情——愛情與死亡，讓觀眾也能透過這樣的方式，了解到其實安平與自身家鄉也無不同，而產生一種歸屬感。雖然不見得自己是安平人，卻也透過這部《安平小鎮》，感受到安平或是自身家鄉，帶給自己的平凡又美麗的日子。所以回歸上述所提，《安平小鎮》此一作品，安平為「客體」，小鎮才是整部作品的「主體」。

整部作品運用了大量的投影，將角色即時地投影在背景上，但這種方式使否將演員過度放大到觀眾面前，使得演員與角色的設定有些失真，讓觀眾感到疏離，這或許是個值得探討的問題。另一方面，也運用動態的方式將安平的舊照片投影出來，雖說這一方法能夠讓觀眾看到許多關於安平的史料，但會不會造成觀眾有在看紀錄片的感覺，而這種動態播放的方式是否又產生另一種疏離感，也是一項問題。

以往去安平都不見得能夠聽聞如此「在地」的故事，台南人劇團透過《安平小鎮》書寫在地故事，不僅僅帶給外地觀眾認識安平的機會，也讓在地觀眾對自己的家鄉有新的認識。以小鎮為整劇「主體」而言，《安平小鎮》帶給觀眾去思索與自身的關係與連結，進而發覺在《安平小鎮》中安平平凡又美麗的日子，其實與自己家鄉沒有不同，一樣也是過著平凡又美麗的生活。雖然隨著現代化的發展，許多過去的人事物已不復存在，卻能透過《安平小鎮》喚起觀眾對於家鄉美好的回憶，重新回味自己成長過程中平凡又美麗的日子，對於觀眾會是一檔溫暖、美好的節目。

<https://gourd1996.com/2021/09/28/%e5%b9%b3%e5%87%a1%e5%8f%88%e7%be%8e%e9%ba%97%e7%9a%84%e6%99%82%e5%85%89-%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b/>

創新還是傳統 —— 《烈火玫瑰鴛鴦夢》

演出 | 長義閣掌中劇團

時間 | 2021/9/12 (日) 14:30

地點 | 嘉義市政府文化局音樂廳

陳睿砮(2021 未來的評論人工作坊成員)

《烈火玫瑰鴛鴦夢》，一場烈火、一支玫瑰、兩對鴛鴦和一個同樣的夢交織而出的巨大騙局。王建文在幾年前因愛而不得彩雲，於是放火燒了佛堂，在往後的日子裡，每天都做著火焰熊熊燃燒的夢。而大火中倖存下來的連家大哥，也夜夜被烈火的夢境驚醒，於是他與叔叔連點、弟弟連震一同策劃了一場騙局。而在最後王建文因為自己隨手亂丟的煙蒂，而導致引爆船上大量的煙火，也為自己作惡、貪心的一生劃下句點。

長義閣近年來推出過許多「創新」布袋戲的劇目，如《掌中家書·朱一貴》及後來的《天諭之徒》，是以傳統布袋戲結合現代戲劇的作品。相較於這兩檔戲，《烈火玫瑰鴛鴦夢》增添了影像的元素，而說書人則以影像的方式投影在大屏幕。布萊希特的史詩劇場多運用說書人，以達到觀眾與劇情間疏離的效果。

此一手法運用於《烈火玫瑰鴛鴦夢》當中，似乎疏離感更為強烈。以投影的方式，似乎更加現代化，而有些脫離了傳統布袋戲的路。在舞台上擺放了三個戲台，於情節中由三個戲台輪番演出。雖然使得背景更加豐富，卻也容易讓觀眾產生疏離的感覺。再加上投影等效果，總會使人有種不是在觀賞布袋戲演出之感。假使這種疏離手法，是為了讓觀眾跳脫出故事內容，去理性思考劇中所發生的事件。但在最後卻又出現抗議聲，在此加入社會性議題，究竟用意為何？又將觀眾放置在何種立場上？

雖說近年來電視上所播放的布袋戲節目，也添加了許多現代化的燈光與音效，卻也還是維持傳統的戲偶裝扮，也大多保留傳統的劇目情節，而非《烈火玫瑰鴛鴦夢》為全新的劇本。此一全新的劇本也並非改編自歷史故事，完完全全為一個新的故事，與傳統布袋戲的連結似乎又更加淡薄。在演出形式上加入了影像說書人，與傳統布袋戲「只聞其聲，不見其人。」不同。也以布萊希特的史詩劇場詮釋這一齣戲，但綜觀全劇，到底是要觀眾思考什麼問題，是兩對鴛鴦的真實性？亦或是不該作惡，以免天道輪迴呢？整齣戲結束，似乎最需要觀眾思考的是最後的社會性議題，但卻只是在結束前一刻才匆匆帶過，多少讓人不明所以。創新固然好，但究竟創新與傳統之間該如何平衡，才能使觀眾能看懂、能接受，也不會失去了原本應該所擁有的樣貌，似乎是現今許多傳統劇團所面臨的一大挑戰。

<https://gourd1996.com/2021/09/28/%e5%89%b5%e6%96%b0%e9%82%84%e6%98%af%e5%82%b3%e7%b5%b1-%e2%94%80%e2%94%80-%e3%80%8a%e7%83%88%e7%81%ab%e7%8e%ab%e7%91%b0%e9%b4%9b%e9%b4%a6%e5%a4%a2%e3%80%8b/>

《孟婆·湯》—— 看戲筆記

演出 | 真快樂掌中劇團

時間 | 2021/7/9-11

地點 | 台中國家歌劇院【FUN 映中】

陳恩鎰(2021 未來的評論人工作坊成員)

孟婆在中華傳統民俗故事中是耳熟能詳的人物，居住在奈何橋畔，給每個過橋的人一碗能忘卻前塵俗事、愛恨情仇的「孟婆湯」。

在《孟婆·湯》中，透過一個主要戲偶分別變成三個不同民間故事的女性角色（王寶釧、潘金蓮、白素貞），我想一方面可能想傳達民間信仰中「輪迴」的概念，另一方面把這些形象疊加在同一個戲偶身上，讓觀眾透過三個角色不同的遭遇去思考「什麼才是正常幸福的人生？」，每次輪迴後，孟婆會總結戲偶這一世的遺憾，並給予下段人生不同的祝福，雖然這些祝福都實現，但隨之而來又會產生下一個不幸與遺憾。守寡的王寶釧的苦守寒窯十八年換來薄情郎，免受等待之苦的潘金蓮渴望、追求愛情卻不人道痛殺親夫，得到能自己選擇所愛權力的白素貞與許仙之間的人妖相戀違背天理，最後水漫金山寺。每個輪迴結束後，回到冥河，戲偶都會卸下上一世的角色，回歸本質且身著素衣，在喝下孟婆湯後，隨即在舞台著上新衣，開始下一段未知的人生。

演員劉毓真手持長棍，擺動能透光的布簾，做為孟婆的身體，也同時做為冥河，透過走位與操控長棍，營造冥河磅礴翻滾之勢，有著孟婆在陰間掌管冥河，做為擺渡人的展現，帶領亡者渡河並喝下孟婆湯遺忘前塵。布簾偶而當作支撐戲偶之戲台，也能夠成為光影戲的屏幕，一物多用，讓這一小時的戲更加豐富多彩。而作為戲中負責轉折的人物——孟婆，也用了三個型態呈現（面具人偶、手偶、懸絲偶），意謂著孟婆其實沒有固定的模樣，孟婆的形象是由心所化，不同的人生與經歷，會讓心有所轉換，同時孟婆的多種形式呈現，也讓觀眾看到更多關於「偶」的樣態。

人、偶間的互動關係，也是值得討論的，首先是偶與偶之間的距離，柯世宏、柯世華兩名操偶師，時而各自盤踞戲台，時而跳脫戲台做偶之間的互動，為傳統布袋戲做新的定義，突破「有戲台才成戲」的傳統，多看見操偶師靈活的操偶技巧手法及戲台下唸科白最真實的模樣，也為此戲多了一份「疏離感」，讓觀眾能夠跳脫，以演技疏離的技巧，對觀眾說或評論角色及其行動，同時，這樣的設計也因為看得見人在操控偶，將觀眾與偶的距離拉近。人、偶之間的關係更是微妙，在最後一段白素貞水漫金山寺後，人與偶的戲劇動作，巧妙地形成對照，而演員劉毓真也搭配著白素貞的對白同時發聲，與上段的疏離不同，把角色內部的心境，用演員外部的

情緒對白抒發出，由內而外、由虛入實，讓每個女性角色的形象更加立體，表演也更生動。

戲中冥河場景透過主要戲偶對孟婆的疑問，推展民間故事的劇情，體貼地為不了解這些傳統故事而進劇場看戲的觀眾做解釋。王寶釧、潘金蓮、白素貞，雖來自於不同的民間故事，但都是做為「女性」重生，也許整齣戲根本沒有時空可言，戲中女性戲偶的遭遇，傳達著女性受傳統觀念（守寡、指婚）箝制，在追求幸福的路上面臨重重阻礙。劇情上是很緊湊的，戲中每段故事的篇幅都不長，也許是想聚焦在每段故事女性不幸的結果，而不是一整段人生。戲中許多角色對話間的反應，有時會讓人感覺到突兀，也少了一些角色心境的鋪墊與轉折，這點是比較可惜的。

在戲中穿插幾段柯世宏、柯世華在搬演布袋戲的人生回顧以及光影後操偶的手，與戲中每段故事的不幸形成對比。在回憶當中，可以聽見柯世宏、柯世華的回憶是相當幸福的，布袋戲由阿嬤創立，到現在仍舊是一家人的生計所在，同時也說到因為布袋戲，讓一家人緊密且幸福地「黏」在一起。真快樂掌中劇團，一家人傳承第一代江賜美阿嬤的理念，結合傳統與西方偶戲，延續並再創造東方偶戲（布袋戲）之美。

<https://gourd1996.com/2021/09/29/%e3%80%8a%e5%ad%9f%e5%a9%86%ef%bc%8e%e6%b9%af%e3%80%8b%e2%94%80%e2%94%80-%e7%9c%8b%e6%88%b2%e7%ad%86%e8%a8%98/>

疏離而貼近人心 —— 《安平小鎮》喚醒對家鄉的懷念記憶

陳恩銘

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

台南人劇團《安平小鎮》，改編自美國劇作家桑頓·懷爾德(Thornton Wilder)的《Our town》，雖說是改編，但劇中的故事架構基本一致，是將故事的場景搬移至團長李維睦土生土長的家鄉—安平，經由本地人敘事，能為《安平小鎮》增添幾分人情味與說服力，帶給不管是否曾經生活在安平的觀眾不同的風味。

運用布萊希特式的史詩劇場形式，讓觀眾對於劇作保持疏離感並客觀看戲，同時也有可以隨意代入每個人家鄉的空間，讓人思考自己與從小到大生長的地方之間的關係。以蔡柏璋飾演的舞台監督(以下簡稱「舞監」)作為串起整齣戲的「說書人」，演員模擬大自然與廚房中的環境音效也似「歌隊、樂手」般有趣，沒有上漆、素色中性的舞台布景，時空交錯、破碎的敘事，以及明顯「劇中劇」的形式，這些都讓身為觀眾的我們，清楚知道自己正在看的是一段關於安平小鎮的故事。

第一幕開頭演員坐成一排似讀劇形式，蔡柏璋向觀眾介紹演員及其所飾演的角色，也向觀眾說明《安平小鎮》的時代背景，經過一長串行雲流水的快速切換畫面，讓觀眾了解當時安平的生態與鄉親街坊的相處模式，和每個里民對於安平小鎮的期待，最後聚焦在兩個家庭敘事日常，告訴大家——「安平的一天」都有什麼樣的趣事正在發生。透過舞監適時地介入、打斷、旁白，讓「劇中劇」更清楚地擺在觀眾眼前，但卻一點也不覺得突兀，中間一段特別的問答，舞監進到報社採訪丁記者，最後演變成一場有關外省人進到安平地區，對於原生語言不同與政府語言政策的記者會，揭露曾經在安平真實發生過的事件，也深化了外省人丁記者進到安平後，努力想融入當地的歸屬意志。接下來時空回到現代，舞監與台南人劇團團長李維睦的對談，由安平在地人的視角，描述現在與過去安平的改變，雖然兩人的對話是幽默風趣的，但從中筆者感受到一絲「進步的憂傷」，時代再前進，在地文化民情被外來的事物漸漸蓋過，現在的安平更熱鬧了，但也越來越不像安平了。

以林大海與丁沛沛的愛情故事串接三幕，第二幕「安平的爱情」中，三年後兩人修成正果，準備舉行婚禮。婚禮當天，林太太還在擔心兒子娶妻後，是否能夠適應沒有母親協助的日常生活，林醫生以兩人從前經歷過的回憶，緩解林太太的緊張，在這裡我覺得神來一筆的是，林太太提及當年早期社會中娃娃親、指腹為婚的傳統，不只是安平，更是整個台灣社會的歷史。時間回到三年前，大海為夢想欲離開安平，但沛沛提及自己對於安平的留戀，讓大海權衡後看清內心，決定留在安平與沛沛共度一生，看到這裡我不禁開始思考到，現代人到外地讀書後，即在外地開始工作、生活，最終在他處找到目標選擇定居，這或許屬於很多地區最終落沒的原因，好

在沛沛對於安平留戀讓大海的選擇留在安平，但也不禁讓我想，若是大海出走安平，最終的結局是否有所不同。時空回到婚禮現場，林大海因緊張而說出自己想逃婚，不想面對娶妻生子後的焦慮情緒，同樣處於緊張狀態的丁沛沛，在聽到林大海的心聲時，也想畏縮在父母的庇護，逃避婚姻，但經由兩方父母們的安撫勸說下，兩人下定決心結成秦晉之好。這一幕的最後，舞監分享了一段與婚姻有關的總結，在這裡讓筆者思考到是否有最後這段總結的必要？因這一段總結，會讓我產生這一幕與安平之間的連結在哪裡的困惑。

最後一幕「安平的黃昏」，以扭曲的歷史照片投影和說書人講解九年後安平的改變作為開頭，帶出安平當地的湯匙山公墓，安平小鎮死去的人都聚集在這，丁沛沛也因生第二胎難產來到此地，她不聽眾人勸，堅持回到過去（十二歲生日當天），回顧她所熟悉的當年安平小鎮的一切人事物，明白「活著應該好好感受每個當下」，痛哭流涕後看最後一眼向過去道別。在這一幕，有一個疑問冒出，林醫生的弟弟，是本劇中沒有出現過，但卻提及兩次的人物，每個人物都有其存在的意義，在《安平小鎮》中，林醫生弟弟存在且被提及的意義究竟是什麼？我認為是可以思考的問題。

看完《安平小鎮》後，筆者思考著自己與家鄉之間的關係以及與腳下這片土地的連結，深省自己在這片土地生活二十載，卻好像一點也不了解它。《安平小鎮》運用疏離手法，卻更貼近人心，感謝台南人劇團帶我走入安平小鎮的歷史，喚醒筆者對於土地民情及家鄉情懷的關注，雖說我們所熟知歷史的古色古香，因為社會快速發展而逐漸在褪色，但另一方面卻又越沉越香，透過書籍、戲劇等媒介保存緬懷，進到每個人的回憶中久久無法消散。

<https://gourd1996.com/2021/09/29/%e7%96%8f%e9%9b%a2%e8%80%8c%e8%b2%bc%e8%bf%91%e4%ba%ba%e5%bf%83-%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b%e5%96%9a%e9%86%92%e5%b0%8d%e5%ae%b6%e9%84%89%e7%9a%84/>

成為《明日人》的修煉

演出 | 新人類計劃 周瑞祥 × 陳煜典 × 王礎

時間 | 2021/9/19 (日) 19:30

地點 | 線上演出

張釋分(2021 未來的評論人工作坊成員)

自大約兩年前起，筆者生活中開始出現「新人類計劃」的詞彙。由於本身對於魔術不特別感興趣，始終沒有觀賞這類型的演出。而這次線上觀賞之前，希望不預設立場的觀賞，因此除了知道「魔術」與「周瑞祥」這兩個關鍵字之外，其他演前所知的資訊，便是線上購票時的節目介紹。

線上演出以 Google Meet 平台進行，演出開始前便提醒觀眾，以「打開鏡頭、關閉麥克風、以聚光燈模式，釘選周瑞祥的視窗螢幕」的方式參與全程演出。演出開始前，觀眾看見鏡頭拍攝，一處類似個人房間或工作室的空間，空間是較靜謐、暗色調的安排。演出開始後，由周瑞祥走入鏡頭，將燈光轉亮，來到鏡頭前與觀眾打招呼，也陳述了自身對於整個演出的思考，以及希望與觀眾一起探索的方向。周瑞祥（以下簡稱周）提到在整個疫情時期，世界上所有人的生活都經歷了重組，而他心中認為的「魔術，是回應內心特定的渴望」，但當生活無法實體見面，人與人接觸需受到螢幕「框框」的限制，魔術是否還具有突破螢幕，與眾人靠近的可能？回應渴望的可能？而魔術，在資訊媒體爆炸，所有人的生活，已更加難以透過同一種經驗，進行歸納與概括的時代，要如何回應當代人的渴望？又或者魔術所要回應的，當代「共同」的「渴望」會是什麼呢？

以三幕劇的形式來看，大致可以將演出的結構切成三部份，並在每一個段落，使用一個預先準備好，寄給觀眾共同參與的魔術道具（三個道具分別為：明日環、鳥的著色圖騰、明日人卡。其中鳥的著色圖騰為第二段，購買特別互動體驗票卷的觀眾獨有）。一開始由周先破題，魔術有可能穿透螢幕去到每個人身邊嗎？又或者不只是身邊，而是進到潛意識，人的內心之中？同時他打開窗戶，讓一隻紙鶴在螢幕裡振翅起飛，也由於外面在下雨，因此他一方面為紙鶴，加了塑膠袋當作雨衣。一方面埋下伏筆，說明他覺得真正的魔術，是可以讓紙鶴飛到觀眾的身邊，並帶給人祝福。也提到，如果能讓紙鶴真的能飛到螢幕那頭的觀眾身邊，你是否會願意相信有一個關於「未來」的新的世界，有另一種超出實體的相聚方式？

第一幕的部份，為周的魔術小教室，先教大家一個叫「明日環」的魔術，接著再透過「拆穿」與「自我揭露」，在觀眾面前破解魔術手法，例如憑空抓出一條麵包、例如隔空抓牌等等，拆穿魔術手法的同時，說明在鏡頭裡面的魔術，更方便進行。對比演出現場，需要顧慮不同觀眾

不同位置的視角，線上螢幕演出，只需要專注在單一視角裡創造幻覺。接著周點題自己所關注的魔術面向，是更「奇異」的，同時變了一個將含入口中的口香糖，從眼眶中擠出來的魔術。透過自身對於魔術的破解，說明魔術，是某一方面來看是「幻術」，也一方面更加縮小範圍，提出自己心中所謂的魔術，是「另一個更高層次的真實」，卻不破解。

