

百科導覽式的青春明滅——《春醒》

文 / 張敦智

演出：再一次拒絕長大劇團

時間：2018/03/10 19:30

地點：新北市藝文中心演藝廳

《春醒》製作的時間點，落在台灣近年綜合青少年議題、社會底層、以及對體制不信任的黑色潮流之中。回顧製作發生的前後時間，可以梳理出一系列相近事件、與作品脈絡：2017年4月，作家林奕含自殺身亡；2017年6月，草東沒有派對憑〈大風吹〉及《醜奴兒》專輯拿下金曲獎最佳歌曲、最佳新人與最佳樂團獎項，入圍作品包括歌詞獲評審重視的〈爛泥〉；2017年9月上旬，北一女新生跳樓；同月15到17日，2017《春醒》首演；9月下旬，爭議已久的課綱議題，國文領域確認調降文言文比例；2017年10月，台大宿舍爆發潑硫酸情殺案；2017年11月，描寫體制腐敗的《血觀音》、刻畫社會底層的《大佛普拉斯》摘下多項金馬獎，獲得社會重視；2018年3月，《春醒》二演。從每件事爆發的時間點往回推算該人事物醞釀、掙扎、到爆發的時間，2017年可以說是相似事件與創作，共同浮出水面的集體爆發。而《春醒》無疑敏感地置身於這波情感結構的潮流中，它問世的時間顯示這並非追回式地回應與製作，而是其中一則重要事件。

容我延伸盧卡奇（Lukács György, 1885-1971）在《小說理論》開頭的聲明：比起古希臘，現代人形而上的思考世界無疑已更加巨大，巨大內在本身，同時顯現出它更加艱難的本質。在器物條件簡單的環境，人的思想與客觀世界一貫處於和諧，誰對世界抱有巨大的懷疑，他所將面對的也只是等待被走過，平坦而遙遠的漫漫長路。相反地，對現代人而言，要橫跨的往往是口無底深淵。這種與世界、體制間的不協調，以及因不協調而轉向思想世界抽象的衝撞，甚至衝撞後無路可出的悲劇性選擇，都可以從以上2017年，其實過於扼要的事件整理中看出。這條思想上的困境，明顯正在前往更困難的路途。對台灣社會而言，《春醒》將觀眾捲入該黑色潮流的邀請。在艱困的條件下，透過作品的批判與還原，以及儘管不全面，但盡可能表現出的理解，搭起斷裂之現實與現實間的橋樑。

透過演員四散在觀眾席區，劇目開始，燈光漸暗，搖滾音樂響起，在往後生命遭遇種種畸零的年輕人們，以各自以孑然一身的姿態走上舞台。在此，作品開啟了第一次明確的「邀請」。視野從背後聚焦至舞台，顯示了事件並非開始於第四面牆的另一端；死亡、恐懼、徬徨，都像輕風安靜且孤獨地從背後吹來。對於角色而言，這一路走來始終孤獨，這場觀看關係裡，是觀眾單方面地獲得了更多資訊。也就是說，集合是假的，是由創作者的手虛構出來的，集合到第四面牆後陸續發生的，才是角色甚至你我周遭的真實。此外，在揭露青春衝撞的本質與徬徨意圖下，作品前段還有另一則漂亮的隱喻，結合音樂與劇情元素：那就是副班長溫德拉在家悄悄看色情片被母親發現時，母親問，妳在幹什麼？她回答：我在、我在聽搖滾樂；母親說，搖滾樂對身體不好！隨後溫德拉以以上這段劇情，用搖滾樂唱出欲掙脫束縛的心聲。在這則隱喻裡，搖滾樂先被代稱為與性相關，在母親眼裡骯髒不潔的事物；隨後，這則隱喻本身又由從內在爆發出反抗的本質。它揭露了現實裡標籤與主體間的關係，這場關係裡，反抗不一定是具體的暴力與行動，在敘事上，它可能場內在、本質性的敞開。藉由展露豐富自我，徹底回答近乎誣陷的標籤與描述。在開場不久的這段篇幅裡，搖滾樂意象將整齣戲的抽象意義完整濃縮了一次。在邊緣、不潔的標籤下，依然飽滿的內裡本身，就是對單薄標籤頑強、沈默的抵抗。

然而越到中後段，音樂元素越如攀升的火箭，拋棄了往下墜落的劇情。在曲風一致的情況下，歌曲並未隨劇情強度表現高低。當劇情發生死亡、甚至以生命為籌碼進行妥協、放棄、與自我封閉，音樂卻顯眼地反向將故事拉升、並維持在上半場狂妄不羈的氛圍裡。壞死與崩塌，成為音樂底下無法觸及的空洞，相關劇情被化約進相近旋律與歌詞之中。在此有必要說明傳統音樂劇的進歌邏輯，是當角色隨劇情推演，無法再以言說表達其處境與心聲時，便轉以旋律進行突破與抒發，以台灣讀者勢必接觸過的作品，如〈醬爆之歌〉、〈Let it go〉等，周星馳電影與迪士尼動畫皆有諸多範例。在此方法下，歌曲被外於故事獨立出來時，透過原聲帶，觀眾仍能清楚回憶該歌曲在敘事中的前後因果。回到《春醒》本身，大部分的進歌邏輯是將歌曲作為場景、事件的總結，從角色的現實裡獨立出來，有了一段平行、停滯的抒情時光。因此時間上，歌曲之於劇情並不是放大、放慢、拉近檢視的關係，而是停滯、特寫角色事件過後的反應。當然，進歌邏輯並非鐵律，在節奏掌控得宜的條件下，作品約前三分之一仍流暢進行，但往後片段，詞曲卻對敘事產生了明顯的抑制。

在故事前段，歌曲〈如果你情願〉便有「這裡的蛇沒有牙齒／這裡的花不結果實」，透過蛇、果實等詞彙拼湊出青少年對生活伊甸園般的嚮往。然而下半場，莫里斯已經跳樓，所有人在巨大的哀慟中試圖整理情緒：瑪塔永遠戴起了抗噪耳機，梅奇爾與溫德拉透過做愛釋放巨大的哀傷。劇情下滑至此的同時，仍然可以在歌詞裡看見「皇后」等辭彙的使用。歌詞建構的畫面因此不斷與先天使、蛇等童話情境連在一起。未鑲嵌在敘事時間中的歌曲，終於在後段，展露出格格不入的性質。當導演以氣球為意象，輕盈地舉起生命中不可承受之輕，發散、平行的歌詞意境則將被高舉的重量真正地四散、飄逸出去。

這種逸散之於對劇情裡生命狀態陌生的觀眾，可能並無法察覺，甚至認為是則好消息；但對劇中角色，無疑就是生命經驗被拋離敘事的過程。可以理解為，為了讓作品與大眾接軌，因此在製作以少數族群為題材的作品中，放棄根本的深入。否則比對當今儼然成為主流的相似創作，如宋冬野、草東沒有派對等，詞曲創作是否貼近劇情的生命狀態，在有大量參考對象條件下，應該不難在創作階段自行比對。如此一來，故事在詞曲創作上對主體情緒的拋離，就可視為試圖接上現實中更主流族群的嘗試了。在此條件下，《春醒》比起為角色發聲，它實際上所做的一一主要在後半段一一更像是百科全書導覽式的介紹，在流暢導演手法裡，揭露此族群之存在，但不過度拉近觀眾與他們的距離。畢竟如果從詞曲上接近角色，衝擊效果必遠大於現今版本。從這樣的定位出發，《春醒》依然是齣稱職的音樂劇製作。它無疑有將更多非劇場觀眾吸引進劇場裡的潛力，也能對不同同溫層族群揭露出陌生的他者。

我想，台灣劇場作為不斷迸發實驗、前衛精神的創作場域，《春醒》儘管沒什麼公開負評，並已經獲2017台新藝術獎入圍的肯定，但私下勢必存在許多無法買單的批評。在電影產業裡，觀眾會在好作品的前提下區分商業與藝術片，前者要求大量娛樂效果，後者盡可能反映真實。在少數案例裡，作品可能同時達到了感官體驗的滿足，同時又揭露某部分真實的現象。台灣劇場作為仍在期待更多觀眾的領域（甚至遠未達「產業」的規模），不妨把《春醒》劃入後者這種額外的向度中。儘管就嚴肅批評角度，它仍存在許多技術上的疑點、甚至缺點，但筆者依然樂見《春醒》二度的問世。若未來有機會進行三演，作品內部還有許多可打開的可能性，例如作為場景終結的進歌方式，在敘事方法上，也可能藉此表達角色對其所生活世界，難以插手的無可奈何；但這同時必須隨角色心境起伏反映在不同詞曲意境中。《春醒》以及再拒劇團的創作想走向上述哪一種方向，也是留待未來，團隊可以共同決定的問題。

傷心需要理解，但不需要親近——《親愛的人生》

文 / 張敦智

演出：莎士比亞的妹妹們的劇團

時間：2018/03/24 19:30

地點：國家戲劇院

對孟若小說而言，情節與筆調是一體兩面的。小說這門藝術在十六世紀地理大發現後，以工業革命為推手起飛的同時，伴隨歷史上第一波帝國主義的誕生。因此作為形式，小說實際上展示的除了創作者以獨白創建另一世界的可能，同時其內在場域的生成，也建造了一座以寫作者為疆界的帝國。而優秀創作者所嘗試的，正是在虛構帝國裡透過文字使繁複的現實重新、清晰地浮現出來。在此過程裡，語言調性本身就像房屋建材的選用一樣，明確體現事件被建構同時背後的觀點與態度。孟若筆下的建材是冰冷的。它使日常生活碎片因此蒙上近乎諷刺的調性，以及旁觀的淡然。主要也因如此，小說空間也被拔高；最細緻的觀察佐以最疏離的口吻，使人物在她筆下雖然血肉飽滿，卻又無比卑微，反面映射人物背後遙遙無際、難以掌握的世界。而王嘉明版本《親愛的人生》則將這些態度全數抽離，留下相似的劇情、冷靜的口吻，以及在抒情氛圍裡不斷塌陷的故事。

在事件不斷聚焦、縮小的前提下，微小事件依然是孟若小說的支點。儘管日常而平凡，但其本質仍屬劇情走向。這讓小說搬演至舞台時面臨第一道問題，那就是：在不屬於荒謬派、也無意訴諸任何先鋒派實驗精神的條件下——甚至明顯是完全的寫實作品——如何將細膩、微小的事件搬演至舞台上。

因此，說到細膩、微小的舞台事件，不得不想起已經被無數人拿來跟孟若並至討論，同時具短篇小說作者與劇作家身份的契訶夫。他們倆唯一不同之處，可說是孟若未能如契訶夫在作品封面寫上斗大「喜劇」二字，提醒讀者她眼裡的淡然。除此之外，兩人對世間喜怒哀樂的冷淡的態度是一樣的。這一切到了王嘉明戲裡，則變為透過淡淡哀傷連結而成，綿延跌宕、抒情塌軟的散文。以〈刺青〉為例，晚年在旅館幫忙打掃的妻子並無在敘事中有任何生命上的掙扎與發現，全程僅隨幽然、緩慢的敘事口吻，被動地嚥下了世間的所有恐怖。當際遇對她殘忍相向，這位妻子卻全然接受，連思想都波瀾不驚。這種消極對一位主體要求的頹敗，可說是已無限逼近了死亡。在缺乏一切距離、與批判性的條件下，舞台呈現這樣的生命態度，慢速、抒情地迎接孩子與丈夫的死，角色甚至無法發出任何來自事件「當下」的聲音，那最後僅剩的，可說是存在主義中個人囁語也被抽乾後，最終僅存的荒蕪。一個無人、殘酷，但（在王嘉明舞台上）仍圓滿的世界。

在使氛圍靠近小說、以及使畫面具可看性層面上，導演確已做了許多不容忽視的努力。包括〈記憶〉裡以不同燈區呈現火車 / 思緒同步變換、以乒乓球桌切割敘事時空與事件時空、還有〈刺青〉最後大片潔白床單象徵的無奈等。開頭與結尾也各以一分鐘倒數，引領觀眾進入王嘉明想像中小說沈著、冷靜的氛圍。這些細節就技術層面而言，其實大多有效，只是被建立在與孟若截然不同的敘事態度中。在緩慢節奏、細微事件裡，契訶夫與孟若的人物皆有來自事件的當下掙扎。在當下痛苦，在當下求生，因此如果成功（或永遠地失敗了），也將從當下解脫。當下的性質與戲劇的需求其實不謀而合。然而因改編受小說體裁影響，舞台上所有當下都退隱到敘事（或回憶）者聲音之後了，同時奪去了人物在事件現場面向未來的可能。但契訶夫角色的悲傷一如《海鷗》主角，其實都來自思考；孟若筆下人物喜悅或恐懼的靈光也都源於對未來的渴望。而正是這點，在《親愛的人生》舞台劇裡被徹底刪除。劇中對過去不無遺憾、恐懼，但仍沈著的接納，也可算是種歇斯底里了；角色人物裡，似有編導本身未意識到的瘋狂。同樣具親切、多元鄉土元素，也一樣充滿感傷情懷的《人間條件》

系列，角色們至少都在當下曾思考人生。改編自孟若後，《親愛的人生》更是《人間條件》放棄抵抗的版本，在殘酷世界裡、本土元素下，冰冷但（不知為何）全盤接受著命運的安排。

然而作品也並非徹底頹敗的，有那麼幾個瞬間，意外的喜劇節奏閃現出接近孟若的靈光。如〈刺青〉裡的五哥，在成為伐木工人後休息回家，妻子發現他的手被自己最愛的樹木給壓斷了。這件事被妻子當笑話說出來時，無可奈何的輕盈、與對五哥悲慘際遇毫不同情的態度，使作品有了真正親近孟若的瞬間。追根究底，小說家對其角色除了深刻的理解外毫無同情的；她在《出走》中的〈不久〉裡，曾以「襯裙般」作為打都市回鄉後，女主角看到爸媽依然沒換掉破舊老車時，對底部鐵鏽的形容。想想襯裙的可愛，與鐵鏽在女兒眼裡的實際觀感，這種反差可以說是非常惡劣了。這類順著角色心意表現出的諷刺，在孟若作品比比皆是，展現出寫作者高明的諷刺。反觀舞台劇，〈記憶〉裡遭家人排擠的女主角、還是〈埤塘〉裡對拖油瓶妹妹油然而生恨的姐姐，都讓敘事陷入難以自拔的悲傷。反而是想避免單一節奏而出現的喜劇調性，意外地對角色殘忍，而獲得了微光般的成功。殘忍正是契訶夫與孟若還原世界的竅門。

所以，綜上所述，如果了解角色在舞台劇《親愛的人生》中的處境，那麼喜愛這齣戲在比較乏味、且嚴肅的意義上，就將面臨更明確的考驗：「喜歡什麼？」。在舞台調度、畫面語言上，作品無疑有許多別出心裁，利用桌球桌表現穿越時空的可愛、利用白色床單鋪開無盡悲涼的空白，這些都可圈可點。但無論何種喜歡，之所以需進一步考驗，是因劇中隱含許多冰冷、抒情氛圍下對人生徹底放棄、無所思考的生命。如果僅因作品試圖冷靜，但其實無比自足、融洽的氛圍，和從其鄉土元素、情感經歷得到認同，那麼隨之而來的隱憂就是，戲劇是否呈現了內心深處理想、或曾經擁有的人生態度？那種人生值得活嗎？值得接受與推廣嗎？舞台劇作為另一封閉的世界，對此展現完全的認同。而如果該平凡、消極的程度，已經可能直接導致個體滅亡（或產生明確傾向），那這自然是所有感到滿足的觀眾，難以迴避的提問。

台灣喜劇的缺乏，與喜劇潛質——《變身怪醫》

演出：三谷幸喜

時間：2018/03/31 14:30

地點：台北國家戲劇院

文 / 張敦智

從《變身怪醫》在2018 TIFA搶購一空的狀態，除了顯示出三谷幸喜的品牌與名氣，更可以表現喜劇類型在台灣相對缺乏的狀態。其稀有不僅是建立在可信賴的藝術家品牌，更建立於對特定類型作品的市場需求上。實驗性劇場遍地開花的條件下，純喜劇全然消失，背後的塑成因子、市場運作、以及創作意識究竟是什麼？都是可以深入思考的問題。事實上，喜劇自古以來的創作定位雖然未被提升至悲劇般崇高地位，但卻也經常表現關鍵的影響力。莎士比亞在風靡全國時便不以歷史劇與悲劇為僅有創作選項，《第十二夜》、《暴風雨》、《仲夏夜之夢》都是耳熟能詳的作品；周星馳電影、動畫《瑞克與莫蒂》（Rick and Morty）、《馬男波傑克》（Bojack Horseman）也都在不同程度展現喜劇類型的內容乘載力。更靠近劇场的例子在台灣則如魚躍即興、達康.come、以及2017新人新視野的《熱炒99》。無論浪漫或諷刺，喜劇類型的潛力在台灣都有巨大的重估空間。

那麼作為一齣成功的喜劇，三谷幸喜到底做了什麼？可以從幾個固有訣竅來分析。首先，就劇本出發，故事裡的人物都有強烈而相對於寫實戲劇，單一的目標。舉例來說，傑奇博士是成功調製善惡分離藥水；伊芙是解放自己、追求愛情；維克特是獲得演出機會；普爾則居中協調一切技術問題與衝突。在目標明確的狀態下，從性格、身家條件、以及角色關係加上矛盾，喜劇條件就自然成立。比如博士的藥水對明天的發表會而言已經徹底失敗，但他仍想瞞騙世人；伊芙的矜持與狂想；維克特想獲得更多演出機會，與他實際的表演能力；普爾身為助手，用最事不關己的身份，獲得對所有人的宰制權。這些讓所有人自相矛盾、彼此矛盾，又不得不兜在一起的設定，便是喜劇的立足點。從嚴而論，完成這些設定並不難，關鍵在於從自身或環境找到能突顯角色明顯缺陷的元素。

因此，這當然不是《變身怪醫》受歡迎的全部理由，它只是進入「喜劇」類型的一種門檻（注意：不是唯一）。那什麼是讓《變身怪醫》更上一層樓了？這個問題便可以從導演、舞台、服裝、音效音樂等執行層面來看。首先就空間關係上，人物較常人低下（如亞里斯多德所說）、具明顯缺陷的特點，從舞台分佈就重新給予了強烈的暗示。博士的工作室身處一地下室空間，而在平面樓層設置了樂席。這突顯音樂、音效作為情節、效果的操縱者，與角色之間的關係。當音樂、音效再再強調角色荒謬、不可靠的思想與行動之餘，每當角色要進入故事發生的空間，都需經歷一段空間上由上而下的過程。這個設計在視覺裡不僅符合故事的背景設定，更重新強調角色作為笑點荒誕不羈的存在。

除此之外，導演調度也透過固定套路，使角色本身更好預料，達到比起角色自己，觀眾反倒更能預料事件結果的狀態。舉例來說，博士變身的橋段，維克特必須配合演出一組誇張、就寫實邏輯而言多餘的形式過程，以此作為表演契約，成為所有變身橋段無論節奏快慢，都須展現的內容。此外，維克特也基於對表演的愛，每次正式演出前都需先親吻舞台，這也成為對事件本身毫無幫助、卻能展現角色性格，甚至讓博士誤以為是表演秘方的橋段。這些調度，因為對無助於事件發展，因此除了展現更寬廣角色面向，在重複展現時所達到的效果，都讓觀眾覺得一切又要再度邁向失敗。角色因為這些堅持，因此處於對事件掌控度實際上比觀眾更低的狀況。這也再度呼應亞里斯多德對喜劇的歸納，也就是喜劇是對較低下人物的諧擬過程。

故事到中後段，表演已經與觀眾達成明確的契約，使得觀看變成一件格外輕鬆的事。當伊芙反覆命博士再度變身，好讓自己成為一名蕩婦，實際上觀眾已經期待著角色「如何失敗」的過程。同時在這段故事穩定邁向結局的過程，喜劇也來到關鍵準備乘載起議題的段落。作品透過前面大篇幅演出，在兩兩特質對立下，其實已經展現「人永遠渴望自己所缺少之事物」的母題。兩位主角中，生性拘謹的伊芙，很自然地吸引到生性也拘謹的博士，但卻想由狂野的維克特解放自己；但狂野的維克特解放她後，邪惡伊芙又希望博士寵物般乖巧，如掌中之物受控；而在博士變回原形後，又被邪惡伊芙所驚嚇，要把她變回原形；打回原形的伊芙，也再度渴望維克特瘋狂地到來；如此不斷循環，成為一場追逐慾望，無止盡流動、並且永遠無法滿足的迴圈。

