

熱血硬派，可以多持久？《2015 新人新視野—戲劇》

演出：洪唯堯

時間：2015/11/22 14:30

地點：松山文創園區 Lab 創意實驗室

文 吳政翰（專案評論人）

新銳導演洪唯堯的冒險沒有極限，從過去參與作品《浪跡天涯》及《愛情剖面》中的大膽裸露演出，便可窺知一二，於此次「新人新視野」戲劇篇《夢遺》，似乎使出渾身解數，刻意不按牌理出牌，形式紊亂，風格隨性，元素龐雜。題名為「夢遺」，內容卻無關夢遺，反而拆解、延伸了字面意義，講的是夢境、遺憾，或者更準確地來說，是宛如青春初次夢遺少男般的懷舊感傷。

戲前，觀眾緩緩進場的同時，一群成熟男聲反覆喊唱著兒歌《蝸牛與黃鸝鳥》。全暗，燈光隨著氣勢磅礴的《布蘭詩歌》前奏亮起，整齣戲，在極具戲劇性的氛圍中，在七位清一色男演員的擺姿作態中，揭開了序幕，亦建立了基調。主角迦恩有個哥哥，得了漸凍症。下一秒，哥哥竟奇蹟似地恢復。不久，迦恩把全家炸掉，家人都死了。後來，聽說蒐集到七顆龍珠，就可以回到過去。於是，迦恩努力試著找到龍珠，一一重返過去回憶中的許多片段，超級賽亞人出現了，神龍出現了，V 怪客也出現了……

寫到這裏，彷彿地球人都沒救了。動漫人物匯聚一堂，情境變得卡通，現實與想像交疊，所有表演都以誇大化、K U S O 式的語法搬演，此般劇情可說是徹底發揚光大了——套句網路用語——「中二」精神，一種像是停留在初中二年級，溺於青春價值觀裡而藉此實現自我滿足的態度。在這個以主角自我為宇宙中心的中二世界裡，創建了封閉自身的中二邏輯：語彙跳切，片段零碎，各成一局；歷史混亂，場面散亂，人物錯亂，信手捻來，毫無章法可循，或者，是依循一種「只要我喜歡有什麼不可以」的規則遊走。

迦恩回到了總統大選前，重溫舊時日常，百無聊賴的父親看著政論節目，操著東南亞口音英文的母親則在整頓家裡；回到了日治時期，一邊有人扮起了日本人，說著聽似道地的日文，另一邊則有人甩起了水袖；回到遠古，眾人變得原始，以無法辨識的語言激烈溝通。人物常如天外飛來一筆，混為一爐，這一景維妙維肖的 V 怪客，變為下一景的 Michael Jackson，不久又變為家中成員，令人驚嘆今夕

何夕。透過恣意時空轉換、情境置換、身份交換，整體呈現出強烈的流動感，熱血奔放，精力四射，但在無限上綱之下，如同大量腎上腺素、睪酮素到處噴發，一發不可收拾，加上途中表演語彙龐雜不已，有戲，有歌，有舞，有模仿，有武術，有體操，技藝煞有其事，卻僅流於形式表現，一再脫序、失準、炫技、玩梗，儼然幻化成一場華麗而無實的電視綜藝秀。

在中二精神的引領之下，此戲究竟是反諷中二，還是已經放棄治療，一心擁抱中二？當角色刻劃如同記憶突現，短暫而平板；當多元文化止於口音，去脈絡之後只成裝飾；當歷史背景未推動人物，曇花一現而徒為背景。當角色、文化、歷史集結而成的淺層拼貼成了百花齊放的景觀，一切之一切皆成扮演，皆成姿態，皆成表面。當表面止於消費，消費成了觀演之間的嘉年華會，不僅表面就是內容，內容也就在表面，而且狂熱地、飆速地、著魔般地浸淫其中，無法自拔，但，是否真能持久？

不同於表象主宰的浮誇場面，戲中迦恩口述影像，紀錄家中畫面及家人生活起居的過程，一方面頗有敘事劇場之趣味，但另一方面，透過錄像描繪出來的實景，也僅成為一種變相的過去再現，隱隱顯露對於逃避現實的懷舊感傷。相對地，劇中真正的現實，全盤透過想像來解決，依循中二邏輯，萬事全繞我轉，來去皆憑感覺，有苦有難，迎刃而解，有殘有死，無關痛癢。可貴的是，事實上此戲並未完全棄絕人性，反而在一陣狂亂之中，渴求溫暖，甚至到了劇末，迦恩現身母親待分娩之時，試圖挽回一切，然而，可惜的是，在諸事無傷大雅的前提之下，一切的挽回似乎也無傷大雅。如同主角無意識地炸毀自家一般，整齣戲經過連珠砲般的娛樂轟炸後，不自覺地也把自身情感基礎給炸了。原本的救贖可有可無，原本的甜頭成了反撲，原本一場鹹濕多汁的春夢（此劇英譯 *wet dream*）潰堤成災，淹沒自己，以致整場爽下來，最終欲振乏力。

某方面來看，《夢遺》呈現出近年來部分台灣劇場主流的縮影。就內容題材而言，趕上了回到過去的懷舊風潮；就展演策略而言，呼應了形式至上而捨棄脈絡的流行趨勢。然而，新人視野，該如何「新」？是新手之作，是標新立異，還是順應新潮？為新而新、仰賴形式之餘，視野究竟變得寬廣，抑或變得侷限？相形之下，劇中一段略帶白髮的中年人賴子豪，走至舞台前緣，自述事業失敗、人生起落的經歷，將戲劇真實依託於個人生命厚度中，那樣不疾不徐，那樣誠懇簡單，那樣樸實無華，那樣深刻動人，此般舊人新悟，或許才是全戲偶然微亮之處。

當「愛」已成往事《戀愛的犀牛》

演出：中國國家話劇院

時間：2015/11/29 14：30

地點：華山文創園區 Legacy 傳音樂展演空間

文 吳政翰（專案評論人）

《戀愛的犀牛》是中國先鋒派導演孟京輝膾炙人口的代表作，從 1999 年至今加演不斷，陸續推出了許多不同版本、卡司。然而，這一齣曾經被奉為中國劇場的現代愛情經典，移至十五年過後的今日來看，愛情的課題是否歷久彌新，先鋒的精神是否仍然前衛？

舞台分作不同區塊，一區是床被，另一區是圍有欄杆的輸送帶平台，上方深處則是一大片半透明的塑膠布幕，整體看來，並未清楚指示時空背景。序幕，一位名叫明明的女人被綁在椅子上，被布條矇著眼，而一位名叫馬路的男人在一旁呼告對於明明的愛意，以及自己深陷苦戀而無可自拔的處境，因此在一開場即以清楚的意象，揭示了馬路的困境，亦揭示了愛情制約的本質。當外在時空因素降到了最低，兩人彷彿困鎖在同個中空的世界裡，全然繞著愛情打轉。

馬路單方求愛而得不到愛，明明來了又去，去了又來，兩人分合不斷，關係始終單向女強男弱。過程中，馬路頌揚愛情的掙扎，歌詠愛情的寂寞，卻不見擺脫愛情負累的企圖，以致劇情發展下來，對於愛情的偏執已到了病入膏肓的地步，甚像沈醉於此般痛苦中，甘之如飴。兩人生活著愛情，更像被愛情生活著。

全劇語言詩化，詩化了寂寞，詩化了哀傷，也詩化了苦痛。內容充滿自我表述，表述的不只對於愛情的憧憬，還有對於愛情的立場、渴望、感知，比重幾乎大過於兩人實質的愛情互動，漸漸地，當「談情」與「說愛」變成了全戲主軸，一切流於論述闡釋，句句辭溢乎情，字字長吁短嘆，宛若一封開展不完的情書，在華美辭藻的包裝下，濃情蜜意、海誓山盟如同宣傳標語，表面悅耳動聽，實則空言空語。由此可說，語言不只宰制了行動，更是完全取代了行動。

詩意瀰漫，虛無飄渺，視覺上流於符號的象徵語法，幾乎把戲給說死了。例如，藉由明明被布條矇起雙眼的綁架意象，直白地表示愛情的禁錮與盲目。相形之下，來往串場的歌隊，顯得活潑許多，身份多重，時或友人，時或愛情訓練所的成員，

時或合唱之眾，說學逗唱，跌宕有致，載歌載舞，場景流動，與馬路、明明兩人黏膩的悲情拉開了對比。然而，全戲發展下來，形式逐漸主導，乍看視聽豐富多元，實則風格混雜，不僅顯得突兀，而且斷裂情境，不時出現潛意識般的具象。在寫實語境裏，人物寫實對話交談，但下一秒，如表現主義畫作般，將強烈情緒訴諸肢體動作，不斷起身、撲倒、起身又撲倒，或情感掙扎時，人物無來由地碰撞、拍打背景的半透明塑膠幕，又或馬路、明明兩人不停地奔跑在前幾場被當作桌球桌、跑步機的輸送帶平台上，搭配情感熾烈的背景音樂，看似雨中浪漫追逐，實際上鑿痕清楚，顯得刻意。當苦痛也成為一種展演，本質便不復存在，徒留視聽堆砌出來的形式效果。劇末，歌隊一排斜站，以悲壯的旋律，詠嘆兩人幾無層次的愛情，微風陣陣吹拂，背幕悠悠揚動，此般看來淒美無比的景象，因形式與內容之間的強度落差，而顯得尷尬且俗套。

《戀愛的犀牛》所刻劃的愛情悲劇，並非時代體制壓榨的產物，亦非兩性權力消長之糾葛，而是自始至終的自憐自悲。在虛飾情感、特重效果之下，愛情本身遂成了一種消費行為，諷刺，也貼合了，當今這個快速化、物質化、通眾化、資本化的年代，以戲裡世界呼應了戲外世界，彰顯了劇作時代精神。此劇的前衛，或許某種程度上，可見於實驗劇場與世俗課題的融合。然而，在收編世俗的同時，也被世俗收編；在形式與內容都皆成消費的同時，過去先鋒痕跡也漸被消磨。於是，這則愛情詩篇，如其所書寫的癡戀舊夢般，不過成了此般盛大饗宴中的一劑調味。

喜劇變形術《押解》

演出：綠光劇團

時間：2015/10/10 14:30

地點：台北市城市舞臺

文 吳政翰（專案評論人）

喜劇不好做，原因並非笑料不好寫，相反的，難做的正是要思考如何做一齣不是笑料濫充的喜劇。時下喜劇常常將重心依附在笑點上，認為台詞本身很好笑、無厘頭，就該是一齣好的喜劇。於是，創作者往往費心堆砌台詞、把玩語言，但卻非關角色，在無限上綱之下，導致情節迷失了方向，不只喜劇形式淪為嘴上工夫，實質內容也變得虛薄。如此一來，為了達到「喜」的笑果，卻失去了「劇」的樣貌。然而，自戲劇史上來看，綜觀古希臘喜劇、羅馬喜劇、義大利即興喜劇、莎士比亞、莫里哀到王爾德，喜劇作為一門劇種，除了是商業收益的熱門選擇之外，本質上的建構要素也從未偏廢。如同一面鏡子，喜劇反映當代社會型態，或可諷刺時代習氣所呈現出來的矯作群性，但最終所回歸的，仍是對於人性本質的觀照。

綠光劇團台灣文學劇場新作《押解》，改編自段彩華的同名小說，不僅成功地將小說戲劇化，也在延續以往作品可見的鄉土題材、溫情風格之際，同時流露出難得一見的喜劇性。更為難得的是，其喜劇張力的基礎，並不來自於表面笑料，而是深入一戲根本，聚焦於人物、關係與情境，佐以幽默的語言、輕快的調性。全戲在不變而僵化的社會框架中，引入幻化無窮卻又無影無蹤的變形力量，藉由多重並置兩兩對立的狀態，隱隱帶出群體與個人、體制與自我、文明與自然的對話與反思。

此戲情節極為簡單，主要就是菜鳥警察黃迪宇（黃迪揚飾）押送老扒手何金發（唐從聖飾）的過程。兩人個性，截然對比，一新手，一老練；一拘謹，一隨性。前者是馴化成功的典範，秉公守法，恪遵規則，戰戰兢兢，羞澀壓抑；後者是教化失敗的產物，偷竊成習，圓融世故，鬼靈精怪，情感直白。相較於正義化身、外型剛硬的黃迪宇，何金發小如鼠輩，卻千變萬化，不是軀殼的變體，而是行動、語言、心境的流動，不受世俗定義或單一狀態的限制，甚至扒手本身就是個「流動性」極高的行業，遊來遁去，捉摸不定。可想而知在這對相異相斥的角色組合中，教養與粗野綁在一起，水火不容，衝突一觸即發，延燒不斷。警察的不變碰

上了扒手的萬變，因固守教條、不知變通而顯得僵化，窘態百出，遇見了青梅竹馬卻又欲迎還拒，無法放膽說愛，因此形成了一幅有趣的對比景象：扒手身體被銬押，心態卻怡然自得，警察移動自如，心靈卻禁錮深鎖。

兩人鮮活的角色設定並未止於類型化的刻板樣貌，亦非善惡對立，非黑即白，反而不斷成長，表面上警察押送扒手的過程，變成了扒手解放警察的旅程。一路上，戲中空間流變不已，家開啟了序幕，警局、監牢敲起了秩序的前奏，接著踏進了步入山林間的火車車廂內，全戲大部份場景都「困」在這個火車廂內發生。警匪兩人以外，加上阿婆、大學生、傳教士等形形色色的乘客，接連搭湊而出的生命群像，共同身處於被這宛如牢籠的不變空間裡，但也正因如此侷限的單一空間所賦予的閉鎖性，一旦混亂爆發，則無限蔓延，以致人仰馬翻，雞飛狗跳，喜劇能量不斷攀升。慌亂之中，警察卸下理性防備，勇於表露情緒、情感，漸漸解放自我；回到家中，扒手顯現踏實誠懇而非放浪形骸的一面。穿越自然幻境一遭，兩人角色皆變得更加立體，貼近人性，返璞歸真。

