

1 穿透思念的異次元：《如此美好》的咖啡香

演出 | 動見体

時間 | 2020/07/01 19:30

地點 | 兩廳院實驗劇場

如果在言說和行動的當下，他人多少能與我們溝通、連結，那麼在思念的當下，意識迄及的對象可有辦法跟我們互動？這樣的想望大概都曾發生在情緒低落和敏感時所有人間有情的心中，而王靖惇的新作《如此美好》簡潔地訴說了這一段故事。

從觀眾席看上去，舞台分左右兩部分。左邊是數張再平常不過的椅子所建構的空間，羅北安飾演的父親在此盼著跟兒子的新加坡之旅，並在等待的過程中追憶逝水年華；右邊則是一個精心打造的巨大透明箱子，內有如廁設施、書架、工作桌和床，說它是一間牢房恐怕不為過，飾演兒子的王靖惇受困其中，為現實生活奔忙、疲憊、怨懟，同時摻雜著對父親的思念。處於兩者之間，進而延伸到透明箱子後上方的，是一道階梯和一座天臺，樂手王希文飾演照顧父親的沉默鄰人與音樂家。

隨著故事開展，等不到兒子會合的父親越感焦躁與寂寞，遂回想起自己的獨居日常以及與妻兒的美好過往。羅北安信手翻轉、挪移幾張椅子，便將場景依序打造為機場候機室、計程車駕駛座、醫院診間、電影院座椅和山上觀景平台，配合其幽默表情、身段與台詞，觀眾不時會心一笑，卻也無法克制地同他一起墜入對兒子的憂心與期待、對亡妻的懷念與不捨。在此，演員和道具皆保持流暢且大幅度的動態，燈光也是明亮的，時間一步步前進、流逝——「各位旅客，還有三十分鐘就要登機，請孕婦和幼童先行……。」

至於兒子，則在大箱中頹喪地行起坐臥，時而於床上翻來覆去，時而吃著零食一邊工作。他抄寫便利貼上的資料，也對手機另一頭做出咆嘯的動作。當牆上浮現父親失焦的投影，廣播聲響模糊地洩出，當他有一搭沒一搭嗅著、吃著似乎隔了好幾餐的便當，我們都能感受到一個正被回憶拖垮的靈魂。王靖惇經歷的這一切全都籠罩在沉默中，他不置一詞、不發一語，我們聽到的，只有洗手台滿溢和牆邊破孔而出的水流聲。現場實時注入、漲起和晃蕩的水位——向舞台空間顧問王孟超與美術執行羅婉瑜致敬！——所帶來的潮溼感，亦可見諸蔡明亮多部電影，這讓演員和道具保有動態，時間卻猶如靜止，在詭譎幽暗的燈光下近乎消失。

有趣的是，左右／父子兩個時空在劇中幾度「擦身而過」，如左邊父親為確認兒

子是否正在趕來的路上而致電，右邊兒子接起電話談的卻是公事；或者父親看電影，而兒子在房內盯著父親的映象；鄰人拍打咳嗽的父親背膀，兒子則拍打收音機。這兩個時空的真正交會，要從父親上樓跟年輕鄰人攀談開始。聊天過程中，羅北安為植物澆水，卻也從大箱上方為兒子頹喪的生活注入力量；王靖悖頓感甘霖天降，滿屋子的水終於不再是失意的無端之流。然而，也是由此開始，我們發現被鄰人攙扶下樓的父親，身體早就衰敗至腿不能行、痰瘀滿喉。當他重回候機室，眼前空餘一張椅一把傘，只能孤身側躺，等待未來果陀。

現在，觀眾應能清楚察覺，這趟兒子來不及參與的旅行，不是其他，而是父親自己的生命；那步步近逼的「登機時刻」，正是父親前往彼岸的訊號。至於兒子不在身旁時默默照看著父親的鄰人，最終竟彈奏樂器帶著父親「登機」，不妨就解作彼岸「領路人」吧！依然在大箱中的兒子，最後似乎感受到了父親的感受，換上與他一模一樣的、濕透的衣褲，望著箱外，隔著思念，領受所念之人的殷切提醒與盼望——在思念的當下，意識迄及的對象有辦法與我們互動嗎？

劇末，王靖悖以其獨到方式回答了這個問題：瀰漫整個實驗劇場（或至少前幾排觀眾席）的咖啡香氣，一方面證明兒子已能體會成長的苦澀，不再是父親口中不敢「吃苦」的小孩，另一方面也因為穿透了舞台上下、大箱內外，思念主體和對象之間的隔絕可能消弭，兩者甚至會像電影《星際效應》（*Interstellar*，2014）的高潮段落一樣，父親與孩子們儘管處在不同次元，卻能共時感受彼此存在。現場手沖咖啡可謂畫龍點睛，如此美好。

雖然製作單位在節目單上特別提到，「不同過去大部分的作品，總有一個期待與社會連結的議題，《如此美好》無疑是一個私密的故事」，但這樣的「私密」仍然是屬於社會的，只不過是處在社會的微觀層次；因為我們每一個人也跟編導演員們和這個故事一樣，終將經歷幾場永生難忘的生離死別，而那些思念深處的跌宕糾結，肯定是宏觀層次的社會議題無法取代的。

2 故事的臣服，物質的登基：理解柳春春劇社的《Play》

演出 | 柳春春劇社

時間 | 2020/08/27 19:30

地點 | 松山文創園區巴洛克花園

要理解柳春春劇社的作品，必須把身體及其所屬的各類物質，從「說故事」這件事解放出來。這次在台北藝穗節演出的《Play》，取材自貝克特，就是一個極佳範例。

一般來說，旨在「說故事」的戲碼有三個層次。

第一，舞台上的演員呈現一段時間後，觀眾所感受到的故事本身；不管是虛構還是現實，這些故事可以形諸文字，成為小說或劇本，也可以拿來說給朋友聽，或者用以反思自己的生命和社會的運作。第二，導演為了呈現這個故事所動用的、讓演員和舞台乘載的台詞及各類聲響，其中也包括所謂的配樂。第三，乘載著這些台詞和聲響的物質實體，如演員的身體、舞台設備、乃至周圍環境。

對大部分觀眾而言，看戲之後能帶走的、想帶走的，往往是第一個層次，也就是故事及其教益。之所以如此，是因為它們直接跟想像、理解和思考等心智活動緊扣，內容也有多少與我們的生活有關。至於另外兩個層次，由於事涉具體物質，觀眾「帶走」的方式，只有在事前或事後欣賞照片、聆聽聲響，藉此「保留印象」。

我們可以說，這些物質形同祭品，用來奉獻給故事，成就我們的想像。在此，故事主宰、支配著那些物質。

而《Play》讓一切顛倒了。

觀眾入場時，三位演員在舞台左、中、右三方撐著傘，站在行李箱旁吹泡泡。接著，作品分三個階段發生：首先，是演員們在坐落於三個定點的行李箱外圍行走；其次，是他們進入這三個定點的內部，相對自由地移動；最後，是三人站定，面向觀眾。與此同時，我們可以聽到演員的「台詞」，他們同時或先後或交錯地說話；從這些話語中，可以揣摩故事的形貌：一段三角戀情，其中人物相互猜忌，內心獨白持續迸發。

導演並沒有要「演」這則故事。在劇中，這則故事只是被訴說，而且還不客氣地被說了兩次，簡直「降格」成跟周遭硬體設備一樣的材料，其功能更近於聲響。當然，我們也會嘗試想像和理解說話的內容，但演員的行動和舞台的配置並不指

向故事本身，而是指向它們自己，即原本臣服於故事的物質。這些力量瞬間騰起，要大家注目它們。

於是，我們定睛在演員走路時大腿肌肉的律動與起伏、用力或輕盈地抬腿幅度，以及腳跟著地的速度和從容度，同時審視他們高舉雙手時的幅度，連帶而來的則是上下臂的彎曲度。當他們在舞台中央移動時，我們又不免聚焦在演員雙手上下擺動的幅度，並且好奇雙腿是否也會一蹲一站，配合雙手的擺動。

最後，也是最有意思的，或許就是可見於柳春春之前作品的「身體獨幕劇」：三人並肩而站，以「金雞獨立」（一腳站著，另一腳抬起）之姿，說著零碎的故事，比拚持久度。

對許多觀眾而言，這樣的作品或許不易理解。但與上述三個層次常見的戲劇架構對照，即可清楚展現其差異所在和心機宗旨：解放物質。在這個過程中，傳統劇場被解構並重組為新的機器，其中自有一種從唯心主義叛逃的快意、優雅與美。這樣的美，在夜中林中花園中呈現，於弱光微雨濕漉中浮出，終於泛起一絲詭異與莊嚴，怎能不叫人喜愛？

上世紀七、八零年代，後現代／後結構主義思潮在西方盛行。在文學方面，字詞、筆跡、乃至墨漬皆能從敘事中解放，書寫與文本儼然一特立獨行之活動，自成一格。沿著這條路徑前行者至今雖已減少，卻仍大有人在，所謂的解構早已成為美學的眾多選項之一。

90年代的台灣也曾跟上這個腳步，柳春春的主事者鄭志忠可謂其中的代表性成員。但同樣的，在二十一世紀都過了二十年的今天，坦白說，這般路術已經不新奇了。不新奇？那是再好不過了。身體的律動、能動和暴動本來就是極平凡的事，能夠如實加以欣賞，或許就不枉以前的狂潮。前衛早就死了，因為它已經活在日常中。

3 紛雜的意象，恰好的誤會？——令人疲於思索的《卡謬：誤會》

演出 | 杯具社

時間 | 2020/08/30 19:30

地點 | 孫立人將軍官邸如意廳

杯具社的《卡謬：誤會》以卡謬原劇本為底，透過意象劇場的形式來呈現。

卡謬原劇本有三幕，講的是離家二十多年累積了一定財富的兒子與其妻談到，希望回舊家帶母親及妹妹離開，前往海與陽光的幸福之地。然而，兒子不打算在入住現已成為旅店的舊家後，向母親與妹妹表明身分，反而希望暫時充當旅人從旁觀察，了解她們當前的處境。

至於母親與妹妹，則為了離開舊家，多次謀殺入住旅人，藉此累積金錢，為日後嚮往的生活盤算。由於這麼做等於每次面對客人都是訣別，故母女倆皆不欲在寒暄之外與客人深談，以免產生情誼。《誤會》的悲劇結局由此產生：正如兒子所願，她們視他為一般旅人，無差別對待，毒殺後棄屍河邊。直到僕人將兒子遺落的護照給她們看，母女的情緒才潰堤。

換句話說，不管全劇如何以對話開展故事、造就血肉，其骨架都指出：兒子和母女的行動本質上是沉默的，或者說，人際溝通時常是關閉或無效的。正因如此，我們只能在一次次誤會中，走向自己無法預料或跟自身的理想有著重大落差的境地。這也是卡謬一直以來的強烈關懷，即人世間的荒謬。

由此著眼，杯具社這次作品去除語言而僅以演員身體來表現，可謂直探卡謬原作本質，將之挪移為表現形式。為了增進理解，這番表現形式又結合意象劇場，賦予舞台場景、物件和影像以豐富的意義。全劇從頭到尾的配樂都不間斷（約有三至四段完整曲子，依序播放直至重複），演員的身體律動緊跟音樂節奏，緩慢悠揚、懸疑神秘。

劇組利用重整後孫立人將軍官邸的局部空間創作，觀眾因而重返古蹟，體會置身於異時代建築的新鮮感。舞台場景是這樣的：觀眾在如意廳內面向日式拉門（由透明窗櫺構成，外有自然草地），舞台在拉門前方分為左右兩大部分。左邊是以白色長條細碎門簾搭起的布幕（雙層設置，前是門簾，後是布幕），上有海與陽光的投影（影像內容隨著時間緩慢變化，似乎利用了不易察覺的縮時攝影，非常巧妙），是母女倆的嚮往之地；右邊是如意廳原貌，幾乎沒有額外布置，呈現旅店風貌。

除了分置於這兩部分的兩張椅子，在它們中間還放有圍著護欄的嬰兒床，這也是全劇最醒目、功能最多、最發人思索的物件。藉由側著倒放並鋪上白布，床成了桌；甚至在某些段落，因為立起而令人聯想到棺，投影也能打在其上。「一桌二椅」的標準結構顯現，桌子上下左右皆成為表演空間。由妻子向兒子／先生搖動的一串鈴鐺有三個，代表了母、子、妹（女）的複雜關係。

在影像上，整部作品最令人歎為觀止的，肯定是著白色寬鬆連身裝的母親（葉依婷飾）走進門簾與布幕之間的段落：白衣因投影而模糊，在輪廓幾乎消失時，既融入實體白幕，又融入虛擬的陽光海灘影像，一下在此岸，一下又在彼岸，半鬼半人叫人分不清（在原劇本中，母親得知自己殺了兒子後，也跟著自殺）；在不依靠新媒體素材的情況下，稱這種視覺表現為魔法一點也不為過！

然而，在演員身體步步推展的過程中，我卻不時掉入意義的黑洞，失卻了理解整起敘事的穩健步伐。因為實在有太多——不，是過多——隱喻了！種種物件的使用總是似有所指卻又不甚明確，演員動作配上那些物件後的「引人遐想」，究竟是有意還是無意，是筆者眼拙還是導演作態？我沒有答案。意象劇場所謂的「寓意於物象」難道就是這般？這也是走筆至此，我不曾寫到此作（可能）的真實故事，反而以卡謬原劇本替代，並且只分別述及舞台場景、物件和影像的原因。

舉例來說，由於兒子（李東陽飾）與妹妹（蔡晴丞飾）先後待在側倒著的嬰兒床中，並且妹妹裙擺胯下處有血跡，我以為此作有往兄妹亂倫方向詮釋的可能。這個說法若成立，作品主題將大變（卡謬在《誤會》之前所寫的《卡里古拉》涉及這個主題）。為了貼近當代關懷，導演完全可以靈活調動原始素材，但「亂倫」作為一種禁忌，完全有資格在「荒謬」和「悲劇」命題之外受到關注，實難屈居其他主題之下。我們知道，這三者希臘悲劇中往往是不可分的，也許導演希望貼近於此？

當然，考量其他物件隱喻和演員動作，這個詮釋也可能不成立。問題是，那些物件和動作本身可被詮釋出來的意義已經太過開放和含混。好比全劇開始，妻子臉上貼著膜，稍後將其吞下；妹妹在嬰兒床下初登場時，臉上罩著布而不見其貌。以上兩者有共通處，但意味著什麼呢？此外，側倒著的嬰兒床後來立起又有何意涵？腳色們架起它的動作可一點也不馬虎喔！

這或許就來到《誤會》全劇的最大限制，這個限制聞之於音樂，見之於身體。誠如前述，整部作品的配樂從未間斷；不僅如此，調性也頗一致。雖然偶現貝斯聲的彈性律動，但整體而言，都是以細緻電子聲響所表現的兼具現代感與幽玄氣息的低限主義（minimalism）作品。這些曲子或聲響之間的變化不夠大，而且沒有停止。

在音樂襯托下，演員身體的步調也極雷同，幾乎每一個環節都有板有眼，沒有鬆弛處，不易勾勒出起伏線。正是這個始終令人繃緊神經、屏息以待的節奏，導致我們——好吧，至少是我個人——總是在揣想、好奇著眼前的動作（配上物件、影像和舞台場景）究竟有何深意。我不覺得這是自己的「多想」，反倒是演員身體的表現處處都向觀眾暗示：「這裡可是有雙重含義或弦外之音喔！」這種情況多不勝數，令人疲乏，最終失焦，再也無力組合出一個完整敘事，除非先讀過卡謬原劇作。

不知上述問題是否就是「意象」之要領，抑或我也「誤會」了什麼，故正合創作者意？

4 淑芬在哪裡？——《淑芬計畫》的構思問題

演出 | 巧克力與玫瑰工作室

時間 | 2020/09/06 15:00

地點 | Onfoto Studio

因為生活中確實認識不少「淑芬」，所以一看到這樣的劇名，沒多想就訂票了。除了「菜市場名」的趣味，最令人好奇的，還是創作者如何從名字出發去呈現和討論問題。畢竟，菜市場名雖然反映了一個時代對子女未來的願望，但「眾多淑芬」的社會階級和生涯發展必然是無限紛雜、千頭萬緒的；換句話說，命名的趣味歸趣味，最終恐怕只能作為一個引子，帶領我們走向某個重要主題。那麼，劇組想做什麼、能怎麼做呢？

進場後閱讀這部作品的概念介紹，我的上述預想瞬間被推翻了，或不如說，混亂了。首先，劇組指出，1960、70年代的台灣，淑芬是「女性最佔多數擁有的名字」。先不論數字方面的宣稱是否為真，也不管這個不太順暢的中文書寫是怎麼回事，這樣的設定至少為我們打開了某一時代的庶民視野，也勾起觀眾繼續看下去的好奇心。

