

我痛故我在《Dear God》

演出：創作社（傅裕惠）

時間：2015/05/31 14:30

地點：台北市水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

「這世界都被止痛藥淹沒了。」

——《Dear God》

臺灣近來備受矚目的新生代劇作家馮勃棣，作品節奏明快，處處語言機鋒，但戲謔中帶有溫情。有別於過去《掰啦女孩》、《我為你押韻——情歌》、《愛錯亂》以愛情為軸，新作《Dear God》轉而關注人神、人我與自我之間種種難解的糾葛，藉由多樣而離散的角色關係及內心對話，省思人性，叩問存在。面對深沉的文本訊息，導演傅裕惠並未強化戲劇衝突，而是反向演繹，採以低調處理，試圖引出疏離的末世感。

一般來說，戲劇源於衝突，衝突來自行動。未如一般以人物行動為主而帶動轉折的建構模式，此劇大多構築於語言之上，行動退位弱化——即使有，也並非推動劇情之關鍵。表面上，劇情缺乏衝突，人物互動卻停滯不前，語言綁架全戲；然而，有趣的是，此戲語言衝突不僅大於人物行動，甚至可說，張力凝聚於語言本身。不只你來我往的交鋒，更多是單一語段中雜揉兩兩對立相斥的行動、立場或狀態，一方面體現人物攪動翻騰、游移反覆的內在兩難，另一方面透過似非而是的悖論，異化、消解各自原形，使得價值雙重、意義曖昧，甚或主體物化，極富流動性。

即使流動，劇中語言也未如意識流囁語般飄忽耽溺。台詞有其特殊節奏，如歌如詩，但質地直白。對話之中，間或獨語，並非純然情感抒懷，反倒像是以個人視角出發的攝影鏡頭，感知、陳述所處的世界概況，頗具表現主義色彩。時而特寫，時而全景，時而散焦，時而扭曲，以充滿圖像、動力、速感、溫度、幾何、對比的視覺語彙，勾勒、還原這時空不定的劇中世界樣貌：碎裂、扁平、隔閡、反動、矛盾。

「矛盾」成了主要戲劇感所在，幾乎貫穿全戲，語言矛盾，情感矛盾，行動矛盾。身處在「最美好的世代」也是「最糟糕的時代」，一群「異常清醒」的人物組合，逃離自世界中心，躲隱至陰冷邊緣，取暖、求愛、止痛、贖罪，誠如劇中點出：「我們全都在直奔天堂，我們全都在直奔相反的方向。」A B C三個流浪漢，愈想擺脫急躁，愈是表現急躁，愈加渴望鎮定，愈加無法鎮定；父親拒絕接受女兒死亡事實，試圖以假亂真，到處尋找女兒同名人，與之對話，但越是想要抗拒過去，卻越是證明過去存在；女兒害怕男人，亦渴望男人；男人對父親不停反覆說著：「她原諒

你了」，越是重述原諒、赦免罪惡，越是反覆確立罪惡，同時，當欲憑藉犯罪尋求認同的男人脫口：「沒有人來原諒我」，不僅表示罪惡無從赦免，也意味著其存在不獲認同。因此，若說此劇人物毫無行動可言，並不全然正確，他們逃避，是為了生活，他們犯罪，是為了救贖；他們走向危險，是為了得到關愛；他們絕望厭世，是為了重尋希望。他們棄絕行動，是為了行動。

如此劇本張力是內在而深沉、幽微而多層的，不過，此次（也是首次）搬演中，導演捨棄了體現人物衝突、轉化語言矛盾的意圖，反向而行，僅僅提供了一個冷調的表演平台。舞台大開，幾乎涵括了整個劇場空間，約略分作三區，主表演區位於中央畫分出來的十字架型走道，部份觀眾置於其中，一側是原本水源劇場的主觀眾席，變成了舞台的一部分，另一側是略有高度落差的空間裏，形成一幅《最後的晚餐》，舞監及幾位幕後工作人員坐在上面，board 台就像是餐桌，眾人猶如耶穌與門徒，觀賞，也操控著眼前上演的局面。