除了角色塑形上變與不變的扞格趣味以外，變形的概念亦展現於舞台、投影、表演的綜合視覺呈現上。即使全戲幾乎發生在同一車廂，空間看似不變，但觀看視角和方向隨景變化，有側視，有斜視，有正視。影像的使用也未喧賓奪主，而是隨戲流轉，寓戲於景，當投影畫面進入綠林，穿過山洞，再回到灰暗沉重的矮屋、城鎮，整段影像的蛻變過程呼應了警察面對情愫欲望、陷入混亂深淵又回到現實後接受自我的脫胎換骨歷程。此外，其餘演員多是一人飾演多角，轉換之間，亦呈現出不同類型、質感、調性。這些變形的軌跡像是與定義分明、界線清楚之現實的對抗聲音，加上銜接緊密、製造懸念而頗有承先啟後之效的過場音樂，以及幾乎貫穿整場而細膩襯底的火車音效，不論是視覺上的變形或是音樂上的流轉，都使得全戲輕快活潑、層次分明，極富節奏律動，流露出色彩繽紛的視聽音樂性，這也正是一齣好的喜劇所企需的。

有別於一般速食肥皂鬧劇，此戲由於人物、關係和情境塑造完整，成功地建立其喜劇張力，整場下來，笑聲不斷。這一笑，笑扒手的狡詐，笑警察的拘泥，笑警察所信奉、背負的僵化體制。這一笑，不是曇花一現，而是延續地往骨子裡刺去，刺進了角色，刺進了社會，刺進了戲外世界——或許，也刺進了共謀這社會規範的我們。

悲喜嗔笑終空響，動靜有無皆無聲《等待果陀》

演出：當代傳奇劇場

時間：2015/07/02 19:30

地點：台北城市舞台

文 吳政翰（專案評論人）

鄉村小路。一棵樹。傍晚。貝克特經典之作《等待果陀》原劇開頭，簡練單純的空間描述，幾乎照本具象化呈現於當代傳奇劇場版的舞台上，但不同的是，更添了一層夢的氛圍，還有幾許佛道禪味。

孤樹枯枝倒掛空中，鄉村路面落於略微傾斜的四方平台上，劇中兩位身分不明的流浪漢哭哭（吳興國飾）、啼啼（盛鑑飾）遊走其中。平台乍看有邊有界，似有自由意志的人物們卻時進時出，甚或偶爾繞入平台外的框間小徑，反覆迴繞，然而，即使歷經千轉百折，始終走不出、逃不去的，是整座舞台框限。就視覺上而言，此版舞台體現不僅將原劇裡的荒寂之地，幻化成一處如實如夢的雙重場域，也延伸出人與境、我與非我、無限與有限的多重辯證空間。

事實上，雙重與矛盾並立的本質，自貝克特原劇作結構中即可見端倪，而此次展演的忠實詮釋，完整地提煉出劇本底蘊。哭哭啼啼兩人，來了又去，去了又來，等待是角色主要目標，期間諸多瑣碎動作如哭啼、脫靴、吹哨、打鼾、擁抱、行走、奔跑、跳舞、嚼食、對罵等，皆成了「對抗等待的等待作為」。人物以動制靜，化解等待，亦是位於空間上的實存證明；天體似靜而動，月昇日落，交互運行，成了時間移動的軌跡。然而，從時空擴展的視角窺探而去，不論移動如何，終歸於靜，正如兩幕結尾皆說道：「我們走吧」，充滿「動」機的台詞，結果卻靜凝不前，隨著舞台上燈光漸收，人形也緩緩消如翦影，最後遁入黑暗。在時空、人物、事件、行動反覆之下，兩幕相仿，彼此對映，宛若循環，亦像重疊；然而，第二幕近乎全然質疑第一幕種種事件的存在，因此兩幕觀照，若有似無，既是非是。兩幕交辯、消解之際，何為有，何為無，何為存，何為空？全劇眾生彷彿掉入了一個無底無解、無路脫逃的無限迴圈，這也正是此劇的悲劇性所在。

劇中的相對性不只出現在幕與幕之間，也互映於人與人之間。破梭（馬寶山飾）、垃圾（林朝緒飾）兩人一主一奴，看似一強一弱、位階分明，實則相互依存、密不可分，牽繫兩人的繩索更像是關係連結的具象。某種觀點來看，破梭、垃圾兩

者互動成了哭哭、啼啼之間狀態的對照，若即若離，既愛又恨，互賴互虐，共生相斥。然而，在此次演出中，由於詮釋聚焦於「丑」，萬物萬事皆成戲局，卻淡化了人間遊戲內——也是劇本本質上——可能潛藏的生理及心理層面的角力往來及危險平衡。因此，對於處理這些可說是眾生縮影的角色互動而言，整體顯得「謔而不虐」。

不過，以戲曲型態為出發的表演特質，激盪起文本字裡行間富饒的音樂性，不只聽覺上，也是視覺上。雖然已非完全京劇，但演出中仍不時感覺到京劇餘韻，自然地融入表演中。演員唱唸交混，且唸句中時有音律，極富抑揚頓挫，長短有序，快慢有致，間或呼吸，看似不自然的語言表現，實則將語言超脫於原本框架，化約成較為直感直觀、自然同頻的音樂節奏。同樣地，表演雜揉程式與日常，平實中偶見悖離常軌的機械化或高難度動作，如翻滾等身段，不僅增色了視覺音樂性，也因時與邏輯脫勾的荒謬，而豐富了此劇的喜劇性。

透過結合傳統戲曲手法，當代傳奇劇場成功呈現《等待果陀》劇本開頭即清楚表明的「悲喜劇」面向，同時，以詩意的調性隱隱帶出動與靜、有與無，實與虛、在與非在、變與不變、限與無限等多重矛盾狀態，反覆叩響本劇存在主義的提問，亦幽微引悟佛道的空性禪思。

夢之華麗，惡之不再《夢見大衛林區》

演出：河床劇團

時間：2015/11/28 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

河床劇團作品向來風格強烈，視覺鮮明，媒介多元、跨界，融合劇場、美術、雕塑、裝置等不同藝術領域，以圖像畫面取代語言文字，幾無情節敘事，亦無人物心理建構，而是藉由諸多意象，悠靜而緩慢地流轉、交織，基於觀者意識（或潛意識），自發感覺，自組意義。流動的視覺語言，超脫了客觀真實侷限，時常讓觀者宛如置身夢境般，自由無拘。同樣地，電影導演大衛林區（David Lynch）的影像非線性敘事風格，常被認為具有夢的本質，邏輯不斷跳躍，現實與夢境重疊。此次河床新作《夢見大衛林區》，以劇場形式重新演繹大衛林區，從戲名所見，不在於複製其作品，而是更進一步將其夢境化。這場如夢之夢中，兩者相會所共構而成的，是類似風格加乘，還是不同媒介抗衡？抑或一方成了另一方的美學附庸？

舞台兩側，空間迥異，一邊，如斑駁牆壁的屏幕，另一邊，兩層樓的建築結構。戲初，身穿紅衣的女子，緩緩拖著地毯進入，踏其上，搭以簡單箱、椅，即刻建立起房間環境，同時以詭譎音樂襯底，亦預示了全戲驚悚氛圍。半晌，電話響起，又瞬間掛斷，此女離去，另一女徐步走出，兩女錯身間，情境改變，於是，電話聲響成了場景切點。此般畫面轉換、融接，建立了形式邏輯及形變速度，某種程度上，呼應了影像鏡頭剪輯語彙。

整場下來，沒有線性敘事，棄絕角色深度，鮮少對話交談，充滿零散畫面，在不同區塊之間交錯浮現：女子拿著小型攝影機，聚焦下體，不久，像是分娩般，從產道處拿出一只小人偶，一切過程同時顯影於側邊屏幕上；一名謎樣瘸子走出，蹣跚獨步，嘴裡咬著一根管子；建築下層，一名穿戴三角神秘帽罩的白衣男子走出，一名白衣女子走近，漸漸解開男子上衣；建築上層，一間鵝黃色房室，一大片鮮豔直映眼簾，身穿粉亮色系性感衣褲的女子，彷彿騎著馬，上下擺動，半晌，一柱白管冉冉而下，直入女子口中；影像中，時而女子被大布包裹起來，時而浮現女子五官，片裂，重組，交融、幻變……

一幕幕場景，如夢似幻，讓人聯想到大衛林區多齣作品如《橡皮頭》(Eraserhead)、《藍絲絨》(Blue Velvet)、《內陸帝國》(Inland Empire)等影片中的經典鏡頭。這些諸多劇場畫面結合了演員肉身與虛擬影像，而影像又結合了錄像投影與即時攝影，彼此脫離時序，各自獨立，毫無因果關係，但同處在一種緩慢頻率及詭譎氛圍之中，焦點清楚，色彩鮮明，人物行動甚少，形塑宛若雕塑。整體視覺上，一如河床劇團以往風格。

然而，在大衛林區電影中所刻劃的世界或角色，不論多麼怪異，仍有跡可循，使觀眾有路徑，可貼合角色心理，於是，他們的癡戀、激情、恐懼、掙扎、苦痛，皆成了觀眾進入劇中世界的基礎，同時，也是引導觀眾一步步落入這懸疑陷阱的誘餌。每一個情緒飽滿、衝突激烈的場景，都讓觀眾如臨其境，時或隨同角色恐懼攀升、痛苦加劇，如實如夢，時或情境跳躍，身份移換，轉折不斷，甚至荒謬。使勁逃脫，卻也無力逃脫，如薛西佛斯般，被困鎖在一座又一座循環不止的噩夢迷宮中，造就了人無以抗衡宿命的悲劇性。

相較之下，《夢見大衛林區》像是把鏡頭拉得更遠、更後面，或說，以較冷眼的視角，窺視一切。每個片段中，場上人物移動緩慢，並且在去脈絡的情況之下，直入驚駭氛圍、肢體扭曲、表情掙扎等狀態。表面上，似乎可說時間暫時停止，如景框凝結；狀態延續不斷，如回憶再現。實際上，更像將諸多情境經過鋪陳及發展過後的「結果」直接表露，形象既定。一連串的狀態展現，因內在情緒抽空而全然外顯，又因外顯情緒缺乏張力支撐，使得人物如置身表現主義畫框般，卻沒有表現主義畫作的呼吸、血色與脈動。夢境不僅與現實拉遠了，亦變得散裂，人物、場景皆成了符號，一舉一動、百般情緒皆化為整體圖像一隅。

因此，《夢見大衛林區》一方面雖維持了河床劇團既有的風格美學，但另一方面，看似凸顯了原作悲劇面向，實則緩解了原作悲劇力道。一幅幅由疑懼與暴力構織而成的畫面，神秘而瑰麗，然不具任何崩壞與頹敗的威脅，以致其景觀敘事，鮮豔而奔放，爛漫而溫馴。

有聲無色的情愛政治《愛的兩國論》

演出：讀演劇人

時間：2015/09/26 14:30

地點：牯嶺街小劇場

文 吳政翰（專案評論人）

一走進牯嶺街小劇場，各國迷你旗幟直映眼簾，舞台深處是一塊黑板牆，上頭寫著「兩國論」、「協商」、「九二共識」等政治術語，頓時，整個舞台宛如一間教室，而且不是一般教室，而是專授國際政治課的殿堂。觀眾們置身席間層層座位中，更像是學子們坐在小型階梯演講廳內，靜待上課。再仔細一瞧，地面、cube 與黑板同樣墨綠，連為一體，各處皆可書寫，各處都能留下講課痕跡。換句話說，無處不說教。

讀演劇人新作《愛的兩國論》即在如此濃厚的教學氛圍中展開，試圖將政治比擬作愛情，將兩國之間的國際政治轉喻為兩性之間的性別政治。劇中兩角男人、女人，分別象徵中國、臺灣，兩人／國曾經交往而後分手，男人想跟女人復合，但女人不答應。男人為了向女人求好，闖入了女人家中；女人為了拒絕男人，盡可能地逃避。於是，男人無所不用其極，漸漸地，變相佔據了女人住所。兩人度過一晚又一晚，始終共處一「室」——既是女人的閨室，也是兩岸政治課的教室。

在這擺設簡單而近乎空台的空間裡，男女兩人先以粉筆勾勒出家的形狀、傢俱大小、房間格局，透過「無中生有」的階段，一筆一劃地體現物質世界的虛擬性。爾後，粉筆像是權力象徵，男女之間誰掌握了粉筆，誰就擁有了話語權，也就主宰著兩人互動規則的制定權，以及劇中世界邏輯運作的支配權。就演出形式上而言，藉由假設性還原人際重構的過程中，不僅再現權力兩端之間的從屬關係，描繪出邊界的流動，亦揭露了現實的虛相。整場演出按照這樣的前提走下來，自始至終，男人、女人，中國、臺灣，兩層文本，同時並行，既是上課，也是遊戲，更是扮演。

此男、女兩性權力戲局，乍看之下，巧妙對映中國、臺灣兩國之間難分難解的複雜關係，從中可見編導花費許多心力在推敲、佈局這「規則的規則」。然而，看似完美的結合，卻因為缺乏足夠的背景脈絡來支撐角色厚度，使得兩性對峙的處境過於簡化，難有進展。兩位看似純化的角色，處於隔絕外界的空間內，彷彿獨

立存在，依循通俗劇原型發展，從頭到尾截然二分，善惡對立，中／男、臺／女，前者不斷壓迫，後者一味受迫，一路發展下來，模式單一。在這對原本應該聚焦關係發展的角色組合裏，不僅愛得有名無實，也令人難以理解受迫者不願逃脫而始終逆來順受的苦衷，加上劇中女人必須依附象徵強權的外來力量才能保全自我，因此，在以男性為首的霸權思維籠罩下，整個局面陽盛陰衰，男人不疾不徐，女人聲嘶力竭，兩兩關係即使偶有波動，也幾乎呈現失衡狀態。少了往來進退、愛恨糾葛的兩性權力消長，情愛頻率顯得單調，退位成為政治議題的附屬聲音。

在角色基礎不全的狀況下，兩國並未因演員的肉身、呼吸、行動而被賦予主體，反而因全戲概念先行，結論預先取代過程，兩人被迫成為政治象徵的載體。甚至，純就國家／際政治角度而言，最有趣也矛盾的地方，就在於它的模糊地帶和操弄空間，這也是為什麼中共對台兩面手法總能深得某些民心、列強總能合理化國際侵權作為、政客總能以迂迴話術來偷渡現實的緣故，乃因政治本身就是虛實雙重、自體衝突的手段。此戲的政治策略在場景安排上雖可見端倪，男人試圖以不同方法要讓女人就範，說之以理，動之以情，誘之以利，迫之以威，但過程中卻往往過於單刀直入，只見明爭，不見暗鬥，多見外放，少見內斂，定義清楚，難容詮釋，因而簡化了政治——不僅簡化了「性別的政治」，也簡化了「政治的政治」。

