

映真的困難：卡在今昔廊道上的《M，1987》

演出：人力飛行劇團

時間：2019 年 7 月 3 日和 5 日 19:30

地點：剝皮寮演藝廳

文／張又升（2019 年度專案評論人）

## 一、引言

《M，1987》由《拾月》和《兀自照耀著的太陽》兩部作品（或計畫）的節選組成，它們問世於解嚴的 1987 年台灣，M 是導演黎煥雄的代號，在 2019 年的六月底七月初，它們分別叫做「M 的拾月」和「M 的七月」。大略知道這些掌故，其實已能猜到重新面對大眾的《M，1987》，將不可避免地跟回憶、歷史和政治等主題有關。在近兩個月台港動盪政局的籠罩下，花幾個晚上重探解嚴時期的批判性藝術或許正逢其時。

前往龍山寺一帶猶如背離台北帝國，在剝皮寮觀賞小劇場則是向老西區摸索先鋒暗牆。演藝廳冷氣讓東南亞的濕溽頓時轉為西方文明的涼爽，與捷運站前唸歌錄音帶攤位形成反差的是弦樂錄音開場；拭汗坐下之後，尋找舞台上的 1987 殘跡，卻見牆上投影畫面似乎正是適才行經的 2019 艋舺街區。這番中心邊陲、東西方、新舊與今昔混成的開胃菜，令觀眾想再喝上一杯時代釀的餐後酒。

## 二、今昔之間

然而算了一算，現年 45 歲以下的觀眾若非政治啟蒙早，即便斟上這般 32 年佳釀，恐怕也無能細究其製程，遑論適切地品評。不管是出於學院訓練還是業餘喜好，我們頂多只能憑著 21 世紀頭 20 年的現實關懷，以及平時對歷史文獻的回顧（你必須夠用功），智性地理解和揣摩這部作品的深意；不然只能偷個懶，感性而素樸地享受這部作品的美（對不習慣欣賞小劇場的觀眾來說，這未必容易）。

好在導演善解人意，開頭便以投影大字老實不客氣地按月份交代了 1987 年的世界政治大事，稍微補足了我們的知識背景。在提及「許南村計畫」和導演母親的失智之後，主題隨著海潮聲響的漸入慢慢展開。觀眾被領向 1987 年 10 月淡

水錫板下著雨的淡金公路邊，王墨林的「拾月」計畫在那裡展開。其中，黎煥雄的河左岸劇團以《在廢墟拾月看海的獨白》為兵器，同當時熱血的觀眾跟新開幕的國家兩廳院和帶來強降雨的琳恩颱風對打，開啟一段在該年 7 月台灣解嚴和隔年 1 月蔣經國逝世之間躁動的文本時空。

在看戲當下望著牆上畫質模糊的錄像，身為後生觀眾之一的我有些懵了，好似墜入一幅「鏡照鏡」時影像遞增的三層構圖：從台下觀眾到台上演員，再從 2019 年的劇場到 1987 年的錄像。

最遠方的模糊錄像是導演的記憶，它的播放就是 M 這位歷史行動者的自白——確實存在卻又閃爍不清。接著，是包括副導在內的演員對這些記憶與自白的考據重建；在這個意義上，他們就像史家一樣試圖再現確實存在過的海邊行動，不過這些 80 年代後出生的史家憑藉的是技藝，不是記憶，這些技藝是身體的操作與想像，而非御筆或剪影的能力。最近者是觀眾，我們就像及時閱讀一本精微的史書，一方面理解歷史行動者親歷的現場及其創作（錄像），另一方面也審視 2019 年青年史家再現 1987 行動的筆法（劇場）。

這幅三層構圖最有趣的，是帶來「歷史現場（行動者）↔史家再現↔讀者讀史」的共時互動、相互參照，而不是常見「歷史現場（行動者）→史家再現→讀者讀史」的歷時發展（也就一起事件結束後才接著另一起）。如此一來，作為讀者的觀眾便可穿梭今昔，比較歷史現場與史家再現，看看錄像和劇場的身體如何交錯和重疊；燈光暗處，更可見演員謝孟庭所扮演的導演同觀眾一起憶難忘。

然而，所謂的歷史現場（行動者）已經被錄像所框架。要勉強接近這個「真實」，作為史家的演員除了參照該框架，便是了解導演自己的說法，但這麼做也很難避免遺忘和猶豫——看看謝孟庭如何在場上抱頭、俯視、徘徊在如夢的舞台邊沿，親歷者自身的語言顯然無力捕捉以往情境。如此一來，記憶中的 1987 年還有幾分真實可供 2019 年的演員史家施展技藝？

唯一憑據僅剩《在廢墟拾月看海的獨白》這份劇本及工作筆記，但問題恰恰是怎麼詮釋它們。導演在會後座談表明，曾有意將本子交予演員詮釋（一旁的王俊傑也有此意）。倘若如此，演員將從事史家常見的工作：從自身史觀和在特定時空下（好比 2019 年）的關懷出發，調動過往的「真實」（導演記憶中的 1987 年），令其吐露新時代的微言大義。

然而，導演並沒有這麼做，而誠如部分演員自承的，即使到了開演的現在，揣摩 1987 的反抗仍是一個難題。於是《在廢墟拾月看海的獨白》成了一個今昔之間「買空賣空」的平台：與其說是再現過往的「真實」，不如說是表現再現行動本身的朦朧、模糊與不確定，演員和導演都回不到過去，卻也不在當下；記憶與技藝最後憑藉的都是想像和虛構，這樣的形象符合遍佈舞台的落頁，書不成冊。

1987 年淡金公路邊的青年們，儘管濕身發瘋、朦朧模糊，仍是一個個激情的活人；2019 年剝皮寮演藝廳的青年們，雖然優雅而安靜地站在我們眼前，行走奔跑、凝望遠方、倒臥階梯，卻是一個個半死不活、卡在今昔之間的幽靈，眼神總是迷茫。

### 三、文本之間

關於《拾月》，必須再多說一點。這原是 1987 年王墨林策展的名稱，卻也可以是《在廢墟拾月看海的獨白》的簡稱。不以全稱命名《M, 1987》的前半部，似乎也標榜了 32 年之間扔掉和遺留的部分。

除了前述「鏡照鏡」的三層構圖，鏡中映象（即文本的內容）也是非常多樣的。1987 年的《在廢墟拾月看海的獨白》包含了馬奎斯《伊莎貝在馬康多看雨的獨白》和《獨裁者的秋天》、拉丁美洲的報導文學《愛與戰爭》、中國傷痕文學《反修樓》和當時演員陳哲鵬詩作《星的樣子》（演員在表演當下大略地提到了這些線索），其中第一部份則是混合了《哈姆雷特機器》的原創劇本。2019 年的節選保留了這個部份、《反修樓》和《伊莎貝在馬康多看雨的獨白》。

換句話說，當演員再現導演的記憶時，一方面是以 2019 的文本指向 1987 的文本，另一方面這些文本又是從多個其他文本節選出來、拼貼而成、相互指涉的。

少女的初經是對紅色政治的血祭，而這裡的「紅」已不只是「誓死保衛毛澤東」的東方紅，也包括與之隔海對立的蔣政權滿地紅。為了排列國旗圖案，少女在烈日下揮汗，即將倒下；頭上紅、裙下紅，因紅啟蒙，女孩長成女人，曾經純粹的慾望如馬奎斯筆下的伊莎貝，在魔幻寫實的詛咒中無意識地死去；待到眺望未來，只餘黑布蒙眼所見的深暗。由紅轉暗，黑傘撐起，大雨落下，下到人仰牛翻的馬康多變成狂風暴雨的淡金公路邊，下到總統府陽台也有向人民揮手僵笑、詭笑的（黑）金牛（心中暗自配音：「中華民國萬歲—萬歲——萬萬歲——」別忘了寧波口音。）。

多個文本原屬不同脈絡，拼貼起來，向彼此延伸意義，共同結合成一個巍巍顛顛的整體，反映了 1987 年解嚴後的躁動：法令的解嚴（事實上，若干戒嚴時期軍法直到 2013 年洪仲丘事件爆發前仍然遺留著）遠未帶來心理和精神的徹底解嚴，兩種解嚴的落差正是躁動的來源。可是，這個整體又在什麼意義上反映了解嚴 32 年之後的躁動？它反映得了嗎？問題首先是這個時代的躁動源於何處。它只是解嚴遺緒嗎？抑或加入了新的不安？對此，這部作品只有提問，沒有回答。

#### 四、壓力鍋中

銜接在《拾月》之後的《兀自照樣著的太陽》，既無多重文本，也無三層構圖（錄像投影只短短出現一次），甚至可說非常「工整」，但這些形式該有的效應還是因為文本的內容而凝縮起來，令人窒息。演員劉廷芳在演後座談說，這是一只壓力鍋。

鍋子的結構透露著明明來自人為歷史卻到處顯得神秘的「三」：性別上，男人、女人、孩子；語言上，日本／日文、中國／北京話、台灣／閩南話；階級方面，只存在於他人語言而在現實中死亡的礦工無產階級、即將失語而在現實中成為他人話題的瀕死女孩、掌握話語權卻陷於人道主義痛苦的資產階級；在資產階級內部，則有財大氣粗設想著到拉丁美洲展地的地主資產階級、饒富教養與專業的小資產階級醫師、相對落魄的知識份子。一個工整的結構。

鍋子的壓力可見於演員的身體表現，以及以身體和現實反照內心的手法。這個部分在台灣戲劇史上已經佔有一席之地，如今再看，依舊亮眼。資產階級一搭一唱地、像是舉行儀式一般地看錶報時、舉杯喝茶。隨後是身體面對場上不同方向的傾斜，最終是在椅子與地板之間往復摔落、坐起、摔落、坐起——再度拾起杯子，勉力恢復優雅的身軀，眼神依然空洞。出於人際私情、親子關係和人道主義，他們在精神上跨過了階級立場，藉由小淳的（瀕）死感受礦工的幽靈，但在物質和社會關係上，終究踏不過原有的階級位置。這種徘徊猶疑的、試圖贖罪的痛苦，從法國革命時期同情無套褲黨的領袖，到俄國 19 世紀啟蒙貴族和知識份子對農奴的悲憫，再到日殖前後地主和商人對台灣同胞的關懷，勾勒出一段「階級傾斜」的世界史。

這個主題自然是陳映真的長期關懷和個人寫照。不過在 1987 年 7 月，他並沒有出席 M 的邀約，反而離開台灣前往韓半島漢城（首爾）。這麼說是在時間上先後倒置了，不過陳的離台卻象徵性地坐實了「小說角色擺脫作者筆縛」的巧妙安排，使它更顯正當，或許 1987 年包括導演在內的一票文青和憤青也曾做此聯想，為此驚奇。在現實和劇本上同時摘除「作者獨裁」的情況下，小淳擺脫了原著，而未死或復活就是進一步的民主：不只打破無產階級與資產階級之間的牆，更在 M 的巧思下打破舞台上下的牆，兀自照耀著的太陽面向小說角色，也同時面向 1987 年和 2019 年的觀眾。

#### 五、小結

筆名陳映真和許南村的陳永善在 2006 年移居北京，這次他是真的離台了。這又繞回《M，1987》的開場介紹。這部作品是「許南村計畫」的一部分，「M 的拾月」和「M 的七月」都是接在這序言後面發生的，全劇因此擺脫導演私密自白的走向、倚老賣老的嫌疑，更具歷史感和公共性——當然，和可能引發的爭

議性。眾所皆知，台港兩地的太陽花和反送中運動，不但不從階級政治出發，更以區隔中國與台港兩國或兩地為訴求。這種思考方式大概是許多（統）左派人士深深不以為然的，而陳先生無疑是其中標竿。

會後座談上，導演不諱言地表示，陳先生的國族政治認同已不被多數台灣人接受，但其作品依舊凸顯了許多不能抹滅的重要問題。從特別重演的《兀自照耀著的太陽》來看，階級就是這個重要問題。可惜，華航罷工到長榮罷工的聲量遠遠不及國族義憤。就此而言，《M，1987》是一帖非常及時的反思藥，而階級政治和國族政治在當代不可避免的衝突（和相互忽視），或許是這個計畫將來無法繞過的對象。

最後，特別啟人聯想的是，取名許南村計畫而避開了「陳映真計畫」，不知是否有「欲映之真」終難迄及之意？（南村則更接近「南國」的形象？）從《拾月》的各種調度來看，恐怕是的。就像記憶中模糊的 1987 年，何為「真」？如果無法定性 2019 年，又該如何「映」？

這些問題一經察覺，場中類似現象也跟著現形：眼前，儘管是與 1987 年一模一樣的音樂取材，這些聲響的重複播放卻因錄音技術的邏輯本身（聲音與其載體的分離）更與原始脈絡斷開；身後，是 2019 年康定路的現地聲響，往來的車聲與人語（還有夏夜可愛壁虎的鳴叫）附著在這個轉瞬即逝的時空，難再出現。夾在這一前一後之間的，是個別演員透過麥克風的獨白，以及多人先後共創的回聲效果。這讓偶爾閉目聆賞的我一再意識到前不巴村、後不著店的歷史荒涼感正爬滿背脊、直上腦門……馬勒《悼亡兒之歌》進場。

《白噪音》的白噪音——或主旋律？

演出：饕餮劇集

時間：2019/08/02 18:30

地點：台大藝文中心（雅頌坊）

文 張又升（專案評論人）

## 一、引言

這是一部在執行上非常用心、在理念上極具野心的作品。入場前，觀眾會得到一卷類似公文夾的密封資料，稍微用力拆開才能看到節目手冊，裡面詳細交代了劇中各個環節（從角色、物件到劇情）的參照對象。

這個暴力的「開箱」過程，把觀眾領往同樣暴力的歷史現場。我們看到了《光明報》（源於國共內戰末期的香港，並在台灣傳遞左翼思想）引發的事件、傅煒亮及其妻子姚釵的互動（特務利用妻對夫男女關係的質疑與妒忌，試圖要她指認他周邊的左翼人士）、政治創傷（如失語症和連連噩夢）和團結、破壞與背叛，一瞬間回到台灣戰後第一波白色恐怖；此外，手冊還包括近兩個月來香港反送中的介紹及一份台灣民主歷史的書單。導演與製作團隊的關懷由此可見。

入場後，坐定的觀眾更會被劇中女學生派發一份傳單，彷彿也成了歷史現場的參與者；搭配節目手冊來看，這份傳單的幾則報導形同全劇流程或目錄；待觀演完畢，以上猜想也大致無誤。

不少戲劇作品的亮點之一，是邀請觀眾重建劇本指向的現實或歷史事實，並因為或多或少的推理與燒腦而獲致趣味。基本上，《白噪音》不屬此類，因為透過詳盡介紹，我們在觀演前應無、觀演後也已無這方面的疑慮，除非真要作為史家來辨析史料。如此一來，對這部作品的評論，就集中在其理念的邏輯和呈現其理念的手法上，以下分享若干拙見。

## 二、戒嚴與自由民主、反對與支持

這部分是「義理」問題，不太屬於美學和技術問題。從導演與製作團隊的關懷來看，我想這方面的討論理應在他們的關切範圍。

最晚從 2014 年開始，台灣青年越來越政治化，不少學生都在這段時期迎來生命的政治啟蒙，產生嵌入台灣政治與歷史的使命感、迫切感。在相關論述中，戒嚴（或輿論所謂的「威權專制」）與自由民主（或解嚴以降台灣的主流政治價值）時常被當作一個「vs.」的對子，提醒現狀得來不易。

然而，當我們探問「為什麼追溯戒嚴時期人民的苦難——尤其是政治受害者及其親屬的慘痛經歷——很重要」時，有一種答案特別發人深省：那些苦難「還沒有真正成為歷史，因為它還延續至今」（見導演林頌嫻在「幕起」所書）。這也是這齣戲的出發點和我們看戲的公共理由。這答案導向另一個疑問：如果是這樣，解嚴之後究竟有多自由民主？畢竟苦難還未結束不是嗎？

這就來到轉型正義的問題。換句話說，縱使戒嚴與自由民主的關係在概念上是「vs.」的，在歷史上卻是「從…到…」的、帶有過渡性質，不可能一刀切，而導演似乎主張國民黨應加速繳回不當黨產，同時表達了對「綠色恐怖」這種指責與「惡名」的不滿（見「幕起」），正是這些人與言阻礙了民主化進程。言下之意，國民黨遺毒或黨國幽靈仍在徘徊，「vs.」從戒嚴與自由民主之間移到了自由民主內部，所以今天還要繼續抗爭。

反對國民黨和中共勢力是現在許多「進步（台派）青年」的共識，導演也特別在作品中安排了反送中的抗爭橋段。既然反抗的對象確定了，那麼反抗的立基點或主張是什麼呢？這是最大問題，本劇在此有一個斷裂：雖然劇本和角色指向白色恐怖時期因左翼思想而受迫害的行動者（不管他們的思想成熟與否，也無論歷史當事人是否真的認同此類思想），但是導演在「幕起」這份總論述中卻未進一步討論台灣左翼，我們只在三位導演助理蘇佩儀、藍婉心和葉芊均非常用功且的確頗有功用的另外兩份文字中獲知相關訊息。在這種情況下，所謂的「左翼」似乎僅僅成為一個抗爭的符碼，被掏空內容、吸納進反國民黨的行動。

若解嚴至今還是無法徹底「驅魔除靈」，那麼政治的自由民主固然值得珍視與捍衛，看來也絕非萬能；解嚴就算重要和必要，卻不能說是台灣論述的唯一或至大命題。把目光從政治與法令移往經濟和生產關係，資本主義在解嚴前後的台灣才是真正的洪水滔天。從日殖、二二八到白色恐怖，台灣左翼被一步步刨根，在大洪水中更難站立。製作團隊爬梳並再現過往故事值得敬佩，但我們在反對黨國幽靈時，又要支持什麼？正嘗試在選區問題上相互禮讓的大綠小綠嗎？他們在社會政策（尤其勞工政策）與階級政治的態度上有多積極？必須承認，反對或反抗本身可以是一種力量，但長期來看，它和「支持什麼」是不可分的兩個問題。

左翼受壓迫不只是 20 世紀前半的台灣過去式，也是 21 世紀的現在進行式；當這

個思想與政治傳統在主流政治喪盡版圖時，若在劇場上錯失可貴的表现機會，成爲一種象徵，那是讓人非常遺憾的。總之，考掘出的左翼歷史或許能協助反藍抗中，但就其本身來說，這樣足夠嗎？

### 三、多元的呈現手法

在政治解嚴——和資本主義肆無忌憚地發軔——之後，我們看到 90 年代眾聲齊鳴的多元社會。有趣的是，《白噪音》的呈現手法也超級多元。

舞者演戲、演員跳舞的現象很常見。在第一場有關失語症的戲之後，不識饕餮劇集成員背景的觀眾可能以爲他們會繼續「演」下去。我們知道，即使對身體動作的描摹細緻（如飾演女學生之一的王婷梳頭、凝視和走路），也仍在常見的「戲劇」範圍內。但隨後看到的，卻是許多貨真價實的舞蹈：延續失語症場景，表示醫師們權威的翹腳或抬腿動作成了常見的舞蹈樂句，既代表「凝視目標」也代表「出賣夥伴」的指頭手部動作則持續出現在舞蹈中。這是特務試圖攻破疑夫妻子的心防以及在桌上誘使反抗者背叛的段落。

另一個頗有看頭且被用在宣傳片的段落，是政治犯生活擁擠不堪的呈現。在想像的監獄中，演員／舞者並排躺臥，雙腿無法打直，格式化、機械化地抬腳，隨後站立、全身上下抖動。李承宗的音樂設計採用類似工業音樂的風格，節拍簡單、音色生冷，伴以充分的失真音效，人舞其中彷彿手握絕望死牢；同時，以方形爲主的色塊動畫投影，也好似監獄欄杆的「幾何抽象藝術」版本。精確、精湛的舞蹈及編排配上完整的影音效果使觀眾就像現場欣賞了幾支融合現代舞的音樂錄影帶。除了投影，二二八紀念會和訪談白色恐怖受難者家屬的新聞畫面，則選用電視機呈現。

在政治犯相繼受刑時，製作團隊以軍人操槍時（以正面旋轉爲主）槍上零件碰撞的聲響製造出猶如時鐘滴答滴的催命效果，堪稱一絕。這個聲音效果更發生在別出心裁的舞台設計——如模特兒走秀的通道——兩端：一頭是女學生和政治犯恐慌的眼神與疑懼的步伐，另一頭則是面如死灰、沉默不語的黨國轉輪（是的，持續旋轉的操槍就像「車輪」徽章）。更殘酷的是，觀眾一坐下來，就被舞台分成兩造，如看戲一般地——不，我們真的在看戲——旁觀歷史行動者的痛苦。這個旁觀又因席地而坐的高低差而必須仰望，無法完全平視演員互動的細節，頗有閱讀史書時總是受困於特定時空和視角、因而曖昧模糊的況味。

在充滿巧思的舞蹈與物件鋪排之外（服裝設計也值得一提，可看到不同時代學生和職業的外觀，而演出場所雅頌坊更是冷戰遺跡的證明），令人印象深刻的戲劇



段落是由兩位演員突破「第四面牆」所構成：女學生之一示範、解說犯人赴刑場的綑綁方式，霍鎮江表白作為國防醫學院大體老師的寂寞心聲。這兩段令人覺得無比哀傷，但又因為有點獵奇而長知識，加上演員以幽默口吻述說，為大家帶來了非常複雜而多面向的情緒。但是不得不說，若把舞蹈和身體動作視為全劇慣用的表達，它們的置入難免突兀。

這是一個呈現手法多元的作品（或劇團）必然要面對的問題：也許這不突兀，突兀的是觀眾擅自以特定呈現方式定義這部作品的性質吧。表演藝術發展至今，這種現象屢見不鮮，有時是觀眾審美方式無法海納百川，有時則是作者沒有調和好各種異質元素，究竟是誰的問題，其實不好說。

然而，在香港反送中的傘與帽段落出現時，突兀感卻特別強烈而確定。究竟台灣白色恐怖時期的政治受難者跟香港歷來規模最大的抗爭有何關係？只因為它們都反抗「威權專制」嗎？在「今日香港，明日台灣」的憂慮之前，還有「昨日台灣，今日香港」的歷史延續性嗎？還是說，《光明報》串聯了國共內戰時期的台灣和香港，但這也跟 21 世紀的今日有關嗎？別忘了，香港近年來登上媒體版面的運動幾乎與左翼標榜的階級政治脫勾，部分左翼人士更被譏為「左膠」。

#### 四、小結

這部作品不只呈現手法多元，選題也很多元，但幾起政治事件的起因、脈絡與性質的同異如何類比、能否連貫，似乎需要進一步鋪陳。此外，在反對的同時未能彰顯主張、大膽條理地說出自己支持什麼（見本文第二部分），就會像在多元呈現的手法中未能清楚區辨主次、拉出基調一樣，就全劇的內容和形式來說，頗有失焦危險。

在隱喻上，白噪音固然是「白色恐怖時期紛雜的異議之聲……通通被抹消」的結果，劇組也企圖「尋覓那些沒能留下聲音的人」（參見宣傳紙卡），但白噪音也可以代表一種沒有焦點的聆聽狀態。事實上，在適當空間中聆聽白噪音，聽者很可能辨識不出聲音來源和方向。

如果不考慮這些問題，各項物件和隱喻的安排足見導演與製作團隊的用心，他們對劇場各項元素的操作都相當老練（而這才是饕餮劇集的二號作品！），挖掘白色恐怖時期政治受難者故事，藉此鼓勵大家參與政治、正視歷史的熱情，絕對是值得鼓勵的。現在，該是在這個時代的白噪音中指出主旋律的時候了！

### 3

讀劇的美與政治的難：反思《青年世代未完成——日本當代讀劇祭》

《滾湯冒泡煮鍋鍋》

演出：黑眼睛跨劇團

時間：2019/08/16 19:30

地點：台北月見ル君想フ

《阿Q外傳》

演出：阮劇團

時間：2019/08/17 19:30

地點：台北月見ル君想フ

《多重戀愛遊戲》

演出：亜細亜の骨

時間：2019/08/18 16:00

地點：台北月見ル君想フ

文 張又升（專案評論人）

劇場是一念有一念無的事業。演員僅憑身體與空氣作端茶品飲貌，茶和杯便瞬間存在，茶香甚至可能撲面而來。這是一念有，無中生有。當演員退至場邊站立，或黑暗中工作人員抽換、挪移道具，一切儘管清晰可見，卻也形同消失。這是一念無，視若無睹。

啟動我們的念想在有無之間滲透和承接的，是編劇、導演、演員和觀眾之間的隱密契約，這契約搭起了信任，擱置了懷疑，實現了想像；能夠如此，又是因為我們打從說話識字以來，就持續區分、連結、時而任意搭配各種符號及其所指，然後無意中信奉了一道信條：沒有什麼東西不是象徵。

讀劇的邏輯

這次的《青年世代未完成——日本當代讀劇祭》，由《滾湯冒泡煮鍋鍋》、《阿Q外傳》和《多重戀愛遊戲》三部作品組成。採取「讀劇」的形式，它們共同走的就是一念無的路子。

如果不考慮演員手中劇本，只觀其身體、聽其話語，其實與一般劇場無異。正是因為「不考慮」劇本，台上作品方才成為平時熟悉的聆賞對象，所以是一念無。觀眾就算瞄到塗了一堆螢光筆、做了大筆記號、已然折痕累累的書頁，還是選擇視若無睹，接著才能無中生有。

劇本的在場跟故事的內容沒有直接關係，而是為表演的形式框架拓展新類型，這是以讀劇之名售票公演的正當理由；換句話說，雖然這次讀劇祭的宣傳給人「時間與經費不夠，但又想推廣若干劇本，因此只能以讀劇方式呈現」的印象，但這種表演類型其實擴張了大家的美學視野，不只有壓低製作成本的經濟意義。