舞台開放空曠，加上以無關的熱舞開場，更加破除幻覺。場上幾無道具擺設，凸顯了整個空間的空性，像是被硬生生地剖開，赤裸而直白，沒有邊緣可言，彷彿世界中心就是邊緣。整場演出，端靠演員表演，情感平緩，不重高張渲染，調度簡單，不求場面華麗，各環節像是匯成一座中性場域，得以承載語言重量，其中矛盾能藉由台詞自然烘托而出，在沒有過多視覺干擾的情況下，使衝突能清楚地被「聽」懂。

弔詭的是，事實上，表演策略複雜，並不往完全低限的方向走去，時有訴諸情緒，卻又瞬間以各種方式干擾，打破情緒，刻意疏離，阻斷當下片刻真實積累而成的張力，揭露扮演本質，在演員狀態時進時出下，像是遊戲人間。然而，戲耍的輕，與罪惡與救贖的重，幾乎牴觸。的確，兩者之間拉開了距離，但去除觀眾同理基礎之後，又該如何對話？倘若疏離到底，導向一路旁觀，攤在眼前靜候批判的，是什麼？甚至，令人不禁想問的是，如此詮釋實驗是否必要不可或缺，且最能引出此劇本底蘊？

當層層人性糾葛化為浮光掠影，一切變得舉重若輕。從序幕至終曲，調性過於乾淨，沒有渾沌，少見消長，敘事能量難以累疊，以致最後救贖的收束無法著力。流浪漢之一所言：「這世界都被止痛藥淹沒了。」萬物漸漸麻木，然而，感覺的空無，該是自始至終的平衡，還是善惡不斷纏鬥、罪贖無限拉扯的抗衡循環？最後，人神之間的交辯，該怎麼完了？除了靜置天堂的宗教符碼、悠遊人間的戲子伶人之外，有沒有可能，苦痛，才是質疑存在也確立存在的人性吶喊？

不生不活的日常生活《日常之歌》

演出：創劇團

時間：2015/04/11 14:30

地點：牯嶺街小劇場

文 吳政翰（專案評論人）

《櫻桃園》……是齣喜劇，某些地方，甚至是鬧劇。

——契訶夫

戲劇反映生活，不過一旦內容攸關社會時事，容易引來評議。時常作品選擇正面迎擊，如同媒體紀實般，重新還原事件情況，卻在建構未竟成熟的條件下，概念明顯先行，觀點缺乏對話，辯證空間不足，使戲因立場過於政治正確而受到意識型態網綁，開演前即得知結論，最後可能還是落得觀者立場兩分：信者恆信，不信者恆不信。於是，劇場成了一種集體抗議、集體感傷、集體療癒的場域。值得注意的是，與前類常見處理手法不同，第十六屆台北文學獎首獎劇本《日常之歌》觸及核災議題，但並未直搗議題，將敘事主聲置於個人而非事件，聚焦在個人如何看待災難，以及災難如何影響個人。

劇本環繞母親、女兒時芬、女兒男友子青三人，充滿生活片段，核災內容偶爾擦邊，幾乎輕描淡寫，減弱了直面批判災源的力道，也可能因看似事不關己而導向耽溺自我的危險路線。一方面，確實如林乃文評論中所提，議題呈現去政治化的景象[1]，進而產生葉根泉文中談到，選擇核災入題的疑慮[2]。不過，另一方面，是否由於政治外框淡化及時事指涉模糊，使戲更具開放性，而有渡越至另一層次的潛質？

基於散文式結構，全劇幾無主線，隨著人物瑣詞碎語，問題焦點繞來繞去，使得衝突感不足，戲劇性平淡，瀰漫著一股輕，但表面上「避重就輕」，實際上應是「以輕抗重」。劇情內容並未指明或深咎哪場核災，而是以之作為借鏡，轉向觀照普災後餘波之下，所生成的社會焦慮，以及面對群體，個人所須面臨的生存困境，藉由生活日常對抗人世無常，將現實提升至災後世界的存在叩問。劇中受災後家庭裏，看似人物若無其事地過活，實則日常的話語、行動、工作，都成了掩飾、逃避過去的反動，同時亦是面對當下無力、人生宿命的救贖——既然一切無可彌補或者極力想彌補，日子都是要過下去。有趣的是，越是去歷史，歷史越存在；越意識到日常，日常越不日常。日常只是手段，而日常之下所呈現出來的輕，亦非表面上的輕，而該是充滿潛台詞，底蘊隱流壓抑與反抗，本身即存有一種如影隨形、蠢蠢欲動的自體拉鋸。

