

從演出作品談起：追尋島嶼的記憶首部曲《鏡花轉》

《追尋島嶼的記憶》集體即興創作計劃由台北演摩莎劇團與澳門曉角劇社共同主辦，由法國陽光劇團核心資深成員 Shaghayegh Beheshti (Shasha) 帶領創作編導，為期三年的共創製作計畫。自 2016 年起透過徵選、故事採集等階段規劃，最終至 2018 年在澳門及台北兩地藝術節售票演出。期間有超過百位亞洲各地演員參與徵選，在 2017 選入 40 位演員與導演進行創作工作坊，最後選入 20 位演員參與《鏡花轉》的演出。

劇名《鏡花轉》取自萬花筒意象，希臘文看見美麗的意思，也揭示了演出的內容與風格，意即“匯集許多看似不重要的生命故事，所投射出美麗卻短暫的光芒”。承襲了陽光劇團的經典作品《浮生若夢》戲劇構成，透過許多不同故事片段的集結而成，而其中最大的不同，是導演 Shasha 試圖捕捉“美麗的瞬間”，而不是敘事性的故事情節，這樣的演出風格，在演後獲得了兩極化的評價，除了對戲本身美學風格的評論，對於跨文化創作與製作也有不少的討論。除去主觀地對作品的喜好，我們試著整理關於這個作品的想法及討論，開啟《鏡花轉》在美學表現跟跨文化合作所面臨的誤解與挑戰的討論：

I. 關於島嶼記憶

計畫的名稱島嶼記憶，讓許多的觀眾抱有觀賞到具有亞洲情懷的《浮生若夢》的期待，或是作品聚焦在亞洲的文化歷史記憶，然而作品所挑選的情節與輻射的地理位置，或是使用波斯語的詩，都讓觀眾錯離了原本的期待，有些觀眾很快地以過往與歐美導演合作，導演不尊重亞洲文化，或是亞洲劇團文化自我矮化貶低，崇尚歐美劇場來看待這樣的期待落差。

然而導演 Shasha 所提出的島嶼記憶，並非指表現出某個地域性的情節故事或文化樣貌，而是裡面所連結的超越地理的可以被全人類所共同理解的情感。而這些共同的理解，是包括構成每個人或群體的所有：地域、歷史文化脈絡、家族背景等。

這樣的誤解與討論，其實在計畫第二年（2017 年）演員與導演進行第二階段工作坊時，就曾經發生。當時，經由導演的調整，演員成功的扮演一個具有影像力的政治人物角色，然而演員原本意圖是要扮演一個台灣式的政客，對於導演所指導的演出人

物過於“歐洲式“，並非亞洲典型政客感到困擾，但他們卻也清楚的知道，經由導演所指導的演出不僅具有表演張力也更是觀眾信服，而演員原先想呈現媒體常出現的政客樣貌，卻淪為拙劣的模仿，無法說服觀眾。從這個討論也開啟了對於島嶼記憶的想法誤解的討論：

以下節錄部分 Shasha 談話關於島嶼記憶的部分：

什麼是認同？什麼是回憶？就像一塊土地。慢慢走靠近這塊地方。不用”說”去談這個身分，不”表明 “身分，思考它，試著去了解。

2007 陽光劇團來台灣 演浮生若夢，這是集體即興創作，是從演員的記憶去即興出來創作，但我們驚訝感動台灣觀眾得到我們那些親密很內在的情感，結束後來擁抱我們，即使裡面角色是主要從歐陸故事，說彷彿看到自己故事在台上發生。浮生若夢的根本來自於每個演員內在最深靈魂，在那裡，全世界靈魂都能了解彼此。很清楚，我想有一個這個地方跟你們靈魂連結，也許也有其它領域，但你根本不需要我shasha這樣的導演，為什麼你要拉著我到那種領域，一個考究歷史特定時刻的領域，這個領域我只能聽你們故事，但我沒有辦法把它詩意化，這些故事跟要傳達意義，只能告訴哪個年代發生什麼事。

你決定告訴我妳特定故事，那些祖先移民的旅程，如果你只是告訴我怎麼搭船，對我來說我一點都不感興趣，我讀歷史書就可以看到這些資訊，從去年影片中我看到，這就是我們之間的誤會。我感興趣的是，反而是你祖父跟你祖母第一次約會，就演員那可以感動一刻，他們第一次的相遇，那就解釋你今天在這裡的原因。

在演員如何進入共同即興創作島嶼的部分他提到：

一個演員如何找到一個 對的空間，內在和外在的空間，有意識的去連結自己，但她選擇什麼東西去連結，在千萬的記憶和感覺處在他記憶黑盒子裡的東西，她為何去選擇這個去代表她生命最重要的東西，她選擇呈現給觀眾它的內在風景不是大歷史的東西，然後在把他選擇的內在風景去轉化成外在的表演，所以我談連結，我談浮生若夢，談到為何想要來到這裡工作，我相信人性連結，從浮生若夢的經驗，我希望這樣的經驗，從記憶出發、歷史，從個人記憶的收集，再帶到島嶼記憶再帶到人。

事實上在我們排練的過程中，一度發展出非常台灣式的場景，如夜市熱炒攤、珍珠奶茶舖等，最後這些片段都被導演捨棄了，然而我們也在思考，是否演出裡面呈現出了更多屬於台灣的或者是亞洲的場景，就更能表現出島嶼記憶的樣貌？

