

關，與沒關緊的水龍頭《阿拉伯之夜》

演出：台南人劇團

時間：2015/05/24 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 吳岳霖（專案評論人）

走進黑盒子，每每踏過冰冷的鐵梯，彷彿跌入另一空間，與外界斷開聯絡，特別是在模糊舞台與觀眾席的距離後，任務不再只是「觀看」，似乎同時存在這個異質空間裡，作為演繹與被演繹的一份子。故事發生於一棟意外停水的公寓的《阿拉伯之夜》，並未在這片黑暗裡建築出一棟擬真的公寓，反而更像是「再」搭建出一個舞池、或是舞台，以日光燈架出三個口型擴散的框架，僅供想像。於是，我們得試圖幻想這是一棟公寓嗎？或許不是，因為這棟公寓裡，不僅有水管隆隆的水聲、住戶的私語與奔跑，更即將出現黃沙漫漫的沙漠，還有能夠困住一個人的酒瓶。這樣的空間易位與交錯，造成寫實與虛構的互相滲透，於一個（戲裡的）夜晚之內。

出自於德國劇作家羅蘭·希梅芬尼（Roland Schimmelpfennig）筆下的《阿拉伯之夜》，在台灣新生代導演廖若涵的詮釋下，再現了這五個被自身困住的人們。公寓管理員（呂名堯飾）開場的那段話：「我聽到水聲。明明沒有水，但我真的有聽到水的聲音。」以近乎空洞的眼神、不帶感情的聲音，看似處於故事的外圍而啟動講述者的身分，但他偏偏也是故事裡的角色之一。敘述者被不斷轉移，將這五人自我敘述式的語言，切碎與黏接在對話之間；造成的是，對話往往不成「對話」，作為溝通工具的語言反而孤立了彼此，流於自溺式的獨白、或自言自語。這種表面與實質的背離，表現在故事所講的「缺水」，同時也製造出人自身生命的「枯竭」。所有浮在檯面上的現實，往往將真實原因藏匿於背後；現在所發生的一切看似真實，卻在虛幻間穿梭地理、夢境而揭露了過去，足以填補故事的缺口，甚至是心靈的匱乏。這種「現在與過去」、「現實與虛幻」的交錯，製造出人與人之間、人與自我間的拉扯與矛盾，更體現於演員們看似日常生活的重現，卻像是對日常的反叛，而趨近於意識的流動。所以，這個劇本在廖若涵手上，就如同她所言：「戲一開場，劇作家扭緊水龍頭，關水。一棟高樓大廈停水了。水龍頭一關，扭開了角色們潛入意識深處的旅程。一個極日常的停水事件，扭開了被生活的規律秩序所管束的動能，……」【1】

於是，廖若涵在劇場裡關起了這個水龍頭，隨著隱約聽到的水聲，在「我記得」、「我聽到」等不確定的語言裡慢慢爬升。不過，這種超乎規律的動能更顯現在她於劇場呈現的形式，甚至截然凌駕於對劇本的詮釋與閱讀。

在有限的七十分鐘、極簡的舞台佈置裡，會被質疑的是被導演所簡化的劇本。劇中人物的血統被省略，雖使故事發生於一個相對中性的空間，卻也闕割掉希梅芬尼的部分劇本內涵——外來移民

在德國的處境。這樣的做法實為聰明（卻也偷懶），有意地避開「跨文化」過程裡容易被詬病的嫁接與譯轉，僅注視於劇本裡所存在的「當代人的共同心靈問題」，劇本於是變得較為單純而有利於導演翻玩形式。因此，整部劇作雖包覆著希梅芬尼的加持，卻凸顯導演的詮釋手法與演員的個人魅力。簡單的舞台上，僅剩下背景的日光燈以及側燈的投注，以明暗、白黃進行燈光的切換。在否決道具的存在後，完全取決於演員如何進行演繹，包含怎麼用演員的聚散表現購物提袋、用對話呈現鑰匙的樣貌……。甚至演員壓根在進行一種馬拉松式的運動操練：奔跑、翻滾、倒立、後空翻等，看似無意義的過度動作，實質帶出劇本裡未言的動能（特別是呂名堯俐落的身法，完全成為整部作品啟動的鑰匙）。此外，廖若涵更琢磨於「聲音」，用來作為整個故事的線索，卻又不以音效，而是透過類似 B-box 的方式模擬出水聲、風聲、摩托車聲、電鈴聲等。但，成於此也敗於此。聲音的訓練談何容易，個別聲音的差異並未在演員口中生成，反而造成混淆，淪為「實驗的未完成」。不過，如此豐沛的形式實驗，還是帶給觀眾與演員新的體驗：演員在舞台不只是演，更成為真正的敘事語言。（卻也可見演員在謝幕時的氣喘吁吁）於是，完全表述出「新文本」如何開發導演與演員的創作能力。