這樣的拓展和擴張恰恰來自「一本在手」的限制：演員的眼神、口說和身體都被手中劇本牽制住，沒有戲劇表演慣有的流利。如果背本強記的難易度、完成度和從容度，考驗著演員與角色之間主客關係的消弭，那麼看本讀劇則建立在演員與角色的距離，他們之間的主客關係必須保持。

這種遊戲規則不同以往，但也不算新奇，只要當過台灣教育體制的鴨子，普通觀眾也能體會。因為它類似某些傻逼學生誤以為不用讀書而教授又可大膽出題、不鳥學生抱怨試題的「open book」，開書考試。

有經驗的考生一定了解，就算帶了整個行李箱的書到考場，只要沒準備，還是不知答案從何找起，一個蘿蔔一個坑地作答沒有想像中容易。面對打開的書，最幸運安全的情況，當然是抄書，而前提是你知道怎麼抄、抄哪裡。與此不同，有些事前準備到一定程度的聰明人，反而嫌看書麻煩，寧願繼續靠印象作答，頂多在必要時拿書出來確認一下。至於優等生，開書作答如虎添翼：羅列齊備的材料等於命題的佐證資料、徵引來源和具體例子，不疾不徐寫下，一題申論題簡直半篇小論文。

回到劇場。只要導演和演員對劇本理解通透，事前充分準備，知道怎麼將它放進自己的表演組織與脈絡，「一本在手」不只解放了背誦壓力，本上文字更成為話語充分揉捏、玩弄、調教的材料，好似考試時的優等生，人與本相輔相成。當然，「人凌駕本」和「本凌駕人」的情況也時有所見；誠如前述，有些考生寧可不受書限制，繼續自由發揮；有些考生則期望安全下莊，求個照本宣科。《滾湯冒泡煮鍋鍋》、《阿Q外傳》和《多重戀愛遊戲》正好對應了這幾種類類型。

《滾湯冒泡煮鍋鍋》：想像時間、家庭故事與政治隱喻

全劇由十個場次的夫妻、父母、男女朋友等關係組成，多是一男一女對話。第一

場戲從新婚夫妻出發，勾勒出想像中的未來生活；在這個時間軸上，他們也作為父母面對小孩的教養問題，隨之悲喜哀樂。妻子的不斷訴說——幾乎就是劇中劇——讓兩人跌進想像構築的真實，而觀眾在備感趣味與荒謬的對話中，也步步走向詭秘的時間安排，開始好奇往後每一場戲的關聯：誰是誰的爸媽？這個女人是不是前一場戲父母的女兒，那個男人是不是前一場戲父母的兒子？

繼續推敲下去，似乎每一場戲都捕捉到想像時間軸的部份階段，可設法前後連貫起來。不過，卻也存在兩對男女作為父母與夫妻同時出現的場次（第五場），而他們並不覺得彼此是親屬。這意味著不同場次指向的現實可能是共時存在的，用今天熟悉的話來說，只不過是「平行宇宙」。

除了歷時與共時的不同詮釋，這個劇本還有兩層意義。表面上，故事是關於一個家庭的組成與發展，男女在其中隨著年歲改變關係，反映社會現況，如丈夫不想上班、父親缺錢、新郎逃婚、約會男女因是否墮胎的糾結而釀成殺人悲劇等。演後座談某位觀眾便表示，她擔心將來自己的孩子是否也要跟劇中角色一樣，活在「人的氣味」消逝的年代。劇本確有此意。

實質上，這部作品更是一齣政治劇，導演黃郁晴擔心大家不認識別役實的政治關懷和作品的時代脈絡，特別在開演前破梗，提醒大家「七個打掃的同學」分別代表二戰後美國接收日本的七個管區——經查，它們應是大日本帝國的七個殖民地或租界區：日本內地、台灣、新南群島（南沙群島）、樺太（庫頁島）、朝鮮、關東州（中國遼東半島南部）、滿鐵附屬地和南洋群島（大洋洲的密克羅尼西亞群島內）。

全劇與政治最直接相關、同時與其他場戲相比也最為破格的，是第三場戲。新婚夫妻針對分享食物——山芹菜（日本關東名產）與菠菜（卜派的力量來源，動畫《大力水手》在 1929 年出現時，以連環漫畫深受美國讀者喜愛）——展開了一連串小題大作又勾心鬥角到引人發笑的對話。丈夫（碗中只有營養的菠菜）試圖嚐上幾口味道更香的山芹菜（在妻子碗中），卻必須訴諸「自由」原則。餐桌如同談判桌，這也就成了一場大國外交競賽，偽善的自由主義和帝國主義不同嗎？無非也是想佔有他國資源吧。

此外，劇本一開始就提到「被雨淋髒了的萬國旗傾斜無力垂下」的景況，日本敗戰的迷失與凋敝由此可見。值得注意的是，雖然兒童唸謠「起泡泡了水滾滾了」（即劇名來源）三不五時出現，我們卻從來沒見到兒童。一個家庭有男有女、有父有母、有長有少，怎麼獨缺小孩？小孩缺席，象徵的或許是當時日本已經不敢奢望的渺小未來，只能像幽靈一樣飄在遠方或窗外。

最後，在讀劇的形式與演員的表現上，人與本可謂相輔相成。道具使用精巧，轉場安排順暢，在夫妻跪坐、互夾對方食物彼此抬槓等場次，演員的身體表演（包括說話方式）仍然很有看頭，不因讀劇的限制而失去細節。即使不追究本劇的現實時空和政治隱喻，單純聚焦在家庭故事和趣味對白上，觀演也皆感愉悅，不至於「看不懂」。這樣一來，台上演員可和手中劇本保持良好互動，台下觀眾也能繼續對劇本視若無睹，讀劇因此超越了讀劇。

### 《阿Q外傳》：複雜文本、導演自救與台灣劇场的政治錯位

這部作品的表現沒有其他兩部精采，甚至說白了，就是不好看——不完全難看，而是不易看。殘酷的是，現實上的過度不易看，確實會導致美學上的難看。這不能歸咎導演和演員，而是有更深層的原因。

與《滾湯冒泡煮鍋鍋》的導演在開場前破梗不同，《阿Q外傳》的導演陶維均反而叫大家「不要想太多」。這種此地無銀三百兩的宣稱豈不意味著這部作品「可以想的東西太多」，甚至太難思考，乾脆放棄？觀畢全劇，只能承認導演的開場宣稱也是一種破梗……。

《阿Q外傳》不僅僅是魯迅名著《阿Q正傳》的改編。只要對魯迅作品略知一二的觀眾就可以知道，《阿Q外傳》融合了至少三篇小說，也就是當初收錄在《吶喊》中的《孔乙己》、《藥》和《阿Q正傳》。因此故事中，阿Q不只和孔乙己共處一個時空，也和夏四奶奶（《藥》中主角夏瑜的媽媽）有所互動。此外，穿中國服的男人范愛農，則是魯迅同名散文的回憶對象。這種多文本融合、許多小說主角彼此對話的狀態，堪比今日的漫威電影《復仇者聯盟》。

不只如此，在原劇作家宮本研筆下，連魯迅（周樹人）自己也進入劇本，一開始就和阿Q打招呼，隨後也和秋瑾——劇中穿和服的女人，同時也是遭到行刑的就義者，被阿Q誤認為是男人——討論是否回國參與革命（這在當時留日學生中確實曾掀爭議）。

這部作品不像別役實的作品，即便我們只關注家庭故事，也能獲得理解和愉悅。如果無法掌握上述背景知識，觀眾的趣味會少掉許多，並且如陷五里霧。更不幸的是，劇本非常長（這次讀劇祭中最長），導演為此只能跳掉許多段落，告知觀眾擇頁演出的部分，偏偏觀眾席燈是暗的，大家無法低頭閱讀分發到的劇本。是的，這齣戲的巨大篇幅和文本翻玩已經從演員的「一本在手」，蔓衍到觀眾也需「一本在手」才行，讀劇不只是演員讀劇，還是觀眾讀劇，這樣我們如何專注欣賞台上演出？

導演當然知道自己陷入困境，因此很努力重新詮釋這份劇本，戲裡戲外都是。在戲外（即原劇本外），他安排演員從台灣青年勞工的「斜槓」狀態出發，反思工作與夢想的衝突，企圖從當前的勞動處境返回民初魯迅和 70 年代宮本研身處的動盪環境；在戲裡，各項劇場元素和演員說話方式也不乏亮點，好比以勒著脖子放在背後的麻繩代表辮子，而一人分飾鍍銀和阿七的演員鍾汶叡，在日式中文和一般中文之間的迅速轉換，則相當爆笑。

從各種施加在原劇本上的新玩法可以看到，讀劇時，「人凌駕本」成了一種挽救複雜文本的手段。可是這樣一來，事情就更複雜了：宮本研已經改編了魯迅，結果陶維均又改編了宮本研。回到開書考試的比喻，導演像一個不願照本宣科的考生，聰明如他寧願自己動腦也不願照書，而原因是書 open 之後還是太過難懂、閱讀量太大。

演後座談時，導演在台上帶著無辜的受害者表情在大夥面前發窘，言談中流露出自己也不願意執導這樣作品的無奈。面對導演自己先「垮掉」的狀況，我只能因為尷尬癌爆發而提早離席。然而，細思之後，我認為導演的反應是真誠的，一點也不假掰。

台灣劇場的政治錯位不是一兩天的事。這個政治錯位可以簡述如下：以階級衝突為基礎的左翼文本，想在受到國族抗爭影響的當代台灣政治劇場借屍還魂，而受到國族抗爭影響的政治劇場則想吃左翼的豆腐，結果是雙向的所託非人。過去一個多月來，我正好觀賞了兩齣與政治有關的戲劇作品。在作為許南村（陳映真）計畫一部份的《M，1987》演後座談上，演員表示要揣摩解嚴前後的氛圍非常困難，對左翼政治也感到陌生；《白噪音》則假托白色恐怖受難者因左傾思想獲罪的史實來針砭時局，順道支持香港反送中。

為什麼談到反抗、談到對現實的不滿（好比本劇《阿Q外傳》開場演員吳盈萱苦惱於工作與夢想的衝突），非得拉左翼下水、藉由左翼文本來說話？宮本研的革命四部曲《明治之棺》、《美麗物品的傳說》、《阿Q外傳》、《聖格利果之殉教》跟台灣的脈絡有何關係？在現今台灣，青年反抗的最旺盛能量，不是來自階級問題，而是國族問題（表現為後解嚴時期的抗中反黨國），這兩個問題在政治思想史的脈絡下往往是兩件事；或者說，要把它們整合起來並不容易。似乎，大膽主張（泛）台灣民族主義並不是當代劇場政治正確的決定，所以要高舉一幅自己也「不明覺厲」的左翼看板。對左翼傳統而言，這種情結是「保留火種」還是被「消費掏空」？對苦惱迷惘又積極抗爭的青年來說，這種情結是自我貶低在地價值、忽視非左翼的抗爭方式，還是自我膨脹欺世盜名、佯裝批判實則保守？陶維均的一臉懵樣不過是這一連串問號的反映。

## 《多重戀愛遊戲》：都會小品、開放關係與名字的隱喻

離開燒腦的文本翻玩與政治問題，《多重戀愛遊戲》乍看單純許多，沒有歷史的包袱，沒有經典劇作家的改編，也沒有太多掌故。就像好萊塢電影和都會愛情劇一樣，黃理子的劇本專注在把故事說好。

這個故事既有同性戀，也有異性戀，不，應該說，同異之別也只是廣泛愛戀中的次類型。兩男一女（兩男分別為前外科醫生、太陽能公司職員，一女則是高中教師）同居也可以稀鬆平常，彼此相愛、做愛。對「單純」（即一對一伴侶）的同性和異性戀來說，這種關係——三人行——不免造成衝擊，因此劇作家也安排了女老師被男學生追求，也被女性好友表白的劇情。他們也想嘗試融入這種無拘無束的生活，卻不得其門而入，原本的三人關係也因為兩人的行動而多少受到衝擊。

他們的名字 Angel、Moon、Alice、Tiger 和鋼彈，隨著故事推展在對白中擔當起各種隱喻：天使能普察眾愛，不是凡人之情；而月亮亦遠離地表，卻始終守護、映照著我們熟悉的星球；老虎如所有非人的動物，感情直接不做作。當非典型的緊密三角關係擴張為不穩定的五角關係，所有行動者都受到或強或弱的影響，包容開放卻也相當敏感的 Angel，這時開始慢慢思考起生死問題。

相較於其他兩部作品，欣賞《多重戀愛遊戲》時真的「不用想太多」，可是細究這種開放的愛與關係，人類感情的神秘性反而無所不在，不須假手平行宇宙，也不須借用多種文本，單一次元、單一文本也可以反映難以解釋的問題。看完《滾湯冒泡煮鍋鍋》和《阿Q外傳》之後，再欣賞這部作品，就好像努力破解完大衛林區的《穆荷蘭大道》，回頭跟是枝裕和的《小偷家族》一起生活。

比較可惜的是，為了讓愛戀關係的類型更豐富，三人行可能的更多生活問題被另外兩人的介入給稀釋了，沒有再深刻一些的描繪。而且整體來說，演員的發揮空間不是很大，雖然身體的表現仍有許多動態，但更多細節淹沒在台詞的述說上，受到讀劇形式限制，多少有點「本凌駕人」的情況。

## 小結

表演藝術發展至今，讀劇早就不能被視為完整作品的「克難版」，反而可以成為一種獨特的戲劇類型。不過，這對導演和演員的要求並沒有比較低。撇除背誦歷

力，如何擺脫「一本在手」的限制，更活靈活現地通過話語和必然有點「卡」的身體來呈現劇本，反而是很大挑戰。要克服這種挑戰，導演對於劇本的挑選格外重要，過長、過難解的劇本——注意：不是不能解，而是依照在地脈絡如何解、如何增減的問題——在誦讀和場次的安排時，都可能造成觀演雙方的罣礙。只有善選劇本，真正懂演、會演的導演與演員才能使讀劇更加精采。

無論如何，《青年世代未完成——日本當代讀劇祭》的發生是一大幸事，台灣觀眾得以再次見識到讀劇的魅力，並藉此反思各種問題，感謝策展人與製作團隊慧眼獨具／讀劇。



曼珠沙華的時刻：《雙姝怨》的名稱、報告劇與身體論

演出：人力飛行劇團

時間：2019/09/13 19:30

地點：水源劇場

文 張又升（專案評論人）

## 1. 作品名稱即文學

台灣片商在翻譯海外影視作品的名稱時，慣用一種有趣的手法。

義大利導演安東尼奧尼的電影 *Blow Up* (1966) 有引爆或憤怒之意，片中特指照片「放大」後，細節顯現出平時看不到的真相，台灣將此片譯為「春光乍洩」，易與王家衛 1997 年的《春光乍洩》(*Happy Together*) 混淆。驚悚電影系列 *Final Destination* (2000-2011) 原指使角色暴死的各種「命定」事件，台灣稱為「絕命終結站」，給人與西部片「絕命終結者」(*Tombstone* 1993) 同一師門、隸屬「絕命終結」字輩的錯覺；說到這裡，又有多少人把阿諾主演的「魔鬼終結者」(*Terminator* 1984) 自行腦補帶入？

我不是嘲笑片商「無腦」或批評他們充滿「商業考量」，而是想指出原名和譯名的不同哲學。在上述例子中，原作名稱往往屬於「以帆喻船」式的借喻，以單一物件或行為表達主旨、呈現作者觀點、誘發觀眾聯想。反觀譯作名稱，片商採取的是消費者觀點（他們確實是台灣觀影的第一批人），命名方式更像濃縮的心得感想，企圖概括全劇上百分鐘的歷程，最後稍微加油添醋、強化戲劇性。

簡言之，為了以有限的字數示人，原名的策略是「意在言外」，譯名則是「一言蔽之」，畢竟「墓碑」(*tombstone*) 二字固然意味著警探和賞金獵人轟烈生涯的尾聲，但放上看板還像話嗎？不如綜觀故事，將生死奔逃的過程總結為「絕命終結」吧。

命名之重要，在於它提前定調了一部作品。就此而言，我們幾乎可以說作品名稱就是一部五六個字以內的「微文學」。如果這般延伸是成立的，那麼也可以在微文學中察覺出「寫實主義」和「現代主義」的苗頭：台灣的譯作名稱是寫實主義的，老實概括對象（即原作）始末，從一開始就從受眾感覺出發，強調可理解性和在地化；原作名稱偏向現代主義，翻玩趣味象徵，擷取作品片段以刺激受眾領

悟，忠於創作者巧思。

## 2. 雙姝怨，怨雙姝

繞道談這些，是因為王墨林的《雙姝怨》（2019）也遇到了上述問題，而這些問題會影響我們認識這部戲。

這部改編自莉蓮海爾曼（Lillian Hellman）原作劇本（1934）並經過導演威廉惠勒（William Wyler）於 1961 年拍攝為電影的作品，現在台灣普遍稱之為「雙姝怨」，王墨林在 2007 年執導時也以此稱之。

可是我們應該注意，原劇本和電影的英文名稱是 *The Children's Hour*，不管直譯為「孩童們的時刻」或「與童共度」，都符合「意在言外」和現代主義的命名方式：雖然故事焦點是瑪莎多比和凱倫懷特兩位女性，但作者不在作品名稱上道破「雙姝」之登台，而是指出她們所處的背景，即寄宿學校及其中的孩童們。兩女互動必須被放在寄宿學校中才能理解。

不消說，只要考量海爾曼的關懷，這個「寄宿學校」指的不是其他，正是美國父權資本主義社會。只有置入這個脈絡，兩女因曖昧而遭孩童與家長「獵巫」的事情經過，才能預示性地對應到美國日後發展出的麥卡錫主義，「孩童們」的時刻才能轉化為「美國公民們」的時刻，「雙姝」也才能轉化為不見容於父權資本主義社會的「女權共產主義（同情）者」。如果不採借喻式標題並跟兩女互動的事實保持距離，反而直接聚焦在個人之間的八點檔情節，忽略背景或歷史脈絡，就算能探討微觀的同志情誼，卻難導向宏觀的社會分析與批判，「雙姝怨」這樣的譯名恐怕要讓左翼原作者「怨雙姝」了。

王墨林版本的《雙姝怨》將兩名女子改為春子和芳子，置身在 1945 年到 1948 年間方向難明的台灣史。如果循著這種寫實主義的劇名來看戲，抱著「兩女之間不知有何曲折離奇的故事」的想法，以為導演與演員將娓娓道來，那麼觀眾肯定要失望了。因為全戲並未細數春子和芳子的詳實互動，反倒以許多絕美的特殊形式插進或打斷她們的言行。

回到原作名稱的「意在言外」，如果給王墨林《雙姝怨》另一個英文名字，「*The Manjusaka's Hour*」或許更能展現全劇精神。「一言蔽之」的「雙姝怨」命名法，容易讓人有寫實主義的期待。事實上，今年兩廳院售票網沿用海爾曼原劇名，但改編之後，「children」顯然已經不存在，節目手冊則沒有英文劇名。至於 2007 年的版本，則以 *Next Hour* 為劇名，反而有更多含意。這個英文劇名閃爍不定的

現象本身就值得探討。

### 3. 曼珠沙華的時刻

Manjusaka 音譯為「曼珠沙華」，就是春子和芳子不斷提及的、被寄予思念與各種人間情愫的彼岸花。在中日語中，彼岸花（日語讀作「higanbana」）有著截然不同的意思，分別是「純潔優美」與「悲傷回憶」（據節目手冊介紹）。「彼岸」則代表兩人國族認同在不同的海兩端持續被撕裂：春子是日本殖民的台灣人，認同中國內地；芳子是生長在殖民地台灣、生活習慣卻已截然不同於日本內地的帝國「灣生」（在台灣長大的日本人）。

彼岸花的生長特性乃花葉兩不見，花開同時葉落。因此，當春子死去，彼岸花又有了生死相隔的況味。此外，彼岸花也流傳著生長在黃泉路上——介於陰陽兩界之間——的說法，專為亡靈指路，求其安息慰藉，故又成為春子與芳子人鬼溝通的媒介。

曼珠沙華屬紅色系彼岸花，就色彩而言，同時啟人情慾與革命的聯想。在情慾方面，春子與芳子的關係將我們導引到性別議題，而在《雙姝怨》中，同性戀的題材又建立在「他人即地獄」的流言或貼標籤行為上。

有趣的是，我們並未眼見任何確切情節能夠證明兩女真有戀人意義上的情愫。然而，流言圍繞卻導致她們自己（觀眾也是）覺得，不如就這麼承認兩人「存在著什麼吧」——那個「什麼」也許是有的，但似乎未被充分認識和肯認。

一場水花四濺、對彼此肉身欲拒還迎的肢體動作，在她們相敬如賓、行禮如儀的日常對話與面訪之外，增添了假作真時真亦假的幻夢。歷史事實的建構過程不就是如此嗎？你們（史家、黨派、大眾、婆媽）說「是」就是，說「有」就有，但若不是我們本身就是、就有（無論多麼模糊與渺小），那麼「是」哪裡是、「有」又如何有？真假相互建構，又能相互區分。

在革命方面，女女的曖昧與團結最終要面對父婦的糾葛與衝突，春子與芳子除了是好友或戀人之外，更是字面意義的「同志」，一同因為間接受到謝雪紅及新劇感召而迎來人生的政治啟蒙（也許應該反過來說，具有同性戀意義的「同志」一詞，正是在與父權和異性戀霸權的對抗中，才因受壓迫者的團結而浮現的）。

以上是性別的革命。我們比較沒有看到的，是劇中提到的馬克思與魯迅主要代表的生產關係和統治關係的革命或階級鬥爭。也許可以從春子與芳子的職業——分別是「戲子」與教師——論其社會階級，也可以從何以偏偏是「戲子」逝去而教

師獨活來探討階級社會的殘酷，但王墨林在這條支線上似無更多著墨，相關描繪已淹沒在情愛、生死、家國的複雜關係中了。

#### 4. 報告劇的真理與政治

以上評述大可針對任何一部用心的劇作而來，但若是如此，那就小瞧了王墨林，大費了他的心跡。

如同本文第二部分所說的，春子和芳子的互動時常被打斷；不只如此，以寫實主義的手法來敘述兩人互動的段落，不誇張地說，幾乎只占全劇一半。任何一位看完《雙姝怨》的觀眾應該都會好奇：為什麼在情節推展上幾乎只占一半篇幅的雙姝互動，卻勾勒了「怨」的各個面向，且這個「怨」還相當深刻，不需要八點檔的一兩個小時？這就不得不說到王墨林劇場的兩個要件：報告劇與身體論。兩者的實踐占了全劇另一半的篇幅。

在這次的表演中，一開始是由朱安麗負責交代莉蓮海爾曼的簡要經歷，鄭尹真和劉廷芳接著也透過麥克風延伸說明相關事件。雖然手握紙本逕自朗讀，但報告劇中的報告者不是在「讀劇」；儘管朗讀內容涉及角色心境和故事情節，但報告者的功用也不只是像「歌隊」一樣，執行起承轉合的任務。

報告者作為歷史的證人，目的是為觀眾設定故事發生的歷史脈絡和社會結構，很常被寫實主義劇碼所使用。私心而論，我不喜歡這樣的形式。用語言平鋪直敘當然可以讓人迅速進入狀況，就本劇而言，對於不認識海爾曼的觀眾來說，更有助於卸除心理負擔。但是歸根到底，所謂的報告是「演說」，不是「演戲」；是一種真理的展示，不是審美的過程。

少了論證的推導與正反立場的辯駁，任何真理的展示（包括時代脈絡的介紹與歷史事件的選擇）都可能教條化，凡事一旦教條，異見便無容身之處，思辨與爭議的過程、趣味和重要性也將消失殆盡。舉例來說，當導演安排報告者陳述海爾曼及其筆下人物在美國父權資本主義社會中的遭遇時，觀眾對左翼人士（甚至是馬列主義者）是很能激起同情心的；可是，我們何不反過來，也讓報告者陳述一下蘇聯史達林政權下異議人士的遭遇？史達林和海爾曼可是共同活過 1930、40 年代的行動者呢。

我不是要對馬克思主義和自由主義、左右翼思想各打五十大板；事實上，我說的「史達林政權下的異議人士」不只有第一世界國家熟知的、甚至被用來當作宣傳工具的人物，如索忍尼辛，還包括抵制史達林最力的左翼反對派和其他馬克思主

義者領袖，如托洛茨基。這裡的重點是：一部作品展示真理時，其動機之一必然是政治，因此立場絕非不偏不倚——為了跟壓迫者鬥爭，不得不展示「我們」所認知的、與「你們」的認知完全不同的真理，好比資本主義社會的野蠻而不是人道，無階級社會的可欲可行而不是不可能。

因此，當觀眾看到報告劇時，除了趁機填補時代背景的空白外，還必須立馬回神意識到，王墨林正設法給大家戴上一副政治的眼鏡。如此一來，報告劇的形式雖不討喜，但還是可被理解、接受乃至鼓勵。藉由話語來展示真理，虛構的故事很快被鑲嵌進特定社會，不再是虛無飄渺、思緒漂泊的失根囁語；《雙姝怨》也不只是如宣傳行銷的臉書文所說的「改編自海爾曼的作品」，更是與海爾曼劇本共時並列的另一段歷史，起了彼此參照的作用；左翼人士受迫害的例子也就瞬間有了普世性：在美國內部如此，在島國台灣亦然。