接續進入第二階段，也就是第二幕，透過魔術與購買互動票卷的觀眾互動，透過鏡頭的錯位，餵觀眾喝茶、吃義大利麵、猜出吃的棒棒糖的顏色等等方式與觀眾互動，從顯而易見容易破解的魔術，到逐步引人掉入，意識越來越受周的魔術手法控制的層面。其中一段為，邀請觀眾隨機將，寄至觀眾手中的包裹內，附上的鳥圖騰著色。觀眾們當下依照自選部份，將鳥的不同部位塗上不同顏色後。周請大家將鳥的圖騰面轉置鏡頭前，給所有觀眾看，並請觀眾打開紙盒內部。原來紙盒內已放入，他預測觀眾將會彩繪出的鳥的模樣，出人意料的是，眾人所描繪的鳥型，竟與周描繪得一模一樣。接著點名一位生日與演出日期，最接近的觀眾，請大家為他唱完生日快樂歌後，周說明其實演出一開始送出的紙鶴，目前已經飛到他家陽台的盆栽，請觀眾去找紙鶴。觀眾半信半疑，直到真的拿著一隻紙鶴，回鏡頭面前，拆開外面的塑膠袋，拿出紙鶴。周這時接著說，紙鶴內寫了特別要給這位觀眾的信，請觀眾將一部份唸出，一部份留著，是他希望帶給觀眾的祝福。

第三階段，也就是第三幕，周說明就算自己在鏡頭框框裡，表演地再精彩，也只是讓人與人之間更遠，只會讓人覺得是更高超的技術。接著他挑選了一位觀眾，直接挑戰人如何在螢幕前，進到對方螢幕裡的空間，並推掉對方桌上的一顆石頭。想當然爾，所有人完全驚訝到無法相信眼前所見，因為周做到了。他進入觀眾的空間裡，推動了石頭。最後一個步驟，他使用了類似催眠的手法，請觀眾為他的手機解碼，接著他試著以「讀心」的方式，讀取出觀眾手機的密碼。到了最後一步，現場所有參與者明白，周不只突破了實體的界線，也突破了意識的界線。這時他提出「明日人」的概念，他認為「實體」並不代表共時與共存，疫情之下，更凸顯了「在意識與潛意識裡，人有更強烈互相溝通的渴望」，而在明日，不遠的未來，周相信所有人面對事情的發生，都不可能置身事外，反而將會是更強烈的連結。即便無感，也只是回應事件的其中一種形式。最後他帶著大家，成為「新人類計劃」中的明日人。周從一開始的「明日環」到「明日人」，也象徵著自己從原本的魔術道具世界，到開創了新的交流形式，這個形式，超越形體並解剖心理，甚至超越魔術本身，成為更「真實」的意識溝通。看完演出，很想釐清這一切神奇、出乎意料的視覺與超科學的過程，周透過對人性細心的爬梳，過程中的逐一建構與引導，讓參與者感受到，他確實創造出，另一種可供想像的，新人類「溝通」的可能。

演出的結束，他穿上太空裝，邀請大家進入明日世界的同時，他點名鏡頭前其中一位無法操作「明日人」魔術的觀眾，並說明他的本人，會直接出現到他的面前，教他如何變魔術。結尾的收束，從線上再次回到實體，而「實體」的存在，不再成為唯一選擇。而是為了創造，去到下一個意識層次的過渡。演出過程中，意識與潛意識，實體與線上的層層翻轉，讓不可見的神秘，

折射出人性更多未知的層面。

<https://gourd1996.com/2021/09/29/%e6%88%90%e7%82%ba%e3%80%8a%e6%98%8e%e6%97%a5%e4%ba%ba%e3%80%8b%e7%9a%84%e4%bf%ae%e7%85%89/>

《安平小鎮》從聽覺的重構開始

張釋分

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

今年因疫情的關係，回故鄉生活了兩個月，村子裡風吹過時，所有孔隙都透著聲響，感覺耳朵又明亮了起來。

《安平小鎮》的開場，由蔡柏璋類似扮演開場主持人，先唱名介紹演員的名字，與觀眾建立關係，並說明將由所有在場的演員，共同扮演安平小鎮裡的人。「戴上耳機」後，進入時空的切換，引導觀眾以「聽覺的方式」踏進安平小鎮。導演安排透過「聽覺」切入想像，安排演員模擬雞叫、風聲、各式鳥叫、蟋蟀聲，建立起安平的空間感與環境。導演的這個手法，讓我感受到了三層的思考，第一層也是我今年的體悟，就是鄉村裡富含豐富有機的環境音。因此擬聲的同時，也重擬了該處環境的時間感與生活感。漁村的生活，與自然的互動息息相關，需要聽風聲，辨別氣候，獲取攸關漁獲或生存的訊息，因此擬聲的同時，也重擬了漁村人在聽覺上的豐富與敏銳。

第二層是，建立劇場作為一個想像時空，以「聽覺」作為想像力的引導，舞台上即便是「空的空間」，但當演員以語言引導「這裡是鳳凰樹」、「這裡是種了蔬菜的果園」時，語言描繪的畫面，會自動在腦中浮現。以聽覺的切入，創造了文本、也創造了舞台上，更自由調度切換的可能，類似一種「神說有光就有光」的全知視角。所以觀眾會很自然的跟著敘述走，例如開場，當在介紹小鎮裡的角色時，舞監這個角色便劇透，哪些角色在哪一年會因為什麼原因離世。文本選擇在明亮的開場，就先鋪一層淡色的，關於死亡的蟄伏。用隱晦的方式點題，「人終究一死」，以類似上帝的視角，帶觀眾去看見，人從生到死，經歷了什麼？生命又是什麼？

而這也是《安平小鎮》的原著《Our Town》美國劇作家懷爾德，寫在 1938 年時，在劇中所要探討的核心命題。《安平小鎮》是台南人劇團在 2013 年的改編版本，透過原著三幕劇的架構，轉換時空，以大量史料的爬梳，帶觀眾一起看見 1975 年到 1987 年間的安平。這段時間在台灣歷史上是經歷了 1975 年蔣中正去世，到 1987 年解嚴，這 12 年台灣，在社會上的政治氛圍、國家的現代化、經濟成長等等都處於劇烈的變動之中，因此劇中也透過安平這個小鎮，將一些對於外省、本省、原住民的思考、學校教育在黨國下的教育方式的滲透、還有在那個時代被失蹤的人，透過描述、討論的方式呈現。但由於力道，沒有延續到第二幕與第三幕，因此會感受到，是藉談安平這個主題時，投了一些擦邊球到其他面向上，但劇作的核心或是角色的性格，並沒有太深刻的關聯。

也是從此處，會看見文本上的另一矛盾，便是文史與虛構的交錯，劇中提到安平，有一個為林

醫生創立的獎學金、中華日報專門報導安平的外省丁編輯，這兩個人經上網查找，確認應該是並無此人。但劇中的演員，李維睦先生（也是台南人劇團的團長），又確實是安平人，其中分享的生命經驗又是非常紮實動人的。這樣既非紀錄劇場，但又使用紀錄劇場的形式，以敘述帶領了觀眾的視角，但真實與虛構卻有所不一致的情況，會感覺到真實的力量受到削弱。又回到聲音上的思考，也是透過導演的選擇，決定了某些時刻「擬聲」，某些時刻卻沒有。觀看時，對於形式與內容上的選擇，會有所困惑。

第三層意義是，回到電影史裡，當電影剛開始放映時，經歷了默片時代，那時影像與音效不能同步呈現，因此影片播放的現場會有旁白、解說、與交響樂隊。《安平小鎮》在演出中，使用了即時投影，但影像裡的人已經可以直接說出自己的話與聲音，其實不需要另外配上聲音，但演出保留了「擬聲」與「默劇動作」的形式。因此「聲音」成為一種刻意凸顯的手法，形成一個強烈的形式。造成使用「擬聲」本身，便是一種提問，這個提問扣合回，如果聲音已經可以用播的或是預錄好，何必擬聲？既然一切都已經這麼便利，為什麼要花力氣，繞遠路「擬聲」？

演出以「擬聲」這個手法，作為一種不合時宜的失效，回應進步是必然的，那回望過去的時代對我們的意義為何？扣合回，當社會已不可避免地現代化了，那為何要搬演一個過去時代的《安平小鎮》？也提問既然劇場一切，都是想像與扮演出來的，那當演員在扮演時，身為觀眾的你究竟在看什麼？也回應了原著中第三幕，沛沛透過「戴上耳機」，再次死而復生，重返 12 歲生日那天的早上，她看到生活裡無數已經被遺忘的、瑣碎平凡的細節，演員更透過肢體的放慢動作，凸顯那些為家人扣上釦子的瞬間、倒茶水的瞬間、玩樂丟球的瞬間……。帶觀眾以聽覺上「叮」的切換，搭配演員的慢速動作，跟著劇中人，看見點亮的那一秒秒，看似乏味無奇的日常，彷彿跟著台上演員同步重返，生活中那些稍縱即逝的片刻。經歷生、已知死，走完人生的沛沛，選擇不要繼續回憶。慢慢的墓園裡，也越來越多人跨進死的界線，在戲的最後將關於生命意義的精神性提問，重新拋回給觀眾反芻與思索。

在《安平小鎮》，可以再次感受到原著《Our Town》超越時間與空間，對生命的提問與關懷，而作品改編原作的方式，也賦予了新的思考空間。

<https://gourd1996.com/2021/09/29/%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b%e5%be%9e%e8%81%bd%e8%a6%ba%e7%9a%84%e9%87%8d%e6%a7%8b%e9%96%8b%e5%a7%8b/>

將日常串接成恆常，屬於我們的小鎮 —— 《安平小鎮》

曾冠菱

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

《安平小鎮》改編自美國劇作家 Thornton Wilder 曾獲普立茲獎的經典劇作《Our Town》，將時空背景挪移於 1970 至 1990 年間的臺灣安平。情節上保留《Our Town》中三幕結構，原劇中的兩個家庭則分別設定為本省林家與外省丁家，由不住在小鎮、沒有名字，只是被喚為「舞台監督」，以口白穿梭於演出，帶領觀眾進入那如詩如畫、人文地景情懷的安平小鎮。

在出戲與入戲之間——疏離的運用

整體結構沿用原著之戲中戲結構——舞台監督帶領劇組人員排練，此效果很好，在極簡的舞台上，透過口述時而呈現出完整而日常的安平小鎮，也時而以驚鴻一瞥、去蕪存菁的型態綜觀安平的某一隅。

只是，到了二、三幕這樣的結構卻倏忽減少許多，導致觀演上有些疑惑，進而產生出戲的疏離感。不過此一手法似乎也是《安平小鎮》編創上所有意為之？多處可以見得，比如戲劇情節中穿插真實的歷史照片並且大大投影在舞台上、使用即時影像與移動的攝影機、揭露演員製作音效聲響的過程等。此舉除了呼應戲中戲的戲劇結構，觀眾隨時可以躍出戲劇幻覺；更重要的是，將日常到稀鬆平常的事物透過略顯突兀的手法，讓我們既存在於戲劇情境中，也同時存在於對日常的重新審視。回過頭談前面所提到的第二、三幕，在第一幕中大量的戲中戲、甚至是排練接錯話的笑點，能量堆疊至第二、三幕時所明顯減少許多的戲中戲，為觀眾留下一個似幻亦真、模糊不清、悵惘若失的感受。

安平人的面貌

在《安平小鎮》中，除了在地景色描繪外，尚有安排許多角色，呈現出安平濃厚的人情味以及各式各樣的類型人物，可以感受到編劇在改編時欲呈現出安平眾生相模樣的野心，透過精妙的對話編排、演員強大的表演功力——如在觀眾面前衣物轉換的符號象徵、轉變表演方式，使這些眾生相得以巧妙地流動於演員間。雖然人物紛雜，但是角色也盡可能地立體、彼此交織，特別是在呈現外省與本省融合上。時空背景架設於 1970 至 1990 年間的臺灣，藉由人物背景、廣播、報社的問答等，直面迎接屬於這特殊年份的歷史脈絡與自我身分認同，卻也並非沉重。

特別是作為中華日報國民黨報、外省人身分的丁編輯，劇中向他拋出政治與文化意涵上略為尖銳的質疑，為什麼當時學校禁止使用台語？當時有些人因為政治的因素「離奇失蹤」？外省與

本省在語言上與文化上的不同？對於這些叩問劇中並沒有給出回應，而是選擇以輕盈的方式扣回到「身分認同」的命題——雖然丁編輯並非安平人，但仍深愛著安平這塊土地。這樣的設定為劇本角色增添許多厚度與顏色，呈現出臺灣當時候政治與文化的特殊風貌，並歸結出安平人的多樣性。然而，因為劇本中此一本省與外省情結與區別的設計，所以不免地讓人期待丁家與林家下一代婚姻的融合、後續發展及兩者文化上差異等更深入挖掘，可惜劇中並未著墨，讓這省籍交匯有了開花，卻未完滿的結果。

將日常的片段，串接成深根心底的恆常

日常是貫穿整齣戲的主軸之一，可以見得導演廖若涵和編劇許正平在廣泛蒐集並爬梳安平珍貴的史料照片、針對在地居民深度採訪的用心。此外，本劇中揉合自安平出生、長大的台南人劇團團長李維睦（同時也是演員之一），提供許多實地生活經驗，並且以「在地人」身份出演真實的自己，向過往純粹而美好的時代緬懷與追憶，特別打動人心。

這些繁瑣的日常，讓觀眾能從中深刻感受到其酸甜苦辣，或多或少攀爬至關於自己成長的時光，看完戲後久久都難以抽離屬於我們過往的歲月時光。這樣的仔細描繪，放在演出中，也因為太過瑣碎與日常以至於整體結構紛亂、拖沓，特別是婚禮中男主角林大海突然悔婚，雖然能夠感受原著與編劇放置婚姻的猶疑與不安此一矛盾情感，然而在以「安平」為主軸的演出中，放置了非因為安平而產生化學反應的元素。換句話說，同起事件與情感，置換掉時空背景也不受影響，那麼放在《安平小鎮》的意義又是如何？和安平的在地關聯是什麼？

日常是《安平小鎮》最重要的核心與主軸之一，在當今面對資訊傳播迅速的全球化衝擊，如何保存在地文化與精神成為了重要的議題。《安平小鎮》透過從小人物與小歷史的角度切入，因著藝術創作者所運用的手法，將藝術成為一種工具、媒介，把當地文化、歷史、環境給串接起來。因而，即使非在地台南人，筆者亦能從《安平小鎮》中更了解當時代的安平，上學遲到就得乘坐竹筏到彼岸、家家戶戶不鎖門也無妨的純樸民風、上午的捕魚人的魚腥味到下午就成了沾鍋的菜香四溢等。藉由戲劇使人們眼中的百無聊賴有了更深刻價值與意義，從而保存屬於安平的地方記憶與文化，屬於安平的氣味與聲響。

無論是雞蛋花的香氣、海與河邊高起的堤防、沒有牌照但全鎮都找他求救的醫師……。這些從童年伴隨至長大的吉光片羽，藉由這一晚在安平的小鎮，將零碎的日常片刻娓娓道來，映至我們的眼簾，成為駐於心中的恆常。

<https://gourd1996.com/2021/09/30/%e5%b0%87%e6%97%a5%e5%b8%b8%e4%b8%b2%e6%8e%a5%e6%88%90%e6%81%86%e5%b8%b8%ef%bc%8c%e5%b1%ac%e6%96%bc%e6%88%91%e5%80%91%e7%9a%84%e5%b0%8f%e9%8e%ae-%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f/>

得以窺見那被隱藏的女性 —— 《嫁妝一牛車》

演出 | 阮劇團、流山兒事務所

時間 | 2021/9/11(六) 23:00

地點 | 公視表演廳

朱晨瑜(2021 未來的評論人工作坊成員)

看的過程心情很沉重，卻又不禁讓人想繼續看下去。

阮劇團與流山兒事務所共同製作的《嫁妝一牛車》，改編自作家王禎和用台語寫成的短篇小說《嫁妝一牛車》，這本合集也早已於至少二十年前便有電視劇及電影之版本。阮劇團選擇將《嫁妝一牛車》搬上舞台進行演出的意欲究竟為何？關於《嫁妝一牛車》的評論已相當多元，看了諸多評論後我更想問：原著是否站在一個超然的地位？後續的改編是否應全然按照原著，而不應包含再創作者的想法？

相較於舞台劇能夠在劇中看見阿好的「賭博是我唯一可以掌握自己命運的時刻」、萬發的聽而不聞，又或是簡仔對阿好的真心實意，於《嫁妝一牛車》小說中由於文體及篇幅的限制，僅能看到那些關於萬發的想法，阿好於小說中，只是一個「紅杏出牆的妻子」，而不是一個擁有自己生命的女人。舞台劇中深刻刻畫出阿好生命裡的悲哀，也寫出阿好曾經也是為了萬發奔波的妻子，而不僅僅只是一個「因為丈夫性功能衰弱、賺不了錢養不了家而紅杏出牆的妻子」。我想這是舞台劇版本的刻意為之，相較於在 1967 年的《嫁妝一牛車》，五十年後的《嫁妝一牛車》很顯然對於女性的刻劃更為細膩，也更讓人感受到女性的存在，而非如小說那般女性僅僅是背景板，足以看見在這五十年的光陰裡臺灣女性地位的提升。

小說、漫畫、影視、舞台劇的改編在這幾年已經不少見，像是 2016 年造成亞洲轟動的《逃避雖可恥但有用》(台譯：月薪嬌妻 / 日文原名：逃げるは恥だった役に立つ，以下簡稱逃恥)，即是從同名漫畫改編而成。關於漫改劇的討論在網路上已不少見，漫改劇的成果多數讓人失望，即是奢望將漫畫的邏輯套用在真人電視劇當中，然而逃恥的成功在於將漫畫改編成電視劇的流利，主角森山美栗是個腦內小劇場十分豐富的女人，在漫畫這個媒材呈現會讓人感到習以為常，多數的真人電視劇在表達卻會讓人感到十分尷尬，而逃恥的電視劇當中卻相當自然、可愛，甚至讓人覺得少了這些整個作品會不完整。又像是臺灣豫劇團改編自莎士比亞劇本的豫莎劇《天問》，即是以《李爾王》改編而成的作品，但豫劇與西方戲劇呈現的方式、過往的發展背景本就不同，難以希冀《天問》最終的呈現與《李爾王》相同，勢必會因為劇種、媒材的不同，而有不同的呈現。

我相當喜歡阮劇團與流山兒事務所改編的《嫁妝一牛車》，加入了現代的思維，讓阿好的作用不僅僅只是襯托萬發的無能，更讓我看到在那個年代女性面對情慾的困境，在劇團將作品搬演至舞台的 2018 年，甚至是到了我觀看這齣戲的 2021 年，這個社會真的認真面對女性情慾了嗎？

<https://gourd1996.com/2021/09/30/%e5%be%97%e4%bb%a5%e7%aa%ba%e8%a6%8b%e9%82%a3%e8%a2%ab%e9%9a%b1%e8%97%8f%e7%9a%84%e5%a5%b3%e6%80%a7-%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%ab%81%e5%a6%9d%e4%b8%80%e7%89%9b%e8%bb%8a%e3%80%8b/>

先拉近再拉遠·《安平小鎮》的現代思考

宋柏成

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

《安平小鎮》是台南人劇團在 2013 的作品，改編自 Wilder 的《Our Town》，提取其中最重要的人物關係與情節發展，將故事移植到 1970-80 年代的安平。對於《安平小鎮》的演出，這裡先給出筆者對其的第一步閱讀，在此作品中所初步展現的是一種現代性的焦慮。在邁入現代化的過程中，台南人劇團對於西方現代戲劇的依賴，但又拋不開日漸萌生的本土情懷。於是在《安平小鎮》中，便以既使觀眾產生共感，又會使觀眾疏離的方式展現出來。而之所以如此進行評價的原因，須從原著《Our Town》的文本分析起。