接著，劇組表示，希望透過此次計畫，「淑芬可以更感受到陪伴，過程可以更舒適、更互相、更鬆一口氣」。從這裡開始，我的思考已經跟不上節目單上的文字了。再讀下去，還看到「不論在哪一個年代，『同名之人』都有著明確的性別分工，指導著男人如何當男人，女人如何當女人。」

這些文字的作者是認真的嗎？問題很明顯：名字本身或命名的動作，無論是不是菜市場名，只能反映命名者（如父母）的期待，不能確認被命名者（子女）的未來和身分認同——這理應是一個常識。在我認識的「淑芬」中，有國立大學研究所的教授兼所長，也有真的在菜市場賣菜的我那早就無話可談的小學同學；她們有的相夫教子，有的孑然一身；不乏庸庸碌碌者，但不少人也特立獨行。名字對她們的決定性影響是什麼？我看不出來。因為被取了菜市場名，所以在菜市場工作？別鬧了。

的確，命名者可能想藉由名字來指導子女「如何當男人和女人」，但那一大部分被命名的「同名之人」，絕對不會、也不可能按照名字的期許來創造自己的未來。決定他們未來的，是其家庭所屬的社會階級和他們的個人努力。這難道需要多做說明嗎？如果像節目單所說的，「淑芬」需要「感受到陪伴」，那難道「秀琴」和「美珍」就不需要？「名字決定事物的發展」這種設定，也不是不可能發生，在日本以陰陽師為主題的小說中，總把名字視為「咒」，咒就有這種強大能力。但

這部作品完全不是這種走向吧？

更令人費解的是，觀眾拿到的另一份文字又將設定導往他處。我的推測是，前一份文字屬於製作程序上的「創作發想」，現在這一份文字則是劇中、故事中提到的「淑芬計畫」。於是，我們有了一個反烏托邦或「敵托邦」(dystopia)的世界：「促進世代和諧委員會」為了達到目標，便根據「淑芬」這個常見的菜市場名來命名委員會的計畫，並且「將『淑芬』作為社會改造的第一批受眾」加以隔離和調查，以保全民福祉。

如果叫「淑芬」的人真有共通特質，那麼在故事中，隔離他們或許有些道理，好比隔離一群「都很貧窮」或「都有精神病」的人，然後觀察其差異與發展。問題是，如前所述，叫「淑芬」的人除了名字之外，到底是會有什麼共通特質？若要說共通特質，至少也是以「淑芬」來命名的那一群人（父母或長輩）才有吧，好比不約而同具有「期待女兒賢淑芬芳」的想法。話說回來，如果承認被隔離者不必具有共通特質，那麼「淑芬」之名又是何必，難道不能是其他名字？簡言之，「淑芬」這樣的時代現象和反烏托邦的情節兜不起來。

希望寫到這裡，只從文字閱讀來討論不會被認為是對戲劇作品的不敬。因為事實是，在具體的舞台表演中，「淑芬」二字既少被提到，「促進世代和諧委員會」也幾乎只有一幕。因此為了呼應劇名，我只得這麼做。

當然，這並不妨礙導演和演員們努力處理許多當代社會的棘手問題。在六十分鐘左右的演員互動中，我們可以看到長照問題，如子女為了誰要和老母親同住而爭吵，以及單身問題，如女人為了是否結婚和生育而煩惱，同時還必須承擔他人對單身者的異樣眼光。近年來媒體關注的「世代正義」問題也算清楚點到了。

在表現形式上，四位演員共同舉起一套衣褲和一雙高跟鞋時，也讓我們看到一個「空氣女形」——意味著這個困境中的形體可以是任何一位女性——的華麗與哀愁。當四位演員所扮演的同居腳色自信地談笑風生、快意抽菸俯瞰街道時，甚至讓人聯想到青春校園電影（主角自然是一群姊妹淘）和《慾望城市》之類的都會女子生活圖鑑。當她們拿著包有藍色塑膠袋的垃圾去倒時，也能讓人體會女性面對的困境是如何鑲嵌進日常。利用並修改 1980 年代末的電影《七匹狼》主題曲《永遠不回頭》來諷刺政府和庸俗的社會規範，也叫人耳朵大開、眼睛一亮。

然而，這些並不能掩蓋敘事的零散、邏輯的斷裂和問題意識的不成立。會通這幾個方面，應該是所有戲劇作品的基本要求。從命名的角度切入，這部作品乍看有趣，實則未能找到一個良好的接續點，反而到處與自我宣稱之原意脫節。光看演員的互動而不讀節目單，可能一切還不算太差；光讀節目單而不看戲，胃口也還

被吊到。只是當兩者湊在一起時，我也必須挪用羅百吉曾經轟動一時的名曲《蘇偉在哪裡》來回應：淑芬在哪裡？

5 三位如何一體？《三個____女人》的上下分合

演出 | 小劇場學校十周年聯演（導演：謝宗宜，演員：陳香夷、羅聖雅、陳儀瑾）

時間 | 2020/10/10 14:30

地點 | 小劇場學校

欣賞這部作品實在讓人精神大洗三溫暖。《三個____女人》全長一百分鐘，分上下半場，探討「三個」女人的生命歷程和互動（注意引號）。

上半場由大量對話交織而成，演員身體的移動不多，敘事的推展也很緩慢。從演員的扮相和對話可以得知，三個腳色分別是九十一、二歲的老婦（陳香夷飾）、她的看護（羅聖雅飾）和來自社福機構或保險公司的家庭訪問員（陳儀瑾飾）。她們各有自己的代表物件：老婦包裹著相對厚重的外衣，以凸顯其病體；為了表現時常在家照顧老婦的情況，看護有一搭沒一搭地打著毛線；至於家訪員，則提著黑色公事包，配上訪談待填的表格。

明明可以在我們的社會中對應到特定身分與職業的三人，在一個性質也相當寫實、頗能呼應高齡化社會問題的故事中，卻選擇用不斷說話而非搬演說話內容的方式來表達自身經歷，再加上如此開展超過四十分鐘，實在讓人覺得不解與乏味。一般來說，這種以對話為主調的作品，除非劇本特色鮮明——如文學性強、情節峰迴路轉或解謎推理的張力極大——否則總是不太討好。

無論如何，我們知道老婦及其妹妹和情人的複雜關係，也能體會老之將至的焦慮和遲暮之年的萬般無奈。老婦的表現是這個部分的核心，她的善變與「番顛」不只讓看護和家訪員不耐，反覆無常所帶來的困頓煩躁也感染了觀眾。坐在老婦兩旁的看護和家訪員，或許一來是劇情需要，二來是演員的熟練度問題，表情、身體和話語都顯得相對蒼白而無力，似乎只盡到烘托老婦的責任。坦白說，這部分看得我昏昏欲睡，幾度想奪門而出。

然而，下半場完全顛覆了上半場的形式。當我們重新進場，狐疑著老婦最終中風和死亡後，劇組還可以怎麼談下去時，三位演員已身著黑衣，從具體的社會身分轉入抽象的意識層次。現在，演員的眼神和表情豐富了起來，身體的移動也越來越多，觀眾看到了之前不見的細節。

隨著演員的相互詰問，她們飾演的腳色昭然若揭：竟是二十八歲時（陳儀瑾）、五十二歲時（羅聖雅）和六、七十歲時（陳香夷）老婦自己的「老中青三態」（確實歲數可能與我的記憶有出入）。注意，這裡的創意和趣味不是「未來的自己回

來跟現在的自己對話」那種時空旅人式的常見**歷時**套路，而是過去、現在、未來「三個自己」的**共時**存在如何可能、如何取得平衡的深度思考。

這種思考一點也不神秘。我們只要想想，現在這個歲數的自己，會如何期許未來並努力邁進，又如何定性過往並從中汲取教訓；或者，如何不讓過去的努力白費，並且讓現在的努力在未來得到相應的回饋。圓滿的「瞻前」和「顧後」一點也不容易，因為我們完全有可能一味地向前衝，忽略了從前的初心，也可能教條地固守一開始的原則，疏於在將來的險惡中權衡與變通。當然，也有人是不瞻前顧後的，他們活在當下，每天都當作最後一天過。

換句話說，當我們思考時，加上正在思考著的自己，總是「三位一體」的，而這樣的「一體」難免偏失於「三位」中的一方。

對於要和一個不怎麼樣的男性相處超過二十年，二十八歲的自己擔憂與迷惘，年長的兩個自己解憂與指引；五十二歲的自己演示了一套訓誡子女的方式給年輕的自己看，同時又告知，其實和一個男性相處久了，也能感受其中美好；至於六、七十歲的老婦，則能總結一生中對男性的閱歷，明白回答兩位年輕的自己男人為何會出軌——只因他們是男人。

《三個____女人》最後以飾演老婦兒子的神秘嘉賓出場作結，一體中的三位「盍各言爾志」地訴說著自己心目中的幸福，算是弭平了上半場的沉悶、鬱結與破碎。我們能感受到，人生每一階段固然充滿苦痛，但這些階段之所以是「階段」，亦即始終能從這一步邁向下一步，正是因為每一個「時態」的自己都還深藏著對這個世界的留戀，然後以之為前行的牽引。至此，我也掃除了上半場的不快，振奮起精神，輕盈地步出表演場地。

6 在藍衫之外——《藍衫之下》的三個觀後隨想

演出 | 陳家聲工作室

時間 | 2020/10/11 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

聽著舞台上余彥芳收到「筷架」（快嫁）的憂愁自白，不禁心有戚戚——雖然我不是客家女性，但一般的福佬男性即使享有相對晚婚的特權，仍舊無法置身於「人生進度競賽」之外。這麼心底嘀咕著，霎時間我忘了此前這部作品帶來的滿滿笑料；下一位演員林依淇接著訴說自身處境時，我竟一時無法跟上。

陳家聲工作室帶來的《藍衫之下》，在內容上，並不旨在挖掘觀眾陌生的社會現實，在形式上，也不訴諸奇特高冷的表現方式，而是將我們已知的現象透過舞台劇所拉出的距離，加以誇飾、凸顯和編排。雖然這部作品的名稱簡潔有力，乍聽之下以為要嚴肅地探討族群認同和性別差異，實際上卻是以幽默易懂的方式，讓觀眾帶著稍微質疑的態度，重新審視有關「客家」、「女性」和「客家女性」的刻板印象。

我們可以看到女性奔忙於婆媳、妯娌與子女之間的疲乏，好比在拜拜必須準備全雞甚或親自殺雞的習俗上，剛嫁入的菜鳥媳婦竟然非常前衛地買了無頭加工雞肉（配上沙拉），因此被嫂嫂們勸誡了一番；也可以看到演員們對何謂「客家精神」的困惑與不解，如荒謬的團結氣氛，以及個體特立獨行之堅持如何與合群的「美德」相衝突的描繪。儘管全劇並無單一明顯的故事，但透過腳色互動、演員面向觀眾的獨白，以及安排特定演員扮演節目主持人進行問答等方式，全劇豐富了客家女性遭遇之肌理，非常精彩，喜劇效果也營造得很成功。

雖然如此，身為評論人還是不免在觀後持續思考《藍衫之下》這份文本的特質。以下分三點討論，它們絕對談不上是缺失，但確實是我忍不住想到的問題。

第一，當我們在質疑或批判社會現象時，通常有兩種方式。第一種，是直接站在其對立面或外部加以斥責，不管這樣的斥責是細緻還是粗糙的。第二種，則是有意識地模仿被批判的社會現象，在進入並身處這個現象中時，默顯其不合理。這部作品的手法屬於後者。演員們大量模仿了客家婆媽們的腔調、對話、行為模式和思維（這是全劇的笑點所在），儘管沒有明說，婆媽和習俗對個體自由帶來的壓迫卻昭然若揭。

可是，似乎也因為僅只於此，我們看不到對未來良善的客家文化之期許，亦即「一種不壓迫個體自由的客家文化如何可能」。

在資本主義強加給我們的現實世界中，個體總是憑藉其「自由」脫離社群或共同體，個別的社群——從家庭、工會到部落皆然，客家社群和文化只是各種社群之一——因此正在接連崩解。我們當然知道傳統的、前現代的老思維如何壓迫個體，但這不代表共同體本身必須瓦解，而是應該去反思「如何重建讓個體真正自由的共同體」。我想，劇組朋友不至於反對這點，只是未能及時呈現。

第二，看完戲之後，我滿心歡喜地離開現場，可是回過神來，卻發現自己對客家文化沒有更進一步的認識。或許就如前文所說，這是因為這部作品主要的訊息來源，正是我們對客家文化的刻板印象。演員們固然對婆媽言談的表現進行了十分到位的「深描」，逗得大夥哈哈大笑，但刻板印象還是刻板印象。

看到節目單上寫著「聽不懂客家話也看得懂的客家戲」時，我忍不住聯想到不少改編經典文學作品的戲劇，其實說穿了，也不要求觀眾事先了解原典原著（有劇組敢這麼做嗎？），可謂「沒看過經典文學也看得懂的經典作品」。可是，我心中還是忍不住對天吶喊：真希望可以透過《藍衫之下》多了解幾句客語啊！當然，這歸根到底是筆者個人平時疏懶和要求過多所致。其實全劇有很多客語，但演員們都快速帶過，我實在無力記住。

第三，一部作品描繪的現象要深入人心，除了劇組的努力之外，現象本身若有足夠的普遍性、持久性乃至「預示性」，或許更顯其重要。劇中提到婆媳問題和家長費心培育子女的現象，在未來大概都還會存續一段時間，只要家庭、婚姻和市場等社會制度不消失。

然而，作品前半段著墨最多的「妯娌小劇場」（大嫂、二嫂和新進媳婦），在少子化、不婚化的現在和未來，說不定會成為一個特例。眾所皆知，我們的社會早就遍佈核心小家庭，在全民生育意願進一步低落的情況下，未來還有多少新（大）家庭，實在令人好奇。難道客家家庭因為堅守傳統，所以比較沒有受到少子化影響，或者比較不用考慮到這個當代問題嗎？這是在觀賞時岔出來多想的。當然，我們上一代還有大家庭，所以筆者完全能夠理解，而劇組也意不在未來和預想。只是對年輕觀眾而言，他們會不會難以想像一堆姑姨叔伯的情況？

回到本文開頭，「筷架」之憂只是問題的一面，不論族群，男性也不斷面臨「快取」（cache）的催逼（快娶，工程師界也會拿這個電腦記憶體技術開玩笑）。這已經遠遠超出客家女性的困境，躍昇成整個時代的社會經濟問題了。

7 小人物間的複雜故事，大時代下的精準隱喻：解讀《有關當局》的點、線、網

演出 | 僻室

時間 | 2020/10/17 19:30

地點 | 台北藝術大學展演中心戲劇廳

僻室的《有關當局》以七個腳色、三對戀人和一對兄妹為「點」落定，把他們的互動織成數條奇巧曲折、相互連通的「線」，再透過中、英、港（澳）、台四方的政治外交互動，撒下一張誰也無法置身事外的「網」。

全劇有男女情愛和生活瑣事，也有永遠的家國角力和政治隱喻，可謂大時代和小人物互證的極佳典範。不僅如此，這部作品更是易看易懂，雅俗共賞；不賣弄費解的表現手法，就連腳色關係和人物設定也見於我們的日常周遭。當這些簡單的形式和內容被拆解拼裝、層層堆疊、重複彈撥時，複雜的宏觀效應竟應運而生，一切的俗套瞬間耐人尋味起來。這樣的機關可從社會科學上關於資本主義全球化的主題來探究，也因其將因果關係延伸至「前世」而能從佛學來敘說。

當然，類似主題的作品在影視戲劇領域並不罕見，但最近能這樣以簡馭繁、不燒腦也能給人諸多啟發的大器之作品卻不多得。這一來歸功於優秀的劇本，二來得力於閃耀的演員。如果其他觀眾認為這是謬讚了，那我也必須承認，我是私心且真心喜歡這類主題和這次演出的。

雖然或正因如此，我有些不知道如何評論，為今之計，只能作為一枚樂在其中的小戲迷，忍不住跟大家爆一爆雷。也許，只有知道《有關當局》的點、線、網三個向度，才能窺得其中奧妙，稍加置評。

落點：七個腳色、三對戀人、一對兄妹

作品情節的推展建立在如下腳色的故事上：一對努力討生活的兄妹，哥哥遊走於街頭，整天搜奇獵貨，供妹妹直播拍賣用；一對努力掙錢領養小孩的男同志，彼此意愛的情感深埋心底，不輕易說破；一對前世是情侶而此生剛剛相遇的男女，男方自澳門奔台，試圖過上正常生活，女方是雍容華貴、渴望擁有小孩的台灣成衣店主；一位兼職代理孕母的宅配中心客服女孩，受成衣店主委託懷孕，同時也是那位街頭尋貨人心儀的對象，兩人後來勉強算是在一起。

