

白蘭琪不是性別，白蘭琪是一種心境《令人討厭的白蘭琪的一生》

演出：周先生與演員們

時間：2018/08/04 19:15

地點：台北國際藝術村 頂樓

文 張敦智(專案評論人)

1947 年首演於百老匯的《慾望街車》，在 1948 年獲普立茲獎，描述了人性中的幻想、謊言、渴望愛、以及性所帶來的暴力與誘惑。1991 年，美國開襠褲劇團（Split Britches）以變裝皇后、踢、婆等「新性別」打散原先劇本，重新建構出新生代性別認同的《慾望街車》作品。而 2015 年，導演許芄正式在台南人劇團的「春天戲水」節目裡，將該劇本搬上台灣舞台。《慾望街車》經典文本的地位，使得其中性別角色限縮的現象，已成為當代面對此作品難以忽視的拷問：如果喜歡此劇作、或有所認同，那麼如何處理當代性別多元化的現象？周安迪所改編舞作《令人討厭的白蘭琪的一生》（以下簡稱《厭》），罕見地在模糊化（而非徹底對抗）原劇本性別設定之餘，重新將內心矛盾放進當代社會。

周安迪以「表演性」為軸心重新詮釋這部劇本，讓作品獲得著力點。觀眾入場時，女舞者（陳彥樺）扮演的白蘭琪在通道末端搭配肢體語言，疑神疑鬼檢視所有入場觀眾。在此，白蘭琪的表演性在第一時間已經對觀眾開放。他的幻想、他的夢幻王國，因此不再是遙遠文本裡，經過對舊時代語言的隔閡、再經過性別刻板印象的隔閡，位於框架的框架中，那模糊、對當代社會難以觸及的心情。觀眾很容易在短暫的一瞥察覺（甚至驚嚇），白蘭琪洪水般的暴露慾。他竟不迂迴，他對他者的渴望／防衛，竟如此直接。作品破除時間、文本、角色之於觀眾隔閡的同時，也搭起作品與當代社會的橋樑。

延續對「暴露」的展現，在空間使用上，台北國際藝術村頂樓開放的表演空間，跟原劇本私密空間的落差，並沒有成為周安迪創作《厭》的絆腳石。文本合理性的轉化，透過原劇本的白蘭琪對他人關注便是貪婪無比的，除了周旋眾多年輕男子，甚至連來家中賣花的男孩都不放過。此慾望轉化為舞蹈語言後，在開放空間裡對所有觀眾開放、展現出來；頂樓、城市、天空、以及現場所有觀眾，都成了白蘭琪慾望投射的對象。空間與表演的運用，共同服務了作品欲呈現的主題。

在當代面對《慾望街車》無法迴避的性別面向上，周安迪改編劇情，讓男舞者（張智一）在模仿、嘲笑、哀悼另一位白蘭琪之死的同時，漸漸將自己內心與白蘭琪相同部分挖掘出來。往後大段落，他本身已經成為第二位白蘭琪。因此，原劇本以史丹利暴力襯托白蘭琪迂迴心境的結構，成功被精簡至，可以僅存後者本身，如博物館陳列物般，單獨展現出來。當《慾望街車》角色上的經典已不需要另一名故事的舉球員便能單獨清晰表達，迂迴的表演性便能不再被桎梏任何形象中。白蘭琪可以是女的，也可以是男的。甚至白蘭琪是中性的，白蘭琪沒有固定的形體，白蘭琪是種心境。就這一點思考，周安迪已經超越意圖打破性別刻板印象時容易建立起的自我牢籠。意即，敘事上針對一概念清楚、嚴肅、專一的銷毀意圖，經常伴隨非彼即此的二元後果。此思考層面在《慾望街車》被對抗的歷史間，或能發展為另一階段的起點也說不定。

然而幾項良好的元素，在作品裡並未完全舒展開來。首先，由於兩天演出場次包含 18:15、19:15，以及 16:45、17:45、18:45，正好橫跨台灣夏季的日落期間。在戶外空間裡，每場燈光條件皆有所不同。為了入夜場次考量，在有限燈具內，舞者無法將表演擴及至整座頂樓。因此上述將城市全景納入白蘭琪慾望版圖的設計，在實際運用上，大多仍侷限在觀眾席兩側夾起的表演區。無法將表演空間放大的效果，使得編導安排上可以大致讀出創作思維，但未形成清楚的效果。然而在有限經費與場地限制條件下，也已不可責難地，竭盡其設計空間。

然而另一點，則與作品思考本身相互矛盾地。在意圖使白蘭琪成為多性別存在的嘗試下，《厭》並沒有脫離《慾望街車》太多。在女舞者與男舞者各自扮演白蘭琪的篇幅裡，女舞者仍佔了約四分之三，並陳彥樺所飾演的白蘭琪以將慾望往外投射為目的，經常穿梭於觀眾席，如同原作裡白蘭琪的舉止：「經常與不同人發生關係」。然而張智一並未擔綱此任務，在他成為白蘭琪期間，台詞、情感的投射對象中規中矩地僅存女舞者、以及拋往虛空跟自己的對話。作品最末，性別建構上也恢復成原劇本性別秩序，由生理男追逐生理女作終。由於《厭》全作架構仍附著於原劇本，因此方才的置換與模糊的片段彷彿靈光一現，隨即消失於結尾。作品的新詮釋還需要更大膽才能完整。那多重性的展開，可能是《厭》建立起白蘭琪充滿表演性、貪心、且渴望被看見的當代形象後，最難以捕捉、卻也一度成功描繪出的事物。如果不依循原作的設計與結局，表演性、暴露、偽裝，這些事在當代何去何從？不同性別角色間會磨出怎樣的關係與火花？新故事如何結局？這些則是留待創作者自己去想出的答案。

受限於臺北藝穗節場地時間限制，包含拆裝台時間下，這只能是齣約四十五分鐘的舞作。介紹說解構，其實是濃縮混入些許改編。對不熟悉原作的觀眾而言，可能不好親近，而熟悉者，也難以在致敬、翻新與打破間，理清作品重心。儘管如此，裡頭確實埋藏許多好種子，若不是非得低於四十五分鐘，而能將篇幅發展至七十（必要的話，九十），不知道會是什麼面貌？去除場地嚴苛限制（從時間連動到硬體設置）後，對《慾望街車》確有熱情的周安迪，屆時將給觀眾什麼理解跟回答？

標籤: 令人討厭的白蘭琪的一生,台北國際藝術村,台南人劇團,周先生與演員們,周安迪,張敦智,張智一,慾望街車,春天戲水,臺北藝穗節,開襠褲劇團,陳彥樺

無盡的演出，才是文本（概念）的全貌《金錢眾議院》

演出：克萊德劇團

時間：2018/08/27 14:30

地點：台北市中山堂光復廳

文 張敦智（專案評論人）

1938年，亞陶從《劇場及其複像》提出殘酷劇場概念；1960年代，理查·謝喜納（Richard Shechner）提出環境劇場；二十一世紀當代，沉浸式劇場越來越風行，從此一脈相承，可以看見戲劇史中劇場之於現實，不斷設法「置身事內」的嘗試。同樣是沉浸式劇場，也分支出偏重文本，與偏重概念、即興、集體發展為重心的兩種創作。戲劇文本與此類作品因為形構過程相異，一直互為反義地處於兩種討論範疇。越偏重現場互動者，越依賴演員身體，文本重要性也因此越少。或者說，就算在此被記錄的文本，溯其源也是從演員身體轉印下來而已，失去以文為始的生產條件後，文字也只側重其紀錄性質，不屬於文本分析之範圍。

《金錢眾議院》雖也能歸類於沉浸／互動式劇場，其遊戲規則卻顯現出高度文本性。其設計，成功容納、擔保了所有互動跟參與，都將成為可被與現實對照、解讀的內容。在此狀態下，除了每場觀眾自己的感想與經驗外，重新檢視規則，便成為理解《金錢眾議院》的核心。

首先，所有觀眾分為少數「玩家」，可以共同決定一筆資金去處，【1】以及多數「見證者」，僅能旁觀這場為期一小時的會議。玩家可以隨時退出成為見證者，但不得拿回任何資金；見證者也可以隨時投入資金，晉升為玩家。一小時後，所有玩家若未達成協議，則他們共同投入的資金將延續給下一場遊戲（演出）的玩家。其中，玩家與見證者除了身分外，成本上的差別在：一開始擔任玩家者，花費為 300（票價）+ 500（共同遊戲資金）元，而一開始擔任見證者，若事後投入遊戲，花費則為 800（票價）+ 500（共同遊戲資金）元。

此處，規則展現第一則與現實層面對照的隱喻。意即，若把遊戲抽離地視為劇團發起的隨機事件，則入場時，玩家與見證者成本相同；但事後想成為玩家，要額外付出 500 元花費。這意味著一明確訊息：一旦中途想參與事件，先前旁觀，便會顯現出成本。只要中途欲加入、成為事件，起初旁觀的抉擇，便將被定義為昂貴的虛耗。除了原本就有的時間花費，戲劇透過規則再度強調此一訊息，將消耗轉化為 500 元現金。中途加入者投入的 500 元，除了被簡單視為投入遊戲的共同資金，還可以更深層地被理解：跟一開始的玩家們相比，它是在買起初做了置身事外的選擇。

那麼一開始從頭到尾都置身事外，見證（旁觀）者便公平、且安全嗎？也不是。此種狀況，旁觀者買的是任事件變化，因此全然處於被動的風險。因為不參與事件，便無法擔保自己花 800 元的票，會得到什麼演出。因此，800 元與一個半小時也可能被徹底虛耗。見證者保持觀望的結果，可能認為全劇無聊、失望，損失一個半小時本來可能有意義的人生；當然，也可能隨機、且近似博弈地，買到一場有趣的結局。

事實上，將此規則視為戲劇文本後，其所帶來的演出，無論結局如何，都可以成為某部分現實的隱喻。將場次間事件抽離，遊戲規則所搭起的結構，成為清楚區別事件／參與者／旁觀者的架構。它

可以用來解讀大小相異、類別多元的所有事件。又或者，也可以說，這個世界的運行本身，就是由無數個以《金錢眾議院》為單位的事件組成的，它是一種度量衡、一種切分法。決定一筆資金流向的議程，在戲劇以外的現實，可以代換為任何事物：同婚連署與否、核能存廢、生態保育、氣候天災。而 500 元新台幣的遊戲資金，則將轉化為任何形式、與數量的代價。

因此，《金錢眾議院》看似簡單的規則，實際上簡潔、且全面地盤整了現實中所有事件的可能性與狀態。只是單場觀眾無法全部檢視，因為可以被納入的現實過多（幾乎是全部了），所以不可能在一個半小時內展現完畢。文本全貌，必須透過戲劇被無限次重演，才能如繁花與清明上河圖，展露所有它能容納的細節。單一份規則本身，蘊含了被無限次展開，才能解讀完畢的內在空間。

這也是為什麼，無論觀眾和參與者最後滿意與否，都將不影響《金錢眾議院》是場成功沉浸式演出。因為任何評價都將在所難免地，被吸入黑洞一般的規則。事實上，從觀眾決定購票、踏入演出的瞬間，評價便已經不屬於創作者，而將只屬於不同觀眾涉入的事件當中。最後感到開心的見證者，是博弈的贏家；不開心的見證者，是博弈的輸家；玩家們各自承擔行動結果；而對所有人而言，包括情緒在內，所有主客觀結局，都只是由自己行為引起，而必須承擔的後果。