《Our Town》本身是一個具有高度普遍性的劇本，也因此廣泛被各地改編成不同的版本，像是 1989 年果陀的《淡水小鎮》與這裡所談 2013 年的《安平小鎮》這樣的例子。此劇本之所以具有普遍性的原因在於，故事發生在並不實際存在的 Grover's Corners，與地方沒有太直接的連結，因此可以簡單地將其從故事發展的地點移出並置換。也因為劇中的小鎮是純然虛構的，是為了劇本而存在，這樣的關係使得小鎮與劇本的關係是單向的，先有劇本才有小鎮，小鎮可以全然地為劇本服務，不會有多餘的文化表徵溢出於劇本之外，影響劇本的普世性。其次，劇本的內容又是討論人類社會必經的生命事件，如出生、婚姻與死亡，這些事件都能被輕易轉換成當地文化脈絡中的對應禮俗。最後，《Our Town》討論的是廣為接受的道理，也就是把握當下的重要性。這在各地的文化中，多是同樣被認同地價值觀。

然而，既然《Our Town》如此適宜被改編，當其移植到安平發生了什麼事呢？前文以長篇幅強調小鎮的普遍性，但其普遍性真的是為了改編而造就的嗎？我想未必如此，這種普遍性對於 Wilder 的原版劇本而言，反而形成一種疏離感，因為它讓讀者無法對於當地的文化形成連結與想像。再者，劇本中所期待的表現形式又是以無實物表演為主，並不需要實際的對應物，這也是在創造疏離感。最後，《Our Town》中從角色出現開始，就一再預示他們的死亡，也使得觀眾無法將情感寄託於一個將死的角色身上。

那麼，問題就在於疏離的目的何在？《Our Town》撰寫於 1930 年代的美國，當時正值藝術的技術條件發生改變，藝術品可以被大量複製進行生產，而電影就是其中最好的例子。電影可以大量重播，讓觀眾的觀賞經驗得以被複製。電影與劇場的不同在於其快速的溝通，使觀眾無法仔細思考當下所看見的畫面，很快又有新的畫面投向觀眾。而《Our Town》在這樣的背景下運用疏離的方法，將觀眾與演出的距離推開，一方面創造觀眾的主動性，使其不再是被動地接收資訊，另一方面也在距離地存在之中，創造作品陌生的美感，使得劇場與電影的快速可複製產生差別。這種手法在當時的出現，也就可以解釋成是對於當時可複製而商品化的藝術作品

的一種反動，仍然堅持過去創作方式，創造劇場獨特性的觀賞體驗。觀眾不同於電影，是以主動的方式去接觸並思考劇場。

因此，這個劇本本身看似具備普遍性，以人類社會的共同性來創造廣泛的共感。但是，這種普遍性只存在於表面，《Our Town》背後實則是有深刻的物質基礎的，是現代藝術面對可複製的藝術作品而發展的一種結果。這種解釋方式在劇本最後所提出並貫穿全劇的價值觀可以得到驗證，劇本提出我們應當珍惜當下，而不是以快速不經思考的方式處理之。因此，當《安平小鎮》將《Our Town》移植到安平時，若忽視這疑點就勢必會出問題。《Our Town》的疏離化傾向無可質疑，而其選擇懸置小鎮所在的真實位置就是一種刻意為之。當《安平小鎮》將其在地化而成為一個安平的故事時，就與《Our Town》的疏離性有所衝突，反其道而去創造與觀眾的共感。

更遑論《安平小鎮》卻仍然維持《Our Town》的疏離效果，並沒有針對論述策略加以重構。《安平小鎮》中，將原劇本的無實物表演轉為一種擬聲的方式呈現，也是達到疏離的效果。其次，《安平小鎮》更在開頭增添對於演員的介紹，將演員的存在置於角色與觀眾之間，形成「角色—演員—觀眾」的關係，這無疑是將觀眾的距離拉遠而疏離化的。最後，《安平小鎮》也直接採用了《Our Town》的疏離策略，如預示角色的死亡。總而言之，《安平小鎮》採納了《Our Town》的疏離性，但卻又將本能達成疏離效果的地點設定上進行在地化，這也就導致了矛盾的發生。

《安平小鎮》的故事設定於 1970 到 1980 年代，作為一種現代化浪潮下對於現代文化的思索尚有其道理。尤其當第三場戲進入 1987 年時，也在此幕的開頭就直接提出了對於現代化思考。只是該劇對於安平的刻畫，在在刻劃了一個美好的 1970 年代的安平的想像，而這種借用外來戲劇進行對於安平的美化，就成為一種在地化的表現形式。在地化之餘，又不願放棄疏離的戲劇技巧，以至於《安平小鎮》有了共感與疏離並存的狀況。然而，《安平小鎮》演出的 2013 年，為何還要處理這樣的問題？這個問題是否不只存在於 1980 年代，快速接收、缺乏思考、大量複製的文化現象仍然延續到了今日？也就是說，當代處理 1930 年代的美國、1980 年代的安平所面對的問題的意義何在？

欲解答這個問題，就得思考這 1970、80 年代到 2021 年的時間延遲，產生了怎樣的變異。兩者的差別在於，在地化在當代不再像過去是那麼重大的問題。這個差別的出現，為閱讀《安平小鎮》畫出了一道新的路徑，也許《安平小鎮》進行本土化的目的從來不是為了本土化，而是為疏離化做準備。當此劇用兩幕的時間建立觀眾與安平的連結時，第三幕的疏離化處理才能夠將觀眾與劇情拉得更開，唯有先拉近，拉遠才會變得更加明顯。也就是說，《安平小鎮》並沒有在共感與疏離間發生錯亂，共感是為了疏離的發生。《安平小鎮》處理的是與《Our Town》同樣的問題，同樣面對現代性的來襲並進行抵拒。而《安平小鎮》有過之而無不及，除了前文提及的拉近再拉開。另外一個例子是此劇中所運用的投影手法，在第三幕開始，此劇以扭曲變

形的影像表現現代化社會的醜陋面。這是《安平小鎮》對於現代社會的控訴，卻是用現代的方法來呈現，這無疑顯得格外諷刺。

對《安平小鎮》第二步閱讀於是出現，《安平小鎮》作為《Our Town》的改編作品，除了延續其思考模式，同樣對現代性提出思考。並且還以當代作為視角，提出了新的詮釋方法，在這一層面上已然超越了《Our Town》的視野所見。只是值得注意的是，這種超越只是視野上的，問題的本身仍然不變，台灣仍困在現代性的問題中，未能脫身。

<https://gourd1996.com/2021/09/30/%e5%85%88%e6%8b%89%e8%bf%91%e5%86%8d%e6%8b%89%e9%81%a0%ef%bc%8c%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b%e7%9a%84%e7%8f%be%e4%bb%a3%e6%80%9d%e8%80%83/>

大時代的悲歡與暗湧 ——《安平小鎮》中的現代痕跡

洪子婷

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

台南人劇團在 2013 年首演於臺南的《安平小鎮》(以下簡稱《安平》)，改編自美國劇作家 Thornton Wilder 獲普立茲獎殊榮的 Our Town。臺灣觀眾對這個劇本並不陌生，1989 年，果陀劇場就已首度改編演出以淡水為背景的《淡水小鎮》，在 2014 年的第七版後，2017 年再次上演典藏加演場，可謂歷久不衰。台南人劇團則以臺南安平為主要故事背景，在原著的「日常生活」、「愛情與婚姻」及「死亡與永恆」三幕結構下，描繪出 1975 至 1987 年間島國南方小鎮的生活風貌。

原著中對於道具、佈景等「物質面」要求一切從簡，演員的表演以模擬動作 (mime) 為主。《安平》在形式與結構原則上恪守原著，巨大的背板看得見支撐的角料，高起的平台與斜坡增加了舞台層次，都保持著沒有任何加工的原木色。煎蛋、扒飯、蟲鳴鳥叫等聲響由身在舞台上的演員擬音創造，即使有鍋碗瓢盆、腳踏車和棒球手套，表演也建立在非寫實的前提之上，留下的空白並不蒼白，對於日常質地的精準掌握成功召喚出人們對日常生活、生命事件的記憶來填補，一同悠遊於透過記憶與想像構成的「安平小鎮」。

說書人般的舞台監督不時打破第四面牆與觀眾交談，甚至直接操作舞台上的場景設置與角色走位；演員亦在觀眾面前切換角色、進行扮演，或直接以演員本人之間宛如「訪談」的對話，展開對於過去安平的描繪。舞台上發生的一切，於是不能理所當然地被當作真實看待，卻又因為揭露了「真實是被構建的」之過程，而顯得無比真切。或許可以說，正是透過這樣真實與虛構的力量相互抗衡，使觀眾無法順理成章地沉浸在某個與此時此地相異的時空，而會不斷意識到身在此時此地，並且一再被捲入舞台發生之中的自己。

在第一幕構築出眾生百相的市井生活後，第二、三幕逐漸聚焦於較為私密的個人經驗。第三幕甚至以現實中不可能發生的「回到過去」為主要場景，展現了彷彿有無限可能、是一種累積過程的「生」，與永恆的不再可能、逐漸消逝的「死」之間巨大的對比，讓人鮮明地感覺，演出所創造的共鳴與普遍性，並不完全在於某種共同具有的真實或歷史，而是讓人察覺人與人之間共同點，其實在於我們每個人其實都是擁有記憶的人。

寫於 1938 年的原著劇本，藉著使用尋常物件與演員模擬動作構成的抽象表現，使觀眾無法在佈景、服裝等提示下直接投入某個時空之中。舞台上的空白藉著演員身體與物件互動的方式，召喚著身處在場的觀眾以自身經驗來填補。在這個過程中，由於觀眾必須啟動自己的思考與想像來完成「小鎮」與「生活」的輪廓，自身經驗中的社會時空於是浮現出來。而在勾勒輪廓的

過程中，形成的其實正是與每個觀眾自身經驗有關的社會想像。透過發生於內在的思考與想像活動，社會和歷史的普遍性不再是一種排除個人感受與經驗、具有某種不可質疑權威性的事物，而是與個人經驗、社會和歷史事件都有所連結的共同感。

這樣創造了以自身經驗展開對社會與歷史認識的路徑，正是形成原著中重要的現代感的獨到之處。改編的《安平》藉由簡潔俐落、內斂精準的氛圍營造，發揮了原著精神與現代表現，並讓觀眾在虛實交雜中，經驗到某種普遍性的情懷。就團隊對演出的設想而言，《安平》可以說是成功的作品。然而，或許也可以說《安平》的成功，其實大多得益於原著優異的結構與彈性。筆者認為，《安平》的演出中，或許蘊涵著可以進一步思考，在這樣成功的基礎上發展臺灣，甚至是屬於安平之現代感的可能性。

回到第一幕「小鎮的一天」，舞台監督化身工作人員，來到丁編輯的編輯室進行採訪，隨著安平的學校不准學生說台語的話題，丁伯伯先是謹慎地回應「我想是做到了語言與文字上統一」，後面一句話都說不完，隨即引發了「如果照這個邏輯的話，那是不是可以大家學台語呢」、「您是不是身為中華日報這個黨報的編輯，所以不方便回應」，更甚至白色恐怖、本省外省族群差異等等愈發尖銳的質問。丁編輯的回應透露著無奈和決心：「我知道我不是土生土長的安平人，可是我也是安平的一份子，安平也是我的家。」舞台監督在這段耐人尋味的告白後謝謝「演員林家麒」，則為這段漣漪平添一股後設風味。

這樣的段落，相對於整齣戲溫暖清淡的色調顯得格外銳利而突兀，卻確實表現了那個年代在社會上所包含的衝突感受。當原本隱身於群眾演員中的李維睦以本人身份「脫戲」演出，抽離出一個既有丁編輯這樣的虛構角色，也有李維睦這樣的演員本人共處一室的特殊狀態，舞台監督順勢詢問是否有人有問題要問「丁編輯」，紛紛舉起的手宛如檯面下的不和諧突顯而出，形成了那個年代不可能發生的正面衝突，造就了那一個讓人印象格外深刻而亮眼的時刻。

帶來類似這樣不和諧感受的，還有教會合唱團指揮潘个（Phuann-ê）與小鎮和樂融融氣氛相對的深沉悲憤和困窘。身為原住民，在平地漢人社會生活的艱苦與格格不入，亦是戲裡能夠讓人格外意識到社會境況的重要衝突因素，都可以感受到某種社會氛圍隱隱成形。可惜的是，隨著二、三幕的視角轉向，這樣的氛圍似乎逐漸消散，彷彿社會紛擾對個人生命而言僅是背景浮雲，沒有掀起太大波瀾，也不會留下痕跡。

筆者認為，若是能夠延續這樣的氛圍，或許會使《安平》成為更加獨樹一幟的演出。就內容來看，編輯室的發問場景是故事中的衝突事件，引發的銳利和不安，在形式上亦形成與溫暖、溫馨的日常相異的調性，呼應了那段歷史與當時社會中的躁動和動盪，使演出指向了某種不同於原著的經驗與想像。禁止說台語、白色恐怖亦或是省籍衝突等議題，召喚出的是臺灣的歷史脈絡與社會背景，而「對著管理黨報的外省人提出這些問題」這樣的情境之所以能夠被感受為是

緊張的，也同樣是在臺灣經驗中才得以成立。更進一步來說，正是這些僅在臺灣經驗中才起作用的衝突因素，形成了讓觀眾在自身擁有的當代經驗中，與那份未曾參與的過去連結，甚至能夠使過去在當代產生意義的路徑。

所謂的「進步」，即使建立在「被破壞的過去」之上，也同樣包含著過去在其中。辨認那份過去是如何在此時此刻發揮作用，對於當下情況的辨認，以及未來的想像，都是面對歷史時重要的課題。《安平》的演出透過形式上的衝突，產生了有別於原著的現代感，一方面帶來對於當時臺灣社會與歷史的不同認識，更重要的，或許在於使人獲得重新思考自身、當代社會與過去歷史之間關係的方式。改編的《安平》完整、成熟而動人，對現代表現的高度把握與精準表達，成功喚起某種餘韻無窮的普遍情懷。演出中的衝突因素，則是對臺灣現代感的驚鴻一瞥，即使未能在本次演出中得到充份發展，也讓人對往後更多含有類似可能性的作品充滿期待。

<https://gourd1996.com/2021/10/04/%e5%a4%a7%e6%99%82%e4%bb%a3%e7%9a%84%e6%82%b2%e6%ad%8c%e8%88%87%e6%9a%97%e6%b9%a7%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b/>

《嫁妝一牛車》：面對現實，我們何嘗不是選擇吞忍？

演出 | 阮劇團、流山兒事務所

時間 | 2021/9/11(六) 23:00

地點 | 公視表演廳

陳恩鎰(2021 未來的評論人工作坊成員)

「被生活壓迫著的人們，我們想要『好好』活著」，是表面上過得光鮮亮麗，抑或是實質上的身心靈富足，好像都不是那麼重要了，只要大笑一場帶過，一切污水都將蒸發於腳下塵土。《嫁妝一牛車》的結局即是如此荒唐的悲哀，黑色幽默的定調，也為此戲增添一絲「這不就是人生？」的哀怨。

萬發因炮戰意外，髒水導致耳朵發炎又遇到庸醫，讓耳朵的聽力剩下不到一兩成，在戲中他聽不見旁人閒言閒語，但有時卻又能與阿好應對如流，這不禁讓人思考萬發到底是真聾還是假聾？又或者「聾」只是不願面對現實的保護色，只願在生活短暫順遂時打開耳朵。戲中由盲牛擔當起「說書人」的角色，時常與萬發進行著似真非實的人牛對談，兩者都同樣失去了五感中的一感（視、聽），但卻形成強烈對比，透過說書人（心明）與萬發（藏心）的結合，可以看見面對殘酷現實時，內心的矛盾衝突與掙扎。

眼盲心卻更清明，盲牛此時作為萬發內心的自我與良知，牠與萬發在夢中對話，告訴他不願面對的事實；用耳聾掩飾自己所知事實，萬發則是作為當命運降臨時選擇妥協，以不知應對真相的那一方。很多時候，我們所追求的結果不遂人意，但卻要武裝外表面對現實，甚至可說是自欺欺人，這樣真的能夠說服自己接受嗎？在《嫁妝一牛車》中，萬發在經過惡夢、坐監後，最終接受了這樣的不堪，並大笑著繼續生活下去，將萬發投射在自己身上，我們多數人又何嘗不是如此？即便生活中處處被艱難打擊，隔一天還是得照常過日子，生活就是淚水與笑聲的交響樂，演奏到生命結束的那天。

筆者認為，戲中阿好對於簡仔的需求，是「物質」大於「性」的，甚至可以說是想用「性」留住「物質」。在戲中多次從飲食、支薪中，了解到萬發一家中物質生活的匱乏，面對生活困頓，儘管拋棄掉身為「母親」、「人」的尊嚴偷摘地瓜，也要活下去，她知道這是錯誤的卻不得不做，她教導阿狗不能這樣做人，卻還是違悖道德偷竊，她是有「良知」的，卻不得不為了孩子、家庭犧牲尊嚴。現實的人生，面對命運產生的「不得不」，我們又何嘗不是只能選擇吞忍呢？

唯一令筆者感到困惑的是，戲中阿好台詞中「國罵」的必要性。雖說國罵是劇場中常見，用來加強戲劇張力的技巧，但若將國罵融合在人設中，是否容易流於台語污名化的爭議？這點是必

須再細加斟酌的。但在《嫁妝一牛車》中，對於阿好這樣的女性人設，筆者想給予肯定，從演員余品潔的演繹中，確實看見很立體的阿好，但筆者也同時思考，有沒有其他戲劇動作或設定，能夠更凸顯出阿好灑脫的個性及對生命殘酷的無奈，這樣或許能更有層次地表達阿好對耳聾丈夫萬發或整個社會的不滿。

總體而言，筆者認為改編自王禎和《嫁妝一牛車》的舞台劇版本很精彩，不論是編、導、演都值得鼓勵，在劇場中呈現真實與想像、表達命運和現實，不是一件簡單的事。最後回到首段「被生活壓迫著的人們，我們想要『好好』活著」，很多時候，我們都在現實中權衡利弊，從不同的角度看各成好壞，但筆者想闡述的是，最終的結果不管向哪一方妥協，只要能夠對得起自己就足矣，畢竟「日頭赤炎炎，隨人顧性命」、「留得青山在，不怕沒柴燒」，兩個耳熟能詳的俗諺就擺在眼前，我們應該更能夠從前人的經驗中體會「好好」活著的感受。

<https://gourd1996.com/2021/10/09/%e3%80%8a%e5%ab%81%e5%a6%9d%e4%b8%80%e7%89%9b%e8%bb%8a%e3%80%8b%ef%bc%9a%e9%9d%a2%e5%b0%8d%e7%8f%be%e5%af%a6%ef%bc%8c%e6%88%91%e5%80%91%e4%bd%95%e5%98%97%e4%b8%8d%e6%98%af%e9%81%b8%e6%93%87%e5%90%9e/>

《安平小鎮》與人生的距離

李姿儀

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

改編自 Thornton Wilder 所撰寫之劇本——Our Town 的《安平小鎮》，開頭即是蔡柏璋用極富演講風的台語念了此戲的名字。引領大家進入安平的起頭是十分沈靜的口述介紹，搭配著後面投影出一張張安平老照片，讓人很容易便能在腦海中建構出安平過去的人文和地理環境；排排坐的演員們也不時利用口技製造各式環境音，配合著簡單的演出更讓人有身臨其境之感。隨著口述的內容從整個安平逐漸聚焦到每個角色，演員們開始離開椅子換上了各角色代表性的服裝，配合著蔡柏璋口述的內容演出角色的日常生活。爾後編排利用舞監帶著演員認識舞台的一大排練環節，幫觀眾利用想像在簡易的舞台上建構起劇中兩戶人家的住所樣貌。