他們的故事各有許多細節，演員也有精湛表現。我們看到，李文媛飾演的直播主小圓【1】，其叫賣口條與身段都相當到位，逗得觀眾大樂。李祐緯飾演尋貨人，癡迷著雙眼、奔忙著兩腿、背誦著你我都熟悉的大台北地區街名和店家分佈；和

李文媛一樣都是捲髮的他，讓人一眼就明白是兄妹。林書函和楊宇政在戲中是同居不同寢的男同志情侶，滿滿的曖昧，前者內斂含蓄，總是細心照顧、等待著他的「朋友」，後者於小清新系咖啡店工作，常常發直球一訴衷腸，偶爾扭捏矯俏的儀態特別有趣；同婚法案通過後，他們企盼著一個光明的未來。

劉曜瑄是亡命來台的港澳老實男子阿聰，一口粵語和粵式普通話頗為練達；在偷渡的船艙間甲板上，他不經意地做了關於自身前世的夢，夢中女孩雙眼柔美如月如河，似有某種思念持續縈繞著他。這女孩不是別人，正是那位心地善良卻也不乏嬌貴氣息的成衣店主萍姐。旗袍下的吳靜依因著腳色的身段、性情、談吐，盡顯妖嬈與自信。原來，她也曾做過關於自身前世的夢：在老上海，身為養女，同時糾葛於幾個男子之間，然其一生所愛，始終是那位氣度優雅、西裝畢挺、默默愛她護她的男子。是的，恰恰就是此世才於餐廳短暫偶遇的阿聰。

黃惟所扮的代理孕母小靜，大肚子下，柔弱生剛強。電話讓她不得不接收客人們的騷擾和抱怨，卻也為她串起與家人的聯繫。若非為了給爸爸過上好生活，她或許不用做萍姐的「生」意，日後也就不會踏上極端的路途；當然，如果是這樣，她也就不會遇到願意把一切都交給她、用心保護她的尋貨人。但她對他，似乎並不那麼一往情深。

織線：多頭相接的互動過程

由於每一段落腳色的個性和活動都特質鮮明，觀眾方便記憶，故「點」雖多，我們要織成「線」卻不難。這些線一旦成立，便叫人嘖嘖稱奇，一方面感嘆世間命運妙不可言，另一方面也佩服劇本作者吳子敬和導演吳璟賢的奇想【2】。數點之間不會無故接起，它們織就成線，全憑一把槍、一筆錢和一個小孩。

阿聰做了幾十年海關驗貨的工作，卻因同事長官貪汙走私，而被迫攜帶槍支逃往台灣，身分一時從海關人員變為偷渡客。為了結束這場亡命生涯，他亟欲賣掉手中危險物品，最終在台灣遇見一位尋貨人，他們於咖啡廳談判後完成交易。其間，男同志店員前來協助點餐，只見桌上有盒「蜂蜜蛋糕」。習慣早到的阿聰，在與尋貨人交易之前，於咖啡廳同桌偶遇萍姐，這場會面令其產生似曾相識之感，而「似曾相識」也是他點的飲料名稱。

繼上回於平台上賣掉巴拉松，小圓險些連命都賠掉後，這次哥哥帶回一盒蜂蜜蛋糕——那把槍就裝在這個常見的長型紙盒中。拍賣規則是這樣的：如果沒有在節目結束前競標成功順利賣出，直播主就要「親自試用」商品，可以想見這種自殺式行銷將吸引多少讚。由於槍支價格不菲，賣出後定能為兄妹倆解除一時困頓，故他們決定鋌而走險。事實上，為了討生活，小圓也在直播之外到萍姐的成衣店

應徵、上班，因此才有機會聽後者提起自己做過的夢，談論是否相信前世的存在。

在咖啡店打工的年輕男同志看到這段危險直播，為了救人——如果槍沒有賣出去，後果不堪設想——只好花錢買下，救了小圓一命。但，這筆三十萬卻是他和戀人為了領養孩子、組成家庭所辛苦攢下的；為此，兩人還冷戰了一陣。最終，由於不知如何處理這把來路不明的東西，只好將它丟回宅配中心，如此一來，槍支就到了小靜手中。可以想見，這時最驚訝的人不是小靜，而是守護在她身旁的尋貨人——怎麼當初購入並交給妹妹的槍支會在這裡？

故事是這樣結束的：懷胎十月的小靜，無法不對肚子裡的小孩產生感情，而此刻，她更有一位願意為之付出的男人，即小圓的哥哥尋貨人；於是，當萍姐苦苦相逼，索討小孩時，手中的槍只能引發一樁憾事了。萍姐的死，不只讓當天與之約好見面、準備「再續前緣」的阿聰再也等不到人，或許也讓尋貨人入獄，因為他願意犧牲自己，卻不要小孩沒有媽媽。

那麼萍姐和阿聰平時所做的「前世夢」又都是如何醒來的？原來，老上海時代的萍姐，最終也因為感情糾紛而槍殺了一名男子，當時的阿聰——就是那位風度翩翩、令她真正心儀的男子——為了保護她而站出來頂罪，只叫她盡快逃離犯罪現場（萍姐和阿聰應該另有其名，恕我遺漏）。這一切是不是又「似曾相識」了？

撒網：因果關係與政治隱喻

如果要探問這則故事的因果關係，這些線就構成了一張不知從何起頭的大網。雖然如此，我們還是可以嘗試找到線頭。

試想：能否說小圓害死了善待她的老闆萍姐呢？畢竟如果她沒有賣出那把槍，槍支就不會一直流轉下去，悲劇也就不會發生。可是，這把槍是哪裡來的？追根究柢，就是阿聰。那麼，他的槍又是從何而來？在此世，是來自同事長官的栽贓，但若相信前世，難道不正是因為他替（前世的）萍姐頂罪，才從她手上拿來的嗎？所以，說是執念過強、愛戀至深的萍姐殺了自己，是一點也不為過的。

這張複雜的網如此呈現在我們面前，也許已經足夠精彩，但還不足以反顯我們和腳色所處的現實世界。對此，劇組的畫龍點睛之舉，在於安排吳靜依擔任歌手兼旁白，其他演員擔任歌隊和伴演／舞，在上述故事旁另立側面，高踞時代之巔，唰地一聲撒下這張大網。誠如「有關當局」這個劇名在最直接的字面意義上所透露的，落點、織線和撒網這些細膩的功夫，沒有一個無關政治。

於是，美豔的吳靜依褪去萍姐身分，躍出故事螢幕，為我們哀吟了幾曲由柴契爾

夫人（同雷根）帶起的新自由主義悲歌。這樣的段落穿插在織線過程中，約有三四次，而順著柴契爾夫人這位鐵娘子於 1982 年造訪中國，與鄧小平會面，觀眾終於來到了小人物故事的大時代隱喻。

中英爭搶香港，原來正如萍姐小靜爭奪孩子一樣；中國對應萍姐，小靜對應英國；英國如代理孕母，香港是備受呵護的孩子，中國則虎視眈眈。

不知是有意還是無意，這裡的隱喻非常漂亮——揆諸世界史，英國在成熟資本主義崛起的過程中，幾乎是前無古人的（十六、十七世紀前，義大利、荷蘭和葡西兩帝國的資本主義並不成熟），因此各方面都是孤單地兀自摸索，其成果是憑藉以最新生產力為基礎的商品貿易，大肆擴張海外。如果了解這點，那麼同樣遠離家人、孤單自處的小靜，被劇組安排在「宅配中心」這個當代市場最火紅的產業工作，恐怕不是偶然。

至於老愛夸夸其談自己有「幾千年」歷史、「自古以來」如何如何的中國當局，以「夢迴前世」的萍姐來代表，嗯……只是剛好而已。

循此隱喻，我們還會發現兩位令人不勝唏噓的男性——而且是異性戀男性——阿聰和尋貨人。跑遍大街小巷、為了生活奔忙的尋貨人，愛上的其實是對她並無深刻情感的小靜，其甘願「付出所有」之情操，堪比殖民地依附殖民母國、供其壓榨資源之情結。

同樣也「夢迴前世」的阿聰，如其人物設定所示，正是澳門與香港【3】。從前就與大陸關係密切的他（們），同樣有著深層的歷史，在依序「回歸」中國，也就是與萍姐相遇的前後，卻是生命中最飄搖、心情上最忐忑的時刻。然而，現今的中國對許多港澳人民而言，可能是「最熟悉的陌生人」，用這齣戲的話來說，就叫「似曾相識」。

好吧，說到這裡，我們已經不可能不碰到這一年多來香港發生的事了，傻瓜都可以想像編劇和導演的心內話：在 2020 年的此時此刻，對港、台、疆、藏，甚至是一帶一路相關國家等地，到處宣稱「小孩是我的」的中國，或許尚未像萍姐那樣被小靜——即包括英國在內的西方國家——「射殺」，但是根據前文詮釋，它必然要自食前世因緣或歷史業障之惡果。

至於台灣在哪裡，我們身處的島國又該如何自處，看看戲中那兩條「漏網之魚」，也就是因為放棄領養小孩反而過得最平安幸福的男同志情侶，一切似乎不言可喻【4】。

註釋

- 1、 以下腳色的名字，我都只憑聽覺，無法肯定用字。有些腳色我甚至忘了是什麼名字、有沒有名字。
- 2、 根據節目單中「導演的話」，演員也有參與劇本的構思。
- 3、 香港和澳門就算語言大致相同，但在歷史和地理上畢竟不一樣，劇組似乎無暇處理二者差異。
- 4、 妹妹／直播拍賣主這個部分，我認為劇組稍微輕忽了，不只其意義相對脆弱（既依附於哥哥尋貨人，又依附於萍姐），在照理講最精彩的段落，也就是李文媛朝腦門作勢扣板機的那一場戲，其氣勢也已經被之前楊宇政和林書函的對話給「預告」了，新鮮感大大降低。

8 她們到底在玩什麼遊戲？——《Play Games》的可能理路

演出 | 婉婉工作室

時間 | 2020/10/17 14:30

地點 | 樹林藝文中心（演藝廳）

這篇文章關注的，是《Play Games》這個由「凍齡」媽媽和「接近無限成長」的女兒所構成的血色童話究竟循著什麼規則開展，因此屬於抽象架構的探究。之所以這麼做，有兩個原因。

第一，因為及時趕到現場，我只能坐在第七排左右的位子（粗估廳內大約十二排）。由此望向舞台，看得比較清楚的，幾乎剩下布景設計和演員的動作、走位；此外，只能細聽演員的聲調變化（事實證明，這非常關鍵）。至於演員表情和更細緻的身體情緒，我實在看得很吃力，即使我的近視矯正已近正常值。因此，本文無法像先前評論人那樣，就演員們的細膩演技來討論和感受【1】，這是我覺得非常扼腕和抱歉的。

第二，我把這次的現場演出當作個人的解惑工具。必須承認，這是我第一次看這部十年來重演多次、甚至頗有機會成為當代經典的作品【2】。不過，在此之前，我已讀過劇本和相關評論，算是有點「自我爆雷」了吧。這個故事非常吸引人，但也讓我大惑不解，尤其是它的場次安排，以及根本可說是「機關算盡」的大量角色扮演段落。當終於有機會欣賞賴玟君和林唐聿這次的版本時，我急於解除劇本帶給我的疑惑。如果解惑的成果還說得通，那必須歸功於演出條理清晰、板眼分明（儘管我不知道之前的版本如何）。

也許正因為座位使我遠觀，所以恰好能比較「冷眼」地就全劇的格局與理路來考察；不僅如此，我發現一方面之前的評論缺乏對情節推展的必要描繪，另一方面也確實有評論人承認不懂劇中的某些安排【3】。對此，本文或許能對劇本或編劇的推論談一點自己的詮釋，在先前評論人們關注的問題拼圖上另外湊一角，與他們對話，也跟看過《Play Games》的觀眾和劇組分享一些私人的解惑成果。當然，對錯由人。

遊戲規則「二、三、四」和第一場戲

全劇包含四場戲，劇本上寫明它們分別對應女兒的五歲、十五歲、四十五歲和一百二十五歲，而媽媽始終只有五歲，你我可見的腳色因此有媽媽和女兒兩位——我稱之為「二」。現場演出並未表明年齡，但賴玟君飾演的媽媽在服裝和性情上，從頭到尾沒有太大改變；林唐聿飾演的女兒則隨著撕掉裙擺、褪去外衣、髮型漸

趨蓬亂和說話情態之切換等，起著極大變化。

雖然演員只有兩位，但故事中的腳色卻有四個：「把拔」、「馬麻」、「女兒」和「小秀」——我稱之為「四」。明明只有飾演媽媽和女兒的兩位演員，如何與四個腳色互動，依序接合、連通四場戲，是理解這部作品的重中之重。我們先看第一場戲，它大致點出了《Play Games》想 play 什麼 games，而它的 rules 又是什麼。

這場戲始於躺在大拼布中的母女二人，她們沒多久就起身扮家家酒，媽媽要求女兒演爸爸（下文不用「把拔」和「馬麻」的戲內稱呼），兩人準備玩煮飯遊戲。遊戲開始前，她們稍微提到了在現實中對演員和觀眾而言都不存在的「小秀」。

看下去，我們發現這場戲有兩個特點：第一，扮演爸爸沒多久，女兒「歡畢把」的性格就浮現出來，爸爸馬上被「驅逐出境」；第二，媽媽原本指著空氣，要這個隱形的小秀來演女兒，卻立馬被真實可見的女兒本人拒絕，後者更喊了聲「她是誰啊！」（大意），好像看不見小秀，不願承認其存在。

這裡的意思很清楚：父親和小秀要現身，卻又缺席，他們已經存在，但被拒絕出場。如果不預支後面三場戲的意義而暫停於此，注意到這個「欲迎還拒」的意思就夠了。

不過，我們可以進一步設想：在這個當下，如果那位「空氣」小秀被承認為女兒，那麼場上這位「實體」女兒就不知要放哪去了；同樣的，如果這位實體的女兒持續扮演爸爸，那麼場上可見的腳色，就只剩下自我扮演的媽媽和轉而扮演爸爸的女兒，女兒也消失。

換句話說，在一人不分飾兩腳，一腳也不由二人共飾的情況下，因為爸爸只存在於話語中，不像小秀至少還有個空氣般的存在可被指認，所以，雖然兩個可見的腳色（由賴玟君和林唐聿分別飾演媽媽和女兒）與四個腳色（爸、媽、女兒、小秀）互動，但舞台上「可被指認」的腳色——也就是在故事中同一時間真正共存於場上者——卻有三個。

這三個是誰？不一定。如果女兒扮演爸爸，那麼場上就只有（取代了女兒的）爸爸、媽媽和小秀；如果小秀扮演女兒，那麼場上就只有爸爸、媽媽和（取代了小秀的）女兒——我稱之為「三」。這個「二、三、四」的遊戲規則，對此後的理解頗有幫助。希望這樣的說明還算清楚。

第二場戲：創傷、做空與「三」的規則

第二場戲始於女兒順暢地扮演爸爸，與前一場戲判然兩別。林唐聿的表現已經和之前不同，口吻和儀態之粗鄙慢慢暴露（可見林站在鋪墊上插旗的模樣）。不只如此，小秀的存在對媽媽和扮演著爸爸的女兒來說，更是大大方方的事實——母女／爸媽二人對待那空氣，就如同對待你我都可見的人物一般。顯然，小秀和爸爸在此正式登場。

第二場的爆點不只如此。扮演爸爸的女兒同樣沒有一直扮演下去，轉折在於「大熱狗」、「整支塞進嘴巴」和「油還會爆出來」等性暗示——不，是性侵暗示——的出現（印象中，林唐聿此時鑽進大拼布中，製造上下左右晃動的效果，引人聯想）。

吐出這些詞彙的女兒，是針對空氣小秀說的，她在此階段是最後一次扮演爸爸。在順道提及「手斷掉」並遭到媽媽斥責和否認之後，女兒就像神明離體的乩童一般，停止扮演爸爸了。回到原來身分，她稱自己的手被「借去做機關槍」，並且拒叫爸爸，改叫叔叔，因而被媽媽糾正。這是第二場的前半部。

後半部開始，換媽媽扮演爸爸，女兒扮演媽媽，空氣小秀繼續「隨侍在側」。我們看到，媽媽／爸爸要去上班，卻被女兒／媽媽否認，因為這位父親沒有工作。其間，再次帶到女兒被性侵的暗示：扮演媽媽的女兒要扮演爸爸的媽媽幫忙，小心洗曬小秀被撕破的內褲。