這或許就是吳政翰所提原著的悲喜劇的傾象。¹但在改編裡，最後這點母題卻被快速喜劇節奏含糊地帶過去了。因為故事已經變得非常好預料，因此那場三個角色在屏風前後兜圈、瘋狂追逐的場景，在議題呼之欲出之前，就已經在打鬧中停下來。從導演過去線條清晰的舞台調度，以及本場景的相對亂混，可以斷定三谷並不認為此處隱含新資訊，而僅定調於鬧劇。但在荒謬的角色關係下，觀眾實際上需要更明確的提點，才能吸收劇本除笑料外的主題。

同樣對點題機會的擦身，第二次是伊芙終於認清一切，準備離去的場景。當她了解自己不再需要變身藥水，也不會再需要跟博士在一起後，角色經歷了巨大轉變。對於自己的性格與需求，有了自全劇開場以來，躍進式的提升。這可說是在普爾的「正常」作為功能性角色與笑料本身外，此時伊芙是第一位在認知上，超越、甚至帶領觀眾的角色。如此大的轉折，導演僅用一則短暫的沈默便處理掉了，甚至沒有給出明顯焦點，也並未開出面向。或許對三谷而言，喜劇可以單純是喜劇，不必承載特定的主旨。但實際上這讓多年以後，我們對《變身怪醫》的記憶將只剩成功、好笑，卻想不起深刻的細節。

就算如此，三谷仍然為台灣的喜劇打開了極大可能的空間。喜劇的乘載議題的能力，以及隱藏在喜劇中的價值的辯證，都已經在作品裡有很明顯的輪廓。更重要的是，它同時顯現出有效喜劇的類型需求，在台灣劇場長期十分缺乏供給的狀態。劇場為何固定地用特定形式來思考議題？在劇場對議題探索程度其實多元、豐富、且努力的狀態，背後隱含的族群思考與精神狀態，值得更進一步反思。有一種類型的處理方式，被很明顯地忽略了。

最後，我將兩種對喜劇不同程度、面向的體會並置起來，提供讀者作進一步的思考與延伸：賴聲川在《暗戀桃花源》的DVD別冊裡曾說，透過古希臘羊人劇、與能劇低俗幕間劇的存在，顯示出對一件事物笑過也哭過，才可能算是全面的理解；而中國脫口秀演員李誕曾提及，喜劇的本質之一，便是恐懼解除²，一種對於所害怕事物產生理解與應變能力後，重新獲得的餘裕、能動、與空間。

¹ 〈身份、人性、劇種的變形記《變身怪醫》〉，吳政翰。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=28928>。

² 〈十三邀 第九期：許知遠對話李誕〉，15:40-16:16。影片網址：<https://www.youtube.com/watch?v=aykNcBFeksk>。

歷史進入劇場，辯證等待發生

——《走路去月亮的人》

文 / 張敦智

演出：明日和合製作所

時間：2018/04/15 11:00

地點：王大閔建築劇場（北美館旁美術公園內）

環境劇場與沉浸式劇場最具代表性的案例之一，是2007年9月19日首演於羅馬尼亞的《浮士德》。該齣《浮士德》由導演Silviu Purcărete動用超過100位演員，在一座位於錫比烏，由前蘇聯所留下的廢棄工廠進行演出。演出地點的歷史性，使得該版本的《浮士德》展現除了設計、表演外，更深層的劇場含義：當野心勃勃的浮士德展開行動，前蘇聯廢棄工廠同時以其自身存在的歷史，呼應這場悲劇；張狂而自信的東歐共產黨，也曾如故事裡浮士德那般挾帶雄心與希望，撞向毀滅的結局。在非制式演出的空間運用上，該作品緊密結合空間歷史與敘事內容，使得環境本身（包括工廠位於偏遠郊區）成為敘事元素的部分，並使劇情與歷史在演出過程中交叉辯證，成為該《浮士德》廣受評論注目的原因³。以此作為思考環境劇場與沉浸式演出的出發點，「明日和合製作所」這次與北美館合製的《走路去月亮的人》，同樣也讓空間歷史成為作品不可分割的元素，

演出透過耳機播放故事與指引，帶領觀眾遊走於復刻版王大閔自宅建築，扼要地體驗建築作者的生活環境與設計理念。在觀眾限制在3至6人的條件下，不同敘事線的觀眾在他人故事裡，都被安排進相應且相關的故事脈絡。對於沉浸式展演而言，劇本互相嵌合的效果，使得觀眾的存在在演出間被最大程度抹除。也就是說，不再有明顯身處展演之外的觀看者；透過劇本設計，所有觀眾最終都成為他人故事的一部分，所有人因此合力還原出王大閔當初愛在家中待客，甚至與家人嬉戲的光景。展演之於參與者的親密程度因此提升，在性質同樣也較私密的主題之下，達致更完整、封閉的戲劇體驗。

這也是該作品不同於一般美術館耳機導覽的地方。劇本非常強調親密性與生活感，因此在正式進入故事前，作品便先安排敘事者與參與者進行簡單的互動，建立起信任。在拉近敘事者與參與者的距離後，劇本也接著拉近參與者與參與者的關係，因此作品短時間展演過程中，循序漸進地——儘管起初觀眾皆彼此陌生——達到沒有他者，所有人共同融合為演出一部分的狀態。此設計除了妥善處理展演主題所需之氛圍，更點出在沉浸式劇場裡觀眾距離的重要性。距離的遠近，同樣也是敘事者需要建構的一部分；換言之，參與行為本身並不預設任何心理關係。誤以為互動的親密，甚至可能造成疏遠，例如2017入圍台新藝術獎的《人類派對》呼籲觀眾參與活動，又在耳機裡嘲諷下批觀眾，所造成的混亂與不適即是一例。在距離掌控上，《走路去月亮的人》先取得單一參與者的信任，再將不同參與者囊括進彼此的體驗中，藉此還原王大閔舊時生活場景的氛圍。

儘管因作品與北美館展覽合作，致使整體作性質偏簡要的介紹，內容上並無深入與力道，即使如此，《走路去月亮的人》依然暗示了沉浸式劇場及非傳統展演空間的下一步可能。正如羅馬尼亞導演

³ 國際表演藝術家協會副秘書長柯迪維·薩尤（Octavian Saiu）在香港與台灣多次演講提及此作品；包括2017年2月香港公開大學舉辦的講座〈歐洲劇場與文化－新形式、新趨勢〉，以及2018年台灣分會舉辦的〈從古典劇院到工業場域-談東歐表演空間之流變〉。另外，2017年Jozefina Komporalý《Radical Revival as Adaptation: Theatre, Politics, Society》一書中，也以專門的章節討論此作。

Silviu Purcărete的《浮士德》所示，如果最好的沈浸式劇場模式之一，是能夠將空間歷史納入戲劇辯證的過程，那麼《走路去月亮的人》仍缺乏（等待）的，便是將歷史放入作品後，進一步產生的辯證與批判力道。台灣近年在轉型正義與各種歷史議題多具極富活力的突破，包括湯舒雯《史的暴力，詩的壟斷——台灣白色恐怖的文學見證、癥候閱讀與文化創傷》，以及高俊宏《棄路：一位創作者的地理政治之用》個展針對安康招待所在內，不同空間的政治歷史調查與整理；《走》在此脈絡下，可說是第一件以完整劇場形式，與歷史材料進行結合者。儘管內容輕巧，基本上屬導覽性質，但其與歷史的親密性，仍幽微揭示了沈浸式劇場下一步的可能。

因此，接著要問的問題是：當展演初步展示貼近歷史的潛能後，該如何從作品內在及歷史向度展開辯證？甚至，針對不同歷史題材，能進行的辯證／批判角度是什麼？透過這些辯證，我們與死亡的時間產生什麼互動？拓展出怎樣的斡旋空間？這都是台灣沈浸式劇場接下來能著手的問題。針對人類行為與歷史的關係，柄谷行人曾在《世界史的結構》以「交換模式」修正馬克思「生產模式」思考的不足；然而，高俊宏更在互酬、封建／亞細亞帝國、商品（資本主義）及D四種交換模式外，進一步提出第五種交換模式的可能，即：生者對亡者的交換。事實上，人類對死亡進行的實踐，在歷史中幾乎未曾間斷。也只有對死亡進行肉體上的互動，才使人從生者的位置，更加具體地理解自己，因此感到安身立命的可能。這也是為何高俊宏不斷透過一系列作品與書寫，不斷處理歷史議題與空間政治的原因。

結合以上作品，《走路去月亮的人》在小巧的外表下，仍為沈浸式劇場的創作指出一條新的道路。戲劇不止能處理人與當下的關係，更具備返還歷史、展開辯證的潛能。在高俊宏展現了處理空間歷史的深度與力道後，明日和合製作所成功將歷史合身地放入沈浸式展演作品當中。而在本文將兩者並置的狀態下，佐以羅馬尼亞《浮士德》之例，揭露沈浸式演出在台灣蔚為風行的當代，歷史、劇場、空間與政治實際上密不可分的關係，以及飽含張力的關係間蘊藏的潛能。

從文化斷層談起：辯證的遠去——《理查三世》

演出：皮寇拉家族劇團

時間：2018/04/14 14:00

地點：國家戲劇院

文 / 張敦智

台南人劇團、莎妹劇團、阮劇團都曾以《馬克白》（台南人 2007，阮劇團 2016）、《理查三世》（2015）等進行不同的嘗試。而在評論法國的《理查三世》之前，必須先重提古今劇場條件的差異。

在莎士比亞戲劇演出的時代，英國環球劇院是露天的，看戲本身更接近社交，演出環境複雜，一樓站著平民百姓，並且開放酒食；高高在上的二樓包廂則坐著另一群供人仰慕的王公貴族。而《理查三世》發表的1590年代，距離故事中金雀花王朝毀滅的距離不過一百多年。在那個所有劇團須由貴族贊助資金的年代，莎士比亞身為最大團Lord Chamberlain's Men裡的首席劇作家，寫這則前朝覆亡的故事，對群眾而言提供了八卦的材料，對包貴族王親而言則透露以前朝失敗來讚頌今朝的效果。這是莎劇當時蔚為流行的條件：當台上上演理查三世（以下視情況簡稱理查三、理查）人生最後的悲劇結局時，台下或酒或食、或歡呼或喝倒彩，一同目睹前朝最後一位國王的結局。

由於劇場條件不同，就現代而言，所有對莎士比亞在室內型劇場，採取觀演關係分離的重新搬演，事實上都經歷將高互動演出的劇本形式，改編進第四面牆，與現實切割的過程。這製造出所有當代莎劇導演會共同面對的困境：如何將當初開放即時互動、口頭評論的演出劇本，塑造為使觀眾自我投射、甚至沈浸劇情的演出。就這一點而言，托馬·喬利（Thomas Jolly）無疑已經仔細地考慮，因此在台灣版演出中，才在關鍵處加入「雜種」、「你好」等字眼，讓謾罵互動環節引起共鳴，而對市民的意見徵詢也可以不受語言限制，共同參與。重製的中文懸吊字卡，也是離開英語世界以後，希望讓觀眾投入的嘗試；演唱會希望勾起眾人激情的嘗試更不在話下。

或許是一開始便有拉近觀演關係的企圖，托馬·喬利演出的理查三世，在開頭便有引導觀眾批評該角色之嫌。舉例來說，當理查安撫完喬治離開監獄，在毫無時間間隔的條件下，轉過身馬上換副面孔，繼續內心的邪惡大計。這種瞬間切換，犧牲角色的寫實性；對欺騙完他人馬上就能高聲嬉鬧的人，觀眾要批斷也更加簡單。因此，合理懷疑導演設計了讓觀眾從反對理查三世開始，經歷支持其登基的敘事過程。這也是葉根泉在文章中所提到，希望由媚俗引起觀眾反思的嘗試⁴。然而因為故事離臺灣社會過於遙遠，加上劇情漫長，對於多數坐在二三四樓較遠的觀眾而言，只會顯得這則中世紀西方政治鬥爭更加疏離。能讀到演員表情、呼吸節奏的一樓觀眾，可能吸收更豐富的內在資訊。這種差別在文藝復興時期不可能存在，因為所有觀眾對故事內容都有一定程度熟悉；並且在飲食、交談都開放的條件，看戲精華顯然在於互動，而不是安靜地全神貫注其中。

這也是為什麼導演要設計互動橋段，並將光束不斷打進觀眾席的原因；莎劇的參與感，一直是莎翁寫作的重要考量。因此臺灣二三四樓較遠的觀眾，其體驗遠低於付出的時間成本，其實很正常。同樣較扁平、適用於公開場合的表演方式，還可以在現任王后受前任王后詛咒時，當場露出的驚怖表

⁴ 〈媚俗在消費性瞬間所帶來的耽溺〉，葉根泉。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29071>。

情看出。就寫實邏輯而言，自尊甚高的王后不可能在遭他人詛咒時，當面表達心中情感；甚至會拒絕承認，直到午夜夢迴，才不得不面對這份幽然、深邃的不安。所以這樣誇張的表演，傳遞給觀眾的道德訊息，是遠高於角色訊息的，再次顯露本劇倫理、政治面向的辯證意圖，但顯然應由舞台效果展露批判性，或移至更公開、自由的演出空間，而非華麗地呈現放進不得飲食、交談的室內。於是再次，扁平化表演沒有拉開辯證空間，只在繁複舞台效果裡，疏遠了作品與觀眾的距離。

撇除觀演關係、文化因素，導演與幕後團隊的美術功力可見一斑。流暢的轉場、豐富的燈光、舞台、服裝、音效元素，以及政治關係的細膩疏理，都能證實這齣戲在西方世界裡為何如此受歡迎。技術上來說來，當安夫人等眾人離開倫敦塔以後，光束表現大門關起的畫面，接著場景快速全黑，再次亮起時，切換到王后接受加冕的儀式現場，王后的內心呢喃。短暫的燈暗，暗示了倫敦塔內王子等人無望的未來。而王后加冕完成後，同樣光束效果立即重複，此刻觀眾對燈暗象徵記憶猶新，於是王后心中的恐懼，透過與前一場的連貫被強調出來。短短幾秒切換，從倫敦塔到加冕儀式，從內心獨白到公開場合，在每個畫面裡都安插了細節，也將國家律法之下受害者、無能動性者、及律法持有者的身份，層層梳理出來。

此外，宮廷場景的室外空間，由右舞台（觀眾左側）一道長長的昏黃斜光呈現；從正面看起來，從外而內的角色身處環境，會從昏暗、遙遠的燈光效果轉變為高強度的面光，達到清楚的場境轉換效果。那是前任王后隸屬，生命被排除於國家統治外的空間，個人在其中並未如在國家內遭宣判死亡，而進入失去政治聯繫後，個體獲獨立思考空間，但毫無用武之地的狀態；與世界斷開一切政治關係的個人，竟沒有存在的意義與價值，只能從近乎死亡、又未抵達的荒蕪裡，對政治的荒謬高聲疾呼。

在空間調度上，導演也在需要拉攏觀眾的時刻（例：市民大會、搖滾演唱會），讓演員走上伸出鏡框的舞台區塊；而在需要保持批判距離的場景（如：幽靈們最後對理查三世的審判），讓演員回到鏡框深處，在顛簸的平台上承受自己的罪孽。在前任王后、現任王后與理查三世母親，一同悼念諸多死者時，台口燈光則往上照亮了鏡框本身，有了屋頂之後，成功塑造三位女人置身大廳裡的感覺，使得這場悼念，更增添了莊重。以上例子都顯示出導演對轉場、觀演關係、空間等都有鉅細彌遺的考量。

因此，就敘事層面，皮寇拉家族劇團的《理查三世》展現了空間、美術的調度能力，以及將劇本不同政治處境梳理乾淨的細膩層次。但在當代政治辯證上，儘管其意圖明顯地有跡可循，但卻如葉根泉所觀察，舞台最終沒有成為辯證場所，而僅是繁複的美術所填充。在媚俗的面向上，由於台灣社會遠離莎劇甚至西方脈絡，因此這部莎士比亞最長的劇本之一⁵，也無法帶來消費性滿足。這是《理查三世》展現的內在矛盾，華麗美術吞噬其對生命政治辯證的可能，讓從一開始便流露道德批判性的演出，經歷市民大會，到最後一個畫面，鬼魂共同見證法的消亡，此一曲線蕩然無存；而外顯的媚俗意圖，彷彿可以透過演唱會橋段使觀眾回到莎翁時代熱烈參與感的可能性，也因時代隔閡，成為不可企及的目標。

⁵ 在第一對開本中，由於《哈姆雷特》有所刪減，《理查三世》成為該版本中最長的劇本。

在幕後更加傾瀉的悲傷——《大動物園》

文 / 張敦智

演出：台南人劇團

時間：2018/05/12 19:30

地點：水源劇場

可能因為數量已經超越某無法界定的臨界點，抗爭的面貌在台灣人心中，如今已十分複雜。從2013年8月的洪仲丘事件、2014年318學運，到近日掀起波瀾的反年改團體，實際上已經足以見證抗爭在許多人心中（尤其年輕一輩），從義憤填膺、絕對正義的身體，漸漸轉化為需深思熟慮手段。對於經驗更老道的抗爭者，號召群眾的時機、手段與比例原則、如何掌控衝突與外部成本，這些他們早已熟稔的思考，如今都已經更普及地擴散到更多新手，甚至普羅大眾中。這可能是為何《大動物園》開場舉牌的黑衣男子比起大部分角色，更有立體感的緣故。在沒有透過話語表態的狀態裡，他的思考更具豐富性，沈默之中，我們難以猜測他究竟經歷了什麼：第幾次來？來多久了？為何而來？多重寫實設定將角色團團包圍，成為一個看不見的謎，身為周邊角色，因此留予觀眾更大思考空間。

相較之下，新進員工與假扮台灣黑熊前輩之間的對話，向我們展示了一個複雜度事實上低於現實的世界。前輩自信飽滿、活潑愉快地對新手說：在大動物園裡不要多問，要保持微笑！從表演及劇本角度，我們都無法將此角色歸類到「市儈者」的屬性，更像是由過於天真之口，驚怖地說出了過於蒼老的話。事實上，該角色後續也斷裂地未繼續扮演市儈者在劇本中，展示社會規則的功能，這個功能後期慢慢地轉移到園長身上。因此就連慣性而言，那句在作品開頭急於張揚的宣稱，更加是來自劇作家與創作群。隨後動物們風格化的表演，也再度重複這個問題。

動物園人道議題對大眾而言，利弊實際上已十分清晰，在此前提下，劇本實際上並未提出動物生活條件不佳外更大的思考空間。詭譎的是，劇本裡的人類角色，似乎跟現實中創作者的心境，貼合地重疊了。這群在動物園裡工作的人們，除了與梅花鹿十分親近的資深員工外，都很不快樂；新進員工則由過於天真的心智，飛快成長至在劇本後段能咆哮上司的成熟，加入宛如置身契訶夫筆下的痛苦俱樂部之中。這種奇異的疊合在展現創作者悲傷之餘，並未進一步說明此悲傷的起因需被辯證之處。我們不禁必須在事後問一個問題：如果痛苦在作品早期便已經被發覺，那麼為什麼炸掉動物園的行動必須被延宕至一個多小時以後？就結構而言，館長並沒有在過程展現不同心境轉折，而僅僅是透過行動解釋了從劇本一開始他既有的價值。因此可以判斷，那多餘的約一個小時是屬於動物的，為了展示冒險而預留，不屬於園長。