第一幕「安平的一天」以極緩的步調呈現出安平六零年代的市井小民生活，然而真正令人印象深刻的地方並不是過往的有多純樸，而是在蔡柏璋化身的工作人員去採訪丁編輯（林家麒飾）時發生的情節。丁編輯在個人的訪談中提到「雖然我不是本地人，但是我對安平的關心和瞭解，其實比很多在地的朋友還要來得深入、來得多」，雖然可能是因為身為編輯必須要到處奔走、多方採訪才能完成一篇報導，但從他講解一張張照片故事時臉上的笑容可以知道，他是真的熱愛著安平這個地方，也是真心把自己當成安平的一份子在生活著。

從這小段演出中可以看到過去外省人努力想融入當地，卻仍一直被排斥的無奈。對於這種心態，丁編輯在後面被逼問到黨政問題時，也侷促地表示自己只能回答最後的一個問題，並說出只要能夠回家沒有人會不想回去看看此種回歸到「人類」本質的回答。在政治和身份給予的外在標籤之前，我們更應該關心的是身為一個「人」內在會有的情感，許多大至政黨小至日常的紛爭，都是因為某方執著於某個外在標籤，忽略了對方和自己一樣會有情緒，更可能也在為某件事掙扎，才會產生了不解的爭執。更耐人尋味的是，工作人員在開放報社其他員工問問題時強調了「丁編輯」三個字，其他員工在提出問題時也反覆強調了「丁編輯」；在整段採訪戲的末尾，蔡柏璋在丁編輯結束自白後更走上前拍了拍「丁編輯」的肩膀，說出「好的，謝謝林家麒」一句，讓整段故事有了抽離出安平的獨立之感。

第二三幕「安平的愛情」和「安平的黃昏」比起第一幕對安平人生活的綜觀，更聚焦在小人物的個人故事上。從各幕的名字便可以很容易聯想，第二幕呈現的是人在面臨愛情時的狀態，以及新人對於結婚一事的糾結。透過在婚禮上穿插的一些小鬧劇，適當地沖淡了劇中新人對於未來的不安，雖然結了婚不一定會有好的後續，至少看到每對新人時每個人都會發自內心地為他們高興，而那份喜悅是一輩子難忘的回憶。然而緊接著第三幕的黃昏卻不是描述第一聯想到的、廣義的太陽西落，而是所謂的日暮西山，是生與死的對比。

在「安平黃昏」一幕中，以去世之人回到生前某一天的經歷為主軸，提出「活著的時候有好好感受每個當下嗎」的大哉問。透過讓本應該無交集的兩戶人家同時在同一個區域中出現，配合了後面走馬燈般的上半場快速倒帶影像，凸顯出即使存在於某個時空，腦海中也不會只有當下的景象，更可能會如骨牌般一步步聯想到過往的點點滴滴。丁沛沛(李劭婕飾)在拿下耳機，強制中斷對過去生日的回憶時與舞監(蔡柏璋飾)說：「對不起，我該回去了」。回想到此幕最一開始她和媽媽——丁太太(張棉棉飾)說「我想回去」時的「回去」指的是回到生前的時光、回到那個有親人在的溫暖地方，此處的「回去」指的卻是從既真實又虛幻的回憶中，回到逝去之人應該在的另一個世界。陰陽兩隔，生與死之間的界線除非奇蹟出現否則無法跨越，而有些道理也是要等時間到了才會逐漸明白。或許這就是為什麼生死的題材一直被反覆搬演，「活在當下」這個流傳已久的告誡也一直被提及，這些自古就有的問題縈繞著眾多的人，而正是因為它的無解才會這麼令人著迷和恐懼。

在第三幕中有個令人不解的點是，既然沛沛自己在看了一小段回憶後也已發現原來自己早就忘了這些生活中的細節，甚至不記得當天吃過什麼樣的早飯、收過什麼樣的禮物、發生過什麼樣的事，那為何在被詢問到想回到哪個時間時，還執著地說著要回到「十二歲生日那天」？「十二歲生日」對於沛沛而言有什麼重大的意義嗎，否則為何要反覆用堅定的語氣提及只要回到那一天？原劇本中並沒有對這一天的特別描寫，《安平小鎮》中也沒有其他的補充說明，只是「盡責」地刻畫出一個人常會忽略掉自己日常生活的事實。關於「十二歲生日」此一特定時間的設定，究竟是為了要讓觀眾們反思自己認為的重大日子可能其實只是生命中的驚鴻一瞥，還是單純想隨意找一天呈現出平凡日常的畫面，都隨著幕落而不得而知了。

《安平小鎮》刻畫的不只是安平的故事，真正令人動容的是這些故事出自於可能就存在於自己身邊的小人物，是六零年代平民的日常。雖然最後一幕利用虛幻的亡者世界作結，題材也從第一幕的描述小人物生活變成了對人生的大哉問，但無論是對過去之事的描寫還是對逝去之人的猜想，《安平小鎮》都只有在點出樣貌後給了個問號，對於劇中許多提出的觀念也都是維持著保守的態度不做出任何表態，反而留著讓觀眾們自己咀嚼出答案。綜觀來看，《安平小鎮》的確是一齣將在地元素融入到通用劇本的成功改編之作，但其中仍有太多不知道是為了保留原劇作想法還是尚未釐清的曖昧設定，導致前半場雖有著濃厚的台南風味，後半場卻有脫離六零年代安平的時空錯亂之感。比起單純將六零年代的安平呈現給觀眾們看，《安平小鎮》似乎更傾向於藉由亦真亦假的歷史故事，讓觀眾透過自身經驗的連結來思考一些人生的哲理，而這或許就是為什麼它能夠如此令人印象深刻的原因之一。

<https://gourd1996.com/2021/10/09/%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b%e8%88%87%e4%ba%ba%e7%94%9f%e7%9a%84%e8%b7%9d%e9%9b%a2/>

「紅鼻子演白娘子」vs.「白娘子戴紅鼻子」——《白蛇?!小丑們的終局之戰》

演出 | 沙丁龐克劇團

時間 | 2021/4/23(五) 19:30

地點 | 台中歌劇院小劇場

鄭得愛(2021 未來的評論人工作坊成員)

成立於 2005 年的沙丁龐克劇團，是台灣以「小丑戲劇」頗具代表性的表演團體，在歷年的戲劇創作中，大量結合光影戲、偶戲、肢體劇場、歌舞劇、默劇、即興劇等多元的表演形式，不但展現出小而精緻的藝術高度，也緊扣其近距離與觀眾互動的精神。自 2014 年起，更與第一線醫療單位合作的「紅鼻子醫生計畫」，為其藝術本位的日常實踐增添了社會關懷的核心價值。因此，筆者著實帶著高度的期待，想了解此齣入圍台新藝術獎的新作《白蛇?!小丑們的終局之戰》會如何延續過去的創作特色，與傳統戲曲激盪出不同以往的新火花？

表演的開始，沒有一般劇場約定俗成的三明三暗及開演提示，只見一隻神經兮兮、可看出是西方面孔的小丑走入了傳統戲曲打鼓佬的樂手區坐下、設置樂器，接著冷不防的掏出零食大快朵頤。同時，其餘的四隻小丑也穿著奇裝異服在舞台穿梭來去、相互指責、各自忙碌，毫無默契與向心力可言，為接下來劇團憋腳的「戲中戲」與每隻小丑或愚笨、或強勢、或自戀、或膽小的性格定調。直到這群小丑突然打破第四面牆，意識到觀眾的存在，接二連三的表演極具張力的震驚、慌張、尷尬、不可置信、喜悅、興奮等情緒，才自此作為正式開演《白蛇傳》的轉折。在這「不正式的開場」中，各個角色很清楚的表現出種種動作，使人意識到「慾望」的主題，如：想被看見、外在美的追求、性的滿足、飲食的需要、自戀的行為.....等，然對劇中腳色的動機的理解卻是單一平面的，而非立體的刻畫。過長的鋪陳至此，筆者不禁為往後的發展感到焦慮難耐，在認真演出的東方傳統戲曲（戲中戲），與搞笑破壞的西方小丑默劇（第一層戲）間，到底何為主體？又或者兩者的如何找到可同時精準發揮的平衡？

平心而論，筆者作為對劇團及其作品有一定先備知識的觀眾，已帶著「肯定砸場」的心理預設，去期待表演者如何透過各具特色的「丑角」呈現一連串引人發笑的「喜劇性」如身體的災難、性格的矛盾、情節的設計、機智的言語、意念與諷刺、幽默和自嘲等，並在此「中西融合」的題材中，轉化既有文本及表演形式，發展出屬於現代劇場跨領域、跨文化的樣貌。然首段長時間的「開演預備」，呈現出演出情緒的模糊、戲劇張力的缺乏、節奏的不流暢，加上跨國合作之演員間勢必面臨的語言挑戰，著實令筆者暗自擔憂，也引發筆者對「觀演關係」之思考。當觀眾席場燈打下，將集體通通納入戲劇事件的權力關係，面對小丑鬧劇展現極端的卑微、服務、取悅，眾人或以熱情回應、或尷尬發笑、或沈默不語，在這表演公式中，如何評價「笑點」的有效性？又如何更細膩的處理表演質地，而不淪為動機淺薄、服務笑料的暖場手段，以展現喜

劇的深度？最後，表演者能否有意識的處理「小丑角色」與「表演者」間的界線，在即興互動時呈現出更明確、可被觀眾接球的意圖？

劇團很明智的選擇了經典的「文場」折子戲〈遊湖借傘〉，或許相較需要深厚基本功的「武場」來得速成，表演者的默劇表演的背景也與非寫實舞台的「虛擬化」有相似之處。但是，若將京劇「程式化」的標準對應小丑戲劇講求自由的形式，就顯得無比衝突，只看到小丑們舉步維艱的推進劇情，用粗糙的唱腔、念白、服裝、手勢、身段「再現」許仙、白蛇、青蛇、船夫的表演，更不用說要與結合樂手的打點做乾淨俐落的配合（反倒在吹奏豎笛時才好像找回了自我）。藝術總監馬照琪於節目冊寫到：「這不是一齣『京劇』演出，這是一齣小丑劇……就像是『一群小丑們對京劇藝術所獻上的最崇高的敬意與愛慕之情』」。然而，對同時並置了追求極致「美」與盡力挖掘「醜」這兩種風格截然不同的藝術形式，筆者只覺得各自的美與醜，以及表演者自身的能量，都在各自限制與開放的游移間稀釋得令人汗顏。

筆者很認同也喜愛著小丑戲劇擁抱缺點的核心精神，類似即興戲劇的「yes, and.」，在赤裸的呈現軟弱的同時，將其轉化為一個「接納當下」的力量，更甚者，也能在喜劇獨特的藝術手法下，用輕鬆、親切的方式觸及嚴肅題材，使觀眾在歡笑後進而思考。但若將此準則放置特定處境，如何辨識「白娘子戴上紅鼻子」或是「紅鼻子扮演白娘子」？按照劇團的實驗立場應是後者，那麼，當那份屬於紅鼻子堅持不懈的天真與信念，在看見、接受不完美及超過自身能力之現實後，是否也有適時放手的可能？小丑持續硬著頭皮挑戰的過程，成功得以一連串的失敗達成了令人發笑的目的，也使鮮少踏入劇場的觀眾獲得藝術形式上寓教於樂的滿足，但從創作精神的結果論來看，戲中戲的烏龍與戲外表演的四不像，卻非真實世界裡的可被大眾接受的生活邏輯，也在風格相異之藝術形式的跨界合作中，稀釋了各自原有的審美體驗。

<https://gourd1996.com/2021/10/09/%e6%b2%99%e4%b8%81%e9%be%90%e5%85%8b%e5%8a%87%e5%9c%98%e3%80%8a%e7%99%bd%e8%9b%87%ef%bc%9f%ef%bc%81%e5%b0%8f%e4%b8%91%e5%80%91%e7%9a%84%e7%b5%82%e5%b1%80%e4%b9%8b%e6%88%b0%e3%80%8b/>

安平百年孤寂 ——評台南人劇團《安平小鎮》

許映琪

葫蘆樂園：劇場發聲報「2021 未來的評論人」工作坊成員

由台南人劇團所製作的《安平小鎮》，改編自 Thornton Wilder 的 Our Town。雖然在敘事上，具體的佈局方式有所不同，但安平小鎮的登場，卻讓我聯想到馬奎茲筆下的馬康多。小鎮裡的居民看似文明未開化，但卻又具備都市中所謂的文明人所望塵莫及的神秘能力。如果沒讀過牙醫系的人能成為牙醫師，考不上中醫師執照的人能替人看一輩子的病，那就再也沒有什麼不可能發生的事了。安平小鎮就是這樣的一個如同馬康多般魔幻的小鎮。

在這樣的一個小鎮裡，所上演的市井小民的人生，其實就是我們每個人的人生。這齣戲當中的角色設定相當寫實地貼近於常民的生活經驗，但同時又使用了說書人與打破戲劇幻覺等手法，讓觀眾時而深深入戲而與角色共鳴，時而又抽離出戲外而能反思自己。戲中角色就是如此鏡映著我們觀眾每個人自己。

我認為「我們每個人的一生」是這齣戲的主旨，而每個人對人生的體驗其實會因著每個人各異的身心狀態而拉出不同的視框與剪裁。作為一位視障的觀眾，我所觀看的錄影版本並沒有口述影像，然而我卻也覺得無傷大雅。因為就這齣戲所欲探討的主題而言，我透過我既有的感官知覺來接收戲中的訊息，這樣的狀態其實是更接近我日常生活的狀態，已經足夠讓我通往這齣戲的核心了。

整齣戲的開場，說書人語調開朗，伴隨著輕快的配樂，然而，就在冷不防間，說書人忽然就插入了對戲中其中一些角色的死亡預示。甚至這些死亡預示的內容，盡是些像自殺或客死異鄉等可說是不得好死的狀態。往後每當我看見這些角色的時候，就會不禁想起他最後會如何死去。全戲的開場，在一片恬靜祥和之中，卻隱隱然飄散著死亡陰影的不祥氣息。

其中一個角色蚵仔，除了協助打造城鎮氛圍之外，並未直接參與在主線故事中。然而，說書人卻還是快速地旁述了他的一生，並道出他最後在軍中自殺的結局。對我來說，蚵仔這個角色就像鬼魂一樣，在戲中彷彿還沒有真正活過，就已經過世了。像這樣的角色還有林先生落海失蹤的小弟。對我來說，這些角色，弔詭地是透過缺席才突顯出自身的存在感，作為死者卻仍與戲中角色同在。

雖然戲中的角色在背景設定與演員表演上，都是寫實取向的，但有趣的是，戲劇的整體氛圍卻又有如童話般如夢似幻。戲中的角色性格都很單純一致，一點都不複雜多變。同時，戲中對角色外顯的言語和行為著墨較多，對於角色的內在心理活動卻描繪得相當簡約。上述的這些特性

恰恰也是童話的特性。而在童話中，其實經常反映出人類集體無意識中的原型。這也就是為什麼我認為創作者有將安平小鎮的故事影射為每個人的故事的意圖，透過類童話的敘事手法，觀眾很容易就可以被觸動對於生命原型的聯想。

在第三幕中，死者不僅能如同生者一般感覺、行動和說話，甚至還可以回到過去的某個時間點上再經歷一次生前的時光。這樣的手法已經可以稱之為魔幻寫實了。我想，這也是另一個為什麼安平小鎮令我聯想到馬康多的理由。死亡年資較深的林太太勸剛死去的佩佩，我們所能做的就只有等待，終有一天我們所思念的生者也會來與我們團聚。然而，這樣的團聚，究竟是喜劇，還是悲劇，竟有些曖昧難辨。

走筆至此，我不禁想問，對這齣戲的創作者而言，他對生命所抱持的觀點究竟是什麼？在這齣戲中，我看見日常的篤實和死亡的陰影共存，關係所帶來的保護和災難所帶來的破壞共存，活潑的生命力與沉重的天人永隔共存，然而這一切的一切，卻又都僅僅只像是虛空呀虛空。對我而言，儘管戲中的角色大部份的時候都是靜定幸福的，但少數的幾個猛然襲來的噩運力道卻很重，看完整齣戲後，留在我腦海中的竟然盡是戲中的災難性事件。

其實生命很簡單卻也很複雜，創作者對這樣的人生採集了切片，但每個觀眾從中或許終究只能看見自己。我也透過了我觀戲後的所思所感，更認識了我和人生的關係。期待每位看這齣戲的觀眾，也能透過自己和這齣戲的關係，對自己和人生的關係有更多的覺察。我想這就是好的劇場從不說教，卻能或大或小地撼動我們的生命。

<https://gourd1996.com/2021/10/10/%e5%ae%89%e5%b9%b3%e7%9a%84%e7%99%be%e5%b9%b4%e5%ad%a4%e5%af%82-%e2%94%80%e2%94%80%e8%a9%95%e5%8f%b0%e5%8d%97%e4%ba%ba%e5%8a%87%e5%9c%98%e3%80%8a%e5%ae%89%e5%b9%b3%e5%b0%8f%e9%8e%ae%e3%80%8b/>

解開父系傳承的執念 ——張壹勛《四人房》

演出 | 某某某的工具箱劇團青少年工作坊學員

時間 | 2021/9/11(六) 15:30

地點 | 線上演出

鄭得愛(2021 未來的評論人工作坊成員)

首次觀賞「某某某的工具箱劇團」的製作，因為是「青少年工作坊」的成果展演，一開始預設會是較非正式、生澀的樣貌，沒想到，創作者張壹勛透過物件、光影、偶戲、聲音、獨白的配合，流暢的傳遞個人敘事，完成了頗成熟的影像作品，特別在視覺呈現與文學技巧上頗具水準，令人驚喜。根據上述的預設，筆者不刻意從「劇場展演」與「物件劇場」的形式切入此展演（反倒認為更接近影像式、行為藝術式的創作邏輯），而是回到創作的初始動機，去看待創作者如何透過自己所接觸的多媒材，組織成能以表達自我核心關注的呈現，好讓實踐的焦點回歸個人生命的梳理。因此，我們不妨從幾個問題開啟：四人房對張壹勛代表了什麼？在張壹勛的口白裡提及或未提及了什麼？敘事線與畫面、聲音的關係為何？

全長約四十分鐘的展演約分成六個段落，第一段與第六段皆為相同的藍底影像與風、海、Pad 音效，在畫面依序用手傳遞不同物件（第一段為由左至右，第六段則是由右至左），雖為剪影，但仍能從輪廓辨認出如節拍器、茶杯、噴灑器、榔頭、海綿、波紋邊花瓶、水龍頭、手電筒.....等物件，給予觀眾一個專注凝視、猜測，到回看、複習的趣味性，相同的形式搭配傳遞方向相反的首尾呼應，讓作品的結構有很完整的起承轉合，暗示了「手對手」傳承與回應間的反覆辯證，並可發現有著一位對自己在情感上緊密連結的「他」。