然而，在此成就下，一個可議、但暫時無法修補的面向是，無論會議結果是什麼，都不會對下一場玩家產生負面影響。這與現實是背道而馳的。因為無論有意識與否，我們現下所身處的，都是歷史遺留的痕跡。但是，沒有破產機制的遊戲卻無法反映這點。這可能是演出比起隱喻，更容易被多數觀眾，單純視為獨立遊戲的原因。雖然有一點，但它不夠殘忍。從戲劇現場逆推回去，其野心只在於點明對任何事件而言，參與／旁觀各自所需付出的代價，並藉此將觀眾引導回屬於自己的現實——當然，這是在意識到遊戲便是現實隱喻後，才會顯現出的效果。基本上，這樣的出發點，仍全是善意的提醒，而無任何警告意味。因為非常良善、和藹地，就算決策失敗，玩家的任何投入，都將成為給未來玩家的餽贈。這對現實而言是多麼良善的肯定，尤其當氣候劇烈變化、資源問題叢生的當代，所有當下都已正向未來，不斷、無節制地借貸一切事物，因此更像在借貸「存在」本身的情況當中。

儘管如此，以上批評，也已經屬於後話與延伸了。如同所有觀眾的評價，它仍不屬於創作者的責任。因為不可否認地，《金錢眾議院》以沉浸／互動式展演，以及從概念出發的作品之姿，接近了優秀戲劇文本被無限解讀、挪用、且重複的定位。作品，實際上，向下打開了一種全新思考互動／沉浸式劇場的場域，意即：互動概念本身，可以將自己擺在什麼位置？它是銜接、收納、詮釋，還是攤開、教育、刺激了觀眾？如果仍舊將作品，如尼采所言，視為創作者對現實的翻譯，那麼無論劇場如何以反覆、變形之姿嘗試殘酷、嘗試結合環境、嘗試沉浸與互動，它都只反映了戲劇史其中一種焦慮的脈絡。因為無論作法如何，作品永遠都將是外於觀眾存在的客體。《金錢眾議院》用格局所拉開的距離，達到透過簡單遊戲規則，收納所有現實的效果之餘，也間接提醒了創作與評論者：形式交融，並不等於本質模糊。新鮮的概念也可以被嚴謹操作，並不需要以創新為盾，顯得自己彷彿可以立足。

註釋

1、唯一限制是：不可平分該筆現金或捐予慈善機構。

標籤：亞陶,克萊德劇團,張敦智,理查·謝喜納,臺北市中山堂,金錢眾議院

情感無暇被盤整的世界《兔兔特攻隊》

演出：玩劇工廠

時間：2018/09/29 19：30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

文 張敦智（專案評論人）

如果可以同意，在人類有限的智識中，情感是比起技術更耗費時間理解的項目，那麼就可推斷，一個無限加速的世界，便相當於盡全力，將部分自我本質拋棄的過程。2017 年臺北文學獎舞台劇本評審獎作品《兔兔特攻隊》，將這種既自我分裂、又自我消耗的狀態，用兩欄不同劇本區塊表達出來。一邊是角色行動，一邊是蒙太奇影像，後者包括大量監視器畫面、人潮、竄逃、尖叫、純文字並排等內容，組成角色除了表面可見的行動外，心裡、及社會層次的暗面。所有行動下，都有難以說盡的瘋狂。當少女綿綿因參與隨機殺人行動被捕，首次與輔導官面晤時，純文字影像在沈默中緩緩湧出。這可說是全劇本縮影，在佯裝出來的漫不經心、憤怒、與暴力下，真正想說的，始終無法建構。於是，劇本透過此對比，指向形而上的問題：是什麼使這種壓迫在現實裡發生？進而只能靠行動（殺戮）證明自己的存在，不容許聆聽與訴說？

儘管不影響劇本可讀性，但在此問題意識下，原作暴力行動所對抗的客體，便沒有明確目標。因為劇本中，它們同時是在：共同秩序下被過度簡化、麻木的城市、可以合理殺人的國家機器、父權社會、摧毀自然資源的人類文明等指涉。發散的提問，產生另一種效果，那就是當讀者試圖整理這些遭反抗的碎片，最後串起的關聯，可能是所有命題都共同指向不存在於現實的現象或邏輯，取而代之的，是劇作家尚未整理完畢，依然盛怒的內心。這使劇本未能將混亂，重組為另一內在運作完整的世界。當反抗對象失去根源，劇本因此失語。所有惘惘的威脅，都變得更像架空世界裡，因未被指明，所以更像執意虛構出的對象。

儘管這不掩劇本的嚴肅核心，但在搬演環節裡，這項並不嚴重的缺失，卻被導演透過削弱其他重要元素，而放大表現出來。在原劇本中，編劇無時無刻不致力用影像，表達遊戲缺乏的現實感。因此在殺戮嬉鬧地進行時，讀者可以從影像內容看見，殺戮只是從無法詮釋的內在裡，被推擠出來的九牛一毛。但是，導演手法無論表演或影像，都採用完全相反的方式，將作品從原有的指涉中抽離。首先，在打鬥環節，他捨棄 stage combat，使用語彙更接近舞蹈的隔空套招形式；第二，槍枝有重裝的外觀，但塑膠材質拿在手裡卻絲毫沒有重量感（彷彿整體形式的隱喻）；第三，用來奪取人命的子彈，速度卻可用肉眼清楚指出緩慢的飛行拋物線等。以上種種細節疊合後，混亂、殺戮的場景對觀眾而言，便只剩嬉鬧。唯一一種嚴肅的可能性是，或許所有嬉鬧背後，存在著一套嚴謹、經過驗算的邏輯。但這點從一開始，便未內建於劇本，所以自然無法顯露於演出中。

影像使用上，懸吊於主舞台上空的螢幕面積很小，相對於演員多次出入觀眾席與二樓 gallery，表演空間遠大於主舞台的條件下，幾乎只要投入表演，便會完全忽略影像——就算注意到，它與演出互相平行。劇本將影像、表演切割為兩欄，目的是清楚指涉每個行動需被補充的多重視角、與角色內在。表演與影像，在劇本中處於日照物與其影子間，那種緊密的關係。如果徒留一種，都會使場景從寫實走向荒謬、詼諧，甚至純然無目的的娛樂喜劇。兩者的平衡是原劇本自我建構的支點，而導演手法卻如層層篩網，將原先存在於劇本的真實與議題性，悉數濾出。

最後，可在場上自由移動的搖滾觀眾席，讓作品未經深思熟慮的考量，被一覽無遺。對場上觀眾而言，由於打鬥本質嬉鬧、接近馬戲，因此沒必要參與。站在舞台上一個多小時，卻找不到自我定位的他們，只能適時閃避演員、配合指令，好讓演出順利進行。而對身處觀眾席的人而言，舞台上有一群不知所措的人，則時時刻刻提醒了作品的疏離感；相反地，對創作者而言，則得到一群舞台佈景：在遊戲場景，扮演車站熙來攘往的人潮；在輔導官場景，象徵綿綿記憶中的混亂景象。當搖滾區觀眾感受被完全忽略，但演出仍順利進行時，演出便成為純粹自我解放的儀式，表演的投入淪為封閉的酒神儀式，但問題並非出自演員，而是導演借用演員的真誠，促成一場觀眾完全無法投入的事件。任憑擺佈，卻無法遁逃，恍若被強制入場的彭修斯們。

以上各細節，層層疊疊，將原先存在於劇本的嚴肅與議題性，一點點濾掉。原劇本中欲描寫的，是混亂意識因無法被語言收納，所以從深不見底鴻溝裡，迸發出的暴力。原來，每個個體都有充分說明自我的需求。原來這種匱乏，可能會導向暴力。就此看來，書寫可被理解成試圖對外在社會進行的補償行動，也就是說，儘管他者的心靈難以僭越，劇作家卻依然想描寫該懾人的失控，可能呈現的樣貌。儘管成果折射出許多主觀型態，因此未能更遠地，指涉出另一存在於不同主體間的現實，但卻依然將隨機殺人的心理，被打開、立體、充滿想像空間的可能。種種構成此效果的元素，在導演詮釋下，最終非但看不見對複雜心理與行動間的落差，甚至還得到，部分個人感受在場上被忽略的結果。

劇本對世界的批判，多建立在文明社會加速前進的基礎上。因為混亂，所以只好不斷處於亢奮狀態裡，追趕、彌補，甚至向死亡本身索討自我價值。當自我拋棄的速度遠大於確認，生命只好把希望，更遙遠地放在必將抵達的闖黑未來。而這個編劇與導演各自想指涉的外在世界，最後卻成為導演帶著劇本，一起跌入的深淵。他們成為混亂世界裡無法自圓其說的碎片之一。瑕疵對作品造成傷害的同時，反向指出了，他們同樣來自那諸多情緒皆無法自我盤整，以至於自己都仍未接納，便急需往外拋出的地方。

標籤: 兔兔特攻隊,張敦智,玩劇工廠,臺灣戲曲中心

臺灣莎翁喜劇改編／搬演史，嶄新的一頁《第十二夜》

演出：台南人劇團

時間：2018/10/05 19:45

地點：淡水雲門劇場

文 張敦智（專案評論人）

莎士比亞喜劇在臺灣的成功搬演，要比悲劇晚得多。當代傳奇劇場的《慾望城國》（1987）、呂柏伸的莎士比亞不插電系列（2004-2007），都是悲劇製作很好的例子。然而，當前者時隔二十九年，首度挑戰莎翁喜劇《仲夏夜之夢》時，卻仍再度顯得實驗意圖遠高於對劇本的掌握。除此之外，阮劇團在 2013 年首演《熱天酣眠》，抓住與觀眾連結的要點，以台語、歌舞、傳統民俗元素等入戲，在熱鬧氛圍下，成功使劇目延續至 2017 年。不一樣的是，《熱天酣眠》編導手法仍站在為角色代言的位置，希望觀眾同理角色心中情感，在笑鬧氛圍下，保持對情感較嚴肅的核心。而《第十二夜》則站在更抽離的角度，導出劇本之於角色的刻薄，視野拉遠後，因此能看見世態的冷暖炎涼。

藉這個機會，我們剛好可以重新檢視莎士比亞在他的時代如此成功的原因，以及簡單盤點莎翁喜劇在臺灣搬演脈絡裡先後的成就。首先，莎劇中譯以朱生豪、梁實秋為起點，很長一段時間，著重音樂與文學性，在吃力的轉譯下，喜劇幽默感遠非主要考量。直到現在，依然可見很多喜劇製作在嚴肅面的雕琢，遠大於對幽默感的形塑。對前者的追求，加上後者的缺乏，使得一部好喜劇的誕生，落入先天劣勢。【1】而《熱天酣眠》的問世，則標誌了臺灣搬演喜劇者，之於國外已經發展成熟的文學與幽默技術，終於有人以必然遲到之姿，在臺灣這塊土地重新發現，這是門必須跟觀眾站在一起的藝術。在假設所有創作者都有自己美學堅持的前提下，作品仍須打開觀眾易於進入的通道，也就是說，在創作者傳遞資訊時，喜劇尤其需要抓住觀眾已知的內容，並由其出發。否則太簡單的笑話使人厭煩，苦苦思索本身，卻又與幽默的本質背道而馳。

《第十二夜》在維持與觀眾同樂的技巧下，拉出具有娛樂性的觀看距離，讓莎翁喜劇背後的機智、諷刺、與世間百態，有空間浮現出來。在歌曲選用上，以《我一見你就笑》、《說不出來的快活》、《愛情三十六計》與唱誦菩薩名號等入戲，良好地將屬於角色的情境，和屬於觀眾的生活連接。融合加新編，使 Olivia、Viola 等人的愛情故事，不再只是西方作品，而能在歌曲、劇情進行之於，同時發現在自身文化裡，相對應的記憶。旋律性的情感調度，取代原先向外吸收別人故事的過程。理解劇情與角色，因此變成一件更簡單的事。

表演方法上，導演使用更貼近莎翁時空條件的方法，讓所有內在情感，都放大地朝觀眾投射出去。也就是說，如果角色沒有不得不相互丟接、堆疊能量的橋段，那麼，尤其是所有重要情感、重點資訊，全都有意識地以觀眾取代對手戲演員作為標的，來進行投射（這點通常在寫實表演裡，會盡量隱藏）。它脫離了角色為自己情境著想的狀態，時時刻刻將內心應有的波折，以整理好的姿態，對觀眾再現出來。在這個過程，觀眾因此不用再隨時提心吊膽地，同理角色豐饒而細膩的內心。因為當戲開演不久，觀演關係確立，大家便能夠簡單地相信，無論接下來發生什麼事，角色們都會一五一十向自己呈報。在此，理解又再度變得更無負擔了。在波折、不無心碎的劇情裡維持娛樂性，便是建立在這種表演方式的基礎。