總之，這回母女輪流扮演爸爸，也因此嘗試模仿了他的行為。但只要性侵是事實，任何扮演就是痛苦的，因為必須以傷害自己和自己心愛的女兒為代價，因此兩人都無法「演好演滿」。痛苦的女兒只有改扮媽媽，才能護著自己，無奈這時媽媽又因為扮演爸爸而必須強迫自己，為父辯護。

這裡的「自己」是誰？必須注意，當林唐聿飾演的女兒扮演起媽媽，而賴玟君飾演的媽媽扮演起爸爸，或兩者對調時，女兒就從場上可見的腳色中被「擠出去」了（小心，賴林的聲調和說話內容都有或強或弱的改變，觀眾稍一個閃神就會跟丟，以至於不知道她們現在誰是／飾誰）。這時，那個受到侵害的「自己」是誰？去哪裡了？只能是一旁的空氣小秀——這是前述「二、三、四」規則中的「三」。

這裡的邏輯是，當場上只有爸爸和媽媽，女兒被「擠出去」或被取代時，小秀的存在感就會提高。這個現象似乎意味著「女兒就是小秀」，但我們最好保守一點說「女兒和小秀可以相互轉換」。因為在創傷研究和心理學中，忽視重度受傷的自己、削弱自己的存在感（直到如空氣一般）的行為，並不罕見；作為一種自我保護的機制，這能讓人比較沒有那麼痛苦或不快樂。因此，小秀未必等同於女兒，「它」也可以只是女兒想像的人物。

無論如何，在這場戲中，爸爸分別占據了女兒和媽媽的身心，而空氣小秀則一直在她們身旁，以供「做空」自己之用。如果上述說法是成立的，那麼問題就來了：為什麼女兒在第一場戲不認小秀，要她離場？這意味著什麼？

第三場戲：從家庭到社會，從生活到死亡

這一場戲傳遞了兩個訊息：第一，這起悲劇已經超出家庭範圍，暴露在社會的目光下，我們看到醫師和員警出現（仍由演員們負責飾演），甚至還有律師（如果我沒記錯，舞台上雖然林唐聿操著醫師口吻，身上穿的卻是法袍）；第二，小秀死了，從警察和醫師口中，我們聽到媒體上常見的「初步判定」和「我們已經盡力了」等發語詞。

透過各種專業人員的審問（我忘了現場演出時林唐聿是否有扮成鄰居，原劇本加入鄰居受訪的段落），我們得知小秀挨過打，斷過手，原因可能是醬油潑灑到爸爸襯衫。性侵再度被提及，好比小秀跟爸爸玩「火車過山洞」，摸了爸爸的「寶貝」。但同時，爸爸也曾開心帶小秀去兒童樂園玩旋轉木馬，買零食給她吃；媽媽總是相信爸爸會變好、變回來，只要小秀長大、聽話。最後，小秀因為發燒命危，媽媽當下似乎並不知情，以至於來不及照顧與救護。

這一段最微妙的轉換，在於一開始媽媽和女兒（後者扮演各種專業人員）還指著空氣小秀談論，結果不知不覺，女兒竟扮演起小秀，最後對話就發生在媽媽和（取代了女兒的）小秀之間。至此，我們應該很清楚：女兒和小秀是同一個人，或者說，小秀就是女兒的名字，而她（們）已經死了。那麼，回到前述問題，為什麼在第一場戲中，女兒和小秀是分裂的，以至於加上爸爸和媽媽，我們共有四個腳色，而女兒明顯拒斥小秀呢？

答案是，第一場戲所要捕捉的，正是五歲女兒剛過世的時候，她不知道或不承認自己死去。女兒對小秀的拒斥，就是對自己已死的無知。然而，隨著時間過去，女兒從五歲、十五歲到四十五歲，終於在和母親的諸多互動中——包括透過扮演父親而回憶其所作所為——正視並承認自己死去的事實。從女兒不斷增長的年紀和自我意識來看，這可說是一部「亡靈的成長史」。

說了那麼多女兒／小秀，那媽媽呢？

第四場戲：將餘生獻祭給亡靈的母親

一反先前慣例，這次由「覺醒」的女兒提議玩扮家家酒，但媽媽一整個沒勁，喪

失努力的目標，原因是她不知道小秀到哪去了，小秀似乎再也回不來了——的確，前面幾場戲的空氣小秀現在已經消失，她開始和爸爸一樣，只存在於話語中，無法在空氣中被指認；或者說，小秀已經和女兒合體了。

看媽媽這個落魄樣，女兒提議玩一個更驚悚的遊戲：回到小秀活著的「最後一天」，而回去的方法，正是媽媽必須死去。聽到好好躺著以示死去就能回到過去，媽媽欣然接受，並且為自己和死前的女兒一樣都是躺著而感到滿意。

作品到此為止，我們大概可以判定，原來那個始終五歲的媽媽，也已經死了。這個「死」不是生物性或肉身性的，而是她的精神狀態從此停留在女兒逝去的時刻——在現實上這是完全可能的，哪個母親不曾試圖接近小孩的心智，用童言童語與她們對話玩樂？換句話說，媽媽在女兒死後，關閉了所有未來的日子，將餘生獻祭給亡靈，和女兒一同回到五歲，不再成長、老去。這難道不也是一種死亡嗎？

因此，第一場戲的兩個腳色都是「死者」，這大概是全劇開場充滿童趣，但氣氛卻詭譎死寂、荒涼腐敗的原因吧（看看那紫色、銀色、藍色半暗不亮的燈光所營造出的氛圍）。

這齣戲最叫人動容的地方，是在最後一場中，媽媽與女兒／小秀在「最後一天」的互動。導演安排賴林兩位演員詳細重現劇本中媽媽幫「髒掉」的女兒洗澡的段落。在此，母女的對話有怨懟也有疼惜，有逃避但也有面對；似能轉換彼此視角，但又因為自己深受其害而我執不斷浮出。兩人的情感糾結，在總是隱身迫近的父親陰影下，越顯無力、茫然——別忘了，這個可怕的父親在母女二人的回憶中，不是全然沒有好處的，他們三人也曾快樂相處過。但正因如此，回憶更叫人痛心，不知所措。

全戲最後，林唐聿和賴玟君開始在右舞台將大量衣服布匹堆疊成如墓穴般的小丘，墓碑則是小丘上方從天而降的女童洋裝。隨後賴玟君仰躺在墓穴上，林唐聿則悄悄走向左舞台，盪起鞦韆。這回，換那鞦韆繩索的殘響聲逼近，狠狠地在我們耳際鉤絞……。

註釋

1、見傅裕惠，〈以表演本質詮釋暴力的銹酸腐蝕《Play Games》〉，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=9320>。

2、見張敦智，〈若當代劇本開始顯得過時，或許值得欣喜《Play Games》（南村版）〉，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=58711>。

3、見方姿懿，〈成長或停滯？扮演遊戲的選擇《Play Games》〉，
<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9337>。

9 從演員觀眾到形式內容的互動：《女人是水做的》的自我顛倒？

演出 | 後線性遊走劇團

時間 | 2020/10/16 19:00

地點 | 濕地

初看這部作品，會以為台灣正值解嚴前後，社會氛圍即使躁動，整體而言仍屬保守，各需有人振臂疾呼，言人不敢言。於是，憤怒嘶吼、呻吟囁語，陽具陰莖、子宮陰道，衝耳撲面而來。但我們已經脫離那個時代一陣子了，有關戲劇作品也佔據了過去三十年的道路，怎麼到現在這些詞彙還瀰漫空中呢？顯然，女性的困境並未真正解決。

一開始，演員讓部分觀眾參與「何謂標準女性」的競賽，好比「曾經被要求刮腋毛的請往前一步」或「曾經被毛手毛腳的請往前三步」，觀演雙方就這麼間隔排列，先後向前，我們也一步步進入作品的世界。在長形地下室中，觀演雙方一同往返於左、中、右三個空間，參與「選邊站」的遊戲：以若干名詞和形容詞是陰性還是陽性為問答選項，淘汰者只能黯然向隅。此外，講述女人從戀愛到婚姻的過程時，演員也主動邀請觀眾踏著輕柔的舞步，一方面製造戀愛氣氛，另一方面也諷刺婚姻走到盡頭，丈夫什麼事都不管不做的沙文暴力。

除了觀演互動外，演員們的獨白也是主調。她們的敘述伴隨身體表現，動態皆大：由輕至重，從柔弱到暴走；有時低語，有時吶喊；穩定時讓人忘了她們的存在，激烈時觀眾必須在分散於不同位置的多個演員之間，擇一二走動欣賞。獨白內容直指女性所受之壓迫、壓抑和壓力的最終爆發，從約會性侵到校園家庭師長各種把人逼瘋的「我是為妳好」都有。

劇組充分利用了空間、服裝（因應情節所需，演員至少穿脫了三套衣服）和聲光效果（左、中、右三個空間都有投影螢幕和播音喇叭），內容也觸及當代議題，顯示其高度社會意識，尤其是對性別問題的敏銳。儘管如此，綜觀全作，仍有些令人同樣也想吶喊一番的地方。

最明顯的，就是個別演員之間幾乎全無互動。這麼說也許不盡然，畢竟她們不說話時，也有許多身體接觸的橋段，而其獨白聲音也在特定段落錄製後交疊播放，帶出「虐人絮語」的效果。不過，這裡指的「互動」，只是戲劇最尋常的腳色關係；就此而言，觀眾是看不到的。

原因很簡單，《女人是水做的》把大量的精力花在與觀眾的關係上。因此，一個演員面對的不是另一個演員，而是觀眾。即便她們之間有互動，也多半是全體在

某個動作下（包括拿著擴音器和麥克風），向觀眾訴說女性困境；或者，當一位演員向觀眾展示其受壓迫的身體時，其他演員或屈身或擺手地加以烘托。這裡不存在故事性，就算有，也只是個別演員以話語傾吐，而不是演員之間的共演，因此沒有腳色問題（當然，像演員穿上婚紗漫步、說話以示走入婚姻等，都可算是廣義的表演）。

由於缺乏故事性——這往往必須將腳色關係嵌入一個相對連貫的時間中——整部作品與其說是戲劇，不如說是一個節目和一場展覽，幕或場之間的內在連結不清晰。演員們通常各自待在一個位置，供我們選擇走動觀看。若非觀眾當下所處時空必然是連貫的，否則真該給我們一台遙控器、一份選單，以便跳著欣賞不同主題、段落和分散在不同位置的演員。晚近部分的「沉浸式劇場」即設法擬造類似效果。

回到劇組名稱，難道上述表現手法就是「後線性」嗎？我們知道，所謂的「後」，並不是全盤反對或拒絕，而是針對前一階段（在此，即線性）的不足，加以點明、批判和改善；畢竟若真覺得前一階段徹底沒救了，另立新名稱就好。在傳統戲劇敘事多少是線性的情況下，這部作品可說跨出了戲劇範疇。這麼做是好是壞沒有定論，但劇組名稱畢竟有「劇團」二字——也許他們自有野心翻轉「劇團」或「劇場」的定義。

花篇幅提出這些疑問，是因為一部作品的形式或表現手法會影響內容和文本的意義。前文提到《女人是水做的》像一場「展覽」，這是就藝術形式而言。如果回到日常生活的經驗，我必須坦白同時也很父權和資本主義地說，這樣一部去除線性和戲劇敘事的作品，在演員分散各處，觀眾因而必須「遊走」（劇團名稱的另一元素）以便觀看的情況下，令人想到百貨公司剔透可人的櫃姐們——她們也分散不同櫃位，身處逛街血拚的消費者之中，付出符合男女美好想像和儀態標準的「身體—情緒勞動」，而這理應是此作要批判的。

這種非線性的形式（是的，我認為不只是「後」了），由於把傳統戲劇「生產」腳色和故事的（手）工業性質，轉換成「滿足」觀眾官能體驗的服務業性質，最終犧牲乃至顛倒了內容上原本難能可貴的性別批判。即便場上演員們用力表現女性的困境和不滿，但正因上述形式，演員代表的當代女性已淪為彼此孤立的個體：缺乏互動，無法團結，兀自徬徨與崩潰，無法創造出一個合作共抗暴力的整體性社群，所有不滿的發語詞幾乎都是「我」、「我」和「我」。

最後，這當然牽引出另一個問題：在將近兩個小時的演出中，創作者究竟是忽略了女性實際上是一體而非離散的，不去談論和承認起身自救的方案及可能，還是反而深刻描繪了當前女性的困境，也就是她們除了受到各種文本「內容」提到的

顯性壓迫，更承擔了文本「形式」暗示的隱性壓迫，即彼此離散？對此，觀眾自有答案。

10 理論蒼白，而生命之樹常青——《物種大樂團》的野望與迷失

演出 | 莎士比亞的妹妹們的劇團

時間 | 2020/10/24 19:30

地點 | 國家戲劇院

錯過王嘉明去年作品《物種起源》的我，本來以為這次《物種大樂團》的呈現方式會是先完整說一個故事，再讓觀眾從中聯想、汲取演化的意義。孰料欣賞的結果跟我想的完全相反，作品首先就開誠布公以達爾文原著為本，闡明何謂演化，然後再以人物之間的故事為例，加以具體化。

有一點（社會）科學訓練背景的觀眾，可能會對這種呈現方式感到熟悉：先給出一個命題，然後詳細論證；論證中，除了字句有條理地組合，最好還要放上若干例子。例子是經驗性的，也是最可感的；命題則是抽象的，往往以簡約為準。這套常見於英美學術格式中的 SOP，除了拿來寫論文很好用，也遍佈在我們熟悉的新聞報導（主播給出命題，畫面給出例子）和紀錄片編排（旁白給出命題，影像給出例子）。

用科學哲學的話來說，上述做法屬於「演繹」（deduction），即從原理「下降」到經驗世界。與此相反，大家熟悉的文學和戲劇多半採用「歸納」（induction），即從經驗世界，也就是人、事、時、地、物可以被訴說到「引人入勝」的那個層次，「上升」到原理；至於是哪一種原理，端看編導想傳遞什麼訊息、觀眾要怎麼詮釋。命題或原理很少直白露出，有待評論人或有心觀眾挖掘，這個挖掘的動作就是對一部作品的詮釋，其意義可能超出、甚至違反作者意圖，開放性和多元性於焉誕生。

在王嘉明手中，全劇要講的就是演化，命題或原理昭然若揭，沒有其他，人物故事都是用來佐證演化的。這倒不是說《物種大樂團》是一個封閉自足的體系；事實上，要達到真正的封閉自足反而不容易，因為演繹本身往往面臨兩個考驗。第一，已然被揭示的原理，就其本身而言，能否站得住腳；第二，經驗事例能否順利反推回該原理，而非削足適履迎合之。

在《物種大樂團》中，共十四章的達爾文原著對應了我們所說的「命題」或「原理」，人物之間的故事——以演員的家族史自述為經，腳色的多線互動為緯——則對應了「經驗事例」。我好奇的，就是王嘉明版本的「演化」多大程度地概要了達爾文，以及人物故事能否在不事先揭露旨趣的前提下，讓觀眾產生「噢！這就是演化嘛！」的感受，也就是自然而必然地引起演化的聯想。第一點，我認為還算成功；第二點，似乎有不少瑕疵。

科普劇場的野望

先看第一點。王嘉明一再強調，達爾文的觀念「是演化，而不是進化」；在用語上，「演化」(evolve)一詞甚至很少被達爾文提到。的確，這些都是當前不少達爾文研究者或達爾文主義者——不管是學者專家還是科普作家——強調的，畢竟在有機體的「變異」及其外部環境進行「自然選擇」(天擇)的互動下，我們很難說有機體之所以存活，是因為它本身更「強」、更「有能力」或更「進步」。強弱、有無能力和進退步等差異，固然依靠物種體內的變異機制，但設立並判定這些階序的，卻是環境；只要環境一變，階序的內涵就會變，屆時「強者」、「有能力者」和「進步者」可能又是另一批有機體。

因此，事情應該反過來看：只要最終存活下來的，就是——確切地說，就能被人為地定義成——「強者」、「有能力者」和「進步者」，而這是有機體和環境互動的結果，不是有機體自身的本質使然。王嘉明因而不斷提醒「適者生存」的隨機性：那些看似「進步」的有機體，只是偶然地適應了環境、滿足了環境提出的要求，才存活下來的。

除了這兩個重點，王嘉明在討論「分類」的概念時，甚至提到瑞典植物學家林奈(Carl Linnaeus)，只不過這位經典人物的存在有如漫畫對話框中的附帶小字般，被以日本的「林內」(Rinnai)家具和女星「綾瀨遙」等諧音笑笑帶過；此外，在介紹地質層次的間斷問題時，他更提到地質學者萊爾(Charles Lyell)。我不知道有哪一部戲劇作品，會為了呈現一段演化思想史而鉅細靡遺到這種程度，足見編劇／導演的耐心和關懷(和瘋狂)。