其實，這樣的創作形式與實驗手法，似乎已成為廖若涵的劇場標誌或風格（之一）。從《行車紀錄》、《游泳池（沒水）》以來，她對歐美劇本（或者是所謂的「新文本」）的再現與重詮已有獨特的視角（特別是《行車紀錄》與《游泳池（沒水）》之間有明顯的手法差異，而《阿拉伯之夜》在形式上可能更接近於《游泳池（沒水）》，大概是同為「缺水」系列），到了《阿拉伯之夜》更清楚地爆發對形式的製造與創作的能量。這樣的爆發或許突破了她的過往作品的某種收斂，而逐漸進入一種「失控」的過程（這樣的失控或許將其缺點暴露，卻也看到更多可以再進化的可能）。

因此，我並不那麼悲觀地認為，廖若涵的詮釋斷然地關閉自己與劇作家間的溝通（而完全實踐了「作者已死」），或者偏離了文本的創作內涵，她反而是努力地實踐了「新文本」的功課：重新創造、製造想像。在燈光亮起的時刻，所改變的是一種「說故事的方式」，並非對文本進行單向的玩弄與傷害，其所操演的還是屬於導演個人的形式變化。相較於那些「一直玩一直玩」的玩笑式創作，其詮釋還是維持住了劇本的核心概念（就算會被認為是過度簡化或刪減），於是我們仍可在看似關閉的水龍頭裡，感受到靈光從沒有關緊的縫間傾瀉，於心靈被衝撞的淚光裡頭。但，下一步該被思考的是，在「新文本」之後呢？又該往哪個方向走去？最後，在失控或過度的形式實驗完了，該如何再度串起劇場與情感的細膩呢？

註釋

1、廖若涵：〈捲入阿拉伯之夜〉，《阿拉伯之夜》節目冊。

復仇王子與浪人劍客《哈姆雷特》

演出：蜷川幸雄（堀製作株式會社）

時間：2015/03/26 19:30

地點：國家戲劇院

文 吳岳霖（專案評論人）

先讓我們想像一個畫面：在破舊的日本雜院，即將腐朽的木門，發出「嘎，嘎～」聲響，殘破的紙窗，嗅出裡頭的塌塌米的潮濕氣味，院落裡的水井還滴著，「啪搭，啪搭」地攪亂著看似靜止的空氣。天空昏暗不明，雲層倏忽而動，層層疊疊，透不出一點陽光，只掀起迷濛的塵煙，預言著，一個不曾平靜的世代。是明治時期吧，那個浪人們即將走進歷史末路的時代。此時，一個劍客打扮的少年，身穿黑衣、手握利劍、踏著霜雪走進雜院。肅殺的氣息，掩飾不住他陰暗、沉默的眉宇，頹敗地，站在角落；暗沉沉的光，打在他微曲的背脊。似乎聽到有人呼喚著他的名字：「丹麥王子。」什麼？丹麥？這兒不是日本嗎？這個時刻，遠方有人在遙遙窺探。那人袒著一隻胳膊卻散著病氣，著白色和服，如甫出院的病人。是挪威王子。是的，在那遙遠的歐洲北方。

是王子，也是浪人劍客；這就是蜷川幸雄（Yukio Ninagawa）所刻劃的《哈姆雷特》。

「舞台佈景為 19 世紀末貧窮百姓居住的雜院，當時《哈姆雷特》首次在日本上演，而現在的我們，在這裡開始了《哈姆雷特》最後的排練。」開演前，投影字幕這樣寫著。蜷川既非首次導演莎劇、亦非第一次詮釋《哈姆雷特》；本次帶來台灣的，雖是最新版本，卻又再度由藤原龍也擔綱演出。不同於 2003 年版本，蜷川在舞台上打造出日本十九世紀末明治時期的雜院建築，卻又刻意明言著一種「後設」的視角，同時如結／解謎一般地拋出不少語言的陷阱，包含為什麼是排練？與他們首次在日本上演何干？其有意地埋藏一種「冷眼旁觀」的視角，並明示了「演戲」的狀態，於是我們所觀看的《哈姆雷特》本身就是一種「戲中戲」的結構。如此的「後設」與「疏離」，從開場的第一句話：「是誰？」，啟動具備符號且隱喻性的閱讀系統，也就是對於自我認同的提問，而灌注了整部作品的行動。