無論如何，在強權壓制下，受迫害者有權以相對暴力的方式直陳他們的真理！是的，報告劇的形式是暴力了點，可是跟資本主義社會的各種意識形態相比，怕是小巫見大巫了吧？

## 5. 如果身體論是答案，那麼什麼是問題？

如果政治是報告劇的動機之一，那麼藝術則是另一動機。我總覺得，報告劇的安排旨在解決（或逃避？）一個劇場和許多影像作品難以回答的問題：如何表現抽象的社會歷史結構？

用通俗一點的話來說：演員飾演某個角色（不管是教師還是樂師，不管其內心有何糾葛、行為與話語如何複雜），基本上只有難易優劣之別，畢竟演員與角色都是「個人」（前者是真實的，後者可能是虛構的），可是試問，演技再怎麼高超的演員可有辦法飾演一段「時空」（如 1947 年的大稻埕和 1950 年代的好萊塢）和「關係」（如曖昧情愫或統治關係）？幾乎不可能。就算這些時空和關係跟個人有關、由個人組成，其本身卻非個人、沒有生命、肉眼不可見，而是抽象的結構。

棘手的是，這些抽象的結構正是作品內容的一部份，而且還是極關鍵的部分，因此就算演員無法演，也還是必須以某種方式呈現。這時演說或話語就成了解方，相當於電影中交代時代背景的字卡。可是如前所述，演說不是演戲，字卡和純粹的話語使用多少溢出了戲／影劇的框架。換句話說，報告劇解決了一個問題，又產生了另一個問題：創作者如何以戲劇處理「非人的」、抽象的結構？

正是面對這個問題，我們來到王墨林念茲在茲的身體論。當朱安麗直面觀眾發表

證言時，以及在春子和芳子看似平淡的對話與各種情節推展中，兩位演員鄭尹真與劉廷芳一再隨著話語的發展扭曲身體。她們如擔重負地卑躬屈膝，同時又轉身回望、仰望，似乎被體制打趴在地，卻仍戮力反擊；抑或，在以磚和腿敲擊地面的噪音中，她們一下激烈抖動、拒絕臣服，一下又槁木死灰般一蹶不振。在不同段落，她們亦有渾身上下抓取的動作，彷彿要卸除四肢一般；此外，更有自己掐脖，近乎自殘的身段。

這些失語、激烈、與當下台詞脫節的身體表現，試圖對應或「飾演」的，正是抽象的結構，或者說，抽象的結構對角色／演員日常行為的入侵與制約。

這裡的抽象結構包括了 1930、40 年代的美日帝國主義、殖民地的現代化進程、國族認同問題與親密關係，最終還有日益加速與鞏固的資本主義全球化。結構的宏觀、隱形與壓迫，無法透過角色的對話與互動或演員的「高超演技」呈現，反而必須以劇情的（看似）中斷、演員的情緒與肢體條地抽離、分解與斷裂等手法來表現。

之所以如此，是因為結構的效力早已深深攫獲、佔領和控制了社會中每一個行動者的內在，從思維蔓延至行動，臣服與反抗皆可見於其中。按照慣例，演員對角色的表現，是建立在兩者都是（個）人的前提上，但抽象結構卻不是（個）人。對此，演員只能召喚體內同樣不是（個）人的部分來捕捉、表現它。這不屬於個人、非人的部分，跳脫了觀者的常理和演員自身高度操作性、可預期性的表演能力，走向了偶然和隨機的即興領域，而即興正是王墨林身體論的重要元素。

至少在我看來，報告劇的問題在身體論的實踐中得到了回答。反過來看，演員身體的奇形怪狀固然如有些評論所說，是慾望的釋放、非理性對理性的反叛云云，但卻絕非獵奇、賣弄或假意作態。只要帶著「抽象結構如何以戲劇呈現」的問題來看，身體的工夫就是導演幾經反思後能夠採用的唯一適切手段，故可說是完全理性的。進一步而言，抽象結構的呈現問題向來屬於社會科學的守備範圍（在馬克思主義領域中，尤指政治經濟學），王墨林也就形同以藝術的方式回答科學的提問了。

## 6. 誰怕二元對立？

眾所皆知，寫實主義與現代主義的對立一直在許多當代藝文作品中縈繞。對於重視理論、持續反思理論與實踐之關係的創作者來說，這個對立一日沒有破解，就會成為心中的魔障。

二元對立的根源在於怎麼定義「真實」或「真理」。一個常見的傾向是把肉眼可見的、現實世界中的行為和事件等視為真實，而與此相反的（好比無病呻吟的腦內幻想）則是虛構。於是，左翼的（和社會主義的）寫實主義著力描寫新聞報導上、日常生活中發生的剝削行為和抗爭行動等。問題是，沒有受制於抽象不可見的結構，這些具體可見的事項就不會持續發生，更不會具有難以抵抗的必然性。因此，描述和再現真實，是不能不嘗試觸碰抽象的。

簡言之，寫實主義所寫之實，不應該是經驗主義式的，還必須具有超越性，即超越經驗所能觸及之範圍。

這種真實存於無形的精神和慾望世界，也存於時空跨度過大的社會歷史結構，創作者必須開發不同的美學「形式」——在單一形式下使「內容」更加豐富的做法已經不夠——才能步步迫近之，而非止於慣常的角色互動與情節推展。據此，真正的、徹底的寫實主義，勢必要跟現代主義共構成一具莫比斯環，而非對立的光譜兩極。

報告劇和身體論的實踐嘗試捕捉的，就是這個超越性真實。以「The Manjusaka's Hour」命名這部作品，或許較能清楚傳達這個主旨，而「雙姝怨」則代表這種真實在經驗上的具體表現。如此一來，《雙姝怨》（*The Manjusaka's Hour*）就成了一個寫實主義與現代主義的辯證統一體。

聲無哀樂，人有好惡，邁向理解：從 OUTER PULSATION 反省噪音藝術（上）

演出：OUTER PULSATION #7

時間：2019/09/17 20:00

地點：敦化南路基隆路地下道

文 張又升（專案評論人）

這是一場由現年不到二十五歲的大學生徐嘉駿（演出和發行作品時通常化名 Berserk）策劃執行的音樂活動，大約一兩個月舉辦一次，地點主要在台北市內地下道或聯外高架橋下，如福和橋。活動由多位聲音藝術家先後演出，兩個小時可以排上六七位表演者，平均一位不到二十分鐘。電力及音響器材皆由主辦者自備。

這次的演出者有 Dino、北山 Q 男、甘水、yingfan、Xin-Yun Cai、Andy Dean 和 DJ Rex。Dino 廖銘和，90 年代就開始從事類似的聲響製造。yingfan，是黃大旺「黑狼那卡西」之外的另一個化名，他是多本日文書的譯者，有豐富表演經驗，也累積了大量噪音錄音。DJ Rex 是陳奕仲或「誠意重」，曾有一段時間熱衷實驗音樂，後來潛心日本動漫歌曲／團體／文化的推廣，現在回歸實驗音樂的懷抱。這三位算是這個圈子的老將。

Andy Dean 本名丁啟祐，去年從英國學成歸國，多從事劇場配樂，帶領即時編碼（live coding）與演奏的工作坊。北山 Q 男是楊智宇的化名，過去曾以呆萌兼肥宅的身體形象和人聲嘶吼（透過吉他拾音器和效果器）的金韶獎決賽影片，在網路上風靡過一陣子。甘水是平時從事影像工作的甘志雨，Xin-Yun Cai 綽號「小小」，兩人目前剛開始演出。這幾位都是這兩三年嶄露頭角的表演者。

與一齣戲或舞往往呈現「單一作品」不同，參與這場活動的演出者多為獨奏的個體戶，無共創共演。與一場爵士或古典音樂會演奏「若干曲目」也不同，這些演出者全為即興；別說曲目了，連曲子的編作程度都相當鬆散、若有似無。有些行動劇、帳篷劇和舞團也在戶外公共空間活動，但「外部脈衝」（outer pulsation）不是社會運動的附屬品，不刻意標榜免費以示公益心或社會責任，反而更像打帶跑的頑皮聚會和快閃活動，完全自由樂捐。

有趣的是，這次演出的「舞台」（只不過是兩枚面對聽眾的擴音喇叭中間的位置罷了）位於地下道的階梯下行層，而出入口通道兩端的階梯正好形成如劇場觀眾



席般高於舞台的座位；固定在地下道側牆的排水管，其高度、寬度和硬度剛好又夠讓表演者半倚半坐，因此說這場活動迥異於慣有的室內劇場空間也不盡然。此外，雖然即興成分很高，但整場表演聽下來，大家的聲音一點也不衝突，反而更像一張收錄了六七軌作品的長篇合輯。為合輯設定理念的，當然是徐嘉駿，而這個理念就是噪音。

## 1. 噪音：逼近聲音本身的減法藝術

這裡的噪音不是文學意義的（literarily）或隱喻式的，好比「時代的噪音」或「社會的噪音」（包括各種抗爭、異議和高聲吶喊的搖滾樂），而是更接近字面意義的（literally），指我們聽到的特定物理波動。如果藝文領域是社會的「上層建築」，經濟生產關係是「基礎」，那麼文學意義的噪音同樣也是「上層建築」；假使字面意義的噪音不作為「基礎」而先在，「時代的噪音」將是無根之木、無源之水，我們無從理解其意義。

對藝術家來說，噪音不只是被動的、無意識的、所有「肉耳」聽到的生活雜音，如窗外倏地閃過的重機引擎聲、杯子摔碎的聲音和狂風暴雨；即便公路上汽車駕駛狂按喇叭形成一片「噪音」，他們的用意也是提醒和催促，而非製造這些聲音本身。

作為聆聽和創作的對象，噪音是主動的、有意識的結果，也是具有一定型態、出於特定機制的聲音表現，就算來自生活、與生活相關，仍與其平凡無奇、日復一日拉開距離。這段距離使噪音可以成為藝術，甚至與「音樂」爭鋒相對。

萬物總有許多性質（properties），蘋果有顏色、形狀、尺寸、硬度和香氣，人也有身高、體重、血壓、肌肉緊實度和抽象思考能力。西方哲學試圖區分「初性」和「次性」，嘗試釐清哪些性質是物本身具有的、哪些是人類感知賦予的，好比尺寸（因其占空間性）是物本身具有的，而顏色（受到光線、視神經和人類語言分類系統的影響）可能是人類感知賦予的。此外，哪些性質被「抽掉」之後，物還能繼續存在，哪些則不行，好比人沒了抽象思考能力，大概還能好好活著，但沒了重量，就不是人了（而是鬼）；蘋果喪失香氣，依然繼續生熟腐落，但沒了形狀，就等於從這個世界消失。

同樣的，一段曲子也有許多性質，如音色、頻率、音量、節拍和調性，用電子音樂家和工程師的話來說，這些都是「參數」，它們內部還有大量細節。無論自覺與否，徐嘉駿和「外部脈衝」的演出者——以及他們背後代表的聲音美學與哲學傳統——都在落實一件事：把節拍和調性「抽掉」。抽掉之後，我們也會面臨上

述問題：曲子還存在嗎？說白話一點，「不能打拍子也不能哼哼唱唱的東西，還是音樂嗎？還能聽嗎？」

節拍和調性是否為曲子的必要條件，以及我們作為聽者，是否及為何只能接受有節拍和調性的「音樂」，是噪音提出的最大問題。這些對流行音樂來說不成問題的問題，在這類表演中有著非常清楚的答案：真正能定義曲子的，或者說，曲子本身所具有而不待人類感知賦予的，正是音色和頻率。當然，對許多人來說，這樣的曲子只是一段可被發出和收聽的「聲響」或「音效」，相對於能隨著節拍起舞且又琅琅上口的音樂，這些不容易單獨聆聽的聲音就成了「噪音」。

反過來想，我們有可能抽掉音色和頻率嗎？幾乎不可能。只要節拍和調性在現實中實現，就必然是某種音色、某段頻率下的節拍和調性。換言之，在聲音的世界中，還有比節拍和調性更根本、無可取代和揮之不去的東西，即便是流行音樂，也要以之為基礎。我們無法想像皇后樂團「We Will Rock You」的經典節奏「咚咚踏！咚咚踏！」少了錯落有致的高低頻轉換會變成什麼樣子；在莫札特的《魔笛》中，夜后極為炫技的旋律線，由音色不同的花腔女高音來呈現，質地也將大不相同。

上述僅以音色和頻率為例，同樣重要的還有音量和其他參數，這裡不再討論。要特別注意的是，我並不是說在噪音藝術家的表演和作品中，節拍和調性不重要或不能存在，畢竟有些聲音在固定的時間間隔下也會重複出現，而特定頻率的連續播放聽起來也可能產生音高的效果。重點在於，節拍和調性在噪音藝術中不具指導性，不在演奏和作曲之初成為框架，而多半是衍生的、例外的或偶然的。

噪音藝術家的工作是釋放這個聲音中的本源部分。我們之所以覺得它「難聽」、稱之為「噪音」，是因為不習慣沒有節拍與調性所中介的聲音和聆聽狀態，對於一份樸實無華且枯燥的真實，不自覺地感到陌生、害怕與不耐煩了。聲無哀樂，但人有好惡。

## 2. 噪音技法及其意義：「無輸入」裝置

綜觀整場演出，最具啟發性的「聲體」——相對於劇場中演員的「身體」——表演方式，是我們稱之為「無輸入」（no-input）的器材設定。

嚴格來說，所謂的「無輸入」並不是真的沒有聲音來源，而是聲音的輸出端和輸入端形成循環，以至於找不到一個起頭。在大部分的聲音演出與錄音作品中，輸入端到輸出端是一個線性過程。舉例來說，小提琴家動手拉弓（輸入），誘發弓

與弦的摩擦，隨後經過音箱共振產生聲音（輸出）；或者，麥克風收進小提琴家演奏的樂音（輸入），化作音訊，編輯後形成電腦檔案，被錄音師透過耳機聽到（輸出）。再如 DJ 動手摩擦唱片（輸入），刮碟音效通過唱盤線材進入混音器，最終在舞台喇叭播放出來（輸出）。從起頭到終端，勾勒了聲音（不管是以空氣振動還是電流訊號的形式）誕生的路程與方向。

「無輸入」的邏輯與此不同。聲音器材大分播音與收音兩類，凡播音者必有收音處，凡收音者也必有播音處。床頭音響主要功能是播音，但也要有 CD 或卡帶播放的機器（好吧，現在應該都是串流了）；卡拉 OK 的麥克風負責收音，但線頭也要插入播音器材。回到前述 DJ 的例子，「無輸入」要做的，就是把即將在舞台喇叭放出的聲音，重新送回混音器，把聲音從輸出端導回輸入端。當然，為了聽到這種聲音，我們還需要另一對輸出端播放這個循環的結果。

混音器的功能是收束多個聲音來源（故為「混音」），將它們以適當的、平衡的音量及頻率同時播出，算是介於播音與收音之間的器材。這種器材通常不只有一對輸出端，並且視規格而定，至少有兩軌以上的輸入端。在最極端也最簡單的情況下，我們可以拿一條聲音導線，將其兩端分別插入混音器的輸出端和輸入端，然後將喇叭連結至多餘的輸出端，直接聽其聲響。

如果這些有關聲音器材的介紹還是太複雜，那我們不妨設想一下麥克風「反饋」（feedback）的狀況。台上講師或樂手在麥克風和喇叭的相對位置不當時，會發出嚇人的刺耳聲響。「不當」指的，是喇叭發出的聲音被麥克風收到，並且瞬間再次導向喇叭，形成循環，聲音的不斷自我疊加造就了尖銳噪音。上一段以混音器為例的介紹，與此處麥克風的反饋噪音道理相同，只不過在麥克風與喇叭之間尚有空氣中介，混音器的輸出和輸入兩端相連後，僅有電流循環。

這樣的設置意義深遠。因為當我們詢問聲音的起頭在哪裡時，答案竟是聲音自己的終端。這種弔詭的狀況打破了聲音線性產出的思考與實踐，幾乎可以說這樣的聲音是無中生有、不待人類創造的，在過往 Dino 演出的文字介紹中可見的「買空賣空」一詞，算是非常到位的形容。

不管是麥克風還是混音器的「無輸入」，一旦聲／噪音出現，人的演奏就很難說是創造，頂多只能被視為對既存素材的「雕塑」。跟小提琴家、鋼琴家和木吉他演奏者一鬆手聲音就停止不同，在「無輸入」裝置下，演奏者「下好離手」，聲音依舊保持它的脈動；在特定的相位與旋鈕設置下，聲音甚至會有自己的、自動的變化。在這種情況下，演奏早已從節拍與調性的技術性展示，後撤至對聲音頻率的悉心修整與照料，以示聲音本源的各層環節，而非如上帝造物般的「從無到有」。

真要說「從無到有」，無輸入聲音本身的浮現才應得此名。只要試過把混音器的輸出端接回輸入端，我們就會發現，第一時間播音喇叭是沒有聲音的，畢竟音源不存在，「無輸入」。可是到了某個時刻，即線路與器材內部的微小雜音，以電流訊號不斷自我疊加、放大之後，聲音突然爆發，在特定頻率下（取決於我們怎麼設置旋鈕）躍然耳邊。對於這些線路與器材「體內的怪獸是如何長大的」，你根本無能為力，除了小心控制音量、準備好耳塞之外，只能雙手一攤，靜待一旁。就此而言，聲音自有其生命，不是人的附屬或工具，反倒人才是它的陪襯。人不是上帝，聲音才是。

這種裝置帶有拒絕人類中心主義的意義，最明顯者可見於 Steve Reich 在 1966 年的作品「鐘擺音樂」(Pendulum Music)：四位「演奏者」交錯地站在四顆置地喇叭的兩旁，手拿自天花板垂降的麥克風，然後同時放手，令其自然擺盪，麥克風在經過喇叭上方時，便會產生反饋——象徵聲音的麥克風被「釋放」，演奏方式是鬆手與旁觀，這樣的儀式概要了「無輸入」精神。徐嘉駿和 Dino 深諳此道，事實上，甘水和小小便曾參與過他們主持的「無輸入」工作坊。

聲無哀樂，人有好惡，邁向理解：從 OUTER PULSATION 反省噪音藝術（下）

### 3. 三位一體的現實困境：生活化、秘傳化和自由化

前文討論了噪音藝術對聲音本源的探求，即「抽掉」節拍與調性兩種聆聽時相對友善的中介，也提及「無輸入」裝置以聲音為主體的概念。現在我們要來看看，這種「與人保持距離」的藝術所面臨的現實問題：生活化、秘傳化和自由化。這三者本來與前述噪音藝術的本質共同構成了更廣泛的噪音文化，但事實上，卻也反過來扼殺、頓挫了噪音社群的發展。

我沒有參加過其他場次的 OUTER PULSATION，但這回參與的第七場，連同表演者和主辦者在內，前後總計不到三十位觀眾，聲音本身的不易親近性，似乎連帶影響了參與度（當然，跟宣傳效果和演出者的名聲也非常有關）。對此，表演者和主辦方倒是不太在意，如果地下道內擠進太多人，也是個麻煩吧。不算寬闊的走道加上稀疏的人群，讓大家相對緊密，氣氛很輕鬆，不需要用嚴肅的心情來面對實際上可以很嚴肅的聲音藝術。現在，還有哪一個小劇場的製作真的這麼「小」？

然而，這種製作方式要讓表演者和主辦者拿到基本車馬費可能都有困難。演出者的排演時間對應了他們的經濟狀況：儘管有一定程度的事前準備，但因為獨奏與即興的性質，他們付出的時間成本絕對少於推出舞作或劇作的團隊，或者任何一個需要練團的搖滾樂隊。我們也可以發現，在這個「音樂類型」中，台灣是沒有職業藝術家的，當晚多數演出者不是學生（一般來說，就是仍靠父母照顧），就是還有其他正職。

#### （1）生活化

更有趣也更麻煩的是，在這些表演者與觀眾構成的人際網絡中，有時還充斥著一種「說法」或意識形態，那就是表演或整場活動應該盡可能的「生活化」——畢竟噪音可是佈滿我們生活的啊！

這除了意味著上台台下的分際不該那麼清楚之外，還包括演出內容（也就是聲音本身的即時編排）的完成度是允許不及格的。我們知道，「生活」這件事是每天都在過的，沒有人會分分秒秒繃緊神經、挖空心思，誰不會疏懶和敷衍，誰沒有笨手笨腳的事項？不過，這些可以帶入表演嗎？可以帶入到什麼程度？

今天一群人極其不易地聚集起來欣賞演出，這不是生活，而是「事件」。事件有開始有結束，因問題而起，因答案而落。它需要人們為了哪怕只是片刻輝煌，也耗盡心力展現自我。因此，笨手笨腳不是可愛，而是失敗，失敗最終無法裝成厲害。同樣的，疏懶和敷衍也會付出代價。只要看看主辦者如何協助換場、搬運器材，就可以感受到他全副身心地將這場表演視為一起重要事件，但表演者是否也以相同精神，在有限條件下嚴謹地對待自己的表演？

表演作為一起事件，是需要給「外人」和「路人」看的，也需要他們的「反饋」(feedback)，不只是在一群好朋友和小圈圈中間搞「生活化」，像中二生一樣爭取同儕讚賞。「與人保持距離」的藝術要如何反過來「與人拉近距離」，是一個必須正視的問題。不面對它，演出就算搬到開放的公共空間，骨子裡還是繼續窩在閉鎖的自我密室，以為走出去，實則躲起來。這又繼續造成缺乏觀眾、無法建立經濟基礎的窘境。

## (2) 秘傳化

一旦嘗試與圈外人對話，就不可避免地要利用語言文字。然而，與噪音相關的表演者和主辦者往往試圖避免「說太多話」，似乎拙於言辭是一種美德——畢竟凡事應該回歸聲音本身啊！

於是，演出或作品就傾向「秘傳化」。迷上一位演出者或一段表演，大多不需要理由，而表演和作品本身是否成立，從表演者到觀眾也說不出個所以然，好一個「以心傳心，不立文字」。訴諸這種不明覺厲的偶然情況，同樣無法期待擴張觀眾群、保證基本車馬費。

這種反對言說的傾向，部分是為了抵制現今收編噪音的當代藝術體制，原本情有可原。後者除了一方面依靠國家機器補助，另一方面與大資本掛勾之外，還充滿大量論述，似乎藝術不再立基於官能，而是用「想」的、動腦讀書即可。我也不贊同這種論調，但矯枉必須過正嗎？在言辭交鋒的論戰當下，矯枉過正是可行且有效力的，但事過境遷之後，應該冷靜地火中取栗，從論敵手中看到並拿回可茲利用的武器：理解噪音是在回應什麼問題，提高可溝通性、可理解性，甚至可能的話（這無疑是非常困難的），為表演和作品建立一個大致可行的評判標準。

## (3) 自由化

最後，是「自由化」的問題。自由化指的是一種任誰都可以玩噪音、成為「噪音藝術家」的門檻低落化現象。經濟學上，自由化原指讓市場供需雙方各按所求，卻能自行達成平衡，無須外在力量干預的準則或過程。奇怪的是，噪音社群在明顯察覺需求不足（缺乏使藝術家領取足額車馬費的觀眾基數）的情況下，近年來供給產品的表演者竟有稍微增加的趨勢——畢竟越多人受到吸引投入演出是好事啊，大家都可自行發表作品喔！

是嗎？台灣在 2000 年前後，普設大學研究所，許多私立專科院校就地「升格」為（公立）大學，大學錄取錄將近 100%。然而，我們真那麼需要唸書？技職訓練不再重要了嗎？等到 2010 年之後，人口逐漸緊縮，撐持大學研究所的母群體開始瓦解，有些大學瞬間被打回原形，而大學畢業生哀嘆出路無門，研究所畢業有志執教者也成為流浪教師。這種與人口趨勢共伴的經濟現象，與蛋塔熱潮、雞排熱潮差不多，哪邊有好處就一窩蜂前去，直到供過於求、危機來臨時，走的跟飛的一樣，泡沫爆開，欲哭無淚。

國民教育和餐飲業等基本需求都面臨這種處境了，何況在經濟結構中向來屬於「奢侈品」的音樂產業，如果真有「產業」存在的話。再說，跟爵士樂、搖滾樂和古典音樂比起來，陳義甚高的噪音和聲音藝術幾乎是「奢侈品的奢侈品」。在前述「秘傳化」和「生活化」的同時作用下，圈外人既難踏入、人數又少，我們需要那麼多人做噪音嗎？噪音藝術看起來很美、聽起來很狂，但面對生計上、宣傳行銷上的不可承受之重，你真能繼續走下去嗎？

在供過於求的情況下，同樣的，如何能有一套機制去蕪存菁、保優汰劣？過度自由化已經大大提高了觀眾鑑賞真貨所需耗費的時間。

## 1. 先鋒轉後衛的時代

以上介紹與批評，既是針對 OUTER PULSATION 而來的求全責備，也是曾熱衷舉辦相關活動的筆者的自我批判與思緒整理，其中憂心、害怕與無助的成分，遠遠多過不滿和強烈的措辭。

平心而論，放眼國際潮流和聲音藝術的歷史，噪音或許曾經是一門先鋒藝術，但如今已經陳舊了。事實上，在聲音的美學和哲學方面，已經久未有突破。我們手邊當紅的，都是從科技著手的應用（如 AI 和 V/AR），不直接涉及聲音。在這種情況下，「先鋒」不妨轉作「後衛」，花更多心力用你我聽得懂的語言，使大眾理解這門在史冊上佔有一席之地，而現在仍在持續發聲的行動，究竟所為何來、意有何指，這既有助於擴張觀眾群體，也考驗主事者們是否真正認識自己的所作所

為；不可否認，在用通俗語言與大眾對話的同時，總能發現自身的盲點。

我在徐嘉駿十八歲的時候認識他。當時，他還是一個著迷於重金屬、黑死金屬的憤怒搖滾高中生。而今，他憑著豐富的演出經驗、不斷自我砥礪的技術和高度的熱情，踏入並建構噪音社群，搭建了一處讓藝術家自我挑戰與表達的舞台，尤其是地下道這樣相對少見的地點（演出者的音量降低時，還能聽見排水管內的潺潺水聲），活絡了整個場景。這是非常難能可貴的，說真的，大家欠他一份。