比較可惜的是，在談到達爾文原著中的「地理分布」時，我們沒有看到王對「種化」(speciation)多作說明。舉例來說，原本屬於同一物種的有機體，因為地理環境之區隔而長期無法接觸和交配，最終在其所處的新環境下，形成另一物種。至少就當代的達爾文主義研究而言，這點很常被提到。在這個段落，我們看到演員坐於木棧板上，在舞台各處橫向移動；隨後，則是大象體操團員自述北漂南移的經驗。導演似乎想藉此表達物種的位移和多元的地理分布，可是「地理分布」(有兩章)談的概念遠不只如此。

也許有專業的生物哲學家和達爾文研究者看過這齣戲後，會認為創作者只是「蜻蜓點水」或「蘸醬油」地介紹演化思想。對此，觀眾大可反駁：那王嘉明也「點太多次水」、「蘸太多次醬油」了吧！關於演化，他就算沒有專業學術訓練，其用心和深受啟發的程度卻不容置疑。我認為，觀眾確實可以透過這部作品得到基本的演化知識，故稱《物種大樂團》是一齣「科普劇場」應該不為過。

迷失在高冷與通俗之間

雖然如此，王嘉明對演化命題和原理的迷戀，已經侵蝕了經驗事例。在此，經驗事例指的，就是人物故事的推展。

坦白說，這是我多次看戲經歷中，最茫茫然於故事的一次。我的回憶——誠如前面的篇幅所示——首先被大量演化概念的介紹佔據。雖然我也著迷演化思想，但在看戲時，還是希望沉浸在人物們構築的經驗世界，而每當我這麼做時，就難免將情節對應到達爾文原著的篇章（各章標題被依序投影在螢幕上）：「OK，所以這一段要講的就是『性擇』對吧？」於是，整場下來都忙於這種「捫心自問」。我不覺得這是在鑽牛角尖，反而恰恰是用心看待作品的結果。

不只略顯高冷的演化思想阻礙了故事的流暢度，娛樂性十足的樂團演奏和演員歌舞也打斷了故事的完整性，而這兩個部份似乎被形塑成這部作品的亮點——沒辦法，劇名就有個「大樂團」啊！在故事推展中，我們可以看到大象體操的數學搖滾穿插其間，也可以聽到歌詞非常到位的類嘻哈說唱。必須承認，我也被逗得很樂，尤其是李班宇真誠又不失臭屁感的演出。可是，這些跟演化有什麼關係呢？

王嘉明絕對不是沒有在人物故事上花工夫，事實上，腳色和情節的設計都堪稱巧妙。我們看到李明哲和陳姝云的父女對話凸顯了人類婚姻制度和情感的矛盾，同時也有感於腳色之間的共通性，如客家人都正好分布在台灣的哪些行業，而有同樣姓氏的人又有何巧妙關係。最令人動容的，則是莫子儀、崔台鎬、李明哲等演員對父祖輩，乃至自身家族譜系的細膩訴說，觀眾可從中體會歷史如靜水深流，似有某種規則定式，但又充滿狂風巨浪，總是嵌合在重重機遇中。最後，台上腳色和台下觀眾都進一步訝異於眼前一切竟有如此千絲萬縷之勾連——是的，就連當晚演出的聲光器材，也跟演員的家人事業有關，幕前幕後就這麼串起來了！

如果回去談演化，尤其是「生命樹」（在生物學和演化理論的脈絡下，又稱「系統發生樹」，**phylogenetic tree**）的概念，那麼腳色間「原來大家都有某種關聯」甚至「共同來自某個原點」的想法，確實跟演化有關。但重點是，如果我們把這部作品中達爾文的學說部分蓋掉，家族史的段落也能單獨成立；至於腳色之間的微妙關聯，也完全可以用「多線之間的交織連結」簡單稱之，無須借用大量演化名詞。此外，從演員對白中，我們還能感到明顯的政治意涵，如戲謔地批評國民黨，而中後段李明哲與陳姝云的互動更似乎走向一起家庭悲劇——凡此種種，恐怕不是單一個「演化」所能壟罩或收束的【1】。

這就是前文所說的「經驗事例」能否順利反推回演化「原理」的問題。從演化出

發，人物故事確實可以充當例證，但反過來從人物故事出發，卻未必通達演化，也可能走向他方。若硬要說它們都處在演化中，難免削足適履；又或者，如果演化力量如此強大，以至於能說明很多事情，那麼在無人能置身事外的情況下，這又有何特殊性、特定性值得一談？演化式的詮釋不是不成立，但只是眾多詮釋之一，偏偏《物種大樂團》一開始就自我設定成這種詮釋。

總的來說，對於演化思想的介紹和在戲劇上的應用，王嘉明立意良善，對於腳色的設計和著墨，他也用心良苦。然而，「生命之樹」不是只有演化的意義，更有對抗抽象理論、概念和宏觀架構的形象。哥德在《浮士德》中不是說了嗎？「理論蒼白，而生命之樹常青」。

註釋

1、這邊還有一個麻煩的問題，就是達爾文得之於自然世界的演化概念，能否或在多大程度上可以應用在人類社會。這之所以是問題，是因為自然演化中，影響有機體表徵和行為模式的 DNA（達爾文本人還沒有這個概念，但已猜想到類似機制），是在親子代之間「垂直」傳遞的。可是，在人類社會中，雖然也有 DNA 垂直傳遞，但影響我們行為模式的，還包括觀念、制度和習慣等，而它們是在不同個人和社群之間「水平」傳遞的。今天網路流行的「迷因」(meme)，正是 Richard Dawkins 當時考量人類社會中傳遞重要訊息的東西並不如「基因」(gene) 一樣走垂直路徑，才另外造出來的字。此外，如果演化可以應用在人類社會，又要把自然中的有機體對應到社會中的什麼單位呢？個人和家族（看來王嘉明是這麼做的），還是國家和社會結構？晚近不少演化經濟學者和制度經濟學者，都把有機體對應到市場中的企業體，而非個人或家族。

11 「立法止癢癢更癢」與「泛武術身體」：勇於嘗試的《麻嗨猴》

演出 | 烏犬劇場

時間 | 2020/11/27 19:30

地點 | 水源劇場

烏犬劇場這次帶來的《麻嗨猴》從幾位朋友探問李志豪的死出發，講述其簡短的一生。這位「猴子」（類似「智豪」倒過來唸）曾經吸毒，混過幫派，但現已戒除，浪子回頭。無奈因為和昔日朋友再聚，他在回程途中遭警察盤查，竟被搜出毒品，隨後受到檢察官無情審訊，無法實現自己的諾言與想望——在生日當天，即被盤查當晚的隔日，請母親在高檔飯店吃一頓大餐——最終在拘留所上吊自殺。

劇組用心呈現許多細節，如李志豪為了「止癢」而在身體各處刺青時，我們看到平時劇場相對少見的「武術—武打—武俠」身體及意象；檢察官派出全副武裝的緝毒小組時，演員展現了警匪片中探員們冷硬、暴力、迅雷不及掩耳的攻堅氣魄（哪怕他們扛的只是水槍）；描繪李志豪生命最後階段，於精神迷茫中跟彼世同樣「犯癢」的父親相遇時，演員更透過《地藏菩薩本願經》的誦讀，揉合了佛學色彩；全劇前半段，猴子及其狐群狗黨飛車躲避警察時，在舞台中央十字走道來回瞬移的實況模擬，也極為逗趣。不只如此，貫穿全劇還有兩個關鍵字特別發人深省。

癢與猴：立法止癢，癢只會更癢

第一個，是「癢」。李志豪並非因為吸毒而產生癢的副作用和戒斷症狀，反倒是因為身上莫名的癢才去吸毒，試圖止息這種亂人心智的感受。在此，癢有兩種不同而互補的意思。

首先，是個人身體的。我們可能好奇，癢和一般所稱的「欲望」有何差異？當提及欲望時，許多討論難免流於精神面或（無）意識層次，因為身體可觸碰，欲望卻摸不著。因此，欲望內在於身體，卻反而有遠離它的傾向。反觀「癢」，不僅直接跟具體肉身相關，更能進一步引發觸覺和動作；相較於欲望，癢雖然表淺，但威力更大。癢，總是扎根於欲望——當我們說「你癢了喔？」，多半是指「非常想要」某些事物——但又不只是欲望，而是其蔓衍、擴散至人體輪廓邊沿之極限狀態，介於欲望的失控和滿足之間。

其次，則是社會大眾的。演員特別提到，那種非因吸毒而帶有的癢，可見於日常生活。當我們為了準備考試（或如檢察官在辦公室閱讀海量公文）而如坐針氈時，

你的屁股不也是「癢」的嗎？更不用說為了討生活所做的各種忍讓。因此，癢成了大眾欲望被壓抑乃至被否定的表徵，我們總是想要卻得不到，想跑卻逃不了。若把癢比喻為「過敏的表現」，那「過敏的源頭」就是一套壓迫身心的社會制度。由此看來，李志豪的癢未必只是這個腳色的特質，更直指全社會和我們每一個人。

第二個關鍵字，當然就是「猴」。全戲不只一次提到《西遊記》的典故，如李志豪在前胸後背所刺的，就是齊天大聖，而他試圖逃避卻總是碰壁的，則是社會（包括檢警制度）這座五指山。

綜觀《西遊記》，悟空可說只有在取經路上才被一視同仁，因為唐僧修為好，而八戒、悟淨和沿路被打殺的各種敵人，全都和他一樣「非人哉」。當悟空大鬧天庭時，是被各路神仙徹底歧視的；他就算法力高強，也始終「動物以上，人類未滿」。一個外號「猴子」的更生人，在試圖重回社會時，不也遭到了一樣的歧視嗎？為此，演員們花了不少時間，探問何以社會大眾總是預想更生人可能採取不友善的行動。在這個段落，劇組還透過對防身術的展演和批評，表現了前文提到的「泛武術身體」，真是一點都不想錯過凸顯此類身體的機會。

和前一個關鍵字串一起看，我們不妨說：那些「抓癢」、試圖「止癢」的「猴子們」，正是社會制度和俗常人心的石蕊試紙或顯影劑。劇組特別安排演員扮起「毒品產業解說專員」，搞笑地指出：法律看似禁止吸毒，但越是禁止，毒品價格越高，因此就越能吸引更多人販售，從而促進和創造新一波需求。所謂抽刀斷水水更流，同理，立法止癢癢更癢，猴子們只是因為家庭和環境問題而不小心踏進這個迴圈的另一個你和我。

也因此，全劇一開始才有探討李志豪是自殺還是他殺的段落——在密室中，當然沒有他殺的可能（這部作品畢竟不是推理劇），問題是，在不細究原因的情況下，再度監禁一位矢志向善的青年人，幾乎就是「他殺」。或許有些觀眾認為，這種「社會歸因」的方式卸除當事人的責任，但必須注意：正如倡議理解殺人犯之心境與家庭處境，不等於否定刑罰的效用，也絕無「檢討被害人」的意思，烏犬劇場同樣並沒有因為主張關懷更生人和質疑社會制度之公正性，而去否定毒品的危害和法律的必要，毋寧只是希望從更整全的視角來探究問題。

若干疑義與私心期待

雖然這些主題值得繼續討論，表現方式也相當精彩，但回歸作品本身，仍有幾個地方不太完滿和流暢。全劇後半段，李志豪母親與父親相遇的段落，對我而言頗為突兀，更像劇組為了深描李志豪生前最後經歷所鋪的硬哏。好比究竟為什麼母

親與父親相遇、訴說懷上了孩子時，就已經抱著嬰兒？如果是父親剛出獄，那麼看到母親抱著孩子，理應感到欣慰和驚喜才是，但其表情並非如此，兩人反倒像是初次見面的情侶。

此外，母親在李志豪死去當下月經再次報到，以及李志豪死後喊出哪吒招牌台詞「削骨還父，削肉還母」等安排，也令人不解其中深意。母親本欲告訴志豪自己有了新對象，終於走出父親的憂傷陰影。但若如此，大可不必加上月經報到一節來「宣告回春」。因為一旦加上了，意義將過度複雜：考量此時文脈是兒子的逝去，月經到來或可轉而表示「不孕或流產」（也就是跟孩子道別），但在醫學和生理上，有月經的婦女才是更有可能懷孕的（但，不是正要和孩子道別嗎？），而偏偏現在月經到來的又是一位已停經的婦女？

至於大聖君蛻變為三太子，同樣在意義上牽涉太廣。悟空兼具猴性和佛性，不諳人性，而哪吒位列仙班，言行舉止擺明還是少年，且糾結於孝親報恩正是人性表現。因此，哪吒和悟空雖然都狂放不羈，但兩者性質完全不同：前者頂多是飆仔和不良少年，後者則是怪物或外星人。本來李志豪的「猴性」（反映了被視為次等公民的更生人）添上「佛性」（上吊前後的平靜感確實浮出這樣的氣質），確實接近了齊天大聖的雙重性，但沒想到，八點檔式的報恩戲碼還是半路殺出——當然，我相信現實中的更生人此時應是渴望回歸父母與家庭的，但這邊僅就藝術而論。

最後，烏犬劇場苦心孤詣呈現的「泛武術身體」，仍有被社會議題搶走風采的危險。劇組似有如下邏輯：因為這類社會議題與更生人有關，而像李志豪這樣的人又曾有幫派背景，而有幫派背景者往往因為「職業」之故，較能展現武鬥的身體，所以這類型的社會議題可以和「泛武術身體」連結。真的可以這樣連結嗎？不知道。但當我看到刺青一針針在李志豪身上畫下的痛與快時，除了眼睛為之一亮，腦子更充滿黑幫電影，尤其是港片中新成員「入社」或升轉成「雙花紅棍」之類的橋段。更生人關懷和泛武術身體的融合無疑別具一格，但台灣劇場圈早已不乏社會議題，也許大方製作一部以武術、武打和武俠為主的黑幫劇場，會是更有趣且務實的突破？

12 揭露應有底線，幕後恐無他物：隨著《人民之王》沉默

演出 | 莎士比亞的妹妹們的劇團

時間 | 2020/12/13 14:30

地點 | 水源劇場

法國大革命時期的恐怖統治，曾經涉及這樣一個問題：由於必須團結雅各賓黨（Jacobins）來對抗封建勢力，羅伯斯比（Maximilien Robespierre）要同志們毫無保留地認同黨的綱領；可是，除了讓他們摸著良心之外，該如何確認其忠誠度？試想，當發誓說「我支持你」或「我支持黨的政綱」時，究竟有什麼方式證明絕無半點虛言？這個問題之所以重要，是因為在革命瞬息萬變的過程中，任何朋友都可能在下一秒變成敵人，革命成果將因為各種內鬥、變節和臥底而毀於一旦。

在這個險惡的條件下，「認同黨」的要求只能升級成「誠實地認同黨」。但不只羅伯斯比，就算是承平時期的我們也一樣，不可能總是正確判斷他人的真情實意。在語言的隔膜下，人心總有距離，起誓難免淪為儀式，誓言可能昧著良心。若要進一步刺探，甚或猜忌、批判對方的真實想法——用中國傳統的老話來說，就叫「誅心」——下場反而會萬劫不復：在日常生活中被騙幾次大不了自認倒楣，但在生死攸關的革命局勢中，被騙一次可要全城盡滅、死傷無數，如果是掌握軍隊和民氣的羅伯斯比，不該對黨員們來個「寧可錯殺一萬，也不放過萬一」嗎？

羅伯斯比的行為模式有一個重點，就是**拒絕把政治視為一場表演**。因為表演總有台上台下、人前人後，我們可以沉醉在表演和演員的美好，也能頃刻就認為一切皆是逢場作戲，而這種虛假在危急的革命時刻，將帶來嚴重的政治後果。那麼掀開帷幕走下舞台，背後可有真實？羅伯斯比就是這麼做的，他從對誠實與忠誠的渴求走向對人心的刺探，最後發現那裏別無他物，只有葬送掉革命的終極恐怖（因為除掉太多戰友，當封建勢力回返時，雅各賓陣營再無人馬與之對抗，一場保守的政變於是取代了革命）。

之所以講這麼多，是因為《人民之王》基本上就是一部刺探政治和人心真實面的作品，我認為這帶來了消極的後果。

全劇最讓我們——這些「渴望外國劇本『在地化』的台灣人」——大呼過癮的，應該是演員蕭東意兩個分別諷刺台灣政客嘴砲和民眾愛民主的段落。以第二段為例。他扮演的外送人員臨時亂入水源劇場，發現這裡竟然有一場「談論民主」的表演，於是以路人式的無辜大眼和種種想當然爾，大方跟觀眾聊起民主。在「盍各言爾志」一番，卻發現無人回應後，他質疑起民主，也對大家言之鑿鑿挺民主的態度不以為然——雖然他馬上趕去送貨，顯示自己也不是多在意政治和表演