然而，在動物的軸線上，所有角色試圖逃離的片段，其行動都是嚴肅的。它由無數切身的失敗、討論、修正所組成，然而為了避免整齣戲過於嚴肅，導演透過風格化表演，不斷在過程插入點狀散布的笑料，緩和內裡嚴肅的氣氛。這是敘事策略的內在矛盾，意即，笑料本身分散了觀眾對劇本核心的注意力。而當事件進展終於切回正軌，風格化表演、加上衝動的行事策略，使動物本身再度成為過於簡單而不值得觀眾信任角色。在詔對自由的高聲呼籲中，我們其實再度看見開場那名黑衣人，更為單薄的版本：舉著自由大旗，希望所有動物都可以配合她。在這個新自由主義於全球盛行近三十年的當代——從蘇聯解體的1991算起——這個名詞已經早已失去其正當性，無法再以簡單、風格化的方式進行正面宣稱。這也是為什麼市儈而不願採取積極行動的陸龜，最後竟跟黑衣人、不說話的紅鶴，成為全劇最吸引人三個角色；因為她的處境跟態度，在劇本中罕見地追上了觀眾的處境。

在結構上層的人，充滿默契地陷入了絕望與悲傷；結構裡的人，則不斷提出過於簡單的解決方法。全劇種種跡象蒼白地顯示了，相對於現實，作品並沒有提出更進一步的質疑，也沒有打開更多思考空間。創作者與觀眾，處於共同原地踏步的位子，只是將眾人熟悉得忘卻的事，重提了一遍。就故事類型出發，《大動物園》與《玩具總動員》、《馬達加斯加》其實一樣，都是用卡通化氛圍訴說一個逃離偽烏托邦的故事。其中最大的差異是，《玩》與《馬》盡可能降低人類（結構上層）的曝光率，模糊其面貌，而將情感上的種種細節，清楚地描繪於底層人物中。在這種策略裡，隱而不見的上層結構，成為被思考、辯證的彈性空間。而《大動物園》是反其道而行的，底層的痛苦在輕挑笑話裡成為無足輕重的事，而具能動性的上層者又宛如戒斷俱樂部，陷入莫名、集體的哀傷。這是《大動物園》的核心其實已經傳達出來之餘，過於單薄的原因。我們毋寧看到另外一種故事：下班後，羊駝與貂用他們天生可愛的臉，沈靜地講出了無比蒼老的話。關於他們的一天。關於這一切不會結束。關於他們如何在生無可戀下，分散自己的注意力，迫使自己又找到新的有趣事物，來減輕痛苦。那可能是更嚴肅而有效的擬人化，因為儘管議題已老，但其實沒有人耐心說明過，究竟在動物園裡生活一輩子，漫長而不得不細膩的時間究竟會是怎麼一回事。

就劇本核心而言，把結構繼續往上探，真正的上層可能是對動物園的市場需求。辯證至此，問題會變成：我們真的不能活在僅有國家公園，而既無動物園、也看不到非原生動物品種的地方嗎？這是《大動物園》以「重提」之姿，實際上背後提出的問題。只是問題本身的討論空間，在卡通化／簡化與嚴肅思考、還有在上位者的消極悲傷間，關閉起來了。上位者的悲傷，由於對劇本而言極具傷害，因此更像只是來自核心創作者們的焦心。通俗化從另一方面，就更嚴厲的角度而言，其實是對資本的靠攏。當然此說法已經過於嚴厲，也並非作者的本意，但卻同時反向、有效地指出另一個事實：或許，在這個已經被資本與消費社會充分麻木後的條件，只有透過對動物情感做一次全面、僭越的模擬，才更有可能迫使人們思考，我們是不是真的需要這些空間。

考驗屬於年輕的評價者——《演員實驗教室》

文 / 張敦智

演出：蘭陵劇坊

時間：2018/05/05 19:30

地點：國家戲劇院

1980年，「蘭陵劇坊」正式成立；後來礙於現實因素僅舉辦了五年，由姚一葦先生所主持的「實驗劇展」也正式開辦。當時距解嚴仍有7年，一年前台美斷交剛發生，社會上下仍瀰漫動盪、猜疑的政治氛圍。1981年7月2日，旅美學界陳文成遭警備總部約談，當天釋回後，隔日清晨便被人發現陳屍於臺灣大學研究圖書館（今圖資系圖書館）旁。相隔一年，在中國國民黨立委洪昭男介入與要求下，最後一批因228事件的入獄者獲得釋放。這大約是台灣小劇場運動起始時的政治氛圍，相隔一年，1983，實驗劇展來到第四屆，《演員實驗教室》也於該年首演。

劃開這樣的距離看《演員實驗教室》（以下簡稱《演》），在尚稱緊繃的政治社會氛圍下，透過從美國學習而來的戲劇活動、演員發展，將自我袒露在舞台上作為完整演出，確有其時代意義。在小劇場運動、新劇在形式、內容奮力萌芽的同時，《演》的演出之所以成立，標誌了從每一位演員到導演，對自我存在的強烈意識。從作品內容往後推演創作者初啟的動力，只有當個體被視為明確凌駕政治經濟、國際關係等思考層面而存在的客觀事物，才可能發展出此將凝視不同個人作為演出全部篇幅的作品。它的打破第四面牆並非形式上，而是內容上的，透過毫不尖銳的方式在舞台上重新連結個人與觀眾，這種仿若朋友的分享，在劇場裡，凝聚起新的社會。這是一種由下而上、由劇場內向外的連結，透過當時僅二、三十歲的演員生命分享，開啟了國家以外，個體的共同體想像路線。在內容跟形式都幾乎少有評論空間的事實背後，隱藏了作品是特定歷史時期下精神產物的現象。因此《演》被創作於1983年的臺灣，並且也將只真正存在於1983年的臺灣。

作為比較，在實驗劇展第二年，文化大學楊金榜便已經執導《六個尋找作者的劇中人》（以下簡稱《六》），可見當時臺灣戲劇界對此作品已並不陌生。之所以將《演》與《六》並讀，是因為就劇本意義上，它們在台灣相隔兩年的交錯，標誌了兩種不同極端的戲劇思考。對《六》而言，個體的本質因為難以言說，因此必須以一層又一層的語言，將其團團包圍，藉此保留住核心的真實。然而，這一切又如空手捕捉飛蚊的戲碼，在小心翼翼重新張開容器後，又發現內裡的核心不知何時已徹底遁逃。於是，在試圖一層層褪去為了使自我清楚顯像，而不經意加諸的武裝、綴飾後，以為要坦誠的，卻迎來不可描述的空無。個體在劇本中徹底消散了，在言說越加快速、時空壓縮的時代，皮蘭德婁在相對於今較緩慢、但更動盪的時代背景裡，早慧地重現存在將被語言、媒介壓垮的事實。往後多年，網路虛擬身份、各種可疑仿真技術的發展，就哲學層面上，很大部分都已經在該劇本被討論。

相較下，從不同時空條件裡相隔62年問世的《演》，象徵了劇場語言尚在初生摸索期的事實。當能指與所指的關係被重新發明，隨之誕生的言說場域、權力模組也將漸次塑形。若將語言的意義擴大為包含字、詞、以及組裝邏輯與形式的定義，那麼在重複使用後，語言勢必衰老，若它的目的並非政治性地鞏固單一精神價值、延續忠誠性為出發，那麼它勢必將開始重新尋找自己的外邊，來確保自身存活的可能。就此而言，相較於《六》的垂頹，《演》的創作本質正近似新生兒牙牙學語時，首次將「mma」發音與母親形象連結的興奮。其中無論是《演》與《六》、或《演》與2018年拉開的語言階段跨幅，正是為什麼理想狀態下，它不應該在2018年使人興奮的原因。否則當初那牙牙

學語的新生兒，此刻應感到失落；劇場語言三十五年後，在表現所指的精確與複雜度，竟不能將《演》視為更全面敘事能力的極小部分，或演化的先祖，而仍感到親近。若是如此，那也將標誌2018年的劇場並未承接實驗能量，在第一屆實驗劇展過後三十八，長成了一名仍牙牙學語的壯年。

這並不代表重演本身毫無意義。相反地，比起創作上的啟發，它更近似精神的提醒。如果《演》從形式與內容上成功超越了它真正、也是唯一能完整存在的1983，並標誌出《荷珠新配》與《包袱》所身處時代的歷史座標，那麼回顧2018年，創作者是否仍維持了相對於該作品與該時代，早慧與超越的能力？沿《演》的座標往下，臺灣的寫實作品如今多出了哪些涵蓋現實的能力？若演員自身生命經驗的分享，已經顯得不著邊際，那麼戲劇還有多少能力反映更廣袤的現實？若將《演》的重新出現視為形式上思考的參照點，背後似乎存在很大論述空間。早期環境劇場代表之一的《MEDEA在山上》很快就在《演》隔年首演，極短時間內，不同劇場形式在臺灣爆發；相較之下，西方戲劇在台灣的語言沈澱、深掘，以2001年起綠光劇團《人間條件》系列、2007呂柏伸台語版《馬克白》、2013許正平《水中之屋》、2017簡莉穎《叛徒馬密可能的回憶錄》為粗略軸線，所展開的向下扎根能量，花了極長時間，才緩慢地追上形式從國外移植而來的複雜。

因此，將《演》的歷史定位還諸作品，是拉開三十五年後，適當觀看距離所必要的工程。它標誌了全新語言系統建立之初的生澀與坦誠；從創作動機出發，同時展現在該年政治時空下，由下而上重新連結個人，國家分道揚鑣的可能性。而在語言逐漸熟成、老去的過程裡，天真也無疑顯現其生猛與侷限。在此我欲用最後的篇幅，重新描繪2018年與《演》之間的關係，亦即：在這齣只能在1983年完整存在的作品前，所有的親近其實都飽含危險；而所有過於單薄的批判背後，也都將反向指出因自我認知、歷史定位模糊，所產生的進步焦慮。由於害怕淪為同質，而急於拋出的否定。就此看來，《演》的重演作為事件，考驗似乎仍並不在作品將接收的評價，真正的評價已經在1983年完成，考驗的所在，仍是2018年如何定位與評價《演》的個人。

重返簡單，並落入其中

——《請翻開次頁繼續作答》

文 / 張敦智

演出：明日和合製作所

時間：2018/05/26 21:30

地點：國家實驗劇場

台灣的大學入學考試，自1954年開辦。1994年，配合大學多元入學方案，除了大學聯合招生考試（大學聯考）外，新增大學學科能力測驗（學測），除了將成績測驗外的表現納入參考，也避免些微之差引來過度計較，改採以成績分布換而來的級分制。大學入學指定科目考試（指考），在2002年聯考廢除後開始實施；加上學測、四技二專入學統一測驗，成為目前大學入學的三大管道。在過去64年大學招生史裡，「變」與「逃」經常是相關場域主題的表現方式，將制度本身剖開來表現／分析者，除了非華語作品，2017年泰國電影《模犯生》外，便是明日和合製作所《請翻開次頁繼續作答》。

從「變」與「逃」出發的表現哲學，表現出體制之於社會的不可動搖。作為不滿的回應，「變」指的是在有限、相同範圍內，挖掘出新表現內容：如台灣第一部校園喜劇、主題橫跨愛情、友情、家庭的《麻辣鮮師》（2000）、表現愛情的《藍色大門》（2002）、《那些年，我們一起追過的女孩》（2011）、表現體育訓練與競爭的《志氣》、表現霸凌的《時下暴力》（2014），算入改編外國原著之製作，還可加上再拒劇團表現邊緣青春生命的《春醒》（2017）。而「逃」，指的是藉由離開有限場域，拓展視野的過程，進而重新釐清、發現，校園在整體社會的位置：如捲入白色恐怖的《牯嶺街少年殺人事件》（1991）、捲入黑幫械鬥的《艋舺》（2010），或捲入漫長時間，以致愛情理想幻滅的《戀戀風塵》（1986）。

「變」與「逃」作為主要表現形式，種種作品共同環繞起無法指明的權力，也證明了權力本身優秀的自我保護功能。它不可拆解、無可抵抗，以至因之而起的所有波瀾，只能反覆以「我不只是…」、「我還看見……」的句法，進行自我改造、與遁逃。然而，在中華文化基本教材、高中課綱微調爭議後，《請翻開次頁繼續作答》已能直接地，將主題聚焦在制度本身。因此，重述全劇，它是將已離開校園，輾轉變得更加複雜的生命，重新放回相對簡單的場景，使「多餘」本身，進而被比較出來。從入場剪票人員的監考臂章、統一帶進電梯，並個別發放准考證號碼儀式、到經過允許才能單獨離開電梯，選擇如廁與否的是非題，都是將個體分離、並收束其決策想像的過程。柔順的身體，在戲開場前，被重新製造（就嚴格意義上，召喚）出來。

觀眾大多在此過程，開始感到不同程度緊張、害怕、疏離，以及無論何者，相同的熟悉。從這種熟悉裡，我們發現這可能是所有台灣人最親密，卻被切割得無比孤獨，因此無法互相述說的經驗。在互動關卡裡，明日和合證明了他們對經驗特質的掌握。從簡化、編號，到將個人從群體切割出去，流暢細節本身，不露痕跡地表現出作者群的巧思。我們可以做這樣的詮釋：在既有評論文章裡，各

種分歧的詮釋與意見，郝妮爾的惱怒⁶、吳岳霖的疏離⁷、劉純良的痛苦⁸，恰好共同證明《翻開》開場細節設計的能力，因為分歧本身，正是升學記憶的本質；相似身體在高密度空間裡，以技藝化的速度解題，孤獨揣摩著簡單、又難以預測的未來。空間裡彼此靠近的人，因為考試產生截然不同情緒，遁入截然孤獨的世界。

作品透過加強存在於現實的「簡化」，來進行對簡化的諷刺。包括調查階級、經濟條件的環節，以及透過對成績有無負罪感與壓力，來進行加減分制度。簡化本身，或許就是痛苦的根源，更加複雜的個體在巨大條件落差間，被迫感受從夾縫擠壓出之剩餘經驗，進而重新理解，大約有多少範圍、哪些內容，長久在升學制度裡被無視、壓縮，或不為人知地放大。

然而在中學生分享生命經驗的環節裡，作品卻落入自己所設下，二分法的陷阱之中。在這一環節裡，學生一致地從第一部分對體制表達否定、批判、與無奈的說詞，走入第二部分表達自我期許、多元、與突破的樂觀。當明日和合試圖以高中生的理想，證明「複雜性」的存在，學生卻同時落入了難以辨明個體特性，政治正確的集合中。這是二元對抗本身的侷限，作者並未從先前的諷刺調性，在作品進入核心前，跳脫出來。在這裡，作品可說是精準重覆傅柯在《外邊思維》裡的辯證：若對「法」本身的抵抗，只會反覆強調「法」的存在；那麼對升學體制贊同與否的二元諷刺立場，也將以自身不足，確保體制被鞏固的未來。既然問題已經被完整重述，此處也扼要說明《外邊思維》裡的結論：只有引渡新秩序降臨，才能使原先欲消滅的法本為無物。傅柯舉小說《至高者》為例，梭格之所以能找到越渡法的方法，是因病痛與死亡侵襲他的身體，藉過此至高無上之秩序，完成對「法」邊界、以及內容上的破壞。

對於當代的我們而言，傅柯仍顯不足的是，這則例子裡，破壞本身，是伴隨毀滅的。如何在舊秩序消隕之餘保持生機，同時避免明日和合《翻開》裡，烏托邦式全體皆能突破框架的敘事（也因此只強化了框架本身），成為作品在尖銳、精準的批判之餘，留予現實的問題。

在過於簡單的突破論述後，往後對人生其他面向的詰問，也難免令人興致缺缺了。因為從觀眾認定作者視野並不及自己，沈浸的體驗，便已立即消失。但至少問題意識、以及經驗之解構、重組，在作品裡，都非常清楚。這說明在「變」與「逃」作為主要敘事哲學的浪潮後，年輕世代的明日和合，已具備清楚剖析問題的能力。無論制度面、價值面，解決方案尚無法在作品中提出。但卻仍舊應視其為，包括高中國文課本內容重寫在內，一系列教育改革的其中一個起點。至少如今，我們已能比較清楚（特別是以劇場型式），了解自己從何而來。面對持續嘗試沉浸式劇場的團隊，在《走路去月亮的人》後，再度於作品放入歷史時間、共同經驗，內容仍舊貼合形式、主題也更切中群眾，因此儘管有明顯缺失，我仍樂見《翻開》在台灣劇場的到來。

⁶ 「在演出進行的當下，我是惱怒的，對於自己無端被挑起的各種情感記憶，手足無措，甚至興起乾脆離開現場的念頭」。〈也許是我們共同的噩夢《請翻開次頁繼續作答》〉。郝妮爾。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29692>。

⁷ 「對我而言，或許更因較熟悉的國文題型為第一大題，而更快進入狀況；直至數學、自然等早疏遠的題目出現時，於「慘了，不會寫」的懊惱裡才迸出「糟糕，中計了」的另一種懊惱。才忽然醒轉過來，為什麼我要奮力回答這些考題呢！」。〈詮釋力或超能力的試驗《請翻開次頁繼續作答》〉。吳岳霖。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29742>。

⁸ 「走進教室，坐到配合的位子，現場工作人員還會在「考生」偷翻考題時出聲警告。一邊想著「為什麼我要在畢業多年後還來這邊受罪？」，一邊扮演著真正大考時我不敢扮演的角色，偷看考題什麼的」。〈分數、貨幣、分類，別無選擇的選擇題《請翻開次頁繼續作答》〉。劉純良。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29760>。

歷史的歸返：誰的劇場？誰的故事？

——《同情的罪》

演出：柏林列寧廣場劇院 x 合拍劇團

時間：2018/06/10 14:30

地點：台中國家歌劇院 中劇院

這已經不是歐陸劇場第一此以抹除角色界線方式說故事，早在2009年首演於維也納城堡劇院的《金龍》，就已經以三男二女的演員數，上演多達十七名角色的內容。其中不同處在於，《同情的罪》將這種方式套用於原先角色鮮明的原著，史蒂芬·褚威格的長篇小說《焦灼之心》。

故事描寫一位德國年輕少尉在軍旅的宴會中邀請少女跳舞，卻發現對方是瘸子。因為這可怕的失禮，他隔天請花店送玫瑰謝罪，隨得對方以香水信紙回覆：歡迎來我們家坐坐，不用事先告示，「因為很不幸地，我隨時都在。」他後來發現只要施予少女憐憫，就能在富豪家中取得上帝般的尊榮。但後來在準備逃脫的路上，給少女最後的電報遭一戰爆發截斷。他在戰爭中感受巨大罪惡在歷史間被消磨如沙，永遠無法忘記自己做過的事情。

一戰爆發的時候原著作者33歲，而這本長篇小說完成於他58歲那年。深入的心理分析寫作手法，使得角色在幽微的掙扎裡，展現出鮮明立體度，此外同時展現角色與時代交互影響的殘酷與諷刺。在這兩項原著已具備的特質中，《同情的罪》在情節飽滿的條件下斷然選擇後者呈現，那也是原小說能使人反覆思索的原因。

作品因此從個人命運與時代衝擊的劇情，上升至更普世的價值辯證，以及在劇場裡，使時間有了繼承。為什麼要在一戰結束後一百年再度搬演這則故事？導演賽門·麥克伯尼所有回答，都在形式之中。他的回覆從開場便已經透露：演員上台時，觀眾席燈還沒暗，演員跟觀眾共處在相同條件的空間。在這個沒有明確將焦點自觀眾席移往舞台的過程，演員各自慢慢與觀眾眼神接觸、產生連結。隨著故事啟動，觀眾席才逐漸暗去，作品並未建立「幻覺」確的起始點，而是將觀眾緩緩導入現場，在故事啟動前，利用簡單細節邀請觀眾進入事件。這個邀請，使得事件不只屬於舞台，更屬於台下的所有人。

緊接著，這個鉅細彌遺描寫角色內心糾葛的故事，卻用不斷模糊角色邊界的手法呈現，讓相同角色台詞不斷擴散至不同性別、身份的演員中。霍夫米勒清晰的本體在過程中消失了，儘管往後還是對不同角色有粗略分配，但在開場建立敘事規則的階段，他不曾成為單一、可供指認的個體。主角消失，但故事仍疾速發展。延續上段，觀眾被捲入的便不只是個人故事，而是失去角色但依然劇烈的事件之中。失去心理可投射的對象，觀眾便只能在不斷流動的角色間，親自感受事件進行。「感受」讓故事重回了現場。劇場從儀式性的觀演進化到事件體驗；未固著角色的經驗、事件、悔恨，時時刻刻都流竄在空氣之中，沒有清楚來向，卻感染著所有人。