因此，當嚴肅的抒情透過表演技巧被抹去，屬於莎士比亞的諷刺，還有他對整個世界，比起《熱天酣眠》更冷的刻畫，才透過以上元素組合被展現出來。在此基礎之上，導演可以更大膽使用表意（而非還原）手法，用布條、紙船搬演船難，用幾塊黑色的方形，代表眾人窺看 Malvolio 讀信時的遮蔽物。人性的真實，在劇場的虛構裡，被清楚地還原。身在台灣，我們因此終於可以重新發現，莎士比亞確實是名優秀的編劇。因為當年必定非常熟悉舞台表演形式的他，從書面工作起，便已經在知道一切都將充滿假定性的搬演條件下，將人所能感受到，世界之於不同人的形塑、捉弄、與辜負，如實地建構出來，進而撩撥、或刺痛了觀眾。

這必須談及呂柏伸對《第十二夜》的詮釋，以及他沿著莎翁意圖，以劇本為基礎，強化出的設定。首先，一心追求真愛且行事可靠的 Malvolio，最後感情只換來一場空，這是閱讀《第十二夜》時必須掌握的基礎訊息。此外，原作並沒有明顯地讓 Sebastian（哥哥）跟 Viola（妹妹）相遇，成為情感描寫的重點。戲份不多的 Sebastian 更僅像是謎團的骨架，功能性地消失和出現，使誤會產生與被解除。但呂柏伸卻以清楚的場面調度，強調孿生兄妹從生死關頭，歷經久別重逢後的真摯情感。《第十二夜》首度由觀眾親自體驗（而不僅是書面解釋），劇本並不僅僅關於愛情，而是莎士比亞為了慶祝聖誕假期的最後一天（第十二夜），確實在愛情與親情上，皆安排好了團圓與狂歡。

除此之外，除了 Malvolio 飽嘗世界的冷酷與不義，呂柏伸也把船長放入了光譜不快樂的這邊。同樣也是原作並未大幅描寫，但依然可疑的細節，是在主線涉及因扮演、誤會而產生同性情感的劇情裡，先前對 Sebastian（雙胞胎哥哥）夙未謀面的船長，竟在第一次相遇後，便義無反顧地陪伴、協助，一路到他與 Olivia 正式結婚為止。透過將情感一覽無遺呈現給觀眾的表演，呂柏伸讓船長可疑的行徑，變成清楚、大方，卻只有 Sebastian 一個人不察的熱烈感情。跟 Malvolio、Sir Andrew 相對的是，這名心胸寬大的船長，最後沒有陷入悲傷的情緒，而是在失落之餘，很快願意展現笑臉，加入祝福的行列。這又為劇本添上世間百態的一個枝節。

結合以上條件，呂柏伸一如莎士比亞所精心設計的，在娛樂觀眾之餘，沒有製造任何觀眾需要動用嚴肅、細膩的個人情感，來同理角色的情境。他也沒有偏袒哪位角色，因為，正是所有立場、所有角色情感，都被豐富而有別地表達——無論戲謔、嘲諷、怠惰、浪漫、熱情、悲傷——才能在圓滿結局底下，埋藏如人飲水，冷暖自知的世道。當能抓住劇場（尤其喜劇）與觀眾同在的需求，再用歌曲勾起觀眾自身文化土壤中的相關記憶，台上台下同樂，因此更加直接；而外放的表演方法，加上對所有角色情感細膩的形塑，總和起來，因為對觀眾特別親近，所以反而使後者，自願地拉開觀看、理解的距離。喜劇的空間，因此被拓展。這是呂柏伸成功還給莎士比亞，原先便存在於劇本的含量。也正是因為如此，呂柏伸 2018 年版的《第十二夜》，除了自身的成功，也同時翻開台灣搬演／改編莎士比亞喜劇史上，嶄新的一頁。

註釋

1、幽默感在每個社會中，也會有自己的變化與脈絡。臺灣社會從最早期廟口野台表演、到電視節目黃色笑話（如豬哥亮、費玉清、吳宗憲）、諧音雙關（如吳宗憲、NONO）、機智諷刺（2018 年的博恩站起來）等，各有不同操作原理、與相對觀眾群。當幽默感本身在一社會尚未發展成熟，缺乏適合更多觀眾群，以及可以大量售票、傳播的幽默技術，成功喜劇自然沒有土壤可以誕生。此問題與脈絡之詳情，暫此先按下不表。

標籤：NONO,仲夏夜之夢,博恩站起來,台南人劇團,吳宗憲,呂柏伸,張敦智,慾望城國,朱生豪,梁實秋,淡水雲門劇場,熱天酣眠,當代傳奇劇場,第十二夜,莎士比亞不插電系列,豬哥亮,費玉清,阮劇團

慾望小於遺忘，亦小於時間《RE》

演出：郭禎容

時間：2018/10/27 19:00

地點：竹圍工作室十二柱

文 張敦智（專案評論人）

視覺劇場是指抽離大量台詞後，以肢體、音樂表達敘事與情緒內容給觀眾的表演方式。較早脈絡可從 1960 年代起，受日本能劇影響的英國導演 Peter Brook 追溯起，從畫面與音效的配合展開突破，刺激出新一波形式與思考。然而實際上，所有劇場表演都關乎視覺。從舞台、燈光、到服裝，無一不在視覺上試圖傳達大量訊息。因此「視覺劇場」成為在演出宣傳中被強調的主題時，它實際上宣示的是：作品試圖拋棄語言。其餘元素作為表達媒介，要搭建與觀眾間更直接的關係。從這個角度出發，《RE》試圖探討與遺忘／留下間的傾軋關係。

首先，抽離語言元素後，更多視覺效果從環境設計便被涵蓋。從觀眾席的設置，郭禎容有意透過白色木箱的擺放，將觀眾席與舞台區域相連。她在觀眾席內佈置許多裝飾性，而非功能性的擺設，斜放、全白的外型，與同樣全白的舞台佈景，共同圍起長方形表演空間。它清楚標示了，演出作為「事件」的界線，觀眾並不扮演獨善其身的觀看者，而是設身其中的元素。然而，此概念在作品中的延續性仍有可議之處，稍後一併討論。

演出開場在安靜氛圍裡，兩位表演者從下趴、蜷曲且交疊的姿態起身，以彼此交錯的肢體關係，展開一系列向外探索的過程。透過高速、一閃即逝的戰鬥機引擎聲，與兩人小幅度而快速的肢體線條，營造出緊張、令人不安的氛圍。高張力、壓抑的肢體，表現出表演者的目標取向狀態。尋找戰鬥機所在位置的企圖強烈之餘，內在感受卻同時封閉起來。尋找的原因對主體而言，隱蔽在行動背後。透過短線條、快節奏、急促聲響，緊繃、斷裂、但同時具爆發力（也因此更令人疲累）的質感，被清楚呈現出來。

那麼是「誰」在尋找？在尋找的過程，兩位表演者身體一直處於互相組合、而又分離的關係。在組合狀態下，主體是單數，必須透過連結才能做出完整行動；但裂解狀態中，他們又呈現不穩定的依存關係。行動主體在全稱的「一」，與裂解的「多」之間不斷來回。這正是人類在時間中的關係寫照。無論解讀為個人精神狀態的裂解，或整體人類的裂解，都服膺於當下環境。也就是說，儘管存在一理想整體，但行動本身卻不可避免地時而分離。作品不無批判地描述了當下生活的時空環境，寫意表現出當代社會生活的精神狀態。而當下，正是後續發展的根基。

這也是全作唯一有具體「行動」（action）的片段。接著，第三人出現，前兩位表演者被裝進重型農／工業手推車，畫面凝結，大量交響樂不斷播送，維持了極長時間。時空在此徹底暫停。透過搬運者具動態感的姿態，觀眾像在觀賞一幅畫，隨著時間推進，觀看的意義也隨之改變。它從「動——靜止」的改變，變化為「瞬間——永恆」的意涵。如畫師試圖在完全靜止的作品，以筆觸描繪出人物瞬間動態；郭禎容也用長時間的暫停，改變「暫停」的意義，讓瞬間動態，成為亙古永恆的縮影。透過推車者姿態暗示畫面乃一系列動作的瞬間，再以全然靜止，與高強度、高抒情感的音樂結合，長時間暫停，成為了永恆的進行式，同時也代表「逝去」的主題。而不斷逝去的過程，究竟是什麼被運走？在理解畫面的意涵後，內容可以無限補充。換言之，創作者表達了全稱性的事實與狀態。正如同一開始找尋的對象沒有具體型態（僅有聲響），最後被搬運、離開、消失的內容，在所有元

素細節的配合下，依然持續了敘事的全稱意圖。它是抽象的，而非個案的。音樂末段，移動的景片遮蔽三人組成的畫面，並停留一段時間。遺忘在時間的遞嬗裡，終究也成為了不可見的事物。從緊繃的尋找，到恆久處於進行式的遺忘，最後連遺忘也沒入不可見的範圍，郭禎容將事物流變的層次，清楚地區隔。

最後段落裡，表演者叼著指針，輕快地以象徵時間的身份（而非行動者）再次現身。當時間展現不同姿態時，方才關閉的景片從未再打開。表演者造型經過明顯變造後，創作者成功營造出原先三人仍一直處於景片後方的暗示。當逝者已去，不可探測，時間卻依然調皮、靈動，遊走於不同空間。此處，表演者的肢體質感，明顯與開頭尋找的片段互相區隔，並且不限於單一種。它們或躲藏、嬉戲、扭曲、慢步，並且把表演的範圍大幅度擴及至觀眾席。

延續文章第二段，觀眾席與舞台試圖融合為一的設計問題。先前尋找、逝去兩段，如果有意拉開表演與觀眾的距離，為觀眾爭取思考、或自我投射、補充內容的空間；那在時間現身的段落，讓觀眾意識到時間與自身同在施展的拉力，並未與疏遠的觀看經驗形成平衡。關係的拉近，實際上並沒有發生。表演者輕輕倚靠少數觀眾身體，與緩慢遊走無光的觀眾席，雖然已形成語言上的充分暗示，但彼此其實仍處於觀——演分離的狀態。既然時間已在先前段落使景片閉合、覆蓋逝去，那麼為了表現觀眾與時間的互動關係，僅使用肢體元素，而放棄概念上已設計過的觀眾席（那些僅具裝飾性、不可坐的木箱），確實是可惜的事。從有第四面牆的觀演關係，切換到觀演一體的轉折，也因此變得只能解讀，但不那麼明確了。

整體而言，《RE》透過沈默、靜止，讓指涉的客體因此具有全稱性，作品因此成功地從敘事層次，抽出抽象的哲學意義，探討行動——逝去——時間三者間的關係。最後，時間重新沒入不可見，彷彿一切重頭來過，如同靜止畫面裡一切都正流逝；時間不可見的舞台，也必回到行動、尋找、分裂、融合的過程，包含無數個體，也包含無數廢棄、與遺忘。究竟最後什麼被留下？這是郭禎容對所有觀眾、與自己的提問。它也可以理解為：什麼是值得留下的？儘管全作語彙清楚、結構分明、細節多變，並透過佈景定義了表演與觀眾的關係，但敘事口吻仍皆定調在不介入觀眾，疏遠而客氣的氛圍。因此觀眾可能理解問題，但行動難以因此觸發。否則，作品核心其實比體驗上更與每人切身相關。在緊張、盲目尋找的當下裡，郭禎容想問：最後應留下的，是什麼東西？

標籤: [Peter Brook](#), [RE](#), [張敦智](#), [竹圍工作室十二柱](#), [視覺劇場](#), [郭禎容](#)