（這裡不是要求大家給出什麼正確答案，畢竟只要有人回答，就可算作民主的表現，但觀眾是沉默的）。這一段入木三分、令全場爆笑的表演，速寫了台灣民主的形式化、樣板化：熱血投票卻吝於發言，安於當個政治偶像劇的觀眾。

第一段更絕。蕭東意不只集台灣歷代著名政治人物於一身，細表其口條儀態，以模仿代替不滿，更反身指涉劇作招來的「在地化」不足的批評，大有諷刺台灣人（或劇評人）既盲目追求西方文化，又不脫島民視野的意思。此外，在蕭東意一長串世故又不耐的「抱怨脫口秀」中，我們還能感受到人民和官員的「虛以委蛇」（注意：「委蛇」可寫為「逶迤」，「蛇／迤」音同「夷」）。待他退場隨後返回時，更畫龍點睛地打開特別設計的道具消防設施門（裡面當然沒有滅火器，只有一道牆），大喊一聲「假的！」言下之意，我們生活的政治社會世界，全都掩埋在假象中，這些假象不只包括政治人物的空頭支票，還包括劇評人的自戀話語。

政治和表演的密切關聯在這兩段昭然若揭，它們都沿著「區辨表裏」然後「刺探內裏」、「引爆表象」的方式開展。

在原劇作家葉利內克手筆較為明顯的其他段落，對統治者惡行惡狀——手法相當詼諧且繁複——的描述更是鉅細靡遺，堪比劇場版、諷刺版的《君王論》，只不過視野不斷在川普政權和伊底帕斯王的故事之間輪替，以古鑑今，以今揣古。我們看到，「女神」應該「自由」，卻被迫跟猥瑣的政客交媾；而先知的「落魄」倒真的久於統治者的「囂張」，只不過人民也難辨先知真假；底層勞工平時抱怨政府，但面對高官，卻還是卑躬屈膝。

葉利內克和劇組為我們指出現實的各種錯亂與顛倒，一步步拆掉所有表象；與此同時，人民持續失語，或者確切地說，他們的在場和話語是分裂的——在很多段落，角色們只能手捧喇叭，將預錄好的聲音播放出來，而其表情要麼默然無謂，要麼呆若木雞。全劇中後段，統治者更集體缺席，獨留空椅在舞台上，他們的對話只以字幕和燈光展示，似乎這些位子正等待未來其他「國王」坐上。文字、話語和肉身的在場，三者斷開。

《人民之王》除了詳盡捕捉統治者（包括美、中、台三地）的邏輯，還刻劃了民主時代的莫大悖論，即人民的沉默。群眾可能說過許多話，但沒有成果；可能彼此爭吵過，但因此受過傷；更可能向上爭取過自身的生存機會和福利，但沒有得到，於是沉默，越吵越沉默。這樣的沉默給了統治者接著大聲咆嘯的機會，此消又彼長，惡性再循環。較為可惜的是，《人民之王》還帶來另一種沉默，就是觀眾的沉默。拜全劇不斷區辨表裏、刺探內裏和引爆表象的手法所賜，我們不得不凝視民主的幕後實況，止步於此，啞然失聲。因為一眼望去，底層人民依舊苟且偷生、得過且過，哪有什麼公共意識，而統治者繼續囂張跋扈、知法玩法，哪有

什麼「民之所欲，常在我心」。

然而，再高遠的理想和政治實踐，只要發生在現實中，本來就都有不潔的時刻，不可能一步到位。如果我們不能接受這些幻滅，應該怎麼辦呢？這部作品沒有回答，只停留在這邊，繼續和這個可惡的世界保持曖昧。劇本改編者之一柯燕珠自己也說了：「如果『民主』的效力不彰，我們還要堅守民主嗎？並非暗示我們應回到原始暴力相向的狀態，但是人類還有能力找出其他的形式嗎？也許永遠找不出答案，但是對現今『民主』的缺陷視而不見絕不是好的抉擇，前來觀賞這部戲是很好的第一步。」（摘自節目手冊）

我同意觀賞《人民之王》是很好的第一步，但會不會讓人想踏出第二步，值得懷疑，因為不管是葉利內克還是劇本改編，都帶著強烈的懷疑論或虛無主義色彩，近乎「重估一切價值」的批判方式，並沒有指出可能的出路。這部作品對民主的態度——「民主？哪有，你看這裡和那裡，根本不民主嘛！」——讓人想起情侶間的鬥嘴——「你愛我？哪有，你看你都這樣和那樣，根本不愛我嘛！」要怎麼樣才民主，要怎麼樣才算愛呢？不知道啦，我們就反對形式上的民主和愛情，並持續刺探真相和真心啊！問題是，剔除了種種儀式和空殼，那背後的東西，我們承受得了嗎？

政治如果不全是表演，至少也有很大一部份必須依靠表演，而為了避免「羅伯斯比困境」，這完全正當。政治需要修辭、象徵、手勢與姿態，不管是保守的、老派的，還是革命的、前衛的，進入這個場域的人都要在符號體系前駐足，不過問人心，只觀察人言／行，他們——主要是名之為政客的政見兜售商——據此推陳出新，吸引目光，彼此競爭。面對這些「表演者」，我們觀其言、聽其行，獨獨不能做也做不到的，就是掀開帷幕，確認其心。他們的「表演」或許令人作嘔，假到無以復加，但政治和表演不應該是區辨表裏的場域，而是要就其承諾和最終帶來的實質效應加以檢驗，好比是否有助於共同體的發展，以及在多大程度上重塑了觀眾的審美經驗和方法。

如果這些都不能令人滿意，而我們又真的深受其害，那麼請身體力行，踏入符號體系，試著取而代之。舉例來說，蕭東意扮演的外送員為什麼要趕場，不再繼續討論民主？又為什麼覺得票價好貴？這難道不是因為他作為一個彈性工作者，沒有穩定薪資和固定工時嗎？一個苦於生計的勞動者，能有多少時間和自由反思民主？對於「有沒有能力找出民主的其他形式」的問題，我們真如柯燕珠所說的「也許永遠找不到答案」嗎？這裡，難道不存在思考「經濟民主」的可能嗎？

表象就是真實，就像劇場藝術一樣，背後沒有東西，政治和表演的本體都是一個平面，不是「本質—現象」的對立（這個區分只有在分析的意義上才有效，而現

實並不那麼簡單)，更不是架構了這個對立之後，再懷疑本質、刺探其「純粹度」，然後否定它呈現出來的現象。

最後，2020年的此刻，在目前的美國法律上，川普已經不是下一任總統了。如果否定形式民主，是否也要跟著否定讓川普喪失連任資格的選舉機制？反過來說，我們能夠期待葉利內克再寫一部批判拜登的作品嗎？她有意見的究竟是整個資產階級民主制度本身，還是川普？沒有指出哪怕是一點模糊出路的激進批判，都有淪為虛無主義的風險，而另一個「國王」或「假先知」往往會趕在一個健全的價值來臨之前，搶先進駐虛無主義留下的空位；如此看來，這樣的批判是反對川普，還是為另一個「更精緻的川普」做準備？葉利內克和這次劇組的編導人員無疑都是敏於感受的反思者，但實踐者恰恰要頓於不潔和幻滅。

13 你不能拒絕，除非選擇離場——《消失台北》中的不在場抗爭

演出 | 盜火劇團

時間 | 2020/12/19 14:30

地點 | 濕地 B1

盜火劇團這次帶來的《消失台北》，將觀眾設定為受邀參加一場說明會的貴賓，巧思多放在參與和隨之而來的體驗。說明會發生在近未來，入座後，我們經由一男一女兩位主持人的介紹（口條儀態皆刻意模仿商展上的常見樣板），以及投影在三面牆上的大量影像，回顧了台北百年來的土地、建物與生活文化，最終望向這座都市未來可能的新形貌：建物和居民皆彼此連通，個別單元卻喪失生機，氣氛異常冷冽，一切簡單便利也單調死寂——「敵托邦」的世界觀設定相當鮮明。

舉辦這場說明會的公司叫「ASI」，力主打造便宜、便利、最宜居的建材、建築，乃至整體都市規劃；為此，它們藉著這場說明會的機會向觀眾募資，方式是讓我們競標台北過去的文物（入場時，我們得到了「五十億」、「一百億」和「兩百億」的代幣若干枚）。從寧夏夜市的帆布殘餘，到國家圖書館的貿易英文專書，其中還包括圓山舊兒童樂園時代的門票，我們就這樣幾億幾億元地瓜分了台北，將台北中飽私囊，終讓「消失台北」成為現實。高昂的交易面額代表的，是物價的極端飆漲，也是再也無法遏止的通貨膨脹，而兩位主持人則大方表示：募得的資金當然會充分利用，但若投資無果，那……他們也不能怎樣。

特別有意思的是，當貴賓離開會場，即演出結束之後，我們看到入口處說明會的前台已經被推倒，弄得一團亂，抗爭標語貼滿、灑滿了場館地下室通道的牆上和地上，似乎我們正在安穩聆聽主持人的說明、刺激競標台北殘餘文物的當下，場外發生了一場激烈的對峙，而貴賓們一無所知，對於要求居住及土地正義的抗爭者也毫不在意（是的，頭也不回地離開現場，準備返家）。至於原本在前台殷勤招待觀眾／貴賓的工作人員（他們或許是劇組的行政人員，但透過這樣的安排，也成了某種演員），早已鳥獸散。

消失台北（盜火劇團提供／攝影 58kg）

消失台北（盜火劇團提供／攝影 58kg）

在比特幣再次突破兩萬三千美元的現在，欣賞這部作品可謂正逢其時。我們總是被許諾很多新事物，但是否能夠達成，沒有人可以保證，而達成之後的甜頭，也

極少人可以嚐到。在邁向新事物的過程中，身邊老舊的、熟悉的東西一一消失。我們對這樣的過程應該抱持什麼態度？欣然接受已不可能，因為公眾教育正在提升，社會對人權的要求更加嚴格，就算只是出於政治正確的考量，形式（或儀式）本身也有一定約束力。但是，要採取斷然批判的立場也不切實際，因為勞動者和消費者的需求正在日新又新（不管這些需求是不是被創造出來的），實用、快速、廉價但又看起來美好、扎實、恆久的商品，絕對是未來共識。

卡在這兩種立場之間，模仿或扮演那些社會層峰人士，反倒成了一個方便的切入點。模仿不見得是認同，但也不全然是諷刺，在這個巧妙劃出的空間中，大眾成了統計學的中間值，很多話不適合明說，很多意義也難以闡明，但一看就明白；我們不輕易挑一個選項表態，「維持現狀」才是恰好的王道。那麼，現狀是什麼呢？比「模仿」更麻煩的，是「被動模仿」，正如我們這些觀眾一踏入場內，便莫名其妙地變成了財大氣粗、有資格競標台北的貴賓——你、你、你和你，不能隨意拒絕。現狀就是如此：我們必然是社會關係的乘載者，用以執行各種結構所需的職能——你必須不停扮演一個什麼，總之不能直接呈現你自己。

從前那些古老的、能夠在舞台上的故事搬演到一定程度時自由抽離的「觀眾」，已經不符合未來趨勢，你們必須也成為「演員」，必須因為「參與」而無預警地也成為另一群演員。新的劇場不允許你不參與，正如當前社會禁止你反抗。「參與式劇場」不對老派觀眾的胃口，但它在形式上已經提出了最契合、最反映社會現狀的命題。就此而言，我們不能拒絕也不該拒絕。既然觀眾被迫作為貴賓參與了消失台北的恐怖計畫，那就只能將僅有的主動性寄予那些不在場的抗爭者。在他們身後，還勉強藏有一個遙不可及的烏托邦，而只有當你離開或有意識地撤離這個暴力的現場時，才會在驚鴻一瞥中悄然感受到。

14 劇場適合上演極限故事嗎？——《星期十，猴子死翹翹》與 B 級片邏輯

演出 | 同黨劇團

時間 | 2020/12/25 19:30

地點 | 水源劇場

《星期十，猴子死翹翹》的靈感來自於編劇吳明倫的一場噩夢，歷經沉澱和翻攪，如今終於搬上舞台。故事講的是偏遠豪宅的一樁人倫悲劇：兒子木青久病在床，不良於行，孤獨到厭世，渴望自由與陪伴；母親鍾女士雖然義無反顧地加以照料，控制和佔有兒子的欲望也越來越強；女醫師詹桐受母親委託後，漸漸在看診和問候兒子的過程中與之發生關係；圍繞在這些人物周邊的，還有母子倆不負責任的丈夫／父親蕭先生，後者又跟女醫師有著曖昧情愫。搬演到一半，透過幾封書信的暗示，觀眾已能猜到女醫師是蕭先生的女兒，而她對蕭先生的迷戀使她欲傷害鍾女士，方法就是在意念和肉體上奪其禁嚮，即自己的弟弟木青。

整體來說，這部作品的文字或對白沒有太需要解謎的燒腦隱喻，文學手法也很明朗。舉例來說，「木青」發音類似「母親」，頗堪玩味。一開始木青望向窗外，表示他看到大風吹過、麻雀飛起時，我們可以察覺一段故事即將展開；劇末，當荒誕的人事物走過一輪，他慨歎此時望向窗外已一無所見時，我們的心情也不免跟著荒涼。雖然全劇超過兩小時，但敘事流暢，情緒豐富，是非常容易欣賞的作品。在舞台設計方面，內有可愛布偶的許多籠子高掛，以及幾何方格構成的地板和牆面，都反映了角色們身在牢籠的處境，令人要鬆口氣也難。

此外，還有兩點值得一提。第一，全劇的敘事方式頗有說書的味道，故事前後包含「序」與「跋」，演員面向觀眾說出警示乃至預示性的話語，似乎這些情感糾葛雖是演出來的、轉述而來的，卻實實在在存於我們周遭。這種似遠實近、以特例喻通案的手法傳統悠久，而演員和編導的設計也相當到位，我們完全可以身歷其境。

第二，也是全劇最有趣的地方，就是充滿大量 B 級電影元素。B 級電影大約訴諸人類社會的四種極端情緒：情色、暴力、搞笑和恐怖。「情色」可以往所謂的粉紅電影尋找，「暴力」能在打殺和噴血的橋段看到，「搞笑」包括各種無厘頭對話或情節，「恐怖」則不管是直接把妖魔鬼怪放入還是呈現一段超自然經歷，都讓觀眾繃緊神經。不過，並非把這些元素單獨或合併推出就是 B 級片，它們的呈現必須經過一套機制：模糊「表演」和「模仿」的界線。

表演，當然是演員有意為之，但當表演成功時，一切卻看似無意；演員忘我，觀眾出神。模仿則不然，無論多麼維妙維肖，觀者和模仿者不會進入忘我和出神的

狀態，雙方始終知道自己在做什麼，可以理性地判斷「像或不像」。這兩種藝術的最大差別就在於「刻意」與否。如果理應是表演的段落，創作者弄成模仿，那就完了。在電影中，B 級片之所以成立，有資格作為一個類別而存在，不只是因為它「獵奇」或「製作成本低」，而是因它試圖證明：在前述意義上，模仿也可以成為一種表演。演員和觀眾都有表演失敗和觀看失敗表演的經歷，這些經歷已積澱為人所共知的現象，其普遍程度就像我們的體驗和感情，故模仿或「刻意性表演」獲得了成為表演內容的權利；甚至可以說，隨著表演藝術的發展，我們也有了表演失敗和觀看失敗表演的欲望。昆汀·卡倫提諾的電影向來不乏超假超誇張的噴血橋段。雖然熟悉之後沒什麼新鮮感，但初看時還是會因不知所措而啞然失笑。

不過必須注意，電影從來就是寫實的，這畢竟是一門從照片攝像發展出來的藝術，後者又誕生於我們對周遭景致和現實環境的觀看。由此出發，所謂的「逼真」一直是電影的訴求。在這個意義上，B 級片標榜的「刻意性」（承認表演失敗或「反表演」的正當性）無疑具有衝擊性，甚至是革命性。更有意思的是，由於刻意的表演（失敗），B 級片的象徵意義壓過了寫實意義，電影本質被顛覆，反而給人欣賞劇場的感受。

劇場，從一開始就不是寫實的，而是象徵的，不管劇本或故事再怎麼「寫實」，都只能用各種符號來代替或使現實在想像中現身。就算劇場演員跟某些電影或影視演員一樣「演技出神入化」，他們身在黑盒子裡，也還是只能跟象徵物件打交道。如果是這樣，把 B 級片的邏輯搬到劇場，亦即把表演的刻意性搬到不那麼寫實、逼真程度有限的場域（注意，這裡的說法無關演員演技），它的特色還能彰顯嗎？