穿插著大量沈默，全段故事透過第一人稱以意識流般的瑣碎語言描述具體事件中的觀察、行動、背景、情感，同時搭配一些飽含詩意超現實的想像、詞彙堆砌，讓觀眾慢慢拼湊出《四人房》所指涉的「家庭」，有著影響自己甚鉅的父親、幾乎隱身的母親、有時如友有時如競爭者的哥哥，與代表創作者的「我」。第二段描述「我」在接到電話「回家」的路上，內心的軌跡也朝向了對「家」的再思，在意識流的瑣碎「回憶」中，使用白色底的光影與物件的擺放製造出都市感的天際線，搭配引擎的擬聲與手電筒的使用，切換到黑暗的地圖場景。騎著機車，經過大樓電燈想到房間夜燈、工廠的燈想到責任、夜晚各種可能的路燈、看起來還有人住的三合院.....在景觀的改變中，憑著直覺選擇自己想要的方向，也與小人物在都市變遷裡的生活樣貌並置，其中，含蓄而與帶保留地透露他的家庭，然觀眾還是無法明確知道到底發生了什麼事？哥哥發生了什麼事？卻因故事骨幹注入了細節的血肉而被吸引著。

第三段從夜晚到天亮的路途，來到了與父親、哥哥緊密連結的「魚缸」，在手電筒光營造出小

黃魚偶的移動下，思考而那個「我」與他們的關聯是什麼？從清澈的水、自由悠遊開始，又會被哪些事情改變呢？由此主題連結至第四段，畫面擺著一個實驗水箱、水管，一名年輕男子正對鏡頭無太多情緒，將鋪了一層泥土的桌上物件一個個拿出、再放回，如此重複多次，速度越來越快，直到物件所夾帶的土將實驗水箱裡的水質整個染黑。筆者特別喜愛此段頗富詩意的文字，將焦點集中到父親，獨白的聲音在每段以「我」的相關詞彙堆疊、拼湊，從象徵著嬰兒時期的沒有安全感、搖籃、尿布，孩童時期的兒童參與、躲貓貓、起床氣，到青年時期的離開時的擁抱、想念，接著父親「他會說，該睡了」及各種要把東西收好、放好的耳提面命結尾，對比出父親在孩子豐富的成長歷程中，單純、單一的表達，有關心、有控制、有不理解、有無力。

第五段作為整段演出的戲劇高潮，從上段鏡頭的移動，銜接至一名看似捏陶者的年輕男子（應為創作者本人），透過獨白反覆說：「他一定有留下什麼」，展露出矛盾的創作動機，過程中，他不斷在針對桌上的陶土端詳、拆解、搜尋，隨意捏出鳥、狗、青蛙的形象，然後繼續拔開陶土、因為沒發現什麼而面露不滿、苦惱、沉默，最後整理土堆，把所有散亂桌面的土塊放回底盤，用力堆回。作為一名女性觀眾，從這段落看見了那個代表著兒子的「我」對父系傳承的執念，思考跨代的血緣關係如何彼此理解，找到延續的精神與思想上的共識？又或者勢必只能在個體有限的選擇中，花上大把時間、用更多的空白、沈默消化內心的千言萬語，找到「回家」的方向與意義？才能好好安頓生命裡追根溯源的想望，真正自由、獨立的放眼未來。

文末想另外一提，製作團隊從臉書宣傳、報名連結、通知信件，到演出平台訊息欄用心的操作與觀賞提醒，透過大小不一的方塊元素，排列成的幾何圖形貫穿演出團隊的文案，精準呈現網路時代具數位感的視覺風格。此外，較為可惜的是在呈現形式上，即使是特定時間的線上同步觀賞，因著此展演「預錄」的選擇，在「空間」無法同步的必然限制下，也失去現場演出「時間」同在的當下感，也仍難保部分觀眾會因為網路設備的品質，接受到雜音、逐格動作等無法「統一」的變數。

最後，因為觀眾是自由點選線上連結入場，在不用開鏡頭、麥克風的前提下，對他者來說就是個隱身於虛擬世界的不明人士，化約成參與欄中的一組名字（甚至無法確認是否為真實身份），一方面提供了安全感，另一方面也使人疏離，不須負擔用真實臉孔回應演出的責任，勢必成為製作方收集演後回饋的一大挑戰，此缺乏也能從演後訊息欄有出現「誠摯邀請您分享觀後感想」連結，卻只見觀眾快速離線，之後收到劇團電子郵件回應邀請可見一斑。無論如何，筆者期待在疫情時代裡，「某某的工具箱劇團」與優秀的青年創作者可保持已然展現的製作誠意與創作能量，嘗試出更多跨領域、跨媒材的展演作品。

<https://gourd1996.com/2021/10/10/%e8%a7%a3%e9%96%8b%e7%88%b6%e7%b3%bb%e5%82%b3%e6%89%bf%e7%9a%84%e5%9f%b7%e5%bf%b5-%e2%94%80%e2%94%80%e5%bc%b5%e5%a3%b9%e5%8b%9b%e3%80%8a-%e5%9b%9b%e4%ba%ba%e6%88%bf%e3%80%8b/>

拼裝破碎 ——某某的工具箱劇團《四人房》

演出 | 某某的工具箱劇團青少年工作坊學員

時間 | 2021/9/12(日) 15:30

地點 | 線上演出

許映琪(2021 未來的評論人工作坊成員)

某某的工具箱劇團所製作的《四人房》演出，採用「物件劇場」的形式，述說少年主角的家庭故事。作為一名視障的觀眾，我通常會需要透過觸摸來感受物件。然而，本場演出是透過 Google Meet 在線上進行，我於是不可能有機會觸摸到演出中的物件，同時本場演出也沒有製作口述影像。在這樣的前提下，我的觀賞經驗將來自於我對演出中的敘事、聲音、光影和輪廓的接收，因此也將拉出屬於我的不同的和物件的關係。

首先來談談演出中的敘事。演出中的敘事是由主角一個人的口白所構成的，主題圍繞著主角對家庭的懷想。我將之分為三大段落。第一段敘事夾雜著以人聲模擬的摩托車引擎聲，畫面是螢光藍底色中閃現著作騎摩托車狀的黑色人影。這段敘事的內容是主角與爸爸和哥哥間相處關係的細節。第二段敘事是呈現爸爸對主角反覆的叮嚀，主角一邊將物件一一從箱子中取出來放到桌子上，然後再收回箱子裡。第三段敘事則像是回到主角與自己的對話，主角不斷地重覆說著「他一定有留什麼下來」和「我想我得自己想辦法」，同時主角在手中一邊持續地捏塑著一塊陶土。

這三段敘事的內容層層遞進地由具體事件走向抽象意象，觀眾也隨之一步一步地走往主角的內心深處。此外，這三段敘事的結構同時也分別存在著相同的句型反覆出現。這樣的重覆首先帶來一種阻遏感，彷彿在日常細瑣龐雜的生活事件中，人生對主角而言是被困住而不容易前進的。其次，這樣的重覆也形成宛如反覆誦唸宗教經文般的效果，將注意力強迫長時間集中在相同的簡單語句，可能導致精神渙散，但也可能通往對該語句的深層體悟。我不禁猜想，家庭對主角而言，肯定是存在著很深的羈絆，只是這份羈絆也是千絲萬縷，有溫暖、有壓力，也有悵惘。

接下來來談談演出中的聲音。演出中的聲音包含了開頭與結尾的背景音樂，以及主角口白的聲音表現。開頭與結尾的背景音樂，是很有情緒渲染力的，很能為整場演出鋪墊氛圍的基調與打開情緒的空間，並留下散戲後的餘韻。然而，主角口白的聲音表現，則幾乎不帶任何感情，也沒有抑揚頓挫與節奏變化。主角口白的聲音表現，是呆板而空洞的，甚至也接收不到明確的投射方向。如此，則開頭與結尾的背景音樂，是否就顯得雷聲大雨點小，或是喧賓奪主了？即使主角的聲音表現是刻意的設計，與背景音樂的調性之間也仍然欠缺連結與整體性，很難從中找到何以要如此為之的合理邏輯。

再來談談演出中的物件。伴隨著第二段敘事，這一段的敘事是不斷重覆爸爸叮嚀主角要把東西放回原位，主角將箱子中的物件一一取出來排列在桌子上。在將物件放到桌子上的同時，也叫出該物件的名字，達成一種確認了該物件的存在的效果。我注意到這些物件大都是工具，是實用性的而非裝飾性的。而且這些物件的體積多半不大，都是一手就可以掌握的大小。

我認為透過這些物件來表現爸爸對主角的叮嚀，使得這些叮嚀具備了一種物質性，彷彿爸爸的叮嚀對主角而言既可感又可觸。同時，這些可感可觸的物件又是實用性的工具，這也暗示了這些叮嚀的質地樸實無華。當主角一一叫出這些物件的名字，主角也彷彿是在數算爸爸對自己的愛。儘管這些物件，也就是父愛的內涵，數量十分繁雜，但主角卻對它們非常熟悉，能夠一一地給予命名與歸位。

第二段敘事中的物件都是體積小的物品，且數量十分龐雜，在感官上帶給我一種細瑣零碎之感。然而，當敘事進入第三段，主角卻拿出了一塊陶土開始捏塑。我不禁產生聯想，陶土具備了透過黏著來組合物件的功能。雖然主角並未直接拿這塊陶土來黏合第二段敘事中的物件，但我是否可將之視為主角企圖憑藉一己之力，來組裝起第二段敘事中那個破碎散落的家？

此外，當我一看到主角拿出這塊陶土開始捏塑時，我其實就笑出來了。從第三段敘事中，我隱約窺知，主角的生活中有某個重要的人離開了，而主角也因此開始要承擔起新的責任。其實就敘事的內容上來看，這一段應該是頗為沉重的。然而，嘴裡說著這些沉重話語的同時，主角卻在捏陶土，動作誇張地小心翼翼。捏陶土在日常生活的經驗當中，經常是一種帶有童趣色彩的遊戲。若從這個角度來理解，那在這一段中，主角就是透過遊戲來化解現實的鋒利。這是主角的一種黑色幽默的展現，也是一種主角在自身困境中所發展出的存在主義式的能動性——我無法改變外在環境，但我能主動選擇自身心態好為我自己負責。

在敘事結束後，兩道聚首的人影象徵著陪伴與夥伴，而物件在兩道手影之間的傳遞，則像是一種傳承。天空藍的底色，開朗明快，讓人聯想到少年漫畫般的基調。結尾收在這裡，是溫暖又充滿力量的。也許有人離開了，但主角也並不孤單，而陪伴也有多元的形式與可能。

這場演出是透過 Google Meet 在線上進行，在開頭和結尾都使用了特效，這是在實體演出中所不可能做到的事。但這樣的處理影像感很重，如何找到劇場感的特效使用方式，是值得繼續探索的課題。線上演出也使得容納更多觀眾成為可能。然而，在現場觀看物件的演出，和透過鏡頭來觀看，畢竟是相當不同的狀態。一小群人身體挨著身體地圍在一張桌子旁，並且直接與物件和演員面對面，所營造出的是一種親密感和親切感。然而，透過鏡頭來觀看，卻彷彿隔著遙遠的距離，甚至像是在偷窺。現場實體演出和透過鏡頭在線上演出，所通過的中介媒介也具有不同的質的，經過鏡頭後物件的性質必然產生轉化，這一層轉化是否有被演出團隊意識到並

做出處理，也值得討論。

最後再回到本文第一段所提及的作為視障觀眾所拉出的和物件的不同關係作為總結。以我的視力狀態而言，我無法接收到視覺影像的細節，這在這場演出中，就代表了我無法辨識出主角從箱子中所拿出的每一樣物品，我也無法辨識出主角捏塑陶土的每一個動作，我也無法看見主角的表情。

然而，這樣的狀態，卻使我不會迷失於大量的細節中而失去焦點，反而能運用空出來的心智資源，後退一步，更敏覺於整場演出的結構。同時，我也更有餘裕可以針對所接收到的資訊，進行自由的聯想與詮釋。

此外，我的感官經驗其實也創造了這些物件不同的物質性。我可以更聚焦在這些物件的輪廓與體積，而這些卻是一般觀眾在觀看時所可能不會意識到的。我的感官狀態能將對這些物件的物質性的接收聚焦在不同的層次與面向。

其實我並不知道一般觀眾在觀看這場演出時，究竟會接收到什麼資訊，因此也很難將之拿來與我自身的經驗做出具體詳細的比較。我已經將我所看見的、所感受到的、所聯想到的，都行諸於上文中了，就留待本文的讀者自行觀察與體會了。

<https://gourd1996.com/2021/10/10/%e6%8b%bc%e8%a3%9d%e7%a0%b4%e7%a2%8e-%e2%94%80%e2%94%80%e6%9f%90%e6%9f%90%e6%9f%90%e7%9a%84%e5%b7%a5%e5%85%b7%e7%ae%b1%e5%8a%87%e5%9c%98%e3%80%8a%e5%9b%9b%e4%ba%ba%e6%88%bf%e3%80%8b/>

是真還是假？從《衝出封鎖線》看藝術進區

演出 | 表演家合作社劇團

時間 | 2021/10/22 (五) 19:00

地點 | 仁德運動公園

李姿儀(2021 未來的評論人工作坊成員)

今年「藝術進區」仁德場的《衝出瘋鎖線》描述了五個雜誌社的工作人員在吃尾牙時，與該餐廳老闆一起被政府隔離的喜劇故事。被困的過程中有人真情表露、有人互相猜忌、有人反省自我，在劇末封鎖解除時，原先各懷鬼胎前來赴宴的大家因把各自的心聲說出來，反而能和樂融融地好好吃一頓飯。

或許因為這齣戲想處理的議題過多，造成全劇充滿了邏輯不通的設定，甚至因為在「假新聞」一事之外又套上了真實的社會時事和政治議題，導致很多時候演員自己的表演行為會打破所謂的「背景設定」，例如：明明所有人知道也不斷提醒彼此要維持防疫距離，卻仍常以兩兩一組的方式低聲竊語關於假新聞一事和誰究竟是線人的觀察；雜誌社眾人以為的「假消息」成了「真消息」時，雖此前已因「假消息」的踢爆使政府進行了超前的部署，外界的死亡人數卻形同完全沒有防疫等等。

在劇中，雜誌社員工之一的歐哥一直強調「記者不應該寫假新聞」，後來卻也被揭露他曾經為了錢寫過關於房地產的假新聞。連自認為守規矩的歐哥都曾為自身利益破例寫假新聞，關於身為記者的道德底線應該放在哪，劇中其實並沒有給出標準答案。而關於劇中人一直強調、也是整起事件起因的那篇「疫情假新聞」，在被懷疑和證實是「真新聞」之後，也並沒有人對此說出真假新聞的看法或對此有任何心境上的轉變，反而全員皆仍處在「假新聞」的恐懼和抗拒之中。「新聞真假」和「記者道德」兩事之間應該有什麼樣的權衡，很可惜劇中並沒有給予一個明確的基準或是看法，劇情也沒有提供足夠的糾結點讓觀眾可以自行思考。

而關於此劇「真假新聞」之外另一核心主題——「政府對疫情的作為」，因劇中疾病的設定是「致死率 50%」，劇中人在前半段只稍微透露了政府呼籲要戴口罩、保持社交距離的政策，後半段關於此事的想法在確定有人確診時直接跳到了要讓誰死亡的極致選擇題。此種雲霄飛車般的極端選擇劇情雖然很容易吸引注意，但也使議題被淡化了討論的意義，無法做出更多的延伸。另外，除了如前述出現劇中人的舉動和想法常常會自相矛盾之外，這樣虎頭蛇尾的處理議題方式，更令人無法確定表演團隊是真的想認真討論（或諷刺？）這類的議題，還是流於只是借題發揮、單純蹭熱度？

筆者所知，表演家合作社原本的客群主要就是小學生，對於跟觀眾互動的技巧也十分嫻熟。但此次不知是否想同時吸引小朋友和大人的注意，除了將大背景設定成「尾牙」這個小朋友無法理解的事件，還套入了政治責任和疫情的時事，讓小朋友會有因無法理解而分神和到處亂跑的情形，實在可惜，同時也會影響同場觀眾觀演品質。再者，筆者發現，無論是前年「方式馬戲」的《晝夜環抱》或是今年表演家合作社的《衝出瘋鎖線》，都只是進到社區演出了一次，觀眾散場之後就沒有了後續。想想藝術進區已有十一年的歷史，如果可以多加考量在地人口的相關現況，包括對當地願意前往看戲的民眾組成狀態有所了解，然後在一次性的表演活動之外，能有配套的藝文推廣規劃，似乎才可能避免流於形式。

設想筆者身為台南仁德人，且「藝術進區」今年在仁德區的表演場地更距離自宅步行不到十分鐘的情況下，若非有關注藝術進區的臉書粉專，其實筆者根本不知道仁德場的表演時間和劇目為何。但因有許多在開演前一二十分鐘就帶著年齡偏小的小孩前來的觀眾，猜測主辦方應是有向幼稚園或國小推廣「藝術進區」的活動。而今年《衝出瘋鎖線》的表演雖然在規模不大的溜冰場採用了四面舞台，每個面向也提供了四到五排座位，但至始至終都沒有滿席。雖然可能部分原因是外圍原本溜冰場的觀眾席仍是開放的自由空間，民眾比起被限制出入的座席或許更願意坐在可以自由走動的位置，但此種情況下容易導致認真看戲的觀眾偏少，也無法傳達看戲時應有的禮儀觀念給一般民眾。

筆者認為，關於「藝術進區」系列活動，雖然讓藝術進到社區的立意非常好，但在已經讓當地居民知道每年會有表演進入社區供大家免費觀看的情況下，期待主辦單位要更進一步思考如何為人口結構和特色皆不同的各地區選出適合的節目，以及宣傳的手法要如何改變才會讓更多的社區民眾願意前往觀賞。若舉辦了這麼多年卻還是只停留在「讓藝術進到社區」的簡陋想法，而沒有反思如何使表演形式更好，或讓居民可以有後續延伸的互動或討論等，似乎與《衝出瘋鎖線》中政府雖已超前部署但實際卻形同虛設的防疫政策相同，都只是流於表面的形式而已。

<https://gourd1996.com/2021/11/09/%e6%98%af%e7%9c%9f%e9%82%84%e6%98%af%e5%81%87%ef%bc%9f%e5%be%9e%e3%80%8a%e8%a1%9d%e5%87%ba%e7%98%8b%e9%8e%96%e7%b7%9a%e3%80%8b%e7%9c%8b%e8%97%9d%e8%a1%93%e9%80%b2%e5%8d%80%ef%bf%bc/>

每天都要很營養：奇異果劇團一人一故事劇場觀戲迴響

演出 | 奇異果劇團

時間 | 2021/10/24 (日) 14:00

地點 | 無論如河書店

許映琪(2021 未來的評論人工作坊成員)

奇異果劇團在二〇二〇年一月由悅萃坊所支持成立，是由精神疾病康復者所組成的一人一故事劇團。所謂的「一人一故事劇場(Playback Theatre)」，是一種以觀眾的生命故事為本的即興演出。一人一故事劇場的團隊成員經常是在地社區中的庶民演員，近年來也經常被用於弱勢群體的培力。奇異果劇團的命名取用「奇異果」的意象，一種「看起來很奇怪，切開來很營養，吃起來很美味」的水果。

此次演出以「人生甘苦談」為主題，邀請台下觀眾一同來分享自身生命中的酸甜苦辣，是奇異果劇團首次面對一般社會大眾的公開演出。演出在淡水的「無論如河」書店中舉行，眾人緊挨著彼此坐在書店清出來的小小空地中，周圍有書架環繞，我的背後正緊貼著書架，顯得格外深層與親密。

演出一開始，主持人引導演員進入觀眾當中，透過找人擊掌、帶動跳、相似圈與近況分享等活動，與觀眾進行互動。我在這樣的互動過程中感受到，不只陌生人彼此之間的安全距離被拉近了，所謂「一般人」與「康復者」之間的對立與界限，也被柔化了。這是我一直以來都很喜歡一人一故事劇場的一點——現場的所有參與者能夠在一人一故事劇場當中，結合成為一個共同社群，既含容了異質性，又賦予每個成員平等的地位。