但，這種「演繹」與「閱讀」的角度，往往被錯解成莎劇即將被拆解、解構、而後重構，蜷川的作品卻截然相異。他不再刻意地進行字詞的轉譯、文化符碼的嫁接，來縫補莎劇（英國）與日本、古典與當代的縫隙，而遠比多數改編作品更貼近於莎劇本來的文詞，甚至忠誠地鋪陳原有的情節（而需將近 180 分鐘的演出時間）。回到投影幕上的那段宣言，其所製造的文化雜揉現象，實是反映莎劇初入日本的歷史時空，如同一部日本近代史的重新演繹。於是，舞台在寫實與寫意間，時光倒流到明治時期，那段現代化的轉變期，西方文明與日本文化的彼此權衡、衝突或共生，促使蜷川無需刻意進行莎劇的在地化（這大抵是多數莎劇改編的做法），反而讓這些看似衝突的場景自然又不唐突地現影。當煙霧迷漫，士兵拿著西式武器、穿著盔甲，出現在這座雜院當中；葛

楚王后、國王等人穿著歐洲貴族服飾，挪威王子則著和服，陸續登場。我們會突然分不清場景的時空背景，但更直接地被莎劇原有的文字（縱使是以日語發音）所緊緊捉住，而不是在那些刻意變種的文句間失神。最為特殊的場景，大概是《哈姆雷特》的「戲中戲」。當幕再次開啟時，完全被蜷川的想像力所震懾，那座在日本女兒節才會出現的人形娃娃，真人擺坐眼前並開始移動，以歌舞伎的方式搬演這場暗喻著叔叔殺父的戲碼。作為蜷川標誌之一的日本元素，雖清晰而明朗，又可被質疑無法融入整個文化體系，卻深切映射出進入「現代日本」前的詭異面貌。

當然，蜷川最令人折服的，實是他有別於當代對於莎劇的詮釋手法。以亞洲來看，莎劇作為一個跨越文化疆界的「經典文本」，往往在其經典性的加持下，被導演（或編劇）視為個人「再詮釋」的背書。因此，多數改編以「在地化」、「現代化」作為主軸，或是融合當地的特殊表演藝術，例如能劇、京劇、原住民舞蹈等。同時，西方導演也常在「跨文化」的號召下，以莎劇作為文本，進行常見的「跨文化改編」——東方身體與西方劇本的結合。最後，莎劇成為導演用以講述個人意念的宣傳品或是介質，主體已脫離了莎劇（縱使大家都深信著 Jan Kott 所言：「真正重要的是，我們應透過莎士比亞的文本，探索我們當代的經驗，我們的焦慮和感受。」）但過度解構後的莎劇，往往變得面目全非，甚至是硬把另一個故事套進原著。但，蜷川雖以他的觀點進行莎劇的再詮與解讀，整部《哈姆雷特》深植了他的意念，卻近乎如實地轉譯原文，而把個人解讀與暗喻不著痕跡地作為引線，在演出過程引爆（特別是蜷川在場景、符碼的駕馭，在符廷霸王子巧遇哈姆雷特，以及最後作為勝利者的姿態，有意地袒胸裸身，並以較弱的聲線演繹，都在他燦藍的旗幟下，製造出非常深刻的烙印）。這樣的手法，在創新之下，卻更接近於英國莎士比亞環球劇院所追求的原汁原味。

於是，我開始思考的是「界線」問題。

從蜷川的背景來看，他先是跨越了商業與小劇場的邊界。現已高齡 80 歲的蜷川幸雄，在日本戰後小劇場正騷動的年代，與鈴木忠志、寺山修司、唐十郎等導演作為「第一代小劇場演劇」的代表人物；卻於 1970 年受到東寶公司邀約，轉向製作商業劇場，首齣戲便是莎劇《羅密歐與茱麗葉》，並陸續挑戰多部東西方劇作。這種轉向招致過往小劇場創作者的孤立與批判，但也開啟了蜷川如何跨越前衛與商業劇場間的扞格。而他的作品更是星光熠熠，除他最常合作的劇場演員平幹二郎、白石佳代子等，更閃爍著明星光芒的是活躍於電視圈的一線男女演員，包含小栗旬、阿部寬、唐澤壽明、成宮寬貴、宮澤理惠等。於是，如何用一種商業、迷人的手法，卻又能夠保有其前衛的劇場動能，是蜷川的第一個跨越（目前華語劇場也充斥著明星作為號召的演出，但又有多少作品真正擁有對作品的深刻解讀呢？）。就像我前頭所說的，蜷川所進行的轉譯與改編，是更忠誠地面對莎劇的文本。他所展現的是莎劇在擁有後世經典位置前，實為英國的商業劇場，並非侍奉在廟堂上的崇高之物，於是反而更貼近於莎劇的樣貌。（於是，相較於改編作品在嚼字上的「慢」，蜷川的《哈姆雷特》卻以明快的節奏進行，如英國莎劇表演的跑動狀態）同時，也牽