身體現形，文化佚失《葉瑪》

演出：狄奧多羅斯·特爾左布勒斯

時間：2018/11/02 19:30

地點：國家戲劇院

文 張敦智（專案評論人）

經歷 2013 年阿提斯劇院製作的《普羅米修斯》、2016 年首度與臺灣演員合作《酒神的女信徒》，希臘導演狄奧多羅斯·特爾左布勒斯（Theodoros Terzopoulos）二度與臺灣演員合作，在國家戲劇院搬演西班牙劇作家羅卡（Federico García Lorca）的作品《葉瑪》。

故事結構從壓抑氛圍走向瘋狂，描述葉瑪（蔡侑玲 飾）因為希望懷有孩子的慾望無法滿足，最後爆發對丈夫的殺機。在劇作家的設計裡，丈夫璜（劉桓 飾）與葉瑪產生衝突的原因，將故事從私人情感糾葛提升至社會層面——丈夫璜醉心工作，並希望藉此獲得平穩、安定的生活；他的身體是勞動的身體，以勞力換取金錢，希望能因此回歸靜止與休息。他身體啟動時屬於工作，結束後便渴望平靜。儘管舞台形象一身肌肉，但爆發力底下卻隱藏著「柔順的身體」，被生產過程規訓；此外，他對社會觀感也極為在乎。相較之下，前後兩種截然不同的價值油然而生：葉瑪代表主體性與對「生」的渴望，璜則代表工具性及對變相死亡之順從。

如此一來，便可解釋導演為何要以主要角色之長對白、以及歌隊的嘆息開場。畫面與空間所呈現的，是以璜的秩序為中心的世界，因此安靜、有序。但同時死神（林耕 飾）從上舞台悄悄接近，男女歌隊從上下舞台發出嘆息，隆重的氣氛並未如盛大儀式醞釀另一股瘋狂，而是以已然抵達終點的平靜，暗示此種秩序下正不斷侵蝕葉瑪的死亡。綜觀全作敘事主軸，它從觀眾入場起便以璜的價值為空間之秩序，隨後死神、葉瑪相繼登場，在後者的慾望與逃脫，加上多洛蕾（林子恆 飾）的協助下，空間翻轉，經過葉瑪的瘋狂，最後進入璜的死亡。然而葉瑪並未因此獲得自由，失去形同軟禁她的丈夫後，其外還有依然束縛她的社會。平衡——打破平衡——形成新平衡（失敗）之結構，具有清晰的輪廓。

然而在此轉變中，敘事進程卻經常搖擺不定。在巨大能量間，觀眾無法就單一狀態獲得清楚資訊，也無法辨識持續推進的事件為何，因此經常造成混亂。以開頭為例，璜自觀眾進場便在舞台前緣通往樂池的階梯上，戲開演很長一段時間，他是舞台唯一焦點，但在事先完全靜止、無任何舉動的前提下，相隔很久才燈暗的觀眾席，非但不能減緩觀眾對四面牆的意識感（此手法在臺灣、歐陸皆已屬常見，柏林列寧廣場劇院與合拍劇團甫來台之《同情的罪》便是成功案例），反而使觀眾無法將注意力集中於演員。在此，表演與觀眾的關係首次斷裂。接著，璜也未有足夠舞台調度展示自身處境，首段更多依賴演員之聲音表演；在狀態不明確的獨白後，第三度，葉瑪登場也未造成璜與舞台空間產生變化或轉折，演員登場的意義，只剩肢體能力展現，與敘事內容彼此斷開。在全劇大抵符合佳構劇高潮結構的條件下，開頭之說明、與刺激事件（inciting incident）都被導演處理得十分模糊。直到中段歌隊與璜開始對葉瑪形成共同的壓迫，關係、設定才逐漸再次清晰。儘管後段演出歌隊與主要角色的配合漸趨流暢，並在葉瑪瞞著丈夫參與多洛蕾深夜歡愉儀式的段落達到能量的高潮，透過巨大的身體張力，讓觀眾重新接近「事件」現場；但前段調度多有失誤，使得《葉瑪》在特氏導演發表於臺灣的作品中，就技術層面而言也未屬佳作。

離開文本層次，從身體與文化切入，演出是由一群臺灣演員受希臘導演密集身體訓練的成果，本身便是件可議的事。在舞蹈創作中，結合不同體系的身體（如芭蕾、現代、街舞），很可能因此擦出不同火花。但《葉瑪》裡，臺灣演員與希臘導演並非對等交流關係，而是作為容器去學習、並完成希臘導演的想像。這其中必要性何在？如果不能說明其中關聯，或形成有目標的一連串發展計劃，那麼便只是單純捨棄自己身體與文化去學習、並成為異國的樣貌。

回想 2013 年《普羅米修斯》整齊、具爆發力的一台演員，臺灣能有一群演員接受該導演訓練，並達到一定成果，固然值得欣喜；筆者對導演的身體思考也深表認同：「當代的身體，基於當代的生活狀況，都傾向失去它的力量與能量。」他認為這在某些新的自然主義劇本中可行，但悲劇演員卻必須具備能量、耐力、與強而有力的聲音。【1】回頭檢視臺灣現狀，多數表演藝術團體難以支撐長期、系統性身體訓練（雲門、雲門 2 可能是兼具訓練、創作、與發表，並已有實際成果的少數例外）。個人投資性質的課程，礙於收入與時間限制，也難以累積。因此，可以先問的問題是：什麼是臺灣的身體？再退一步，把問題梳理得更細，哪種表演系統的身體文化，與臺灣土壤更為接近？從傳統民俗技藝、到戲曲訓練，以及林懷民試圖將書法融入舞蹈表演的思考，每種面向或案例，都是可深掘、討論的空間。相較下，既無前因也無後果地完成來自國外的身體訓練，並以此乘載單一作品，對臺灣劇場創作而言，難以造成任何後續效應。樂觀來說，能力會累積在演員身上，但對整體環境而言，拉長時間看，無法延續的技藝卻只會消失，到頭來更像一場虛耗。此外，模仿比不過原生，當自己已經決定依其他文化之標準行事，那麼該原生文化便有更嚴厲批判、檢視，甚至睥睨模仿者成果的空間。

然而，這並不是說，特氏這幾個月密集訓練全無意義。印度社會學家迪佩什·查卡拉巴在《後殖民的詭計》書中舉例，儘管照相術是由西方國家發明，但傳入印度後，印度攝影師卻拍出截然不同的視角與成果。《葉瑪》的演員們，當然可能帶著訓練成果，在其他演出發展、延伸，但這不會改變《葉瑪》從製作與文化批評層面，表現出的尷尬。整體而言，《葉瑪》重新提醒了身體之於表演藝術的重要性，它在臺灣戲劇領域仍顯單薄。而在文化層面，兩廳院選擇在三年內由同位導演訓練臺灣演員兩次，似想強化臺灣演員身體的可能性；但非連續性計畫缺乏後續發展，犧牲自身文化，在國際舞台上等於形同犧牲主體本身。身體性在不同族群與文化裡各自組成都非常複雜，若要強化與發展，眼下勢必已有許多素材可供挖掘。交流不是壞事，但漫無目的地進行橫的移植，絕非培養表演藝術人才的長久之計。

註

釋

1、狄奧多羅斯·特爾左布勒斯 著，蔡志擎、林冠吾 譯，《酒神的回歸》，p.194。台北市：國家表演藝術中心。2018。

標籤: Theodoros Terzopoulos,列寧廣場劇院,劉桓,合拍劇團,同情的罪,張敦智,後殖民的詭計,普羅米修斯,林子恆,林耕,狄奧多羅斯·特爾左布勒斯,羅卡,葉瑪,蔡份玲,迪佩什·查卡拉巴,酒神的回歸,酒神的女信徒,阿提斯劇院,雲門,雲門 2

律法也無形，人心也無形《圍城》

演出：巴黎市立劇院

時間：2018/11/10 14:30

地點：臺中國家歌劇院

文 張敦智（專案評論人）

不同於小說中瘟疫乃自然現象，卡繆兩部作品《圍城》與《瘟疫》最大不同處之一，便是舞台上瘟疫的表現手法轉化成實際存在的人物形象。作品關係上，儘管前者並非直接由後者改編，但作品母題仍捆綁相同的核心。《圍城》以舞台為媒介，同樣表現了「法」的消解、重塑，以及秩序與自由互相拉扯的關係。

戲一開場，觀眾席仍亮，艾曼紐·德瑪西·莫塔（Emmanuel Demarcy-Mota／此作導演）便讓幾位演員接續向觀眾以法文、英文、中文問好，接著觀眾席才燈暗，進入不祥彗星劃過天空，帶來恐懼的片段。透過打招呼橋段，現場氣氛從等待劇目的期盼與未知，轉化為具體、踏實的和樂與平靜，也讓觀眾在舒緩之餘，首度與表演者產生連結。儘管如此，邀請觀眾跳舞後立即讓彗星襲來、於是請觀眾回座的橋段，實有消費觀眾之嫌；觀眾在此不被視為有決定、思考權的觀看／決策主體，只是劇目進展中具有高度可替代性的棋子，值得引以為戒之餘，大致不影響整體設計拉近觀眾與演出情境之目的。

接著，不同律法運行的層次、以及相對應消解方案，在劇目中依次展開。首先，當全城進入恐慌，極權政府首先加強對人民的管控，原先常態性的法律失效，進入「例外狀態」（state of exception），統治者因此獲得管道，可以無限上綱地延展自己的權力。在阿岡本（Giorgio Agamben）生命政治的思考裡，例外狀態中由於法律被懸置，被統治的生命，因此進入被法律棄置的赤裸狀態。在此期間，劇中抱持虛無主義的納達（Nada）看似精神上脫離惶惶的社會氛圍而能獨善其身，但政治意義上，卻因為助長社群間的不確定感，因此更加鞏固極權發揮的合理性。在此，納達認為掌握到的自由，僅限個人層次，並在外在影響上，將整體帶向更加拘束、毀滅的境地。

接著，「瘟疫」與其秘書來襲。儘管「瘟疫」以具體的角色台詞與形象出現，但沒有名字、並在男主角迪亞哥（Diego）憤而抵抗後，隨即消逝、無從掙扎的形象來看，仍應視為抽象、虛化的存在。事實上，當「瘟疫」代替極權政府成為城市統治者後，城市便已經迎來全新秩序。這個秩序是不可見的，以實際上隱形的方式，作用於所有人之間。當防疫的恐懼蔓延開來，燒毀屍體、彼此防備的行為便形成全新、且由所有人自發鞏固的全新秩序。極權統治者與舊有律法皆不在場，「瘟疫」之所以能續存，即是因眾人聯合「賦權」予它的關係。它本質的存在與否並不具自決主體性，端視眾人在思想與行為上是否強化了它。在此，儘管失去極權統治者，但人民依然無法獲得自由，因擺脫不掉心中築起秩序的高牆。

在沒有極權統治者的條件下，人如何才能邁向真正的自由？為了釐清自由與秩序間的關係，傅柯以《外邊思維》一書做了扎實的辯證。他以小說《至高者》為例，並說明挑戰法律的行為，並無法拓展額外想像與行動空間，相反地，只會在反覆跨越間，突顯出法律的界線。小說中梭格最後讓自己被病痛侵襲，死亡代替了律法，成為全新、至高無上的秩序。外於律法的邏輯因此並非挑戰，而是直接取代了法的存在。「瘟疫」的出現也是一樣。想重獲自由的市民，在「瘟疫」來臨間，便已經取得全新機會，使秩序進入統治者與法律外的範圍。但《圍城》梳理出更艱難的層次，即自由實際