可是，在熱情之後，我們馬上要面對嚴峻的現實挑戰。史賓諾莎的話仍然重要：對於人類行動，不笑、不哭、也不恨，而是試著理解。理解噪音是什麼，理解表演者、主辦者和一般受眾在想什麼，理解彼此的理解，讓噪音可以理解，讓故弄玄虛、裝瘋賣傻和刻意失語的噪音滾蛋，讓除魅、開放、帶有鮮明問題意識的噪音永生。

噪音已死，噪音萬歲！



一部關於劇場的劇場作品：簡評《浮生若夢之二手時代》

演出：台南人劇團與雲門舞集

時間：2019/11/01 19:45

地點：雲門劇場

這次由台南人劇團和雲門舞集共同帶來的《浮生若夢之二手時代》，約有兩大特色，一是專注訴說劇場的萬般情態，二是素人演員的登台。總體而言，這是一部各年齡層（尤其中老年）皆能以輕鬆心情觀看的作品。

我們可以聽見演員與舞者的心聲，其中包括對戲劇和身體律動的熱愛、從演十多年對工作夥伴及每一齣戲的珍惜，當然也不乏自我質疑：害怕能力不足，無法扛起獨撐舞台的重任；也可以感受到道具與服裝設計／管理者（服管）對舞台物件的依戀，以及他們看著演員在台上、身上觸碰這些心血結晶時的成就與快慰；甚至最有趣的，是欣賞到燈光支架上下升降、左右來回時，幕前幕後劇場硬體獨有的「身體」動態，好似探頭跟觀眾打招呼。

在演員方面，最令人動容與印象深刻的，是幾位素人演員的表現。她們——是的，四位都是女性，男性去哪了？——奮力做好演員和劇本該有的指示，同時不掩其個人的情感與氣質。她們的台步與年輕的專業演員拉開距離，竟顯樸拙之美；偶有的吃螺絲，反現真摯與純粹；七十五歲一頭秀麗白髮的清瘦奶奶胡西妮，跳舞時靈活的手腳動作和音樂節奏結束後的氣喘吁吁，令不少觀眾敬佩又捏把冷汗。

雖然有這許多亮點，但一些令人詫異的地方還是需要指出。

第一，這是一部後設作品，其故事正是關於劇場。然而，以劇場為故事，卻不等於以故事訴說劇場。

綜觀全劇，故事性非常薄弱，我們很難找到帶有時間進程的主軸。儘管顯然有一套固定的劇本，劇中飾演各個職位之人員的自白、對話和面向觀眾的言談，卻像順勢而為的即興結果，缺乏明瞭的因果關聯。除了不包含七十五歲奶奶在內的三位素人演員（林芳夙、陳靜瑩、張國珍）交代了加入劇場的生涯背景、兩位輩分有先後差距的演員（林曉函與張家禎）對彼此的看法，以及劇場保全和服管（陳奕均與林彥均）若有似無的愛戀之外，我們很難感受到「情節的推展」，頂多只有「情況的並置」，東一塊、西一塊地百花齊放，不免顯得雜亂而失序。

總的來說，演員們幾次提到乃至高呼的「時間的場所」五個字，似乎只存於劇中角色的內心

及其投射下的劇場工作，並未延伸到此作本身的形式，有些可惜。

第二，可能是為了適應素人演員，也可能是為了投大眾所好，全劇不時可見雙軌並行的表現手法，也就是「演時有說，說時有演，而說演皆指向相同對象」的電視類戲劇編排，像極了《玫瑰瞳鈴眼》中盛竹如旁白和演員將旁白演出的狀況。

我們可以看到，在開頭素人演員們自白時，其他演員總跟著演出其自白內容。這種手法的常見問題是：既然指向相同對象，何不在說與演之間擇一就好？說演擇一的好處（特別是不說只演，直接展示身體儀態），是能夠讓觀眾和演員同時發揮想像力，揣摩眼前所見、所聞、所演之實指，避免將劇作的真意「抓得太緊」或「一槌定音」，以致喪失曖昧性和朦朧美。對於一部探討劇場的劇場作品來說，讓觀眾發揮想像不正是劇場的本質之一嗎？

有趣的是，全劇在呈現各種劇場情態時，除了提到彩排試音時的暫時沉默外，似乎獨漏音樂設計的心聲。偏偏在說與演過於緊密接合的情況下，李承宗的手風琴現場演奏，反而因為與說演二者保持適當的精神與物理距離，終於起到了畫外音該有的效果，賦予這部作品獨特的情調與勃勃的生機（注意，許多台詞已經不是畫外音，而是近乎演員動作的附加說明了）。

或許這裡指出的問題不是問題，畢竟作品風格可能屬於不同傳統或典範，作品之間不太能用單一標準來衡量。但若多一些「言有盡」而使「意無窮」，或許能吸引更多不太習慣如此直白呈現的觀眾。

第三，「隱惡揚善」的走向太過極端。這裡說的「善」，是指劇場情態中浪漫的部分，好比演員間的勸勵打氣、幽默打鬧，以及光陰似箭、時不我予等抒情路線。這個部分觀賞下來，無疑更貼合一般觀眾的喜好和幻夢。創作者本可聚焦於此就好，但作品自己卻岔出了另一條一點也不浪漫的「惡」的路線：一是燈光佐以暗紅色，而演員們圍著中心空白圓形繞跑的段落（此時配樂是帶有重拍的電子音效），該段落著力描寫演員內心對成就一場好演出的不安，二是男演員張家禎提及參與同學會的段落：與結婚生子、工作升遷的同學們插不上話的窘境，只是此段一出，隨即被轉往演員與一部部作品「一期一會」的慨歎，瞬間從現實拉回浪漫。

參與過劇場製作的我，曾經聽一位演員說過，在三十歲之前沒有成名他就放棄當一位演員，雖然他至今仍在打拚，但有類似心聲的演員不在少數。此外，凡是（暫時）離開劇場甚或藝術圈的同溫層，到商場如戰場的現實社會走過一遭、待過幾年的藝術工作者，恐怕未必還能那麼醉心於藝術。不同社會領域之間的資本差距與待人處世之落差，加上年歲增長之逼人與虐心，均足以考驗一位年輕演員是否真能「撩落去」不問生活品質、年月收入和他人眼光地獻出一生而不適時轉換工作跑道。延伸下去，這將轉往藝術領域的政治經濟學與商業行銷問題，在此不再多談。值得注意的是——請容我直言——在摒除生計問題而快活作戲方面，理

論上已不再需要煩惱金錢且前提是身心健康的中老年人（在已然面對「下流老人」問題的當今社會中，這未必容易），恐怕比時下尚須償還學貸的青年更有潛力。

縱使有上述問題，整部作品仍不失其真誠動機，適合闔家觀賞。有十五年劇場資歷的青年專業演員，對上退休、處於空巢期、亟欲尋找人生夢想的中年女性，想來還有許多趣事值得反思與表現，而標誌「A PLACE」的大型燈光掛字，搭配起盆栽的不對稱長型擺設，則頗有家俱店廣告照片中綠意盎然的情調（演員們此時擺出定格姿勢），這又呼應了雲門劇場各方面的舒適清幽。如果有閒情逸致能在傍晚淡水河畔漫步，《浮生若夢之二手時代》應該會是一位很好的人生良伴。

如是我聞，窮劇場說法：《紅樓夢續》的世界

演出 | 窮劇場

時間 | 2019/11/09 14:30

地點 | 台南文化中心原生劇場

唉，只要看到改編經典文學的戲劇作品，心裡總是五味雜陳。可想而知，既然是改編，導編人員大抵不會要求觀眾重讀原典，畢竟戲劇不能化約為文字，而在新時代翻演又自有其獨特意義，況乎當今哪個製作團隊膽敢為了票房，事先給觀眾壓力？

但也在這，對觀眾不安情緒的按捺（這必須從宣傳做起）總帶有些詭詐——誰不知道正因為是改編，唯有熟稔原典掌故，看戲才能搔到癢處，解戲才有評判標準，新戲舊文方能互通，觀演雙向終能默會？偏偏著了魔地直接對應原典與新作又顯蠢笨黏膩、落於俗套。改編，總是處於新與舊、文與戲、古與今的潮間帶。

窮劇場這次改編《紅樓夢》，不要說高俊耀與鄭尹真膽子夠大了，恐怕部分觀眾都要嚇出一身冷汗。雖然中國幾部重大文學經典，往往已透過大量影視作品（和電玩）成為台灣人文化底蘊的一部份，但其中恰好是《紅樓夢》最不紅，多半只有知識分子、文史學院生和真正好學深思的文藝青年才會發願修習「紅學」，徘徊於各種版本、爭議與公案之間，不然頂多略知皮毛，「聽說過」某些角色和若干段落，無法深究。

好在窮劇場拍拍我們的肩膀說，這次的《紅樓夢續》「不是經典文學的再現，而是重塑文本來生的契機」。靠，這種按捺的說詞誰信？至少我不信；再說，當掃描 QR Code，線上看到原典的 quotation 和 reference，結果發現還有一本超認真、超有事的「文學場刊」《窮有所本》，而其中竟然載有各種訪談紀錄、甚至是能劇文本的翻譯時（這其實已是窮劇場的標配），排在那長人龍中的你，心裡頭真的沒有為之一顫嗎？看戲當然愉快啦，但解戲必然先痛而後快，有時還不如引刀成一快……以下分三個部分，依序談論這部作品帶給我的「痛快」經驗。

### 三層構造

首先，在劇情推展上，《紅樓夢續》看似並無突出的故事主線，細看卻不然。事實上，「線」不能說明紅樓（不管是曹雪芹的，還是高俊耀的），要比喻的話，「螺旋」可能更適當。

我已經有幾年沒有觀賞窮劇場的作品，一開始高俊耀站上台前，向觀眾介紹《紅樓夢》的複雜性時，頗令人意外（據導演會後座談提到，面向觀眾已非第一次）；當他隨後背對觀眾，燈光全暗，推棺人進場時，我更覺奇怪。不過劇終時，換成俊耀在幕後推棺，這一「劇外人轉劇中人」的手法總算讓人豁然開朗。

《紅樓夢》原是首尾接合的作品。儘管部分論者不喜高鶚續貂，但他的最後四十回絕非狗尾，最後反而透過甄士隱、賈雨村、空空道人以及那「一僧一道」的互動，再次把曹雪芹自己給「寫入」了小說（甄士隱必須前往悼紅軒找曹雪芹告知《石頭記》）；換句話說，曹雪芹不只寫小說，還在小說中寫了自己，書外人（作者）成了書中人（角色），最後更叫大家莫將此書當真。這迂迴既有避禍的小心，也有自傳的況味，更有佛道兩教得意忘形、道非道的境界，形成後世學派的論點（與論戰）基礎。就此而言，高俊耀已經不是導演，更不只是客串演員，而是文本結構中該有的角色。這是文本的第一層或最外圈。

第二層或中圈，是胡祐銘飾演的推棺人。他身兼多職，從一口改編的〈好了歌〉和十二金釵命運終曲來推斷，扮演的是原典中一僧一道或警幻仙子等後設神人角色，起著劇中形而上的總綱效果。提到警幻仙子，《紅樓夢》最著名的段落之一，應是第五回賈寶玉在太虛幻境的經歷。在此，最重要的是超然時間觀的提示：幻境一遊僅是寶玉春夢，當他醒來叫喚秦氏小名時，時間才過了片刻，秦可卿「叫丫環們好生跟貓狗玩耍」的吩咐言猶在耳。掌握此處「南柯一夢」的要義，《紅樓夢續》便不至於太過生澀。

胡祐銘同時飾演的貓，以及與女眾的嬉戲，大約也是取自這個段落的意象。編劇還順道帶出了中國古人對貓兒花色的描述（踏雪尋梅和將軍掛印等），深得貓奴心，會後座談時也吸引觀眾對此提問，不失為嚴肅作品中的輕鬆小點。無知貓狗動物與全知神仙僧道呼應，包夾了人類「比上不足、比下有餘」的紅塵俗世，而當「胡喵」與女眾嬉戲時，王肇陽飾演的賈寶玉隱藏在白色布幕後方，凝重而疏離地觀看著人間世。這位「王寶玉」此時是死是活，是人是魂尚不可知，我們可以順此推展到下一層次。

第三層或內圈，屬於俗常的線性時間觀，我們也期待在此看到「比較好懂」的戲劇內容。自棺材中流瀉出七位妖嬈女子後，看似享齊人福的男子王寶玉自水中誕生。他像存在主義哲學描述的那般，莫名其妙地被拋到這個世界，什麼婚姻啊、考試啊等人生重要關卡一概不知，只能讓小姐姐們不斷提點，最後發揮他在紅樓情榜上「情不情」的本領，再次莫名其妙地走上了情字這條路。我們接著看到，他一下作為書店店員幫女孩們揀選言情小說，一下又是美妝櫃員，極盡討好女人之能事，見一個愛一個，但又沒有一個不令他動情。

這一層的劇情推展三番兩次與第二層的混合，容易攪亂觀眾的理解。要弄清頭緒，除了給時不時蹦出的胡喵／胡仙人定性，另一個有趣的方式是注意場上的「煙」。在宗教儀軌中，煙能

溝通俗聖兩界，貫穿有形無形，無遠弗屆的效力幾乎等於劇中女孩們滑手機時必用的無線網路。可以注意，似乎一到如抽菸和吹熄蠟燭等「煙燻」段落，劇中角色就跳入了神聖時間而遠離俗常。與此同時，王寶玉也正經歷幾千萬億情劫，逐步從人事不知的中二少年成長為看清世事的情場老手。當他凝望胡喵喵與眾女嬉戲時，漠然的眼神似乎道出了他即將或已經「離世」，究竟是死去或如原典所說的出家，應可再議。全劇末段在燭火搖曳下大夥唱著生日快樂歌的氣氛，實在令人發毛，不只氣氛詭譎，更因為一個巧妙的「螺旋」正躍然眼前：寶玉一無所知地降世，兜了一圈，竟看破世事地離世，而人們為離世慶生，豈不等同重獲新生？這時，最內圈的劇情構造回扣至前述最外圈。循環的時間正式形成。

### 南管遺音

除了巧妙的劇情安排，窮劇場還善用許多當代物件與文化，既與我們的社會貼合，又補充了一些笑料，好比胡祐銘另外飾演的「芹先生」和張釋分飾演的「賈德」(Jade) 女孩兩者收快遞時的對話，紙箱上還貼著「小心重物」的標誌；此外，更有手機拍照和自拍的橋段——快門聲音經音樂設計林育德的處理，聽來非常嚇人，而音樂不愠不火，扭曲的人聲與南管樂音的取樣不與演員台詞爭鋒，可謂恰到好處。不過，總體而言，最令觀眾眼睛一亮的應該還是舞台設計，以及南管的說唱、腔調與身體。

場上由撕得稀巴爛的「滿紙」碎片鋪成，隨著演員身體的舞動與磨蹭，言語飛揚如絮，最終依舊塵埃落定，但已「荒唐」不堪，物件隱喻性極強。場中後方佐以七道垂掛紅布幕，象徵登台的七美；在燈光映設下，古典莊重的美感竟透出些許神秘與情慾誘惑，而七位女子藏在紅布後方待王寶玉「揭蓋頭」的手法也很巧妙。鄭尹真踩在木凳上前不著村、後不著店的過河拆橋處境安排極佳。

至於南管說唱、腔調與身體方面，欣賞起來固然挺美，我卻因學識與審美經驗受限不知從何評判，因此坦白說，只能「不明覺厲」一番，實在可惜與懊悔。然而，這或許也帶出了另一個問題。在西方身體和東方身體（如舞蹈）已在台灣劇場及其話語市場逐漸佔有一席之地的情況下，地方戲曲的身體與文化——正如鄭尹真在《窮有所本》中強調「傳統」時所說——必須被再次挖掘，否則一方面，我們在前衛劇場中將會因為缺少比較級和參照系而「輕放」或「饒過」了鄭尹真和這個系統，只觀其形式，使其淪為點綴、獵奇或東方主義，另一方面也會忽略或折損他們的心血、成就與實質內容，這是非常致命的。當然，傳統戲曲一直都在，可是在台灣的戲劇世界中，卻已經與當代劇場遙遙相對，另成一類，兩者的演出與觀賞群似乎並未密切重疊與互動。要停止這種情況，並產生適當的融合效果，窮劇場只能持續盡力推廣，觀眾也必須騰出時間打開心胸。

這次的作品不純以常見的西方現代身體示人，其中有趣的時間觀也可與南管獨特的音樂邏輯對話，進而延續 2008 年《懶繡停針》（當時策展人與這次台南藝術節一樣，也包括了周伶芝）的關懷，實是另一條擴充理解《紅樓夢續》的重要路徑：從音樂與時間，從前現代文化與社會關係，從中國東南沿岸到印尼與星馬。

## 空有不二

中國佛教自魏晉發展以來，早與道家混合，直至曹雪芹所處的乾隆盛世，更不待言。雖然不少佛教高僧並不贊同這種走向，但兩者思想卻不是不可能同步，尤其是就「空與有」或「無與有」的辯證而言。但凡辯證者，一個不小心便可能偏向其中一方，「空有不二」的微妙深意於焉流失，佛教也就出現有空二宗之別。有宗可能偏向對唯識的討論，窮究現實中之因緣相扣；空宗偏向對般若的理解，直取超脫的形上大智慧。

「看到色、聽聞聲、嗅出香」是鄭尹真的台詞，也是窮劇場小編的宣傳之一，著力捕捉榮寧二府或大觀園的活色生香，當然，也是我們身處的花花世界消費社會。這「色、聲、香」還可接著「味、觸、法」下去，即佛學中的六境，共同對應六根「眼、耳、鼻、舌、身、意」，此時接收六境的六根就構成眼識、耳識、鼻識等六識。人生在世，不外乎六識交錯連動，它們皆出於因緣合和；終極而論，群己物我並非實相，雖偶有快樂，最終只能歸結為痛苦，也就是苦集滅道「四諦」的第一諦。雖然如此，若不歷劫、不窮究現實中之因緣相扣，便不能了解、進而了卻諸法皆空。這也是警幻仙子不在一開始就要寶玉離世，反要他穿越所有意淫與色相的原因。沒有經歷這些，智慧便不是真智慧，所謂般若不過是口號。

高俊耀給我的感覺一直不是那種「立一個烏托邦，奮力前往，據此批判和抵抗現實社會」的教條創作者。幾年前我曾私下與他聊過故事角色的「救贖」問題，印象中他常是笑笑，不置可否。從《大世界娛樂場 I》和《懶惰》兩齣戲中（僅以我參與過的製作為例），我們可以發現，高俊耀總愛安排一兩個角色「好好走過一回」：說好聽一點，是劇情曲折離奇；說難聽一點，實在是對演員、角色和觀眾的三方折磨（導演自己大概是第四方）！私心而言，戲路頗有日本影星染谷將太（常演懵懂無知、汲汲營營的廢材小俗辣）、形象眼神帶點李康生憂鬱的王肇陽，就這樣在三千大千世界活來死去好幾回，叫人激賞卻又於心不忍。在這個過程中，角色們歷劫，觀眾跟著成長、蛻變，顧盼原點後或許心有所獲。至於那些腐敗的、頹廢的、華麗的世界，確實是重點，但應該是就戳破這一切幻夢而言，才是大重點。

以上這些，都可見於這次的《紅樓夢續》。就此而言，我不太同意吳思鋒在會後座談上所說的高俊耀此作不同以往。只不過跟《大世界娛樂場 I》和《懶惰》於戲末稍有舒緩相比，「花落人亡兩不知」是美，卻過於荒涼，結尾不見一點人煙、一絲明亮，明滅的燭火更顯哀傷；可

怕的是，這般故事不只指向劇中人物，還包含了在座每一個人。無論如何，雖然《紅樓夢》的文本氣場強大，高俊耀卻能挑其精華，保有自身一貫風格，不被文本過度決定，算得上是使觀眾管窺紅樓氣質，同時又能反思當代社會的佳作。

如是我聞。窮劇場在台南市文化中心原生劇場作戲，為一眾欣喜期盼的菩薩說法。



互開眼界：《傳統與現代的對話》音樂會回顧

演出 | Michael Thieke、Kai Fagaschinski、Biliana Voutchkova、曾伯豪

時間 | 2019/11/15 19:00

地點 | 行天宮附設玄空圖書館敦化總館

基於兩個原因，這篇短評有點「歪打」。第一，這場音樂會是 11/14、11/30 兩天「台灣國際即興音樂節」的周邊活動，不是音樂節的一部份，而是音樂家趁著音樂節來台的額外表演；理論上，沒有音樂節就不會有這場音樂會，廣告最積極的也是音樂節本身。第二，這場音樂會是 11/29 另一場將在相同場地舉辦的表演（也是音樂節的周邊活動，由不同的音樂家演出）的第一場，在那一場活動結束再行評論似乎更有整體性【註 1】。

然而，《傳統與現代的對話》音樂會還是有些趣事值得記下，以下文字若能「正著」某處，也許能為接下來的活動起到微薄而另類的宣傳效果；或者，繼續對相關的冷門音樂（特別是它們的演出場地、宣傳質感和觀眾構成）帶來一點反思。

#### 低限即興的表現與挑戰

《傳統與現代的對話》音樂會的表演者有台灣的曾伯豪，保加利亞的 Voutchkova，以及德國的 Thieke 和 Fagaschinski 二重奏。曾伯豪近年在劇場配樂和台灣的即興音樂表演界頗為活躍，這次演出的主要樂器是月琴和大正琴（台灣有時稱中山琴），Voutchkova 是小提琴家，Thieke 和 Fagaschinski 皆演奏單簧管。Voutchkova 從 2016 年起每年都有錄音作品，Thieke 和 Fagaschinski 組成的二重奏團體「International Nothing」及樂手本人也有豐富的錄音經驗，舞台演出對三位遠道而來的音樂家來說都很熟悉了。

活動分上下半場，分別都是四首作品，包含即興演奏。上半場由曾伯豪開場也由他結束，中間兩曲分別是 Voutchkova 與曾伯豪的即興合作，以及 International Nothing 的曲目「Sleep!」。不少觀眾在曾伯豪第一首的演唱就深受吸引：《南風起》脫胎自劇場創作，詞句關注環境問題，音樂由月琴和弦與人聲演唱構成。和弦編排流暢，雖然技巧不算困難，但伯豪的操作與臺風都相當穩健，百轉千迴的南管人聲讓人印象深刻。上半場最後一首《南柯夢裏》，講述西域公主與丈夫分開的心情，音樂以大正琴搭配效果器踏板，同時點綴些微跳動短促的彈撥，造成朦朧迷幻的效果，以弦拉鑼的音效更添神秘感。

Voutchkova 和伯豪的即興約莫十分鐘，彼此小心試探，尋找聲音存在與消失的最適時機，共同抓取最微妙的音色。表現上多為悠長的推拉弓，Voutchkova 當然是用小提琴，伯豪則以胡琴的

弓拉大正琴。兩人同時相當節制地使用人聲，這裡的人聲不是演唱，而是配合手邊樂器而增添的聲響，有無以名狀的低語和聽似模仿樂器音色的嘶啞聲。即興的速度相當緩慢，我們得以在聲響流逝中聽到最細小的質地。說到緩慢，International Nothing 的二重奏完全不遑多讓，極強的肺活量撐起溫和內斂的大量長音，在單簧管織起的綿延聲網中，供聽眾檢視秋毫。演奏可謂靜水深流，給大家帶來安穩的情緒，在肉身上更是舒緩，以致我後排的聽眾眼睛全都閉上了——別忘了曲名就叫「睡眠」。

下半場不像上半場「友善」，沒有正規歌唱的開場與結尾，清一色是即興演奏。第一首是 Voutchkova 帶來的《原始模組》，全曲主要由人聲和提琴的滑音構成，因滑音帶來的諸多半音和更細小的音程，給人頑皮又詭異的感覺。第二首開始，我也慢慢失去意識，清醒之後見到 Thieke 和 Fagaschinski 在台上繼續拚搏：兩支單簧管纏鬥於無形，幾乎有了武俠片中高手彼此凝望、盤旋踱步以待出手時機的畫面。我們可以聽到不少複音（multiphonic）的表現，特殊指法帶出一氣多音和微分音，是最有趣的地方。下半場的最後一首，照例是所有樂手的合作，基調仍然緩慢，聲音營造出的情緒依舊低調，不像其他音樂會在終曲慣有的大亂鬥時常表現撕裂的音色與各種激昂的聲音（或身體）。

整體而言，這場音樂會呈現的音色相當豐富，細微悠長中自有三千大千世界，即興的推展也「演之成理」，一點也沒有瞎掰硬扯。不過，在精神上，樂手們的演奏卻已逼近低限主義（minimalism）帶來的靜默與節制，大量延音刺探聽覺，非常挑戰大家的體力與耐力。常見的古典樂音（不管是西方古典，還是東方古典）被轉化為一般聽眾不常見的實驗聲響，值得親臨現場餵飽飢渴的聆聽慾望，或至少滿足好奇心。

事實上，貫穿所有曲子並在開場與結束時出現的，還有「第五位樂手」，那就是台灣鋼琴家李世揚。不過這回他並沒有演奏，反倒是主持和導聆，以平易近人的解說帶領大家認識即興音樂的輪廓，在略顯艱澀的硬底子曲目之間充當說書人和潤滑劑，可見推廣即興音樂的心願宏大；而安排曾伯豪以歌曲演唱開場和在上半場結尾，足見不想在一開始就把觀眾嚇跑、漸進引導他們聆聽即興音樂的巧思（在伯豪的演唱中，已出現類似呼麥會用的喉音，細心的聽眾應能順此迎接稍後即興演奏所著重的音色呈現）。