可惜的是礙於演出長度跟工作時間的緊繃，在製作前期，無法安排導演進行講座，演出後有因為演出時間關係，沒能安排演後座談等形式跟我們的觀眾能有更多溝通的機會。雖然在演出後，意識到在前期若是能有意識到這個誤解的可能性，夠過文章或是採訪的機會讓觀眾知道導演對於島嶼記憶的想法，或許能讓觀眾更加理解這個演出。

II. Dream Builder 造夢者

從劇名就已經揭露了導演在創作想法上，捕捉瞬間美麗而不以敘事故事著手的美學風格，除此之外，導演也將換景視為演出的一部分，這個概念是延續陽光劇團劇作《浮生若夢》所有場景的轉化都是由演員推著圓盤而成，與暗場時換景不同，做為換景人員著黑衣的演員，是與演員共同在舞台上，並且得配合演員的表演旋轉或是推動圓盤。換景作為非演出的內容，卻是演出不得不處理的部份，最早導演認為實驗劇場是合適演出的空間，問題是如何能夠快速換景是個難題，從把換景不當作需要暗場的處理開始，導演 Shashat 稱負責換景的演員為 Dream Builder 造夢者，他認為演員不僅是在換景，更是在建造一個把觀眾帶入且相信這個夢境（場景）的造夢者，顯示導演在處理劇場的真實、寫實與虛構切換的創作思維，快速的場景切換與不暗場如同表演般的幻景，持肯定想法的觀眾說有時換景比演出精彩，但也有觀眾貶低的用換景秀來形容這個演出。

III. 詩意的語言

《鏡花轉》的演出僅使用很少的語言，代替說話的是音樂跟由波斯語朗讀的詩。導演選了兩位伊朗裔詩人的詩作，詩文內容不直接反應或是對照演出內容，而是在處理相似的情感連結，有時是潛伏在演出下的暗示，有時是延伸演出不言喻的部分，有時是隱晦的無以名狀的創作直覺。這是導演伊朗裔文化背景所帶來的創作直覺，並非刻意不採用中文詩詞或是刻意使用伊朗詩作，作為一個創作者她更以作品的需求為創作的選擇，這當中當然受到她個人文化背景與創作經驗所影響。對台灣或澳門的觀眾來說，由於是陌生的語言，必須仰賴字幕的協助，但詩文與演出與字幕的同時交錯，很多時候觀眾是無法很快速的接受的所有的演出與訊息，因此也會有觀眾質疑導演這樣的安排，是否有考慮觀眾對所有訊息的接收，或是是否有考慮語言的轉換等問題。

雖然詩並不是以理解戲劇表現的作用存在，無法完整的接收到所有的詩文，甚至捨棄觀看字幕也不影響觀賞演出，但詩文的內容也並不是完全無意義的存在，因此這個部分的確還有可以被討論的想法與空間。

IV. 集體即興創作

陽光劇團藝術至上的創作精神與即興創作方法與經驗的傳承與學習，是我們當初開啟這個計畫的核心目標，在 2017 計畫第二階段與導演 Shasha 的工作坊中以及 2018 開排伊始，也的確是從演員分組自行即興創作，再由導演指導裁減演出的進行跟內容。但後來導演捨棄了由演員自行發展內容的想法，而是由導演先建立演出架構角色，再與演員共同發展內容的方式工作。之所以有這樣的變動，得先從陽光劇團的創作方式談起，陽光劇團的演出通常會由導演跟演員各自做田調及採集，接著平均花費九個月的時間進行集體的即興創作，而且團員多數已經是在劇團超過十年的資深演員，不僅有工作默契，而且具有創建可被發展的 vision 的能力。就算是資歷較淺的演員，在能夠參與演出之前都在陽光劇團的舞台等技術部份參與演出兩三年左右的時間，熟悉劇團創作及運作。而《鏡花轉》僅有兩個月的創作期，雖然有了前面兩年與演員的工作，但真正進入作品創作階段，演員對於 vision 建構能力還是不夠。當然這也關係到其他部門的運作配合。也因此關於《鏡花轉》的演出討論裡面，也會有人質疑這樣是否可以稱作是集體的即興創作？又或者期待能看到演員更多的能夠使用陽光劇團的工作法參與創作，然而現實是陽光劇團的工作法需要很多條件的配合，而習慣以聽從導演指示演出的演員們自己也是否做了充分的準備，能夠創造出可被發展的演出片段也是關鍵。

《鏡花轉》作為亞洲首次以陽光劇團工作法所創作的作品，雖然還無法達到完全使用陽光的工作方式，但卻是貼合著陽光劇團的集體即興工作方法進行創作，並沒有偏離當初計畫所設定的目標。

「Vision」是陽光劇團獨特用字，演員在沒有排練的狀況下，沒有事先規定好的情節沒有劇本沒有說好的起承轉合，上台當下即興，根據當時呈現出的片段，那些片段可能只有幾刻，會被保留成演出素材，即興的東西不一定會成為最後演出，每一個即興的片段追求的是「真實性」與「有發展性」或有價值的一刻，可以提供創作再出現下一個 vision，最後再由導演進行剪接，將這些有價值的 vision，集結成一個演出。