上並不等於律法、極權消失後的世界；因為具備自由之潛能者，將因為恐懼，而自行劃立新的界線，並更加嚴格地執行。一如劇中透過取得不同身份證明橋段展示的，「瘟疫」團隊朝市民拋出的問題是：在這場瘟疫裡，人們究竟是先獲得存在（證明）？還是先獲得健康（證明）？這攸關個人對他者生命抱持的態度，以及隨該態度隨而來，建構出的社群面貌。當統治並非以單一機構形式執行，而是所有陷入赤裸生命者自由劃定自我／他者的界線時，只要恐懼、與應運而生的排他性持續一天，「瘟疫」對市民，便仍保有至高無上的控制。但說到底，角色「瘟疫」是不存在的，存在的只有每個人心中堅持的劃分、差異、與秩序。

因此，當迪亞哥決定在疫情中執意與維多莉亞（Victoria）擁吻、相愛，「瘟疫」的權力便遭本質性的威脅。一如收錄於節目單卷首提詞的卡繆語：「我原本想將這齣劇作稱作：生命之愛。」當人對他者的重視感，大過對自身威脅的意識時，無懼狀態才能開啟人行動的一切可能。自由在此取代所有秩序，返回為至高無上的存在。劇情用三層架構層層剝離拘束「自由」的事物：從初始和平狀態下，無知的幸福感；到對極權統治的依附、強化；到無律法的律法——瘟疫——成為全新的統治原則。最後階段裡，被象徵、形象化的瘟疫實際上沒有單一肉身，去中心化之集體意識形成的統治，才是該疾病蔓延城市的樣貌。

而迪亞哥以愛為形式的反抗，事實上便是對先前問題的回答：究竟人是先獲得存在（證明），還是先獲得健康（證明）？對迪亞哥而言，答案是前者。因為先有存在，所以無論身患疾病與否，對象仍具備愛與被愛的價值。疾病只是事後附加上的條件，無法動搖本質的內容。由於作品將問題結構梳理得非常清楚，瘟疫議題因此可以輕易代換為其他議題進行延伸。只有當問題被延伸後，《圍城》劇本的普世性，以及在導演完整的詮釋與保存，才能展現其全部的意義：將瘟疫抽換詞面，故事並不僅限於法國時空，它同時屬於任何因恐慌所引發混亂狀態之處，例如：究竟人是先獲得存在，還是先獲得性向／種族／地緣歸屬／階級的證明？如果這些事如《圍城》所示，並不全由法律或統治者徹底左右，而更多取決於每一行動者的態度，那麼是否有一種意願，能相信在性向／種族／地緣歸屬／階級確認前，人人皆有先驗、值得珍惜的價值？

非常樂觀且欲帶來希望地，劇中迪亞哥以艱難、清楚的選擇，為自由贏得了它與瘟疫間的辯證。在全城人民的疾病痊癒與愛人維多莉亞的生命存活間，他選擇了前者；因為他認為，就算維多莉亞死去，愛的本質並不會消失；相反地，如果為了維多莉亞而犧牲全城，並不能保存愛，而僅保存整座城市的恐慌。由於此清晰的辯證，「瘟疫」確認自己無能為力，因此將整座城連同維多莉亞，一併還給了人們。真正的自由，經過層層透析，在此終於被還原，成為卡繆對生命政治與哲學充滿愛的最終解答。

因此，徐佳華在節目單提及卡繆與巴侯對瘟疫的想像，前者認為是惡的象徵，後者認為代表毀滅力量與隨之而來的淨化與救贖，兩者其實有互相盤整的空間。因為瘟疫首先打開了法律與極權外的秩序，因此人才獲得自省、以及自我規訓／突破的空間。而這種「無秩序的秩序」與真正的自由間，所需跨越、以及反抗的對象，已經不是外在的他者，而是所有人心中，試圖與他人劃清界線、自保、並使他者成為剩餘的慾望。這樣的行動，比起統治者對生命施展之棄置與放逐，在群體間具有更無堅不摧的力量。《圍城》結尾進入自由的篇幅，以大合唱形式呈現，難掩倉促與簡單，然而不掩劇目整體向觀眾拋出的扎實問題（在劇中，迪亞哥已成功解答，但作為示範，那並不代表結束）：他者究竟在哪？剩餘究竟是誰？它是實際存在的對象，還是其實定義已先於存在，深植彼此心中？——帶入台灣在地的議題，在畫出異性戀／多元性別、漢人／原住民、本島人／離島人的界線前，是否有一種形同存在證明的認可，足以消弭恐懼，證成彼此的相親？

標籤：傅柯，圍城，外邊思維，巴黎市立劇院，張敦智，徐佳華，瘟疫，至高者，臺中國家歌劇院，艾曼紐·德瑪西·莫塔

關於歷史，身體亦有想像《幽冥物語 第二話》

演出：狂想劇場

時間：2018/11/18 20:00

地點：大溪蘭室

文 張敦智（專案評論人）

「幽冥物語」原名來自郝譽翔出版於 2007 年的短篇小說集，將《聊齋》裡亡魂、鬼怪充滿人性的面貌，放進現代背景之中。狂想劇場的《幽冥物語》系列即延續此精神，展開一系列與歷史建築、環境結合的環境劇場創作。從 2017 年在北投兒童樂園附近的作品作為開頭，接續又在新北市淡水程氏古厝發表新作；相隔一年，《幽冥物語》加入 2018 桃園鐵玫瑰藝術節「藝術綠洲創作計畫」，在第三個地點：桃園大溪中山老街區的蘭室，發表系列創作。

不同於讓戲劇走出劇院、消解神聖性與隔閡，因此在現成空間搬演劇目的做法（如 1987 年賴聲川的《落腳聲——古厝中的貝克特》、王墨林《拾月》、2001 年台南人劇團《安蒂岡妮》等，皆屬此光譜），近年許多環境劇場作品將歷史納入戲劇範疇，讓環境成為表演更重要的環節。後者消解了前者主要需面對的問題：既然環境並非真正事發現場，如何重新建構出劇場的幻覺？相反地，後者提取在地、已逝的時間成為演出元素，作品因此不是新事件被製造的過程，而是如靈媒，將死亡重新引介至生者世界的過程。時間就此形成一道摺曲，過去與現在從原先處於同一平面遙遠的兩點，在摺疊後交會，因此重組對「生」的想像。狂想劇場的《幽冥物語》就屬於此例。

做為藝術綠洲創作計畫的一環，作品在正式演出開始前，先由非演員的導覽者帶領觀眾遊走老街，簡單介紹地理空間以及建築風格的歷史。當聽完導覽的觀眾回到蘭室門口，第一位亡魂（劉唐成 飾）便已經站在老街中間，身穿西裝、面部蒼白，以定格的姿態等待觀眾到來。透過風格化、且慢速的肢體，他帶領觀眾進入漆黑蘭室的過程，更像巡禮的開始，緩緩步入已死的世界。在表演的引導下，觀眾的時間感跟著慢下來，沒有台詞的狀態裡，手電筒燈光緩緩掃過廳堂不同角落。極緩慢的觀看過程，迫使視覺外的感官被打開來：氣味、自身肌肉的運用、摸索家具的擺設、地面的起伏；空間與感受在此先於事件，成為觀眾的身體記憶。狂想劇場的《幽冥物語》不僅是關於觀看，更要求觀眾的身體在狹窄、黑暗的條件裡放慢速度，有意識地參與其中。因此，當演出結束，記憶也不僅限於知識性，也同時烙印在身體之中。

由於蘭室是清末秀才呂鷹揚（知名膠彩畫家呂鐵州的父親）之宅，為了帶領觀眾重返那「萬般皆下品，唯有讀書高」的時代，亡魂一邊朗誦該句子，一邊將寫滿四書五經的碎紙片灑向空中，墜落於在觀眾周圍。此儀式性的段落，再次強化觀眾的感官記憶。接下來的考試橋段，相較 2018 年「新點子劇展」探討升學議題的《請翻開次頁繼續作答》，題目並不困難，皆為剛才導覽內容之複習。保持與主題相扣的前提下，打開邏輯漏洞，配合亡魂角色漸漸展現其幽默的面貌，讓肅殺的考試過程在傳達訊息之餘，留給觀眾有餘裕思考、理解的空間。及格與不及格兩條路，也並未決定生死，僅如過場讓兩批觀眾隨即重聚於下個表演區。

接下來四處表演空間裡，創作者有意識地切換不同的表演策略，試圖在顧及觀眾吸收速度、與儘可能豐富的資訊量間，找到最大的集合。經過廳堂裡考試的段落，方桌旁（第二則）主題最大資訊來源，是錄音設備從空中傳出的說書聲。年輕男子亡魂（梁俊文 飾）的肢體，以極小移動幅度，確保表演進行之餘，不至於搶去觀眾接收文字敘述的注意力。接下來，空間移到中庭，語言的組織性相

對減少，演員梁俊文似乎轉變身份，在靜止、與快速且高張力的動作間，間歇地用粉筆在地板、牆壁記錄下與蘭室相關的歷史資訊。儘管無法百分之百地辨認此段落所有訊息內容，但演員同時也用肢體表現出急於感受、紀錄，否則無法追回歷史的態度，與難以完全吸收的聲音內容互相呼應。聲音的敘述內容，在半開放的中庭裡指向蘭室以外的空間：東南方的丘陵、以及不同廟宇在不同時期的建立等。逝去的世界以開放、但殘缺的姿態，如吐絲蜘蛛，意圖與建築物以外的空間產生連結。

然而，儘管試圖找到變化，作品不想過度倚賴的語言元素，最後仍成為了它自身的負擔。到了第三階段，空間轉移到茶室（創作暨演出：林子寧），表演策略經過語言、肢體，再次回到參與式的形式。劉唐成飾演的茶室服務員打破一貫的緩慢節奏，熱烈地詢問所有人餐點內容。當音樂嘎然而止，他的動作再度緩慢下來，觀眾的身體經驗，被連結上茶室過去的時光。但當演員重新開始說書式地分享身世時，相近、且彼此沒有直接連結的文字，開始漸漸變成觀眾的負擔。盤點所有以聲音語言表達的故事，共有方桌一則、茶室一則、記憶之間三則，共六則短篇。在文字調度並未特別安排，且風格相近，都以事後轉述的口吻呈現的條件下，觀眾所能掌握的故事細節難免有限。為了克服此問題，表演者也盡可能提供協助，以肢體、物件、聲音、互動等不同形式，增強對故事的記憶。例如影子、紅線、膠彩、花朵的運用，以及讓觀眾帶回紀念品，都是有效的例子。不同故事主題，因此不難被記憶與掌握。但如果在文字編排上也試圖進一步雕琢——並非針對文學性，而是針對短時間內，如何讓觀眾吸收多則故事的安排——劇團長時間田野與資料收集的成果，或許能有更豐富、飽滿的呈現樣貌。

儘管如此，狂想劇場發表於桃園大溪蘭室的《幽冥物語》，依然成功讓空間與歷史，越過了演員的重要性，成為主要表演內容。相對地，演員僅扮演引介的角色，適時調整節奏、改變氣氛。而所有的變奏，皆是以有效引導為目的，讓建築空間本身能持續將自身過去，不斷返還至觀者面前。相較之下，意圖相似的作品中，明日和合製作所《走路去月亮的人》與王大閎故居結合，在內容與形式上較缺乏歷史細節，過度倚賴觀眾想像力，因此顯得更稚嫩一些；而光譜的另一端，跨領域藝術家高俊宏則透過作品《博愛》裡，將觀眾身體帶回歷史暴力現場，試圖重新描述結構，並凝結出衝突的當下。作為引介歷史與死亡的媒介，《幽冥物語》起了一定的作用，讓觀眾在知識、語言以外的層面，留下了身體的感知與記憶。然而在藝術手法層次，是否有更尖銳、或具力道的展現方式？或從觀眾理解度為出發考量，有無可能透過文字編排，使作品統一性更加清楚，易於理解與吸收？兩種不同方向，或可留待創作者斟酌與思考。

筆者並置《走路去月亮的人》、《幽冥物語》、《博愛》三件作品，希望能藉此打開對環境劇場更多的想像。而作為光譜有效且成功的中間點，我仍樂見《幽冥物語》大溪場的問世。其對田野的重視、以及形式的思考，確實一點一點地打開了環境劇場與歷史互動的可能。

