

「劇場有很多借用的詞彙（動詞、形容詞、名詞），很多詞彙是空的，是用來溝通的。」（S，2016.12.11）

今年（2024）三月底收到邀約，關於出版小劇場學校「《女僕》課程筆記」的計畫，希望能為這篇書稿做一篇側寫。參與其中的包括授課者吉興、主要的兩位記述者香夷（S）與聖雅（J），以及主編俊文。四位都是曾經一起工作的夥伴，而且「側寫」這個詞彙如此曖昧而迷人，也就幾乎毫不猶豫地縱身躍入。

當然，事情總開始在某種義不容辭的激情後。整個出版計畫隨著書稿逐步成形之際，難題也開始接踵而至。

註定的缺席

身為得窺少部分編輯流程的讀者，在展開這本書的起始，不免會

1 在書稿版本持續整理更新的行進步伐中，6月5日的〈目次〉已將「側寫」改為「導讀」。在與主編往返的過程裏，確實也曾試圖為這篇文字的性質、方向求得某種共識，或類似的定位座標。必須一提的是，兩位記述者與編輯從整理、彙編到完成書稿，耗費了極大的時間與心力，而共同思考、討論（或刻意不討論）這也許更適合被稱為一座巨大有機裝置的各個部件及連結，是十足樂趣之事。在這裡保留「側寫」一詞，非為逃避責任，而是再三考慮後，「側寫」與「導讀」固然都包含提供一種詮釋觀點或閱讀態度，然而對照整本書稿的「不可讀」（原因於後會詳加說明），「側寫」提出了較「導讀」更靈活（開展詮釋空間）、也更誠實的一種視角。

提出諸如此類的問題：這是一本什麼樣的書？要傳達些什麼？出版這樣的書意義何在？從書名或許可以嘗試做出一些猜測：這是一本解讀法國劇作家惹內的作品《女僕》(Jean Genet, Les Bonnes) 的書；或者，這是一本用於表演教學的書；亦或者，這是一門表演課程的紀錄。

只要稍加瀏覽，便會很快地發現，無論是《女僕》文本的全貌，或對於文本的結構性剖析解讀，在本書中是缺席的。做為解說而閃現在書中的段落，更像是一種舉例，那些浮動的角色名稱：蘇朗芝、克萊兒、馬喜歐，似乎用其他劇本相似的角色情境——羅密歐與茱麗葉、梁山泊與祝英台——來取代也並無違和（事實上這兩齣劇也真的做為某種舉例出場過）。《女僕》在本書中的位置，彷彿是課程參與者之間某種先在的默契，如果是一位完全不瞭解成書脈絡的讀者來看，甚至會像一個合謀的謎題或玩笑。

當然，這或許能發揮某種誘餌的作用，為了更通透理解本書的內容而令讀者拾起對《女僕》的好奇。但另一個引人注意的特點，即是書中羅列的筆記後不斷出現的日期註記，一再提醒讀者：這是一部橫跨十年的課程筆記。「一門操作了十年的課程」，以及「整理一門操作了十年的課程筆記」，兩件事都值得肅然起敬。然而由編輯手法來看，〈輯一〉的〈第一部分·這門課〉可以看到按年份鋪排，箴言般條列的筆記內容。由〈第二部分〉開始，時序便逐漸開始前後錯落。這一方面顯現了編輯與記述者的努力，藉由重新整理及重新命名，企圖重構一幅相對可清楚辨讀的圖像。但另一方面，這似乎也標示了某種系統性理論的缺席：授課者並非以某種表演方法的「體系」為這門課程預作規劃，授課的進程與時間的跨度都不在一開始的預料之中。

事實上，這並非一件壞事。與其宣稱某些「治百病」的技術公式或標準答案，對應個別學員、個別情境下的因材施教，更能彰顯表演做為一門需要面對面、手把手教授技藝的可貴之處。然而，這將會再導向一個有關「現場」的缺席，或者「還原當下」的不可能。

對任何依靠身體操作的技藝而言，「現場」與「當下」既是其獨特珍稀的特性，又有著不可完全複製重現的缺憾，這點於劇場創作尤甚。授課者與學員（記述者）當下的身心狀態與判斷、情境所給予的氛圍、給予及接收兩端可能的落差或誤植，以及十年之中教者與習者各自及彼此的成長轉變，所有的交織及共構都指向一種弔詭：既明確地知道作者是誰，又在作品完成的同時消融了作者。

那麼，這本書有可能無須在意作者的主觀意圖，僅取語言最中性的面向來按圖索驥，看待成類似表演的工具書或技術使用說明書嗎？就初步閱讀的經驗而言，書中的確不乏某些明確標誌主題（諸如聲音、情緒的基本招式、演員的工具）的章節，某些章節下甚至紀錄了可按部就班操作的〈練習〉。不過除此之外，通篇亦存在著類似「到底我們是如何記憶（住）一陣風、一根草、一個氣味？如何去忘記那些東西？」(J, 2022.10.26) 此類充滿詩意的句子；或「反向思考。」、「換氣。」這類意味似有若無的短句。在關於（應是）基本架構之一的「自己、對手、觀眾」三角位置關係的闡述中，何時競爭、何時合作、何時外顯、何時隱藏，更有著繁複錯縱的變化。只能說，光捧著拳譜依樣比劃，未經人從旁指點就想習得絕世武功，頗具難度不說，恐怕還有走火入魔之憂。