整場戲一連串唇槍舌戰下來，像是重述、集合諸多兩岸不同角度的論述觀點，然而，不論政治正確與否，兩兩聲音反覆辯證過後的交集或變體為何？又作品所欲拋擲出來的新提問為何？全戲以寓言為體，用預言收尾，但簡化的危機並未緩止。劇末，兩人回歸各自泰然的和平狀態，驟轉躍升至如此無我而無害的大同淨土，是為戲脫困，是以戲諷事，還是藉戲說夢？

光之敘事，時空歸零《寂靜敲門》

演出：葉名樺

時間：2015/12/5 16:00

地點：松山文創園區 Lab 創意實驗室

文 吳政翰（專案評論人）

編舞家葉名樺沉潛數年之作《寂靜敲門》，再造極地風景，以悠緩步伐、自然呼吸、相對視感，將喧囂歸返空寂，如冰山一角，表面無聲無息，底層能量蓄積，存載崩裂、內爆張力。寂靜輕敲，敲開了靜謐、閉悶，敲起了雜沓、渾沌，在人工與自然相互抗衡之際，在明暗、黑白、陰陽、動靜、人境、存無流轉交界之處，重新轉譯了時空，將一切止於接續不斷的即刻即景，並且，將移動的權利還給了觀眾，也交給了光。

這一天，陽光格外和煦，透過窗櫺，灑進一片。室內，偌大遼闊。一隅，鋼鐵製的三腳支架懸吊著一塊巨大冰岩，下方靄靄雪表，吐露幾點綠草，冽寒極地中蘊藏一絲生機，然而另一邊，漆黑大空。光，彷彿對比出兩個世界：一明亮，一幽暗；一有，一無。觀眾散落四處，自由行走，出入兩境，不限定點，整面舞台彷彿廣袤大地，各處皆是風景，遠近深淺，高低寬狹，視角隨人。水滴音效，一邊輕點不斷，計數著時間，一邊透過迴音殘響，震盪出寬敞而多層的空間感。

女子（葉名樺）現身，徐行，緩爬，俯地，由明入暗。靜默片刻，男子（陳武康）隱顯，與之拖拉，沈睡般踏步，如夢如醒，由暗回明。兩人繞行，貼掌，對趾，纏交，來回兩域，起於慢，止於慢，合呼吸脈頻，合自然原速，合宇宙軌跡。當慢，不斷反覆，漸入了靜，我的視線開始恍惚，巧妙的是，頓時視域大開，不只包含室內一切，亦容括室外所有，樹影迎風婆娑，建築冰冷灰暗，於是，焦點從舞者身上，擴展到整片大景、整個區塊，以至整座空間。同時，部分觀眾漸感不耐，開始亂看、亂晃、亂擺、亂走，亂成了動，動壞了靜，動靜抗衡之下，成了形變，成了衝突，成了戲。

不論對舞者或觀者（我）來說，旁人邊眾，是物，是景，是障，是限，是世界。時而吾人形形色色，來來去去，宛若浮游生靈；時而散眾阻隔畫面，淹沒視線，高低交錯，似山如巒，反倒融入了畫面；時而人群不斷游離、聚合、分散，如板塊漂移；時而人群躁動，踏步，搔癢，咳嗽，哈欠，絮叨，或笑或談，或吃或喝，

或孩童奔跑，嘻嘻鬧鬧，或東西掉落，擲地有響。同步進行的電子音效，以不同層次、質感、速度，貫穿全場，繚繞不斷，如俗囂重組，或低迴，或嘶鳴，或輕薄，或爆裂。紛紛擾擾，皆入聲景，電子音效與在場碎聲合奏，人工與自然交雜，過去與現在重疊，相對又相合，矛盾又和諧。從此，隨著視野開展，一景，一芥，一響，一瞬，皆定格，皆串連，皆流動，都是當下，自成世界。我在幢幢群影中窺見女子，女子在茫茫人海裡覓尋男子，半晌，幽處一長方布幕微亮，明暗掩映之間，隱隱透視出一片漸層疊影，儼然蒼茫山水，盡收眼底，彷彿這世界以我為中心繞行，而我又被世界所包覆。霎時，景轉，幻覺全消，遁入空無，萬息靜了。偶然浮動的，是眾生，是百態。

旅人（Mark van Tongeren），拖著碩大帆布行囊緩步，如孤獨行者，蹣跚緩步；如迷途羔羊，心無所向；如智慧先知，口述故事；如吟遊詩人，泛音詠唱。餘音迴繞，漫遊四方，開天闢地，無限延展，如祈禱，如垂憐，如聖嘆，如召喚，與大地對話，抑或本身即為自然載體，所過之處，所見之觀，此地是景，彼地亦是景。雪地裡蜷躺的男子是景，房間內聽書的女子是景，猛然墜地的巨大冰岩是景，體表肌膚、毛孔、紋理、皺摺所共構的地貌摹寫，皆是景。

感知不僅超脫了客觀空間，也超脫了客觀時間。下午四點到七點，晝夜交界之時，從日照到日落，室外由明漸暗，再漸轉賴燈光，室內得以維持照明，延續了時間，也創造了時間。整體在自然時間移出、人工時間移入之際，單景在非線性時間開展、錯序、並置之下，疊合多重時間軸線，同步運行，交會於光的出現與消逝。換言之，時間不是分秒，亦非晨昏，而是更簡約純粹的——明暗。於是，光，同步切塑了空間形狀，也控制了時間流速。

人在移動，光在移動，空間在移動，時間在移動；動，就在。暗處，男女原地甩動身軀，動作反覆，音樂重複，瞬間畫面如停止，如延展，如循環，彷彿時空趨近零度。轉瞬間，布幕上浮現同一展演空間，女子背影置身中央，此刻此景，是即時，抑或預錄？是當下發生，抑或回憶再現？畫面凝合古今，似動非動，似靜非靜，漸漸地，人影向深處走去，緩慢至極。頓時，亦動亦靜的女子，像是推動著時空，每一緩步，都在整座幽暗境域裏，刻下了一格新座標、新景觀、新存在。

《寂靜敲門》不僅開啟了文明與自然、現在與過去、存在與非在等多重對話，並且透過光，透過身軀，透過移動，重塑了空間，也重構了時間。旅途中，明暗不斷來去，就像歸返遠古，回到洞穴時期，人類躲在晦暗裡，渴望探索洞外世界，又站在明處，好奇窺探深幽之境。明暗，將一切狀態回歸到了初始，同時，也回

歸到了所有可能敘事的母體。

理想國的危機《想像的孩子》

演出：動見体劇團

時間：2015/09/26 19:30

地點：水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

近來備受矚目的劇場編導王靖惇，作品多以「家」為主軸。首作《魚》，劇情始於一夫一妻的家庭雛形，漸漸地，妻子卻發現丈夫哲翔與男子台生之間的同性情愫。此作雖為小品，篇幅並不長，但不論在內容、語言、人物編排上，都奠定了王靖惇日後創作基調、書寫風格及關注主題。因此，《魚》可說是「家庭三部曲」之序曲，其交錯切換的虛實情境、明快荒謬的語言質素、反覆出現的同／異情愛主題，皆在前兩部曲《屋簷下》及《台北詩人》中可見一斑，甚至哲翔、台生兩位角色也一再現身於這幾部作品。

同樣地，新作《想像的孩子》，也是「家庭三部曲」的尾聲，從中亦可窺見以上創作軌跡；不同的是，王靖惇將故事情境跳脫過去及現代經驗，大膽移至遙想的未來。背景飛越時空，愛情跨越性別，婚制超越傳統，為劇作本身訂立了一個良好的前提，也提供了一個對映當今現實的辯證基礎。多重越界過後，作者所締造出來的，是一個近無危機的理想國，然而，危機卻不知不覺地隱隱存在於如此理想國的企求。

《想像的孩子》背景設定在後多元成家時代，環繞著一對離異夫妻（適存、可襄）、一對同性伴侶（哲翔、台生）及一位單身女子（吳芳）所建構而成的新家庭型態，各組都試圖想要有自己的孩子。戲才開場沒多久，家中成員們來回穿梭於三面式的客廳空間，進進出出，自由流動，各忙各的，絮語交織，多聲並行，瞬間激發舞台動量，迅速建立起整體和諧又自在的家庭感。

作者巧妙地讓原本缺席的、活在想像的「孩子」現身，所代表的不限於單一個體，而是眾人假想投射的集合面貌。孩子一角貫穿全劇，看似扮演穿針引線的重要關鍵，不僅揭開序幕，一開頭與可襄互動，頓時消失，為全戲懸疑留下伏筆，並選在不同時機出現，單獨與諸位角色對話，成為各人表述自我的對象，因而頗像古典戲劇中傾聽主角心語的知音密友（confidant），亦像不斷在主人翁一旁傾訴的

單人歌隊。藉由這孩子的顯影，眾角色彼此之間、角色個別與孩子之間的關係，得以在開場短短幾景中就建構完整。偶爾，孩子成為激化大人們行動的角色。例如，可襄與哲翔在汽車旅館裡試圖受孕，卻面面相覷，無法前進，但在孩子的推波助瀾之下，兩人開始準備就緒，半推半就，錯中有錯，場面慌亂，節奏緊湊，整景荒謬而詼諧。

除此之外，孩子的定位大多處於被動狀態，多在敘述、抒懷，或者幫助大人們敘述、抒懷。幾次下來，孩子出現的篇幅雖多，但與各角色的關係變化並不大，亦未能實在地推動主線，漸漸地，反倒成為了能使角色們可以合理獨語的空鏡。因此，與其說是「想像的孩子」，倒不如說是「想像的自我」。孩子是大人們的想像，更是大人們自我欲望、焦慮、寂寞折射而成的聚合客體，儼然被塑造成一個後現代產物，不僅主體性是想像、空缺、虛浮的，本質上也是破碎、拼湊、矛盾的。

然而，雖以這幾位大人們作為劇情的發展主體，可是甚少篇幅在於著墨各自的行動脈絡。全戲所陳述的困境始於大人們都想要有小孩，卻無法成真，於是大夥東奔西走，想方設法，巧合之際，決定「通力合作」，生一個擁有大家共同基因的小孩。但，大家各自想要有小孩的動機為何？除了結尾透露可襄為了彌補、贖罪的初衷之外，其餘角色動機輕描淡寫，隨著「只是為了有小孩而有小孩」的目標，驅動角色的力量便顯得薄弱，立場容易鬆動，使得眼前障礙可有可無，常常輕易迎刃而解，以致於全戲危機始終無法攀升。例如，上半場收束在吳芳懷有台生小孩的懸念，只可惜，此般奇想，曇花一現，下半場事實披露之後，這個新問題如何影響、改變個別角色，或者促使各角色做了怎樣的新決定？趨近劇末，吳芳選擇了離去，只不過這離去的轉折過於突然，此段之前未有足夠篇幅讓觀者理解吳芳心境轉變。同樣地，吳芳的懷胎和離去，這些看來關鍵性的轉折，是如何影響其他角色，以及角色彼此之間的關係？於是，全戲下來，整體劇構陷入了一個矛盾迴圈：戲中角色或彼此關係由於錯失了發展契機，情節傾向依賴驟轉，而在角色基礎不深的情況下，種種新事件徒為浮光掠影，匆匆閃過，難以形成刺激。

回過頭來看，作者將劇情背景設定在後多元成家時代，是巧思，恐怕也是限制。不僅劇中出現新時代與舊思維並存的謬誤，彷彿時空錯置，誠如白斐嵐在其文中點出：「『家人不需靠血緣界定』的新思維與『下一代要有我的基因』之血緣執著，為《想像的孩子》帶來最無法令人信服的矛盾」(註)，而且當多元成家已非難題，在一切看似什麼都不是問題的開放社會中，這年代究竟呈現了怎樣專屬未來的困境，以及反映出怎樣亙古迄今的人性？劇中眾人生活在這個出櫃已成歷史名詞、同性婚姻已達社會共識、性別已然獨立自主的美好世界中，問題的根源似乎只能

轉向自我，自我的想望、愧疚、寂寞，然而，這些由個人萌生的情感困境與時代之間的對話若有似無，迫切性小，衝突感少，種種狀況易發易解，略顯無事生非，急於步入浪漫和平的理想國裡。

綜觀王靖惇「家庭三部曲」，總在手法和氛圍交混之下，寫實裡雜揉魔幻，冷冽中帶有溫暖；命題多向，視角多變，不斷延伸，不僅時間渡越了現今、過去、未來，情境聚焦的場域亦從《屋簷下》的核心家庭，移往《台北詩人》的大家庭，拓展至《想像的孩子》的多元家庭。三部曲發展下來，格局可見作者愈益弘大的創作意圖，而戲裡溫情的比例漸漸提高，這當中情感擦撞點，是世代的，是地域的，或是個人的？倘若人是時間和空間縱橫兩軸交錯之下的產物，那麼人物與彼此、與家庭、與時代的對話便顯得同等重要，戲劇世界的原貌才能建構完整，情感輕重之間才不致失衡。

註：白斐嵐，想像的限制與幻滅《想像的孩子》，10/01/15

旅行的意義《雨季》

演出：楊景翔演劇團

時間：2015/09/05 14:30

地點：台北市水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

此次臺北藝術節跨國製作《雨季》，由來自德國的導演丹妮耶拉·克朗茲（Daniela Kranz）及臺灣的楊景翔劇團共同演繹，劇情以男孩 Zippo 的逝去為開端，角色們環繞此軸，兩兩交錯之際，死生遞嬗之間，面對傷痛，重整生活，藉由對亡者、對彼此的罪贖，延展出自我從破滅到重生的旅程。

情節通俗，劇場敘事手法卻不通俗。劇作家安雅·希苓（Anja Hilling）採用電影式結構，場景短促，得以即刻移轉空間、流轉時間，亦可藉多元組合排列，交互串織劇中五位人物（寶拉、布魯諾、西碧樂、Coco、梅蘭妮）關係。篇幅破碎、零散，敘事跳躍、漫射，事件繁瑣，推展、切換迅速。置於如此劇構框架中，一方面，情感散焦，不易累積，然若在劇情不斷行走之下，也可巧妙地讓通俗劇情免於情感耽溺的危險；另一方面，富饒流動感。