相同敘事效果還能被其餘片段佐證。例如當霍夫米勒多次萌生逃跑念頭，面對即將被女兒病痛擊垮的父親，他再度萌生以謊言施予憐憫、安慰的衝動。回到宅邸中的他，感覺少女一家都是他如上帝一手所造，且自己還能更勝於上帝，慈悲地游走其中。在這陣同情的歡愉裡，導演以高速閃光燈刺激視覺，故事裡一人的狂歡在劇烈燈光間，擴張為所有人共享的狂歡。

而另一段軍官準備進入房門試探憂鬱少女的片段，則在房間門被打開後，主舞台燈暗，舞台前緣大亮，隨即一切進入黑暗。所有對話在伸手不見五指中進行，直到被少女看穿憐憫伎倆，慌張被趕出門，舞台才在軍官的一陣盜汗中恢復些許微光。在罪惡、恐懼發酵的同時，導演刻意避免任何人能對他者指認。一片黑中，沒有犯罪者能供「觀看」，因此在聆聽罪惡的發生時，觀眾彷彿回到兒時床邊故事的場景，不由自主將自己帶入不存在的畫面。少女的反擊，同從前的事件，也沒有明確發生地點、對象，因此似乎在所有人身上存在過。導演將同情裡可能包裹私利和慾望的可能性，擲向了在場所有人。

回到時間辯證的問題，導演確實已透過形式將問題往前推。他的態度明確：故事與所有人息息相關。回到故事本身，儘管霍夫米勒米勒在最後關頭提出（暫時的）解決方案，但電報被戰事中斷，並不使他值得同情。因此，戰事的影響本身是中性的，不影響角色評價；由於這種中性特質，觀眾除了返回情節現場外，也能再度回到了歷史現場。換句話說，原本便已經在場的觀眾，並未被一戰的環節彈開，反而更加投入，感受戰爭的衝擊。因此，劇場從對事件的歸返，達到了對歷史的歸返；過去的個人與現在的個人、過去的歷史與現在的個人，被重新連結起來，時間之間，於是有了繼承。經過這場演出，第一次世界大戰對觀眾而言，不再只是文字印刷出的事件描繪，而是在未親歷一戰的觀眾記憶裡，也具意義的事。

這是一齣對時間進行搬運的作品，將存在於過去，出於偶然甚至虛構的情感，重新放進當代的時空，人對於死亡，於是有共感與繼承。就像在悼念與我們曾有深厚情感的先祖時，往往同時重新憶起我們從哪裡來、為何至此；我們同樣也在《同情的罪》虛構軍官與第一次世界大戰的情節中，與過去產生連結，再度正視他們的消亡、與事件的爆發。情感有了寄託，時間便顯得連續。這場歸返裡，沒有從一而終的角色、沒有明確的個體，只有事件具體而鮮明底存在過，自1914，返回至2018。

所有暴行，都正孤獨地愛著這個世界

——《枕頭人》

文 / 張敦智

演出：仁信合作社劇團

時間：2018/06/16 19:30

地點：華山1914文創園區烏梅劇場

將劇本本身包含在內，《枕頭人》一共說了11個故事，因此我希望以第12則故事，作為回應2018年仁信合作社《枕頭人》的開場。故事是這樣的：一名叫做尤力西斯的男子，離開自己生長的村落，音訊全無，多年之後，村裡因此流傳他死亡的消息。多年後，歷劫歸來的他非但沒有受到熱烈歡迎，還發現他的死亡搶在他自己之前，透過村民的虛構，發生完無數次了。對此感到憤怒的他，為了挺身抵抗「錯誤」的現實，再度出發，進行另一趟遊歷，來證明自己「尚未死去」。這是傅科在《外邊思維》為了思考敘事哲學，所探討的例子。透過比較《枕頭人》與故事間的異同，可以協助我們對釐清仁信合作社作品中，導演、表演與劇本的關係。

在尤力西斯的故事裡，主角為了否定「故事」的存在，因此展開行動；相反，在Katurian死前想到的最後一則故事裡，哥哥為了使弟弟能寫出好故事，因此就算知悉未來將會成為施展暴行的人、被抓、會被弟弟殺死——儘管如此，還是選擇了活下去。這是為了肯定弟弟所寫作故事的價值，願意「重新死亡一次」的宣言。而相同之處則在於，無論Katurian最後一則故事裡的Michal或尤力西斯，他們都成為了，試圖活在時間以外的人。因為站在時間以外，所以可以否定過去的時間；站在時間以外，可以承諾所有殘酷再次到來。《枕頭人》全篇劇本的立足點，正是那一瞬「時間以外的時間」。那是故事重新懸置現實的起點，因為合理懷疑，事實尚未確認，所以故事向現實，斡旋而來的剩餘。

同意這樣的觀點，我們便更容易理解：「馬丁·麥多納劇本的目的，不只是關於殘酷與折磨」，這句話真正的意思。也就是說，所有在情節中被製造出來的暴力與恐怖，都只是為了最後，能以更寬容角度，從時間以外的時間，再一次許諾所有不得已，而只是為了承認，一切不得已間所開出的花。那是哥哥眼裡弟弟的寫作，以及弟弟最後理解，哥哥對自己，無條件的愛。

釐清了敘事裡的時間區隔，以下把Katurian與Michal所生活的現實稱為劇本的「第一時間」；而被虛構出來的Michal，選擇仍要再活一次的現場，則稱之為「第二時間」⁹；馬丁無疑是以那瞬第二時間出發，來寫作整篇故事。前述種種暴虐，在劇作家眼裡，成為第二時間的附屬品，只為了成就劇本最後清晰、寬容、溫暖的片刻。而然也是這裡，劇本中的現實、與Katurian所寫作的故事，出現了彼此悖逆的矛盾關係：生命真正的意義，總不在第一時間裡，而皆於第二時間顯現。

這個悖逆關係，可說是詮釋《枕頭人》最大的困難，因為第一時間、第二時間不僅存在於劇本結構，也存在與角色之中。從Katurian與Michal的角度出發，我們可以說，人若不是對生命抱持全然悲觀的決定論信仰，那他必定歷經反思，來從第二時間那旁觀的視角，來確認自己所作所為確實有意義的過程。那正是Katurian在劇中不斷重複，卻老是失敗的事。在生命的每個階段，他透過反思，確定自己走在正確的道路上，並且對得起周邊的每一個人。當發現年幼時的隔壁房真的有一個哥哥後，他

⁹ 10篇Katurian被唸出的小說作品，都是不同第二時間的現場。只是在Michal重新做決定的那則故事裡，第一時間和第二時間的人物、世界觀完全重疊，因此格外突顯，第二時間被製造的意義。也就是前段所述「時間以外的時間」，以及懸置現實的目標。

殺死父母，保護了哥哥，但為了哥哥受過的苦而沒有放棄寫作。這些寫作最後，成為讓Michal動手殺人的原因。而為了讓兄弟倆不受折磨，他先殺死哥哥，再自首所有罪行，但第三則虐殺案裡，哥哥卻未依故事情節執行，因此以誠實換取故事留存的談判條件破裂，他又再度面對自己的失敗。對Katurian而言，他是無論如何從第二時間裡反思，最後都無效的人。而反思與無效帶來的衝擊與轉折，正是詮釋Katurian的最大挑戰。

在閱讀劇本的第一時間，Michal可能是最難駕馭的角色。它的難處在於，如何表現保有自身邏輯思考，但同時已心智失調的成人；但在林子恆快速切換憤怒與愉快、談判與天真的情緒間，角色的行動邏輯被串起來，相較下，王宏元對Katurian的詮釋，則不包括最關鍵，對自己行為經過反思，所做出決定的質地。Katurian感受到懊悔與恐怖後，如何一邊承受情緒，一邊修正出下一個決定，是表演的關鍵。但演員展現更多僅是「被折磨」的痛苦，角色配合警官、責備哥哥、又殺死哥哥的行為，似乎皆是迫於外力，以求自保的手段。這不影響悲劇情節的渲染，但同時，失去獨立判斷、無法表現出抉擇原因——也就是內心第二時間——的Katurian，在演出中，成為了比哥哥更不成熟，並未抵達劇本核心的角色。

在導演詮釋裡，相對於暴力，也未見對於劇本核心——那珍貴的第二時間——相對篇幅與力道的琢磨。這是《枕頭人》從文本到搬演，需要由演員與導演合力克服，最主要的困難。所有不得已在劇本中，之所以殘酷，最主要原因不是嚇人的劇情，而是在故事裡，編劇已經透過各種線索細細陳述，所有觀眾看到的選擇，對角色本人而言，都已是最能對自己交代的。所以，演員看似輕佻或簡單的舉止，實際上都正傷害著劇本。未能表現生命對自身的評價下，殘酷的折磨，淪為沒有前因，幼稚的凌遲。Katurian所有的選擇，也從由責任衍生出懊悔、痛苦、與驚嚇的狀態，衰退為潔身自保、膽小如鼠的性格。

在導演場面、節奏緊密追趕劇本第一時間的條件下，原作實際上並未瓦解，只不過第二時間的核心，最後仍只由編劇一個人，獨立完成了。這是《枕頭人》（劇本）的優點，也是《枕頭人》（劇本）的陷阱。在搬演時，只要達成最低限度對現實的描述，效果自然在情折轉折間顯現。然而如何從導演與表演，處理那不可思議，被瀕死Katurian所虛構出的時間——既同時展開哥哥性格的全貌，又同時證明了弟弟死前對哥哥，第一次、也是唯一一次，徹底的理解——顯然需要更複雜的手法與編排，才能透過舞台，觸及文本核心。

也就是：每名角色的每一個選擇，都已經是他自我斷定，回饋、並愛著這個世界的最好方法¹⁰；殘酷有此基礎，血腥暴力才不淪為製造懸疑、吸引觀眾的手段，而是在劇中，時刻自有其光芒與悲傷。

¹⁰ Katurian的父母除外，此處專指兩位警官、兩名兄弟，加小女孩五人。

已發表之表演藝術評論文章或試寫稿 二~五篇：（每篇不超過1500字）

（請註明評論場次的觀賞時間、地點、演出\製作團體）

一、

五加一種提問，無數種女性主義的可能——評 《女女女女女》¹

演出：69劇團

時間：2017/03/25 19:30

地點：牯嶺街小劇場

導演黃洛瑤在演後座談說：「我們都希望活在一個不需要女性主義的世界，當弱勢不存在，我們就不需一個額外的『主義』來為它發聲。」在這個意義上，《女女女女女》可視為一連串對權力的提問。五位女子各代表一種生活：大姐的照顧、二姐的戰鬥、三姐的自寵、四姐的放鬆、五妹的沈默；五種個性以姐妹關係被捆綁起來，變成五道息息相關的問題：誰最接近「理想中」的女性主義？

這個核心提問成為劇情發展的主軸。離家在外的父親透過書信往來，持續影響家中的五姊妹的行動。劇情提升點發生於第二封來信，爸爸決定與Veronica結婚，希望五姊妹能好好歡迎。信末的強調使二姐開始戰戰兢兢，爸爸說：「Veronica是一名女性主義者。」此刻知識概念被導入日常，人對概念的理解，此刻在優先順序上提升到人際互動前面。二姐因此買來一本二手女性主義說明書，希望大家在Veronica抵達前讀熟。戲劇接下來以喜鬧節奏，切換至概念徹底宰治人類的世界觀。女性主義在格言與填空題之間穿梭，但戲劇同時不斷從內在湧出對僵化思考的突破。說明書以制式形式引導讀者理解封閉的女性主義，但當詮釋權回到五女身上，生活場景與經驗卻不斷進行解放與破壞。考題被以更自我、「錯誤」的方式答出，這是喜劇的成立基礎：當答案先以固定型式被想像，生活的豐富意義在此前便被屏蔽。因此五姊妹的創意作答，每一次都反覆突顯考題的不足。這樣的解放形式在知識與概念不斷增加的社會裡，成為令觀眾鬆一口氣的笑話。這也是戲劇內在自我對抗的過程，作品藉此形式不斷提醒自己：所有斷言跟展示，必須與完整的生命息息相關。

比起其餘四姐姐，劇本以更長而持續的方式塑造五妹形象。在深夜苦讀並與大姐對談的戲中，她放起媽媽先前遺留下來的海邊錄音帶，想憑著還浪聲去尋找母親。這段她與大姐間的辯論，幾乎等同於全劇核心：「海浪聲都一樣啦，怎麼可能找得到？」「一定有什麼不一樣吧？」對從未見過母親的五妹而言，海是理解媽媽的唯一線索、對她全部的想像。當四位姊姊不斷為Veronica歡迎會籌備、爭吵，五妹幾乎從未參與其中。沈默的她不斷讀書、入夢、與聽海，生活前進在1：1的吸收知識與同理他人當中。

不同理解進路，並不存在絕對優劣關係。矛盾與衝突表象下存在緊密且強烈的互助。故事末大姐再不能忍受二姐的任性與苛責，因此準備離家的片段，劇情看似回到易卜生以降那種熟悉的寫實主義悲劇，但實則大姐忍辱負重照顧妹妹、以及因之而來對她們的恨與不諒解，精準隱喻了劇本不同理

¹ 本文原載於《BIOS Monthly》，2017.04.17，原文網址：http://www.biosmonthly.com/columnist_topic/8761

解進路的關係。傳統悲劇以性格鋪墊愛與衝突的矛盾，被嫁接至五種思考間的關係與內涵。悲劇意義得到立體且豐富的詮釋，這樣的詮釋，便是五女之外，屬於導演的第六種提問。

全劇一片翠綠的舞台被大姐所珍愛的植物包圍，空間從開場起，建立奮力、且安靜生長的氛圍，與大姐妥協又呵護的本質互相呼應。四位妹妹在大姐的庇蔭下，其實得到更好的生活，而代表全戲範圍的舞台空間，從容、堅定而貫徹始終的生長狀態，使大姐對待妹妹的方式，也成為作品對現實的態度。在爭執相對容易的社會，如果劇中父親擺在信末的女性主義是一種強調，那麼戲末五妹走進夢中之海的場景，也成為《女女女女女》的提醒：對海的詮釋以及對他者的詮釋，同樣有無限想像空間。家族斷代史以大姐的包容起，以五妹的傾聽終，中間夾帶各種不同生活形式，使理解不斷擴大。代表知識的Veronica跟代表生命的母親最後沒有現身，五個主角加上導演，示範出六種理解此兩二進路的過程。行動不曾、也不會抵達終點，當欲理解的對象處於動態，理解必定是一持續不斷的過程。

二、

侵入式治療——評《海海人生》²

演出：台南人劇團

時間：2017/03/11 19:30

地點：新北市藝文中心演藝廳

正如劇本裡大海對女主角而言同時是名字、與無法直視的陰影，《海海人生》本身內在也具備分裂的危險與雙重性。當文本試圖處理當代都市面對傷痛解法的同時，《海》的形式卻完全服務跳躍、浮華的都市。儘管劇末以大片海洋呈現打開心胸的情境，但所有都市符號未遭破壞，而僅僅是「隱去」。題材上試圖以引入外部世界、敞開心胸的方式處理傷痛，但引入元素卻是浮誇、形式化的城市符碼。符號最後成為《海》的巨大招牌，並成為作品解決悲傷、抵達理解的途徑，這是《海》內在最大的矛盾與荒謬。

就劇本而言，趙啟運提供處理悲傷的「消解」觀點，以日常切入，從女主角不斷放屁環節點出個體內在矛盾。接下來女主角展開一系列面對自我的「逼近」，隔閡如鬼魅持續出現在每個地方，使情感近在咫尺，卻總是無法看透。海海對大海的排斥、寫信作為表達細緻情感的手段，女主角卻「不能讀」、面對老爺爺寄的信無從理解，還有寄給木村拓哉而石沈大海的信，都是「無法抵達」的象徵。而從面對障礙、消解、到接納環境與擴寫自我的過程，則從讀信起，透過他人之口產生理解，到最後信中潮水只淹到老爺爺屁股，大海並未展現「吞噬」的面貌，都是在另一幅困頓受控制的場景。

回顧廖若涵過去作品，從2010年的《遊戲邊緣》起被以「嘶吼系劇場新美學」定義，2012《行車紀錄》就形式面擴張，延續至2014年《游泳池沒水》。首次出現顯露形式疲乏是在2015的《阿拉伯之夜》。從這齣作品起，演員肢體被明確用以建立空間環境，角色原本就不易親近前提下，加上德國劇本社會脈絡難以駕馭，造成言說空洞，情節本身留下未被詮釋的中性時空。廖若涵在〈想像力建構劇場的無限可能——專訪《阿拉伯之夜》導演廖若涵〉³中，面對作品與社會關係，做出「不會特別去想這件事，我注重的是這個劇本是否有當代性，包括戲的內容和形式。」的回答。從近代戲劇史角度看相同問題，形式的當代演變與社會息息相關。新文本產生是為了收納更多複雜的生命與痛苦，而產生的戲劇形式。正如《後戲劇劇場》作者漢斯·蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）所說，後戲劇劇場的出現，是因當代社會之複雜與壓抑，已經難以透過單一房間或家庭場景述說，因此衍生意欲收納新關係與暴力的方法。就此觀點，新文本在寫作方法上的擴散，理應包容進更多空間與現象，而非僅是散文化而已。形式變種是為在有限時空內達到最大效果，內容理應擴散、濃縮，如此才無潰散之虞。

從這個角度回頭檢視《海海人生》，劇本核心痛苦是「媽媽在海裡死亡」一事，為了加強都市感，劇中大量使用流行元素、以及華麗影像，讓全劇徹底沈浸浮誇繽紛色彩中。演員肢體在劇中全力表現程式化社會溝通（如拉麵店員招呼），肢體、聲音大半篇幅無關情感與思考，個人完整性被削去大半，填補無扎實內容的溝通形式。自己成為與自己無關的事物，這是馬克思「異化」

（alienation）理論在舞台的真實還原，作品本身卻對此毫無意見，情感與傷痛甚至可以消散其中。

² 本文原載於《BIOS Monthly》，2017.03.20，原文網址：http://www.biosmonthly.com/columnist_topic/8669

³ 原文網址：http://www.biosmonthly.com/collection_topic/5951

同樣是台灣原創劇本，如果《無差別日常》與《海海人生》寫的是同一時空、社會，那麼那些消耗個人生命、使一切複雜而必須思考的部分，在另一部作品裡，為何轉眼就成為治癒的良藥？

劇末謝幕時，演員牽起手，燈光跳躍至拉麵店配色，敬禮前最後一句台詞，演員對觀眾席說：「謝謝員工。」我樂意將此詮釋為作品出發點仍面向底層，希望提供出口。但若真如此，那麼形式對作品內容造成的破壞，更不可忽略。廖若涵獨有的舞蹈與肢體程式在過去六部作品來，已達廣幅地橫向探索，下個階段或許必須重新出發，回到生命的衝動與狀態（《遊戲邊緣》？），發現情感、進入思考，形成形體的縱向深度。這是從本質論上嚴肅、迫切的問題。廖若涵的舞蹈／肢體已經「代表」過夠多東西，但舞蹈／肢體本身「是」什麼，似乎仍不曾看過。

三、

〈經典的塌陷、及其焦慮〉——評《仲夏夜之夢》⁴

演出：當代傳奇劇場

時間：2016/03/26 19:30

地點：國家戲劇院

當代傳奇劇場版本的《仲夏夜之夢》擴張劇本原先的後設幅度，並投射大量的意圖至觀眾席，力求「互動」與「打破」。然而，整齣戲乍看之下未有大幅的結構調整，卻在關鍵處失去其核心而未能補足。全戲因此形成「向外擴張，向內塌陷」的狀況，宛如一只脫蟬後的空殼；徒有形體而難以發聲。

從原版《仲夏夜之夢》看起，初始的劇本結構中登場順序依序為現實中的王公貴族、接著是戲班子、最後才是精靈帕克。我們可以詮釋出三種不同層面的「真實」結構：「事發當下」為現實所苦的伊吉斯、海倫娜、以及赫蜜雅等人，他們身處核心，承受最「直接」的苦惱與痛苦；接著是「詮釋現實」的戲班子，他們看見、並試圖理解現實，力求重現，而不為其所苦；最後才是精巧掌控「命運」的精靈帕克，比起戲班子對真實的「模擬」，他更能直接「操控」，同時這操控如劇本所示，還包含了「命運」本身對自身的失誤、與不精準，現實因此而有機會被小人物們爭取、被鬆動。莎士比亞透過這三重「現實」結構作為劇本核心，在喜劇最通俗的意義裡，展示對命運更寬容的理解與思考。