何謂筆記

想像來到一片遼闊的遺跡，一個考古現場。

幸運地是，挖掘與清理的前置作業已經完成，而且執行者還是親身經歷過的當代人。

無論如何嘗試還原，窮盡詞藻語彙，使盡渾身解數將記憶中的畫面打拋磨亮端上眼前，終究只能是一種趨近。

這種趨近卻非徒勞無功。因為考古的目的並不在重返往日繁華，而是藉由回溯為今時今日注入一股動能，借鏡過往打造屬於當下的工具。

步步進逼，明白界線（限）始終存在，卻毫不放棄向前寸寸推移。不是遙望未知興嘆，而是站在邊界上檢視：檢視自己、檢視他者、檢視整體的存在。

這不正是表演之於真實的關係？「所有表演都是接近真實。」（S，2016.12.11）「認知表演是假的，才能進行設計自己的東西，而不要有一個開關，那這樣會被角色（表演）綁架。（才能去創造）」（S，2014.1.19）取一種最樂觀的薛西佛斯解讀形式：面對橫亙於前、永遠無法超克的人神之界，知曉並接受自己身處輪迴中的命運，卻從未放棄日日的實踐，從未放棄「去做」。

正是這種坦然而不斷地琢磨，在「自己—演員—角色」三個位置之間的「折返跑」才會顯得如此動人，對「動作、聲音、情緒」的刻度拿捏才會展現其意義。

筆記是一門考古學，同時也是一門檔案學。將散落的工具分門別

類歸檔，而賦予其意義的是使用工具的人：從陌生未明到把玩熟練，能依照需求設計組構起屬於自己表演的移動城堡的人。

「家裡有全套的登山設備，每次爬山也要看爬什麼山再決定帶哪些配備上山。同理，沒有人什麼都帶。演出這場戲，把該準備好的材料帶上台。」（J，2020.3.28）熟悉每個檔案位置、對工具的形態作用了然於胸，而非隨手抓取隻字片語生扳硬撬的人，才是筆記的活用者。但這亦非取得某種資格證照的門檻。同為2022年3月31日的課程筆記，J以〈內外通道的出入〉下標，S則用〈空間感〉為題，兩篇前後並置，可以看到兩位學員在「戲在哪裡？」的相同設問下，探索內部（身體的／心裡的／靈魂的／想像的）與外部（舞台的）空間如何建立、如何流通及進出的技術。也許在課程的當下被指派了不同的練習，也許是各自的感受捕捉了不同的話語，但重點或許並不在於「誰的紀錄更詳實」或「誰的理解更接近（授課者的）原意」，而是欣賞到兩種詮釋的差異，在同一片星空中，由兩個觀測點出發串連成不同的星座。並且在同步發光的經驗中理解：每個人都可以定位出璀璨的座標。

說故事的人

走筆至此，似乎一直忽略（或迴避）這本書最初的始作俑者。不過各位看倌儘管放心，那怕用盡所有力氣拆了又解，只消讀上兩頁，馬上便能感應到字句中冉冉上升的巨大幽靈：小劇校的校長溫吉興。

如何學成一門技藝？又如何傳承一門技藝？也許在〈輯三〉吉興本人的訪談口述裏，會得到更直接的答案。這門技藝被放在廣袤的星圖

洪流中如何定錨與評價，更有前輩王墨林先生的專文指路。這裡還想碎嘴幾句的，是關於溫吉興這個人。

逐劇場而居、以表演為(維)生是吉興給人的印象，除去不上戲的平日裡一貫的神耐穿T恤運動褲與灰藍白拖以外，最能充分標示的便是一不留神便以小時為單位起算的嘮叨。很難想像這樣的人，不只開設《女僕》這門課，還足足經營小劇場學校超過了十年，這些學員是怎麼撐過來的？

但是，也就在這本書中，在那些耳提面命及傾囊相授中，在那些被輕輕帶過卻猶如心法，等著不同的實踐者領悟參透的句子中，也在小劇場學校那片「誠實的黑膠地板」與每一支親手拴上的螺釘中，吉興身體力行著自己的答案：

「表演一定要真誠。」(S, 2020.2.25)

「表演到底是什麼？野生的，越來越少，現在可見大多是養殖的。大家會覺得野生的好，對表演者而言，越野生越好，越難以變化越好。」(S、J, 2022.6.24)

「無知：表演者在台上的使命、目的是在於提醒全體人類的無知、人性，對於命運這件事情的無知。」(S, 2016.8.28)

「懂得表演之後，要懂得分享生命。」(S, 2014.9.28)

聽故事的人來到跟前，說故事的人點燃一根白長壽菸，說自己經歷的、別人那聽來的、轉述間又加以變造的故事。同一段經歷用了不同的節奏、點在不同的著墨，變成不同的故事；同一個遭遇由不同的人說，聽到了另一種感受；不同的故事湊成一個段落，又幻化為新的品種。聽故事的人回饋、發問、分享、四處傳頌，某些情節被省略，

某些角色被改造，某些名稱被遺忘。然後，也有某些通過聽說問答、在插科打諢間被召喚至人間。或許真偽在此不再那麼重要，而是歷經淘洗而結晶流傳的，真誠、野性、活靈活現的東西。

當然，這一切也只是一種詮釋。歡迎每位讀者來此採集需要的材料，建構屬於自己的檔案庫。

那幹嘛還寫這一串呢？

至少沒有長篇大論，翻翻幾頁就過去了。

(K, 2024.6.12 凌晨)