涉到的是老生常談的「跨文化」。由於態度上的差異，蜷川巧妙地設計了這樣的背景，用以解讀《哈姆雷特》，而不再落入跨文化作品的陷阱與缺憾——解讀不夠完全，或是文化間的彼此拉扯。

因此，跨界作為一個命題，看似重點在「跨」，卻不過是在刻意地跨界時，更強烈意識到「界線」的存在，像是經典與通俗、西方與東方、古典與當代等。當蜷川能夠將復仇王子與浪人劍客擺置在同一個時空下，卻又不顯衝突時，似乎我們才能夠從《哈姆雷特》裡，真實感受到「界線」的消弭，而不只是刻意地「跨越」。

失去練習曲《陪你到最後》

演出：澳洲柏斯劇團

時間：2015/03/29 14:30

地點：高雄駁二藝術特區正港小劇場

文 吳岳霖（專案評論人）

陪著你到失去生命那一刻的，到底是什麼？

沉默且幽暗的小房間裡，只放著深色的桌椅，你呆滯地坐在上頭。等候，或者是「看似」等候，讓時間緩緩地流逝，而逝去的往往不只有時間，還有一切。最後一刻，僅留下「失去」陪伴著你。

失去，並不可怕；製造恐懼的是，我們意識到「失去」正在發生，卻只能「失去」。於是，我們用了生命的最後一段時光，練習著「失去」。

甫以電影《我想念我自己》（Still Alice）榮獲奧斯卡、金球獎等多座國際級獎項最佳女主角的茱莉安·摩爾（Julianne Moore），細膩詮釋劇中罹患早發性阿茲海默症的大學教授 Alice。在她瀕臨崩潰，卻又掩飾憔悴的臉龐上，刻劃生命以外的所有事物都即將剝離的無助；記憶、語言、方向感、生活……還有未來都慢慢走向終點，而她唯一清楚意識地是這種「失去」的正在發生。那段勵志的台詞，從她的嘴巴說出：「我沒在受苦，而是在努力，努力參與許多事，和以前的我保持接軌，我要求自己活在當下，我現在也只能活在當下了。」竟寫實地在苦難當下，吐露出一點活著的激動。

同樣以阿茲海默症為題材，小劇場似乎在寫實以外、虛幻建構裡，轉譯出一個老人的心理狀態。澳洲柏斯劇團所創作的《陪你到最後》，於澳洲雪梨藝術節、英國愛丁堡藝穗節、美國匹茲堡國際藝術節演出後，在炎夏將至的高雄駁二倉庫，（雖是春天）頂著炙熱的陽光、望著湛藍的海水，竟在午後沁出來自心底的沁涼與深刻。極簡的舞台陳設，創作團隊以精確的投影，與演員的配合，打造出「西部牛仔片」的詩篇。劇中的主角老人，在走出家門後，竟是一連串的大逃亡，穿梭過城市、森林、荒野；在場景的高速變換間，我們分不清時間，是日落、是深夜，還是清晨，甚至連過去、現在也開始混淆，一切都是失控的。原本拿著捕夢網的青年，變身為追殺者，補了老人的過往與舊夢，也試圖剝奪其他的一切，卻在最後一幕牽著一個孩子、走出老人的家，彷彿老人的兒子。是假？還真？老人的身影看似真實存在，卻在忽大忽小的交換間，我們開始懷疑真實與虛幻的區隔在哪？於是，阿茲海默症似乎擁有傳染力，瀰漫著整個劇場，讓我們都在現實與幻覺間進退維谷、步步失守。