接下來，每位演員用「自己像一本.....的書」來做自我介紹，並加上一、兩句簡短的近況分享。對我來說，這些不同的書籍類型，賦予了每一位演員鮮明的個人特色。透過這樣的自我介紹，我認為場上的演員們對台下的觀眾而言，開始變成不再只是徒具社會類屬標籤的蒼白人物，而是有著和自己一樣的日常點滴與喜怒哀樂的立體人格。

我聽見觀眾們所分享的故事中，有關於自己不被原生家庭所接納的生命大課題，有關於自己在職場上每日所必須重覆經歷的挫折，有關於自己透過藝術追求自我實現，也有關於自己在校園生活中所遭遇的人際紛爭。演員們帶著自身的特質，將這些生命故事——透過肢體與聲音加以演繹。我從演員們的表演中看見一種乾淨的特質，既飽經人事，又單純無雜。平淡之中，又帶著激情，充滿了真實的力道。

我看見在一人一故事劇場中，無論是什麼樣的故事被分享出來，都將享有平等的地位。每一個故事，無論輕重，都一樣重要。沒有故事會被瞧不起，也沒有故事會被看得特別重要。每個故事在一人一故事劇場中都享有同等的篇幅。透過賦予每個故事平等的地位，其實傳達出一種眼光——亦即每個人在經歷的事都是這個世界上所可能發生的事情之一，因此沒有人會因為經歷了什麼事就被視為是異類，和其他人之間出現一條難以跨越的界限，因為每個經歷都是平等的。

整場演出的氛圍都非常溫暖，像給了現場的所有參與者一個又深又久的大擁抱。演出結束後觀眾們紛紛走向演員們分享剛才觀戲的感受，也有人甚至對演員們交付了更深層的生命故事。接納與支持的餘韻縈繞在書店中，久久不散。

然而，我卻也不禁思考，固然在溫暖的氛圍中，很能夠帶給現場的所有參與者一種被接納的感受，然而，這樣的溫暖畢竟不是現實日常生活中的常態。在嘉年華式的溫暖體驗之後，又有什麼是能夠延續進入參與者的現實日常生活之中的呢？

甚至，如果接納只能發生在這種非日常的溫暖當中，在去除精神疾病康復者的污名上，是否也仍然是貼上了一種反向的標籤？是否仍然無法打破健全者與精神疾病康復者之間的界限？

在我個人的理想中，面對差異的平等與接納，不應該是只有一部份的人才虔心追求的更高生命境界，而應該要是一種最基本的全民素養，是每一個人都理所當然應該要遵守的最低道德標準。

因此，我感到好奇，也想要實驗，如果一人一故事劇場不走溫暖的路線，還有沒有可能將平等與接納的價值觀感染給更多的人？我非常希望發生在一人一故事劇場中的平等與接納，能夠更持久地在參與者的現實日常生活中發揮影響力。

<https://gourd1996.com/2021/11/09/%e6%af%8f%e5%a4%a9%e9%83%bd%e8%a6%81%e5%be%88%e7%87%9f%e9%a4%8a%ef%bc%9a%e5%a5%87%e7%95%b0%e6%9e%9c%e5%8a%87%e5%9c%98%e4%b8%80%e4%ba%ba%e4%b8%80%e6%95%85%e4%ba%8b%e5%8a%87%e5%a0%b4%e8%a7%80%e6%88%b2/>

表演與生命的原欲——評姚立群×銀齡工作坊《小人國》

演出 | 姚立群×銀齡工作坊

時間 | 2021/11/06 (六) 14:30

地點 | 新營文化中心

許映琪(2021 未來的評論人工作坊成員)

《小人國》於二〇二一年的臺南藝術節上演，是牯嶺街小劇場館長姚立群所帶領的銀齡工作坊三年計劃的延伸。此次製作的演員包含銀齡工作坊的一群平均年齡在六十歲的素人演員，以及來自台北的專業劇場演員。《小人國》的故事情節衍伸自喬納森·斯威夫特(Jonathon Swift)所原著的小說《格列佛遊記》。喬納森·斯威夫特時曾任公共關係官員，後因政黨輪替而被清算，乃轉至愛爾蘭任教。《格列佛遊記》即為他諷刺時政與人性的作品，總共包含了〈小人國遊記〉、〈大人國遊記〉、〈諸島國遊記〉和〈慧駟國遊記〉等四部。

《小人國》的故事時空發生在格列佛離開後的小人國。小人國的國王日日在早晨上朝時鞭打國師，王國境內一片風聲鶴唳。王國的智慧大臣因格列佛的離開而對格列佛由愛生恨。國王的一對兒女不約而同地愛上了上一代的長輩，這樣不倫的變情卻早已是公開的秘密。王宮中的王妃們則籌畫著內容模糊不清的密謀。忽然間，格列佛的勢力又回來了，格列佛的女兒進入小人國，取走格列佛遺留的襯衫，順便帶走了七王妃。最後王后和王子出國去了，留下公主繼任新的王后，老國王總盼著要退休，新王后鎮日裡在王國跳著舞。

《小人國》承襲了《格列佛遊記》的體質，其中亦多有政治指涉與暗諷。只不過從「對岸」、「海島」等意象可推知，《小人國》針砭的對象已不再是英國王室與國會，而是我們所身處的台灣。小人國在格列佛離開後變得相當破敗，所有的人民都跟著格列佛走了，只留下寥寥數人的王室成員。格列佛雖然是被趕走的，但王室成員或是仍然深深依戀於格列佛，或是走不出格列佛所留下來的陰霾，總之仍然無法擺脫格列佛的影響。王子和公主作為王室的下一代，理應是王國的新盼望，他們卻雙雙墜入老少配的不倫戀情中，甚至被形容為又笨又醜。整個王室都籠罩在一種病態的空氣裡。

我對台灣的時政了解並不深入，但我總覺得《小人國》中喻體與喻依之間的對應關係並未被鎖死，留下了多元的詮釋空間，允許觀眾自行填入各種可能的想像。甚至這些對於政治現象的指涉，我認為也可以放入一個更廣泛的「人性」的框架裡去理解。

格列佛用以沖倒小人國王宮的，似乎既是尿液也是精液，在格列佛與小人國之間其實暗暗存在著性的支配與臣服的權力關係。王子和公主的戀情之所以不倫，不只是因為跨越了世代與輩份，

更是因為牽涉到了近親亂倫與師生利害。對比於擁有智慧的對岸的巨人們，智慧大臣說小人國擁有的是「愛」。但是，巨人的「智慧」是什麼樣的智慧？為什麼格列佛過境之後的小人國似乎就變得民不聊生？小人國的「愛」又是什麼樣的愛？日日鞭打國師的國王對這個王國有愛嗎？王后與國王之間有愛嗎？王子和公主的不倫戀情中的愛又是什麼？

吃與撒尿、性與愛情、愛與智慧。在《小人國》中，我看見紛繁的意象，既可獨立看待，也能拉出若有似無的對應與連結。並且這些意象都具有很純粹的原型的性質，直指人性與生存的核心。對於這些意象我無法訴諸理性的分析，無法將我從這些意象中所接收到的訊息化為清晰的語言。但這些意象之於我卻也不是籠統地同質。我被這些意象所激起的感受太複雜又太純粹，以致於我只能呆坐原地，承受著來自這些意象的衝擊的力道與餘韻，卻啞口無言。

我是一名重度低視能的觀眾，除了模糊的人影之外，我並沒有從《小人國》中接收到其他的視覺訊息。因此，我無法對舞台佈景、服裝造型和場面調度等妄加評判。我對《小人國》的觀演經驗是來自於聲音。我從聲音中所接收到的訊息包括：劇情敘事、語言風格、聲音表情和速度節奏。對於劇情敘事的分析如前所述，而對於其他三者，我想要放入對銀齡工作坊的討論裡來談。

這個劇本的語言風格非常直白，幾乎就是日常會話中會使用的語言。在演後座談中，姚立群有提到這個劇本是為銀齡工作坊所量身打造的，他在創作的同時，也在拿捏銀齡工作坊的成員能否成功演出角色。以九十分鐘的戲而言，我覺得《小人國》的台詞密度其實並不高，但卻有演員表示「這次演出要背的台詞好多」。從中似乎可以見到姚立群作為劇作家在文字風格與台詞密度上對演員的體貼（或遷就？）。

在聲音表情上，銀齡工作坊的成員和此次合作的專業演員的聲音質地，具有相當顯著的差異。此次合作的專業演員們的聲音質地，情感比較飽滿，層次比較豐富，也比較乾淨無雜質。而銀齡工作坊成員們的聲音質地，聽起來還沒有完全進入角色和情境之中，語調起伏多半比較平緩，而且摻入比較多演員個人的本色。其實這兩者之間也許也未必有孰優孰劣，但在質地上的不一致，卻確實會帶給我一種斷裂感，在不同的聲音質的轉換的時候，總是會讓我很出戲。

在速度節奏上，無論是在演員語速或戲劇節奏上，我都覺得是非常慢的。在演後座談中，有專業演員分享到曾有銀齡工作坊的成員向他表示，他說話的速度太快，會讓自己聽不懂，因此他提醒自己要將語速放慢。由此觀之，顯然演員語速的設定是受制於現實條件的不得不為。然而，我卻也覺得這樣的節奏，在《小人國》的劇情中，也是很言之成理的。整個小人國依照劇情是瀰漫著衰敗的氣氛，因此這些王室成員呈現出昏昏欲睡、慵懶乏力、老牛拖犁的狀態，是很合理的，也能強化籠罩全戲的病態感。

由以上對聲音的討論中，我不禁開始思考「庶民演員」的可能性與角色定位。姚立群所帶領的銀齡工作坊，從先前的《新營快到了》系列到現在的《小人國》，一直以來最為難能可貴的特點，就是姚立群能讓這些庶民演員的表演不再只侷限於說出自己的生命故事，而是能進入對劇場美學的實驗中。從《新營快到了》進入《小人國》，甚至已經不再直接使用銀齡工作坊成員的生命故事作為編創的素材，而是讓銀齡工作坊的成員們進入一個想像的情境。雖然在整個編劇與排練的過程中，還是必須含納銀齡工作坊成員的特性與限制，但無疑地已經是一項相當了不起的躍進與成就。

過往我所常見的庶民演員工作坊，多半只停留在讓庶民演員說出自己的生命故事，卻不會對演技加以雕琢與要求。彷彿生命故事就是無敵的，只要是說出了生命故事的劇場，就不容他人加以評價與批評。然而姚立群的意圖卻相當不同，他所朝向的方向就是要讓這些庶民演員能夠逐漸走出自己而完全地進入角色之中成為角色。兩相比較之下，雖然表面上看來，前者比較捍衛庶民演員的主體，而姚立群卻是要讓庶民演員服務角色。但是，前者的作法，難道不是其實閹割了這些庶民演員的潛力嗎？這樣的做法是否其實隱含著對這些庶民演員的矮化？在我看來，相信庶民演員能夠成為角色，相信庶民演員能夠進入專業表演，才是真正地對庶民演員的主體性予以賦權。

最後，透過《小人國》也可以拉出另一個耐人尋味的議題——演員的表演和演員的個人生命之間，可以是什麼樣的關係？甚至，表演和生命之間的關係，又有哪些可能性？對於這些問題我也沒有答案，對我而言它們是可以持續追索一輩子的核心關懷。只不過，我認為表演與生命之間，必然不會是簡單的線性關係。不是生命怎麼樣所以表演就可以怎麼樣，也不是表演怎麼樣生命就可以怎麼樣。表演和生命之間，必然是複雜的互相辯證的關係。而每個演員都可以也必須去找到自己的答案。

<https://gourd1996.com/2021/11/23/%e8%a1%a8%e6%bc%94%e8%88%87%e7%94%9f%e5%91%bd%e7%9a%84%e5%8e%9f%e6%ac%b2%e2%94%80%e2%94%80%e8%a9%95%e5%a7%9a%e7%ab%8b%e7%be%a4x%e9%8a%80%e9%bd%a1%e5%b7%a5%e4%bd%9c%e5%9d%8a%e3%80%8a%e5%b0%8f/>

在《遊鯤島·戲金城》之後，我們得到了什麼？

演出 | 阿伯樂戲工場

時間 | 2021/10/30 (六) 14:00

地點 | 億載金城

陳睿砮(2021 未來的評論人工作坊成員)

《遊鯤島·戲金城》為戲劇導覽形式，透過觀眾走入億載金城，統一的行走動線，再藉由定點的演出，講述億載金城這座古蹟，身為一百多年前臺灣第一座西式砲臺的歷史。

戲劇導覽此一戲劇形式並非傳統劇場，而是應用劇場的一種展現方式。阿伯樂戲工場，為臺南大學戲劇創作與應用學系許瑞芳老師所創立，以該系畢業生為班底，主要致力於應用劇場，透過戲劇互動拉近觀演關係。

演出一開始由大提琴手在入口處的橋上拉一段音樂，吸引觀眾的注意並且告知演出的注意事項。我認為這樣的做法對於在戶外空間的演出很有幫助，而也間接讓觀眾知道這場演出，雖然是在講述東方的歷史，卻也融合了西方樂器的元素。將集合地點設置在城外而非城內，讓觀眾從城外走入城內，在行走的過程中，使人有種走入時光迴廊中，彷彿穿越時空，進入到一百多年前的億載金城。在偌大的演武場上，孩子們首先開場繞著觀眾跑了一圈，緊接著大旗舞的展現，揮舞著旗子再搭配大提琴的樂聲，讓觀眾一下進入威武的氛圍。在講述建立二鯤鯓砲臺(億載金城之舊稱)始末的過程中，帶入戲劇的展現，充分地結合戲劇與導覽的形式，也更使觀眾的想像具體化。

億載金城為臺灣首座擁有西式大砲的砲臺，第二演出點便在大砲的旁邊，有大砲的仿製品作為道具，講述當時億載金城的建立方式與周邊配置。往往在劇場中，很難展現出特定建築的樣貌。將演出地點設在建築本身，使古蹟不再只是景點，而是透過戲劇，達到教育的效果，也更能讓觀眾有身臨其境之感。

第三地點的觀賞視角為仰式，但不論站在何處都無法看清楚上方演員的表演。這一場景為小朋友們展現平時練兵的模樣，在某些角度可以看見上方右側有一位小女孩在舞劍，只要稍微移動便會看不見她的表演。在這場景中，只有那位女孩在舞劍，卻並非所有觀眾的視角都能清楚地看見她，那麼這樣的視角是否合宜？如果在這一場景她並不重要，卻為何只有她一人在舞劍？對筆者而言，我會認為只有她與其他演員的動作不同，期待她會有不一樣的展現，但並沒有說明白她的角色是否與他人不同。另一方面她也並非能夠被所有人清楚看見，這樣的安排是否會導致失焦，使部分觀眾的焦點在舞劍者身上？

第四地點又回到演武場，由演員的旗舞與小朋友們的練武表演，展現出士兵們的磅礴氣勢。緊接著第五地點為演武場旁的兵房，兩位扮演士兵的演員講解著兵房的用途與相關故事。兵房在億載金城中是較為重要的遺跡，只不過這一段的敘述似乎有些倉促，在整場演出中算是用時較短的表演，雖然認識了「兵房」此一地點，卻像只是在看立牌的介紹一般，毫無亮點。在移動到第六地點的過程中，筆者尚未走到觀賞點，便聽到演員開始講述台詞，這讓我感覺有點太「急」。雖然不知道是不是沒有注意到觀眾還未全數到達地點，但在動線的規劃上，是否有更好的選擇可以避免此一狀況的發生？

最後的第六地點，講述並展現了劉永福利用二鯤鯓砲臺擊退日軍的歷史事件。但在故事的最後劉永福倉皇逃離，而二鯤鯓砲臺也落入日本人手中。日治時期的二鯤鯓砲臺也未好好維護，使它變成一片荒蕪。直到民國六十四年才由臺南市政府進行大規模整建，使億載金城恢復往日氣派的模樣。透過這一整個戲劇導覽，使觀眾能夠更加了解關於億載金城的歷史，與其對於臺灣抵禦外敵的貢獻。

這齣戲融入許多不同元素，不僅有大小旗舞，也結合了大提琴的現場演奏。只不過小朋友所表演的練兵橋段，似乎不太融入整場演出之中，於筆者而言，雖然知道這一段的展現是為了演示練兵的場景，卻仍然有種多餘的感覺，再加上小朋友們的表演有氣無力，只有部分小朋友有喊出聲，在這方面較難以展現士兵的恢宏氣勢。

《遊鯤島·戲金城》的戲劇導覽形式，似乎與博物館中的戲劇導覽有太大的不同，減少了與觀眾的互動，使得整場演出的趣味性降低。戲中小朋友的演出一共出現三次，卻都只是一些過渡性的橋段，而非真正參與到億載金城這段歷史之中，那麼他們在演出後得到了什麼？真的對於這段歷史有了更進一步的認識嗎？雖然講述的是億載金城的歷史，但大多講述的歷史都是已為人所知，觀眾在整齣戲結束後能更深入瞭解億載金城嗎？我們在做完這齣戲、看完這齣戲，想訴說的只是這一段歷史嗎？抑或是有更值得深入探討的想法？我想這是製作團隊、演出者及觀眾都該細細思考的問題。

<https://gourd1996.com/2021/11/24/%e5%9c%a8%e3%80%8a%e9%81%8a%e9%af%a4%e5%b3%b6%c2%b7%e6%88%b2%e9%87%91%e5%9f%8e%e3%80%8b%e4%b9%8b%e5%be%8c%ef%bc%8c%e6%88%91%e5%80%91%e5%be%97%e5%88%b0%e4%ba%86%e4%bb%80%e9%ba%bc%ef%bc%9f/>

徜徉在陽光之下認識億載金城——《遊鯤島·戲金城》

演出 | 阿伯樂戲工場

時間 | 2021/10/30 (六) 14:00

地點 | 億載金城

朱晨瑜(2021 未來的評論人工作坊成員)

今年臺南藝術節有許多演出選擇在戶外場地進行，阿伯樂戲工場本次演出劇目《遊鯤島·戲金城》選擇將表演場域設在億載金城，並將億載金城過往的故事融入劇本之中，甚至有宋江陣、大提琴，將東方元素與西方扣合，似乎也暗示了億載金城經歷過的風風雨雨。演出內容與億載金城相當契合，然而看完此劇的我，不禁想問：究竟選擇演出此劇目的意欲為何？

演出的最一開始，悠揚的大提琴聲響起，在億載金城這古色古香的歷史建物中融入這樣西方元素雖然有點突兀，卻也昭示了臺南被眾多不同外來政權統治的過往。演繹大提琴的樂手則引領著觀眾進入億載金城，並在戲的最一開始表示：「歷史必定有不同詮釋，我們只能盡量客觀」。大提琴手的種種行為皆讓觀眾感到疏離，使用了布萊希特的疏離效果，是類似說書人的角色，然而大提琴手卻僅在進入億載金城內部的第一場戲出現後，再次出現就到了戲的尾聲，這之中說書人的角色轉換成女演員。這樣的轉變卻讓身為觀眾的我感到匪夷所思，我並不太理解導演選擇在一開始選用大提琴手當說書人，卻在之後的場景改成讓女演員擔任這個角色，那為何一開始要選用大提琴手，直接讓女演員擔任說書人的角色不就好了嗎？我亦不能理解為何大提琴手要在最一開始表明「我們只能盡量客觀」，畢竟當演出的當下早已決定切入的角度，而決定切入的角度是人，是主觀的，而觀眾會來看此齣劇目，不就是已經理解它的主觀嗎？