依時間結構來看，設定為災後，劇中九場時間並未明定、特立，時序淡化、跳躍，戲不知從何開始，場與場之間不知過了多久，只知日復一日，年復一年，時間軸無限拉展，存在苦痛也無限延續，無以解決、消逝。然而，並非一面倒地走向悲情，一如以日常面對無常，全劇舞台指示中，人物笑聲不斷，間或音樂，以對抗沉默時刻所引發的存在恐懼。例如，趨近劇末，面對一連串沉默，時芬說到：「你突然變得好安靜。說句話啊——說什麼都好。」因此，本劇當是悲喜交奏，輕重並行。而且，越是自然，越是疏離；越是歡喜，越是沉痛；越是忙碌，越是恐懼。如此來看，不僅整體建構佈局頗有契訶夫劇作色彩，而兩種互斥力量並行所形成的，是距離，也是張力，更是戲劇所在。當契訶夫總認為自己作品是喜劇，我不知道劇作家陳建成怎麼看待《日常之歌》劇種屬性，但，至少就劇構線索來檢視，劇中人物應非認為自己是齣悲劇，相反地，劇中悲感，當是來自於人物亟欲逃脫悲劇而無能為力的苦。甚至，全劇詮釋目標，不該是日常的輕，而是生活。輕，只是努力生活過程中隨之而來的附加作用。

雖然劇本蘊含豐富且深遠的詮釋層次，只可惜，實際舞台體現並未往這個方向走去，重心放在外在呈現，而非內在流動。舞台破除寫實，傢俱擺設簡陋，場上突現一棵大樹，掛了許多小熊娃娃、馬克杯等象徵物，電視投出花開花謝的影像，不僅景觀滿佈超現實意象，處處充斥符碼，而且室內與戶外重疊，場景轉換之間幾無分隔。乍看之下，室內引入了戶外的蒼無荒涼，當場景移至戶外時，家庭負累牽絆依舊，揮之不去。採此形式，雖不失為一法，不同空間扞格並置，整體宛如進入了夢境世界，但，這樣是否真的最適合呈現此劇精神？抑或只是一種的實驗想像？還是各方面綜合權衡之下的美學妥協？事實上，不但一開始在視覺上就減弱了生活日常性，讓觀眾難以入情，符碼也僅止於意義解讀層次，甚至純為裝飾，就算偶有移動，也只是移動，鮮少對戲感流動上有實質幫助。

再者，演員表演幾乎順著表面情緒走下去，全然形於色，不論刻意或冷調，皆未能激起人物內在張力，所呈現出來的態度與生活若即若離，甚至放棄生活，擁抱哀愁，而非努力生活，逃避哀愁。如此下來，詮釋單向，缺乏抗衡，難以調和，可惜了劇本可能的幽微張力和層次。全戲的日常生活，既不生也不活，費力撐起的心靈圖像，反而刻板成了一種僵化姿態。

回過頭來看，這劇本確實不好處理，輕重拿捏，過猶不及。創劇團成立以來，致力耕耘本土新創劇本，令人激賞，團隊製作肯定用心，但有時太過用心，反而做多了，也說多了。

註釋：

1. 林乃文：政治性淺弱的《日常之歌》，刊於表演藝術評論台 2015/04/24，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=15901>
2. 葉根泉：被隔絕在玻璃魚缸內的情感《日常之歌》，刊於表演藝術評論台 2015/04/20，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=15836>