回到當代傳奇劇場的演出，關於命運的三重結構從一開始就被打散開來。「真實——模擬（戲劇）——命運」的出場序，被置換成由戲班子炒熱場子作開頭，最終也以他們插科打諢結尾。這樣詮釋仍有其獨到之處：對「俚俗」的靠攏，讓戲一開始彷彿又回到莎士比亞時代輕鬆、不嚴肅的看戲方式，那是一個莎劇還未「神聖」的時代。而以這樣良好的立意，卻因為詮釋單薄，而使問題在後續一一浮現與擴大。

略過非戲劇科班的演員因表演問題，造成敘事效果打折的情況不表；「帕克」一角在吳興國與林秀偉的聯合形塑下，僅留下肢體上的靈活與好動，因此，掌握「真實」的全知者在無法被觀眾「同理」的情況下，退化為單純難以調教的「頑童」。這是戲中第一次對「真實」的背叛，「命運」本身在情節裡表現的不再是「善意」或「誤差」，而是失序甚至無序的負面觀感。對「真實」本身經過第一次破壞以後，在海倫娜與赫蜜雅的婚禮上，詮釋也僅剩儀式的過場，彷彿極欲讓戲走到最後戲班子笑鬧、仙王打破框架的片段。這是第二次，也是最終本劇正式崩塌的時刻。少了第一層「現實」，戲班子其次的「重現」便沒有模擬對象，基底被抽去後，沒有敘事功能的戲班只能淪為耍寶與賣笑的功能。此外，編劇、導演還想更粗暴地在劇末將「後設」拉至更高、更疏離的層次，以口白大聲疾呼：「一切都是假的，背後的寫作由莎翁一手操控！」

試問：若一齣戲完全虛假，那觀眾應該「看見」什麼？這成為了擺在當代版《仲夏夜之夢》之前，一道令人困惑的問題。「後設」手法所展現的，應該是從現實撥開另一條第三人稱的道路，以旁觀、干預，作為對現實的理解與參與。以此為出發點，「後設」仍致力於「建構」，而非「破壞」。當代傳奇劇場抓住了「破壞」的表面大行其是，同時抓著「喜劇」之「喜」，著墨笑鬧、與帕克對觀眾的互動，除了未妥善設計外，更連帶造成了「戲劇」本身在場上的消殞。我們也由此窺見了劇團

⁴ 本文原載於《表演藝術評論台》，2016.04.05，原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=19390>

本身創作節奏上的焦慮、與躁進；《仲夏夜之夢》所服務的，已不是故事本身所要傳達的價值與內涵，缺少詮釋核心後，又灌注以形式本身對「新穎」、「進步」想像的大幅靠攏，最後吞噬了這場精心準備的三十年大戲。

縱觀當代傳奇所力求的革新與傳承，從《慾望城國》到《仲夏夜之夢》，最終被捨棄的，竟然是「故事」本身。將核心挖空，置入新穎的概念與手法，並裹上笑鬧的糖霜——如果這就是「革新」，那《仲夏夜之夢》展示的除了本身的虛無外，更是創作者詮釋上的單薄與不安。三十年後，應該捨棄、留下的各是什麼？怎麼用更好的方式說一個「當代」的故事？不斷翻新「經典」之餘，它們應該被放在「當代」的什麼位子被檢視、被觀看？作品與過去、作品與現在的系譜學，在嘗試製作更多經典的同時，更是創作根本上必需先解決的。畢竟，我們需要的並不是經典的「出土」——借用2012年台北雙年展的副標題——是經典背後，「想像的死而復生」。

四、

〈黑洞作為針孔：暴力中的理解、慈悲、與寬容〉 ——評《無差別日常》⁵

演出：台南人劇團

時間：2016.3.12 19:30

地點：水源劇場

《無差別日常》捨棄了「線性敘事」，從劇場退回到更原始的本質：「接近」他人。

這是幅當代社會「負能量」的百科全書。當今社會負能量已經近乎顯學，我們沒辦法像過去那樣無止盡地強調正向思考。但負能量本身的暴露有何意義？《無差別日常》即是將這種爆炸投予觀眾，把「他人生命史」植進觀眾的身體。借「抒情」之名，行「理解」之實。

從《行車記錄器》起，廖若涵一路走過《游泳池沒水》、《阿拉伯之夜》，抵達《無差別日常》。在這裡，廖式的動態美學終於達到極致的發揮。我們很難「理解」文本中的「意念」，彷彿一片混亂，遍地廢墟。整場戲充滿爆裂式的能量，用各種元素向觀眾打開「現實」的大門。

在敘事方法上，廖喜歡極簡的舞台場景，讓場景後退，以收攝進更多的存在與意義。在《無差別日常》中，舞台僅由高低差兩區壓紋黑鐵製成，透過燈光、音效、以及演員聲音、肢體，它卻不斷幻化成辦公室、捷運、停車場管理庭、計程車、家庭主婦住處等不同地方。我們可以把這樣空無一物的舞台想像成一虛無的黑洞。因為表演的起點「舞台」幾乎退到「虛無」的底線，因此導演就可以投射出更精準、更重的「多」；一如黑洞的「無」來自無法測量的巨大質量，這齣戲裡，「無法測量的巨大質量」就是社會裡形色百態的人生。

全戲以大量「他人生命史」的切片重疊、拓印出大環境的樣子，這是一幅哲學、社會學領域尚無法解鎖的地理學景觀。地理者，「關係」也：人與人的關係，人與物的關係、人與時間的關係。戲中反覆處理的，就是不斷把角色在「因為」、「所以」間來回拋接，這是「時間」地理：從生活到選擇、選擇到後果，最後回到自己，竟無法承受，甚至必須「暴力地」對陌生人溢出痛苦：捷運上的女孩對男子開口：「我媽死了，爆炸那天，她就在捷運站裡。」計程車司機也（在心裡）對兒子、妻子說：「那就變成我每天一定要回家……我只去過澎湖！幹！……妳幹的時候要看著我啊，幹！」喜歡收集傳單的阿姨也發出了類似的心聲：「你以為阿姨是什麼人？」所有人都渴望，但最終都無法被看見。這種生活形式的傷害：「有個自己在過去那個時間點，傷害了自己。」彷彿《伊底帕斯王》的伊底帕斯、《酒神的女信徒》的彭休斯，於是我們看懂了：現代社會的縮影，竟然就是micro版的《伊底帕斯王》與《酒神》，小得無足英雄，不值得了解，彷彿卡夫卡《變形記》裡的甲蟲。導演在演後座談中說：「當今社會，我們的耐受力都很高」我想如果這齣戲可以給予任何人一點溫暖的感覺，那是因為在角色的真假間來回穿梭間，驀然驚覺那就是自己的緣故。

故事也重現了「人- 人」的地理、「人- 物」的地理：發傳單女孩跟蹤上班族、阿姨透過傳單掌握世界、捷運男子攻擊博愛座（母親死掉）的女子，同一時間裡，不難想像喜歡用板手刮車的（壞）

⁵ 本文原載於《表演藝術評論台》，2016.03.16，原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=19195>

學生就在隔壁車廂恨恨地背單字。所有人被以自己不理解的方式細細、堅固地牽在一起，我們看到了點跟線，卻無法理解背後恍恍、瘋狂的圖像與因果。

既無法理解，那我們應該怎樣「穿透」這齣劇，回到現實？全劇近二十幾則新聞事件組成，廖若涵把常見的新聞解壓縮、搬進劇場，讓「瀏覽」變成「凝視」。《無差別日常》的黑洞是一個極具能量、小小的針孔，我們看到的戲來自於孔洞背後的真實。透過廖若涵重力與壓縮，這些事實得以投射進觀眾眼中，成為景觀，於是戲本身自然難以「理解」。因為如果穿過《無差別日常》的針孔，我們只會看到一幅相同的圖像。這是戲的殘忍，現實的無法脫離；從一個角度而言，卻也是創作者對真實世創作者的慈悲、與包容。從這個角度檢視，原來我們要理解的不是這齣戲，而是這齣戲將我們拋回的現實：教育問題、結構問題。這次廖若涵的動態與魔幻揉雜更多的元素，換來的不是疲憊，而是大量動能濃縮進小小的孔裡，投給觀眾；背後的意義我想是希望這股「理解」動能可以從觀眾延續到現實：需要理解的不僅劇本那十幾個人，更是現實中總是被遺忘、譴責的人。

與黑暗獨處，及斷尾求生——評劉冠詳《棄者》

演出：劉冠詳

地點：淡水雲門劇場

時間：2017/07/28 20:00

文 / 張敦智

棄者的字義在宣傳階段出現兩種詮釋：一是劉冠詳祖母九十九歲時牽著他的手，在老廟十八層地獄圖前幽幽警告：將來要是做壞事，便像圖裡的餓鬼（棄者）一般。在佛教經典《順正理論》中，那是無財、少財、多財三種餓鬼裡，多財的那種，以尋找人類供奉的食物維生。另一種棄者，是字面上被放棄的人，在已經消失的依靠裡流連忘返，幻想中自有萬箭穿心。將兩種詮釋相連，或許可得《棄者》最初理想中的樣子：在被遺棄的世界無法生產，仰賴他人供奉，勉強續存。為何落至此境地？英文名Karma代表作為解答：因果報應。

因此，比起下場，《棄者》所呈現的更接近一段時間，嚐盡悲歡離合，在才人生的某個時間點發現，不知道什麼時候被遺棄了。近乎背叛，而想尋求解答。什麼時候的事？為什麼？開場段落裡，劉冠詳先拿麥克風間斷進行跟阿公間的對話。我要排舞，沒事，我在排舞。雜訊音效穿插，搭配整支舞主要意象：劉冠詳與女舞者胯部相接，緊密地交纏；時而男方站立，時而女方翻轉，如一場暴力的纏鬥，又如一具無法切割的機械。第一大段落最後，劉冠詳提著簡晶滢朝上舞台白光裡走去。不久，畫面轉黑，劉冠詳一個人躺在下舞台，女舞者在左上區塊裡獨自翩翩旋轉，進入夢一般溫柔的世界。整支作品以ABA的架構串連，在最後段落間，劉冠詳以高速呢喃將時間面向呈現出來，道出他從小到大、甚至到《棄者》演出當下的心路歷程，而結論卻是自己原來就是一名（被）棄者。

就觀眾角度而言，整支舞的意義或許到此才明朗起來。B段女舞者脫離劉冠詳，以寧靜的姿態獨自生長的過程，靜止不動的劉冠詳似乎在這股柔軟氛圍裡，重新回到一不須要暴力、掙扎的世界。這是最初的時間，也是想像的時間。然而大多數段落裡，舞作仍呈現棄者本身的生命狀態，用盡全身的力氣，凹折與凹折，扭曲再扭曲，在糾纏的身體裡尋找活下去的解答。在當天的映後座談中，劉冠詳提到其實他認為最強的力量，來自和諧與溫柔。相較下傳統男性非得呈現陽剛一面不可的狀態，反而是脆弱的表現。剝去剛硬的外殼後，底下真實的自己，仍永遠無所適從。

這似乎是棄者裡隱含的另一核心，身為創作者想表達一種掙扎、且不盡完美的姿態。而這段對體悟、及對作品的反思並沒有在《棄者》裡呈現出來。或許這是《棄者》在充滿暴力與震撼的肢體下，姿態誠懇，卻難以感人的原因。作品從架構上，舞者便沒辦法交出自己，只有自我掙扎、幻想、與自我的再度掙扎。一種更加理想、安全、存在於創作者腦中的樣貌，保護了創作者，作品以這個框架為出發點，因此作品最後仍是劉冠詳用其生命、品味與技巧，描繪出的十八層地獄。這齣作品沒有全部的他。而這是劉自己也開始意識到的層面。作為一名表演藝術創作者，他的舞台暫時仍只能容下他對自我的想像。

因此，這是作品最後的樣貌：漫漫光陰走過，劉冠詳終發現自己身棄者，決定到舞台呈現自己一路廝殺、掙扎的樣子。這段呈現包含第二種，被描述出的時間維度。在這段被創造出來的時間裡，沒有全部的劉冠詳。創作者在《棄者》中不可控制地，拋棄了自己。棄者的中的棄者，隱形而無法發言。不陽剛、安靜、等待被理解的部分被排除於作品外。那具在B段中靜止不動的身體，伴隨女舞者在翩翩起舞，竟已經是暴力休止過程中，最接近剛硬以外自我「全貌」的部分。但他的臉孔仍不被看見，身份無法確認的狀態下，或許只是暴力短暫的休息，下一波的醞釀？

比起女舞者身份，簡晶滢在台上的存在，更像一段濃縮的時間。劉冠詳極欲抵抗，念茲在茲的假想敵。而整齣作品部分自我的缺席，可視為暴力的自己加入時間陣營，進行自我折磨的決定。在結尾中，他仍得再度奮力提起女舞者（時間）的身體，繼續行走、翻轉、彼此纏鬥。以此作為前進的唯一方法，本身就是對柔軟內心的破壞。因此作品令人難以進入 / 同理，或許並不全是關於女性主義的問題。更多是真摯所進一步暴露空白。若時間是一頭野獸，坐困其中的人，難道也必須成為野獸才能繼續存活？更完備的力量能呈現出什麼樣貌？這是思考與行動的瓶頸。在映後座談中，面對質疑，他也不無感慨地答道：「會越來越好的。」

2016台新藝術獎作品《我知道的太多了》中，因為面對母親這個溫暖、欲保護、甚至彌補的對象，舞作展現出豐富的面貌與反思。但離開《我》裡面那艘以身體搭成的船，航行到外面的世界，面對時間，如何在保持彈性與豐富，是在技巧、爆發、與形式的轉換後，所需面對的下個問題。

存在的邊界——評《一家之魂》

文 / 張敦智

演出：台南人劇團

時間：2017/08/11 19:30

地點：水源劇場

《一家之魂》編導帕斯卡·朗貝爾 (Pascal Rambert) 以「鬼」之概念為核心，建立一齣四幕的家庭悲劇。整齣戲啟動的核心，是為了提問而來，因此，全劇的演出可視為一座不斷將問題拋出的機器，比起完整、易解的敘事，創作者更想把經過大量文獻反芻後的疑惑，從形式、角色兩個面向拋出。所以在難解的故事背後，乾淨明亮舞台所欲承載的，是其難以定奪的回答。

在首段開頭，舞台燈管亮起，一家人從門後快步走到桌邊就定位，建築師韶君發表「湯匙不存在」的言論，但在一致的同意中，李莉打斷她，認為湯匙是存在的。為了解決這個問題，於是一行人回到門後，重新倒帶，試圖對「湯匙究竟存不存在」進行正確演練。於是，第一個問題在故事情節還沒開始前便已經被提出：存在與否，到底誰說了算？此問題有沒有可能達成一致協議？這是形式面向的提示，先於故事的一段楔子。往後關於媽媽、爸爸、烏龜，以及冷酷舅舅、ID、甚至大哥與李莉小妹的死，都重複著這段開場：誰看見了？誰沒看見？而不同答案間，怎樣的存在才算完整？

導演的提問不僅止於此。在形式上將問題提出後，他進一步透過角色背景，將問題深掘下去。在演後座談中，導演提到為了書寫這部劇本，他做了大量研究，包括閱讀蔣介石傳記、毛澤東傳記、以及中國歷史哲學等相關研究。於是，角色、演員身世也都被融入這台提問機器裡，透過身體，將問題轉譯出來。來自中國的演員劉莉在劇中飾演同母異父的私生小妹李莉，由於先天性格，她不喜歡從門出入，老是爬窗戶。儘管如此，在身為一個人的條件上，她仍與所有人相似，並非常想融入家中。這樣的轉譯也在演後座談裡被演員提出，劉莉表示：「我總是想融入這個地方，但卻找不到一個適當的方法與角度進入，因此都格格不入的。」劇本也收錄她奶奶在文革中，為了保存家傳戒指，最後（配著麻油）吞下肚的故事。歷史事件對個人的影響由大至小、又從小地方擴散開來，延伸至家中，成為一群人的問題。事件傳遞透過劇本表達出來。

如果形式的提問是關於歷史、時間、與個體存在的面相，那麼角色背景的提問，更多是關於自由。家中其他成員各有各問題，包括在銀行工作，老是說很悲傷的朝氣哥哥定誼；沒有工作，浪漫堅定之餘難有穩定生活的智偉；沈默寡言，心中有份溫柔卻難被看見的大哥柏璋。其中，智偉的感知能力比家中其他人更為纖細，除了能看見李莉小妹的ID，更擅長占卜，嚮往以氣息傳遞訊息。在舞台動作中，「以氣息傳遞」是透過手掌相內，手指從鼻尖往前上方空氣畫去的手勢表達。在其他人相對實際的職業裡，這種儀式顯得神秘而直接，透露對自由的想像與嚮往，或許也是導演從中國歷史哲學得來的詮釋。智偉同時是與烏龜最親近的人，「龜」作為歷史象徵的手法在文學系統中屢見不鮮，黃錦樹從1995年的〈魚骸〉起便大量運用「龜」作為甲骨文與歷史原初想像的符號。而在《一家之魂》的台上，這隻符號的先祖，從火鍋景起，便安靜地穿梭舞台，時而被察覺、時而被忽略。這又是一道形式上反覆的提問：沒有被察覺的存在算不算存在？又或者，這種存在是否逆向地指出了另一種存在——也就是，所有人的忽視？

這種反諷手法，最後連結到李莉的死亡。她在東京學習Business跟Economic，白天練習怎麼從working class身上榨取好處，晚上又獨自對未來的職業反胃，於是她感到自己被世界撕成兩半，自

殺身亡。在她留給溫和哥哥澹哲，那張完整的紙條裡，寫了這齣劇全劇的隱喻：「我親愛的兄弟，我親愛的姊姊，有些像這樣的人，像鬼魂般的人，沒人看到的人……」在這段遺言裡，湯匙存在與否的問題在不斷反覆後，終於反諷地變形、而顯得尖銳起來：在這資訊爆炸的時代，存在與否，如果是由主觀來裁決，那麼許多痛苦似乎將從此消失。這是《一家之魂》的全景：跨越了歷史時間後，所有人來到當下，卻對彼此、彼此的破碎難以察覺。一幅再也鑲嵌不到一塊兒的拼圖，圍坐在一起，跳舞、煮鍋、喝酒。但真正的關係，卻如劇末悲傷而冷酷的提問，由所有人同時發出：「我們都在嗎？」問題早就被轉移到另一層面，它不關乎存不存在，而是我們是否能對彼此（甚至彼此的歷史）有所察覺。底下這問題才是刺痛的起點，隔閡的根本；大哥與李莉相繼死去，全家在茶几前，似乎成為了一群鬼魂，對彼此存在的狀態感到不安、無法捉摸。

然而空白的舞台、極簡的燈光，使得問題底下的暗潮難以完整表達。回顧臺北藝術節預告片，影像剪接一家人坐在全白背景前，接著以相同姿勢跳轉至叢林中，預告片在此以叢林表達出家庭關係的暗潮與複雜；然而此「複雜」到舞台上，並沒有語言外的元素來相對應表現與支撐，因此觀眾難以透過劇情與畫面「發現」問題，只得被迫揣想第四面牆內的世界，以自己的邏輯來理解。只用全白作為彼此破碎關係隱喻的結果，加上希望問題本身被凸顯的螺旋式劇本結構，使得每個角色的故事、以及故事與故事間的關聯被破碎地呈現，難以吸收。