為了轉化這個亟需流動感的文本，演出空間也極富流動感。舞台上，五塊不規則六面體及七面體的巨型積木，平面大小各異，坡度有陡有緩。場景建立或轉換不在於營造環境（environment），而是對應情境（situation），演員透過單一物件、互動關係、台詞言語，在場表述其所處地點，時而相聚某處，時而各據一方，時而隨性遊走。演員和現場舞台的互動與變動，不僅指涉出劇中的物理空間，亦體現了人物的心理空間。例如，積木的陡面成了溜滑梯，人物緩步爬上或快速溜下呈現出當時不同心境節奏；坡面上兩人的高低位差，似乎也具象了彼此當下話語權力的強弱之別。因此，文本流動，空間流動，表演狀態亦流動，有時，分屬兩區塊的情境同時並行，甚至打破界線，僭越時空規則，看似相互干擾，但干擾中可見趣味。例如，當布魯諾向寶拉表白婚外情，西碧樂沒好氣地在另一空間擠眉弄眼；布魯諾與西碧樂正享受泛舟之歡時，身處異地的梅蘭妮拿起一桶水，朝兩人潑了過來，此舉，是傾倒而出的廢水，是湖面濺起的水花，像是角色對角色的評論，也像是演員們之間的遊戲。

五位演員服裝彩度鮮明，與簡潔的舞台空間相襯之下，更彰顯每位人物個體的獨

立性。空間猶如遊樂園般流動轉換，玩具、咖啡、划船、浴巾等物件或活動結合匯成一股愜意小憩的確幸無事感。整體來看，視覺形象活潑、輕快，一反劇本背景哀傷、悲愁的本質，而是營造出一種歡愉「假」象。這樣的假，與文本隔開了一段距離，但這距離其實非常貼近劇中人物本身，貼近他們急欲迴避、逃離現實世界的渴望，貼近各自內心嚮往的美好境地，也貼近對於劇中從未出現卻揮之不去的男孩 Zippo 所缺席的生活想像。表面上的遊藝，本質上是有意識的，是自我的，是疏離的，是痛苦的。

一如舞台上所見外觀斑斕的世界，語言成了劇中人物掩飾內心真實聲音的工具，對話中夾雜獨語。一般而言，戲劇中的獨語常用於陳述事實、表明立場、抒懷自我，但在此劇，反倒成為拒絕溝通、躲避現況的時機。例如，寶拉在布魯諾逼問之下，令人摸不著頭緒地吐實 Zippo 下落。甚至有時候，人物覺察語言矯飾，卻仍依賴語言矯飾。例如，兩人做完愛後，西碧樂對於布魯諾的沈默感到不安，渴望對話，即便搪塞空談也好。

是故，就劇本書寫及劇場搬演策略來看，不論是舞台和劇情、角色和語言之間，都存在著內外扞格、自體矛盾的本質，但這些形式上的衝突，並未能帶領人物直搗問題核心，始終迂迴邊緣，左右不前，而真正逼迫向前的動力，來自於情節本身。此劇依循古典田園劇的敘事原型，人物在不斷受到現實束縛的壓制之後，主動或被迫出走，奔向自然世界：寶拉、Coco 前往波羅的海，布魯諾、西碧樂到了布蘭登堡划船，梅蘭妮則遠至雨季之地——越南。這些人物進入這些富含水源意象的境域，洗刷罪惡，滌淨自我，挑戰人生。於是，寶拉與 Coco 發展出前所未有的同性情慾初體驗；布魯諾急尋劇本靈感，西碧樂不會游泳還來划船；肇事禍首梅蘭妮，隻身孤影進入異域，表面上拍攝紀錄片，實則像是古希臘悲劇英雄般自我放逐。然而，同樣地，這些戲劇行動旨在透過抗拒、迴避現況來達到救贖，情節不斷增長，人物不斷遊來走去的苦行過後，仍舊環繞問題邊緣，心境何來試煉、轉折、超脫，進而重獲新生？整段歷程，同時象徵了與他人、與自我、與自然、與命運的和解，但當布魯諾駕駛梅蘭妮的車子、寶拉住進梅蘭妮的房子，兩人皆在不知情之下接受了殺子兇手的餽贈，從不願到願意，轉折迅速，此般象徵性的和解過於牽強，以致亡者存在舉無輕重。倘若原本扣緊劇中五人關係、錨定各自逃避行動、反差視覺及語言假象的核心變得失重，連帶地，傷痛與罪惡之間也顯得失衡。

延伸來看，此劇展現了近年來不少臺灣劇場作品所嘗試的多線敘事，就結構的完整性來說，不失為一範例。短篇、破碎、迅速、多元，文本宛若電影般的敘事特

性，使演出得以承載大量的戲劇元素：漫漫長路的旅程、交互轉換的空間、不停流動的時間、延續不止的情節。然而，這些林林總總的豐富元素匯流之後，形式本身又是如何強化言說內容？當視覺上的物理風景猶如浮光掠影般一一閃過，角色或觀眾一路下來的心理風景，最後所構織而成的，是四處走馬看花的文化印象之旅，抑或充滿醒悟成長的史詩人生。

貝克特書寫，書寫貝克特《尋找貝克特》、《May B》、《蛻變》

演出：複象公場

日期：2015/07/23 19:30

地點：華山 1914 文創園區中 2 館 果酒禮堂 2 樓

演出：瑪姬·瑪漢舞團

日期：2015/11/01 14:30

地點：國家戲劇院

演出：日本青年團劇團 X 大阪大學機器人劇場計畫

日期：2015/08/06 19:30

地點：台北市水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

提到貝克特這位劇作家，自然就不能不提到他作品時常被冠上的稱號——「荒謬戲劇」。「荒謬」二字，直接讓一般人聯想到的，不外乎怪異、反常、誇張、笑謔，邏輯跳躍、理智斷線，甚至毫無來由地惡搞，有時這些印記成了製作展演的基礎，在荒謬主導之下，淪為一場鬧劇。再者，將貝克特收編進「荒謬戲劇」這個群組裡，看似作品得以歸類，易於理解、記憶，彷彿用一張標籤、一條術語、一只圖章就可輕易把一齣戲給說透論定。如此以偏概全的手法，就好比時下流行將新聞人物貼上綽號的作風一樣，那麼把貝克特直稱作「荒謬哥」，似乎也不覺荒謬。然而，這種簡化的象徵手法，賦予了表面形象，卻忽略了脈絡，也斷失了主體。究竟，人因何為人，而戲又何以為戲？

事實上，「荒謬戲劇」其來有自，「始作俑者」馬汀·艾斯林（Martin Esslin）在其著作《荒謬劇場》（The Theatre of the Absurd）一書中，細述除了貝克特之外的劇作家如尤涅斯科、惹內、品特等人之作品風格，比較、統整各者劇作特色，收束、交集於「荒謬」一詞上。不過，從此書序言即可得知，所謂「荒謬」，指涉的並非是一般以為的無厘頭，而是人類試圖用已知來探求未知、以定義來框限無法定義、透過命名來掌握無以名狀的生命狀態；甚至，艾斯林援引卡繆及尤涅斯科的說法，指出此般世界不僅信念皆幻滅，萬物皆成空，眾生自我也如異鄉人般孤立，所有行動終將無感、無效（註 1）。

在書中，艾斯林對這些劇作家的文本分析，從生平、風格到作品，十分精闢仔細，然而，在觀照個別劇作家的同時，是否真需要創立「荒謬劇場」這樣一個術語，分列、定義各家特點，進而歸納、套定此「類」戲劇——假使這些作品真都能算作同類的話？換個角度來說，這樣是否又意味著，只要吻合了這些特徵、擁有了這些符號，不論成戲與否，都能算是所謂的「荒謬劇場」？或者，若不求原始完整脈絡，錯將「荒謬」當作踏進貝克特戲劇迷宮的入口，不僅先入為主，而且倒果為因，這樣，是否才是真正荒謬？

荒謬之外，探究敘事。貝克特書寫，其戲劇感從何而來？書寫貝克特，又該從何而去？

過去幾個月來，貝克特的蹤影多次以不同樣貌，悄然現身於台灣劇場，包括了經典新詮的新生代創作《尋找貝克特》、戲劇與舞蹈結合的多重對話《May B》，甚至與貝克特既無關又有關的卡夫卡寓言《蛻變—人形機器人版》。這些作品，各自以不同的敘事策略、迥異的戲劇思考，不約而同與貝克特對話，殊途同歸回到人世存在的生命叩問。

《尋找貝克特》是新銳導演楊升豪初出茅廬之作，試圖結合《克拉普的最後一捲錄音帶》、《落腳聲》、《戲》、《來去》及《呼吸》等貝克特短篇劇本，藉此覓尋劇作家的現代聲音。在此馬拉松式串演中，各段接連呈現，大多依循原劇指示，但幾乎各自獨立，並未雜揉一體。《落腳聲》，人物踩著高跟鞋，左右來回，緩步行走；《戲》，三位演員，靜止不動，燈光此起彼落聚焦於單一個體，眾人喃喃，絮語不斷；《克拉普的最後一捲錄音帶》，角色揣摩老態，播放著錄音帶，細數回憶。這些片段，忠實搬演，像是原音重現般詮釋貝克特文本，但礙於年紀與歷練，不論肢體及聲音表現上，演員們雖努力捕捉形象，卻仍難以撐起這些歷經滄桑的角色樣貌，徒剩姿態，難有靈魂。甚至，此版的克拉普戴上了面具，一方面掩飾了年齡失真的缺陷，但也卸去了臉上承載的歷史感，另一方面，看似荒謬，卻只停留在表層的荒謬。

事實上，從看似零碎、分散的各片段中，仍隱約可見編導試圖統合的痕跡。貫穿全戲的，是透過視聽效果而浮現的末世感。場景少有變動，舞台背景大空一片，昏沉的燈光掩映之下，視覺上呈現出一股淡淡的蒼涼荒蕪，而且全場不時刺出的高頻噪音，使得全劇自始至終充滿頹圯感，加上另有幾段自創片段，內容描寫災後人心的疑慮和恐慌，以及環境的污染和崩毀，因而加諸於文本之上的，是編者對於現代環境破壞的反思，同時隱約透露出對於當權政府的批判。

然而，編導在意識形態先行下，表面上的尋找貝克特，變成了用貝克特來借題發揮，不僅自一開始就限縮了文本方向，甚至本質上便產生了矛盾：貝克特劇作中所呈現的是一種宿命觀，世間僅存的為我與非我、在與非在、有與空無之間的對比狀態，一切的價值和信仰都只是暫時的、非絕對的，更非宣教的。相較於貝克特筆下的受難者所對抗的是無情的生命洪流，《尋找貝克特》所表現的則像是受難者對於實際災後的悼念與控訴；當前者往無限的方向延伸，後者卻落入了有限的框架裡。有了故事，有了氛圍，也有了視聽效果，但由於僅依循表面的文本樣貌去尋找貝克特，敘事上未能重新梳理，片段之間難有對話，整體更顯得塊狀分立，亦因元素龐雜而流失純粹底蘊，最後止於一場有聲又有色，卻難以超脫於聲色之外的貝克特扮演。

楊升豪《尋找貝克特》的理想解答，或許在瑪姬·瑪漢（Marguy Marin）的舞作《May B》上，更可找到端倪。不同於前者傾向將文本情境議題化處理，後者雖以貝克特為出發點，但並未複製任何一部劇作，而是汲取、精煉其核心，重新結構、揉合，依貝克特的筆觸舞動，在行進與循環反覆之間、在光明與黑暗交錯之際，幽幽地點亮了人類存在於世的共性。觀者如我，身處現代，隔著舞台，像是透過歷史的濾鏡來遠窺舞台，同時觀照自身。

序幕，曖曖微光，空台無垠蒼茫，在舒伯特《冬之旅》淒涼傷感的樂聲伴隨下，宛如大地初醒，依稀可見一群宛若世界原始的子民，面塗白灰、身穿白衣，有男有女，軀體或纖細，或乾癟，或粗壯，或佝僂，或臃腫，卑微而不出眾的輪廓，共同書寫著世間形形色色的眾生百態，卻因無法清楚辨識單一個體，每人都像是彼此的重影。他們碎語，窸窣窸窣；他們癡笑，可悲可喜；他們呼吸，偶有喘息；他們移動，拖步、緩行、亂踏、翻滾、繞圈、簇擁、躊躇、靜止。動作日常、瑣碎，毫無高超技巧，時或疲累，時或淫穢，時或障礙，顯露出一種小丑般的拙態，卻又在劣勢之際，持續前進。音樂不時突現、轉換，宛若一股冥冥中的操控力量，或形而上，或寄於景，或潛於心，隨之悲戚，隨之狂歡，隨之慌亂，隨之靜默。萬物運行由反覆漸成規律，規律中忽然離散，離散後再度聚合；從個體集成群體，群體分裂個體，個體又回歸群體。偶然間，現身於舞台的是《等待果陀》中的 Pozzo 和 Lucky，以及《終局》中的盲眼主子 Hamm 和其僕人也是引路嚮導 Clov，這主從、強弱關係的並置，產生兩兩對抗卻又互依互存的共生矛盾，不僅呈現了權力原型，也勾勒出這世界樣貌。

如同貝克特的戲劇建構，瑪姬·瑪漢的舞碼結構藉由呼吸、狀態、音樂的規律，

體現了生命、歷史、宇宙的規律。以貝克特的敘事語法為基礎，用步伐、肢體、節奏，書寫細瑣、日常、重複、靜默、循環；用有血有肉的身軀，對照生命存在的有限與自然運行的無限。如同《等待果陀》，整齣舞碼的結構分作兩幕，自第一幕的遠古躍至第二幕的近代，浮游舞台的人們穿上了時裝，但行動邏輯和肢體質感卻與前一幕相去不遠，彷彿場景再現，如實如夢，可視作《等待果陀》循環結構的延伸。人物搖晃，進退離合，一如往常，背景哼唱著蓋文·布萊爾（Gavin Bryar）的歌曲《耶穌的寶血從未讓我失望》（Jesus' Blood Never Failed Me Yet），同一句歌詞無限迴圈般反覆播放，所流露出的不是求主垂憐的悲嘆，而是行者們踏實認命的歌詠。如此在顛沛流離中仍積極向前的人生觀，讓整個作品在宿命的陰影中，多了一點光芒，即使生命仍在消磨，即使救贖尚未到來。幕落的前一刻，舒伯特歌曲《重影》（Doppelgänger）響起，眾生幻影不再，徒剩提著行李箱的孤人，在行進間佇足，回頭。此般定格，重疊了《等待果陀》的尾聲，呼應了《May B》標題像是 maybe 書寫未盡的伏筆，卻寫盡了對於生命的不確定感。