就元素來說，《星期十，猴子死翹翹》真的非常 B 級：女醫替病兒手淫、兩人做愛（還包括手機錄下的呻吟聲）是「情色」，殺人和多隻猴子死亡是「暴力」，蕭先生的頭顱被放置在餐桌上、身首分家卻還滿身是血地移動則是「搞笑」和「恐怖」。不只如此，雍容華貴、旗袍不離身的鍾女士實際上是佔有欲超強的殺人變態這種反差，以及隨後兩女的打鬥、驚呼、尖叫，也可見於不少電影中東歐的端莊貴族或美國西部樸素不起眼的小農——直到某天哪個倒楣鬼誤闖其城堡或小草屋，才發現裡面堆滿了專攻享樂或研究的活體人屍，於是展開了一場其實是在搞笑的大逃殺（之類的）。然而，在技術上最費工、在情緒也來到全劇沸點的殺人段落，電鋸摧落（這項凶器靠現場音效證明已經啟動）、紅色顏料與乾冰齊噴的手法，卻讓人大大出神：這個鋸殺和噴血的段落怎麼那麼假？

咦，不對，劇場有什麼東西是「真」的？我怎麼會在這裡覺得它「假」呢？這個「假」是因為導演黃郁晴想取法 B 級片的「刻意性表演」，還是因為劇場只能用

象徵性物件來代替，因此劇場表演本來就是「假的」或「刻意的」？細看之下，舞台及道具設計其實頗用心於「逼真」這回事：紅色顏料象徵的血液由左至右地噴灑，濺染在白布上！可是，這裡的殺人可以「真」到什麼程度？我們該如何定位劇場中的極限故事？

所謂的象徵，不外乎二字：代表。殺人的現場是寫實，透過道具和動作「代表」殺人的現場則是象徵，兩者完全不同。尋常意義下的電影多半拒絕「代表」、追求寫實，但 B 級片卻認為「代表」也可以進入電影，因為刻意地殺人或表演得假假的殺人，都已經「代表」了殺人，邏輯跟劇場雷同。那麼，反過來讓劇場也跟 B 級片邏輯雷同呢？鍾女士和木青這對母子合力殺掉蕭先生的段落，在現實中固然是一樁悲劇、一個極限故事，但不管如何使用道具和動作，都只能起到「代表」母子弑父／夫的作用，而正是這個「代表」降低或緩衝了觀眾驚駭的程度。

我們來到了劇場最特別的地方：正因為它可以不寫實地談論很多事情，所以極限故事也只是它談論的眾多事情之一，不那麼使人訝異；換句話說，不管是平凡無奇還是極端罕見，全都消融在象徵所創造的想像世界中了。這就好像只要願意手繪或埋首於電腦軟體前，動畫可以給我們滿滿的宇宙戰艦或機器人火拼這種目前現實不可能發生的事情，而影迷對此卻毫不意外，因為動畫的本質恰恰建立在幾何線條所發揮的象徵——「代表」——作用。

《科學小飛俠》或《鋼彈》系列固然經典帥氣，卻沒有分別融合了人類學神話和戀足暗示的《你的名字》及《言葉之庭》來得真摯動人，原因是新海誠首先放棄了動畫大肆談論超現實事物和超先進科技的「特權」，自願在動畫這個什麼都有可能的場域中，「委身」於幾段青年的小情小愛。這或許也反過來說明了為什麼在現行劇場中，很少人會試圖去創造諸如「血淋淋殺人」的橋段——這在現實中很稀罕沒錯，但劇場的魔法已令它相形失色。稍微改一下《食神》唐牛的話：劇場本來就是幻覺，再怎麼極致的虐殺也嚇不到人。

15 多媒介的音樂劇場：《覺醒者》回顧

演出 | 李俐錦、周新純、周寬柔、吳志維

時間 | 2021/02/27 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

「音樂劇」(Musical Theater) 和「音樂劇場」(Music Theater) 只有一字之差，內容卻正好相反。音樂劇儘管載歌載舞，可以簡稱為 Musicals，本質上還是劇場，最終必須說出一個好故事。音樂劇場名之為劇場，本質則是音樂，相對抽象的聆聽感受是作者與觀／聽眾所共同追求的。這種基調不同、名稱相近的境況，來自藝術門類的分工和重新統合這種分工的嘗試，而我們心知肚明，當分工是行之有年的事實，統合將是非常困難的義務。

《覺醒者》以「音樂劇場」自我定位，發生在重新開館不久的牯嶺街小劇場，顯然有意面向更具視覺性和身體性的表演藝術場域；不只如此，除了舞者周寬柔、吳志維的身體律動，音樂家李俐錦、周新純也大方「獻身」，好聽又好看。稍加留意音樂劇院的特色，我們仍可感受音樂或聲響在整場表演中的主導地位。

劉韋志的作曲讓笙和鐵琴的神祕音色發揮得淋漓盡致，簡單的行進衍生出複雜的結果，遠非隨興的即興手法，讓曲子遊走在規則與例外之間。在器樂聲響之外，舞者操著塑膠袋和紙張挪動身體，「以身帶聲」的巧思顯露無遺；保麗龍碎屑磨擦地面的奇趣聲響，在他們高度靈活的身體帶領下，格外引人傾聽。全作最讓觀眾印象深刻的，或許是兩位舞者以琴弓切割並撕拉保麗龍板的段落。身著較為典雅的黑色正裝，他們以嚴肅的表情和挺立的姿態「拉琴」，保麗龍碎屑雪花般飄落的同時，弓進退推拉時製造出的噪音堪稱最大亮點，不只身體、物件和聲響達到精彩平衡，就連燈光如雷閃爍的時間點也配合得恰到好處，能把這一幕收進眼底已經值回票價。

然而，有別於舞者透過各種動作令物件發聲的熟練度，音樂家的身體律動相對生澀，雖不至於虛應故事——許多緊湊的走位看得出是用心排練的成果，李俐錦和周新純的努力令人佩服——但難免給人過度小心的感受。作曲方面，儘管作品分為五個篇章，觀眾還是可能直覺地將它視為上下兩部分，這多半是表演者先後以兩套服裝登場的緣故；事實上，兩套服裝的確對應了不同的樂曲和身體風格，我們不太容易由表演本身回推音樂原意，如「生」、「無常」、「苦」、「無我」和「滅（涅槃）」等篇章名稱的概念（在表演者撕碎樂譜的段落，觀眾倒是隱約可見曲／篇名標示其上）。此外，創作者以物件連結聲音和身體的用心貫穿全作，但特別是在尾聲處，表演者甩著塑膠軟管、製造咻咻聲，卻讓觀眾期待繼續有更多發揮，不僅止於蜻蜓點水。

由於交織著不同媒介，《覺醒者》可謂麻雀雖小五臟俱全，但其美感的精緻度也是訊息量的密度，對於喜好內容豐富、層次多樣的觀眾而言，這部一小時的作品絕對無比暢快；對於習慣緩步探索、及時反思作品意義的觀眾而言，它還是太過緊繃、精實了點。

最後，雖然這部作品也有戲劇構作的成分，但整體而言，還是消融在上述提及的各項媒介的力道中。從音樂或聲響出發，《覺醒者》靈活運用物件，大膽和服裝、燈光與身體互動，兩位音樂家盡可能地走出一條新路。在前衛劇場中，本有特別強調物質性、身體性而非敘事的一支，而音樂／聲響和舞蹈的抽象性恰恰能與這個脈絡接合。期許此作日後的精修與重演，也許音樂劇場和音樂劇終有從兩個端點彼此碰頭的一天。

16 沒有春風的夜晚，令人沉醉的音符與建築《Echo Utopia x 響嚮無限計劃 跨界音樂會》

演出 | Echo Utopia (貓阿諾與陳沛元)

時間 | 2021/03/12 20:00

地點 | 雲母 MICA

位於浦城街 19 號的雲母 MICA，即將因為老屋與都更問題告一段落(本文發佈時，該空間應該已經結束營運)，以一場音樂會為這個美妙的空間餞別，或許再適合不過。這天晚上，儘管師大一帶沒有春風，室內也因擁擠而略顯悶熱，好的音符倒是令人沉醉。

我們首先被引領到三樓，其中最吸睛的地方莫過於角落天花板鑿出的孔洞；抬頭望去，鋼筋外露之餘，因特殊設計得見水波瀾灩，從中折射出的光影打在地上堆砌的泥石碎屑，儼然一件素樸的藝術裝置。在陳沛元(ET. VOYAGER 或稱 ET Chen)與法國音樂家貓阿諾(Arnaud Lechat)的演奏過程中，音量最大、最奪人雙耳的反而是第三人 Jerry 對周遭空間的擊打——與其說他是一位主動的發聲者，不如說這棟建築透過他對木板、水泥牆和金屬支架鐵環等的動作來吐息、講話，反映了這次活動的主旨。原來雲母 MICA 就是第四位演奏者。

沛元除了拍打手碟(hang)，也吹奏迪吉里杜(didgeridoo)。這個發自澳洲的古老管樂器，音色本就兼具懸疑感與神異性，演奏者需有良好的調息能力，吹奏(特別是透過循環呼吸)可發出奇趣的泛音，需要時也可表現靈活軟Q的節拍。可惜在這次演出中，沛元沒有花太多篇幅展示他在這方面下的工夫，跟阿諾的黑管與低音黑管搭配僅有一小段。除了音樂家的聲響外，演奏過程也穿插著跟這個空間有過互動的受訪者錄音。由於燈光暗紫深紅(偶有日光燈管探照，以便大家閱讀牆上文字)，觀眾的五感頗能集中聆聽這些話語，故事、思念與遺憾盡在言談中。

轉身下樓，活動來到下半場。二樓的調性與三樓截然相反，空間抹上一層黃白相間的象牙色調，彷彿溫暖的日間。預先擺好的座椅，終於讓音樂會的形式鮮明、正式了起來。如果三樓的音樂包含更多即興成分，聲響融合並彈跳於水泥牆上，那麼二樓的演出則更有組織，聲音的律動凝聚在簡單布置的平面舞台。

在此，沛元的手碟是主角。以手碟的獨奏開場，節拍清新明快；在加入阿諾黑管的段落中，起承轉合的次序也相對清楚，充滿一連串易聽且動聽的音符。不論打擊樂還是管樂，演出最後皆以開朗的編曲作結，算是配合空間給人的整體感受。比較有趣的，可能是手碟拍打和黑管按壓時的音階交錯：有時頗為和諧，有時則各自為調，演奏雙方顯然有其獨特脈絡，卻也不乏互文。

回到都更問題。從台北市過去十幾年的歷史來看（好比士林王家，這又是另一個故事了），任何的反思與反抗都是非常艱辛的，何況是在貴為天龍國中天龍區的師大文教區——是的，已經不能稱作「商圈」了。「住宅應該是生活必需品，還是建築商品？」這是寫在三樓樑上的詰問（大意）。事實上，在資本主義社會下，所有的生活必需品必然是商品，更不用說是奢侈品了（表演藝術大概還是算後者？）。放眼望去，我們周遭可有什麼物質不靠金錢交易就能獲得？

然而，這並不代表改變是不可能的。在演出當下，雲母 MICA 三樓正展示著由王天保、邱士倫等人吸取西方經驗後提出的另一種方案：對於建物，不是砍掉重練，不是通篇的高樓大廈，新老合一、傳統與前衛共構，至少是一種可欲又可行，值得力爭的選項。

其實，這晚的器樂演奏已經反映了類似的思考：迪吉里杜本屬澳洲傳統，沛元手上的版本相信已經改良過；至於手碟，儘管發聲原理與非洲鋼鼓有雷同之處，卻是西元 2000 年的發明；更不用說阿諾操持的、至今已經是太常見了的黑管，據說出自 17 世紀末法國。換句話說，我們聽到的聲音，已經是東西南北、古今新舊的匯合，其中有高度資本主義化的手碟（恕我這麼說：兩位發明者 Felix Rohner 和 Sabina Schärer 應該賺爆了吧？），也有誕生自封建甚或部落時期的樂器。新不是舊的對立面，而是兩相融合的結果。音樂如此，建築何妨一試？

17 純粹的愛戀與那些未曾言明的政治寓言《作化北風》

演出 | 臺北海鷗劇場

時間 | 2021/03/14 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

唉，即使知道這是才子佳人的悲劇老眼，但為什麼還是不爭氣地哭了呢？

《作化北風》改編自馬奎斯短篇小說《北風》和《富比士小姐的幸福暑假》，採用的形式卻是歌仔戲。雖然如此，觀眾其實可以完全不理會源頭，逕自沉醉在眼前的表現當中。我們看到，中原公主前往「番邦」省親，從而墜入情網，最終以殉情作結。這般悲劇並不罕見，但根植於深厚傳統的儀式在成熟而完善的設計下，力道卻無比強大，「三國爭就三國爭，愛你毋驚大風湧！」

殉情處，金旋風以匕首割公主喉，雪花般的紙屑替代了鮮血；待旋風自刎，舞台上白幡落下，北國風華一覽無遺，全無赭紅色調之狗血噴濺，一切悲情盡在神話般的記憶中。

在此，演員全劇獨特的打扮——頭上一些白粉，臉上又一些白粉，不只是古典歌仔戲的完整妝容——猶如海市蜃樓，訴說著遠方縹緲的傳說；似遠實近、半真半假，儼然發生在周遭的日常故事，也因此，這樣的愛情更具普世意義。再怎麼複雜瑣碎的柴米油鹽醬醋茶，也敵不過最堅定、執拗的海誓山盟。或許正是這樣的巧妙機制，觸動了所有人的淚腺。看……身旁的大嬸叔伯們，如何因為淚眼而溼了整副口罩……

不過，細究這部作品的肌理，似乎有些政治寓言值得闡明。首先，代表中原權力的公主，一方面欽慕「蠻族」的武力，另一方面又鄙視並試圖教化他們的智力。北國第一武將金旋風代表高超的武力，小王子完顏律宏代表相對低落的智力，中原公主這樣的符號恰恰介於兩者之間而積極擺弄他們。翻看史家陳寅恪，乃至現在深受獨／台派網友推崇的劉仲敬等人著作，這樣的觀念確實符合中國歷史的性質：既仰賴西域（乃至西方）的力量，又不承認對他們的需要和求索，反以「落後」定位之，甚至加以掩蓋和毀滅。「中國」或「中原」的標籤終究是虛假的人造物。

其次，編導花了相當多的心力處理東西方文本的轉化。不過，若回到「文明論」的角度，馬奎斯的原著也能呼應中國及其周邊小國的關係。在《富比士小姐的幸福暑假》中，教授英語的德國女教師是一個相當成問題的存在。至少在 20 世紀之前，英國作為成熟的資本主義日不落國而傲視全球，德國和美國只能望其項背，

德國式的資本主義甚至融合了封建貴族的利益。這位女教師夜半之沉吟與狂歡，正好代表英國走在世界前沿時，隱藏了當初崛起時的野蠻，而這般野蠻只能由現下相對落後的德國與中南歐文明所照見。中國不也如此？它馴服蠻邦，卻試圖遮蔽政權立基的暴力——儘管東方華與金旋風最終死生相許，過程中其實女方更加「理智」，知道訴諸特定手段拒絕對方、保全愛情，說到底，沒有金旋風那般純而又純、一往情深。「文明人」的腦袋真是個好東西！

第三，或許小王子對表姊的崇敬已不止於長幼之間，而隱然有男女情慾。全劇總是將兒女私情限於金旋風與東方華之間，但將猛蛇釘於牆上、吸引並驚嚇公主的，卻是完顏律宏。頑童從來不是性的絕緣體，他們只是不知如何表達自身的「力比多」(libido)；至於蛇，也不是普通符號，而是負載西方歷史的性愛禁忌(原著中亦然)。完顏小王子對女教師若非有些許「御姐控」，那至少也有一絲伊底帕斯情結吧？換句話說，武將與公主的成人情愛只是表層的，真正深層的情愛還攜著模糊的慾望，埋藏在文明(成人)與野蠻(幼童)之間。在故事中，小王子的父親即北國國王，只出現一幕，政治權威全然落在金旋風身上，而母親的腳色更只是插科打諢，其原貌幾乎由公主代替；若把北國視為一個獨立政治體，這般敘述並不正常。據此，在「父親」可說早已被弑，而「所戀之母」(表姊東方華)最終同樣死去的情況下，小王子作為伊底帕斯情結的主體，根本是無法成長或發展下去的——劇本也確實令中原使節將其頭顱砍下。曲終人散時，野蠻繼續被文明打壓，憋屈的性慾依然潛伏在行禮如儀的生活常態底下。

總的來說，北風的意象固然淒美浪漫，反映著悠悠大地上人與自然互動時衍生出的古早信仰，本身卻也是政治體之間、文明之間、性(慾)之間權力運作的表徵。從這個角度來看，全劇及原著幾次提到的「北風吹起時，總是泛起殺機」就有了現實基礎，而不只是文學修辭。