儘管如此，難以吸收並未《一家之魂》的定音錘。它從劇本出發所啟動的思考，將人類普遍性問題，包括資本主義、國族隔閡等，濃縮到個人身上，又選擇在華人（比起歐美）極重視的家庭場域裡發散開來；透過以上脈絡，對個體、歷史（烏龜）的存在反覆提問：怎樣算存在？怎樣的存才近乎自由？問題多層次地以符號、歷史、個人背景與未來重建起來，成為一難解、巨大的提問。其背後的精神，是非常當代的。而這道題問最後的特徵，也就是這齣劇最後的畫面：它是封閉的。導演關懷最後顯露出其悲觀、或仍然困惑的部分。在演員離開後，眾目睽睽下，家裡的門又不知被什麼關起。封閉之餘，這關起門的「存在」再度無法確認，彷彿裡面最後有誰、有什麼，是誰的鬼魂誰的ID都無法看清，答案到最後一秒，仍完全空白。全劇看到這，令人莞爾一笑，隨即感到悲傷襲來。如果一個角色代表一種問題，而問題的存在與否，到最後一刻仍得各自為證、沒有共識，那麼在不久的將來，我們或許都將如劇中人的下場，呢喃著彼此是否存在的疑問，相對無語，徒勞而沈默。

時間零度裡，必有無數可能的愛——評《馬利亞情竇初開》

文 / 張敦智

演出：2017女節

時間：2017/08/12 19:30

地點：國家實驗劇場

在所有人必須面對的事物中，時間或許是最難解的一個，沒有型體、又充滿可能性的狀態，使歷來所有藝術、科學領域都對它趨之若鶩。它是什麼？是波赫士筆下的〈環形廢墟〉？那反覆又反覆、出走再出走，最終仍被自己包裹起來的封閉輪迴？還是貝克特筆下，那永遠停滯、永遠百無聊賴，但又永遠充滿期待的《等待果陀》？抑或是易卜生以降，所有佳構劇不可逆反的爆炸，由一連串衝突堆疊起來，無法修復的破壞與結局？不管是哪種，詮釋的慾望來自同個本源，那令人著迷的性質：可能性不斷繁衍，定義被清空，想說什麼，都必須用手去指。時間的本質包含所有關係。這是它之令人敬畏之處，也是《馬利亞情竇初開》的根本哲學。

整齣戲一開場，舞台先被以三面薄膜包覆起來，彷彿一座巨大子宮，孕育一切可能性。在接下來的段落裡，整齣劇從三個面向分別給予我們暗示，分別是劇本、舞台、與表演。在劇本上，敘事被分為三大結構，情節先各自開始，後續在中後段匯集起來。它們是聖母馬力亞、冬瓜媽媽家庭、以及男同性戀情侶。敘事時間以遠古時代起手，說書人塗白的臉、黑白裝扮、以及肅穆語氣，彷彿神殿中的羅列的護衛。在此同時，另一場敘事一邊啟動，時間回到2017的台北市，天氣燥熱到不可思議，冬瓜媽媽以為這是女兒違逆天命去做一名T的後果；懷孕的男同志則在深夜裡拜訪約會對象的家，要求收留。整部劇本結構，時間被從不同面向收攏：古代與今日、白天與黑夜，最後都被放到同一場雨裡。雨的性質被賦予開放詮釋空間：它是馬力亞的高潮之水？還是神憤怒的懲罰？兩面性敘事技巧擴大了劇本的解讀空間。

回到舞台元素，藏在薄膜背後的，首先是台車以及其上的一座耶和華神像。而拼接起來的台車，在T女兒出場時第一次被搬開，佔據不同角落。這並不是單純的舞台調度，當一行人隨後要一起在方舟上生存時，這些四散的台車又重新組合起來。簡單的設計以版塊漂移意象，結合劇本裡厚重的時間感，同時滿足舞台空間需求。第一次的分裂點設立於T女出場，隱喻意圖非常清楚，但板塊並沒有進行更多裝飾，它是純白的空間，充滿可能性的空間。同時這場不間斷的大雨，以無數淺藍色乒乓球示意，道具使用讓舞台同時佈滿現場視覺、與聽覺元素，而球體對演員行走的干擾，隨後也不斷提醒了「水」的存在。可惜的是，絲瓜棚上懸吊的兩朵雲，始終作為裝置存在，試圖建立更完整空間感，然而水的來源始終來自地面，或許礙於技術／經費考量，抑或怕球彈到觀眾，兩朵雲的方向未曾有水降下來。

而表演可說是整齣戲最後一塊拼圖，讓文本的態度更加鮮明、並劃清語言疆界。所謂「疆界」，指的是戲作為一場行動，對現實所欲進行的干涉／干擾程度。回到情節本身，馬利亞竟不是出於自願而產下耶穌，單看此書寫，可謂充滿宗教挑釁意味。但表演風格否認了此一誤讀。因為角色狀態自始至終是自給自足的，在探索路途中，所有解決問題的行動都被笑鬧形式包裝。那不正是所有人都曾有的本能嗎？在一片難解的空白中使自己快樂起來，同時理解了自己是什麼、自己需要什麼。這是決定作品態度的最後關鍵，它不是挑釁與破壞，而是創立、與新生。透過被重寫的神話，把眼下不完善的價值更堅固地樹立起來。對現實失望的部分，也全數轉化為幽默，例如被觸怒的馬利亞在凌晨四點，對世界下達了可怕的詛咒：往後，所有勞苦的人，都將在凌晨四點醒來，再也不能睡去，

除非不斷前往自己想去的方。這段台詞是全劇跟現實間最大的樞紐，裡頭蘊含對眼下社會的觀看，並在有了自己的理解後，從看似詛咒的台詞，發出鼓勵的聲音。

因此，《馬利亞情竇初開》的方舟，已經不是當初屬於耶和華的方舟。神甚至在檢查方舟上是否妥善維持一男一女時慘叫出來：「世界末日啊！——」。大水在說書人的口中，最後變得骯髒、混亂，但維持生存的船，這次容納了T與Gay、甚至還有正試圖進行理解的媽媽。它並沒有把異性戀從世界上抹去，而是更溫柔地留下了一席位子。這是全體創作團隊共同提出的新可能，時間被折疊，放進一場大雨，彷彿回到起點，重新出發。2017台北的冬瓜媽媽及T女兒，還有遠古時代的馬利亞，兩組處於無盡遙遠時空的人如今被並置進同一條船上，時間先後的秩序被取消，根據可能性高低重新對齊，來到另一新的起點。劇末的漂流與自由，實際上呼應了劇開頭剝除薄膜、彷彿脫離子宮的片段。在此，波赫士《環形廢墟》的輪迴是絕望而封閉的，而《馬利亞情竇初開》的首尾呼應，卻不斷挖掘的可能，重新流浪本身，正如重新浮現異像、又無比燦爛的萬花筒景觀。

而關於歧異的種種爭論，最後回到相愛本質的討論。正如被收錄在劇本裡的聖經箴言：「神秘莫測，我所不能瞭解的事情有三四件，鳥在空中飛，蛇在石頭上爬，船在海上航行，還有，人們相戀。」最後一句台詞的敘述裡，那位對非異性戀焦慮、失望的神（而非終極意義的神）翻入黑暗，伴隨媽媽遺失的按摩棒掉進深淵。台詞反面指出另一個人人都可相愛的烏托邦，在那裡，不再需要按摩棒的媽媽或許已找到歸屬，而男同志女同志、甚至還沒捉摸清楚的其他可能（「Bi」等等）也都可以愛人。劇在此畫下尾聲，角色離開舞台，演員進入現實，觀眾重返生活。這是台詞使用反面手法傳達烏托邦同時，傳達出的最後一個意義：如有孤獨與歧視，那麼它應該隨偽耶和華、與劇中象徵孤獨的按摩棒掉進舞台散戲後的深淵；新方舟應該駛入現實，戲劇作為一場行動，在那裡與世界重新接軌，可能性重新啟動，遍地開花。

骨幹位移：「當代」場域在哪、以及面貌為何？——評《浮士德》

文 / 張敦智

演出：當代傳奇劇場

時間：2017/09/08 19:30

地點：台北市中山堂中正廳

當代傳奇劇場今年與德國戲劇顧問克里斯托夫·萊普奇（Christoph Lepschy）合作，欲從原作詮釋出當代精神。但檢視整體架構，相關元素卻無法深入骨幹，僅在邊緣徘徊，劇本也從開頭嚴謹、弘大的敘事，漸漸轉入成無意義的潰散。將近三個小時的看戲，因此對觀眾來說是場漫長的虛耗。浮士德價值關轉變、與魔鬼間的角力被草草帶過；人生跑馬燈則壯麗地使用整面舞台，燈光大亮，讓所有人再度登場。這對結構造成顯著的傷害，觀眾不再記憶吳興國在節目單所提到，浮士德經歷「知識、愛情、政治、尋美、理想」的悲劇，取而代之的，是無方向的感慨與抒情，可惜開頭嚴謹建立的宏偉格局。

戲開場，旁白先講述宇宙萬物自行運轉、奧秘難測的狀態，接著第一個燈光畫面，刺眼白光照上巨大書本，蒼老浮士德漸漸從桌底蹣跚爬出來。在知識普及、爆炸的當代，這無論對台灣當代時空、或世界其他角落，都能產生共鳴與連結。當知識前所未有地快速傳播，學歷通膨，知識份子在中成為怎樣的的存在？大量知識要求、填充，是否將我們打造成不同的人？又，這樣的我們應如何自處？我們與過去經歷如何不同的困境、與經驗狀態？種種問題似乎都隱藏在第一個畫面裡。接著，浮士德對世間的留戀並未以悲劇格局繼續，相反地，編曲、唱腔轉用市井小民的輕快步調，來表達浮士德對人世的眷戀。戲在此捨棄前面建立的巨大威脅感，浮士德暫時被放進另一小格局裡，其實這對含中場近三個小時的戲，是很好的選擇。若由小處出發，浮士德的經歷便可更加細膩，亦可從個人微小情感與決定，延伸至外在世界的巨大混亂。

然而從葛雷春的愛情故事起，《浮士德》開始自我揭露其文本的虛弱。從劇目看，從第一部第二場的〈街道〉，到第六場〈牢獄〉，都以兩人愛情糾纏為主。下半場更從第三場〈上林苑〉到第六場〈上林苑〉敘述浮士德與海倫的愛。包括鋪陳在內，與愛情有關的場次，佔了九分之十四。這體現的問題有二：第一，如何以愛情為骨幹，讓史詩般開頭的戲與當代接軌？可能的方向包括，一、精準呈現過程撕裂的痛苦、及內心掙扎，二、融入當代科技對情感的重新塑造，展現新的情感地圖與樣貌。然而當代傳奇《浮士德》的愛情是傳統而平面的，此問題到海倫橋段尤其明顯，彷彿上半場換了不同服裝重新再來。這次觀眾幾乎連海倫是誰都難以認識，她是平面、單一的理想，至高無上的美，刺眼而空白。文本也無法區隔「愛情」與「尋美」主題，尋美的美屬於面貌、藝術抑或任何層面？就內容分析而言，似乎只是另一段愛情故事。這首先帶給觀眾第一波疲勞。下半場文本的空洞，使客觀節奏雖與上半場雖然相似，卻彷彿經歷更久時間。

因此，當台詞終於出現高利貸、黃金兌現、鑽石油等情節，卻顯得格格不入。故事的主幹已經建立在情感基礎，而政治與知識場景又僅兩〈書齋〉與〈理想國〉共三場（〈金鑾殿〉場次僅達人物介紹與過場效果），因此《浮士德》自然在與當代經驗疏離的漫長愛情故事裡，與觀眾漸行漸遠，退回無從理解、虛無的故事。吳岳霖在〈我把我的青春給你〉一文為戲得出「人生彷彿黃粱一夢」的結論，是在實際上無法歸結的條件下，所做出的盡可能框定。但問題並不來自原創故事本身宏大的格局。相反地，故事能流傳至今，憑藉的是不同主題在不同時代，都有相應的詮釋空間。如果在開頭或上半場便加入高利貸、黃金兌現、石油情節的詮釋手法，並加長篇幅，使情感段落成為點綴，或許就能在相同表演、美術條件裡，發展為具備當代精神與內容的《浮士德》。

必須釐清的是，當代傳奇《浮士德》劇本的結構是緊密的，節奏拖沓感實際來自內容與當代脫節，加上情節、角色心境本身疏離而鬆散。然而這並沒有讓《浮士德》一無是處。全戲最大看點，除了吳興國依舊飽滿、有力的唱功與身段，其餘最大收穫應該是飾演少女魂的孫佳芳、與服裝設計康延齡。孫佳芳同時扮演所有鬼魅性質的角色，包括少女魂、葛雷春魂等。流水般的肢體，佐以白色服裝，流利地呈現不同鬼魂心中的動盪、波折，以及對浮士德產生的誘惑。在毫無台詞的條件下，兩度立體建立出鬼魂的心理狀態，為本戲一大亮點。服裝設計也使舞台畫面除了宏大外，更多出蓬勃的生氣。〈街道〉景開設賭店的巫婆，頭戴巨大黑色帽子，隱藏面具下的面孔，使角色由外而內被建立起來。同一套服裝也出現在〈山海經〉中，因此賭博、鬼怪兩種元素透過視覺被聯結，這是服裝設計的功勞，或許也正是戲劇顧問起的整理功效。不同元素的連結，使戲的詮釋與想像空間獲得延伸——市井的誘惑，在現實中對所有人而言，不正如山林鬼怪般難以逾越？市民平板化的肢體設計與相似臉孔，對戲也起亮眼效果，從社會環境反面強化浮士德遊走民間時，與眾不同的特質。少數缺憾來自〈山海經〉的怪物，肢體、服裝顯然都僅求新求怪，未加發展與琢磨。

整體而言，比起2016年徹底瘋狂的《仲夏夜之夢》，當代傳奇在《浮士德》更加確立欲傳達的主題，以及作品與當代接軌的方向。大敘事架構下，從情感層面接近當代本身非常困難，除非愛情是原作唯一的核心。而從當代傳奇劇場的資源與規模，這次《浮士德》的選本、以及與資深戲劇顧問的合作，同時達到內在文本、與外在實作層面，向當代經驗、技術、與專業結構的接近。未來如能繼續以一貫宏大風格，深入探討當代情感以外，經濟、人性、政治、知識等各層面議題，新一波經典，也未必就在遠方。

從意義的產生、搭建到傳達——《2017新人新視野》

文 / 張敦智

演出：2017新人新視野

時間：2017/11/10 19:30

地點：臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

語言的本質從內在產生意圖與衝動，並且形成語意，向外傳達，達成更複雜、且精緻的交流。其中向內確立認知，與具體搭建語言，還有向外穩定傳達，可視為前中後三個同等重要的階段。2017年的新人新視野由高詠婕《高明的前戲》、黃于芬《緘默之所》、以及孫唯真《熱炒99》所組成。從語言建構的角度接入，可洞悉不同作品裡的各自的凝聚與潰散。

廣義語言包含肢體、聲音、圖像、文字等任何經刻意排序的元素。其中，聲音、肢體是最初始的形式，在無文字語言的生物階段，可看見它們本質最純粹的狀態：當內在情感孕育出身體的衝動，透過轉化，變成一連串行動方案，因此能具體在外在世界裡顯露、進而被他者感知。藝術語言無論詩詞、文章、舞蹈、戲劇、音樂，都跟此原初形式息息相關。蘇珊·朗格（Susanne K. Langer, 1895-1985）在《情感與形式》裡說：凡沒有願望和衝動而要表現任何東西的作品，都不能算藝術品。藝術語言從產生內在衝動、到搭建語言、最後形成外在表達的過程，三種階段，可確立為本文以下討論的框架。

從這個架構看，首先要對《高明的前戲》與《緘默之所》提出疑問。包括兩作的語言內容、及發語對象。從《高明》的舞蹈語彙可以清楚看到人類角色受外在誘惑、內心拉扯的過程，這些過程在不同篇章不斷重複，形成乍看之下似乎是螺旋型態的作品架構。然而，螺旋與複製，有其根本的不同。《高明》屬於其中的後者。首先這裡必須向創作者提出的問題是：反覆除了形式的層面外，在語言、意義上的具體不同是什麼？觀眾可以看見掙扎、空洞、平靜等不同階段的過程，甚至多次陷入重複的環節，但對浮華世界反覆描述的背後，所聚焦的觀點？似乎沒有答案。外在世界若五花八門，那它們是什麼？它們各自的來向為何？為何至此？作為接收者，人們目前採取了什麼態度？創作者本身又採取了什麼態度？這些都沒有答案。僅在形式貧乏的更替中，人與外在世界被形成強烈、平板的對立。作品只剩創作者焦慮的膠著與對抗。在這份焦慮裡，作品本身變得啞口無言。從兩個方面佐證，甚至可以說：作品前段有一人四處尋找、但形單影隻的身影；以及後段面一人被多人包圍，雙眼木然的樣子，被誘惑、依附、攀爬的樣子，都是創作者迷惘的鏡像。此鏡像渴望被他人看見，但卻沒有對外的溝通態度。在作者為自己築起的鏡子間，觀眾從外圍看見不斷自我衝撞、辯論的作者，但並沒有被溝通、或賦予觀看的定位。當我們在街頭看見激烈衝突時，會因自己非當事人、缺乏理由介入，因此第一時間便避而遠之。《高明》正是那場衝突的現場。這部與外界切斷一再攀附、又反覆切斷聯繫的作品，在藝術語言「產生內在衝動 - 搭建語言 - 向外表達」的過程，從第一步便還沒準備好到訪世界。

《緘默之所》承接《高明》的問題，有不同層次的優缺表現。在向外表達上，《緘默》成功地描繪出人在兩種選擇間的煎熬，但究竟是哪兩種選擇？透過節目單可理解作者想著重生活中知無不言、以及順從他人意念，兩種價值觀的選擇差異。但作品語彙除了採用塑膠袋意象，其餘結構、元素，都不足以將主題凝聚。一道界線從作品裡被劃分出來，然而界線兩側是什麼，創作者心裡雖有答案，但素材與技巧卻無法呈現出來。因此在「產生內在衝動 - 搭建語言 - 向外表達」的過程，中間環節

特別薄弱，但不至於整體潰散。另外，《緘默》對螺旋敘事結構的使用是成功的。主要原因在於不同篇章裡，角色心理面向的不同細節能漸漸被堆疊起來，給予觀眾1+1、2+1、3+1的漸進理解過程；與之相比，《高明》則是一、i、1等不同寫法的一字排開來，並彼此斷裂銜接的狀態，因此比起後者，《緘默》到末段便較容易讓人猜測其作品核心。除此之外，《高明》與《緘默》還共享另一病狀，便是開場強烈的語焉不詳。兩者都凝聚一種嚴肅、沈著、凝重的氣氛，但氣氛的殼裡，並沒無語意的血肉。創作上氣氛先行的習慣，導致失去單刀直入、開門見山的機會，後果便要耗盡所有篇幅，才可能挽救部分的表達初衷。要解決這個問題，必須從源頭確立創作者的意念（即語言的內容）做起，然後完整、確實地交付舞者，再透過導演、編舞妥善地編排結構，最後才能抵達觀眾。

相較之下，《熱炒99》在內在衝動、搭建語言、向外表達的三個環節，都強烈而清晰。劇目一開始，觀眾席燈暗，在任何燈光亮起之前，聲音便先於畫面在黑暗中開場，打工仔與他人爭執、自我描述；此手法清楚透過舞台元素，統攝了往後整個作品的立意：在快節奏的世代下，個人幾乎再也無法被任何人全面、細膩地了解，僅存在黑暗中，不斷被破碎化、扭曲化的處境。往後的篇章裡，作品以現代式快節奏重新地在舞台上，透過不同角色的爭吵，相似地重現了巴赫金在杜斯妥也夫斯基身上定義出的複調敘事。巴赫金認為，在杜氏小說裡，反過反獨白的人物對話，取消作品背後單一、統攝的獨裁聲音，讓不同角色、價值以動態、混雜的方式呈現出來。而《熱炒99》多數篇幅，正以此形式呈現所有角色欲言又止、又力不從心的言說處境。由於個人話語在快節奏互動不斷被新梗、新話題、新的想法打斷，因此沒有一個自我是完整表達的。透過在熱炒店避免尷尬的行動，個人被彼此切成無數碎片，甚至產生迴避、偽裝、隱遁的複雜關係。無數話語以冰山一角姿態，透過快節奏敘事接連冒出來，它們共同圍繞起另一股空洞，那就是所有人背後因為太過於巨大，因此彷彿彼此串連起來的暗區。無法表達、因快速變動而甚至難以凝結出的混亂自我。反覆、螺旋的結構中，各自深淵因高密度的事件而不斷流洩出來。