若說貝克特主要戲劇感表現於萬物變與不變的存在狀態，不論推移或倒退終將回歸原點，那麼這之中的來去過程，也就是《等待果陀》的劇情主體，成了貝克特所有戲劇的敘事原型。《等待果陀》以「等待」作為主要行動，劇中人物有意識地等待，所有的話語舉措都像是為了抵抗等待而生的反行動，然而等待的本質自始至終從未改變。《May B》的行動起於生活，有動才有活，於是整場人物不斷移動，不論動作本身有無意義，而從結尾回過頭來看，整體仍束收於「等待」這個大敘事框架中。兩者脈絡不盡相同，人物、行動看似迥異卻又重疊，等待的方向看似不同卻也殊途同歸——等待變動，等待出口，等待救贖。

等待的主題，同樣見於日本導演平田織佐日前來台新作《蛻變——人形機器人版》，改編自卡夫卡同名小說《蛻變》，不同於 2010 年冰島西港（Vesturport）劇團和英國利瑞克哈默史密斯（Lyric Hammersmith）劇院合製的版本（註 2），以誇張且高難度的形體技巧演繹男主角葛雷戈變身為蟲後的一舉一動，宛如體操選手般飛簷走壁，實際體現了蟲形的物理狀態，亦有別於 2013 年吳興國的獨角詮釋（註 3），交織身段、聲腔、投影、扮演，身份穿梭各人物，整體充滿視覺效果，營造出如夢似幻般的奇境。相較之下，平田織佐的機器人版《蛻變》，沒有高技巧、超現實、重視覺的奇觀，而是以生活的視角、日常的語言、去戲劇化的氛圍出發，反倒加劇了等待的延續力量，以及等待的無聲苦痛。

時空具體，舞台簡單，一門、一窗、一床，圍組而成一小方室。在此版改編裡，葛雷戈所變形而成的「物」，不再是原著中所寫的有移動能力的蟲，而是反向而

行，化身為一架機器人，除了上半身偶有擺動外，全戲始終躺在床上，令人聯想到貝克特劇作《美好時光》（Happy Days）女主角下半身整場皆困在沙堆裡的狀態。於是，房間、床鋪、軀體，皆成了它生命的空間侷限，而與之拉出對比的，是整場自由來去的家人們。一開場在發現葛雷戈異狀前，家人們不斷互相叫喊的台詞中充滿 *quoi*（法文原意為「什麼」，用來指涉事或物），有意無意地，凸顯了主角的物性，亦像是拋出了對其主體存在的疑問。換個角度來看，劇中指涉外頭世界戰爭不斷，又呈現出全家人雖來來去去卻都停留家中，不也像被困在某個場域裡，如同主角一般無路可出？

戲長九十分鐘，不見原來情節中如丟擲蘋果、瘋狂尋找、追逐躲藏等激烈橋段，亦無強化轉折、張力，取而代之的，是一連串對於人性與科技、物質與精神、行動與思考之間的辯證過程。久而久之，原本的奇，漸成無奇，原本的聊，漸成無聊，呈現出低戲劇限度的無事生活，人物持續移動，持續言語，像是為了證明思考，亦像是為了確立存在。與場上狀態不變的機器人同時對映的，是現場台下安靜聆聽的觀眾，亦彷彿機器人一般，頓時喪失能動，只可等待。《蛻變》中的機器人，如同《等待果陀》中的角色，像是等著什麼，卻什麼也不能做，就只能等。等待救贖到來，救贖卻從未到來，僅能藉由仰望窗外的月光，想像救贖。隨著等待的延續，救贖渴望的延續，痛苦也就延續，無從消解，因此全劇暴力缺席，痛苦看似不在，實則始終存在，彰顯了人與宿命對立的悲劇面向。

綜觀《尋找貝克特》、《May B》、《蛻變》三戲，分別摹寫、重寫、側寫貝克特：《尋找貝克特》大致忠於原著，如實搬演各個片段，但結構未全，失了節奏，漸漸與貝克特相去甚遠；《May B》全然改寫貝克特，內容與格局變得更加廣闊，然舞作敘事建構依循貝克特書寫語法，得以精煉、重現其時代精神；《蛻變》雖非承襲貝克特任一作品，但由於該劇時空的框定、敘事的低限、人物處境和狀態的失能，隱隱召喚了貝克特劇作幽魂。

詮釋或搬演並非忠於原著與否的問題，也從未有必然「戲劇正確」的方向，甚至即使看似「正確」，成果也未必有效或得以生成對話。重要的是，不論貝克特的戲劇書寫或者以劇場書寫貝克特，不論摹寫、重寫或側寫，終歸於涵括裏外的敘事思維，而非表面有邊有樣的形式複製，亦非以偏概全的標籤歸納，畢竟每部劇作，猶如每位截然不同的人，有其主體，有其樣貌，有其脈動，有其呼吸，有其生命。

註釋：

1. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books. p23
2. 《蛻變》(Metamorphosis)，冰島西港(Vesturport)劇團和英國利瑞克哈默史密斯(Lyric Hammersmith)劇院合製，於美國紐約布魯克林藝術中心(BAM)演出，2010/11/30-2010/12/04。
3. 《蛻變》，當代傳奇劇場製作，於國家戲劇院演出，2013/12/19-22。

矛盾的對話，後設的悲喜《李爾王》

演出：歐利維耶·畢

時間：2016/03/20 14:30

地點：國家戲劇院

文 吳政翰（專案評論人）

李爾王：小子，你把我叫做「傻子」嗎？

傻子：你把你那許多銜頭全送了人，只留下這一個；那是你從娘肚子裡帶來的。

（註 1）

就戲劇的角度來看，一則淒慘無比的故事，不見得能構成一齣好的悲劇。以莎士比亞鉅作《李爾王》為例，全篇雖充斥著暴力、背叛、敗德、血腥，但其真正的悲劇性並不在於此，而是，如同古希臘悲劇《伊底帕斯王》，透過權位及處境的顛覆，在一無所有之際，角色仍全力維護僅存的人性尊嚴，最後流露一點對於生命的醒悟，進而延展出個人與命運、自然與文明之間的辯證。此次，法國亞維農藝術總監歐利維耶·畢（Olivier Py）重新翻譯、演繹《李爾王》，製作中所著重的詮釋面向，並非訴諸於悲情而揮霍血淚，亦非往浪漫主義方向走去而彰顯單一個體之壯烈情操，反之，分散了情感，卸除了假扮，附加了自嘲，直白而冷冽，隱隱表露萬物皆無的空性，將其悲劇本質推至另一格局。

一開場，舞台上有一桌、櫃、鋼琴、梳妝檯、背景隔板、數支斜吊半空的日光燈管等家中內景雛形零件，以及其它毫無遮蔽的劇場機關，將李爾家庭及其所代表的王族體制的建／虛構性，即刻曝露於觀眾眼前。沒有實景實物，場地及道具以簡約的視覺物件和狀態表徵，白紙象徵輿圖、高低象徵權位，符碼匯集一台，勉強組構秩序，整個拼合、拆解的過程，直映觀眾眼簾。不費心營造貴族氣息，未注重人物關係，打鬥借位粗糙，有意或無意地凸顯了其假扮成分，卸去了誘導觀眾入情於戲的基礎，加上多次台詞指涉，揭示了「世界即舞台」的劇場觀及宇宙觀。面對眾人言詞堆砌、濫用，小女兒珂黛莉亞不只緘默，還刻意戴上了口罩，強化象徵了抵抗矯飾群聲、拒絕語言附庸的立場。與此呼應的，是自始至終置於舞台後方背幕前，由白熾的日光燈管架組而成的文字：「你的沈默是一具戰爭機器」（Ton silence est une machine de guerre），不僅點明了珂黛莉亞的沈默埋下後續人禍的因子，擴大了全劇政治面向，也等於明言並驅散了劇情懸念，又在刺眼光源令人難以久視的情況下，更加打斷觀眾專注及舞台幻覺。種種除魅，使得觀演

之間若即又若離，目睹了眼前人倫悲劇的發生，也洞悉了百態萬象的虛設。

隨著劇情開展，場景偶見擺設移轉，但並未大幅度變換，仍處同一場域，演員們行走、言說，表明（或不特別表明）地點所在，敘事側重當下劇場文本流動的連續性，時而造成戲劇文本情境的斷裂，因此可見彼景的道具如紙屑，仍遺留在此景地上，或者一場景正在進行的當下，同時進行換景，毫無顧忌干擾與否，甚至此戲詮釋邏輯之下，干擾成了必需。特別是當場景進入荒野時，當前景仍在發生，後景轉換也在發生，原本地面被拆解成諸多小平台，一一搬走，裸現沙土，暴露於觀眾眼中的，不只是荒野成形的過程，亦是整體秩序瓦解的過程。一邊成形，一邊解體，隱約道出變與不變共時並存的宇宙常理。戲中的家庭價值、國家體制、文明禮教逐一崩壞，場上一邊是餐桌上狼吞虎嚥，地面一片狼籍，親人相辱相殘，挖眼潑尿，另一邊是荒野間的李爾、傻子們赤身裸體，童言瘋語，邏輯顛三倒四，君王霸權徹底翻轉。兩兩場景相互呼應對映，景觀失序，語言失能，野性召喚，理性退位，和諧的鋼琴樂音還原成無調的敲擊聲響，形象與行為、視覺與聽覺皆進入原始，交構一片蒼涼廣袤的末世景象。

此般原始意象，並不溺於擁抱毀滅的傷感，而更藉由笑看人間百般謬誤，將人世超脫理性、語言、邏輯、體制等文明束縛，重回初始原貌；是破壞，亦是歸返，像是即將步入貝克特戲劇世界的前站。李爾、傻子等人們，如《等待果陀》（*Waiting for Godot*）中的雙人重影，在哪都是也哪都不是的中介地帶遊蕩、等待，而演出中的李爾也重複地說著：「我等。」甚至當眾角色瀕死之際，肉身皆落入沙土，時而緩緩深陷，時而倏地跳進，有那麼一刻的狀態，讓人像是看到了《快樂時光》（*Happy Days*）中那位禁錮於土堆中的女人，動彈不得也喋喋不休，唯一可確認的是人生而等死的可能。劇末，隨著時間流逝，不論世間殺戮爭鬥、言語機鋒如何不斷，終局此刻，所有角色，歸於塵土；所有言語，歸於靜；所有悲喜，歸於零。舞台一隅，看板上斗大的螢光字樣 *RIEN*，法語的「無」，似乎已然道盡了一切。

此版《李爾王》，以李爾王的劇情為開端，衍生出一場莎士比亞、布萊希特、貝克特與導演歐利維耶·畢四人之間的對話，看似和聲共謀，實則相互拉鋸，自身即為一個衝突不斷又不斷交融的矛盾體。悲劇冷調，笑中帶哀，層層迭起，處處痕跡，時時提醒，連最後的空無所可能凝聚的張力也不留餘地，瞬間驅散，即刻打醒，提升至另一層後設悲喜劇的格局。觀眾始終處於旁觀地位，哀悼劇中情境的悲痛，也歡慶萬物崩解過後的重生，不喜不悲，亦喜亦悲，如此無以定義亦無從反應的向度，謂之荒謬，謂之生命，謂之常道。

註 1：第一幕第四景，譯文摘錄自方平譯本，木馬出版社。

童話的立體，語言的轉型《賣火柴的小女孩》

演出：亞瑟·皮塔（Arthur Pita）

時間：2016/04/02 14:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

世界各地，不論東西，皆有其各自獨特的說書傳統。不同於格局恢宏的神話、富含旨趣的寓言，童話的塑形相對單純，篇幅有限。雖其聽眾不乏成人，但以孩子為主，而如何讓受眾對內容產生興趣且專注聆聽，所仰賴的正是一切敘事的基礎——如何把故事說好。因此，精練而有力的故事、結構和人物，正是童話得以自古流傳至今的主要原因。此次邀演至臺灣的《賣火柴小女孩》，改編自安徒生的經典同名童話，由葡萄牙裔的南非編舞家亞瑟·皮塔（Arthur Pita）執導，主要以音樂與舞蹈演繹。該劇的立體呈現，不僅宛若童書開展，使妙想奇趣躍然於舞台，也在樂舞合奏之下，將聽書體驗進入了別於平面、特屬劇場且回歸劇場萌生初始的敘事樂趣。

除了故事發生背景移至義大利之外，整體劇情大致不變，最特殊也最為亮眼之處是導演的處理手法，語言不倚賴口說，轉而寄於層次豐富的音樂及活靈活現的肢體。音樂主要由單人樂手於舞台側緣演奏，配器多元，包括小提琴、笛子、口技等，時而混入預錄聲響，時而進行現場後製，旋律繽紛多彩，節奏快慢有致，因此跨幅自由的音樂，不僅為戲營造起落交錯的氛圍，也抹上了一層夢幻而愉悅、童真而奔放的基調。劇中少有對話，偶現幾句零星台詞，例如：Fiammiferi（火柴）、Accendini（打火機）、Nonna Luna（月亮奶奶）、Roccocco（義式聖誕餅乾）等，讀音狀聲而有韻，節奏短促而清脆，在沒有字幕的情況下，一再重複，或如喃喃迴旋的咒語，或如輕快悅耳的童詩、童謠，充滿神祕又神奇的色彩，宛若不時冒出的隱形音符。人物之間的溝通、互動，主要藉由肢體、舞步來表達，展現態勢、情緒和心境，例如小女孩兜售火柴時跳來轉去、兩女孩之間的買賣較勁像是場比舞競演，隨順流暢的轉場，化為視覺上不斷跳動的有形音符。

全劇音樂性雖豐富、強烈，卻未因感官刺激而削減絲毫戲劇性。襯於種種歡愉、輕快的感受之下，蒼茫的白雪、巨大的明月、孤立的路燈，幽微地對映著小女孩的悲涼處境。如此對比的手法，幾乎貫穿全劇，寒溫、多寡、動靜並置，一切訴諸直觀，成了戲劇張力所在。冷暖色調交錯，三人成群的歡樂家庭對上了隻身獨