### 老派宣傳、場地與觀眾之必要

這場演出另一個有意思的地方，在於宣傳質感、場地特色與觀眾構成。入場海報的文字少不了素樸的星星、愛心和可愛的音符圖案，我們可以感受到長輩們對這場活動的關心，或不如說，再次了解他們關心年輕人活動的方式；至於節目手冊的設計，同樣「簡單大方」。對他們來說，表演性質和宣傳質感之間似乎不存在風格上的對應，重點始終是如何讓社會大眾、社區居民和長者們參與活動。

「讀好書、說好話、行好事、做好人」十二個大字不只出現在四樓演奏廳的側牆上，也昭示在二樓和三樓男女分隔的自修室講台牆面正中央。根據以前我在這裡準備指考時的經驗，這種室內設計真的讓青春期的學生們一點都不敢「假仙」。此外，跟空總部份場館還未卸除的黨國標語相比，行天宮圖書館的勸世善言更濃純、更有衝擊力，畢竟這個空間並未在試圖與藝術產業合一的過程中，淡化掉有些人所稱的「華國美學」。

我正在嘲諷嗎？多多少少吧，但作為曾經避免在類似場地面對大眾舉辦活動的前製作人，自嘲與反思成分更多。正因為在這種性質的場地、透過這樣質感的宣傳——當然，最關鍵的因素應該是活動免費——這晚的觀眾將近一百人，他們的平均年齡可能將近六十歲。一場著力描摹音色、將音樂推向實驗、將聽覺逼往極限、根源可以上溯至 20 世紀前半西方現代音樂的小型活動，得以一次觸及這樣的人數和年齡層，實在難能可貴。這是許多由年輕的觀眾、場地和宣傳所組成的同類型活動不易辦到的。

音樂家在表演時，除了自身對曲子的掌握外，面臨的問題還包括外在環境。外在環境常常表現為各種不穩定的狀態，好比器材可能些微損壞（接觸不良），活動可能發生在室外（馬路邊或地下道）等。然而，外在環境也有抽象的層面，那就是觀眾的構成或素養。面對一票鐵桿的、資深的、高度熱情的、「巷仔內」的觀眾，和面對一票全然狀況外、往往只能看熱鬧的觀眾，是不一樣的狀況。似乎許多演奏者更嚮往被賞識，因此往往以對前者的表演為首選。在舞台上下能夠相互理解、處於類似審美脈絡的情況下，形成一個特有文化，而「適當」風格的場地特色和宣傳質感也於焉誕生。

遺憾的是，這種「適當」是要付出代價的。台上台下的共感有時正好產生一個封閉市場，而追求跟演出性質合一的場地特色和宣傳質感，更要求一筆封閉市場所無法負荷的費用，無形中讓活動製作起來更加費神；精打細算下，不是演奏內容大打折扣，就是活動主辦方或製作人的熱情及銀彈同時耗盡。於是，我們看到各種極富情調的、「歐蝦蓄」的場地關了又開、開了又關，而老牌且老派的表演廳卻屹立不搖。我們當然可以批判這些表演廳背後有國家和既得利益者在撐腰，但別忘了，民間各種特色中小型空間也還是面向市場，最終逃不過資本的問題。

在表演之前，李世揚好心告知我「這裡的氣氛不太一樣」。不過，轉念一想，向一群平常沒有接觸即興的長者，並且在一個社區性的類宗教場所表演，才真正功德無量、起到推廣而不只是自嗨的作用，確確實實考驗著樂手和主辦方的能耐。雖然場館看似安穩無害，但在這裡表演的難度毫不遜於需要樂手們特別適應環境的情況。歐洲自由即興大腕 Fred van Hove（曾與李世揚一同表演並錄製過專輯）、Peter Brötzmann 和 Han Bennink 早在 1973 年便發行過和小朋友們一起錄製的自由爵士專輯《Free Jazz und Kinde》，我們又何妨為老年人們在

他們認為的舒適環境中演奏即興音樂？

從李世揚循循善誘的曲目安排來看，他完全能夠承擔這項任務。四位音樂家的豐富經歷也起到很好的效果，尤其曾伯豪簡明扼要地解說曲子，更讓我身旁的伯伯點頭稱是。音樂會名稱中的「傳統」與「現代」看來不只反映在樂器上，更反映在台上台下和當晚整體的現場氣氛上。另外值得一提的是，一位台灣相當資深的鐵桿樂迷也到場聆聽，足以證明他對即興音樂的熱愛並不因為觀眾、宣傳和場地的性質不同而改變，這點令人由衷欽佩。

#### 現場活動的相互參照

本文並不是鼓勵大家今後專挑「老派」活動參與，甚至以此為新的獵奇對象，反而是希望藉由這些描述與分析，提供大家一個現場活動類型的比較座標。有了這個座標，我們更應該在時間金錢有餘裕的情況下，既參與老派活動，也參與觀眾、場地和宣傳方面都正中紅心、相同調性的音樂現場。

即興，本來就該是合光同塵、靈活變通的藝術吧！11/30 的第二波「台灣國際即興音樂節」和 11/29 同樣在行天宮圖書館的活動，正好是下一次比較與體驗的好機會【註 2】。

註 1：11/15 和 11/29 兩天中午在敦化南路圓環旁的台新銀行，也有午間音樂會。

註 2：11/28 晚上在國立台北教育大學也有其他即興音樂家的演出，皆與台灣國際即興音樂節有關。以上訊息都可在網路上輕鬆搜尋到。

厭世不可恥但是沒用——《粉紅星球》與《馬林路 19 號》的成就與馬腳

演出 | 盜火劇團

時間 | 2019/11/29 19:00

地點 | 濕地

曾幾何時，對於一些流行的名詞與感受，已經覺得陌生，甚至它們明明過了一段時間，我還是跟不上腳步，所謂的「厭世」或「生無可戀」就是一個例子。抱著一窺究竟的心態，來到位在林森北路的濕地觀賞「厭世二重奏」。放眼條通誘人的酒吧，我只厭口袋鈔票太少，而可戀之物太多。

盜火劇團的呈現充滿巧思：入場前，視抽出藍色或粉紅色的塑膠球而定，觀眾被分為兩批。我們就在晚間七點到九點多之間，「先後」又「同時」地欣賞了《粉紅星球》和《馬林路 19 號》。它們是兩個作品，也是一部戲的上下半場，孰上孰下端看運氣。三位演員中，一位（趙欣怡）跟觀眾一樣，經歷了這部戲的上下半場，另外兩位（李本善與彭士銓）則形同一部戲演了兩次。這點相當有趣。

### 蒙太奇與平行宇宙

我抽到粉紅色球，所以先看了《粉紅星球》。這部「參與式」作品大分三段：首先，大家身在準備前往粉紅星球的飛船中，領航女孩莎莎一身性感粉紅，跟觀眾熱情招呼，現場如同綜藝節目，有糖果吃、有飲料喝，氣氛歡樂且互動融洽，許多人不怕生，順勢成了演員；隨後，電話鈴響，我們被告知無法前往目標，莎莎離去，空留電視螢幕與投影播放各種地球末世畫面（配上周圍的粉紅色燈光、素淨白牆與若干前衛擺飾，頗具現代藝廊的情調）；最終，莎莎作為另一位女孩返回，華服已褪下，告知大家她在馬林路的經歷，並表示許多事情已經遺忘——觀眾在入場前，也被要求寫下想要遺忘的事情。

以上林林總總發生在晚上七點到八點之間。中間莎莎離去的段落，使不少觀眾喪失焦點，作品一時沒了重心。雖說在這種安排下，觀眾也算演員，應該接棒繼續自嗨嗨眾嗨嗨，但莎莎的氣場畢竟強大，大家期待著她的再臨。

在略顯漫長的換場之後，我們隨後欣賞的《馬林路 19 號》是形式上較為典型的劇場作品。提寶與猴子是兩名闖入陌生人家中準備自殺的男子。他們針對如何打掃、掃得乾不乾淨、是幫了還是打擾了屋主、是否寫道歉信等小事爭論不休。隨著話題來到召妓，我們或許猜到飾演

莎莎的演員稍後即將進門，事實也的確如此。三個角色短暫互動後，女孩離開。在此，觀眾容易把這個段落鑲嵌進上半場莎莎從離開到返回之間的空檔，自動蒙太奇一番。接著，提寶與猴子正式自殺：先上吊後舉槍。皆不成後，持續摸索而提寶意外中彈，率先死亡。

在現實中，這部作品發生在八點多至九點多之間；可是，在作品中，場上掛鐘卻自七點開始計時。換句話說，就文本而言，我們把同一段時間過了兩次，經歷了平行宇宙。

### 厭世、荒謬與虛無

坐在中山北路一間低調的日式酒吧裡，我試著跟調酒師描述我在《粉紅星球》所喝飲料的味道。回想剛才經歷的劇場時間，感到燒腦而奇妙。可是除此之外，我獲得了什麼意義？本想探究的「厭世」又是什麼？

在《馬林路 19 號》中，我們不知道提寶與猴子為何要自殺，只知道他們為此付出了許多努力（一早四點多起床，認真協議由誰攜帶上吊用的繩子），厭世表現為設法離開此世。在《粉紅星球》中，大家不曾去過那顆星球，只知道它無限美好，厭世表現為設法抵達彼世。可是，此世到底怎麼了？為何要離開它？

我們只能從場上的影音資料和角色敘述知道它很糟很亂、病人膏肓、乾脆砍掉重練。這種末世觀點其實常見於當今許多紀錄片和新聞片段的「宏觀報導」段落，好比「工業開發過度，人類喪失自然林地，陷入水資源戰爭，而經濟失衡、政局敗壞、家庭瓦解等因素導致人心惶惶、信仰幻滅，進而是各種奇宗異教興起……」云云。

這些或許都是事實，但在與《馬林路 19 號》和《粉紅星球》類似的文本中，往往只是背景。文本的作者與角色通常不選擇其中任一項議題來沉思和戰鬥，只消讓觀眾知道這些事件湊在一起簡直讓地球和生活爛爆了即可。畢竟，相關議題已經產生了太多文本，倒不如轉而呈現那種「受不了這一切」的感覺本身。

厭世的原理漸漸浮現。這種呈現感覺本身的策略是困難而危險的。把此世的各種亂象與糾結視為原因或過程，它們導致的感覺就是結果。然而，任何故事都很難逃避原因或過程的刻畫而只論結果，否則敘事將流於單薄。為什麼痛苦？因為薪水太少嗎？為什麼難過？因為性別壓迫嗎？為什麼憤恨？因為族群對立、認同錯置嗎？不知道。那究竟是什麼使人厭世？因為這一切。

可是，一切又是什麼？在此，宏觀的、因而也是一種疏離的視野，正好成為空洞的、甚至是

反智的託辭，看似俯瞰人間世，察覺百病叢生，實則不加細究，心中逕自與之保持距離，只餘事後的莫名哀嘆。也許厭世仍有其現實根源，只是當事人不願或不知如何說明，僅以「厭世」二字為標籤輕輕帶過，但在一個不免要表達與溝通某些意義的文本中，這麼做卻無法渲染觀眾，加重「厭」的力道和「世」的複雜。

別誤會，批判現實並不偉大。事實上，呈現感覺本身是完全可能的，而且手法各式各樣。為了避免單薄，「倒果為因」——將活著的苦難代換成尋死的不易，使厭世感具體化為一連串繁瑣程序——就是一種解方。提寶與猴子的搭檔，頗似漫才中「逗梗」與「捧梗」的結構，《馬林路 19 號》就這樣創造了大量的對話短路和邏輯錯位。整場戲下來，真正自殺的段落大概只有十分鐘，而即便是這十分鐘，也都在插科打諢（提寶的頭甚至塞不進上吊用的線圈），活著成了徹底的荒謬。

此外，描述現實也不是必要。一味呈現想像的美好——最好是美好到沒人相信或不敢相信，因此只能訴諸空想、調動超越現有科技水平的儀器與船艦——也暗示了現實的匱乏和達到美好世界的無能。在《粉紅星球》中，莎莎訴說了一個幾近共產主義的國度：在那裡，人類各盡所能、按需分配，團結友愛、消除異化，每個人都可愛又快樂。當然，現實既非如此，我們也沒有任何達到目標的方案。在莎莎的一號笑容和觀眾們的大聲呼喊中，烏托邦成了至上的虛無。

《粉紅星球》和《馬林路 19 號》——或者說它們呈現的當代人？——拒絕正視幻想的現實本質，也不去挖掘現實的微觀本質，而是著力深描與享受浮泛的表象。為了充實厭世感，或者說，挽救凝視厭世感所造成的故事稀薄，荒謬和虛無便接踵而來。這大概就是二重奏的譜曲與樂句。

事實上，類似觀念的玩耍自後現代論述瘋傳以來，早已不稀奇，多的是新瓶裝舊酒。儘管如此，舊酒有無陳年價值、是否隨著時代不同而有新味，才是重點。二十多年前，島上瀰漫著「世界末的華麗」，而 21 世紀將近第二個十年的現在，這種「表淺的藝術」（必須聲明，這種說法不帶有任何道德或價值判斷）已經發展到極致，在青年意識形態中根深蒂固，自成美學類型之一格。誠如前述，我不確定這是一種現實的批判性反映，還是參雜了創作者的認同，也許都有吧。無論如何，對時間形式之翻玩、對荒謬與虛無之致敬，正是「厭世二重奏」的成就。

酒後微醒，厭世自反

喝酒是自醒而醉，傍晚到凌晨的條通卻是自醉而醒。離開日式酒吧，部分店家已暗下扛棒。

這時獨自走在路上，容易把眼前的蕭瑟跟適才酒酣耳熱、暫失自我的狀態對照，在寒冷中閃現一絲清明。沒想到，「厭世二重奏」竟也如此。

從《粉紅星球》到《馬林路 19 號》，一路熱熱鬧鬧、嘻嘻哈哈、絮絮叨叨，三個角色都極為忘我地搬演著華麗與無聊（偶爾帶點悲傷），不像某些劇本賦予人物片刻的醒覺和反思，隨後是成長或轉變。正是因為這樣，荒謬與虛無才得以成立，厭世感足夠深刻。本以為盜火劇團惠賜了大叔一分典型的厭世文本，使我有幸窺得厭世之堂奧，誰知全劇最後卻露出了馬腳。

提寶死後被裝進黑色塑膠袋，露出一隻手臂；海聲漸入，我們再度想起他那神秘的航海家身分。聽著「人名—職業—年紀」的播音（在馬林路 19 號這間屋子的觀眾，只聞莎莎的聲音而不見其人），以及調性哀傷而優美的鋼琴聲，我們彷彿眼見地球上消逝的生命群像。此時，提寶緩慢站起，身體頗具表演性地走向舞台內側，撕掉了牆上掛幕，剎那間身在一片粉紅（即我們上半場所在的飛船，也就是隔壁空間）的另一批觀眾現身，他們也正看著《粉紅星球》的尾聲。

這一撕代表平行宇宙的交疊，而作為畫外音的鋼琴聲，更讓提寶這一走代表角色的自我醒覺：死後，有意識地踏上前往粉紅星球的道路。什麼，原來荒謬與虛無是可以昇華的？我還以為厭世是一座無間地獄呢。提寶何不就那麼莫名其妙地死去，一切結束？在這不到五分鐘的結局中，諸如「救贖的可能」、「完美境界之可實現」、「我們總歸還是需要一點高潮和完美的句點」等最狗血的概念竟通透紙背、一應俱全，近兩個小時「表象萬歲」式的內容一縮，突然深刻正經、溫馴乖巧了起來，讓我一時驚愕。

喂！說好的厭世呢？我還要更多更多的厭世啊！別開玩笑了！

虛無與荒謬被告知要適可而止，《粉紅星球》和《馬林路 19 號》必須串聯起來，以收「負負得正」之效。然而，這麼做可能恰恰是「正正得負」吧。在厭世精神的主導下，虛無與荒謬是常態，完全可以且應該繼續下去。為了整合這齣二重奏、賦予其「深意」，把兩者終結掉或許才有問題。

厭世的感覺和文本既然蔚為風潮一陣子了，想必一點都不可恥，甚至有不少人自豪。如果是這樣，何須停止？一旦停止，就不免令人懷疑，創作者自己的心靈深處是否也覺得，面對兵馬倥傯的生活、職涯、志業、社會關係和渺茫的未來，其實沒時間厭世；所謂的厭世，只是玩笑話、強說愁和奢侈品，最終是沒用的……



溫暖的靜候：《杏仁豆腐的滋味》的揪心美學

演出 | 旭品製作

時間 | 2019/12/27 14:30

地點 | 蓮德品素天地 B1

2013年，坂元裕二編劇的《離婚萬歲》（最高の離婚）播映，台灣日劇迷普遍給予高度評價，至今仍被譽為神劇。其中那句「兩人吃的是飯，一人吃的是飼料」聽來詼諧，卻道盡寂寞的淒苦。不過正如作品名稱所示，該劇談的是曾經相愛的兩人緩慢離別的過程。當我哭著看完，便下定決心今後要留意類似劇本。

大概因為戴上了這副眼鏡，我發現2014年起，台灣小劇場圈頻頻搬演鄭義信所寫的《杏仁豆腐心》（杏仁豆腐のココロ，2013年收錄在《日本80後劇作家選》，書林出版）。不管是藝術節還是個別劇團的公演，都可以見到這部作品的蹤跡，至今該劇已在華語世界推出很多次，甚至成為表演藝術科系的教材，就連中文評論在網路上也唾手可得。2015年台北藝穗節看過現場表演後，我自認找到了劇場界的《離婚萬歲》（當然，電視劇和劇場還是非常不同的），之後也欣賞了2018年下半年亞細亞劇團的版本。2019年末的今天，知道旭品製作的《杏仁豆腐的滋味》後，我也同樣興奮。

約莫有三個原因造就這部作品的超人氣：成本低、難度高、劇本好。全劇的舞台道具基本上只有家俱（多半已裝箱），燈光和空間要求也很簡單，準備起來並不困難，硬體成本等於轉嫁到演員身上；由於沒有換場、角色僅兩位、台詞大量且帶有許多階段性轉變，演員必須全副身心融入角色，調理好自己的身體、心情和記憶，否則「一鏡到底」是非常磨人的。種種安排還能讓這麼多劇團和觀眾趨之若鶩，足見劇本引人入勝的程度，而這全是因為它的題材真摯，手法直接，故事簡單。

阿達和小夜是相處了七年但即將分手和分居的夫妻。聖誕節前夕，他們依著各自的情緒訴說往日回憶，從飲食到談天，一切舉動再平常不過。然而，兩人心知肚明離別就在眼前。過程中，我們知道小夜的父親沉迷賭博，母親健在卻已失智，並且在這天走失。他們吃著便利商店買回來的晚餐，以杏仁豆腐為點心，同時有一搭沒一搭地彼此斟酒。小夜懷念從前旅行所見和剛在一起時的熱切，隨著話鋒轉變又忽而自述志向。在她三不五時抱怨性生活匱乏，而阿達百般推託、坦承出過軌，乃至撩起慾望想撲倒女方之後，我們才發現兩人曾因孩子早產早夭而痛徹

心扉。透過話語，觀眾可以感受到雖然阿達不至於內向，但還是屬於被動和內斂的一方，默默而處處照顧著女生；小夜儘管對許多事情漫不經心，居家生活大刺刺，在社會上待人接物的態度卻是成熟世故的。在幾次關心對方何時搬出、將來有何打算之後，全劇以兩人擁抱、燈光漸暗作結。

這樣的故事之所以揪心，是因為掌握了兩個矛盾：「情深總在臨別時」和「舉重若輕」。我們知道，人在當下看不清全局，總要事後才漸明一切。愛情亦然：海誓山盟要刻骨銘心，最好是經過離別和回憶的洗鍊。這種「局內」對上「局外」的矛盾向來是文學的經典套路。然而，把「局內」奔向「局外」的時間尺度拉大，必然還有某些時刻是兩人依舊誠摯交心，卻深刻瞭解這段關係已經走不下去的尷尬期。在此，局內和局外的界線模糊，矛盾成了一個令情感決堤的統一體。於是情深不再發生在離別後，而是臨離時。

那麼，該如何表達這種複雜性呢？由於兩人關係已從情人熬煮為家人，日常對話就不可避免地充滿各種循環而瑣碎的雜事或爭執。當親密關係行將就木，他們不願卻又不得不面對這個人生難題時，只能選擇逃避，止不住地藉由習慣的小物、小事、小動作繼續顧左右而言他；偏偏越是緊扣於此，臨別大事越被烘托到一個極致，若無實有，似小卻大。《離婚萬歲》和《杏仁豆腐心》都是「舉重若輕」的頂級範本，觀眾一路看著「溫水煮青蛙式」的告別，只有不斷中箭唉唉叫的份。

在黃煒翔導演下，莊博旭和李品潔的表演四平八穩，很能凸顯上述特色。從一開始小夜收拾漫畫、阿達下班進門，兩位演員就充分展現角色該有的日常感。接講電話、微波清酒、拿取日用品的普通行為等，也合於觀眾對生活的想像。整體而言，莊李二人的表情與身段都恰如其分地融入了角色該有的悲與喜。雖然偶有吃螺絲、求愛段落的激烈動作有一點卡、戲末演員狀態稍有鬆懈、話語力道減弱，但就一部超過一個半小時且只有固定場景、只能依靠兩位演員不斷拋接的作品來說，這已經太不容易了。

理性而言，目前我看過的「杏仁豆腐字輩」作品，《杏仁豆腐心》（2015）、《杏仁豆腐的心裏話》（2018）和這次的《杏仁豆腐的滋味》（2019）都是忠於原著的，而只要演員不到嚴重掉漆的程度，基本上表演就好看。坦白說，這些作品很難在原著之外另闢蹊徑，因為風險太高、成本太大，劇本已經夠強了。也許中文在地化編修和導演及演員的詮釋造成些微差異，但不同之處遠遠未到創新的程度。可是，為什麼非得創新呢？

這也是最後我想趁這篇文章說的：缺乏新意或許可惜，但何妨視類似表演為一道

人間風景，在某些時刻它便溫暖地靜候著，倘若你需要，就前往，就進入，就沉溺。我們大概不會要求一碗滷肉飯有多創新，但它無疑是生活中不可或缺的（文化）食糧，正如集苦澀清甜於一碗的杏仁豆腐。不是有人說過嗎？世界上有三種東西不變：四季的美、母親的愛和台灣的媒體（！）。也許媒體需要轉型，但前兩者的改變肯定是災難。對我這個杏仁豆腐的粉絲來說，這樣的故事就該永恆，誰也別給我動一絲一毫。

「沉浸式體驗」是資本主義文化的最高階段——參與《明日俱樂部》的所見所思

演出 | 驚喜製造 Surprise Lab.