除此之外，作品也有意識用荒謬手法推開與觀眾之間的距離。這是一巧妙操作，使觀眾能抽離作品，命其重新對舞台上的事件投以檢視眼光。這是布萊希特疏離效果之詭譎、戲謔的應用。透過合起門簾，雷雨聲便嘎然而止、以及男子無邏輯、滑稽地將刀具輕巧拋出，兩者除了技巧性地清理了敘事整潔度，更以其突兀來提醒觀眾批判的必要。作品同時以「難以全面理解、甚至無法自我穩固的個人內在」為母題，包圍數項小型的討論，包括性別認同、性犯罪認定、以及死亡倫理等。自文本統一性的角度，這無疑對劇本本身會形成傷害，但由於其節制，加上大型母題前後不間斷的連貫操作，因此並未產生具體影響。但在不同文本的操作中都務必斟酌平衡，倘若一失足，便會落入作品核心發散、崩解的狀態。

最後，《熱炒99》最大弱點來自結尾處急轉直下的抽離感。此處問題在於：既然創作者在前段都能精準展現衝突、包圍問題意識，那麼為何要在最後的關鍵時刻突然詩意地，以交給觀眾詮釋之名，行不自己給出定論之實？或者，就算創作者認為自己已經給出定論，難道非得透過如此虛無飄渺的手法，才能達到留給觀眾思考、不使創作流入武斷的功效？從前後落差看來，創作者應有再度拋出、甚至更深掘問題的能力，但最終卻採取安全形式，因觀眾必定需就此討論，因此第一時間絕不會出錯的退後姿態。這是作品的最大遺憾，也是期望創作團隊往後繼續著眼施力的方向。

整體而言，本年度新人新視野正巧透過三作品，體現表演藝術在語言使用上不同階段的掌握度。在形成作品的步驟上，任何形式的藝術都是相同的，必需經過「產生內在衝動 - 搭建語言 - 對外表達」的三個過程，每一項過程同等重要。站在創作者立場出發，反觀三部作品的初衷，其實都與當代社會現況緊密相連，包括對身體、慾望的掙扎、以及誠實問題、還有快速生活步調所引發集體不被理解的個人悲劇等。因此作為新人，他們在視野的提供上確實都能展現高度反映現實、與當代緊密對話的渴望，這無疑是非常好的起點。但在語言的掌握度上，則往後各自有需要進一步發展的地方。

語言的叛變，主體的掙扎——《安娜與齊的故事》

文 / 張敦智

演出：創作社

時間：2017/11/10 19:30

地點：國家戲劇院

陳茂康寫於《PAR表演藝術雜誌》2017年11月號裡的一段訪問，同時可以當作觀賞《安娜與齊的故事》的前言、後記，以及觀察這齣戲在當代時空下意義的切入點：「拿掉了戲劇張力，平凡的生活裡出現了不知從何而起的漣漪，紀蔚然說他在沒有戲的地方找戲，於是深究『有戲嗎？』這個提問的另一層意思：『有沒有詩？』」這段話中，紀蔚然對「詩」的尋找，與其僅僅視為語言上的修辭方式，實際上更應擴大檢視其背後的意涵、結果，以及對劇作家的影響，並以此對照舞台最終的演出。就此而言，（狹義來講）跨文類的慾望，其根源可被理解為劇作家拋棄習慣使用的戲劇張力後，試圖尋找新語言與敘事手法的嘗試。這是創作者將創作考量退回更原初、同時也更嚴肅議題上，也是任何形式、領域的創作者在啟動一系列複雜、曲折思考前，都須面臨的那道，宛如宇宙太一般存在的問題：還有什麼可說？

故事把場景放在一對夫妻家中，在作品的文字與影片宣傳看來，這是則跟愛有關的作品。但劇本著力更多的，其實是從語言出發，探討人格統一性、與語言龐雜的當代生活所必須面臨的困境。當安娜感到厭煩，不知道自己在想什麼時，她因此拒絕任何語言進入。開場時舞台上三位對老齊而言隱形的精靈團團圍住她，宛如多重的自己戴著耳罩，彼此互不交流。從那一刻起，作品便宣告事件的歸零，時間陷入停滯。安娜內心不安全感的感性結構由此搭起：對自己的不溝通、對他人的不溝通；對內在自我的防護、對外在言語的抗拒。言語對劇本中的安娜而言，無疑具根本的毀滅性。不經思考的話語、經妥協而說出的謊言，都可能造成有心解讀者內在的傾斜與破壞。這是各類社交軟體發達時代裡必經的現象。當不同發聲邏輯被快速、單一地建立，語言的生產自然遠高於只有當面社交選擇的社會。而身為語言投射對象的當事人，確不一定能因此發展出快速轉換、消化的能力。

於是，這樣的討論，似乎將問題拉回1991年，詹明信《晚期資本主義的文化邏輯》出版時，那道古老的命題：在流行文化大張旗鼓、速食文化當道的現代，一則文字、一幅圖畫、一段影片，可能都已失去可探究的內涵。取而代之，汰換與轉變，已經成為當代事物存在的意義。也就是說，當一件事物問世的同時，它便已經開始期待著死亡。在此之前任何形式的孕育、培養，不是為了「生」而努力的，而是因死亡及毀滅所產生出的價值、以及自毀所產生出的欣喜而出發。然而，在這本書問世後26年，若仍與當初抱持徹底相同的看法，認為一切仍毫無探究之處，本身也是高度可疑的事。因此，如何尋找新的、可供述說，並且值得述說的事，便成為所有創作者共同的議題。《安娜與齊的故事》有趣之處在於，它同時體現此種貧乏所帶來的困境，並同時由此出發，開創出一種新的可能。它與現實的關係，建立在若紛擾話語對人類而言已經堆積成困住所有人的山洞，斷開自身與外在真實、「有深度」世界的聯繫，斬斷班雅明與詹明信眼中，那些之於我們更值得深究的事；那麼《安娜與齊的故事》便是從這座漆黑山洞裡重新燃起火光，細看其中紋理、細節的構造，還有可能的對應方案。

事實上各種嘗試早已不是第一次發生。近年翻譯入台的德、法、日、波蘭劇本創作選，各有從結構、語言、形式、及哲學思考等方面突破的案例。《安娜與齊的故事》劇本本身的難度，在於它同時體現了靈光般倏忽的突破，以及花更大篇幅描寫堆積如山，等待被突破的事物本身。對困境本身鉅細彌遺的爬梳，正是劇本值得玩味、以及應該正視的地方。文本多次將鋒利的話語拋向戲外的現實，

包括二流藝術家只會嫉妒吳念真、世人什麼都不會只會怪九把刀等，儘管與故事的內在設定連結不強，因此在資訊傳遞上顯得突兀，但同時更強烈展現劇作家的意圖與野心。劇本顯然並不只是關於愛，它的主題與當代試圖進行高度地對話，並站在與時代平行的位子裡發聲。它拒絕從形式、思想上拋下時代，進行未經實踐驗證、宛如雜技般的批判，而僅試圖先摹寫現實、再行評價。比起諷刺，作品的本質更近乎省思。

因此，在對劇本之於當代意義有初步定位後，回到舞台詮釋，便能看見精準與不足的地方。除了上文對樂手在開場時擔任隱形精靈的角色外之，其餘仍有許多成功掌握劇本核心的舞台設計與運用。包括房間內、外兩區舞台空間反覆旋轉、交替的使用，使抽象的語言主題可以在重複中被包覆起來。而劇末三分之一處才亮相，介於兩道高牆間拔高的巨樹，更安靜、深沉地詮釋了紛擾語言的本質：第一時間裡，它似乎不帶來侵犯，但隨之而來牢不可破的隔絕，就足以造成崩毀。人際關係的停滯、個人無所適從的抵抗，都在紗網後不動如山的樹木裡被代表、被體現出來。然而另一方面，在動態詮釋上，符宏征卻因肢體與語言的分離，稀釋劇本內在的劇烈拉扯與掙扎。在空間對比上：房內的停滯、房外的騷動，應屬於兩種截然不同的主題。然而導演為同時展現外在世界本身內在也蘊含另一種凌亂、蒼白、與無所適從，因此餐桌景詮釋大部分篇幅流於寫實與保守。此外，為了補足對「動」的描述，導演選擇額外加入一段詩意的舞蹈，代表來賓們內心的倉皇與彌留。這種言／行的分離，已經淡化原先二元對比的結構。餐桌場景若能更早演變為斷電場景（尤其牛仔那段）狂暴、荒謬的狀態，痛苦與貧乏，自然會在極致的荒謬間產生。省去兩段式敘述、並將結構複雜化的危機，同時避免舞台動能降低，連帶消滅劇本意圖。這毋寧是段可以透過濃縮而加深力道，甚至因此在作品（精心安排的語言）與作品所斡旋的客體（龐雜混亂的語言）間，奪回更多轉圜餘地的地方。

隨後，在葬禮片段，紀蔚然進一步指出現代社會生活型態另一則殘酷的本質。亦即當語言排山倒海襲來，來不及發聲者與不能發聲者，都僅能淪為被詮釋、擺佈的對象。在此條件下，主體的死亡已非一種選項，也並非一段不可抗力、緩慢進行的過。相反地，沈默本身，同時即帶來了死亡。人作為主體，從羅蘭·巴特「作者已死」的年代，正式來到自身將被龐雜的聲線弭平的社會裡。凡沈默者皆已死。坐在房間裡的安娜，無權決定在別人眼裡自己為何不出門（而她本身怎麼想的也因此不重要了）；因為沈默成為亡者後的主體，更僅能接受過客以不同形式詮釋、路過自己的方式。語言經過組織投出的同時，已經體現傅柯《詞與物》所說，成為一種脫離主體、獨立的存在，「話語並不是純粹主體性的湧現場所；而是一個對主體來說有差別的位置和功能空間。」(Foucault, 1994a, p.680)。當語言被建立，一種新的律法便於焉產生。而如果不能、或無力產生更多語言去抵抗、化解、淹沒過去的語言，該秩序便會無止盡地繁衍下去。

如何化解這種困境？紀蔚然在劇末給出一種可能，而比起答案，它更接近刺激觀眾思考的媒介。也就是當安娜發現老齊流血，不做他想地跑出門，直到急救箱拿回來，事件解決，才意識到自己剛剛已無意間踏出門外。行動在此終於先於語言而迸發。也因為行動的直接，意圖明確、且不需經邏輯組織，因此更清晰與真實。這是《安娜與齊的故事》真正欲行使的寓意——或至少是該被解讀出的寓意。當語言生產已經比任何時代都來得容易時，行動是否已經在邏輯組織、詮釋爭辯間紛紛消亡？看似僵持的話語關係，在選擇讓事件停擺背後，是否掩飾了一種怠惰、或錯誤的途徑？多少行動仍持續進行？多少行動仍能產生影響？這是《安娜與齊的故事》在劇場將內在封閉的故事結束以後，繼續往現實拋出的提問。

撇除對語言騷動、暴亂的場景處理確有可議之處外，紀蔚然「有詩嗎」的探索，與符宏征一貫的詩意風格，表顯出相當的契合之處。房內場景選擇將牆面刷上抽象的油漆線條，使安娜所有內在思考，更加深一層封閉與壓迫；而打擊樂也使劇本在嚴肅核心下，使整體氛圍更接近生活、當代、與荒謬。比起由售票來考量的宣傳，《安娜與齊的故事》主題顯然不在夫妻關係，而是就當代語言現狀與因之而來的生活方式，一段深入的考究、剖析、與還原，並在最後提供一種實際面（而非理論面）的

質疑，以一種可能出路的型態。它將自己放置到並不完全領先，但卻相對關鍵，而且目前為止仍然徹底空缺的位置上。經過《安娜與齊的故事》後，要繼續思考的，是在紀蔚然「有詩嗎？」提問作為創作視野轉向的意圖後，當代言說場域應該在哪？深埋在整齣戲底下，那道對寫作者而言無比嚴肅，甚至必須成為最根本問題的思考：還有什麼可說？應該繼續被梳理下去。

家的想像方式，與歸去的必然——《水中之屋》

文 / 張敦智

演出：阮劇團

時間：2017/11/26 14:30

地點：水源劇場

《水中之屋》透過三則故事展現人與家之間關係的探討，包括混血的卡螺帶著母親骨灰回家、麗蚵與劉老師籌備咖啡店開張、以及電台主播Aniki與Lara（蜆達）的愛情故事。由於劇本需求，大量無法以對話呈現的場景、事件，皆以敘述體獨白呈現。場景同時佔有超過一個角色的篇幅，它被所有人共享，無論任何故事片段裡，都經常溢出至人物之前。因此場景的轉換方式，在篇幅的先天配置之下，便已經被要求了清楚、具體的舞台呈現。同時，場景也是推展劇情的工具，角色為了執行自身目標，同時也必須時時刻刻面對環境的變化。在抽象意義上，靠海的村莊更同時乘載所有角色心目中的「家」。然而截至第一景結束為止，除了舞台上簡單的陳設，表演、畫面都並沒有在這方面多加琢磨，以至第一個人物登場前，觀眾僅能得到一模糊、詩意的意象：「於是，你到達了。到達了我們的百年孤寂。」

在進一步探討舞台詮釋，必須先就此詩意語言加以分析。之所以將詩意擺在這麼前面的位置，是因為角色們所回歸、落腳的家，在氛圍上對於劇作家而言，必須保有一定的溫度。因此角色們無論在任何時刻，似乎都仍能保留一種來自寫作者所賦予，刀槍不入的餘裕：包括Lara被爸爸吊起來抽打的場景、以及颱風來襲時的轉播。這使得回家本身，從敘事的開頭到結尾，一直都是件美好的事。換言之，儘管舞台上已經以表演示意，但事實上，處在家暴現場的Lara始終不曾現身。當她能夠獨自對Aniki轉述當時的種種時，本身也已經因事過境遷，決定原諒那份自己身體裡，所曾經承載的暴力。對家的嚮往與信仰，在此被拉升至一種絕對的層次。對照文本所多次重複的百年孤寂，作品意圖至此才能清晰地表現出來：這是一場不得不的輪迴，所有身份、血緣、性別認同者，都終將落腳、沈澱的地方。與種種不可抗力因素斡旋本身，在倫理上，因此成為一種必要的行為。「回」的背後，在劇作家眼裡，實際上是一場不得不；而正因這種不得不，所以希望把可詩意、甚至可供角色抒情的時間、空間、與自在的氛圍，先驗於一切地，加諸於這片土地。

依據此劇本意圖，便可以明確指認舞台詮釋的優點與缺點。首先，既然文本如此強烈希望人的情感能於土地中浮現、甚至保留——因此不擇手段地，將「家」與「溫暖」進行文字風格上先驗的連結——那麼舞台呈現中人的消失，對作品便形成顯著的破壞。舉例而言，第一景本身雖具詮釋難度，但對於靠海村莊的描寫，所有角色僅齊聚舞台中央，將台詞接連唸出。在台詞處理、與場面調度上，雙雙沒有人對場景的情感投射、態度與想像，以至於必須等到密度較高的文字，也就是結尾那句「百年孤寂」被念出時，才勉強透露一點應有的氛圍。舞台設計的風格，則也保留文字對所有事件的疏離感，因此在此段落中，未能起到建立場景的輔助作用。

反觀稍後劇情事件漸漸密集時，場面調度增加、角色情感流露，同時搭配豐富的演員動作，場景便能快速地鮮活起來，無論動、靜氛圍，達成以上條件後，都能有飽滿的詮釋。以動態為例，當卡螺在搭往海邊的公車上睡著時，所作關於雪后、以及熊一家人故事的夢；當金卷兒（夢中的卡螺）看見熊一家人的小木屋時，導演讓扮演熊與其他動物的演員，以手搭起小屋，彷彿兒時的遊戲。看似簡單的詮釋方法，卻讓小木屋被賦予活力與意義；因此，金卷兒穿梭於小屋本身，也成為一件更值得玩味的事。相同手法應該更擴大使用至劇本中每個需強調場景的片段，包括第一景在內。當場景在劇本中擔綱如此關鍵的地位，所有描繪都必須更加立體。此外，靜態的成功案例，則體現在颱風

過境，吹毀房屋、樹木，那幾分鐘的寧靜。那段時間裡，角色代替舞台機關特效，不疾不徐地將所有事物，輕輕放倒。行動本身除了改變舞台佈景的作用，同時更能表現角色沈默、緩慢、與堅定，面對天災的態度。此舉反面且精準地，展現出她們承受變化的心情狀態。因不可抗力而長出的堅強，以及有了堅強因此能在稍後馬上站在一起，進行天真、樸質、可愛的宣稱，彷彿無傷：「我們是——海產三姐妹！」短短片段裡，表現出對殘忍現實的態度：我們都應該會自己留下餘地。

而對於回家的種種想像，還透過雪后的外套、以及「水中之屋」咖啡店名體現出來。出生於嘉義市東石海邊小村莊的媽媽，因長期居住多倫多，因此在夢裡化身雪后。隨後，當大水淹沒眾人，母親的骨灰灑進海裡，雪后的外套也化成了白鷺鷥，翩翩地飛舞。這是形塑「回家」形象的重點之一，藉由雪后角色完成。舞台上高居枝頭、明亮的白鷺鷥，在視覺上完成了意象的塑造。另一方面，店名「水中之屋」在多處被以不同方式呼應，包括開頭劉老師不斷將白鷺鷥藝術品抱進屋內，遭麗珂阻止，劉老師則回答：這裡不會什麼東西都跟以前一樣。到劇末，所有白鷺鷥都被他們倆合力帶回屋內，麗珂則已經改變想法：「我們水中之屋現在已經和大自然融為一體了，裡面就是外面。」在此，一切事物的疆界被取消，屬於土地的，無論去過何方、成為什麼，都將無法遁逃。劇作家藉麗珂的聲音，發表了對現實的理解：也就是說，並沒有回不回家的問題，只有以什麼姿態回來的問題。當大水淹來，骨灰終究漫回海裡，新舊事物重新結合；若在回家這件事上，能選擇的只是態度，劇本選擇了一種示範，便是在這裡義無反顧地，為每個人物留下情感、與日常的空間。

此劇本的立意無疑是好的，它是一種呼籲、一種信仰，留待現實及其他作品思考的，則是在這樣的願景裡，若有天終將對世界揭除詩意的面紗，面對裸露的真實，屆時藝術與個人，必須採取什麼樣的行動與態度？作品大半篇幅依然面臨新文本作品搬演時共同面臨的問題，亦即舞台語言如何追捕文字形式的變化。而在場景建立上，如何透過舞台語言，達到角色化的效果，除了佈景道具，演員情感的定位與使用或許仍扮演關鍵角色。就此延伸而出的並不僅是單一作品的詮釋手法問題，更是關乎現實、藝術與政治的警示。亦即：人在世界上應扮演什麼角色¹？若藝術是一場對現實折射、詮釋的行動，那當藝術家開始取消人在作品中的定位，其在藝術裡的消失，更強烈地推進了在現實裡的扭曲與物化。當然，此非《水中之屋》應被主要關注的點，僅藉此篇幅稍行論述。回歸作品本身，如何立體地呈現場景，將情感成功放進敘事性的台詞與獨白，並且在舞台上表現具情感態度的空間，才是本次演出需處理的項目。

在此同時，不得不回家背後所隱藏各層面的現實問題，也如暗場時兀自明亮的白鷺鷥，幽幽地亮著。

¹ 相關討論還可見筆者對廖若涵《海海人生》的作品討論，原文網址：http://www.biosmonthly.com/columnist_topic/8669

空轉的狂歡——洪唯堯《人類派對》

文 / 張敦智

演出：洪唯堯

時間：2017/12/15 20:00

地點：松山文創園區LAB創意實驗室

《人類派對》試圖透過兩階段展演，表現平等、和平、人權等價值當道年代，依然普遍存在的歧視與觀看。然而，儘管互動形式意圖使觀眾從不同階段進行反思，但展演最終建立的關係，卻使整作品成為一座內在消耗的空轉機器，難以觸及現實。