影的女孩，前者服裝充滿鮮艷色塊而後者則單調樸素，兩兩之間在視覺上形成拉鋸，使蒼涼更顯蒼涼，悲楚愈加悲楚，同時，揭示這天真爛漫的表層，原來包裹著殘酷刺骨的內裡。

然而，小女孩不再只是良善無瑕的化身，偶爾也會出於嫉妒或怨懟，將火柴擲入拒之門外的美好家庭中；冷漠的一家人，卻也因以默劇為表演基調，使得醜中有了丑的本質，丑淡化了醜的色彩，整體略顯可愛而非一路可惡。因此，相較於原本童話的好壞分明，劇中善惡對立的界線顯得稍微模糊，也正因悲喜交雜，讓人不知該喜該怒，或者其實既喜又怒。此般雙重性，使得喜怒善惡無以定調，反倒提升了人物厚度，也提升了該劇的戲劇層次。如此雙重面向，讓主角偶有脫離當下低劣處境的時刻，一一點亮了舞台上的城鎮縮影，彷彿忽然有了魔法，可以隨心所欲，盡其在我，也並未讓劇情一廂情願地往苦情奔去，而是小女孩最終爬上了天梯，超脫人世苦海，跨入宛如世外桃源般的境地。

這一境地，輕如鴻毛，小女孩與太空人得以共舞，此刻此地的失重與方才彼端的沈重又形成了對比。相對於前段童話，此段加編的敘事性雖顯著趨緩，然導演並未就此讓作品遁入理想國的綺夢之中，當高掛於舞台上方的月亮轉為地球，由蒼白變得多彩，此一熟悉球體，即刻串連古今，同時又像一面自身反照的鏡子，不斷映照先前的世俗（down-to-earth）面向，映照著劇中過客，也映照著劇場觀眾。

人似傀儡，偶似魍魎，人偶一體同命《邊界》

演出：楊輝

日期：2016/04/09 19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

人與環境、與時代、與命運的關聯，始終是偶戲藝術家楊輝作品中所觀照的母題。前作《牛仔褲》聚焦於階級分明的剝削經濟體下，公義失衡的景況及底層人民的困境；新作《邊界》，由楊輝協同兩位偶師洪健藏、陳佳豪一起發展、演出，轉而側寫戰爭如何戕害且影響各地諸眾。這些因局勢而生的壓制，成了迫使人類遷徙移動的力量，只不過這股力量並未推進，不在於彰顯人民奮鬥抵抗環境而最終人定勝天的堅強意念，而是個體幾乎喪失自由能動而最後隨波逐流的無奈終局。

就此著眼點來看，一方面消極不已，也因此楊輝作品中的人物總漂泊不定，但另一方面也更為務實，其強調寫照的是被嚴峻環境所吞噬的無力。兩者同樣由類紀實的角度出發，《牛仔褲》議題指涉明確而急於反映現實，使得偶的呈現過於寫實化，相較之下，《邊界》顯得離散，從碎瓦殘骸中勉強拼湊出現實，人物似失魂殘像，錯落在歷史的斷簡殘篇裡，如同此戲的戲劇顧問周伶芝在節目單中所言：「這毋寧更是一齣招魂的故事，關於幾個記憶的影子、已消逝卻曾真實存在過的血肉……」。

劇情沒有主線貫穿，戰爭成為主題背景，發生於如陸界海邊、鐵籬前後、室內室外等邊界地帶。開場沒多久，武士與龍之間栩栩如生的交戰纏鬥，不僅抹上了一層神話色彩，揭示了全戲的說書本質，並表徵著人與大地、與自然、與宿命的抗衡，為全戲定下主調。爾後，戰爭片段如德軍侵法、日軍據台、國共內戰，一幕幕閃現，非線性連貫而是交錯拼接，不見全貌，如浮光掠影，所拼湊出的是一種概述的歷史印象，進而重建了屬於當下同有的時代氛圍及集體記憶，擺盪於沉浸懷舊感傷與觀照人類共性之間。相較於其他篇幅缺乏主要人物定錨的概況表述，師父解救孩童以及臺籍日本兵偷偷協助同胞等段落，在全劇淡薄的敘事力道之下，稍稍有了情感的重量。

邊界，從另一角度來看，如舞台旁緣的三層邊框，置於其中的視覺畫面就像電影鏡頭般變換焦點的深近遠淺，亦層層框出了在歷史與世界的帷幕底下，人與物的

渺小和侷限。又以更廣的角度來看，如其英文劇名 *Lifelines* 所指，暗示著游離生死之間的中介狀態，而這生死概念似乎也反映在人與偶之間能動與被動的本質差異，形成了深具戲劇性的對照。當一件件的偶細膩刻劃著受軍國主義宰制的臺灣人民，倏地一隻帶有殖民軍威的真人大腳踩進了畫面，兩者形成截然對比，如此超現實景觀彷彿是歷史落入了夢境，也具象化了壓制與受制的不對等位階。

雖不若前者那樣具有鮮明而強烈的壓迫感，但同樣地，人偶扮演之間的位階互動，也隱約可見於師父和孩童、乩童和軍魂之間的引導、牽制關係。師父（洪健藏飾）說書、訓教，孩童聆聽、守規；乩童（楊輝飾）左右手操控著置於壇架上的國共軍隊，兩軍奮力殺戮，雲霧氤氳，渾沌一片，猶如重返史實現場，或像召喚起已然長眠的兩軍幽魂，死後又如夢初醒，相繼砍殺之後，再度死去，再度變回失魂軀殼。當師父決心將孩童們放上船，以相拯救，此刻人偶訣別目送之際，栩栩如生，人的無力與偶的被動相互掩映，偶件的靈魂重量幾乎與人相當，深刻且細膩地表現出大江大海下的顛沛流離和人性光輝。

藉由巧妙的人偶並置與互動，此戲所呈現的，不再只是以偶物再現人類戰爭場面的奇觀，而是體現了情景當下的權力關係，甚至更進一步延伸出實存與虛在的辯證。不僅完整且有系統地建構了真人與偶件的展演語彙，同時，透過賦予諸偶靈性，細細勾勒出暗藏於人偶彼此之間，冥冥中牽動宿命常規的懸絲。人帶偶，偶若人；人似傀儡，偶似魍魎。人偶一體同命。

一場揭穿人性又無影無蹤的高雅幻術《SUN》

演出：侯非胥·謝克特現代舞團

時間：2016/4/10 14:30

地點：國家戲劇院

文 吳政翰（專案評論人）

繼《政治媽媽》(Political Mother)之後，英國侯非胥·謝克特(Hofesh Shechter)現代舞團再次受邀來台演出，新作《SUN》延續前作對於權力的反思，作品中充滿濃厚殖民議題色彩，訴諸大量感官刺激，在華麗而流暢的舞蹈排場間，不時穿插反諷的戲劇效果，更加深層地，將原有的政治面向，推往普世及人性自身的內在辯證。主題上的太陽之名，從作為日不落帝國的霸權印記，延伸至希望與秩序的象徵，以及更重要的，光明力量的召喚。

演出尚未正式開場之前，批判及反思權力的戲碼已然啟動。劇院內廣播發出人聲口白，以低沉而帶有懸疑的語調警示觀眾：「你們永遠無法完全抓到我們」，在場的大家，一方面仔細聆聽，仿若這是形而上的呼喚，另一方面又清楚察覺這是表演者故弄玄虛的話語，笑聲此起彼落。這聲音，一如神諭，引領觀眾直接觀看整場演出的結尾，得以隨心操控表演，於此同時，觀眾不自覺也成為了受控於此無形權力的客體。接著，口白強調整場演出中「沒有任何動物受傷」，一方面打預防針，事先除去觀眾恐懼，然而有趣的是，另一方面也預示，接下來可能會出現動物殘亡的景觀，即使非真，卻仍引惑著觀眾嗜血及窺奇的渴望。然而，沒想到，當正式演出那一刻開始，一塊畫有羊匹圖樣的平面紙板，立於舞台上，詼諧地沖淡方才的懸疑感，也嘲弄著觀者如我的預期心理。情感及情緒時進時出，為演出揭開序幕，不僅埋下伏筆，且定下基調。整場演出，被太陽光芒所庇蔭，被其神聖感召所誘惑，也被其宰制力量所籠罩，如同一場無影無蹤的高雅幻術，迷誘且喚醒，浸淫且疏離。

數名舞者現身舞台，皆穿著白色服裝，肢體融合典雅與狂野，於秩序與失序之間擺盪，背景聲響於禮樂、聖詠、爵士、梵唱、鼓擊、電音之間往返，口說與文字退位，樂舞交奏，僭越而成了語言，彷彿歸返遠古時代。時而在弧、圈、圓、轉交錯之際開闔，踩著以芭蕾舞為基底而處處對拍的宮廷舞步，身體充滿程式化的禮教色彩；時而跳著以下盤核心為重的舞蹈，張臂，甩手，抬腳，抖胸，扭臀，身體散發動物性的原始能量，像是挑逗魅惑，亦像挑釁示威；時而舉手投足不知所

調卻錯落有致，東點西點，如自語，如祈天；時而躁動不已，熱血澎湃，鼓聲四起，如爭鬥之前的戰舞；時而昂首正步，英氣威凜，井然有序，如軍隊出巡；時而宛若著魔般胡亂竄跑，癡狂到底；時而又若無其事，瞬即冷靜。身體語彙或兩兩交雜，或前後更迭，亂中有序，序中有亂。

烈日不時倏地高掛半空，表徵勝利，也提醒著秩序，場上共歡、同仇的太陽子民們，頓時靜謐，鴉雀無聲。當觀者感官趨於舒緩時，卻又突現震耳奪目的聲光，排山倒海而來，極致轟炸視聽神經，讓人倏地驚醒。此般偌大聲景，無比撼動，對前一刻的安寧形成干擾之際，也有如大自然力量的洗禮，迷醉觀者感官，隱隱喚醒著潛藏人心底層的好戰野性。爾後，台上舞者們又恢復秩序舞動，再度與前景形成強烈對比，而這舞步所蹂躪出來的快活氛圍，指涉多重，彰顯的可能是原住民常設祭典的歡慶，可能是殖民者姦淫擄掠的勝利，或許也可能這殺戮過後的勝利也是原住民一方的，即使短暫。趨近結尾，劇院場燈漸亮，觀眾被暴露在光明底下，又再一次地被喚醒自覺，旁白開始敘說著人類文明史上如何「以日之名」作為合法目的而衍生的種種惡行，台上的結局再度浮現，舞者們繼續歡慶，儼然一片世界大同，此刻，旁白更加直言控訴：「這就是操你媽的結局」，瞬間戳破和平表象，無疑像是打了所有人類一巴掌。越是沉浸於演出中任何時刻，這一掌，打得越是重。

此演出看似形成一齣善惡對立且帶有濃厚說教意味的道德舞劇，不過並未止於此。整場下來，舞台上不斷閃現諸多黑白並置的意象，例如灰狼與白羊、壓迫者的白人與受迫者的有色人種、各所表徵的壞人與好人，然同一組人馬，舞步不斷持續，身份時而清楚，時而雙重；隨著燈光明暗流轉，隨著同樣時空的晝夜更迭，眾人處於同座自然場域，狀態交替於秩序與失序，既訴諸理智也回歸感官，既有理性的制約也有欲望的釋放，欲望見於同一群體，欲望也見於每位個體。因此，當旁白不時以詭異的口吻念著：「你們永遠無法抓到我們。」乍聽之下，「你們」是那待宰的羔羊，而「我們」暗指那股不見蹤影又不知何時現身的暴力手段，以及驅使暴力行動的權力渴望，但事實上，你們是我們的反射——甚至，你們就是我們。

於是，這場看似善惡截然二分的殖民與被殖民者之間的政治論戰，實則化約成了光明與黑暗兩股力量，兩位一體，並行競走，相互抗衡，好比日神阿波羅（Apollo）與酒神戴奧尼瑟斯（Dionysus）兩者始終存於一體的辯證與抗衡，是歷史源頭，是世界初相，亦為人性原貌。

嬉笑怒罵的力道《鬧三小》

演出：台南人劇團

時間：2016/04/23 14:30

地點：牯嶺街小劇場

文 吳政翰（專案評論人）

近年來，台南人劇團對於提供新生代創作者演出平台，可說是不遺餘力，除了這幾年的《春天戲水》已陸續可見不少新銳導演作品外，此次的新企劃《鬧三小》系列，由三位台大戲劇系所學生個別編導一則短篇小戲，分別為張博翔《喇叭花殺手》、宋子揚《擋一根菸》、蔡志擎《怎麼吃牛才好吃》，各異其趣，也各在不同主題脈絡下，發展出了共有的基調：鬧。

《喇叭花殺手》藉由主角阿賀在排練場上與其他演員的互動，試圖探討個人意識與群體關係之間的衝突。全劇以戲中戲手法呈現，戲劇情境跳進跳出。一開場，阿賀一人亮相，瑣事動作不斷，氣氛懸疑，像是為了接下來的事件留下伏筆，不久之後回到家中，遇上父母接二連三的嘲諷諷罵，阿賀覺得自己不被諒解，於是怒火中燒，頓時情境跳出，移至排練場上，原來一切是場戲，原來阿賀是該戲編劇。此設定看似巧思，替剛才劇中困境稍稍解套，卻也將戲推向另一極端的絕境。

整場下來，觀點幾乎環繞於阿賀單一聲道，一方面阿賀把自身對家庭、對社會不滿義無反顧地投射至劇本中，聚焦於個人，暢談存在主義，論述單刀直入卻止於表面；另一方面，持相反立場的旁人所共構的體制力量並不夠強大，顯得一切像是主角自我的妖魔假想。不論戲中或戲中戲之鬧劇片段，都像是透過此人單一視角看出，導致旁人丑角化及個人熱血化的角色刻板塑形，落入了善惡兩分的通俗劇框架，於是眾人一連串圍剿之下，主角順理成章變成了全世界最悲壯的人。某種程度上，此戲努力表述個人與家人之間溝通的失效，這似乎反映了許多現代年輕人的心聲，但，不斷重複的單一論調，張著喇叭花般的大嘴，卻什麼也沒說。

《擋一根菸》以一個平凡至極的日常物件——菸，延伸到單一個人對於生命的恍悟；個人與個人之間的對立，則建構了兩種不同命運觀的對話。全劇從個人日常出發，對照出生命無常的常態。戲一開始，也是戲中兩位上班族生活一天的開始，藉由兩者不同的起居習慣，反映亦對比出了迥異的人物性格及生活品味，戲味十足。此段融合了富饒科技感的多媒體投影設計，疊合房間與時鐘、人體與服裝，