《陪你到最後》有意地消除語言在裡頭的箝制與操控，劇中角色沒有任何一句台詞，彷彿失去語言能力，僅能透過動作的失措，找尋一種被壓抑、被演繹、被制約的瞬間。整部劇作成為阿茲海默症的整體，並慢慢推演著失智的蔓延，於是我們彷彿隨著老人，失去時間意識、失去辨別能力……走進另一個空間。也因為缺少語言的掌控，整部劇作雖展現了一定程度的科技劇場技巧，運用投影、動畫等方式，製造出老人走出屋外後的種種，包含街道、荒野等場景，以及想像情境。但，更為巧妙地不只是這些科技所能操控的，反而是最簡單、卻又令人意想不到的技巧，像是面具、偶戲、光影（影戲）的交錯運用，竟製造出了老人與殺手的對峙（不過是兩位演員躲在幕後頭，藉由手電筒的光源變化，營造出前後的落差）、場景的置換等。因為沒有語言，演員們更致力於如何產生一種新的說故事方法，在肢體的錯位、影像的切換間，流暢地凝聚成一個又一個的畫面，而後引領觀眾走進阿茲海默的世界。

此外，澳洲柏斯劇團在道具上的使用，並不刻意賦予意義，反而延伸出更多的指涉，轉為觀眾們豐沛的想像。飾演劇中老人的，其實是全劇當中唯一的女演員艾利兒格雷（Arlille Gray），她藉由面具的穿戴，以瘦小的身材成功詮釋這即將萎靡的身軀。特別是面具僵硬且木然的表情，阿茲海默症也奪了他的情感。倒數幾幕裡，原本的殺手努力地將手中的棉花塞進老人懷中時，不斷掉落的棉花和不再變化的面容，形成強烈的對比，「失去」以一種無聲的方式，實實在在地呈現於眼前。更強烈的對比是，開場時暗裡的黑手不停地移動老人的杯子、桌椅（其實可能是老人的幻覺），老人還會露出驚訝的神情，製造出喜劇的氛圍，但最後的老人卻連「驚訝」也失去，僅剩下槁木死灰般的皺紋（這大概是全劇最為沉重之處）。另一項極具巧思的道具，則是棉花。是記憶、是過往、是現在、是時間、是智慧……是他所有的種種，卻也可能都不是。但，棉花成為老人不斷地追逐、卻又顧此失彼的獲得與失去（多半是不成比例的）。捕捉的網子曾一度回到老人手上，最後卻又落到殺手掌心。同時，這些道具也不斷改變整個劇情的氛圍，當棉花揉成小狗時，調劑了趨近憂鬱的劇場基調，轉為歡樂；老人騎著類似帳篷的物體突擊、前進，也在幻想間找到病症的出口。因此，這些介於具體與非寫實間的物件，等於整部劇作本身的質性（現實與虛幻的交錯），並且製造出更多的想像空間。

於是，整部劇作都在進行一種「失去」的練習。除了老人如何面對自己的不斷失去、他身邊的人如何面對老人的失去外，更在表演呈現層面上，面對語言的失去而製造出不同的詮釋手法。之所以認為這是首「練習曲」，更在於創作者在音樂的使用，怎麼用以銜接影戲、表演者、動畫、偶戲的縫隙，得以流暢地串接而不顯唐突。音樂不只是一項工具，或是劇場的某種呈現手法，其凝鍊了整部劇作的感情，雖不作為主要的表達，卻提了味，促使整個劇場在音樂的觸發下，投身進老人的想像之中。

情感，成為整部劇作中交錯於現實與虛幻間最真實的存在。有意思的是，創作者並不是去刻意揣摩老人的生活，或是如何「真實」呈現阿茲海默症，反而是把「虛幻」作為整部劇作的主軸。因此，接收到的是老人所看到的世界，而非我們看著這個老人的衰頹。於是，我們更能夠直接感受

到阿茲海默症患者不同的心境轉移，而不只有難過地面對失去。創作者無意過度渲染悲傷的氛圍，特別是以「西部牛仔片」作為情境時，更凸顯幻想裡的刺激、緊張，卻遠比現實快樂許多。另一方面，創作者之一的提姆華茲（Tim Watts）雖擁有導演、動畫師等多重身分（才得以創造出這樣的作品），更擁有具備「老化」、「失智」等學術專業的母親作為研究協助，甚至他的外公本身就是阿茲海默症患者。於是，《陪你到最後》不只是一種「想像」性質的創作，更帶有血脈的連結，以及親身的體驗，而真正擁有「陪伴」的意義。

的確，失去的過程是很漫長的，《陪你到最後》卻使用了短暫的五十分鐘來演繹這一段矛盾時光，如同一首練習曲般靜靜地演奏，可能更長的時間留給觀看者反芻