進到了億載金城以後，導演讓一群旗舞手拿著旗子跑，旗舞手搭配著叫聲呼嘯而過，象徵著過往荷蘭聯合東印度公司與鄭成功爭奪臺澎，然而旗舞手的叫聲亦是時而大聲、時而小聲，叫聲起伏不定，缺少了打戰的高昂士氣，實屬可惜。

導演選擇用旗舞及舞蹈呈現牡丹社事件裡因遇颱風而漂流至八瑤灣的宮古島人在海上的險境，我認為相較於實際讓演員直接演繹在海上的漂泊，這樣的畫面呈現更顯詩意，然而我並不能理解為何畫面上做了這樣的處理，卻選擇讓演員用叫聲去呈現掉落在海上的聲音。

用宋江陣呈現過往練武景象是不錯的選擇，然而觀眾在較為低窪的地方抬頭觀賞演出，表演者圍繞著觀眾，這樣的視角卻會讓觀眾無法看到每個表演者，或許應該思考做出此一抉擇之必要性。

演出用了許多億載金城不同的地方，在不同地方講述不同的故事，像是最一開始的大提琴手即在億載金城門口進行演出，而旗舞則選在億載金城裡的大草地，隨著劇情的發展，悠遊在億載金城之中，有種走入歷史迴廊之感，我個人蠻喜歡這樣的安排，也更讓我認識億載金城。不過整齣戲只用了億載金城的左半邊，不確定是否為導演的刻意為之，於我而言像是呼應臺灣本島歷史發展脈絡，始終更著重發展於西半部，不過這樣的選擇也讓觀眾無法認是億載金城的右半邊，要著重於「導覽」或是「刻意安排」，也是導演、劇團需要去思索的。然較為可惜的是，這是一個以「戲劇導覽」做為賣點的演出，卻缺乏與觀眾的互動。我本期待會有更多與觀眾互動的環節，並透過戲劇提高導覽的趣味性，但整個演出看下來較缺乏與觀眾互動的部分，更像是演員引領觀眾讓觀眾體驗億載金城之美。

演出中講述了許多歷史知識，劇團與臺南藝術節皆在宣傳時告訴民眾「這齣戲會告訴你『教科書上沒有的歷史』」，我抱著這樣的期待進到了億載金城，卻帶著不解離去。

隨著演員帶著我們走過億載金城的各個角落，我所聽到、看到的故事都與我曾在教科書上習得的知識相同，不過是較為有趣。像是在劇情一開始的牡丹社事件，倘若無法更加深入詮釋此一事件，我並不能理解我特地到此觀看此齣戲的理由。有可能是因劇團相較於講述單一事件，更希望能講述多個故事，讓觀眾感受到隨著演員的帶領，徜徉在歷史洪流中，那或許講述一些更少見的故事會更符合此齣戲在宣傳時期望讓觀眾看到「教科書上沒有的歷史」，或是直接告訴觀眾此齣劇目建議觀賞年齡，或許會降低觀眾的落差感。

《遊鯤島·戲金城》將宋江陣、旗舞以及大提琴融入表演當中，展現出中西合璧，暗示著臺灣的過去，這樣的呈現方式與歷史有所結合著實令人著迷。近年來，臺灣有愈來愈多選擇在非制式展演空間進行的演出，然而表演團隊及觀眾都該思考的是：這樣的選擇究竟是為了呈現怎樣的結果？又是為了得到什麼或帶給觀眾什麼？阿伯樂戲工場或許還需要再思考，口口聲聲說著能告訴觀眾教科書上沒有的歷史，是否在哪個環節出了差錯，導致觀眾有這種「我到底知道了什麼」的落差感。

<https://gourd1996.com/2021/11/30/%e5%be%9c%e5%be%89%e5%9c%a8%e9%99%bd%e5%85%89%e4%b9%8b%e4%b8%8b%e8%aa%8d%e8%ad%98%e5%84%84%e8%bc%89%e9%87%91%e5%9f%8e%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e9%81%8a%e9%af%a4%e5%b3%b6%ef%bc%8e%e6%88%b2%e9%87%91/>

等待無果？由《女誠扇綺譚》尋根找自己

演出 | 耳邊風工作室

時間 | 2021/11/13 (六) 19:00

地點 | 安平樹屋

陳恩鎰(2021 未來的評論人工作坊成員)

《女誠扇綺譚》為日本小說家佐藤春夫於 1920 年日本殖民時期，到台灣遊歷後，依據台南安平及西城外景觀所書寫下似真非實的東方哥德式小說。本次的同名移動式演出即是以此短篇小說作為創作靈感，試圖以佐藤春夫筆下的鬼屋奇遇與安平樹屋的悠久歷史交疊，讓觀者重新看見被殖民後「荒廢」新的詮釋。

以台南府城在地記者楊昌（林禹緒 飾）作為開端，在自我介紹中夾帶著寫作興趣與小時候算命得到八字輕的結果，最後帶領觀眾前往惡夢中兩層樓的古厝。「姑娘啊，為什麼你坐在這？」「姑娘啊，你是否為這古厝的主人？」生動地單方面拋出疑問，並沒有得到回應，詳細的夢境情節也讓人更加信服這場夢的真實性。進到古厝後，可以看見裡頭坐滿頭上蓋著紅布的觀眾（這些觀眾為報到時抽中紅色凶籤，而後協助演出），身為抽到白籤的觀眾，在開頭沒有得到很多資訊下，一進到古厝中馬上就看見這麼衝擊性的畫面，顯得有些突兀，黯淡無光的環境下，畫面中充滿詭異恐怖的氣氛，此時筆者有種進到戲中夢境的既視感，尤以記者在古厝外的一句話為引「說不定這間古厝，在每個人的夢境中都曾出現過」，彷彿在暗示觀眾，現在每個人都進到了夢中非現實的世界。

接著進到另一個空間，楊昌拿起粉筆在地上劃分區塊，介紹古厝由外到內的佈設，從地基結構到進門後的大廳、天井與廳堂和房間，此段加入了竹響板與低音提琴，搭配著「厝這個身軀會消逝，但記憶會留下來」的獨白，筆者此時心中一陣疙瘩，最後提到「出港口後，我們將會看到海」，場景轉移至港邊，觀眾也隨即移動至下一場景。海聲進入，阿柳（柳郁豪 飾）戴頭燈照著手上不透光的圓形道具，如同說書人般，平靜訴說女子等待未婚夫的故事，在山坡上有棵樹，樹蔭下的紅花滿山遍野，阿柳在此扮演的應是觀看整個等待過程的那棵大樹，他所說「花要等，人不能等」貫穿這個場景，落寞的女子等不到心愛的未婚夫歸來，我們雖常把女子比做花，但花與人終究是不同的。在阿柳說完故事後關掉頭燈，只剩下濃濃日本味的伴奏，接著楊昌打開了抽屜，拿出沙漏並手持投影機，一幅穿著端莊的女子獨照沿著整個空間環繞了一圈，彷彿暗示著剛剛阿柳所說之故事乃為照片中女子的親身經歷。

轉移到下一場景，臉盆中有一株蓮花、紅布擺放似祭壇般，畫面鮮明而詭譎，此時可以看見演員林禹緒進場，步伐詭異，看起來像在扮演穿著和服的傳統日本女性，走到定點時先在臉盆將

手洗淨，而後吊起嗓子以女性的語調及閩南語泉州腔口吻談論起〈愛蓮說〉，即扣回《女誠扇綺譚》原文本中，女誠扇上所提下的「不蔓不枝、濯清漣而不妖」，此場景的演出，讓筆者彷彿真身進入《女誠扇綺譚》當中，觀看紅蛾——瘋女新娘的真情訴憐，最後林禹緒退場，清澈的木魚聲似警鈴般當頭棒喝，打破了一切這個想像，讓觀眾回到現實，前往下一個地點。

到下一個地點，我們聽見了演員哼唱著日本歌謠，演員平靜地立起稻草堆，此時此景令筆者不寒而慄，或許是因筆者的家鄉成長背景是在農田較多的鄉村，不由得讓筆者聯想到焚燒稻草的畫面，或許是因為有演員所哼唱濃厚日本味的歌謠，筆者能看見倘若這片被殖民過的廢墟，經由大火燒得一空，那些在此曾留下的往事，或許也將不會被挖掘出來，永遠塵封於火海中。繼續前往下一地點，可以看見擺滿木椅凳，有些椅凳上面放著一些物品，此時演員林夙芬與陳月娥相繼進入，敘述與殖民時代出生的父母親相處的往事，筆者認為這場是獨立於前面所有片段的，以真人真事的回憶帶觀眾體會「不同」角度被殖民的記憶，相較於前面片段的敘事，除了陳月娥訴說父親生命逝世，母親再也等不到父親歸來的悲戚往事外，這裡的回憶都屬於正面、溫暖的。但在此處放置這一段，讓筆者有些不知所措，除了最後同樣扣回《女誠扇綺譚》中無果的等待之外，當下並沒有辦法直覺性的思考出此場與這齣戲的連結和關係。筆者在演出結束回憶片段時，也覺得這個片段的張力與份量稍顯薄弱。

前往最後地點，走樓梯途中看見一名紅衣女子正眺望遠方，筆者認為該女子的形象，與佐藤春夫筆下穿著嫁袍以新娘之姿死去的女人頗為相符，觀眾雖看得見她，卻沒有與之互動，彷彿如同在廢墟鬼屋中等待無果的女人，由於我們都不是她所等之人，故沒有觸動事件發生。到最後走下樓梯，我們停佇在屋外，回到真實的世界，拿著黑色雨傘的記者楊昌說道「你們（此指觀眾）送我到這就好」，隨後再次走進廢墟鬼屋之中，工作人員以網綁的稻草完整地封著整個入口，演出也隨即結束。筆者認為，黑色雨傘暗示著楊昌是此古厝中的亡者，最後走進古厝並以稻草堆堵住門口，或許這都只是一個循環流程吧，在下次有同樣目的好奇心的人探詢此地，楊昌也會帶著他們一起進到這場夢境，觀賞這場關於等待的故事。

或許是因為看過佐藤春夫所寫的《女誠扇綺譚》，才對演出有更深一層的體悟，若在什麼背景都不清楚的情況下觀賞這次的演出，筆者認為每個畫面都會是很支離破碎且難組織的。但可能是對原文本的印象太過深刻，筆者認為在此文本中，想討論「殖民後土地連結與身份認同之矛盾」的議題份量稍少，甚至容易使人忽略，或許在真人真事的回憶中，有多點說明或身份認同的衝突點更加劇，才會顯得此議題之凸出，但若是這樣做又可能會流於失真，在思考過後，筆者認為或許保持距離觀賞這一段我們不曾體驗過的殖民史，造成疏離更能達到教育效果，開啟整段思考的過程，這樣也將會是一個不錯的結果。觀眾的年齡層很廣泛，筆者相信也有很多觀眾曾經歷或如劇中演員林夙芬、陳月娥一樣，親人皆在日治時期成長，有許多歷史記憶保存。回到創作目的，翻轉原作視角，主角由日本記者與台灣土著詩人，轉為集記者與喜好詩文於一身的台灣記者；另一方面來看，主角的角度也從進到廢墟的真人，轉為停留在古厝廢墟中的鬼

魂，確實做到角色與角度的翻轉。在兩條主線的切換、交疊以及此次演出空間動線的安排，筆者認為也是流暢的，總體來說，此次台南藝術節《女誠扇綺譚》的演出，在文學作品改編，結合創作者想達成以多種觀點、手法重新詮釋「荒廢」，毫無疑問是有達成的，但在敘事方面還需斟酌，到底需不需要顧及到完全不了解原作及其年代背景的觀眾，或許是可以再思考的問題。

<https://gourd1996.com/2021/11/30/%e7%ad%89%e5%be%85%e7%84%a1%e6%9e%9c%ef%bc%9f%e7%94%b1%e3%80%8a%e5%a5%b3%e8%aa%a1%e6%89%87%e7%b6%ba%e8%ad%9a%e3%80%8b%e5%b0%8b%e6%a0%b9%e6%89%be%e8%87%aa%e5%b7%b1/>

舞蹈劇場中的自我敘事《他們的故事》

演出 | 賴翠霜舞創劇場、王文郁等 14 位表演者

時間 | 2021/11/14 (日) 14:30

地點 | 台江文化中心台江劇場

李意婕(2021 未來的評論人工作坊成員)

賴翠霜舞創劇場由 2020 年開始透過舞蹈工作坊展開近兩年的素人舞者培訓計畫，計畫參與們並於 2021 臺南藝術節演出《他們的故事》。14 位表演者有設計師、學校老師、工程師、家管等各行各業，年齡從 22 歲到 68 歲分布廣泛，宛如現實社會的微小縮影。他們各自抽取生命歷程裡的悲歡離合，透過舞蹈劇場的肢體語彙及動作與動作之間的視覺畫面，揭示表演者對自我與對生命的剖析。

《他們的故事》為賴翠霜舞創劇場「2020-2021 素人雙年演出計畫」的成果展現，然而每位表演者接觸舞蹈的經驗、身體接受訓練的方式(如：其中有位表演者大學時期是街舞社的成員)，以及日常生活中的身體使用方式不盡相同。本作品同時特別標示為「素人」演出，我在觀賞時腦中總不斷騰出一個對「素人」表演的觀察與界定空間，不時對藝術家與表演者在創作之間的關係浮現好奇與思考。因此我將先由《他們的故事》整體演出呈現進行紀錄與評論，最後就素人與創作之間的定位進行討論。

舞台燈亮起，表演者如簾幕般由劇場兩側前門伴隨海浪聲進入，他們時而交錯奔跑，時而用身體的不同部位旋轉和畫圈，為演出拉開序幕。在海浪聲中，表演者們並排共同進進退退，模擬海浪的潮汐起伏，背景也同時撥放朗誦描寫女性在海邊跳舞的詩句。另外有一位表演者到場邊用麥克風，訴說漢人祖先渡海來台的故事就是我們的故事。隨即，表演者在場中抖肩、靜止和以不同速度走動，再透過快節奏的拍手將麥克風傳遞給不同夥伴，介紹另一位夥伴的姓名和背景。他們又假裝在傳接球，傳球時呼叫對方的名字，彷彿回到排練場中暖身練習的場景。緊接著大夥起鬨一位表演者上演街舞 battle，他興奮又魅力四射的舞著，最後才驚覺舞台上只剩下自己一人，自此，演出從群體敘事轉換到個人故事詮釋。

編舞家為 14 位表演者量身打造屬於各自獨特生命經驗的舞蹈劇場，每一個故事幾乎都用不同的形式和手法表現，敘事部分有完全的肢體舞蹈、台詞為重的戲劇形式，以及述說與舞蹈兼容並蓄等方式；場面構成部分則有主角獨白自演、雙人搭配，或群體舞蹈輔以主角動作的共同情境呈現。又因為每一個故事都是表演者真真實實的生命體驗，同時也是選取自個人成長歲月裡自我懷疑、被背叛、挫折、離別、受到支配、與原生家庭的關係等最為深層晦澀與脆弱的自我揭露。觀賞將近兩個小時的演出，像是看了十幾場舞作。雖然是呈現不同表演者的個人故事，

但創作者巧妙的將故事與故事之間的動作與場景相互編織，或是藉由劇中故事與現實排練場的變換穿梭時空，使這些被抽取的心境有如拼貼般構成整個作品。

令我印象最深刻的片段是一位表演者穿著紅色帽T，他身後黏著微笑的小孩面具與半件裙子，從右上舞台蹲著以自己為中心用白色粉筆接續畫出好幾個圓圈來到舞台中央，背對觀眾用倒退的方式跳房子，或是雙手往後反轉打招呼。從觀眾的方向望向舞台看來，就是另一位角色！但同時女孩的正面不時就會轉過身來，用強烈責怪的語氣數落自己沒有價值、才會被別人討厭。總是微笑的面具和不希望自己活下去的肉身臉孔相互對話，散發詭異的氛圍，卻又令人感受到主角想要被愛的渴望。創作者僅藉由身體正反兩面的展現，演繹個人對自我認同的拉扯和懷疑，搭配劇場空間的特殊效果將戲劇張力擴張到最大。

賴翠霜舞創劇場擅長將生命經驗轉譯為舞蹈敘事，運用大眾可辨識的社會符號語言進行詮釋，然而整個作品表現方式並不會使人流於一味的移情。我認為經過創作者擷取、轉化、詮釋與再現，以寫實又抽象的舞蹈劇場形式介入，反而讓我能處於一個較為疏離的狀態在觀看「他們的故事」。一方面為他們心中那些正在或還無法梳理的糾結感到心疼，另一方面也反思是什麼樣的成長與教育過程或社會環境，讓人們必須花幾乎一辈子的時間療癒自己。

如果就《他們的故事》以「素人演出計畫」為命題，培訓素人演出背後的理念與對素人運用的定位將是不可迴避的議題。終究素人之於創作，是透過藝術家的引導進行創作，抑或是為了完成藝術家規劃的創作？以直白一點的方式提問，這會是誰的作品呢？表演者是為誰而演呢？作品會是「我們的故事」還是「他們的故事」？演出節目單上寫道，本計畫「培養了一批各行各業不同的素人晉升至專業表演路上，讓一般民眾對藝術有更深層的想像，.....」另從演出單位的創作理念推測，本作品主要是由藝術家將素人的親身生命故事轉化為創作，由藝術家為素人設計動作、配樂和討論台詞，換句話說，是藝術家從素人角度出發的創作。

然而，我認為對這群肢體使用基礎不一的素人們而言，創作的意義已超過藝術家原先設定的創作目的——表演者們通過舞蹈劇場再次與自身的生命經驗進行探索和對話，在劇場作為特定的公眾展演空間嘗試自我實踐，從舞蹈劇場的接觸過程中重新展開不同的身體覺察和運用方式。而在計畫結束後，也許表演者不再是那麼「全素」的素人，他們可能帶著自己對生命新的整理和發現，以及新的身體記憶和肢體語言，朝向個人對內外在世界新的解讀與探險，繼續發展他們自己的故事。

故事，未完待續.....