不僅視覺上顯得活潑，也隱隱表露出現代人生活融入科技亦受科技宰制的雙重狀態。不過，多媒體使用僅止於此，如此科技與生活的對話並未延續。

此二人，各別名為亞當（史密斯？）、馬克思，相遇於公車站，像是象徵左右兩派不同的經濟思維及意識形態所生成的不同人生觀交會。兩人擋菸，在稀鬆平常的自然互動之下，別有一番戲外趣味。馬克思一離開，便車禍身亡，但不久又死後歸返人間，兩人遂展開了一番生死對話，衍生出宿命論及決定論之間的辯證，頃刻，閒談卻變成了論壇。一方面，彼此激進的交互答辯，各自形成謬論，然而另一方面，兩人像是瞬間從上班族變成了哲學家，途中更大談蝴蝶效應，這些不符身份的論調，加上立論基礎薄弱且趨於重複說理，表面上呈現出一種情境的荒謬感，然如此荒謬非但因論點並未推進而顯得生硬，而且背離了原先建構完好且生動的日常性，實為可惜。

與前兩齣相較，《怎麼吃牛才好吃》不論在敘事手法及劇場體現上，都顯得成熟許多，核心亮點在於塑造了一個有趣的世界，頗有惹內《女僕》的戲劇況味。戲初，場上三位囚人，衣不蔽體，蓬頭垢面，置身於一個獨立又閉鎖的時空中，看似有出入口，卻在整體色調、亮度、人物處境相合之下，調和出一種詭譎又沈重的氛圍，加上整場三人不時手持真實菜刀快亂剁菜，聽覺上規律且不安，視覺上散亂而失序，使得全戲始終暗藏著隱隱蟄伏的威脅和危機。

戲裡除了在場的三人之外，還有著不在場的「他」與「她」，作為主宰家中秩序的權力象徵，也是構合這世界準則的基本單位。這在場的群體與不在場的群體之間互動所表露的，不僅是控制與被控的迫困關係，也是上階層與下階層之間的對峙狀態。有趣的是，劇中進一步地將此位階關係延續至看似彼此相容的下階層本身，提供了一種對內的辯證聲音，在扮演選角時特別明顯。三位人物進行一連串的扮演遊戲，以戲劇化的語調和肢體，做作且認真地，探索他、她、廚師這些不在場人物對於性、愛、食、權等欲望的展現方式；生牛活啖，更成了所有噬欲模式的縮影。於是，此般探索，不僅僭越了分明的階級，也滿足了下層晉升上位的渴望，同時，戲中戲的框架亦揭露權力本身的扮演質性。隨著扮演，而生的顛覆，而生的鬧，遂形成一種對於秩序常規的挑戰和挑釁，也是此戲最大張力之所在。

鬧，可以是哈哈大笑，視如無傷大雅的一時消遣，也可作為反動力量，進一步顛覆既存規範；可以是喜的極致，也可能是悲的起點。此三小戲，或急於表述理念而偏於說理，或礙於敘事基礎不足以致成效受限，但可貴的是，所幸並未滿足於一心取悅討好而往嘻笑走去，而是在荒謬的表面底下，或多或少可見更深層的創

作意圖，引人思考尋味。

戲裡戲外，洋溢生命熱力《女人的和平》

演出：流山兒☆事務所+樂塾劇團

日期：2016/04/30 14:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

繼上回廣受好評的《義賊鼠小僧》，流山兒★事務所再度來台，結合了樂塾劇團團員，推出新作《女人的和平》，改編自古希臘喜劇作家亞里斯托芬尼茲（Aristophanes）經典之作《利西翠姐》（Lysistrata），延續前作角色錯雜、調度多變、節奏明快、喜感鮮明的風格，甚至更進一步地，幾乎以歌舞劇的方式呈現，不僅賦予古典歌隊地位一個全新的現代樣貌，豐富的視聽元素也增添了喜劇敘事中十分關鍵的音樂性，為這齣戲增色不少。

《女人的和平》大致依循原典骨幹，加以精練內容，增速戲劇節奏，並且注入當今社會的時代精神，與現代對話。依當時戲劇規範，古希臘喜劇中總有個異想天開的「妙想」（happy idea），以亞里斯托芬尼茲《利西翠姐》為例，其妙想來自於，面對當時境內兩國爭戰多年，傷亡不斷，全希臘女性以「性罷工」作為武器，拒絕行房，以對抗諸位好戰的男人們。此妙想，將兩國之間的浴血之戰平行於男女之間的性事之戰，爭鬥你我及權力交換的場域從沙場移至床第，於是國家大事被比擬成生活小事，公共對上了私密，反襯出人性不停爭鬥的荒謬狀態，並且藉由讓女人掌握兩性關係中的主導權，顛覆了傳統父權社會男尊女卑的既定框架，所生成的權力位階翻轉，即為此戲之喜劇性所在，而不在於台詞有多搞笑。更深入地來看，角色身處情慾難耐的困境中如何反應、如何接招，介於國家尊嚴與生理需求之間的兩難，這體制與個人之間的拉鋸，即為戲劇感之所在。

相襯於國家群體陽剛而秩序的表象中，內在所自由流動且無法抑止的人類情慾成了反差，《女人的和平》的改編更延伸此反差概念，翻轉一般對於男人或女人的社會刻板印象，比方說劇中多了女同志的角色設定，以及理想丈夫形象不再只是威權到底的男性，而是白天在外工作賺錢、晚上回到家後編織手作樣樣來，消融傳統家庭角色分工，打破性別二元分界，拓展情慾面向，此處所進一步挑戰的，是不論古時或現代社會上對於性別定義的制約，可說是顛覆中又見顛覆。此戲的重塑，對於當今這個戰爭無所不在、提倡性別平權的年代來說，別有一番弦外之音。

劇中穿插大量歌舞，曲風多變，畫面活潑，轉場流暢，多層次的調度不僅豐富了整體視聽音樂性，亦加速了喜劇節奏，更添趣味。開場一片漆黑，傳出曖昧不明又引人遐想的呻吟，以為是翻雲覆雨的纏綿，沒想到只是兩戀人離別之前的告白，這「前戲」的聲響，即刻定調了本戲的性愛主題及喜劇色彩。爾後的正戲，也幾乎由音樂推動，風格多元，主題分明，建立起各段迥異相間的氛圍，同時舉手投足呼應音樂律動，有眾人暴雨生信心的勵志歌、行動蓄勢待發的進行曲、反諷戰爭成為搖錢樹的軍火商與殯葬業者之歌、改編自搖擺樂名曲《Sing, Sing, Sing》的歡樂歌舞、略帶挑釁揶揄意味的饒舌歌等，懸疑不安之處則用了皮耶佐拉的探戈曲，讓節奏更加緊湊。此外，諸多歌曲也以中文演唱，包括傳遞綿綿情話的《月亮代表我的心》、表達團結聯合的《流浪到淡水》，以及某首傷感哀愁的抒懷小曲，不僅進一步地拉近了與台灣觀眾之間的距離，也使得全戲聲景更加繽紛多彩。樂與舞，既是推動喜劇的催化力量，亦如喜劇的回音餘響，音符錯落之際，消弭了各族群、各階層、各性別之間的界線，交融彼此。

不過，此劇最令人耳目一新之處，不是文本改編，亦非歌舞新詮，而是泰半年過六旬的卡司陣容。相較於一般青壯年選角可能有的理所當然的血氣方剛，這些高齡演員們演繹劇中情慾奔騰的眾角色，反倒散發出了一股盡情擁抱生命泉源的鮮活熱力，即使載歌載舞時偶見參差，但其努力克服身體限制的堅持，在在發揮了這劇本除了反戰維和之外，所蘊含的另一層核心價值：拋開一切束縛，勇敢熱愛生命。

多彩而繁複的拼裝雜圖《拼裝家族》

演出：動見体劇團

時間：2016/05/13 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 吳政翰（專案評論人）

此次「新點子劇展」的最後一擋演出，也是此系列中唯一的原創劇本，《拼裝家族》，出自新生代劇作家詹傑之筆，由吳定謙執導，劇情聚焦一群有家歸不得的社會邊緣人，離開了原本各有其問題的家庭，試圖共同重新拼組家的意義。該家族的「拼裝」，既是形容詞，也是動詞；是狀態，也是目標。

從詹傑過去幾齣作品的關注面向來看，不論是內容環繞著海砂屋及房貸危機的《寄居》，或是交織愛滋污名、校園霸凌、性侵疑雲的《愛滋味》，藉由社會現實來反映人文關懷始終是創作核心，總可見編劇對書寫題材作足功課、觀察入微，不吝提供情境及人物細節。種種仿真，一方面再現、確立，也提醒著觀眾，眼前這些社會事件的存在。延續前作，《拼裝家族》觀照個人與家人之間的關係，同時結合各種不同社會現實面向，反映小人物心聲。劇中這些邊緣角色，包括了任職於錄影帶店又早年喪兄的女孩小雪（李劭婕飾）、遊手好閒但直率風趣的台客導演（呂名堯飾）、家累負重卻不敢出櫃的已婚同志司機廖桑（邱安忱飾）、丈夫偷情又依戀病患的看護（張詩盈飾），事實上是一群佔據法拍公寓的「海蟑螂」，自拍自錄，玩起家人角色扮演，企圖詐騙取財，加上被子女遺棄卻天真無害的阿茲海默症老人（柯一正飾）、鎮日猶如行屍走肉的原屋主（洪健藏飾），這群人們個性迥異、毫無血緣，巧合地共處一室，拼湊出一個新家庭的樣貌，某種程度上，淡淡地勾勒出「多元成家」的理想藍圖。

這些角色們帶著各自背景故事，進入這間空屋，每人各有一條鉅細靡遺的分支脈絡，像是寫足了自傳。一方面，如此側重現實感的劇作手法，提供了良好的人物形象和寫實基底，讓演員能具體地捕捉其角色份量，得以身處於踏實的狀態。此外，舞台空間分散，長方平台置中，冰箱、書桌、電視、水槽等傢俱擺設分置於台下周緣，整個家庭視覺上顯得離散，拼湊感十足，然人物台上台下流暢地來往不斷，並且不時出現看似無奇的日常小動作，自在地於場上吃飯、擦藥、吹風扇、戴首飾、裝置聖誕樹、觀看魚缸裡活生生泅泳的金魚，在場進行、發生，不僅強化了全劇生活感，而且拼裝中又見流動，人為中可見自然。角色關係與舞台空間

相襯，既自身扞格，亦彼此呼應。

然而，另一方面，也由於現實感的企求，每位角色的背景資訊厚重且龐雜，各有獨立於情境的長篇真心告白，交代過去，吐露心聲，卻未必扣合當下，難有進展。在開場不久戲中戲的趣味火花後，諸多細節、碎語不斷，漸漸地，使得前半段趨於緩慢，直到劇情一半左右，屋主返家，突發的危機感才讓眾人因有了目標而經神復甦，也才讓節奏再度活絡起來。更可惜的是，全戲敘事不時斷裂，一如某段與其他段邏輯脫軌，忽然場上多組對話同步進行，似乎欲再加強場上已經自然流動的對話，卻反因突兀而顯得刻意。

敘事斷裂的問題，甚至在結尾更為明顯，一再又一再地驟然轉折，不知將劇情帶向何方。趨近劇末，事件焦點及懸疑重心不斷移轉，從劇初詭譎地暗示屋主殺父、分屍，現在嫌犯返家、迫近，轉為原來屋主父親是病死，而屋主並沒有殺人（但有分屍？），再轉為原來全劇佔屋等人的遊戲是女孩一手策劃，因為屋主多年前害死女孩哥哥，又轉為女孩揭告真正的弑兄兇手竟是她自己。於此尾聲短短篇幅，塞滿了諸多轉折，但轉折並未將劇情導向更懸疑、更駭人之處，而是一再切斷、削減原本可能累疊已久、蓄勢待發的戲劇張力。一連串探索之後的發現

（recognition），皆建構在自我揭露，建構在過去故事背景，而這些發現，對於現在的影響是什麼？殺人抉擇，何其沈重，何其事大，但女孩最後這突如其來的揭露，不僅旁人反應甚小，並且瞬間獲得大家認同和關愛，義無反顧地團結一心，顯得劇中種種死亡失重，連帶地使得這個關鍵的發現時刻也難有份量。同時，也由於後段劇情側重女孩、屋主兩人，整場下來看似多線串織，但事實上，早先費心堆砌的其他角色背景故事和問題未能尋得進展、解決，除了表述，難有成長，勉強成為拼裝這全家和樂的單薄圖像，無法有效地相互影響、有機運作，以致整體顯得生活感有餘而敘事感不足，甚為可惜。

的確，社會現實的題材不好處理，常因過於單刀直入而淪為政治正確，此劇的可貴之處即在於並非為單一族群或主題發聲，而是在試圖觀照社會的同時，融合了真實與虛構，亦參雜了懸疑、幽默、荒謬、溫情的色彩。不過，往往最困難卻也最重要的是，化繁為簡，或許有時才能更深入、更有力量。

眾聲爭鳴的文化／本雜曲《Holy Crab！異鄉記》

演出：創作社劇團

時間：2016/05/26 19:30

地點：台北市水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

第一屆全球泛華青年劇本首獎作品《Holy Crab！異鄉記》，由中國旅美劇作家朱宜所寫，楊景翔執導，英文劇名 Holy Crab 一語雙關，由一群不知從哪冒出來的蟹類生物，串織起紐約這個文化大熔爐內種種自我認同的議題，情節混雜現實與虛構、情感與奇幻、懸疑與浪漫、災難與救贖，流動跳躍，花招百出，扯上加扯卻又合情合理，令人不禁心底迴響一聲：「哇靠！」（holy crap）。

劇情多線，一邊講述中國女子徐夏（蔡份玲飾）自故鄉飛至美國求學，並且拜訪其兄徐林（林家麒飾）的異國境遇，另一邊集結了形形色色到此追尋夢想的各國人生活。劇本短篇、多焦而破碎，演員分飾多角，某種程度上反映了該地的多元雜音，跨部混聲交唱國族、人種、膚色、語言、文化等諸多認同議題。此框架之下所形塑而成的主體樣貌，是多重、局部、拼湊且平面的。地點聚焦紐約，紐約代言了全美國，紐約簡化成了時代廣場、自由女神、米老鼠等象徵，同時也是觀光指標。於此劇中世界裡，表象取代了真實，精神象徵可輕易扮演，美國夢可信口妄言，跨國婚姻可任意購買，國際名牌可一再複製，在在揭示了這些東西的虛飾本質。