在良好的意圖下，意念先行卻首先將作品導向第一層歪斜。由於歧視關係已經透過社會觀察，具體存在創作者心中，因此作品從架構起，這一場盛宴便設計來等待歧視的發生。但這場被成功製造出的歧視，與現實脈絡卻截然不同。首先，當觀眾進入第一階段場景，酒吧、廁所、籃球場、健身房等空間被各自陳列。與其說展覽，更毋寧說是一場盛大的商品陳列。資本主義的邏輯不要求連結，只要求快速、刺激、與消費，這些空間便是以此方式吸引觀眾駐足。儘管不同空間都各自放置了展板，但深究空間成因，背後的價值卻與展覽背道而馳。展覽所冀求的，是透過擺設，重新尋找事物間適當的連結，無論是美術畫作，甚至力求以此發現新觀點、定義的當代藝術、跨領域藝術，無不希望展覽能形成一體系，將不同的點藉由特定關係，串連起參觀的空間、時間。然而《人類派對》（以下簡稱《人》）的「展場」卻是徹底去脈絡化的，其中唯一的連結，便是彼此都是娛樂周邊場所，從華服、放鬆的沙灘（按摩）、到喝酒、以及最邊地帶的廁所，這種依相同性質強制並列，但彼此間又異常破碎的組裝邏輯，跟商品架陳列、推銷的本質及其相似。這是狂歡的第一場勝利，物質空間以自身詭異的邏輯，壓過人性思考，並要求觀眾配合它們。因此觀眾進到的，並不是一場身而為人的派對，而是一場配合物質的狂歡、或創作者所希望形塑的狂歡。本來應該僅以歡愉為外表、反思為血肉的作品，反而從入場起，清楚地強調出隱身在展場之後，主宰一切的創作者。稍微熟悉松菸LAB或敏銳的觀眾，皆可以意識到黑色玻璃背後窺視的眼光。去脈絡化的結果，便是下一步：展演動力的位移。

若要使《人》深入地反思現代生活，那麼提取該生活方式的方法與效果便極為關鍵。換句話說，若批判對象為現實社會，那麼在這座虛擬的展場，應能設法反映出存在在於現實生活的思考邏輯。其手法包括重現特定生活場景，使觀眾進入、或制定一系列關卡，讓觀眾遊戲時流露原先存在於日常的行動方式。無論哪種手法，最終目標在於，展演的角色，應該扮演一面鏡子。當觀眾進入展演空間，這面鏡子反射出他們原本存在於外在世界的樣貌，而此樣貌再進入另一批觀眾眼中，被思考、被反芻。藉此，現實才能以觀眾的身體與大腦為載體，源源不絕地被疏導進來，成為被批判、思考的對象。也只有當此對象確實來自於外在世界，疏離與後設的片段，才能產生力道。然而相反地，《人》的去脈絡化空間，則是徹底封閉的。對觀眾而言，儘管不同零件個字熟悉，但整體經驗卻非常陌生，沒有人曾經需要在短時間內無目的地喝酒、打球、跑步、按摩過。動力的位移因此產生了：為了遊走在此空間，觀眾使用的，並非原先存在於現實世界的思考與習慣，而是特地為了此時此刻、此一虛擬的空間，所推擠出的玩樂心態——換句話說，對作品的善意——因此，無論觀眾是否沈浸其中，展演所能激發出的，都只是一場即興、一種例外狀態，不存在於這個世界任何角落的一種邏輯。也因如此，當展場隨後想批判此邏輯時，無論過程中究竟消滅、檢討了什麼，對觀眾而言都不痛不癢，毫髮無傷。

進一步細探第二階段反思內容，可以更準確指出盲點的所在。在身穿探險裝解說員介紹下，無論服裝與文本，作品的「人類」定義皆不斷聚焦在生物學、醫學範疇上，希望藉此反思／分析（更像嘲諷）置身娛樂場所之「智人」行為。然而此解剖學取向的醫學知識，直到進入神經傳導維度、以及發展心理學面向之前，其知識體系都跟植物學、地質學一樣，是完全去人、與去主體化的，透過這種研究法，確立科學式的客觀與權威。因此，以此奠定社會批判基礎，若沒有大數據統計觀察或微觀分析下，多半僅能導向一場徒勞。也因此在此去人化單一學科知識的使用下，作品嘲諷成分才遠高於創作者預期，幾乎成為唯一的效果。從反面提出另一則問題：當代社會的歧視與不理解，只存在於人際關係的優越感中嗎？沒有別種成因導致歧視與隔閡？種族、貧富差距、空間壓縮，其中不也存在錯綜複雜的觀看關係？西門町的複雜性，同時具備行乞者、遊客、工讀生、與資產階級，不也正隨時彼此觀看？若礙於篇幅，僅聚焦於中產階級以上群體，那麼這種歧視是否只發生在娛樂性質場所當中？如果是，那此問題也因此似乎不太重要了；如果不是，那麼其餘場景為何？作品無法給出提示，同時也意味著斬斷反思的路途。事實上，這關乎創作者對人類的想像。如果形式上考量作品親近性，必須是一場「派對」，那誰能被邀請至這場名為「人類」的派對之中？

作品體現了非常狹隘的選擇。當採用學科不以人文為其價值，而觀察樣本又無特定挑選，加上結構本身形成內在自我消耗的機器，這場派對無論離醫學上、或人類學上的人，都更加遙遠了。創作者在現實所觀察到的歧視確實存在，但展演卻忽略其社會成因、與條件，以截然不同背景，複製大量空洞的歧視，供展演機器本身消化與吞食。這是為了展現歧視，意外施加於觀眾的異化。他們的生命經驗本身不適用於此，只能因應商品陳列的空間邏輯改變自己的行為，並因此遭批判與分析。因此，從宣傳階段便茲在茲的「希望觀眾盡情玩耍」，最終也落得以諸多笑料掩蓋無實際反思的事實。創作者需要更實際掌握，他所欲探討的歧視究竟位於現實中的什麼空間、什麼關係上？除了優越感，背後是否有更複雜的社會成因？環境劇場在過去這一年在台灣有無數例子上演，包括：德國里米尼紀錄劇團《遙感城市》、明日和合製作所《恥的子彈》、孫尚綺《透明》、林人中的《八天兩夜與十個藝術家》等。如果欲透過此形式表達社會、政治、空間、甚至生命狀態更深刻的反思與批判，首要之務，是對現實脈絡達到更具體且細膩的掌握。

邊緣即疾病，甬道的兩極：從個人到社會

——《遙遠的東方有一群鬼》

演出：四把椅子劇團

時間：2017/12/16 19:30

地點：台中歌劇院中劇場

文 / 張敦智

承接葉根泉對權力的討論²，簡莉穎「重寫經典計畫」第二部改編易卜生《群鬼》，更將原先劇本主軸的家庭問題，位移至疾病定義的討論。作品賦予新主角趙睦久一巨大空間，《遙遠的東方有一群鬼》捨棄寫實邏輯，將舞台全面轉化為哥哥趙睦久的心理場域，切入一場旁觀疾病是否客觀存在的事件之中。

舞台被清楚分為前、中、後三塊，每一區塊都以流蘇簾幕作隔，形成一層層深入的空間關係。我們可以將舞台遠端，視為趙睦久遠離世俗眼光，私密、自由的空間；而越靠近觀眾席，則是龐雜、紛擾，形成無數壓力的場所。觀眾與戲在此邏輯下，被隱而不見地納入表演的一部分。故事中趙睦久所承受的眼光，事實上便是來自世俗的眼光，無論幼兒園的流言蜚語、母親的軟硬壓力，都是世俗的濃縮與展現。因此，劇場從舞台深處到觀眾席，事實上是由私密不斷通向世俗的巨大通道，而趙睦久則如被綑綁於巨石的普羅米修斯，不能自己、仍想往深處奔逃。

此空間關係最隱而不見的，是一連串遁逃路線裡，壓力堆積的不穩定起伏。在最外圍、最接近觀眾席側，無形干擾紛湧而來，然而因此處空間性質最開放，因此當壓力如狼似虎匯集到趙睦久身上，空間的不穩定與流動使壓力不能在第一時間被反映。這也是幼兒園場景為何座落於此，發動流言蜚語者的注意力有的發散、有的集中於自己：我說了什麼、我說的有沒有理。然而言說後續的影響，他者身上的時間，卻不被公眾所關注。這對趙睦久而言，是最暗潮湧動的地方；對所有人而言，也是最相安無事的。而起初昭君與母親的交談、以及趙睦久闖入其房間場景，也在此處發生，同樣也是因為壓力源正累積的緣故。這不是寫實意義上開放與否的關係，而是趙睦久第一人稱視角中開放與否的關係。

因此，中舞台對觀眾而言，成為「最有戲」的地方。一家四口吃飯，睦久強暴、殺害母親情節都在此發生。這是關起門後，壓力鍋開始向內施壓、超越過沸點溫度的場景。所有自外施加的材料，關起門發酵，但從外圍卻無法察覺。《鬼》拆開第四面牆，將觀眾帶領至壓力被點燃的現場。戲劇張力之所以產生，正是舞台調度使觀眾意識到，自己正遠離一場毀滅，而細究毀滅肇因，正是從舞台最外圍向劇場外擴散出去的世俗。平時觀眾對此毫無察覺，在劇場裡則得已以相對安全視角，目睹一場崩塌。這段接近自由、私密的中段路程，是趙睦久想通往理想自我路途上，最身不由己的大牢。

唯一發生在舞台最深處的，是趙睦久在家中重新與昭君親熱的橋段。在那相隔無數流蘇簾幕、卻透出光芒的地方，有趙睦久對人生的理想、無際的自由，以及從愛人昭君眼中反射出來，完整的自我。然而在此，空間指涉另一道關係，那就是向內封閉的趙睦久終究將重新回到台前，迎接議論與目光，因為在那他理想的烏托邦裡，並不能自給自足。回到劇作家所關注如何定義「疾病」的問題，在深處的趙睦久是快樂、無病的，反而是回到台前後，他又不得不向這個世界招供：「是，我病了。」

² 葉根泉，〈以愛為名的權力部署〉，原文網址：<http://pareviews.ncafr.org.tw/?p=27619>

病的界線在哪？簡莉穎與許哲彬並沒有劃下分割，而是透過劇場與現實，形成一連續且被重新定義的空間場域，將不同心理狀態、社會成因解析開來。在趙睦久最終向觀眾「坦承」的同時，作為現實（外圍）的部份我們應該思考：難道這就是一切？讓感到不自由者坦承疾病，便又相安無事？

「病」是先驗地存在趙睦久身上，還是只是所有人聯合賦予的標籤？劇中他甚至還沒看過醫生，這場招供中，醫生權威就是姚坤君所飾演的母親、以及外圍所有人的審判目光。

姚坤君的表演為整齣戲與議題，起到畫龍點睛的支點作用，使議題的立體度得以提高。事實上，母親角色是外在世界的最後守門員，是趙睦久通往理想自我路途中最後一道，無法翻越的高牆。她的運籌帷幄、情緒勒索，都以世俗價值為出發，認為睦久沒出息、不孝、賣車也沒問她、以及質問幼稚園園長為什麼「這麼老沒人想幹，人生出了什麼問題？」與其把這些僅視為一位扭曲的母親性格，倒不如視為外圍眼光體面、高強度的濃縮。它沒有從一而終信奉的價值，只有因應目光、名聲、權力渴求，無盡變換的手段。而正因姚坤君輕描淡寫的笑臉，幾乎涵蓋多數情節跟手段，節制且深沉的慾望表達，就連飯桌上的惱怒，也僅碗筷一震便揚長而去，這份世俗價值因此格外體面而有尊嚴、強大且不狼狽。表演撐起的除了角色，更是跨時空對通俗價值：金錢、權力、名聲恆久渴望的目光。

從敘事策略來講，此空間調度擴大了故事的場域。除了幼兒園場景，九成篇幅其實亦可用寫實邏輯佈置：睦久媽媽是怎樣的人？她有棟怎樣的房子？趙睦久在什麼環境下承擔壓力？但導演捨棄此選擇，以第一人稱感受為邏輯來組裝空間，於是創作者代替角色，對現實進行了斡旋。在此過程中，弱勢主觀朝強勢客觀發生了爭地。當所有人正試圖其主觀價值控制世界，以及爭相效法有效手段時，趙睦久無效的願望僅會遭忽視，被社會離心力拋出言說場域。但是導演將空間以第一人稱還給了趙睦久，以其主觀邏輯出發，將劇場、故事與觀眾席連接，讓所有人住進大哥眼睛，看見全新景觀。因此，瘋狂不再只被病理化、應集中管理的存在，第一人稱敘事帶來的理解效應，使瘋狂被以其他面貌理解的可能性，在現實中打開。在文學作品的其他例子裡，賈平凹《秦腔》中被視為白痴的主角，也悠然地生活在小村落；薩沙·索科洛夫的《愚人學校》裡，被世人視為瘋癲與智障的主角，卻有一顆飛翔不止、自由善良的心。若將這些心理圖像聯合起來，所產生的不僅不再是瘋的集合，更像清澈、廣袤的烏托邦。因此「瘋」與「病」的具體位置在哪？定義的界線為何？實際上有無數浮動的組合。而在選擇對自己最有利選項時，通常也正排除、消滅所不樂見者——否則，如魚得水的母親梅君，難道不也是另一種（被許可的）瘋狂？

這是生命政治中，如何定義、分類「人」的問題。阿岡本針對當代現況，將普遍生命形式「裸命」（bare life）區分出合法之人（Homo juridical）與牲人（Homo Sacer）兩種處境，後者在古羅馬法律裡沒有任何權益，人人得而誅之，而趙睦久的角色，不正是當代社會「牲人」的縮影？而合法之人與牲人的界線，皆由既得利益者與大型機構聯合劃分：世俗價值、法律、醫學知識，共同進行一場大規模「和諧」。《鬼》的價值正在於，它清楚架起「自我——社會」這條陰暗、巨大甬道，事實上除了趙睦久以外，任何人都能被放進相同模型檢視：以世俗為圓心、個人為圓周，每個人都正在甬道裡上演屬於自己的《鬼》：理想個人與社會觀感如何平衡？而戲劇也正向參與者提問：為了成為被認可之人，你曾拋棄什麼？而這個「什麼」，是否不僅限自身所有，更可能是原先存在別人身上的權利、生命，甚至被理解的潛能？

單一主體複數形式的張力消解

——評《愛與痛的練習曲》

演出：克莉絲朵·派特與強納森·楊

時間：2018/02/24 19:30

地點：國家戲劇院

文 / 張敦智

因為其中一位舞者星期五受傷，《愛與痛的練習曲》幾經考量，決定於星期六日演出修改的版本。根據兩廳院說明，此版本曾在加拿大演出，因此考量創作者立場，以及此版本並非第一次演出的條件，雖然內容不同於星期五晚，但就像面對抱傷不退賽的運動員不應該刻意放水，出於尊重立場，以及無從了解週五演出的前提，我決定將此作視為完整的成品評論。這應該是對遺憾本身，最大限度的追加、與完成，也是我寫作本文前，倫理的起點。

在處理自我創傷的議題上，《愛與痛的練習曲》（以下簡稱《愛》）將自我分為四個層次，分別有回音、建築體、他者、與自我。需注意的是，《愛》對內在的省察，並不對應於佛洛伊德的本我、自我、超我理論；相反地，這是單一平面上自我不斷碎裂的過程。所有角色以強化、扶持核心意識為目的，進行一連串活動，流變於既衝突又合作的關係。終極目的是不讓自己「產生反應」，「不要回應、不要回應、不要回應」的聲音反覆地出現在作品之中。透過節目單我們可以了解，betroffinheit應包括巨大、震懾、受挫、驚愕、創傷、迷惑等狀態，然而在《愛》裡，迷惑的情感卻意外佔了多數篇幅。當自我被分散在不同角色上，彼此之間的拉扯、壞死形成迷惘氛圍，但卻沒有始終清楚的手法，形塑內在的震懾。

以下透過兩個正面、一個反面例子，說明作品內在成功的部分，與自我削弱的情形。最清楚、悲傷的細節是，當強納森·楊在上半場面對左舞台，突然聽到低沉回音自空中說：你可以出去了；他說，從哪裡？回音說，那裡。接著上舞台牆面嘎然開啟，移動到左舞台空間。然而接下來的篇幅裡，強納森·楊以及周邊分裂的自我，卻並未從彼出去過。相反地，其餘諸多自我作為干擾因素，能從出口另一邊入，而當他們也成為感知的一部份後，卻必須從左舞台的牆外繞道離開。因此出口是不存在的，那只是另一道裂縫。所有看似出口的剩餘，都只是傷口重新排列的組合。比起實際的出口，那更是「相信出口存在」之必要。不久之後，那塊被稱為出口的空間便奔流出洶湧黑紗，吞噬了強納森·楊。編造的出口還原出謊言的本質，張牙舞爪地歸返。這種內在自我欺騙的形式、以及空間運用的隱喻，使自我修復的主題產生深刻的詩意，且精巧地完成。

除此之外，主持秀場的環節也讓作品開啟舞台、服裝外的想像空間。「表演」將自我打開外向的過程，角色所表演的對象，正是舞台以外的外在世界。這是在已經受傷的前提下，拼命生存的內核。在高夫曼《日常生活的自我表演》裡，人的行動有前後台之分，在此基礎下，《愛》的主持環節所表現出的訊息是：表演已經深入了內核，主體因此迷惘，無法確定自我究竟是不是處於快樂的狀態。我到底怎麼了？我現在好嗎？解離的複數自我，沒有人能給出解答。可惜，這種偽裝背後激烈的矛盾與情緒，並未鮮明地表達出來。它以主持人漸凍式地失能退場，使得迷惑取代了可能的暴戾與張狂，迷惑再度成為全段所留下的主要訊息。

要注意的是，迷惑自然是betroffinheit中重要的部分，但震懾、受挫、驚愕與創傷，也應如迷惑那樣完整地散佈在作品中。第三個例子裡，華麗且充滿詩意的建築體總透過警報與廣播，試圖表現緊張、

驚愕、與不知所措。然而，整片舞台作為自我的內在景觀，在元素彼此分裂的條件下，不相連的主題使應該是一的，成為了多。失去連結的複數形式，沖淡了矛盾情感硬化、堵塞的質感。觀眾無法從不同「我」身上感受到背後的一，頂多只能從分析了解。因此警報、廣播最後只起了節奏上的效果。唯一一次成功，是上半場末段舞者在左舞台門口跳舞，巨大影子以複數投影到右舞台牆上。在此，建築體與自我，終於從共同的行動的基礎，輻射出不同的表象。Betroffinheit的重點應該在形而上的一裡所乘載的拉扯，過於寂寞，因此不得不啟動自我分裂的巨大孤獨。這是除了分裂自我，同時需呈現「一」之本質的重要原因。

下半場，場上僅存的高聳柱子，暗示相對於上半場，角色已經進入相對上層的心理空間。自我在這段時間看似歷經痊癒，但又漸漸想起另一個被囚禁的意識。作品末段，強納森·楊所飾演的自我，第一次反抗巨大迴音的指令，選擇勇敢面對過去。與其佯裝一切已經好轉，擁抱過去，才能換來真實的平靜。那是一個看似簡單，實則對難以企及的狀態。然而就表現巨大創傷的復原，這段接受過去的安排，仍因狀態模糊，而顯得過於平淡了。也就是說，從創作的成果看來，主體是直接從混沌的狀態，過度到平衡。這在心理歷程上是說不過去的，對傷害的記憶仍處於迷惘的人，如何直接進入到釋懷？儘管下半場曾短暫加入清脆的鳥鳴，但以舞者呈現的各個自我未曾有一絲輕盈。角色在這樣的前提下走向解脫，說服力有限。就算環境本身也代表內在的空間，但背景音效並不足以說明主體的好轉。此問題並不出在對痛苦的梳理、接近、或分析，而單純是編導技術上，內容調度的安排。

透過梳理傷害與描寫試圖癒合的自我，《愛》有著透出光采的內核。不過就像舞中的主持人還並沒有辦法從容地完成表演，作者與作品僅管偶有佳作，但因為不同自我分裂得過於徹底，加上狀態的轉折往往以感染方式散佈，因此迷惑還是成了作品主要的基調，掩蓋了betroffinheit的其他特質。當然，這都是就週六晚上的版本而言。