標籤: 2018 桃園鐵玫瑰藝術節,劉唐成,北投兒童樂園,博愛,台南人劇團,大溪蘭室,幽冥物語,張敦智,拾月,新點子劇展,明日和合製作所,林子寧,梁俊文,淡水程氏古厝,狂想劇場,王墨林,落腳聲—古厝中的貝克特,藝術綠洲創作計畫,請翻開次頁繼續作答,賴聲川,走路去月亮的人,郝譽翔,高俊宏

意志的荒原 《戰爭之王》

演出：阿姆斯特丹劇團

時間：2018/11/29 19:00

地點：國家戲劇院

文 張敦智（專案評論人）

《戰爭之王》所展現出的當代精神，並不在於明快的節奏、與俐落的剪裁，而是形式本身，開拓了故事內在的精神疆域。

為了解釋額外拓展出來的部分，必須先梳理清楚基本的敘事結構，再往內挖掘，伊沃·凡·霍夫（Ivo van Hove）為故事額外敞開的空間。首先，劇情合併莎士比亞《亨利五世》、《亨利六世》（三部）、《理查三世》共五部劇本，扼要描述 15 世紀英國三代王室興衰跌宕的過程。就第一個層次，故事內容可簡單表達為亨利五世的通達與智慧、亨利六世的脆弱與封閉、理查三世的野心與瘋狂；經過一番波折，英國終於在亨利七世手中恢復較平靜的面貌。將如此龐雜的故事整合為四個半小時，並透過投影畫面，盡可能顧及觀眾對角色、劇情的掌握度，本身便已經是巨大工程。而故事的第二層意義，則透過題材範圍的選擇揭露：三種不同性格的國王，分別展現出人性與權力間，不同的可能性。

而第三層意義，必須從角色的共同特性談起。幾乎所有的角色，都試圖在政治角力中達成自己的理想，但他們的行為，卻紛紛將自己推向相反的處境之中。於是，一場充滿悖論的集體行動在台上於焉展開。行動不但無法成為角色的代言，甚至還進一步反過來將角色推入末路。舉例而言，亨利六世希望透過躲避政治鬥爭，達到和平、安寧的人生，但卻只招來理查三世的罷黜與殺害；白金漢對國王忠心耿耿地諫言、輔佐，最後卻招致自己被視為權力薰心、心懷不軌之人；理查三世希望透過權力獲得自己與他人內心的認同，但權力穩固以後，卻漸漸只能感受戰爭與陰謀犧牲底下，無數鬼魂投來虎視眈眈的眼光。綜觀所有故事，原本理當以權力對現實進行調配的人，卻集體地被彼此行為，往目標的反方向拋離。

以權力之名，卻造就違背自身意願、無法控制現實的結果，無能的空洞現形以後，人在戲劇裡變成更渺小的存在。這樣的隱退，如同伊底帕斯透過一連串行動，將自己推向悲劇性的結局，進而在他自己本身無法理解的情況下，揭露出命運至高無上的存在。《戰爭之王》因此讓渡出來的空間，也突顯了大於個人，難以言說的事物。然而與《伊底帕斯王》不同的是，《戰爭之王》所揭示的並非神或命運的宰制，而是另一無法觀察且缺席的空無。儘管故事背景發生在基督教世界，但神與命運等大於人的力量，在故事中徹底缺席。相反地，裡面充滿了人的意志。因此，伊沃·凡·霍夫所描寫的故事實際上打開的，正是米蘭·昆德拉所說「至高無上的審判者缺席」的空間。工業革命以來，因為對人類力量的信仰提升到全新層次，這個空間一直包裹著我們，所有人都生活其中。但透過伊沃·凡·霍夫與楊·佛斯韋德（Jan Versweyveld）的舞台手法，卻將此空間在舞台上直接重現，成為一個可見的事實。

儘管空間被切割成寫意的白色走廊、及寫實的戰情室，並以即時投影轉播前者（代表戰場、皇宮、倫敦塔等不同場景）的事件。但被切割的舞台，本質仍為整體的一，從不同角落誘發著事件的誕生。所有空間的事件，作為整體事件的其中一個部分，都展現出結構上的積極意義。例如，當亨利六世在戰情室逃避與休息，白色走廊才因此有陰謀與策反發生。而反過來，白色走廊區的事件，也吞噬

著整天蜷縮在房裡的亨利六世。當分裂場景裡，個別事件的結構意義都被揭露出來，舞台最終呈現的，是一場空間的暴亂。由不同地域的事件彼此摩擦、傾軋；不同掌權者分散在不同場景，行使自身影響力之餘，掀起一場黑洞般重力不斷傾斜、塌陷的過程。故事同時告訴我們，這場多重角力並未往特地對象穩定地陷落，而是隨機、無秩序地分配著利益與災難。大於人的意志之外，不可言說的事物在這裡頭昭然若揭。所有野心勃勃的人調度一切人力資源，觸發的僅是複雜、難以名狀，甚至難以接受的崩塌。

為了強調這點，導演還設計了另一個細節：所有登基儀式裡，王冠都沒有穩妥地戴在國王頭上過。後面的人總以手持的方式，製造出「王冠已經戴好」的畫面，但此客觀事實其實從來沒有發生。登基因此也像種幻象，由所有人共同諧擬。當該場景多次重複後，令人不禁疑惑，究竟儀式重點究竟是戴上王冠的隆重與莊嚴，還是解散後眾人迅速離場，總有人矯捷取走王冠的瞬間。短短場景濃縮了事件在舞臺上的面貌：眾人之志加乘的結果，似乎始終不屬於任何人。

除此之外，即時投影也分解同一場景裡的事件。當後來的理查三世在戰情室逼退王位時，戰情室內的空間可見不同角力圍繞著方桌，彼此虎視眈眈；但即時投影裡所見的，只有理查三世一人權威的姿態。相同場景，可以理解為理查三世聲勢直上的過程；但同時也遙遙呼應了多年以後，他終將被鬼魂們的包圍的結局。又再者，除了亨利七世的登基，加冕儀式其實未曾光明正大地佈滿舞台空間，卻不斷透過投影製造出相似、莊嚴的效果。事實的客觀性與確定性，透過即逝投影的視角被分化了。但哪種視角才更貼近現實？在歷史走到它自己的結局前，無人知曉哪個視角才更準確地，預示了未來、詮釋了現在。就連下半場皇親貴族在戰情室分配利益的安靜場景，導演都用投影照出藍莓派，來提醒這場會議的本質就像分食一盤甜點。而相同攝影視角在引介觀點時，也說明了自己的局限性。舞台上有多少角色，至少就有多少種觀看方式。實際上觀看方式是無限多的。空間的分裂由舞台的一、變成多重區域，又被進一步分解為無限多種可能。

行文至此，我們已明確地發現，舞台世界早已成為失去訊號的無人機器般，無法掌握的歷史現場。沒有人能掌握進程，也沒有人能窮盡觀看。野心勃勃的個人意志退縮為渺小、荒謬，如砂一般的存在，不僅無法操控不同空間彼此具串聯性的影響，連單一場景情勢都可能誤讀。當所有人設法將自己捲入無法控制的事件，看似佈滿人之意志的權力遊戲，便在宰制者的缺席與事實的相對性下，打開一片實際上，荒涼無人的景觀。他們被事件擠壓、吞噬。在神、命運、與個人意志外，世界以另一張不可洞悉之面孔，背離了每位行動者。

這是伊沃·凡·霍夫最後在《戰爭之王》裡所展現的第三層內容。歷史不斷碾壓與運轉，人彷彿參與其中，野心勃勃、運籌帷幄，卻僅陷落無法看清的黑洞。

標籤: Jan Versweyveld,亨利五世,亨利六世,伊底帕斯王,伊沃·凡·霍夫,國家戲劇院,國際劇場藝術節,張敦智,戰爭之王,杜秀娟,林穎宣,楊·佛斯韋德,理查三世,阿姆斯特丹劇團

身體之主體性與反國族——從《葉瑪》到本質劇場

文 張敦智（專案評論人）

一、知識真理（一）對主體真理（多）的必然讓渡

同樣都在2018年11月，緊接《葉瑪》其後，羅蘭·奧澤《在棉花田的孤寂》再次提醒我們將跨國合製與文化交流劃上等號的危機：當徐堰鈴與王安琪大幅度遊走於國家戲劇院生活廣場，透過臺灣的身體，演繹法國導演對法國劇本的詮釋時，與《葉瑪》結構相近的文化權力扞格再次上演。當引入不同國籍、成員、與視角，而成果並沒有在內容顯現出相應的「多」，這樣關於橫的移植之質疑，總一再如不斷歸返的歷史情境被重新突顯出來。其結果展現出的單一性，反映了語言表述與主體經驗的互相衝突。前者拋離後者，成為更高秩序主宰的事實：製作就團隊組成上，由國家兩廳院撮合而成，形成語言層次對「多」價值的強化與重視。此語言意義上的成果，進一步反饋到主辦方，展現出對「多」價值重視的形式。然而回到製作內裏，多的本質並沒有如語言層次展現，它的秩序與價值傳輸大多單向，若有，也僅是為了通往其中一方所設定之目標，而必經之協商與溝通。就此看來，語言意義上的多與經驗意義上的多已經分道揚鑣，成為兩種截然不同、甚至可能對另一方形成威脅的不對等關係。

然而若將劉純良〈多重翻譯，由抽象至表演《葉瑪》〉一文與葉根泉《身體技術作為功夫實踐》一書並讀，可以從相同議題裡梳理出更細緻的層次。身體與文化所牽涉的，並不只是輸出方／輸入方兩種簡單劃分所能完整描繪的。因為當身體作為被辨識、辯證、與討論對象時，便如葉根泉所說：「『主體真理』很可能已經被大寫的『知識真理』所召喚」【1】。換言之，在相關討論裡，只有把「主體真理」也納入辨析的範疇，才可能繼續維持「知識真理」的完整性。後者從客觀、完整的話語結構中，無可避免地讓渡出了缺口，而等待將其填滿的，是不同主體與身體在關照自我過程，所衍生的技術與感受。這個權力位置的位移，標誌了身體與文化討論的典範。客觀「知識真理」原先具有巨大的共構話語範疇；然而面對身體與文化議題，卻只有將真理範疇讓渡給「主體真理」，才得以繼續以語言形式續存下去。劉純良筆下「陌生與歧異」【2】的景觀便是具備相同話語權，並涵蓋不同內容與脈絡的集合。

但是，回歸到個體層次，關照自我與演員修「身」技術從八〇年代小劇場以降，從爆炸性的實驗與突破轉變至今，除了幾度具代表性嘗試，未有自成體系的定論。除了從西方引進的各種身體訓練體系，如葛羅托斯基、麥可·契訶夫、特爾佐布勒斯的酒神訓練外，在地辨明自我身體並建構發展訓練體系的可能性為何？除了「被輸入」之群體與地理空間想像，還有什麼方式可以進一步辨析身體狀態？在此，討論將帶入時間點剛好落在《葉瑪》與《在棉花田的孤寂》演出後，於2018年12月8至9日舉辦的「EX-亞洲劇團演員訓練方法論壇」。該論壇以導演江譚佳彥（Chongtham Jayanta Meetei）近年在臺灣致力發展的「本質劇場」演員訓練方法為主軸，加上與談人相關觀察進行密集論壇，也包括其發展成果之階段性呈現。藉此，我們將視野轉入以臺灣在地身體為發展材料的演員訓練方法發展實例，作為比較與延伸。

二、多的可能：以EX-亞洲劇團「本質劇場」演員培訓計畫為例

論壇計畫由 EX-亞洲劇團導演江譚佳彥、團長林淇安所主持；陳韻文引言；于善祿、羅仕龍、殷偉芳、蘇子中、林于竝、俄什姆·羅吉奧（Usham Rojio）擔任與談人；李昕宜、吳融霖、林緯、翁岱廉、陳寬田、葉柏芝、蔡秉軒、盧心怡、賴沛宜、譚志杰擔任呈現表演者。兩天早上為本質劇場不同階段的訓練方法呈現與討論；下午則由與談人各自發表其觀察主題。