劇中如此的表象呈現，不只見於外國人對美國人的既定形象，亦見於美國人對外國人的刻板印象，甚至更進一步地，文化想像融入了客觀樣貌之中，化約成了一枚符碼。例如，不論北歐男子、俄籍女子、中東夫妻皆操著濃厚口音，但這口音並非各人原籍口音，而是透過演員想像而出的怪腔怪調；中國女子徐夏一現身，形體即像被中國化想像，捏手抬腳，擺弄著誇張而精準的京劇身段，語句抑揚頓挫也略帶聲腔。這些諸多去人性的客體，呈現出僵化而機械的質感，與當下的寫實情境產生扞格，萌生了許多趣味時刻。加上劇中最不可思議的妙想，來自中國的大閘蟹如狂潮般入侵紐約，與其他種類生物爭奪棲息地，宛若末日徵兆，引發人心惶惶，不僅加深了黑色幽默的基調，對於當今中國移民倍增失控局面的暗諷，似乎也不言而喻。

於此荒誕表層底下，可貴的是，劇情其中一線環繞於徐林、徐夏、道格（郭耀仁飾）三人，所涵括的除了兄妹兩人同宗同族卻價值迥異的親情、徐夏和道格之間不同文化背景但能心心相印的異國戀情，還有海關警察道格陷入面對涉嫌非法居留的徐林以及顧及女友徐夏之間道德與愛情兩難的處境。正因為有了如是情感依託及人情掙扎，種種的刻板扮演趨漸軟化，開展出角色身而為人的多層面向，顯得立體，使全劇不致於虛浮到底，而有了更深沉的著力。如此一來，劇中單一角色因處於諸多世俗價值、認同標準交互抗衡之際，而見得了人性。

全劇看似情節繁複、元素龐雜，不過編劇梳理得當，架構完善，敘事流暢，節奏明快，有韻有致，劇本整體說來就是一個好故事。或許因為劇本所處理的議題跨越了多重認同，此版首演詮釋並不止於劇情本身，而是更有企圖地，藉由演員不時跨出了角色身份，將故事從戲裡跨越到了戲外，隱隱增喻了此戲在認同命題上多一層思考向度，但大多時間，場上互動更像是成了彼此之間的遊戲、競技。因此，與其說是在「說」故事，倒不如說是在「玩」故事。

如此地玩，等於是幫劇本加戲，時而可見場上演員自在的表演流動感，然而玩興偶爾過重，使得劇內文本、劇外文本看似並行，卻互不相讓，模糊焦點，以致整體略顯雜沓而失速，最後反倒影響了劇本本身已然強烈的敘事流動感。時而戲外趣味對劇情本身造成干擾，時而演員互動忽然充滿寫意或跳脫劇本，與當下戲劇情境難有連結。例如某段，眾人一一分享飲食經驗和感覺，背後忽然有人拿起鞭子往敘說者身上抽打，凸顯荒謬，卻令人費解，不知所。整場下來，頻現的敘事斷裂及徒增的詮釋空隙，斷失了劇本原初完好的結構與節奏，擾亂了段落起承轉合的呼吸與韻律，龐雜更加龐雜，多焦更加多焦，即使穿插不少歌舞場面，即使偶有令人耳目一新的竹板快書，卻也無助於激化底蘊豐富且流動的音樂性。

與附加的形式遊戲相比，此次展演以人的刻板為起點，擴大具象了外框體制的表徵，所建構而出一連串符碼與符碼的對話，對於敘事上的助益，要來得有力許多。兩兩相襯之下，資本主義符碼所共構出的巨大消費氛圍，貫穿、籠罩全戲，亦主宰著劇中眾人的動向與存在。戲初的滿地購物袋、劇末的漫天紙鈔、自始至終擺在場上的貨品架，以及陳列於架上的袋子外觀寫有種種地名、牌名、店名及各種文化指涉等命定標籤，堆砌而成一個資本化、商品化、表象化、定義化的世界，於此之中，人性光芒短暫而渺小，卻顯得純粹而珍貴。

眾生與凡世的神話遊唱《封神計畫》

演出：讀演劇人、臺大藝文中心

時間：2016/05/28 20:30

地點：臺大社會科學院頤賢館

文 吳政翰（專案評論人）

除了成立劇場相關科系、邀請藝術家駐村、邀演專業劇團製作，國內近來開始有不少院校，結合校外團體的力量和在校學生的參與，共同發展演出，將表演藝術的觸角延伸至校內，為藝術推廣模式提供了另一種可能性。此次臺大藝文中心委託讀演劇人劇團製作，由該團編導周翊誠帶領，甄選來自臺大、臺師大、臺科大等學生演員們，集體創作《封神計畫》，融合了戲、歌、舞，以及頗具野心的環境劇場形式。

《封神計畫》內容講述由人類意識創造出來的眾神明，面臨了即將被遺忘、被取代的危機，於是將希望寄託於一位凡人身上，求其潛入地獄，替眾神改寫生死簿，而途中也意外地與凡人的尋父之旅交織。全戲猶如進入了中世紀道德劇《每人》（Everyman）的原型，自始至終就是一趟旅程；一如《每人》劇中所出現的眾人，凡人於途中遇見了林林總總的神明，包括了媽祖、土地公、濟公、國姓爺等，並且涵括了百步蛇王、矮靈、魔神仔等地方傳說人物。有趣的是，這些神明一反傳統全能、全知的刻板形象，反而如同希臘神話中所描寫的那樣，有欲望，有恐懼，有情緒，有掙扎，因此將神祇不僅擬人化，而且賦予人性。

全劇所採行的環境劇場形式，也如中世紀劇場，觀眾隨景移動，由一個站點走到下一個站點，從諸神爭辯與眾生聽課的演講廳內，到諸神私語與旅途啟程的廳外地面與高樓交界，再轉往更寬大而深遠的中庭廣場，變幻於樹叢、人世、陰府之間；盡頭灰暗而神秘的多層樓梯，像是下至地獄的地階，亦是上往天庭的天梯，是介於深淵和救贖的過渡，意象上扣合了整齣戲中介空間的概念。戲中由教室步入森林，戲外從室內走向室外，場域從文明歸返自然，焦點從近景伸至遠景，轉換多元，深淺有層，觀眾隨心而走，視角自行決定。整場下來，觀戲本身就是一趟旅程，也就是說，旅程不只落實於劇本書寫，並且融入了觀眾體驗，戲裡戲外相互呼應、交疊，而「凡人」的具象存在，也同時分散現身於觀演兩域。

聽覺上亦結合了多重聲道。音樂以古典旋律為基底，配器豐富，數首歌曲穿插其

中，看似有作為結構分隔之用，不過曲調質感多以感傷抒懷為主，層次單一，無法呼應戲中多元空間與多變氛圍，而難以產生共鳴。事實上，聽覺還包括了現場發生、自由來去的聲響，相較之下，這些當下忽現卻看似干擾的環境音場，如話語、笑聲、腳步、車聲、喇叭、消防鳴笛等凡間種種俗囂紛語，皆融於聲景之中，頗有戲內戲外相互掩映之趣。

整場下來，元素豐富，故事性強，交融政治、歷史、神話、現實等面向，然而為了囊括諸神關係及故事脈絡，劇情充滿太多龐雜的資訊說明，以及其他延伸而出的旁枝微線，每換一景即提及新的背景訊息，例如高一生、湯英伸等事件，試圖召喚起過去史實的幽魂，此舉反映也延續了讀演劇人近來對於政治與社會議題的關注，只不過未能完整融合主線，反因顯得刻意而遊走在說教邊緣。與之相比，劇中輕輕點到對岸藉由神明勢力的入侵，以宗教之名來行政治之實，隱隱揭露體制的人為，及其作為權力爭鬥工具的本質。諸多說明、線索林林總總，以致鋪陳（exposition）篇幅太長，旅程太晚進入地獄，錯失了儘早切入問題核心的契機，問題無法累疊成危機，使得不論最後的解決，或是結尾「人／神的命運是掌握在自己手中」的旨意，都過於倉促。更甚為可惜的是，礙於實體展演空間，觀眾旅程太短，僅行經三地，旅程遂已結束，限縮了進一步深度探索、結合現場環境的可能性，觀眾仍是觀戲多於體驗。

不過，可貴的是，這齣環境劇場作品不僅以神話作為發展基礎，為國外常見但國內卻少見的創作方向，而且喻托政治、社會，充滿人文關懷，雖尚有未盡完善之處，但仍是令人激賞的一次嘗試。甚至更為難得的是，這個實驗中最重要的必要條件，涵括了清一色非科班出身的學生們，偶見生澀卻可見專注，質地樸實又能量豐沛，個個反映出劇中凡人眾生對目標的堅持、對生命的熱情、對社會的關注、對普世的執愛。

服裝說戲，「穿」越侷限《服妖之鑑》

演出：耳東劇團

時間：2016/06/11 14:30

地點：台北市水源劇場

文 吳政翰（專案評論人）

繼《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》之後，導演許哲彬、劇作家簡莉穎再度攜手合作，共同打造此次耳東劇團創團之作《服妖之鑑》，藉由性別的穿跨、服裝的穿換、時空的穿梭，扣合多層世代、多重角色、多元身份、多向認同，加上各部設計環節調和得當，整體在堆疊而成的繽紛斑斕外裹之下，掩映出底蘊人性的濃情殘溫。

此劇格局甚為恢弘，橫跨三個世代，所呈現出來的時代感，非用以勾起過去美好時光的懷舊感傷，亦非呈現浮光掠影般的歷史印象。一如簡莉穎前作《新社員》、《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》，《服妖之鑑》營造了特殊的時空感，建構了一個完整的世界觀，此般世界不會只有情感流露，不會只有線索和資訊的堆砌，也不會只有個人小事待解，人物內在問題所拼湊、承載和反映的是外部世界的原貌，一如上下兩幕開場白所示：「服妖者，男穿女服，女穿男服，風俗狂慢，變節易度，故有服妖。」，隱隱描繪出整體劇情概述與敘事原型。在不變節、不易度、不狂慢的人治社群框架內，不守性別的服裝穿扮，視為妖，視為非人。

故事主線以臺灣白色恐怖時期為背景，有扮女裝癖好的男警長凡生（謝盈萱飾），其威權形象與悖常行為之間的反差，乍看之下，猶如莎士比亞喜劇中常出現的扮裝橋段，有著對於威權的反諷與嘲弄；一旦威權樹立得越崇高、越狂傲，對於威權的顛覆也就越大力、越徹底。然而，劇作並未止於此，而是更進一步延伸發展，軟化喜劇刻板，深鑿情感動機，不僅擴張了群體壓制與個體自由的對立，更巧妙的是，如此矛盾狀態也始終存在於警長本人，自身就有人與非人兩種聲音的抗衡，使得全戲於外在及內裡的衝突感皆大。於是，女學生湘君（王安琪飾）的出現，成了凡生追尋自我的助手，兩人若有似無的愛情互動，亦稍稍緩解了外部的威權氛圍。

服裝意象貫穿全戲，作為活的象徵，作為人的符碼，作為身份認同，作為敘事主

體。劇名英譯 *dress in code*，合於規範或化入符碼的裝束，強調了標準的存在，更能貼切地表現劇情內涵，也精準地呈現出此劇演繹方向及張力呈現。全戲瀰漫在一片講究思維正統、行為合規、階級分明、制約不斷的僵化社會氛圍，相形之下，人情欲望流動無限。如此具象對比，透過簡約而不變的環帶狀舞台（李柏霖設計）及繁複而華麗的服裝（李育昇設計）相互掩映而形成對話，於視覺上展現無遺，不是寫實地仿真，而是寫意地營造。

一方面，劇中場景跳躍，如回憶片段般，接續不斷，情境完全透過演員互動或搭配簡易道具表示，與此同時，虛構環境底下所生成的種種制約價值與手段也顯得虛構化，而附加於眾人身上的華麗服裝，遂成就了一場社會符碼的展演，諷喻了社會的浮誇；但另一方面，浮誇也是對於單一權威的反動。整場下來，劇中服裝的不停穿換，充滿流動，不論是警長的變裝、跨時代的換裝，或是舞台上不斷穿起、收起又擺放陳列的衣裳，不僅成為對應於當下僵化體制的反差與反抗，就敘事結構上和角色心理上，也像是幻化出多樣而美好的自由狀態，逃脫且減緩了單一定義的現實壓迫。於是，整體幽微地串織而成一個不動框架中又充滿流動、有形原體裡又充滿變形的矛盾世界樣貌。

主線之外，另有作為故事延伸的前世情緣，以及作為故事外框的後代情境，不僅豐富了整趟敘事旅程，服裝也由於角色皆以不同形象現身而多了一層表現空間，然而，卻也都受限於篇幅，而難以深入。下半場一開始，時空背景轉入明朝，人物樣貌、命名關係、風俗民情重新建立，整個世界感知等於重新啟動，建構不若主段那般立體而全面；劇情的序幕及尾聲，發生於療養院，試圖辯證現實與虛構、理性與瘋癲，然礙於份量，難以藉由角色推戲，轉而寄託於情節轉折，不論虛實狀態的驟變或對話中關乎夢境與現實的探討，皆易遊走於哲論思辯之邊界。

不過，隨著這三重框架所的境外之境、夢外之夢，衍生出了某種輪迴觀。表面上的輪迴，是凡生與湘君的愛戀，但更為深廣而籠罩全戲的輪迴，是父權。相對來說，情愛的輪迴是解放，是救贖，是交替互換的；父權的輪迴是禁錮，是無路可出的絕對狀態。場上的環帶舞台，表徵一片週而復始、反覆迴旋的中介地帶，看似架構了一座開放流動的場域，但也像是圍合成了一道始終不變的藩籬，無人自此脫身而出。趨近末段，凡生的秘密東窗事發，因而遭受凌虐，過程冷調、徐緩，僅由兩名員警順著舞台盤繞，來回踱步、斥喊，像是揮之不去的外界輿論與自我批判，此時凡生背向舞台，不聲不語，不慍不火，手持口紅，塗滿軀體，如妝抹，如血流。面對絕對權威的高壓，連暴力的宣洩都顯得壓抑。

因此，《服妖之鑑》劇作方向的成功之處，乃在於並非要將自身貼上女性主義戲劇的標籤，亦非要單單成為替跨性別族群發聲的平台，而是回歸到個人與社會之間的抗衡拉鋸，所反映的是人被迫要衣裝，衣裝禁錮著肉身，衣裝箝制著思想，衣裝規範著舉止，衣裝壓蓋著主體，衣裝取代了人，所穿插叩問的，是存在主義式的普世困境。