<https://gourd1996.com/2021/11/30/%e3%80%8a%e4%bb%96%e5%80%91%e7%9a%84%e6%95%85%e4%ba%8b%e3%80%8b/>

打破時間的桎梏《如果以秒存在世界》

演出 | 是個女生

時間 | 2021/10/23 (六) 14:30

地點 | 范特喜范客講堂

李姿儀(2021 未來的評論人工作坊成員)

觀眾入場時，一位穿著白衣白裙的女子（「聲音」，方妙辰飾）抱膝坐在沙發上，偶爾有些孩子氣地拿起地上的紙球丟著玩、偶爾有點神經質地把地毯上的灰塵揮走。她四顧了一下隨機拉了一名觀眾到掛在牆上的畫前，讓觀眾一起用紙球丟畫。那幅畫是灰姑娘發霉的長裙，她似乎覺得用紙球丟畫是一件很有趣的事，鼓勵地朝觀眾笑著，還主動撿來很多紙球遞給觀眾。

這是整齣劇互動的開端，同時也是《如果以秒存在世界》（以下簡稱《以秒》）在戲劇中融合了展覽的告知。四周牆上的圖畫旁如同正規畫展一樣，貼著該圖畫的名稱和簡短靈感解說，讓觀眾可以在等待開演前隨意走動觀看。然而雖此劇在宣傳時即強調了戲劇 x 舞蹈 x 展覽 x 互動的模式，可惜因很多觀眾似乎都習慣於安靜地坐在原位看戲，對於演員邀請互動的舉動並沒有太多回應，也沒有太大觀看牆上圖畫的意願。在劇中的互動環節，甚至因為下午場外面的光線過亮，投影在白幕上的指令並無法使人看清，許多觀眾都在互動環節中感到十分困惑和茫然，甚至不知道已經被給出了可以如何和演員互動的指示。

作為第一個入場的觀眾，看到在等待開場時「聲音」有些天真又有些神經質的表現，對比開演後她十分犀利且強硬地讓張子萱（張簡嘉伶飾）直面自己的作為，不禁有些困惑到底此角色的設定應該是什麼。貫穿整齣劇的是張子萱不願意面對自我的掙扎，以及被完美標準限制住的疲憊，而此事透過她們的對話和激烈的拉扯舞蹈動作中可以窺見一二。「聲音」或許是張子萱放不下的過去，也可能代表了內心真正想遵從的真實自我，但無論是「聲音」隨著劇情逐漸強硬的行為，或是偶爾溫柔的話語，都透露著她只是極端化的張子萱，更可能是因為張子萱的執著而產生的另外一個張子萱。比起界定「聲音」的角色設定究竟為何，或許更應該將分析的重點放在張子萱身上，畢竟她是劇中唯一有了重大轉變，並在領悟了時間的意義之後，可以對真實世界產生不同應對的人。

《以秒》中提到，人不需要每一分每一秒都過得很完美，但在劇末時張子萱也只是象徵性地和「聲音（或者說是真實的自己）」擁抱，以示接受了全部的、有缺陷的過去。關於她未來的生活是否會有什麼改變，是否會向媽媽誠實地說自己的生活並沒有如她所述的好、是否會向她的上司提出抗議或有其他改變現況的舉動，隨著戲的散場都已無法得知。而整齣戲裡關於「時間」的大哉問似乎也只僅限於此，在劇中可以很明顯看到張子萱自我的掙扎、被時間壓迫的疲憊，

但無法看到她對時間的看法是否有改變，是否會改變今後的生活模式(例如不再需要便條貼提醒自己幾點必須做什麼事)。比起該如何面對時間的強勢沖刷，劇中呈現更多的是張子萱和自己和解的過程，是一個人成長的撕裂和黏合。我們會為張子萱的勇敢面對鼓掌，為在她身上看見的、自己的影子流淚，但除此之外，這齣戲還有什麼？

或許因為想處理的議題太大，也正因為「時間的壓迫」是一個無解的問題，對於此哉問，《以秒》透過逐步揭露一個人的過去，呈現了一種被時間逼至極限的身心狀況。或許有人深受感動，因為在現今忙碌且繁瑣的生活中，被時間推著走是很多人的常態，但在知道了這樣的狀況可能會導致身心疲憊之後，我們還能夠做什麼？在了解到小時、分鐘、秒鐘都只是人類訂出的標準單位之後，我們是否有可能在此之外創造出屬於自己的單位？

<https://gourd1996.com/2021/12/07/%e6%89%93%e7%a0%b4%e6%99%82%e9%96%93%e7%9a%84%e6%a1%8e%e6%a2%8f%e3%80%8a%e5%a6%82%e6%9e%9c%e4%bb%a5%e7%a7%92%e5%ad%98%e5%9c%a8%e4%b8%96%e7%95%8c%e3%80%8b/>

野台馬戲·寶島限定——《土地的歌》

演出 | FOCA 福爾摩沙馬戲團

時間 | 2021/11/13 (六) 16:00

地點 | 新營文化中心

鄭得愛(2021 未來的評論人工作坊成員)

成立於 2011 年的 FOCA 福爾摩沙馬戲團，以十年團齡在 2021 年「臺南藝術節」擔當了兩檔不同規模的演出：「藝術進區」——於新市南科迎曦湖南側草坪，可容納上千甚至上萬人的《馬戲派對》，以及「寄藝迴聲」——於新營文化中心正門廣場，可容納近五百人的《土地的歌》。同為旨在讓地方民眾近距離感染劇場魅力的「免費戶外演出」，無需承擔票房壓力的製作團隊又該如何從類似「野台戲」的角度思考演出，透過馬戲藝術裡戲劇、音樂、舞蹈、特技、雜耍……等多元技藝的編排，吸引現場來去自由的觀眾目光，帶出闔家觀賞、貼近「大眾娛樂」期待的精彩演出？此外，從兩檔節目的主題就能看出明確區別，對應團名「FOCA」的核心精神，《馬戲派對》直接定調在西方的「Circus Art」，演出當天，即使再遙遠的觀眾也能從服裝、音樂、舞台……等元素感受到熱烈炫目的異國藝術饗宴；《土地的歌》則是回到「Formosa」美麗之島的根本，在專業能力的基底下，嘗試融入更具在地意涵、「屬於我們」的敘事，也因此，我想聚焦在後者，進一步探討 FOCA 福爾摩沙馬戲團如何將對「土地」與「時代」的關懷，為馬戲藝術編織出更具人文意識、地方共感的展演可能？

演出當天甫至現場，明明尚未到預定演出時間，卻看到在全露天的舞台上，有位「小丑葛格」以隨機贈送史迪奇、內褲等造型的氣球，激起台下男女老少的熱情歡笑，更藉「尖叫聲換氣球」的策略，成功吸引路過民眾紛紛駐足參與。即使從個人的「劇場慣性」會在內心暗自評價此開放空間不精緻與操作模式的通俗，但作為具有「街頭性」的暖場，我也感受到團隊為呼喚更廣大的受眾，以其嫻熟互動技巧打破第四面牆，與觀眾連結的心意。過沒多久，除了主辦單位預先設置的塑膠椅，在園區範圍的建築結構、階梯、人行道、草皮、樹林，都看見許多穿著「正規劇場」少見的休閒服裝的人們向台前靠攏、席地而坐，邊看著演出邊隨興交談，甚至攤開地毯愉快的享用美食。其實，像這樣將「如何觀賞」的權利向庶民敞開，又何嘗不是一種不受拘束，回歸主體的美？

正式進入《土地的歌》，演出全長約七十五分鐘，無中場休息。可從同一位身兼主持 / 敘事者 / 歌手之表演者的串接，將演出分為四個段落，以對話、獨白、演唱為觀眾提示清晰的時代框架，隨後，則是用與之對應的音樂、服飾乘載表演團隊所擅長的各種技藝。這樣的創作邏輯看似單純，其實卻不無挑戰——如何有血有肉的讓歷史情境與技藝的呈現彼此扣合，而不淪為符應命題作文的生硬填鴨？放在「臺南藝術節」在地藝文推廣的脈絡，更有著深具意義的實踐

價值。

首先，用帶有原始感的歌聲揭開序幕，男舞者裸著上身、腰披麻布，以充滿力度的現代舞蹈呈現出自然原始的動能，在快節奏的隊形變換中，不時齊聲呼喊回應敲擊聲背景，充滿陽剛氣息；接著，穿著大地色系的女舞者以較為柔軟的姿態加入，與男舞者合成一組宛如青草、樹林、高山的意象，連結紅旗群舞所象徵的先民征戰，在史詩般的滂薄音樂下，將由土地至人民的表演張力渲染開來。在這段落，也放進了「疊椅子倒立」的特技，表演者在眾人的屏息等候下，緩緩的將七張木椅層層堆疊，並爬到近兩樓高的最高點做出倒立動作，正好與文化中心建築外牆的藝術裝置形成有趣呼應。

第二段，精準使用「音樂」與「服飾」指涉特定時代、族群、藝術風格，如〈望春風〉、〈山頂的黑狗兄〉、〈我的未來不是夢〉、〈永遠不回頭〉等經典曲目，以及象徵本土「傳統」的農家斗笠、客家藍紫衣衫、日治「摩登」的花襯衫、西式正裝等，作為群舞的模板，在一派繽紛親切的懷舊氛圍中，快速喚起現場對台灣近代史的集體共鳴。值得一提的是，在「踩高蹺」、「人牆合體」之後的兩項馬戲表演，表演者身穿棒球裝，既要擬仿昔日少棒運動的熱血片段（且有從三振的失落到全壘打的振奮之戲劇性歷程），又得回到演出團隊的特技 show，也因此出現了「用雜耍的保齡球瓶揮棒」、「棒球員轉大鐵圈」的奇異錯置。這現象使我思考到「當代馬戲表演」在與其他藝術形式混搭，試圖加深其娛樂性、藝術性時，如何適當辨識其中同質與異質、適時取捨，好使其主體性不至被特定文化符碼影響，反而無法兩全其美？

下半段，聚焦在戰後的台灣，外在硬體逐步建設、經濟起飛，內部社會朝向多元民主，人民共同走過震災、威權、疫情的大敘事。選用〈落雨聲〉搭配建中、北一女制服的優美雙人現代舞、〈離開地球表面〉的現代街舞，繼續展現目不暇給的「水晶球」、「轉方形鐵框」、「閃光扯鈴」、「人體疊羅漢」等特技。我認為，此時的選擇縱然單純，但從雜耍物件的現代性質、表演者專注完成高難度動作的狀態都相較前段來得切合主題。就在這一連串近乎「超人」的奇觀後，舞台擺上了一個樹木佈景，掛上中國式的紅燈籠，在一曲象徵著愛與和平的〈手牽手〉中，由主持人由獨唱、訴說各領域已然的奇蹟，引導眾人合唱、看著表演者舞蹈、一起合照，宛如公益聯歡晚會般略顯突兀的來到尾聲。

《土地的歌》在以藝術促成「社會共好」的價值下，不安於傳統的馬戲技藝，盡力將更多元素放入表演、串連在地歷史文化記憶，在全球化的浪潮帶來跨領域、跨時代、跨文化的繼承與交融。由此次展演來看，FOCA 福爾摩沙馬戲團展現了其深厚實力，完成賓主盡歡、平易近人的大眾表演藝術作品。但更細緻來看，要如何在藝術與通俗之間，追求更具美學價值的呈現，而不在某些片刻淪為服務權力單位與社會意識的工具，讓這首《歌》既「好」且「美」？將值得我們持續關注。

<https://gourd1996.com/2021/12/14/%e9%87%8e%e5%8f%b0%e9%a6%ac%e6%88%b2%ef%bc%8c%e5%af%b6%e5%b3%b6%e9%99%90%e5%ae%9a%e2%94%80%e2%94%80%e3%80%8a%e5%9c%9f%e5%9c%b0%e7%9a%84%e6%ad%8c%e3%80%8b/>

生而為人的孤獨之葬 《第三人稱·單數》

演出 | 稻草人現代舞團

時間 | 2021/11/13 (六) 19:30

地點 | 臺南大南門城

宋柏成(2021 未來的評論人工作坊成員)

稻草人現代舞團的舞作《第三人稱·單數》於台南大南門城演出。此地是為一甕城建築，觀眾進入後仰望四周，舉目可見高立的環狀城牆，除了一道城門之外，別無出口。演出團隊一再強調，當演出開始就無法使觀眾中途離場，這種一旦進入就無路可出的限制，也在無意間讓筆者感覺是暗扣了此作後來的發展。《第三人稱·單數》利用這樣的封閉空間，將觀眾置於甕城中央，舞者環繞觀眾於周圍的草地與城牆進行 360 度的環狀演出。

當晚整場演出以一名黑衣舞者（羅文瑾飾）被用擔架抬進場中作為開始，他是此作的主角，在大部分的演出橋段中處於旁觀者的位置。他看見其他六位舞者輪番上場，並都被社會的各種關係排除在外，最終六段舞蹈都是孤獨一人收場。這六人各自代表著一種孤獨者的樣貌，如節目單所說，分別是「隔絕於親情之外的、與自我永保敵對的、被群體排擠的、感情世界落單、無法接受社會規範的、處在社會邊緣的」。

若是以此作的命名作為理解演出的樞紐，試以篇名解題的方式對照舞作的內容來進行分析。筆者認為所謂「第三人稱·單數」，就可以連結到劇中人在社會中的孤立狀態，是獨自一人的「單數」。他們是「第三人稱」，而不是「她」或「他」，沒有性別意涵，也因此具有指涉對象的普遍性。再加上六種樣貌的多元性，他們六人可以擴大解釋成世上感到孤獨的每一個個體。

另外，所謂「第三人稱」還可以被理解成一種旁觀的視角，就像是主角不是直接涉入故事情節中，反而是以旁觀者的姿態存在。在舞作中以主角為代表，這種旁觀的姿態在劇中重複發生，且可以用來解釋排他行為。也就是，一個個旁觀者注視著彼此被排擠的悲劇，但卻只能眼睜睜看著孤獨的結果發生，旁觀而不伸出援手。等故事到了最後，黑衣舞者將臉部遮起，失去面孔，連六位孤獨者也都利用衣服反穿與背向站立表現臉部的消失。筆者認為容貌的消失強烈地展示了一種漠不關心的態度，他們自外於社會的排他現象中。但卻是他們的這種旁觀，默許了排他行為的發生。於是，在這裡被排擠者也同時是他人的旁觀者。

綜上所述，社會中的孤獨，並不是有一個明確的加害者對他人進行排擠的結果。所有人都是這種排他結構的共犯，彼此共同導致了社會中種種孤獨的發生。而且這種結構中的人們不只成為共犯，也無法逃離於結構之外。如同主角自登場起，就試著從包裹身體的屍袋中掙脫，並接著

企圖在甕城中找尋逃逸的路線，只是一再失敗。即便逃出屍袋，卻逃不離整座困住他的巨大甕城，更逃不出真正困住他的個人與社會的關係。最可怕的是，這種困境是跨越時間的，對於異己的排他現象不只是發生，且是隨著時間的流轉一再循環，就像六名舞者重複著生老病死的過程。黑衣舞者作為孤獨的個人，面對偌大的時空困境，毫無反抗之力。在《第三人稱·單數》的最後，他將自己的身體重新包裹進入屍袋，而六種孤獨者樣貌再次展開於甕城四周。由此可知，一切的排他現象始終不變。

此時，與其從客觀的角度檢視物理時間，來說明排他現象是不斷重複，不如說時間停止了。如果說時間是流動的，此時舞作中時間本身的流動只是無謂地製造肉體的成長，只是無謂的生老病死，一切都是重複而沒有意義。身體所受的制約始終不變，排他的共犯結構始終不變。於是從主觀的角度來看，人與社會的關係是靜止的，時間沒有在內在結構中發生作用。因此可以說，時間是停止的，在這種排他結構中，物質的運作方式壓抑了時間的速度。當時間不再前進，人突破困境的可能性就被壓縮至幾乎不見。

《第三人稱·單數》以一種悲觀的論點揭示個人與社會關係的問題，並且無奈地將之放置在時空的困境中。無論個人的力量再怎麼強大，面對甕城高聳四立的物質現實，人就顯得渺小而無能為力。人在四面被困時，就只剩下無路可出的絕望感。更何況此作中不只是空間層面，人連時間向度也被囚困，毫無轉圜餘地。本文開頭曾提到觀眾進入到甕城中的封閉受困之感，這無異於回應了此作中人被囚困的狀況。觀眾在演出的過程中，同樣也被困在這甕城中心的觀眾席裡，只能望著悲劇在四面八方發生，卻沒辦法有積極作為。

那麼，困境之中是否有時間重新流轉、空間出現縫隙的可能性，就成為筆者對於此作的提問。舞作透過對於社會根本運行結構的探索，提出了一種無效論的反動修辭，認為既然結構不會被改變，那麼何必追求改變。這等同否定了人們有改變困境的可能性。而正是這樣的思維本身，強化了社會的既定結構，《第三人稱·單數》忽略了自身對於社會現象的影響力。

《第三人稱·單數》變化不同手法，深入多種討論的層次，但命題卻是始終不變。固然為觀者提供明確的思考點，但卻失去了辯證的可能性，錯失展開更全面討論的機會。舞作的負面陳述，使得整個故事成為名副其實的葬禮。既然一切終歸死亡，那麼生而為人不如自我埋葬，就如那黑衣舞者自縛於屍袋之中。

<https://gourd1996.com/2022/01/18/%e7%94%9f%e8%80%8c%e7%82%ba%e4%ba%ba%e7%9a%84%e5%ad%a4%e7%8d%a8%e4%b9%8b%e8%91%ac-%e3%80%8a%e7%ac%ac%e4%b8%89%e4%ba%ba%e7%a8%b1%ef%bc%8e%e5%96%ae%e6%95%b8%e3%80%8b/>

歷史與當下《第三人稱·單數》

演出 | 稻草人現代舞團

時間 | 2021/11/13 (六) 19:30

地點 | 臺南大南門城

蔡宛育(2021 未來的評論人工作坊成員)

在清領時期，清朝政府將城門建造成半月形的甕城，主要用意是使敵人進入外廓與城門的狹窄空間內，即可甕中抓鱉，故有甕城之稱，而這也頗有《第三人稱·單數》所提出探討的用意。稻草人現代舞蹈團過去的演出中，羅文瑾便多次以時間做為與空間的聯結，在《第三人稱·單數》中化身為時間浪人，以第三人稱看待在徘徊在這甕城中來來去去的人們。

第三視角的時間

演出從一場葬禮開始，時間浪人被丟棄在孤寂的甕城中，被孤立的浪人和這座隱藏在城市中的古蹟成了對照。大南門城雖位於市中心，卻不同於附近的孔廟或是赤崁樓等古蹟有名，默默的佇立於此，隨著時間的推移，不引人注目地旁觀了時代的變遷。《第三人稱·單數》把時間擬人做為視角，看遍各種關係的結合及分裂、群體及獨立單數。從親情轉而各自獨立追求愛情的姐妹、被排擠的紫衣女子、被禁止從群體分離的男子，想像成為偶數的背偶女子，《第三人稱·單數》利用各種不同的情境來堆疊群體及單數的關係，而時間浪人卻只能在一旁以他人視角看待這一切。

整場演出如同電影般的分鏡法，先帶出時間浪人的「死而復生」，暗指了時間的擬人化，雖永生卻必須看著每一段關係的變化，接著將人群比喻成魚群來回遊走，當鬥魚（楊舜名）出現攪亂了群體，彷彿暗指接下來的每段關係，最終都因為許多因素而再次回到獨自的單數。

當下時代中的單數

《第三人稱·單數》看似在探討人的每一段關係，但此作品特地放到南門城做演出，更讓筆者對於整個環境時間做出想像與聯結。要討論的並不是古蹟的歷史，更讓人在意的是人與時間、人與此時這個時代的關係。〈不能成為自己〉段落中，一群身穿紅衣的群體踩著一致的步伐，而群體中卻出現了擁有更多自我意識的白衣男子。他努力的想發聲，成為自己想要的樣子，卻被紅衣群眾不斷的強迫他裝扮成團體樣貌，看似是一種團結的模樣，卻是以壓制不同聲音得來。在現今的世界，小至個人、大至城市、國家，要成為群體才有力量，而最終擁有自我意識的單數，是否還能為自己發聲？是否還有力量可以成為自己？

以古蹟所創作的作品，常常會從歷史及空間故事為發想，稻草人現代舞蹈團長期創作特定空間舞蹈作品，利用空間訴說主題核心已算是很擅長。《第三人稱·單數》跳脫空間歷史，以時間以及人與時代延伸出的孤寂獨立感，在此時此刻正在發生的國際事件中，更是耐人尋味。

<https://gourd1996.com/2022/01/18/%e6%ad%b7%e5%8f%b2%e8%88%87%e7%95%b6%e4%b8%8b%e3%80%8a%e7%ac%ac%e4%b8%89%e4%ba%ba%e7%a8%b1%ef%bc%8e%e5%96%ae%e6%95%b8%e3%80%8b%ef%bf%bc/>