在身體技術橫的移植觀點之中，被輸入方處於被動、無主體性的自我焦慮狀態。「被輸入」的想像結構，暗示了二元、單向的關係。然而從本質劇場訓練方法發起人江譚的身世上，輸入／輸出的二元性卻難以套用。他出生於印度，最早在 1994 到 1997 年師從 Sanakhya Ebotombi，後來有段時間到德里國家戲劇學院，但江譚在當時對印度傳統表演方法沒有興趣。畢業以後他趕赴新加坡跨文化戲劇學校，踏入郭寶崑門下，學了六個月日本能劇、六個月印尼 wayang wong 傳統表演方法、兩個月京劇，這段時間他發現不同表演模式與印度傳統表演之間的關係，才又回過頭鑽研印度傳統表演。來臺灣以後，接觸到崑劇，也發現背後精神有許多跟印度傳統表演相近之處。基於自己所接觸戲劇領域之間的共通精神，便開始「本質劇場」演員訓練方法的發展計畫。他表示，本質劇場的訓練開始於臺灣，並可能只能發生於臺灣。如今已經在臺灣結婚生根的他，集合不同表演藝術脈絡，並以臺灣土生土長的身體為訓練對象，持續鑽研本質劇場體系的發展與內容。

因此，國族式的定義顯然並不適用於江譚。從地理空間與文化起源兩個層面來看，他的養分同時來自印度、新加坡、印尼、日本、中國、臺灣等。當主體複雜性遠大於國族概念所能籠罩的範圍，前者的豐富性、與後者的單薄便同時顯現。回頭來看，非常奇異地，當主體內在複雜性未能明顯超越國族定義範疇時，我們依然簡單地傾向以共同體思維當作辯證之重要軸線。這一點葉根泉早已於 2014 年明確指出【3】。但當每次外來文化強勢進入的現象重演，共同體式想像又會一再被深刻地召喚回來。東方的身體、中國的身體、臺灣的身體，這些詞彙為個人身體拋出一種質感一致的想像方式，使辯證與思考消耗於兩種截然不同的尺規間；其中，前者對於身體訓練發展的可能性無疑是有害的。它將「知識真理」已讓渡給「主體真理」的空間歸還，依其建構的框架進行填補與服膺。而葉根泉也在文中提供超越國族概念，以發展表演體系的反例：「日本暗黑舞蹈開創者土方巽，心中所嚮往表現性的『東北』，就不是完全等同於自己日本東北秋田縣的家鄉，那不是一個家國概念下的地理位置，而是從如此風土的外在環境下，成長茁立出來一個特殊的自我，再從如此的主體性上頭，構造嶄新內在世界。」【4】個體對環境、風土的感受，這些奠基於地理空間內的元素，是身體變化與發展的材料；而其建立所的成果，則因為主體審美價值的消化、轉譯、與再表現，而超越了空間，成為由「主體真理」所主宰，「現實不存在的場所」（借日本評論者三上賀帶語）。

問題至此，再度被（良性地）拋回個體層次。我們可以比較明確地說，一個好的表演訓練系統，應該能穩定維繫主體內在與外在世界的溝通；而一個明確的表演風格，則奠基於明確的主體美感場域中。如此看來，江譚在介紹本質劇場之初，明確地區分表演的身體與生活的體，對體系發展是有利的。除了在形而上的基礎面，避免了演員訓練因修身自我技術（technology of the self）的性質，漸漸導向葛氏晚期全然著重內在探索而捨棄表演的可能性，也確保了體系能維繫內外溝通的框架。

然而，儘管接受本質劇場演員培訓的學員背景殊異，範圍仍不離戲劇相關學院的學生演員、與對表演有意願投入的素人。因此在訓練之初，為了幫助學員進入狀況，江譚對外在形式的區分多有琢磨。他將身體質感與技術，區分為對眼神的訓練—集中、銳利（zoom in）／散焦、軟化（zoom out）、身體與呼吸節奏、台詞質感等；以及用心理狀態（mental）、聲音（vocal）、肢體（physical）作為表達工具的區分。在內在探索的面向上，江譚綜合自己的表演經驗，並廣閱心理學相關書籍，歸納出八種基本情緒，以編號（而非形容詞）命名，提供學員個別探索、自我認識的向度。

于善祿根據本質劇場細膩的身體質感區分，於論壇中指出體系的一種可能，是將表演記譜化，形成演員、導演討論時明確且客觀的平台，也在必要時作為穩定表演內容的工具。這是本質劇場演員訓練系統作為主體內在向外表達工具的優勢。另一方面，對主體內在的釐清與探索，目前透過八種基

本情緒作為引導工具，也引起論壇聽眾和與談人產生諸多好奇：本質劇場該如何幫助其學員們持續擴展對內在的理解與感受，讓表演達到更細膩的表現層次？這或許是本質劇場在階段性地呈現後，接下來需面對與思考的問題。對於表演初學者而言，本質劇場以武術、舞蹈、瑜伽等形式為養分，搭配細膩的身體訓練，無疑提供相當清晰的架構與入門之道。然而這樣與大學學院表演訓練性質相近，引導入門的教育內容，是本質劇場的終極目標嗎？若想要將訓練內容往更進階的領域發展，培養出成熟、獨立、並能自我省思與提問的演員，那麼如何在維持個體殊異性的同時，協助其持續向內探索、並向外發展，以達到更深層的表演狀態？過程中，哪些面向是本質劇場更偏重的？這些都留待更長時間的觀察與挖掘。

三、諸眾：主體的複雜性與反國族

地理空間與文化環境作為身體養成的成份之一，無疑值得去辨析。然而，在綜合《葉瑪》、《在棉花田的孤寂》、與江譚佳彥的本質劇場演員訓練系統的觀察後，可說明簡單快速將身體論述與國族式共同體想像結合，無疑是將個體發展推入封閉的胡同。對此，蘇哲安在〈諸眾理論：初論未來政治主體的形象決斷與可塑性〉（2007）裡，試圖打破從帝國時期以降到當今國族主義，對政治主體單一想像的方式，並重新描述為，對所有個體重新辨認、歸納、與集合的成果。這與身體訓練和演員自我探索的本質不謀而合。

從這個角度切入《葉瑪》引發的討論，問題應該被重新理解為：演員們是否能夠、以及如何從新的表演訓練中，理解個別產生的內外變化？因為在統一的表演風格裡，演出如劉純良所說，確實可見不同演員反覆消化吸收後的殊異性。然而此殊異可能來自任何原因，包括吸收程度、理解方式、背景養成等。演員是否因此拓展了其主體內外的溝通渠道與可能性？也難以在短時間內回答。現階段已經能更清楚辨析的是：《葉瑪》引起的不適，來自對文化不對等交流情境的直接聯想。去脈絡或表層的製作考量，可能使交流表象掩護國際代工的本質。但某特定文化脈絡的消失，並不同該文化便會上升至共同體狀態，與其他文化產生對立關係。

一如沒有任何表演體系能代表臺灣，葛羅托斯基、麥可·契訶夫、特爾佐布勒斯也並不全然代言「西方」或任何國族。羅仕龍亦於 EX-亞洲劇團所舉辦之論壇提到，我們所見相異文化地區的表演樣貌，都已經是該地理空間中，最國際化、與受鼓勵向外發表的選項了。國族定義在未來趨勢裡，應是討論文化與藝術時被適度捨棄的。此外，江譚的身世及其訓練體系，也微小、但明確地提醒了，主體的複雜性確實具有無限可能。辨認個體，以及演員修身的自我技術仍應被重新擺上第一順位。相形之下，國族與共同體式想像僅能以有限、且永遠遲到之姿，對有主體焦慮的人提供遙遠的慰藉，與溫暖的鄉愁。

- 註
- 1、葉根泉（2106），〈身體的實踐：八〇至九〇年代台灣現代劇場關照自我技術（1985-1996）〉。《身體技術作為功夫實踐：六〇至九〇年代台灣現代劇場的修「身」》（98 頁），新北市：華藝學術，國立臺北藝術大學。
- 2、劉純良，〈多重翻譯，由抽象至表演《葉瑪》〉。原文網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32513>。
- 3、同註 1，121 頁。
- 4、同上註。

標籤：Chongtham Jayanta Meetej,EX-亞洲劇團,Sanakhya Ebotombi,Usham Rojio,于善祿,俄什姆·羅吉奧,

劉純良,吳融霖,土方巽,在棉花田的孤寂,山上賀帶,張敦智,徐堰鈴,新加坡跨文化戲劇學校,李昕宜,林子竝,林湏安,林緯,殷偉芳,江譚佳彥,特爾佐布勒斯,王安琪,盧心怡,羅仕龍,羅蘭·奧澤,翁岱廉,葉柏芝,葉根泉,葉瑪,葛羅托斯基,蔡秉軒,蘇哲安,蘇子中,譚志杰,賴沛宜,身體技術作為功夫實踐,郭寶崑,陳寬田,陳韻文,麥可·契訶夫

遠離「發現」的恐懼與哀憐《花吃花》

演出：表演工作坊

時間：2019/02/17 14:30

地點：台北城市舞台

文 張敦智（專案評論人）

2017年，第五屆中國烏鎮戲劇節主題為「明（Luminosity）」，「青年競演」單元的創作題目為：月亮、雨傘、刀。在這場單項獎金最高二十萬人民幣的競賽中，創作者需以不拘形式（舞台、服裝、劇情、道具等）加入這三項元素，串連成三十分鐘內的劇目。因為如此，有了《花吃了那女孩》大雨時兩人共撐一傘、以及女孩在月光下遭公然霸凌、未見援助，最後以亂刀復仇的場景。

如同最後留在《花吃花》的台詞：「看什麼看？這麼喜歡看啊？」《花吃了那女孩》當初也在同儕施展暴力之餘轉而質問觀眾。事後，受害者一人衣衫不整地趴在舞台上，一邊哭泣、一邊看著觀眾：「你們為什麼不幫我？你們為什麼不幫我？」承接先前社會寫實的劇情脈絡，此處連續兩則對觀眾的疑問，引起極大刺激與討論。因此，重新回到此戲劇的奇異點，我們應再度出發，把此手法的哲學內涵梳理清楚，以便給予《花吃了那女孩》、以及由其改編而成的《花吃花》一個較準確的定位。

之所以稱之為奇異點，是因為該台詞確實經濟、且聰明地，壓縮了大篇幅的時空：對觀眾而言，從劇情發展到此為止的種種經歷，原本都處於保有距離的第三人稱；但此處劇情卻突然轉向自己，並陡然將倫理的要求提升至最高層次：任何程度的聽聞，都應付出相對應行動與關心，否則所有悲劇（無論戲劇與現實層面）事後都將化為責任，落在聽聞者肩頭。在與舞台形式結合下，已過去的劇情在此被重新召回；觀眾的記憶、所有已發生的現實也都透過這兩句台詞的引導，被濃縮至劇場的當下。

事實上，這樣的控訴在哲學意義上，要求了不在場者的罪責。相似情境若拉出較遠距離，便能重新看清其手法在聰明之餘，於創作立場上的急公、與因之而來的侷限。1986年的電影《我兒漢生》中，兒子體會到社會階級與處境的不平等，於是強烈質疑父母身處此環境，為何沒有具體行動？在爸爸八十大壽的筵席上，他對鋪張的排場難以忍受，於是當面訓斥父親、引爆激烈爭執，最後不給父親面子憤而離席。漢生對父親「有所知便必須有所行動」的道德要求高度，與《花吃了那女孩》拋出的質疑其實是一樣的。差別在於《花吃了那女孩》事先以劇情引起觀眾同情，但兒子漢生並沒有致力引起爸爸之於社會各階層的情感。因此《花吃了那女孩》在戲劇奇異點效果下，一股深層的內疚感伴隨震驚，很自然地在觀眾心中產生。該手法的立意當然良善；為了償還此莫須有的虧欠，出了劇場，觀眾便可能將行動投諸現實。然而此處的成功並不是奠基於挖掘、理解、與表現現實，而是出自對觀眾道德意識與情緒的調度。