時間 | 2020/01/30 20:30

地點 | Myway Fitness (復興南路一段 2 號)

「沉浸式 (immersive) 體驗」正火紅，潮度遠勝十多年來的「跨界」和「新媒體」，若要指出近三年的文化關鍵詞，在「區塊鏈」(Blockchain) 和「人類世」(Anthropocene) 之外，它必名列其中。延續前作，驚喜製造 (Surprise Lab.) 的第五部作品《明日俱樂部》也自我定位為「沉浸式體驗」，這讓深恐在流行文化中掉隊的筆者在寒流來襲的抑鬱開工日也不得不前往觀賞——噢不，應該說「參與」。下文分三個部分依序討論我的經歷、反思和一點結論。

### 發生了什麼？

善用社群網站行銷的驚喜製造，不只依例在頁面上發表宣傳文，還設置了極富簡約未來感的官網。所謂簡約未來感，指的是當初從 tumblr 紅起來的「vaporwave」(蒸氣波) 美學：在視覺上，包括了大量「妖紫霓紅」的色調，以 80 年代懷舊風格包裹未來科技的想像，我們可以看到「顆粒感」十足的字體與圖像；在聽覺上，由貝斯構築的連續低音配上鍵盤擊劃的空間感是音樂基調，表現媒介主要有搖滾樂和電子音樂，city-pop、lo-fi 取樣和 8-bit 音樂也可納入其中。儘管有交集，但 vaporwave 比 cyberpunk (賽博龐克) 更強調氣韻和情調，而非特定的世界觀，價值觀也更消極無謂。如果 cyberpunk 對將來的網路世界抱有某種幻想，vaporwave 則對現下的網路世界感到煩膩；前者仍意圖抗爭，後者打從心底厭世。

觀眾在行前會收到手機簡訊和電子郵件，虛擬人物 Emily 煞有其事地提醒我們入場位置和注意事項；換句話說，從這一刻開始，我們已經邁入整部作品的玄關，現場排隊只是此一過程的實現罷了。這個手法或可恰如其分地稱做「行前表演」，一般的表演藝術不這麼做，而是只透過劇照、文案和小編的說詞給觀眾建立「行前想像」。再者，發送簡訊和電郵而不只憑藉觀眾在售票網站購得的門票，代表製作方企圖予人一對一而非一對多的感受，由此已能察覺其妥貼心跡。

入場後，我們被要求換上半透明斗篷；值此疫病流行之際，不免讓人想到前線「抗疫者」的衣著。所有觀眾聚集到第一個活動現場即遊戲大廳後，可以見到播有 vaporwave 經典畫面的若干電視螢幕，周遭滿是「虛擬貨幣交易所」等霓虹招牌，交雜著末世頹廢和冷冽科技的氣息。有趣的是，在刻意安排下，廚房人員工作時傳出的香氣，在視聽感官之外給大家增添了

嗅覺的刺激。Emily「現身」電視螢幕，告知這場遊戲分為「昨日、今日和明日」，並將所有觀眾分隊。我所屬的小隊被帶入某個門後一連串通道的角落，「祭司」成了我們的領隊，告知接下來的任務和世界。可想而知，其他觀眾也被分到不同小隊，由不同角色帶領。

接下來的故事令人詫異——完全脫離了此前的未來感，處處顯盡古典味。紅玫瑰和白玫瑰兩大家族欲爭取世界的統治權，在參與過去統治者的葬禮後，他們聯姻統治新世界，企圖弭平可能引起的戰亂。此時所有觀眾透過演員們近乎默劇形式的演出，揣摩著「昨日世界」發生什麼事。我所屬的「祭司」帶領的曼陀羅是執法者，工作是揪出藏匿在兩大家族中的罌粟花成員，後者是未能與新王結婚而不滿的另一公主的爪牙，極盡所能地破壞婚姻與和平。在紅玫瑰、白玫瑰、曼陀羅和罌粟花之外，尚有整場活動都未出現的金雀花成員，他們直到活動結束後才自稱「與你擦身而過的玩家」傳簡訊跟我們打招呼，可見這次製作不只有「行前表演」，連「演後表演」也不馬虎。不論其用意是否讓人有感，都令人佩服。

如果「昨日世界」是較為典型的表演（我們必須隨著演員的帶領，在場上不同空間觀看），那麼「今日世界」則有較強的互動性：紅白玫瑰相互叫陣，為了因應接下來的投票，他們各自的領導者不只告知所有成員（也就是其他小隊的觀眾）隊呼和舞步，彼此還有擂台上的打鬥橋段，看似真槍實彈的對打突現演員們耗費的心力。曼陀羅小隊需要深入兩隊之中，依照某些記號尋找罌粟花臥底，過程中也必須跟其他觀眾對話。最終，我們因為誤判嫌疑犯而全軍覆沒，整隊被帶到「最黑暗的角落」強制出賣隊友，故事到此為止。「明日世界」並不是活動的特定段落，而是我們在散場後的每個現實日子。藉由金雀花成員的來訊，驚喜製造似乎希望指出，「沒有戰爭就沒有傷害，超越輸贏每個人都才是真正的贏家」。整部作品被定調為人性試驗劇。

## 實際發生了什麼？

反思這樣的作品之前，先岔個題。在網路購物初現的那幾年，我總是有意無意挑個自己也不那麼需要的便宜商品來買，要的就是「置入購物車」、「選擇寄送方式」和「追蹤物流」的快感；跟出門走一遭相比，螢幕前這樣簡單一搞，不只輕鬆而且有趣。近年來，我也是親戚中最鼓吹紅包改用電子支付的一員，因為方便又好玩。

消費本身就這樣成了一種「體驗」。用傳統左翼的說法，體驗針對的不是商品的「使用價值」（因為特定用途而需要某個商品），而是商品流通時倚賴的「交換價值」（獲得商品的方式）。參與《明日俱樂部》讓人再次確認這個區分。所謂的「沉浸式體驗」，其實意味著獲得商品的方式本身將盡可能因為五感共構而豐富起來。問題是，商品——在此即《明日俱樂部》這個作品——到底用途是什麼？它最終能給我什麼啟發？消費體驗有辦法凌駕商品本質嗎？我們可以從這部作品的三個特點來看這些問題。

第一，迥異於多數戲劇作品的命名方式，《明日俱樂部》這樣的名稱（連同字體設計）跟內容沒有很強的相關性，反而給人 vaporwave 的想像，而且如前所述，其寓意主要由「昨日」和「今日」的各種事件來烘托。

體驗過整場活動後，我們知道這是一齣關於人性試驗的作品，「紅白玫瑰」的說法可能出自英國的「薔薇戰爭」（又名「玫瑰戰爭」，英法百年戰爭之後英國陷入的王位爭奪戰，也分紅白玫瑰兩大陣營，各有家徽），創建於 12 世紀的「金雀花王朝」於戰後瓦解。如果是一個不知「沉浸式體驗」為何物的導演或編劇，可能乾脆把作品命名為「新薔薇戰爭」了吧？這些戲劇慣有的主軸與素材幾乎不著痕跡地消失在 vaporwave 的情調與各種觀演互動中，徒留一個能塞入不同劇本的題目作為誘人五感的符碼，好像網購平台上買賣什麼商品、充斥什麼店家是其次，重點始終是買賣本身。就此而言，《明日俱樂部》頗似一種裝置或機器，要灌入什麼軟體都可再議（只要把不同劇本限縮在「昨日」和「今日」的範圍，「明日」還是可以成立）。

這麼做的好處，是沒有人事先知道這部作品的內容大綱是什麼，可以保持神秘感（其實以滑鼠游標在官網文字上迴旋，還是可以看到「兩大陣營」的暗示）；然而，反過來說，是不是劇本深度不夠，才怕透露大綱後會給人了無新意之感——否則，何以歷來所有傳統戲劇作品都能以劇名呈現其內容，不管是《馬克白》、《四川好人》，還是《雙姝怨》或《紅樓夢續》？

第二，迥異於多數戲劇作品的觀賞方式，《明日俱樂部》的觀眾始終只掌握局部情節，無能全觀；之所以如此，是因為這個作品更像遊戲，而非戲劇或某種相對靜態的文本。

參與遊戲時，我們會跟演員處於同一層次，或者說，就是一群未經事先排練的演員。以往，觀眾因為和演員有著明確的身分區隔，置身戲外，所以能全觀作品；就算導演和編劇能充分設計作品，觀眾也可以好好領教、接招，「觀導／編」的權力互動——是的，這麼老套的東西也是有互動的喔——能保持相對平衡，處於推拉狀態。然而，當純粹的觀眾消失，戲外或文本之外的世界也就跟著消失，最後唯一存在的只有遊戲設計者——「觀導／編」關係徹底失衡。回到網購平台（或當今最具規模的那個社群網站）的類比，觀眾在何時經歷什麼，其實被「演算法」精心設計過。我們已經無法好好瀏覽一個部落格或網站，窮盡每一個分類或子頁面，而是成為平台的一個帳號，被安分地餵養資訊；至此，買賣商品不只不是重點，連瀏覽的商品可能都不是我們能自主決定的。

我注意到「祭司」交代情節時也曾叮嚀隊員，可以去紅白玫瑰小隊了解其他故事。製作方希望替「觀眾」保留自由的用心應該被理解，但事實是，混亂現場中失去昔日「觀眾席」的我們這些臨演，只能把祭司當作洪流中的浮木緊緊跟隨，從而限制了視野。或許有人會稱這個現象為「開放」，但若全觀作品後還能保持多重視野，這樣的「開放」是否更叫人讚嘆？刻意

的侷限可以等於開放嗎？

第三，迥異於多數戲劇作品的呈現方式，《明日俱樂部》除了包括傳統的觀看和聆聽，並要求大家移動身體外，更加入了嗅味覺的體驗。

除了在遊戲大廳聞到廚房傳來的香氣之外，「祭司」教我們如何審訊罌粟花成員時，更以食物和飲料作為刺探這些人身分的方法，我們也得以小小吃喝一番，完成網站上介紹的關於「調飲」與「小食」的體驗。這邊有兩個問題。首先，是吃喝品項的意義和文本整合的程度。就像作品名稱跟劇本有所脫節一樣，這裡的餐酒也與文本落拍。王后固然高雅，高雅的食物卻不只有一種；某家族固然崇尚自由，足以代表自由精神的食物卻範圍甚廣。除非起始即設置特定角色或家族鍾愛某些食物與酒款，否則這些品項的挑選未免太過隨機。舉例來說，為何調酒不是以蘇格蘭威士忌為基底的「王之谷」(King's Valley, 1986年上田和男所創)呢？當然可以用其他酒款，只是這樣能否與王朝政治更貼近？我不知道，但重點應該是意義和文本的相關性。其次，是餐酒的品質。像驚喜製造這樣有野心的團隊肯定做足了功課，知道餐酒搭配 (pairing) 在老饕之間是多麼重要且可遇不可求的。姑且不論餐酒個別和互動之後的水準 (酒太甜，搶了甜點的戲) 外，如果因為燈光 (太暗，看不見盤內食物)、擺盤 (凌亂)、杯具 (微光照耀下，可見擦拭不乾淨的痕跡) 和氛圍 (當下是審問臥底的緊張氣氛) 未達到適合的享受標準，放慢腳步聚焦在單一品項也未嘗不可。至少在台北，有經驗的飲家對一件事都心照不宣：單純的品飲會要比跨界跟音樂或名畫合作來得靠譜。

這裡當然還涉及第三個問題：在國民經濟中，「體驗」基本上屬於服務業；反觀傳統的表演藝術，就其強調商品內容、使用價值或文本意義而言，其實仍然屬於製造業 (好像很落後?)。如果本文至此一直以製造業的標準跟這部作品對照有失公允，那麼試問，以服務業的標準來衡量這場酒食齊備的「沉浸式體驗」，應該非常合理吧？可是與製造業相比，服務業的嚴苛程度怕是有過之而無不及的。五感並用，在故事、遊戲、戲劇、武打、影音畫面和嗅味覺兼具的情況下，我們對這種作品抱持的態度應該是「什麼都有，什麼都 OK 好」還是「什麼都有，每一個都要做到最好」？希望上述對餐酒搭配的質疑不至於被認為是刁難。

### 將來還能發生什麼？

當「沉浸式體驗」提上表演藝術的議事日程時，不少在文化世界中打滾多年的觀察者可說充滿了既視感 (déjà vu)：網路媒體發展後，報業和出版業發生了什麼事；網購風行後，實體店面又發生了什麼事；MP3 和網路串流襲來後，淘兒唱片去了哪裡。事實是，新的東西都站穩了腳步，而且包括筆者在內一些曾經採取批判立場的自命清高者，現在都愛用的不得了。可是另一些事實同樣存在：老爸還是每天買報紙，我依舊會去逛書店，發燒友們繼續掏碟。舊東西也許半死不活，但從未消逝，而是化作文化底蘊附身在日新又新的一波波浪潮中。

我確信，隨著資本的全球化和對文化領域——進而是感官結構和美學思考——的深層支配，「沉浸式體驗」是勢不可擋的，我們將來必然還會參與並且慢慢習慣上、愛上類似活動。這是見證其後續演化的良機，而它這正是我們時代的倒影。詹明信（Fredric Jameson）曾把後現代主義視為晚期資本主義的文化邏輯。筆者見識淺陋，在此任意挪用列寧的話，把「沉浸式體驗」視為資本主義文化的最高階段，仿效這個當前潮流，圖個吸睛效果。在這個階段，交換價值掩蓋使用價值，作品形式吞噬內容，娛樂感官取代思考；不只如此，感官之間還跟紅白玫瑰家族一樣相互爭戰，分食遭到無盡剝削的故事深意，正如資本家在市場競爭下共同分配著勞動階級產出的剩餘價值。

顯然，即便是這樣一個新東西，仍然需要老派的文本和意義來支撐，不可能只憑藉虛無的情調和形式來開展，儘管那些舊東西已在五感分工中被擠壓至最低程度。話說回來，新潮流的出現不是沒有來由的。任何一個文化領域的成熟，必然要經過深刻錘鍊表現手法或形式的階段，而這個階段完全可能從原本的內容或本質「異化」出去，頭也不回地走向反面，成為另一種截然不同的藝術門類。當前的「沉浸式體驗」實踐者或許（自認）背離或超越了表演藝術，但不可否認，這正是國內表演藝術發展到一定程度才有的結晶和象徵，能夠迫使我們望向未來、回顧過去，因此正面看待這個現象，認識並吸收其技術還是有必要的。

就我所知，部分劇團對這個趨勢有所擔憂（如果不是厭惡的話）。但是「反題」早在「正題」發展時已經誕生，而操持新派事物者未必是贏家，率先搶到「合題」的歷史腳步者才能源遠流長。在這個新陳代謝的徬徨過渡期，期許不遠的將來「沉浸式體驗」成為一種如 5G 上網般的日常技術，而對文本深意的發想與考掘仍能持續深化，二者得兼。



是刺蝟還是狐狸？《在世紀末不可能發生的事》的手法與立場

演出 | 創劇團

時間 | 2020/02/21 19:30-

地點 | 台灣戲曲中心

創劇團《在世紀末不可能發生的事》是以戲劇管窺白色恐怖的入門磚。因為雙方家庭在社會階級和政黨認同上的差異，相愛的男女主角在步入紅毯前夕終於不得不面對上一代埋藏已久的祕密，也因此更加認識彼此，進而是一段不堪回首的台灣歷史。

舞台大分兩區，木椅、木窗和老唱片構成的女方家庭（黃家），跟沙發、插花和大幅書法構成的男方家庭（蘇家）形成鮮明對比，作品的演繹過程便在這兩造穿梭。整體而言，表現手法相當寫實，唯中段描述女方父親可能受到的政治迫害和精神壓力時，由演員劉皇麟緩緩背著枯樹幹走向舞台兩區中間例外：這棵樹最後轉為病院中陽光和煦、雙方和解與勇敢迎向未來的象徵。除了簡單大方的舞台設計，演員的服裝也非常切合 90 年代的風格。

幾位演員的表現極好。放在近一兩年的台灣政治脈絡來看，男方家長那種事不關己、自以為高大上、目中無（年輕）人的態度，頗有「韓風」，既讓觀眾氣憤，又不免感到無限荒謬與可笑。至於女方家長唯唯諾諾、不敢面對過往傷痛的逃避舉措，也令想要爭取平等、挖掘真相的年輕一代感到挫敗，聯想到禁止小孩「嘸政治」的老一輩台灣長輩。

另外值得一提的是音樂設計。首先，音響擺置不只於舞台兩旁，更有前後縱深，聲響在不同相位的移動與交錯，帶來非常細緻的感受。其次，反饋噪音和各種低頻與拍點的層層堆疊也相當講究，不少段落的鋪排都凸顯了設計者的用心，其精彩程度足以單獨聆聽，同時又與劇中氛圍與人物心境密切搭配，實在是本劇一大亮點。

雖然有這些優點，但觀賞整部作品時，還是不免因為若干安排而出戲，回看劇作家本人的文字作品，似乎已現端倪。以下分四點來談，前兩點屬於戲劇形式的問題，後兩點則是這些形式帶來的義理問題。

第一，綜觀帶點推理成分的戲劇或文學作品，為了促使讀者或觀眾聯想，作者往往刻意使結局與謎底**模糊**，避免一槌定音。這種手法是必須且正當的，但這麼做必須掌握一個要點，那就是結局與謎底的相關暗示必須**清晰**。暗示，除了要確切到足以使人據此再三推敲結局與謎底外，作為發生在時間中的一連串過程，其斧鑿痕跡也不能太過明顯，必須看起來順其自然。

《在世紀末》正是類似風格的作品，不過其結局與謎底（即女方父親所受迫害的起因，以及三十年前女方父母面對特務時的互動等）和暗示（即女主角確認上述真相的過程或方式）卻同樣模糊。男方父親固然當過法官，可能審理過女方父親，但在前者堅持不透露實情的前提下，似乎並無其他材料證明我們的猜想（學佛未必能說明其良心不安；就算良心不安，也未必就是因為男方父親一案）。至於女兒稍後進入父親房內找到盒中照片、轉眼間便知悉真相的手法，未免太過武斷——為什麼早不發現晚不發現，現在才發現？難道作者說了算？（當然就創作而言，一切都是作者說了算，但這種安排未免太刻意。）

其次，一些台詞猶如斷了線的風箏，不知飄向何方。這邊僅舉兩例。第一，劇中角色不斷提到紅茶與咖啡（送禮時糾結對方喝不喝，女方母親跟男方父親見面探聽真相時也喝咖啡），更時常在對話中寒暄，提醒對方趁熱盡快喝——這些橋段再三出現，不得不叫人聯想究竟有何隱喻，但這兩種飲料能代表什麼認同嗎？我智識淺薄，不解其中深意。第二，男主角在作品中後段表示要送其爸媽「安全」抵達機場時，不只劇中角色（即男主角媽媽）表示兒子「說這種話」令人擔憂，觀眾也很難不設想稍後有什麼使他們「不安全」的安排——事實證明，根本什麼都沒有。（是擔心女方爸爸衝出來再次掐住自己父親脖子嗎？不可能啊；還是說，男主角想對自己的爸媽做些什麼？）

在一部主題明確的戲劇或文學作品中，不是不可以有其他次要鋪陳，但這些鋪陳必須直接、間接或至少隱晦地指回主題，以便強化並從各個側面探討之，只要它是意義深刻、值得探究的對象。《在世紀末》也是主題明確的作品，旨在呈現特定歷史真相及其對台灣人造成的相關影響，但在這朵鮮花周邊，實在佈滿太多雜蕪的蔓草，令觀眾分心，有時在角色對話中甚至被帶往他處，無怪乎整部戲超過一個半小時。

第三，是轉型正義這個議題的立場傾斜。男方父親三不五時拿佛經當擋箭牌，相信許多觀眾感到又膩又煩又好笑。然而，他說的並沒有錯，作為法官，本來就該依法行事，不然呢？再者，審理案件眾多，忘記特定人事物也不無可能。細究下來，其實男主角父親的立場是很站得住腳的——我並不是說他是對的，而是說劇

本或製作團隊並沒有讓女主角父親的立場「更站得住腳」，反而有偷懶、訴諸觀眾當下已知的「人權」和「轉型正義」等概念從戲外答案解決戲內問題的嫌疑，對立的角色之間缺乏推拉琢磨的具體過程。

最明顯的就是，養尊處優的男主角（注意，他是一個要媽媽幫忙打蟑螂的男生）因為堅定愛著女友並憑藉基本的人權觀念與同理心而破壞父親書法，進而有所成長時，卻無力對他控訴的「共犯結構」和「邪惡的平庸」多反駁點什麼，反而被母親三兩下打臉完之後，瞬間無語，徒留無力的嘶吼。Come on！這些被男主角母親調侃為洗腦年輕人的時髦政治術語，如果沒有劇本或製作團隊的進一步操作和幫助，是真的會顯得非常蒼白喔！還是說，這般形象正是劇本或製作團隊想像的台灣青年？未必要在言詞上做出更多辯論，畢竟這齣戲已經給我們夠多台詞了，但有沒有其他方式能讓女方及其家屬的立場在戲中更在理、更攬獲人心？似乎意識到觀眾已經習慣聽到「人權」和「轉型正義」，所以試圖「平衡報導」一下迫害者的立場，這是我感覺到的。

最後，整體「世界觀」過於簡單了。我們不妨從女主角的夢想說起。在這部作品中，她一心一意想前往美國，並且因為父親身分而在考試時受到（政治性的）阻撓，隨後感到挫敗與不滿。可是，為什麼非美國不可呢？希望逃離這個令她不解的家庭和父親當然是原因之一，但這還不夠。配合女主角台大生的身分，人們可能容易想到所謂的「來來來，來台大；去去去，去美國」，偏偏這句話主要發生在1970年代的青年學子，而這其實是女主角爸爸時代的事情。即便到了2000年留美仍是首選，留學他國的人卻也上升不少；事實上，在陳建成的原劇本中，女主角的幾位友人正是分布在德國和日本。

如果是這樣，我能設想到的女主角嚮往美國的原因，恐怕只有一個，那就是劇本或製作方希望塑造「男方＝外省＝迫害者＝中國」（男方哥哥要搬到中國去惹，真是有遠見呢）和「女方＝本省＝受迫害者＝美國」的對立。這其實是一種非常政治正確的觀點，尤其在民進黨執政的今日。這個圖像未必是錯的，但卻是不精確的，因為肯定有許多例外，而這些例外並不是這部作品希望處理的。或許是心懷這幅二元對立圖像，所以才會試著如前一點所說的進行「平衡報導」吧？

英國哲學家以撒柏林曾說：「狐狸知道很多小事情，刺蝟知道一件大事情。」我們可以引申來看這兩種動物：刺蝟者，一生只為其確信的理念說話，至死不渝，並且樂於掀起論戰；狐狸者，這個立場他能體會，那個立場他也能了解，換位思考好不快樂，但你休想知道他相信什麼。創劇團會選擇這樣的題目，基本上已經是站在同情受迫害者一方的立場，試圖為其發聲了。然而，因為平衡報導，反而又

踩到兩邊各有其道理的邊上，當我們期待他再為受迫受害者多說點什麼時，聲音卻薄弱了。我們可能都同意一部佳作應該夠「複雜」，但這個「複雜」是兼採各種立場而來的，還是堅守一個立場，盡可能迎戰各種反逆而來的？你們——或我們——該是刺蝟還是狐狸呢？

## 破壁或需過牆戲——《戲中壁》的三個切面

演出 | 差事劇團

時間 | 2020/03/07 19:30

地點 | 寶藏巖國際藝術村山城戶外劇場

《戲中壁》以兩位歷經日治和國民黨白色恐怖時期的戲劇人（導演宋非我和劇作家簡國賢，分別由謝宗宜和李明哲飾）以及劇作家妻子（理子，梁馨文飾）的互動為過程，勾勒法西斯政府的暴力、地下游擊隊的反抗、戲劇人理想與硬頸精神，以及革命者抗暴時對家人友朋的憂思。

串起這些元素的引線，是劇作家簡國賢所寫的《壁》。這部作品曾在 1946 年於台北中山堂上演，當時大受歡迎，王昶雄、王白淵和吳濁流等都談過此作。現在要考掘二二八事件前後的文化生活，該戲的上演應是不能繞過的事件。由於簡國賢最後在馬場町遭到槍決，而宋非我又流亡日本、中國和香港（最後在 80 年代回到台灣），如果不是簡國賢妻子的保留，我們今天大概看不到此作了。

國光劇團曾在 1999 年於簡國賢故鄉桃園演過《壁》，差事劇團這次的製作不只直接翻演，而是將《壁》視為故事的一個環節。這也是「戲中壁」的第一個切面：將《壁》置於一齣有關壓迫與反抗的戲中，理解其生成脈絡。

於是，我們開始體會簡國賢和宋非我的革命交情，感受簡國賢發想劇本的欣喜與關懷，管窺《壁》發表之前宋簡同年合作的《土地公遊台灣》（揭發官員貪污的廣播連續劇），也揣想理子的擔憂、醋勁和可能引發的危險（特務人員善用人情和情人之間的矛盾，誘使近親相互揭發，類似例子亦可見於郭松棻〈月印〉一文），欣賞三人談劇論藝時，詩歌、舞蹈與音樂的優美纏繞；就此而言，《戲中壁》是一個技術豐富的文本。由於三人所處時空特殊，演員必須熟記日文、客語、福佬話和現在大家所說的「國語」，而即使是「國語」，亦有文白或詩白夾雜的段落，我們也能欣賞到多種語言、語體的切換和對應，悠遊在文化複雜性中。

然而，全劇倚重大量的台詞，即便走位和演員身體的各種表現（如舞蹈）不是不存在，甚至是精彩的，觀眾卻容易以聆聽演員的話語來推展全劇，有時還必須轉頭確認一旁字幕。這麼做能保障我們掌握情節，方便觀演溝通，但在細究演員身體和持續感受劇場整體的氛圍上，注意力難免被打斷和零碎化。

「戲中壁」的第二個切面是獨幕劇《壁》的再現，縱使有上述鋪陳，「壁」的象徵仍是整齣戲的主體。勞動者許乞食家徒四壁，即將餓死，終不得已毒殺老母，隨後自殺；此時囤積米糧的暴發戶仍在隔壁嘻嘻哈哈，不食人間煙火地優雅起舞，其姿態自然不同於理子那狂躁又抑鬱的舞蹈身段。「壁啊！壁！為什麼這層壁不能打破？」這如何不叫人無助與悲憤？

在這個段落，導演安排李明哲飾演許乞食，梁馨文飾演乞食母親，謝宗宜飾演無良暴發戶。不過，回到非我、國賢和理子的互動或《壁》的生成脈絡，這也可以被解讀成三人的想像或集體發想，即國賢飾演許乞食，理子飾演母親，非我飾演暴發戶，可見「戲中壁」本身的層疊情緻；在此過程中，貧富差距和階級鬥爭的社會本質已躍然紙上。其實不待《壁》的再現，從簡國賢和宋非我兩個角色的對話中，我們已能感受對勞苦大眾的關懷。

據查，現實中的宋非我在受到歐陽予倩等人的推薦後，進入中共中央人民廣播電台工作，簡國賢則跟廖成福等成立「台灣民主自治同盟」（與謝雪紅的組織同名，但非同一團體），在三峽和大溪等地流亡，組織游擊隊。簡國賢是團體中最後的被捕者，由於一方面失去供出夥伴的利用價值，另一方面也在逼供時設法切斷與同志的關係，因此成了該團體少數被槍決的一人，足見其大義。

與現實中成為平行線的兩人不同，《戲中壁》試圖讓宋非我與獄中的簡國賢跨時空對話，凸顯後者「朝聞道，夕死可矣」之泰然，令人動容。較為可惜的是，我們似乎看不到宋非我和理子更複雜的心理狀態，好比在戰友死後，獨活的自己如何面對其親人並自我看待的糾結。

最後，或許「戲中壁」還有第三個切面，這是筆者每次欣賞左翼立場鮮明的劇作時，心裡總會泛起的困惑，而這樣的困惑正好透過這次的劇名彰顯出來。

近年談論白色恐怖的劇作越來越多，差事劇團《戲中壁》的性質卻格外不同。這跟鍾喬自身的長年關懷與思考方法有關，也跟本戲聚焦在台灣白色恐怖的最早期（國民黨接收台灣的頭幾年）有關。

不少新創劇團和青年編導觸及相關主題，是受到過去五、六年台港社會動盪，以及民進黨執政以降的「轉型正義」論述所影響的。呼應這些形勢而帶上的後見之明，容易把受難者與加害者的格局，輕易映射到 70 年代以降「黨外」與「黨國」的對立，進而是晚近一點的「台灣」與「中國」對立，忽視了白色恐怖早期台灣

社會的階級對立、二戰前的社會主義運動和二戰後的美蘇／中冷戰結構。

正是努力了二十多年的差事劇團和這回的《戲中壁》，讓我們在一票政治正確的作品中，嗅到一股猛烈不失雅致、穩健不失流暢的原生氣息。然而，每當置身其觀眾席或走出戲棚時，筆者還是不免反過來想：「政治不正確」真的站得住腳嗎？隨之而來的自我邊緣化，難道不是一種卸除武裝嗎？