水力全開，是福是災《水管人》

演出：末路小花劇團

時間：2015/04/05 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

從《小壞物》到《怪奇馬戲班》（與王宏元合導），新銳導演黃丞渝歷來作品風格天馬行空，怪誕奇想，舞台調度活潑，視聽節奏鮮明，交融迥異元素，嘗試多元實驗。新作《水管人》以寓言體架構，故事始於水管人，刻劃一般群體邊緣人心聲，延伸成為社會上每個人縮影，頗具中世紀戲劇《每人》（Everyman）故事原型。理想上，如此充滿遊歷驚喜的結構典型，可說十分適合黃丞渝施展其調度長才，同樣地，不斷推動角色的故事潛力，有助於避免落入形式表演的窠臼。因此，處處精心經營，能量極為豐沛，「水」力全開，甚至，淹沒了整齣戲。

基本上，故事以水管人尋蛋歷險記為主軸。水管人進入水管，找尋雞蛋，旅途中遇見諸多形形色色人物，包括水管樂隊、飼育家、嬰兒、媽媽等，不僅雞蛋寫照水管人自身，每個段落也像憶起水管人生長過程，更呼應現實社會中個人與群體之間的關係。遊歷結構立意完好，但邏輯如夢般若有似無，時而連續，時而跳躍。水管人雖為主角，但一路下來，幾無轉變，一如初始，反倒像個中性引路人，帶領觀眾進入萬花筒般的世界中探索、發現，揭示大家都是水管人的旨趣。不過如此一來，路徑散狀，走馬看花，東搖西晃，實難聚焦，加上主角鮮少成長，情感難以累積，整段歷程能量無法接續，以致最後即使雞蛋破裂，仍力有未逮。

一如黃丞渝前作，空間運用巧妙豐富，觀眾面對面坐在近乎空台的兩側，表演區自中央開展至觀眾席前緣、階梯、劇場貓道等各處，調度十分用心。不同場景中，水管人由六位演員（王宏元、吳柏甫、呂名堯、林曉函、張棉棉、梁晉維）個別扮演，其餘時候退居為歌隊、說書人或其他角色，雞蛋以乒乓球表示，一路上，聲音和形體交互合奏，構織出五花八門的生活空間、環境音場及人物關係，畫面目不暇給，格外忙碌，聲響不絕於耳，此起彼落，編排精細且富饒趣味，堆砌斑斕而孤寂的失序奇觀。然而，視聽驚喜無限上綱，驚喜接著驚喜又接著驚喜反而不再驚喜，感官刺激到達極限，令人漸感疲累。於是，隨著劇情散焦，調度愈加搶焦，易使觀眾對戲的關注從內容轉移至形式；焦點重心不再是故事本身要說什麼，而是導演調度要「玩」什麼。

「玩興」不僅展現在視聽調度上，甚至滲入情節架構之中，同時，也破壞了劇情架構。戲走到一半，雞蛋已尋獲，看似有了結局，卻倏地半路轉向，轉而回到水管人現實生活，但令人異常費解的是，接續的這些故事片段主角，像是不同水管人，又像是同個水管人，又像是有相同過往經歷的不同水管人？演員們使出渾身解數，繼續大玩聲音形體，轉為無來由的即興表演，每天組合皆有不同，大玩特玩，嗨上加嗨。以趣味為依歸，固然鮮活，不過是否意味著這些即興段落怎麼替換皆可，甚至可有也可無？倘若結構已然鬆動，那麼情節和角色的必然性又為何？整場演出下來，

各部環節意識突出，滿佈表演痕跡，不只演員在表演，導演在表演，結構也在表演，一方面充斥後設趣味，但另一方面，故事也因趣味負擔而顯得失重。

《水管人》可說是黃丞淪目前在形式創意上完成度最高的作品，用心、大膽之處更勝以往，然而，卻也一如以往，時常在調度表現繁複、主線行動緩慢之際，讓戲——同時自覺且不自覺地——走向瀕臨形式旋律蓋過劇情主調的危險邊緣。回歸創作者初衷，故事仍佔有一定份量。形式與內容，調度與敘事，兩者之間究竟該如何調和、對話？是相輔相成、相得益彰，還是互為干擾、拉鋸抗衡，抑或反覆交辯，進而提升至另一層次？可能是個尚須重新檢視、深加思索的問題。