以上，是一位鮮少觀賞歌仔戲、但在這次經驗中深受感動的評論者的粗淺想法。同時作為一位歷史愛好者，筆者還有其他疑惑，好比：針對始於漢朝的和親政策，似乎中國嫁公主去「番邦」才是常見的(如王昭君)，而東方華的母親卻是「番邦」嫁來中國，這是否有任何史實根據？「由西向東」的和親如果存在，其政治目的跟「由東向西」者有何不同？作為天朝，中國不是一向「物產豐榮」，豈有接受它國大禮之理？

無論如何，這些問題都無傷大雅。好的藝術作品本有「開眼」(題材與表現創新、前所未見)、「燒腦」(著重真理、敘事多重、解謎複雜)和「動情」(徹底撩動觀眾情緒)之分。《化作北風》無疑是動情作品之翹楚，自 2019 年首演以來即備受讚譽，希望它未來能有更多重演機會，讓更多往來於俗世的你我悠遊於那最純粹的愛戀。

18 下一步，虛無——《王子·哈姆雷特》

演出 | 人力飛行劇團、身體氣象館

時間 | 2021/04/25 20:00

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

雖然是獨腳戲，但這部作品似乎包含了更多東西。我們可以從中觀察到王墨林向來關懷中一些並未顯題化的暗影，它們彷彿木板裁切後未加打磨而留下的粗邊與刺屑，有些礙眼，卻實實在在對人們造成了小傷小害。

在過去，我們清楚看到王墨林設身處地於反抗者的立場，在歷史上勾勒他們被壓迫的事實，在道德上給他們鼓勵，在美學上讓他們獲得力量；即使故事中的反抗者對信念疲乏了，導演還是願意以劇場特有的詩意慰藉他們，腳色們的生死疲勞因而能有一剎那的雲淡風輕，儘管內在這些淡與輕的不可承受，事後得由觀眾在瑣碎的生活中繼續背負。有別於以往，《王子·哈姆雷特》中「多出來」的東西讓這一切更複雜了——若非奔往反方向。至少是我，明確嗅到了對「反抗」這件事的質疑。

自繩索爬下起，楊奇般陰陽怪氣的呢喃低語就讓場上氛圍陷入異常的緊張。聽其言，觀其情，顯然不斷遊走於腳色和演員之間。腳色方面，一下控訴世界，一下詰難自己；一下自問自答，一下又逼問觀眾。我們首先被大量話語轟炸，其次再被話語的大量矛盾砲擊，精神狀態直逼舞台上人物。演員方面，能量充沛，這股充沛不只表現為筋肉伸展、律動時該有的暴力，也化作身體頹靡敗喪時的脫力，豐富妖嬈，充滿各種奇情怪狀，其中邊說話邊翹著臀部和地板做愛的動作，尤其特別。

至於台詞，雖然貫串著莎翁筆下的人物，卻也不乏當代影劇作品的串場，帶點新老交替、中外混種的暗示。如果我沒聽錯，在楊提及精神分裂時，竟說要「把手綁起來」，這擺明是劉鎮偉電影《大話西遊》(周星馳主演)的橋段；也因為這樣，當他(作為哈姆雷特)多次向忠實的朋友賀瑞修(Horatio)喊話時，我竟想到影集《CSI 犯罪現場：邁阿密》的同名腳色——這些總不會是王墨林的安排吧？

無論此一獨腳如何多元，甚至多元到自我裂解，我們還是能辨識出他大抵集了哪些特殊身份於一人：可能是個精神分裂症患者，又或者，牆上來自約翰伯格手筆的投影字幕告訴我們，他是一名恐怖份子(的同情者)；當然也可能是標新立異、為賦新詞強說愁的小清新抗議學生。也許最終，他不過就是一個過於清醒之人。

重點是，就像某些評論家指出的，王子的復仇最後已使哈姆雷特變得如其殺掉的

敵人，而這種自反的處境注定要讓人發狂，特別是當他／她還想試圖保持清醒和邏輯上的一致。楊奇般扮演的這個腳色無疑發現了這點。反抗者是否終將成為或已經成為自己反抗的人？如此一來，反抗的姿態是否一如舞台上的演員，總有下戲的時候？當我們把反抗乃至革命視為一起事件，而結束後，與之形成極大對比的日常又讓人如何接受與適應？這些暫時跟反抗作為一項事業的難度無關，而直接涉及權力萬花筒的無數碎形變化：反抗者可能渴求更張狂的權力。

放在後結構主義的思路下，反抗者從來就不是無權，而且也知道用權。權力雖無形，卻憑著穿透所有社會關係的事實而擁有扎實的本體，無須論及認識上的真假和道德上的善惡。但，似乎擺脫了這樣的哲學思路，轉換到現實政治脈絡，反抗者就必然要糾纏於偽善或作態的汙名，而如此質疑這些反抗者的，恰恰又是或同或異的另一批反抗者，甚至包括反抗者自己。質疑與批判在漫無邊界、肆意延伸——名之為「徹底」或「基進」——的情況下，指向了反抗者自己，最終指向反抗本身。

不知道王墨林是因為有感於現實中某些「反抗者」或「反抗運動」（注意引號）的唬爛性質，而開始質疑起反抗這件事，還是他本身即對任何號召或動員（反抗只是其中一種）保有持警惕，才開始質疑起現實中的若干運動。所謂「反抗運動」，當然不是無所指的。劇中劇末，我們都看到太陽花學運的剪影——佔領立法院的畫面投影在舞台牆上，幽暗的燈光打在煙霧中，這讓當年參與者的種種激烈言行與相關數據如夢似幻、亦假亦真。這種仍屬劇場詩意的美，看來背後帶著利刃，尤其讀到節目單中王墨林的「乾屎論」後，更能感受其刀鋒。

這把利刃在楊奇般的表演中，揮向的已非特定運動，而是反抗本身，這讓這部作品充斥更多的尼采，而非馬克思。但若一切價值皆可重估，一切揭露皆無底線，那麼下一步就是虛無，個人也將因此陷入無盡的痛苦——在這方面，獨腳戲大概是一個適合的形式，頗能直接體現王墨林所說的「肉體與精神的鬥爭」。至於鬥爭能否改善一些什麼，或至少緩步通向一個更好的彼岸？全劇以黑名單工作室《抓狂歌》的〈傷心無話〉（葉樹茵唱）作結，頗有回看解嚴前後時代的意味，但瞭望未來，卻有種大悲無言的漠然與哀嘆。

19 說的還是比唱的好聽《我為你押韻——情歌 Revival》

演出 | 楊景翔演劇團 (2021 TIFA)

時間 | 2021/04/30 19:30

地點 | 國家戲劇院

這次的《我為你押韻》應該是歷來最華麗的版本。如果它是一片鬆軟的麵包，大量精緻的歌舞影像就是佈滿其中的空氣與孔隙，口感因此輕盈愉悅，充滿彈性，但麵粉的筋性和嚼勁——此作最巧妙的韻腳力道——卻也被嚴重稀釋了。

先說這部作品的價值觀。《我為你押韻》之所以口碑不斷，重演至今，不只是因為它輕鬆詼諧，吸引了劇場界廣大的「中間選民」，還因為它令部分「極端選民」——那些言必出、眼必觀「身體」、「認同」或「批判」等的知識份子——卸下心房，自我審視一番。的確，他們跟戲中一下「主義」、一下「意識」的男主角有些類似，總是以陳腔濫調為敵，而女主角的俗濫恰恰成為對批判的批判，愛情喜劇背後也就浮現出一場溫和的雅俗之辯。兩個因素就這麼讓口嫌體正直的知識份子步步淪陷：在「口」方面，有論辯，在「體」方面，又有男女情愛。誰能拒絕這種雙重滿足？

不過細看下來，這裡的俗其實是可耐的一類（倒不是因為可愛）。押韻向來是雅文化的一部份，就像男主角的遭遇一樣，這是古代文人足以耗盡心思、乃至生命的一項事業。只不過在社會世俗化、現代化，語文白話化之後，言談與書寫間的押韻消失了，從前那種「找不到韻腳就會死的病」只能被鎖進大眾聆聽的歌曲中。換句話說，「雅」並未消失，只是不可避免地與「俗」共存。雅與俗在這部作品中交融於情歌，知識分子和普羅大眾因而找到了互通的橋樑；而情歌，特別是 90 年代流行歌曲，正是本劇第二個亮點。

觀眾一入場，就看到台前類似民歌西餐廳的場景，樂手們相當世故地與搖滾區觀眾互動。隨後我們聽到許多七年級生耳熟能詳的曲目，包括梁詠琪的「膽小鬼」、草蜢的「寶貝對不起」等，開演之前就定調了這次版本的歌舞特質。正式演出時的各項設計也沒有令人失望：巧妙利用各種影像形式，不管是大螢幕上的高解析度預錄和即時投影，還是時下流行的手機直播，在在顯示出《我為你押韻》進入新世紀第二個十年的全新科技脈絡。唯有那一張張深紅色大沙發，似有那麼些出格。這類型沙發理應屬於夜店或豪華酒吧（單杯調酒 450 元起跳的那種，服務費另計）的包廂才是，這樣的約會場所真的跟男女主角的清新氣質匹配嗎？

這些都還不成問題，最大的麻煩也許就在整部作品的亮點。在羅密歐與茱麗葉，以及道貌岸然的大師與「上梁山」的女子等最搞笑、最吸引觀眾目光的歌舞段落

中，我們容易因為演員（透過麥克風傳達出來的）聲量和器樂演奏的些微失衡而聽不清楚台詞，以至於無法全心領受韻腳的微妙與威力。這只是技術問題，倘若能克服，我們也還要面對更根本的困境：在當前這個時代，唱歌押韻早已理所當然，無法帶來真正的新奇感，即使改編歌曲也一樣，更何況我們的注意力容易被旋律吸引，而未必是歌詞；相反，在日常說話、寫字時，還能冷不防「踩」到幾個韻腳，那才是出奇制勝【註 1】。針對全劇兩大韻腳爆發的段落，也就是演員歌舞和男女主角對話，相信部分觀眾會感覺到，對話處的押韻「battle」是更有味道的，因為它們的表達更清晰。偏偏男女主角的對話，往往被有時過於冗長的歌舞區隔成不同篇章，以至於韻腳的「beat and flow」不那麼暢快淋漓——讓我們把整部作品想像成一首「RAP 浪漫詩」【註 2】。

以上只是求全責備，無損於這部作品已經具有的當代經典性。我曾看過十年前文山劇場的首演【註 3】，現在演員已有些許不同，而如前所述，技術表現也更貼近時代。不知下一個十年還有沒有機會再次重演？到時的表現方式又是什麼樣子？屆時，張雨生的辭世將離我們和年輕的觀眾越來越遠，而這部作品也將具有更專屬於我們這個世代的史料意義……。

註釋

- 1、試看這段「財經韻文」，這恐怕比任何詩作或情歌都更讓人出乎意料：
https://udn.com/news/story/7338/5397310?fbclid=IwAR07-h7gFn8MSyB4aftP_h-2v-MjhTbgKEyNC7LdSMohnX5lfn199leUIPM
- 2、事實上，本劇押韻處就像許多 RAP battle 一樣，不只有押韻，還必須兼顧諧音，好比「維英」和「回音」。這是另一個主題了，這邊不再延伸討論。
- 3、在此之前，我似乎也在台大戲劇系館還是某活動中心，看過幾乎是最初的發表？印象模糊，不太確定了。

20 在錄像和表演的邊上《虛舟紀》和《紅茶時光—通照光》

演出 | 吳梓安、丁啟祐、劉芳一、黃邦銓、林強

時間 | 2021/05/02 15:00

地點 | 空總臺灣當代文化實驗場 102 共享吧

當許多劇團因為疫情關係而推出線上直播，甚至把部分作品錄像化時，本屆台灣國際紀錄片影展（TIDF）遵循往例，繼續推出「現場電影」單元，從錄像的角度探問何謂「表演」和「現場」。

吳梓安的《虛舟紀》素材豐富、色彩斑斕，影像行進過程零散，卻折射出一條穩固的主軸。從台灣獨特的濕熱氣候所導致的身體不適出發，導演依序呈現健身（包含復健）、身體治療（尤其是拔罐）和懷孕（以及孕婦的身形）三類現象，並以宇宙、生命和神祕學說作貫穿。這些身體因而不只是任意的存在，還是特定幾何形狀的具體化：健身的舉重器材、拔罐的器具和肉身隨後留下的圖案、乃至孕肚本身，都跟圓形或球體脫不了關係。在雜多的現象背後，原來藏著一套本質密碼。

值得一提的是，觀眾欣賞作品時，還能感受到導演在身后的「表演」正為影像內容添加更豐富的元素。如果習慣面朝前方，凝視單一投影或螢幕，我們可能會受到這些光影、動作和聲響的干擾。但當它們達到一定程度，我們也會懷疑起眼前影像中的若干層次，是否為導演即席製造的結果——轉頭一看，吳梓安果然正在使用紙張（書頁？）為光束製造閃爍的暗影。

由於文宣直接列出音樂家姓名，因此相對於「現場電影」，觀眾第一時間得知的，反而是這些作品的「現場配音／樂」性質。在下午的場次中，吳梓安於播放的頭十秒鐘內即因技術問題而重新來過，雖然略顯尷尬，但因為影音皆已播出，我們反而能在正式（也就是第二次）播放時，明確感受到小幅差異，「現場」難以重複的特質於焉浮現。

聲音部分，由丁啟祐的（軟體）合成器首先發出。儘管循著事前編好的樣式前進，仍需緊抓影像的發展加以對話，個別聲線屬於「小聲→大聲→小聲」的型態，佐以類似倒放的效果，影像後半部則漸漸傾向音牆式的噪音。相對於此，劉芳一的彈簧聲響（經過部分調變）在影像中後段才稍微明顯。聲響方面類比與數位器材的互動，應該能進一步跟影像方面膠卷和更多當代技術的交融來對話才是。

如果吳梓安的作品看似零散、實則一貫，那麼黃邦銓的《紅茶時光—通照光》正好相反。雖然全片整齊地泛著昏黃的古色和緩慢的節奏，內容卻是一派悠閒和不太連貫的現代寫意手法，我們可以見到畫家洪通的作品及其故鄉南鯤鯓的風情，

包括鹽田與工作中的蚵農。最後，則有頗幽默的黃邦銓和林強泡茶沖片的反身片段。當兩人給那壺茶撒下一包白粉時，不知有多少觀眾戲劇性地聯想到砒霜？幸好鏡頭拉近，我們看到瓶罐上「Soda」的字樣。

正是在此，大家從影像的內容來到製程。不待映後座談的介紹，缺乏背景知識的觀眾或許已經能猜到，這是一種相對老派的沖片技術，或至少在化學原理上，是一種簡約而有趣的沖片替代方案。當林強看著膠卷上的片段，這些片段又顯出看著膠卷的創作者，層層疊疊、世世代代，影像就在這次的放映主題「濕熱」、「記憶」和「膠卷」三者之間流轉更迭，返舊卻也復新。

大概是巧合吧，不只黃邦銓作品和吳梓安的氣質相反，林強和丁啟祐、劉芳一的聲音設計也有同樣狀況。當《紅茶時光——通照光》以茶壺和茶水點滴揭開序幕時，林強的聲響便直接指涉水滴；稍後取樣洪通本人的話語和民俗祭儀的聲響亦然，概念都是讓聲音返回其載體或發聲體——水聲對應茶水，話語對應洪通及其畫作，祭儀聲響對應鑼鈸等器樂——聽者便於聯想物件或聲音發出時的具體環境。丁、劉的造音思路與此相反，他們的聲音和聲音載體無涉影像內容，意不在領人進入特定時空，而是為了跟影像的氣韻匹配。上述特色讓林強的「現場配音／樂」具有可預期性，對於一般聽眾而言也更友善；至於丁啟祐和劉芳一的操作，則更講求偶然性和聲響編排及音色上的特殊性。

總的來說，上下兩部作品，無論就取樣素材、創作風格，還是影音即時互動的邏輯來說，可謂既對比又互補，不同風貌盡收單場放映。更有意思的是，它們擴張了觀眾對「現場」和「表演」的想像：「現場」不只是觀眾參與、接收的當下，還包括母帶的在場——黃邦銓使用的膠卷不是拷貝（事實上也很難拷貝）——儘管這不是最狹義的錄影當下，但跟複製品相比，已是「第二現場」；「表演」也不專指創作者將作品端至觀眾眼前的行為，發生在空間的一切，凡與影像的生成與改造有關者——吳梓安在觀眾背後大動手腳——皆是表演的一環，只待觀眾被誘發，進而尋找之。

再一次，我們處於錄像藝術和表演藝術之間的模糊地帶。在當代進步技術和思維的不斷刺激下，既有的分類體系並非無效，但或許在將來，最單純的錄像和表演反而才會成為概念光譜上的極端，甚或常態之外的異例。我們等著看。