即便同意生產關係和階級鬥爭，在既有生產力的基礎上規定了整個社會，因此勞動者和統治者的對抗在不同時代都是至關重要的，在面對靈活多變的形勢和各種上層建築的浮泛表象——如國族對立的問題——時，我們又該怎麼應對？直接提出一個站在人民和勞動者立場的作品固然必要，這麼做卻也只顯得和訴諸國族和政黨對立的主流意識形態不同而已。如果不呈現它們之間在「不同」之外，還有什麼「此（人民和勞動者立場）更勝彼（國族對立的立場）」的理由或「彼要以此為前提」的依據，用更靈活而新穎——好比巧妙地走進、利用、穿越主流意識形態——的方式訴說苦難，那麼一般消費者（他們更多是藍綠選民）也樂得繼續在多元主義的名號下自由選擇，只消等待期末報告的催促和身而為人的惻隱之心召喚，再偶爾認識一下人民或勞動者。

話說回來，「人民」或「勞動者」又是何指呢？這是毫無疑問的兩個詞嗎？它們在二十世紀前期和在二十一世紀此刻的涵義是一樣的嗎？在資本邏輯越發精緻的社會中，大概不會有哪一個資本家在口頭上不認為自己是人民的一部份吧，而他們最常見的辯詞則是：嘿，我們在市場上承擔風險時，可不比勞動者輕鬆呢！事實上，這些意識形態也是多數時候真正的人民或勞動者所持有的。

因此，要讓左翼立場的重要性乃至根本性更具說服力，或許要納入那些浮泛表象和主流意識形態，加以比較、連結、掙搏和破解。素樸地重申苦難、苦難地再現苦難，恐怕是不夠的；更危險的是，當國族對立的問題鋪天蓋地而來，不去迎戰的下場可能正是陷入同溫層，而同溫層的特色就是四周滿是一道道「壁」。

「戲中壁」的第三個切面，因此是劇場世界中左翼作品與其他作品之間的「壁」：一個本意是申明理念、劃分立場、區辨風格的界線，轉為無法「出乎其外（進入主流意識形態，與之對話）、入乎其內（回到左翼立場，站穩腳步）」的牢籠，好不容易進兩步，卻又退了一步。

「壁啊！壁！為什麼這層壁不能打破？」

演出 | 磷火鑄型所

時間 | 2020/03/13 20:00

地點 | 寶藏巖國際藝術村山城劇場

這篇評論是借題發揮，因為在看戲前後，我意外聽到了兩則有趣的對話，正好拿來充當切入點，只是這麼一來，以下文字就溢出了劇評的範圍。

前往寶藏巖的路上，兩位應該是觀眾的路人在汀州路上暢談待會的活動，其中一人興奮表示：「舞蹈很屌！」「很酷！」「沒見過，要去看看。」。另一方面，我在動筆寫下這些文字前，與朋友約了喝酒，他的小學兒子在一旁偷拍了舞蹈的照片後，竟脫口嚷著「這是黑暗版的光頭麥當勞叔叔嗎？」毫不意外，大爺他稍後就自顧自地玩起遊戲，根本不管什麼舞蹈。

這個讓人噴飯的發言跟兩位路人的反應恰成對比：一個是把舞蹈視為新奇事物，要去狩獵一番；另一個是把舞蹈放進既有的認知架構，任意將它庸俗化。

雖然獵奇不可取，但不管創作者願不願意、是否有意，總體而言，舞蹈總是保有獵奇的條件，所以調校「觀看的方式」是必須的，但該怎麼做？對此，學者與劇場工作者已經義正嚴詞地動用了不少論述。倒是「黑暗版光頭麥當勞叔叔」這個奇想，寓意深遠且少見，它暗示美國資本對台灣民眾生活和觀看方式的介入，又指出舞蹈未必不能藉此在一定程度上自我否定，回歸日常，拒絕獵奇。為了表示我不是在惡搞，也絕非對創作者不敬，還是先從作品本身談起。

## 閃動的磷火

時至今日，把蘭嶼視為台灣的「沖繩」應該不為過了。在主權與資本的交媾下，兩者幾乎等同棄嬰。80年代，國民黨政府欺瞞達悟族人，興建貯存場來傾倒難以處置的核廢料。這幾年因為廢料桶老舊，輻射有外洩疑慮，民進黨政府打算換桶並支付高額賠償金。問題是這一換一賠，核廢料哪裡還有離開蘭嶼的一天？政黨輪替不只兩回，轉型正義之論震天價響，環境運動也持續而緩慢地取得成果，但這座邊緣島嶼始終被體系犧牲、踐踏。



《一般之歌第二部——磷火之海》希望大家關注的，大抵是這樣一塊悲慘的、正在燃燒的土地。全劇形式以舞蹈為主，並透過一個基本敘事線來發展。一開場，黃緣文和關晨引渾身白粉，在舞台側邊如兩隻蟲子般纏繞、摩擦、對看和打滾，期間更有象徵交配的動作，把觀眾帶回人類征服地表前的地質年代或初民社會。隨後舞台焦點轉往蘭嶼傳統的地下屋，李薇帶領二人行走並於舞台上繞場，頗有部落族長之威儀，歷史也於焉誕生。

在李薇喜憂狂亂的獨舞後，攀爬上高掛著的環狀物，其肌肉線條與施力過程令人印象深刻；大約此時，我們看到代表核廢料桶的綠色圓桶盤踞空中，李薇像飛魚一樣倒掛在地下屋上方的欄杆。火舞的段落叫人聯想驅除惡靈的祭儀，這也是觀察演員／舞者手腳協調和神態是否從容的時機，似乎關晨引更加小心翼翼。

如果這部作品有個高潮，應該就是劇名所示的「磷火之海」：地下屋斜後方現場燃起火焰，沒多久便燒盡整個布幕，餘下適當間距的焰苗，配合三位演員／舞者頭頂著的火光，繼續於黑暗中閃動飄移。帶著無力、憤怒與遺憾而病亡的英靈，正透過這些磷火回到人間，護佑著這塊受傷的風土。

## 問題的兩端

除了這條敘事線，最醒目的無疑還是舞蹈常見的身體，如蟹腳、匍行和各種極端的表情，不管是狂喜、困惑、驚恐，還是痛苦。醜怪與陰翳的氣質，在這部作品中表露無遺。然而，達悟族人的遭遇和舞蹈形式的遇合是否成功，卻叫人好奇。這裡有兩個問題：第一，從舞蹈作品的**這一端**出發，能否通達核廢污染議題？第二，從蘭嶼命運的**那一端**出發，為何非舞蹈不可？

第一個問題要求甚高，但不是不好回答。藝術本來就不能也無意取代社會科學，反之亦然。但舞蹈直探生命內裏的能量，確實能使我們對歷史現場的行動者感同身受，而理解受壓迫的生命正是行動——不管是研究報導，還是參與組織——的第一步。我也是在看戲之後，回顧了昔日關注的蘭嶼核廢議題。因此，就算舞蹈的抽象性不能帶領觀眾認識蘭嶼困境的全貌，卻可以透過「肉體的叛亂」（這是土方巽1968年的作品名稱）和蘭嶼精神的象徵，如飛魚和地下屋，賦予我們認識與反抗困境的動力。就此而言，《磷火之海》有其重要貢獻。

第二個問題不好回答，卻至關重要。眾所皆知，「舞蹈」早就從日本的特殊文化發展為世界性的「Butoh」，在這個過程中，許多動作已經不能被視為實指對象，反而要被理解為可供靈活調動的符號。

舉例來說，以日本農民耕作時的身體為基底的蟹腳，之所以能在其他文化脈絡下重複出現，主要是取其受辱、遭到賤斥和各種前現代特質（如蒙昧和封建）的意義，因此當我們用蟹腳或其他動作來搬演一齣以蘭嶼命運為主題的作品時，並不是說「達悟族人也有蟹腳」；同樣的，我們也不能因為「達悟族人沒有蟹腳」而批評這種表現方式。這裡的重點是，達悟族和其他民族或階級一樣有著「屈辱的過去」，蟹腳的使用因此是成立的。

## 亞洲是答案嗎？

然而，如果這個推論正確，我們就要回答另一個問題：同樣具有特殊的原生脈絡但更早走向世界，進而也成為被靈活調動的符號的西方現代舞（或舞蹈之外的任何其他形式），何以不是選項？當然，我們可以說創作者有自己的選擇和風格，也可以說「西方的玩意兒在市面上已經太多」，但這些都不是理論上的解釋。換句話說，我們如何證成這種源自日本的表現方式更具必要性、迫切性或親近性，以至於需要採用它？一個可預見且看似合理的答案，或許就是這次演出計畫的論述主軸：亞洲或「亞際」。

放眼二戰之後的歷史，東（南）亞島鏈幾乎都被收編進冷戰結構。保守政權受美國扶持，接收其資本挹注；正因如此，恐共情結至今仍像幽靈一樣徘徊著，無數左翼思想與行動受到殘酷鎮壓，遑論底層民眾。事實上，由土方巽和大野一雄開創的舞蹈傳統便是誕生於激烈的日美安保鬥爭時期。跟美國、美帝、北美洲比起來，我們似乎跟亞洲更親近，因而更具道德使命感。然而，依照反帝運動而來的「洲內意識」或東亞共享的歷史經驗，就能夠決定美學形式的採用嗎？

我們確實可以說，西方現代舞是隨著戰後美帝的對台支配而輸入的；與此不同，80年代舞蹈輸入時，台灣社會正值解嚴前夕的沸騰，因此其反抗精神更契合本地形勢。可是，這種脈絡化解讀並不意味著西方現代性**本身**耗盡了自我更新的批判能量，更不表示解嚴後三十多年，東方美學對我們來說更加優位。再說，戰前日本就是帝國主義的始作俑者之一，在當前文化研究的亞洲或東亞領域中，這已經是一大難題。

我們既然能夠發掘並利用昔日帝國（日本）的前衛表演，為什麼不再主動串連當前帝國（美國）的進步反對力量，繼續借鏡早先世界帝國（英國與歐洲諸國）的遺產？說得難聽一點，洲內意識和洲際對立真的不是左翼拒／懼談國族對立的遮羞布嗎？或者，其實就是改頭換面地、更上層樓卻又羞答答地進行國族對立？反

對資本主義——這個隨處可見、一直變形、深入社會每一個毛孔的剝削性生產關係——無果，所以轉向反對和獨尊特定地區、文化乃至文明了？

我並不是說（也沒有資格說）我們不能用舞蹈的形式來傳達蘭嶼的命運，而是想探問：這麼做的理由究竟是什麼？它是為了處理什麼問題、適應什麼脈絡？在這些問題面前，現代舞其實也無法迴避。

許多人心知肚明，之所以遇到這些麻煩，是因為我們並未確定並提煉出台灣和蘭嶼的獨特身體。在這種情況下，當然只能自外輸入表現形式，而眼前的選項已經不只現代舞一種，還包括了舞蹈。那麼，為什麼是舞蹈？如果無法把握採用舞蹈形式的理由，它的處境就會類似當初現代舞或任何新東西輸入台灣時一樣，不是高大上，就是裝神弄鬼，引發獵奇欲。

## 麥當勞叔叔

除魅是健全認識與審美的第一步。為舞蹈除魅，有效的方式未必是回到它的原始脈絡，無數次地以文字闡述；若這招有效，今天大概不會聽到有人還用「好屌」或「好酷」來形容了。從我們當下的生活，一個處處浸透「萬惡」美國資本的後進國度出發，把西方的意識形態與美學當作工具加以折射（所以舞蹈和我們所在的亞洲或東亞仍然可以是目的），除魅不是沒有可能。

聽聽屁孩怎麼說：黑暗版的光頭麥當勞叔叔！這固然把我們引向「麥當勞」這個美國資本的象徵，卻也帶出了「麥當勞叔叔」這樣的戲劇腳色：小丑。該形象有各種次類型，至少綿延了兩百年，更涉及馬戲團文化。同樣是滑稽的表演，不妨注意小丑「Auguste」和「white clown」的互動【註 1】；同樣引發恐懼，看看電影《牠》；同樣受到壓迫，再看看前陣子很熱門的 Joaquin Phoenix 主演的《小丑》，以及《紐約時報》舞評人 Gia Kourlas 欣賞該片時對舞蹈的聯想【註 2】；同樣是紅白配置，看看大白底紅太陽的旗幟，再看看白面底紅鼻子的臉孔……。

小丑和舞蹈當然大不相同了，但我們需要的正是比較、對話並指出其差異；不然與亞洲有關的符號，恐都有自證之嫌，淪為跟美國例外論一樣的「亞洲例外論」，甚至自我東方主義化。林于竝在〈試論土方巽舞蹈當中「日本人的身體」〉指出，土方早期作品試圖戲擬現代舞，1972 年起，方才整合日本東北農村的在地脈絡，建構了「日本人的身體」。試問，這種對主體性的欲求和民族性的探索，何嘗不是西方現代性念茲在茲的？此外，以「亞洲作為方法」為號召的陳光興和支持其計畫的學者，難道對西方各種學理陌生了？在高舉亞洲旗幟的同時，還有許多東西

方相互參照的工作有待進行，而西方現代性也還有大量值得探索的紋理。矯枉不一定要過正。

舞蹈是庶民生活的表現，而庶民生活不是鐵板一塊，尤其台灣社會更是前與後殖民力量、西與東強權爭霸的交疊；即便在蘭嶼，純粹的前資本主義社會型態亦難復見，而基督教更已經是大宗。這並不是說我們就這麼承認、放任美國資本主義與西方現代性。恰恰相反，我們必須不斷與之對話和對抗，在亞洲也在它們內部思考反客為主的可能。與這些壓迫越近，與舞蹈的距離越短，於是理解舞蹈創始者的理解，感受亞洲其他社會的感受，最終把所謂的脈落重新脈絡化。

**【註 1】** 源自義大利即興喜劇中 **Pierrot** 和 **Harlequin** 的配對，後來演變成白色小丑和紅色小丑（即 **Auguste**）的組合，兩者往往一悲一喜或一正經一神經。下文多舉美國電影為例，這裡的線索來自歐洲。

**【註 2】**

<https://www.nytimes.com/2019/10/11/arts/dance/joaquin-phoenix-dancing-joker.html>

演出 | 王郁慈、杜盈義、李婉寧、吳夏鳳、黃裕庭、劉怡綦、陳宜萱（杜文賦）

時間 | 2020/03/14 19:30

地點 | 小劇場學校

「有機體」（organism）根基於「器官」（organ）一詞。從演化的角度來看，器官使其載體適應環境，得以留存；在適應的過程，載體透過器官跟環境發生關係，能量遂在「環境—器官—載體」之間流轉，三者不能割裂，載體依賴其外部而無法自足。想像一隻因為具有翅膀和呼吸氣囊而在空中飛翔的鳥兒，我們說牠是「有機的」或一個「有機體」。相反的，「無機」就是無特定器官亦能存在之物質，這樣的物質可以自足並多少能與環境（甚至是自身）割裂，一顆碎了再碎的石子便是如此。

有機體之說，可從各種器官構成的人體延伸到各層制度構成的社會，甚至是不同社會構成的世界秩序。即便偶有爭議，這個用語仍在社會科學研究中廣泛流傳。也許不是由此出發，但杜文賦統籌製作的《體》卻簡約而靈巧地演繹了上述概念——以及有機體在當代社會中瀕臨崩解的處境。

《體》不是敘事作品，而是利用各種情境的組裝自成一「體」。演出由一位演員對牆壁丟球、反彈與回接的往復過程開始，大家也就定睛於人體——同時是只有孤身一人的個體——的動態。接著是男女二人並列，他們直視前方，舉起各自的左手和右手，在不知對方舉動的情況下試著手心相貼。人際溝通的成敗於此顯現，而按照稍後的安排，這似乎也是各種器官（或生物層級上更低一層次的細胞）相互接壤的起步。

定調了整部作品的，是隨之而來八位演員一邊排成各種形狀、一邊說著特定用途而展示為人體不同器官的段落：心、肝、肺、腎、子宮等。這些誰都知道的臟器構成人體，而這回由人體來扮演它們，頗具倒反的趣味。再下來，各種欲望逐漸噴發出來，不同演員時而咕噥、時而吶喊著大致能對應到器官功能的作為，包括想吃什麼、想做什麼，這些慾望無法被滿足，導致「器官們」的情緒走向焦躁，有機體也在崩解邊緣。

從人體的內裏出發，作品有時也一路向「外」開展。演員提到「身體硬硬的」或「皮膚軟軟的」等表觀，繼而有「我聽朋友說……」和「朋友的朋友說……」等看

似無調、不著邊際的台詞。這些「外」是否真的指向人體之外或人際之間，其實不得而知，因為它們也可以是器官或體內各種元素的擬人對話。正是在這種猶疑／游移之間，有機體的概念越發鮮明，在人體內外來往的隱喻也更加豐富。

此外，演員盡可能動用了各種身體特質來表現上述思想。觀眾可以聽到他們合聲說話與唸唱，錯落有致，有時則是空谷回音式地一人獨白；也可以看到他們拍打身體，從頭到腳乃至地板，聲響間隙有聲響，而每一次發聲又隨著輕重遠近而不同，合拍掉拍皆有，可說是一次即興音樂和身體律動的饗宴。只是類似的表現素材重複時，卻不免叫人牢騷「還來啊？！」估計是整部作品一直賦予觀眾未知的期待，故對表現形式豐富程度的要求也跟著提高，偏偏在這個簡單的空間中，這其實已經非常足夠了。

小劇場學校是一處麻雀雖小五臟俱全的地方，《體》在其中的排練場演出。範圍由簡單的白幕劃定，入場過道則掛有一幅幅拓印著人體的白紙，看得出預算有限而誠意十足。在黑暗中（是的，整部作品的燈光都很昏暗），我看著各個「器官」舞動，也不時轉頭望向身旁其他觀眾，心想：我們看似無關，卻也像一個個器官進入一套套制度，進而構成社會這個碩大的人體吧！

## 1

馬克思曾經討論過錢的由來。我們知道，在資本主義社會，錢幾乎可以買到任何東西，成為度量所有商品價值的指標，不管是一篇劇評人的文章、一場山城上的表演，還是一座島嶼的核廢掩埋作業。馬克思指出，錢有這樣的「普遍性」，但究其概念與歷史，也只是萬般商品中的一種，一個曾經只有「特殊性」的存在。

舉例來說，錢有許多型態，可以是國家賦予信用的紙張或金屬，也可以是原始部落規定的貝殼或石頭；總之，是交易雙方用某些方式說好的中介物。可是，倒退回沒有貨幣的以物易物年代，這些型態就不再是中介物，反而只是交易雙方手中的待換之物——想像一個人手中有些石頭，正要換取其他人手中的貝殼，這個交換過程不需要「透過什麼」來發生。

還可以再倒退嗎？可以。不管是紙張或金屬，還是石頭或貝殼的挖取，都是社會中的人們在一段時間中，因應特定需求而發揮勞動力的結果，我們就這麼從物的世界回到了人的世界。只是當交往日漸密切、買賣越趨頻繁，這個人和人的關係便被物和物的關係掩蓋。再下去，物和物的關係又由眾物之中的一者來統攝。於是，我們再也看不到原初的人和人關係，只著眼於單一之物：錢。

針對這個「特殊性」轉為「普遍性」而令人不識其原初脈絡的狀態，馬克思沿用宗教的說法，給它起了一個大家現在都很愛講的名字：拜物（fetishism）。用媒體和流行文化中常見的說法，其實就是「戀物」，亦即把一個只是「局部」的東西當作其所有者和整個價值體系的「全部」。

## 2

拙文〈我們與舞踏的距離——從《一般之歌第二部——磷火之海》量起〉在妄議了一番該作之後，引來（編）舞者李薇的回應。她除了指出筆者的誤認外，也表示在之前公演時，她不會說自己從事「舞踏」，而只是在「跳舞」，磷火鑄型所也不是黃蝶南天舞踏團的直接延續。讀到這些回應，我既羞愧也詫異。羞愧的是，我認錯了演員，也沒有細究磷火和黃蝶的關係，有失評論人職責；詫異的是，李薇以「跳舞」或「舞蹈」和「舞踏」**保持距離**，恰恰坐實了拙文的標題。

拜讀大約同時刊出的黃馨儀〈燒鑄身體，串聯邊陲《一般之歌第二部——磷火之海》〉，發現直接以舞踏二字討論此作之處只有兩個，而稍後吳思鋒〈「地」的身

體動力學《一般之歌第二部——磷火之海》更巧妙地以「舞蹈／舞踏」來描述這部作品，避開了可能引起的爭議，實在讓人嘆服，我只能自忖「幹嘛挖洞給自己跳」。

然而，這個洞或許不全是空的，裡面還是有些東西值得討論，那就是「當特殊成為普遍，當舞踏成為跳舞」的現象。

### 3

就像曾經只是眾物之一的錢，如今竟反過來統攝眾物一樣，凡事一旦從「特殊」躍升為「普遍」，我們就很容易抹煞它的原始脈絡，將它神秘化、理所當然化，甚至不客氣地說，就是霸權化，進而忽略其他本來也可能成為統攝眾物之物的東西。

試想，當一名西方現代舞者說自己只是在「跳舞」時，會不會引發另一些人的如下質疑？好比「你就那麼 innocent 地跳成這樣喔？誰信啊！」、「噢，所以不是用你們那套就不是在跳舞囉？」、「我們明明也可以代表舞蹈呀，為何非你們那套不可？」事實上，這種身體形式在國內學院已是某種程度的主流，以至於我們觀賞舞踏時，才會感受到些許奇趣。

而今，像《磷火之歌》這樣一部「受舞踏影響」的作品（我們權且就不說是「舞踏」了吧！），編舞者卻告知大家「自己是來表演跳舞」的，而不用某些方式承認、闡明其中的舞踏根底，這種做法是否有點「拜物」的味道？明明舞踏只是萬般身體表現形式中的一種，怎麼現在成了「跳舞」這回事？如果只是想說舞踏是跳舞的一種，而非跳舞本身，那不妨就此表明。但問題還是一樣：這種跳舞或舞蹈又是「哪一種」？

如果李薇的上述說法是出於以下兩種動機，那我可能會舉雙手贊成。

第一，藝術上的政治**鬥爭**：既然西方現代舞那麼常見了，我們東方的東西現在也要與你爭勝，所以大方採用你們那套「普遍化」的策略來競爭！這條思路非常在理，而且完全可以和「亞洲」或「亞際」的論述扣連，但似乎在演出中沒有明白呈現。

第二，藝術上的政治**宣傳**：一般消費者或許不知道什麼西方現代舞和日本舞踏的差異，而現下正是良好的宣傳與教育機會，讓大家知道舞踏也是跳舞的一種，甚至就是跳舞本身；在他們認識現代舞之前，先認識舞踏這個更適於東方人身體的表现形式吧！這條思路也有靠譜之處，而且可以跟「民眾」的立場扣連，但同樣



的，這次的製作也沒有像我這樣腦補。

我想，當李薇表示「不能盡說我知道什麼是舞蹈」時，她是謙虛了。可是就「我們是來表演跳舞的」而言，若買票來看這場表演的觀眾正是為了舞蹈，又該怎麼辦？讓他們抹抹臉自認走錯棚嗎？或者——反正文宣上本來就沒有說是舞蹈嘛～來個相應不理就好？即使《磷火之歌》骨子裡不是舞蹈、與舞蹈沒有瓜葛，那麼「為什麼令人聯想到舞蹈」（即使是黃馨儀和吳思鋒，也都零星地以舞蹈描述此作）的問題也該被提及，無法那麼一廂情願地劃出「我們與舞蹈的距離」。

#### 4

最後，筆者再提兩個例子，目的是凸顯本文討論的例子並非個案，也希望針對類似現象拋磚引玉。

第一，與現代政治歷史有關。我們台灣人熟悉的民主政治（包括公民選舉、政黨政治和憲政主義等），若回到 19 世紀前半期的歐洲，當時的人大概會覺得莫名其妙，好奇這樣的制度有什麼好，怎麼會那麼流行。「這只是資產階級的遊戲！」、「那可是要號召暴民來打倒我們貴族的武器啊！」、「不，那是資本家在政治上打壓我們無產者的體制罷了！」

這種對當時部分人士而言只是「資產階級民主」的東西，到了今天，少了「資產階級」四個字，成為「民主」本身，台灣人再習慣不過。同樣也從「特殊性」躍升為「普遍性」，我們知道中間經歷了什麼：一、二次大戰的慘痛教訓，以及美帝國在二戰後的崛起，而後有所謂的「民主」在全世界的傳播。

第二，回到台灣，在筆者曾經工作的領域中，總有論者反思一個聽覺現象：「噪音」（noise）成為「聲音藝術」（sound art）。這個被認為是建制化與學院化的過程，也屬「特殊性」躍升為「普遍性」的現象，所謂的「聲音」畢竟是一個涵蓋相當廣泛的現象或物質。當噪音變成聲音藝術，惱人、不悅耳的虎牙似乎就被拔掉了，脈絡也被掩蓋了，聲音藝術一說不只能「友善」地消化噪音，還可以統攝其他音樂類型。

坦白講，如果今天面對一般民眾，考量生計和接案的噪音實踐者可能不太會說自己在「做噪音」。為了有一個好印象或拿到補助，聲音藝術更平易近人、更「典雅」，帶有充足的「普遍性」，這多少也符合前文所說「宣傳」的用途。但我們都知道，若回到理論原則和原始脈絡，噪音不應該被代換成聲音藝術，也不能強制代表聲音這門藝術。因此，我情願相信當李薇說「自己只是來表演跳舞」時，只是為了推廣或行銷等現實考量。不過，既然我們已經在評論台上就思想和事實來

交鋒了，那討論就不該只限於宣傳辭令。

演出 | Invoc.計畫

時間 | 2020/03/29 19:30 2020/04/02 19:30

地點 | 剝皮寮演藝廳

由 Invoc.計畫帶來的《穿裘皮的維納斯》，有著一個訊息量極大、飽含多重主題的劇本。從性（別）問題到導演與演員的權力關係、從藝術與社會的辯證到現代與前現代的交疊、從讀劇的美學到翻譯的雕琢，皆可成為討論的切入點，而且環環相扣、彼此交織，遠非「性（被）虐待／戀」幾個字所能涵括，原劇作家之才思令人佩服。

這個劇本出自美國劇作家大衛·艾維斯（David Ives）的作品 *Venus in Fur*（2011年於百老匯首演，2013年起多次重演，相當成功），後者又改編自奧地利作家利奧波德·范·薩克—馬索克（Leopold Ritter von Sacher-Masoch）的同名著作，馬索克正是我們耳熟能詳的「SM」中的「M」。羅曼·波蘭斯基（Roman Polanski）——這位近年深陷性侵醜聞的導演——也根據艾維斯的劇本拍攝了他的首部法文電影《情慾維納斯》（*La Vénus à la fourrure*，2013）。

因此，我們今天看到的這部作品絕非無源之水、無根之木，反而已在國際影劇市場佔有一定版圖，要找到相關評論並非難事。不過，既然在台灣首演，我們或可循著在地脈絡稍加置喙。在此之前，還是概括一下故事內容（這當然已經涉及筆者的詮釋）。

### 權力翻轉，關係置換

汪姐是一名面試遲到的女演員，托瑪士則是一位受夠了時下女性的膚淺，一整天面試皆找不到合適演員的男導演兼編劇。當汪姐和托瑪士開始讀劇進入戲後，汪姐逐步擄獲了托瑪士的心，儘管現實中的她各方面都看似粗俗。

起初，女演員只是因為能夠熟讀、熟知劇本而受到青睞，可是入戲後，兩人因為劇本中的腳色特質——主奴間的虐與被虐、專制與服從、殘酷與溫順等——而更換了關係中的位置。由於汪姐在戲中（也叫汪姐）扮演主人，確切地說，被要求扮演主人，而托瑪士所飾的青年小貴族塞厄林則自甘為奴，所以「戲外的導—演關係」便被「戲內的奴—主關係」翻轉。全劇也一會兒戲內一會兒戲外地切換，

我們可見到戲內戲外兩個「汪姐」端莊典雅又輕佻隨意地發言，極具趣味。

當女演員汪姐打起主意，建議導演托瑪士添加維納斯裸身現形、臥躺沙發的橋段時，托瑪士的權力已開始流失（儘管三不五時打斷對話的手機鈴聲一直提醒他自身的權力）。當他反過來飾演代表主人的她，而她跟著飾演代表奴隸的他時，正逢劇中劇旺姐和塞厄林的關係再次翻轉，於是觀眾看到的托瑪士終於成了受虐的女方（仍是表面上的主人），汪姐則是施虐的男方（仍是表面上的奴隸），此時戲的內外已經難分，兩人性別發生倒錯，主奴關係也多次翻轉，文本已發展到相當曲折、燒腦的地步。

我們可以把汪姐詮釋成維納斯本人（好比在羅曼·波蘭斯基的電影中，開頭與結尾的鏡頭都是漂浮著的，這種視角不是凡人所有），或者，就是如幽靈徘徊著的當代女性主義；當然，也可相信她的話，承認她是托瑪士的未婚妻史黛西派來進行「婚前事實確認」的偵探。若欲探究，尚可再寫下千把個字，但礙於篇幅，我們不深入這些段落的意義與相關符號的解析，只把這部作品放回台灣的脈絡，分兩點討論。

## 虐之政治，政治之虐

第一，《穿裘皮的維納斯》呈現了相當豐富的權力關係，這種性（別）和藝術中的政治沒有想像的簡單。

這幾年，隨著轉型正義論述大爆發，不少劇團持續談論著白色恐怖，有的直接將其中統治與被統治的關係對應到「中國」與「台灣」、「黨國」與「黨外」，有的則回到國民黨來台前階級鬥爭的左翼脈絡。這些呼應時事的作品固然值得反思，長此以往，卻不免予人藝術過度臣服社會——甚至不客氣地說，就是被社會（科）學殖民——的印象，尤其處理權力關係的手法太過簡單時。

當汪姐把托瑪士／塞厄林兒時被伯爵阿姨鞭打的故事理解為「虐童」案件，使托瑪士大為光火、直嚷低俗時，我們不妨將之視為對那些太過迷戀社會議題的作品呼告——拜託，非要什麼都扯到族群和階級不可嗎？這也跟本文一開頭提到的「藝術與社會的辯證」有關。事實上，專注劇本台詞的考究和導一演關係、男女個人的內心互動及欲望的鬥爭，本身就是高度社會性的；試問，劇場文化和我們每一個體不在社會中的話，又能在哪裡？執意把性虐待／戀視為私領域，反而是把社會外部化了。就此而言，本作完全可以和近來探討白色恐怖的相關作品對話，且毫不遜色。

舉例來說，那些昔日的反抗者（包括西歐的左翼份子、台灣的黨外人士和中國共產革命的老戰士）何嘗不是經歷了一陣「反奴為主」的所謂「民主化」過程，不管這個民主是資產階級式的，還是無產階級式的或黨官僚式的？作主之後，被代表的人民又何嘗不是享受著只有投票那天才重獲自由的「虐戀」（如果真有投票這種制度的話），而執掌國家機器者則自稱「公僕」或「為人民服務」（這也是某種意義的奴隸或奴僕）？這一切難道不是某種 SM 嗎？

## 字譯的虐戀

第二，除了這部作品與近來其他政治性作品在調性上的互補、互通外，回到《穿裘皮的維納斯》本身，在翻譯方面則有若干現象值得注意。

導演章舒涵在節目單中特別強調，「譯本暫時排除將艱深字詞代換成描述性文字等增譯／補譯之做法，翻譯上將知識性及藝術性考量至〔應為「置」的誤植〕於娛樂性之前，保留他國戲劇場景中，特殊及精確的文化特徵。」這個考量很有意思。我的猜測是這樣的：導演大概和一些多少啃過西方哲學、文學及社會理論中譯本的讀書人（從學者到藝文評論者）一樣，體驗過許多人沒有享受過或不知如何享受的一種高潮，這種高潮建立在對某種翻譯文字的「虐戀」上。

由於中西語文的差異，中譯文有時會出現一句話有多個「的」的情況，這可能是因為原本本來就有許多形容詞，也可能是關係子句結構所導致。面對這種情況，許多譯者往往為了讀者和市場考量，不採直譯，而用意譯，好比把一句話拆成兩三句話，甚至重新調動字詞，只求產生意義上的相同效果（直譯和意譯其實未必衝突，但這裡無法多談）。一般多認為，意譯的好處是易讀易懂，而直譯讀來跌跌撞撞，卻貼近原文用字之布局，後者或許就是章舒涵「排除增譯／補譯」的考量。

然而，走到這一步，我們大概就像托瑪士／塞厄林一樣變成一個「超感官論者」【註 1】了。注意：被虐者之所以不以痛為苦，反以之為歡，是因為他們有一個更崇高的審美標準或目標（這些通常都是形上的）；如果鞭打或任何暴行能直達該目標，感官上的痛苦就可能在主觀上被取消和超越，根本是 **a piece of cake**。直譯的迷戀者亦然。為了回到（他們想像的）原始脈絡，不得不保留閱讀和聆聽上的痛苦，只求費心達意之後的歡愉和崇高。與其說這是一種異國情調的追求，不如說是一種經典或原典的崇拜，導演自虐之餘也虐人，可謂獨虐虐不如眾虐虐。

別誤會，筆者確實在細細聆賞稍微拗口的台詞之後，慢慢愛上這種愉虐。在空氣中飄盪的貼近中歐風情的文字和語音，對我來說，已與汪姐鞭打托瑪士／塞厄林時那想像的帶來歡愉的聲響無異。但，這是因為在長期的閱讀過程中，我也多少是同好，換作必須考察全劇的評論人，實在不能不擔心觀眾的感受與理解。

## 與劇本譯者商榷

順此，還有更重要——或更致命——的一點。不管被虐者如何藉由痛楚達成其形上目標，施虐的工具都必須正常運作，如果不是異常華美的話。鞭人家時鞭子不能壞掉，踢人家時高跟鞋不能斷掉；當你要緩緩披上或卸下一身裘皮，這裘皮的質地也不能開玩笑。直譯固然不易聽讀，靜下心來聆賞，卻未必不能發覺其精確性。因此，**要用直譯虐人，譯文本身必須說得過去**。那麼，身兼劇本翻譯的導演是否做到了該有的翻譯呢？我認為，恐怕有兩處值得商榷。

首先，是全戲出現了至少兩次的「我們都可輕易被解釋，我們之外的事物則可輕易（被）擺脫。」或者「我們都可輕易被解釋，卻無法（從我們真實的樣貌）擺脫。」這段台詞出現在汪姐猜測何以毛皮對塞厄林如此重要，然後塞厄林說出被阿姨施虐、感受歡愉之後。這樣的譯文若是一根虐待觀眾和讀者的鞭子，那大概是一根已經分岔的鞭子，只能讓人感覺到痛，無法昇華為形上的歡愉。

回到艾維斯的劇本，原文如下：**We're all easily explicable. What we're not is (...) easily extricable**。塞厄林的意思是，他對毛皮的迷戀能被解釋（因為有過被阿姨施虐的經歷），但對毛皮和受虐感到歡愉的這一切，卻難以擺脫。考量 **explicable** 和 **extricable** 二字的相似結構、中文相對少有被動語，以及這裡的實際對象是塞厄林的戀物癖，或許可以簡潔地譯成「我們的行為都很容易解釋，卻不容易解脫」。

其次，是被放到節目單和臉書宣傳頁面上的一句台詞：「我對文明有義務要抗拒你！」即使二刷此劇，我還是覺得這句話非常怪異，尤其是那個「對」字。在中文，「我對文明有義務」和「我要抗拒你」兩句話都沒問題，但把後者作為子句接著前者說下去，卻相當少見。舉例來說，「我對市民有責任」和「我要打擊犯罪」皆成立，但「我對市民有責任要打擊犯罪」卻像一個少了斷句、半開玩笑的說話接龍。這兩個例子不是不能有子句，「我有義務要抗拒你」和「我有責任要打擊犯罪」聽起來都沒錯，問題在於「對某某」的說法如何加入其中。

回到劇作，這句話本是托瑪士跟汪姐【註 2】說的，艾維斯的原文如下：**I have a civilized duty to resist you!** 其實根本不需要用到「對某某」的說法。不過，若直譯

為「我有文明的義務要抗拒你」仍有些不對勁，而譯文又需帶點古風，那或許可以考慮「基於禮教（或文明）之責，我必須抗拒你！」如果非得保留「對」字，「面對文明，我有義務要抗拒你！」也是選項；即使維持「我對文明有義務」，之後加上「所以要抗拒你！」也會更適當。無論是否直譯，符合中文基本文法都是必須的（哪怕這個文法很隱諱、不規則）。有時跟意譯相比，直譯對文法的要求更高，因為只有建立在這個穩固的基盤上，本身不易聽讀的文字布局才能一一映射回原典。

以章舒涵和製作團隊的用心，相信這些字譯的問題絕非恣意的結果，而是幾經查考才下筆的。因此，若能讓這份精彩的劇本更美好，我也希望能盡棉薄之力，絕非無端批評。同為字譯的虐戀者，距離高潮，還差那麼一點。

#### 註釋

1. 這個說法出自馬索克《穿毛皮的維納斯》（2011，晨星）一書的中譯，在這次的表演中，似乎被說成「極度感官主義者」。事實上，受虐狂可能是最免於甚至不屑感官世界的人，他們只把感官的疼痛與受辱視作抵達形上世界或終極歡愉的工具，有時這反而是一種「禁慾」的表現。因此，這裡的「極度」是超越了感官還是仍屬感官範疇，是有待討論的。由於台詞太多太密，我沒有把握字句不差地重述，特此聲明。本文稍後涉及演員台詞的其餘部分也是一樣，敬請見諒。
2. 汪姐的名字原文 **Vandal**，本就有「野蠻」的意思，汪達爾人（**vandals**）一直被歐洲人視為蠻族。這裡要開展的是「文明與野蠻」之辯，原劇本中汪姐和托瑪士爭論何謂文明時，汪姐（和作者艾維斯）刻意把「**civilization**」（禮教化；文明）說成「**syphilization**」（梅毒化；**syphilis** 是梅毒，這也對應到現實中女演員汪姐暗示的妓女身分），這個趣味似乎在這次演出中沒有呈現。

即興演出，對即興提問的演出  
——《混沌身響》第四季第七、八番的實驗

演出 | 混沌身響（王思光、黃思農、邢懷碩、DJ 誠意重）

時間 | 2020/04/08 20:00、04/29 20:00

地點 | 羸舞劇場

聲音和身體的即興可以粗略分為兩種。第一，根據特定方法及時發揮，在接受某些音樂調性和身體規則之後，隨意遊走。第二，拒絕方法，依照直覺、本能和靈感，讓音樂和身體自己說話。

第一種類似一台設計好的彈珠檯，彈珠射出後，我們不知道它會落到哪一格，卻明白不管落到哪一格，都是在設置好的軌道上依某些力度彈跳。第二種猶如撒落一地的彈珠，我們壓根不知道（或至少算不出）它們要往哪裡去、其中有什麼預先設置好的力學限制。

第一種給人安全感，表現也更容易聽看，久了卻不免乏味，畢竟整個過程總是在情理之中。第二種給人刺激感，表現極具冒險性，久了卻因為深陷迷茫而備感麻木，畢竟太過意料之外，而意料之外的頻率又太高。那麼，能夠有「情理之中又意料之外」的第三種選擇嗎？

由舞者陳武康和鋼琴家李世揚策畫的「混沌身響」，至今已滿四年；一年一季，一季八番，也就是八個晚上的演出。幾乎每場演出都邀請一位舞者和一位音樂家／聲音藝術家合作，在羸舞劇場共創一場不超過一小時的現場即興表演。舞者和音樂家在演出當天碰面，針對表演討論的時間不到四小時，其中包含音樂家的器材設置和舞者的暖身，就連燈光和觀眾席座位的安排也是他們現場決定，一切真槍實彈。

第七番（4/08）是王宇光（舞蹈）和黃思農（音樂）的組合，第八番（4/29）則是邢懷碩（舞蹈）和 DJ 誠意重（音樂）。兩場演出的幾個主要段落恰恰對應了前述的兩種即興。由於筆者經歷所限，下文較側重音樂，也聚焦在即興，而不是舞者和音樂家互動成敗的問題上。

在第七番中，王宇光大量利用斜身貼牆的動作，黃思農則以延遲（delay）音效和疊錄做出可預期的、類似節奏的聲響，在這個基礎上演奏。這些安排減低了觀眾和聽眾出乎意料的感受（尤其音樂的調性又幾乎是固定的），屬於前文所說的第一種即興。當然，這並不妨礙舞者的流暢身體和音樂家編曲的能力，後者巧妙



在胡琴和吉他彈奏之間轉換、對話、及時譜曲，叫人佩服，即使單獨聆聽亦有相當成熟的輪廓。

第八番一開始，邢懷碩間歇而零碎地做出讓人聯想到街舞的動作，誠意重則以挫斷／急放、刮碟、失真、延遲等手法來模糊唱盤內容，將音樂風格帶往所謂的「噪音」(noise)。這等於給現場觀眾一記悶棍：不似黃思農的穩定節奏，我們找不到焦點，只聽聞許多不連貫的聲音素材接踵而來。這些素材幾乎拒絕編曲，持續的混亂反而帶來平淡，這也是前文所說的第二種即興。

這種狀況在美學上不是不成立。針對持續的混亂所帶來的平淡（說白了，就是無聊），解法之一是提高音響品質，讓聽眾細細聆賞噪音中每一個聲音素材的深度紋理（各種頻率和音色），不問最低限度的編曲，走向與意義——編曲旨在追求音樂在時間歷程中的意義——不直接相關的「聲音唯物主義」（音響品質最終屬於物理問題）。可惜場地方的音響規格和擺設都有限制，更麻煩的是，誠意重似乎操作到一半才發現效果器接線不良，但這已嚴重影響音響品質。

段落的轉換在一定程度上拯救或避開了這些問題。這裡所說的段落轉換，可能是整場即興演出中唯一事先談好的，也是表演者可以掌握的。口語一點地說，大約是每二十到三十分鐘算一個 part，之後根據某些 cue 點轉入下一個 part，把所謂的即興限制在單一 part 內。

離開上述段落，黃思農適當的回授（反饋，feedback）聲響隨著舞者身體綿延，創造了跟穩定節奏截然不同的感受，王思光在類似音樂段落中也有不同表現。當邢懷碩走路和說話（內容是他的「逃家私小說」）時，誠意重也恰巧改變了唱盤聲響，拋出更簡約的聲線，幾乎成為舞蹈的配樂，而非之前平起平坐的對話者。

相較之下，王思光和黃思農的組合在段落轉換上更婉轉、巧妙，邢懷碩和誠意重在這方面較直白、俐落；後者最終毀壞唱片和器材的手法無論是否刻意，都走上以「情緒大爆發」為終局的常見套路。但不得不說，身體和聲音在此更有張力，各類素材也被清晰感知，因此是好看好聽的。

總的來說，即興中的舞者和音樂家在找到特定方法時，往往會因為安全感而產生自信，隨著自信而表現自在。隨後，他們又害怕這樣的方法成為自由的牢籠，只能苦思變化。變化時，有時因為無法迅速找到著力點，索性任由混亂發生，拋棄方法，即興就這麼擺盪在兩種極端之間。在這個過程中，事先安排好的段落轉換使表演者和聽眾在短時間內耳目一新，脫離「ㄍㄨ」不下去的窘境；不過，若沒有適當發揮，新的段落隨時可能再次令人昏睡。

在即興的兩種極端之外，或許「方法上的即興」是第三種選擇：既不溫順地在特定方法內即興，又不盲目地拒絕方法。回到前述彈珠檯的比喻，我們不能滿足於讓彈珠在設置好的軌道內掉落，也不能任由彈珠隨意灑落一地，而是必須靈活調動彈珠檯本身的各個軌道。這要求即興成為一門專業的技藝，即興演出者成為通曉各派風格的博雅型藝術家，並且審時度勢地運用各種素材。就此而言，「混沌身響」與其說是一系列即興計畫，不如說是促使我們對即興提問的實驗，值得我們再三參與、深刻回味。

人機互構，現場直播——《無光風景》的線上探索

演出 | 王連晟《無光風景》

時間 | 2020/05/17 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院／我房間的電腦螢幕上

臺中國家歌劇院委託製作的《無光風景》，由舞者田孝慈和新媒體藝術家王連晟（的作品）擔綱演出，故事沿著機器和人的互動開展，是一部形式簡約但意義豐富的文本。由於受到疫情影響，《無光風景》的演出改為現場直播，我們也可以順勢從鏡頭的使用思考表演藝術影像化的可能。

### 科技和人性的相互建構

田孝慈飾演一位深居房內的盲人，生活依靠王連晟設計的兩台機器指引。一台是可遙控移動的檯燈，鵝黃色燈光帶給觀眾安全感，也讓舞台空間和色調更柔滑，燈罩「擺頭」時甚至有點可愛。另一台是金屬的支架及材質暴露、僅以人形面罩緩解冰冷感的人工智能機器；透過外顯於螢幕的影像，我們可以看到「他」偵測到的內容，感受其感受。

論「身高」、論功能，兩台機器儘管都是非人硬體，卻恰好對應高冷／科技、溫暖／老技藝的角色設定。反而是人，由於既盲且啞，倒像一個「零度」的存在；關於其心象或感受，我們所知的比人工智能機器還少。這似乎是這部作品的現代寓意之一：人已經成為夾在低科技和高科技之間的中介，或者說，只是低科技過渡到高科技的階梯。

當然，我們還是可以從舞者的身體律動——狂躁、無力癱軟、小心翼翼地撫觸物品並探索四周——來感受人的不安，但正是因為只能從表觀行為來判斷，所以其內在已經被存而不論了。我們唯一知道的是，他心中有關這間房間的形象，都是由智能機器的話語所建構的。這裡的「盲」，不只是角色設定，還是當代人的感知現況：試問，當你在馬路上這個更大的「房間」移動時，能夠完全不開導航和電子地圖嗎？

除了人已經被科技充分建構外，機器也慢慢轉變成人。在朝夕相處下，智能機器不只偵測著主人的各種樣態，更與他進行最關鍵的互動：觸碰。螢幕顯示的數值來自機器的觀察與紀錄，而這些行為都建立在跟人保持的距離上，唯有手把手地攙扶、推拉，乃至共同舞動，才能取消這段距離，直探彼此內在。當人與機器持續這麼做時，我們就來到整部作品的高潮。

因為矮檯燈在其背後打光，智能機器竟從牆上自己的影子偵測出了「我」。這一幕頗堪玩味。根據某些研究，人類之所以有自我的概念，涉及兒時的照鏡經歷。在這個過程中，他們發現，過往從主觀視角看到的手、腳和身等零碎物件，實為彼此相連的完整型態，這個「完形」不只不是「外物」，還是我本身或歸我所有的「內物」，於是內、外和人、我開始有了區別。在此，觀眾感受到許多科幻片最愛談的主題，即「機器有了自我意識」。

不過，有趣的是，智能機器偵測到的是影子，不是實像，而且眼前是一道牆，不是一面鏡。回到西方的理論經典，這個段落更類似「洞穴神話」，亦即一群受困洞穴中以火炬映射出的影子來識別對象的人，最終認識到的事物皆非本質，只是表象。換句話說，智能機器認識到的他自己，並非「真實的」他自己。那麼，真實的自己又在哪裡呢？

在盲人感受到窗戶只是一個可拆卸的框架後，整個空間都是被話語建構的意象更鮮明了。也正是在此，機器和人開始隔著拆卸下的框架舞動。他們各據一方，跳著大致相同的動作。窗上百葉閃動光影，冷冽而絢麗。我們終於發現，窗在光下成了鏡，鏡像顯現。原來機器的自我不是其他東西，正是和他有著相同動作的發明者：人。於是，那句古老的廣告台詞又出現了：科技始終來自人性。然而，回到先前的表現，這裡的人性早已充斥著科技。因此，在鏡像兩端，究竟是人模仿機器舞動，還是機器模仿人舞動，已經難分難解了。

### 劇場與直播的相互加持

除了科技和人性相互建構的詮釋外，這部作品以直播的形式呈現也值得一提。按照最古典的說法，表現藝術無法再現，每一個場次都不一樣；唯一相同的，只有觀眾和演員在現場建物及氛圍中的肉身相遇和彼此互動。也因為這個前提，疫情的衝擊對現場活動的影響特別大。日前已有評論人討論過「線上展演」或「劇場直播」，筆者在此也分享一點自己的看法。

雖然親臨現場的感覺是無法取代的，且每一位觀眾在現場也有不同視角，但不能否認，隨著演員的走位和導演對場面的調度，觀眾的目光是有一個順序的；不只如此，他們的視角就算不同，卻非沒有共通點（否則何來觀眾席？）。事實上，觀眾看戲不可能沒有焦點，導演作戲也不會沒有主軸。這些特色正好為鏡頭的使用提供了條件。

《無光風景》在直播開頭，有部分影像交疊（透過漸進漸出的方式），而且由於鏡頭不算遠，一時之間收看直播的觀眾無法取得適當的空間感。往後，鏡頭慢慢

開闊了，我們才能感受全局。至於鏡頭遮蔽掉的部分，當我們在現場時可能因為產生具體感受而加分（有時必須用想像和象徵的方式，將它們濾掉）。可是，這些無關劇作發展主軸的部分，若處理不好也可能失分，由鏡頭遮蔽剛好。另外，在舞者與機器舞動的段落，有若干鏡頭是稍微由下往上拍攝的，這也給觀眾一種眼前對象被放大或特別烘托出來的感受。就此而言，直播團隊無限映像也可以被視作面對觀眾，即時拿著鏡框（其中大概也包括調光的濾鏡）、跟著演員移動的「現場工作人員」。

鏡頭的使用確實會帶入特別的詮釋，而不只是單純的呈現，但這些詮釋如果正好是導演需要的，而且符合作品內容，不妨大方視之為作品的一部份。別忘了，《無光風景》正是一部談論科技與人性相互建構的作品，觀賞《無光風景》的觀眾難道不正是利用直播這項科技重探人性嗎？就算其他作品不適合直播，《無光風景》的直播卻是題中應有之義：我們這些觀眾就算不是盲人，卻也倚賴直播鏡頭的話語感受此作的意義。

此外，即便鏡頭帶入的特別詮釋可能中止我們為文本賦予的多重意義，但鏡頭本身也可以和現場表演一樣製造複雜的觀點（別忘了電影導演的看家本領），端看導演和導播如何操作與相互配合。的確，劇場導演們未來要更忙了，因為必須納入原有分工之外的向度，同時處理更多藝術形式。那麼，這是一種沒必要的「跨界」嗎？

讓我們最後再回到直播的形式。螢幕前的觀眾確實不在「劇場」中，可是當技術允許時，他們仍然處在「現場」，只不過是一種「同一時間」而非「同一空間」的現場。直播的原理是「以時間換取空間」，換取一個擴張的劇場空間。導演未必讓表演臣服於影像，反而是帶它突破黑盒子；觀眾也同樣繼續利用劇場美學應有的想像力，把直播影像的電腦螢幕乃至擺放電腦螢幕的私人空間，重新理解為一個更加巨大的黑盒子。大膽闖入影像領域、擴張表演空間，不因疫情而放棄話語權，未來的劇場導演和觀眾難道不該為此奔忙嗎？