回到主劇情，原作三十分鐘的篇幅在四位女同學以及鍾詩琪（最弱勢者）母親五位角色的組合下，流暢且緊湊地呈現了同儕關係，並且不侷限在個人處境，而能勾勒出階級所形塑出的生態。在此，恐懼與哀憐廣義而言，仍如同亞里斯多德所說，是奠基於「發現」——觀眾透過戲劇描寫，了解了校園關係的現實。當然，到上段討論的手法時，便已經脫離此範疇，轉為以形式調動情緒與道德感的情境當中了。

改編內容加上學校英文老師、以及不同學生家庭背景的篇幅，則展現改編與原作對現實掌握能力的落差。就劇情編排上，這些新增篇幅的立意欲將結構性的社會環境更立體、全面地描繪；但若將《花吃了那女孩》簡單分為原作（四位主要女同學，以及鍾詩琪母親）、新增（英文老師、不同學生家庭成員等）兩個篇幅，可以發現後者比起前者，並沒有對現實相對的宣稱力。相反地，它承接意圖使觀眾同理而感到震驚、內疚的思考脈絡，致力強調學生們皆身不由己才走上歧路的情境。在敘事意義上，因為沒有提供立體或新穎資訊，因此學校情境、家世背景等，皆僅僅反向成為強調學生們悲哀命運的重複論調。虛構角色無法代言現實相角色之餘，反而宣示創作者對觀眾同理心的貪求。

事實上，同理心的建構透過原作角色的篇幅，就已經充分表現。在性格立體且細膩的條件下，觀眾在有限的情境中，自然產生對不同學生家庭的想像。對觀眾而言，這種由留白衍生的理解、探索、與猜想，或許都未如改編內容最後所顯現出來的蒼白。反覆用難以提供新訊息的劇情強調，反而落入剪裁失當，甚至顯現創作者對原有材料信心不足的狀態。而創作策略上在「描寫結構」與「激發愧疚、震驚、同情」間選擇了後者，也讓《花吃花》作品的教條意味愈加濃厚。是非既明，事實仍有一段距離，卻已經沒有討論的空間。強烈控訴與質問背後，也隱藏著哲學意義上不成熟的譴責。

儘管如此，因為優秀的原作劇情，對於沒有看過《花吃了那女孩》的觀眾而言，首次觀賞《花吃花》仍可能可以感受到其中力道，以及被激起關懷現實的熱血、迫切。從產業策略上，將創作競賽中的優秀作品透過自身資源加以發揚光大，無論對烏鎮戲劇節或者表坊而言，無疑都是樁美事。然而綜觀原創到改編的過程，作品卻從對現實結構有立體描述能力，漸漸傾向對觀眾情緒勒索式的創作立意。回到悲劇原理，滌淨（catharsis）效果中恐懼與哀憐之所以成立，很大程度仍仰賴「發現」：角色對其自身處境的重新發現、或觀眾對角色處境的重新發現皆然。《花吃花》除了原作中優秀的篇幅，其新增的內容、與夾帶戲謔、樣板化的表演手法，在試圖放大觀眾恐懼與哀憐的前提下，實際上卻將作品，帶往更加遠離「發現」的地方。

標籤: catharsis,亞里斯多德,城市舞台,張敦智,悲劇原理,我兒漢生,烏鎮戲劇節,發現,花吃了那女孩,花吃花,青年競演

場館規模、數量與劇場創作生態關係批判——從 《叛徒馬密可能的回憶錄》著手

演出：四把椅子劇團

時間：2019/03/02 19:30

地點：國家戲劇院

文 張敦智（專案評論人）

從 2015 年簡莉穎擔任兩廳院駐館藝術家，著手《叛徒馬密可能的回憶錄》劇本，到 2017 年 4 月在台灣國際藝術節（TIFA）於實驗劇場演出；同年 9 月底，在水源劇場加演；2019 年 3 月，這齣戲輾轉進入國家戲劇院。綜合以上脈絡，從政策上，作品從培養、實驗，最後進入具有「國家」象徵意義的場館；而空間上，則從黑盒子劇場空間，轉移到鏡框式大舞台上。



《叛徒馬密可能的回憶錄》實驗劇場版（攝影張震洲）



《叛徒馬密可能的回憶錄》國家戲劇院版（國家兩廳院提供／攝影張震洲）

從政策面切入看這齣戲，無疑是令人開心的事。在追求每個階段穩紮穩打、成效明確的考量下，兩廳院用比較慢的節奏，將社會結構上邊緣的題材，帶進主流觀眾群易於接觸的空間。無可質疑地，在創作者充分展現自身實力的同時，輔以正確政策將其趨勢拉起，對創作生態或個別作者都很重要。而這個力量正透過《叛徒馬密可能的回憶錄》（以下簡稱《叛》）演示了：只要作品能展現相對應言說力道與規模，確實存在一條可能途徑，讓台灣表演藝術成果在大型空間成熟、豐富起來。

1988年，兩廳院「實驗劇展」開辦，經過輾轉更名，今年以「2019新點子實驗展」之名面世；相對地，台灣國際藝術節（TIFA）從2009年第一屆開辦，斥資上億請來羅伯·威爾森（Robert Wilson）與魏海敏共同創作《歐蘭朵》，很快躍升為表演藝術界每年備受矚目的活動。然而，國外演出不斷輸入同時，最具「國家」象徵性的大場館卻長期為外來節目充斥。場館盡可能維持演出內容與世界潮流同步之餘，自身軟實力養成也一樣重要。「實驗劇展」政策脈絡比起TIFA多出二十一年，在2019年的《叛》之前，卻不見該政策方向與大型場館間的連接。

持續深掘此問題，它直接涉及大型場館業已「遍地開花」的條件下，要用什麼節目填滿空間的擔憂。這是件值得深思的事。如果外來節目能搬上大舞台數量仍遠大於本土創作，或各種名義的跨國共製，實際上幾乎沒有台灣創作者表現、主導的空間，那麼長遠下來，將形成生態浩劫。以導演為影響最甚者，對演員、設計、甚至劇作家而言，不同場館規模都意味截然不同的創作。從《叛》可看出，從黑盒子劇場搬上鏡框式，導演需重新調度畫面與空間，舞台重新設計，演員在表演技巧上也勢必

要再度適應。若因為沒有相對應的信任，造成缺乏經驗的後果，台灣創作者可能除了經費問題，也將面臨在技巧上對大型場館格外生疏的狀態。

政策結構造成表演藝術創作人口結構的比例失衡，並非無稽之談。除了 1988 年開辦的「實驗劇展」系列，第一屆台北藝穗節於 2008 年開辦，同年國藝會啟動第一屆「新人新視野」創作補助專案，三者相加，台灣新手創作者、實驗性創作在台北的發表空間，在門檻落差大的狀況下，明顯遠多於大型舞台。相對地，該階段的創作門檻設定較低，造成進出數量龐大；台北藝穗節創作者流動性高，每年有一百三十到一百六十個團隊推出四百到六百場不等的演出，有多少能進一步成為長遠型創作個人／團隊？好不容易留下來的部分，卻緊接著陷入創作生命的階段停滯，因為政策結構的在創作生涯前期的挹注，遠高於中後期養成。大型場館如雨後春筍般冒出的同時，如果不能給這些發展階段的創作者相對應發表空間，那麼既有場館逐漸被外來與商業、大眾節目掏空，將成為可預見的未來。

同時，必須強調，對外來節目比例過量的描述與批判，並不代表鼓吹國族主義式的排外，而是如何達到不同地理空間上的平衡。在西方帝國主義已某個程度進入反省，而中國以歷史階段重返之姿，想要大張旗鼓的時刻，台灣若隨波起舞、高舉民族意識，並不保證更成熟穩定的未來。因此我認為，從不同地理空間均衡發展的角度切入，才是讓上述問題真正清楚浮現的手段。去除「國家」本位思維，重新回想上述情況，將發現特定地理空間的生態被系統性地壓抑、形成塌陷。因此可以看清，很長一段時間大量經費究竟如何助長台灣以外地理空間的表演團體在此地的發展。而背後隱藏的正是「國家」本位思維，以及進步史觀意識形態（或焦慮）作祟，導致的簡單國際觀。橫的移植若並不是政策初衷，那麼只要此生態結構與去國族化的均衡視野未成型，也終將成為必然。

《叛》的經驗雖為表演藝術生態系統照進一道曙光，值得開心與肯定之餘，卻也不是最終理想的狀態。我無意否定這一連串政策造成的效果與收穫，但並不是所有創作都禁得起從實驗擴展到鏡框式大舞台的過程。因為在創作概念上，這是兩種截然不同的事。《叛》原先在實驗劇場與水源劇場，讓觀眾親密地對馬密的生命進行細細的猜想與爬梳；在國家劇院的版本裡，便需要因應疏遠的距離重新構思導演手法。若所有資源挹注軌跡都需以實驗劇場為起點，但相對親密的空間考量又在過程中，已成為作品密不可分的元素（事實上這也比較理想），便不可能再搬進國家劇院規模的場地。因此，追根究底，面對更多大型場館已落地生根的現況，若要避免台灣自身劇場創作生態的傾斜甚至崩潰，需要的是對創作者更直接的信任。除了給予在大型場地創作的機會，更應該有擔綱藝術總監、或駐館戲劇顧問的可能。

在台灣劇場論述裡，1980 年代小劇場爆出的創作熱潮，常閃耀著彌賽亞式的原初光芒。拉開較遠以及去神聖化的距離，那其實是在硬體條件僅容許實驗規模的前提下，創作者主動對所有空間，進行地毯式填充的結果（河左岸創團作《我要吃我的皮鞋》在葉智中居住的公寓演出；身體氣象館創團活動《身體與歷史：表演藝術祭》演出擴及仁愛圓環、與誠品總店）。這不該再只被描述為個人層次高創意、靈活的表現，而必須看清結構上演出場地被填滿，創作者卻還能發現更多可能的興奮狀態。創作與空間，是供過於求的關係。反觀眼下條件，大型場館林立，在地創作者卻看得到、吃不著，只能被鼓勵「實驗」，而擴展不出更多可能。階段性停滯造成的心灰意冷，必造成創作群體萎縮。回頭看 1960 年代西方環境劇場崛起脈絡，也是奠基於大型場館創作已經讓在地創作者疲憊的條件下才迸發；而台灣的創作者，卻還沒有太多接觸的可能。

在市場相對有限條件下，屆時台灣大型劇場將只有國外節目、商業節目、與大眾化節目能勉強生存。大型場館林立的現象，實際上直接縮減了政策結構扭轉可接受的等待時間。如何計畫性、系統性對創作生態，形成頭尾比例均衡的補助，並從中串連過渡階段；以及，對眼下或潛在相對成熟的創作者們，在空間上給予信任與可能，形成大型場館與創作者兩方互相激活的局面，成為更迫切的事。創作主題面貌的多樣性與深度改變，將連帶刺激觀眾討論內容，進而形成大眾思考面向的擴展。當

一件事可以在更多階層與人口基數形成討論、爭辯，才能刺激出更加有生氣的文化景觀。詞義幾乎已經被掏空的「軟實力」，才有成型的可能。

像卡夫卡《城堡》的 K 一般，迷惘地遊走於「實驗」的迷宮，無法逃離政策網羅與結構性失衡，只會讓實驗以尋找出路之名，彼此壓縮、自我扭曲，成為漫無目的之變形與輪迴。在隱而不見的限制下，甚至往商業、大眾創作靠攏，也將成為生存的僅有選擇。那將是相對扁平化的未來。而《叛》的經驗儘管美好，成果也值得肯定，應該對編導演以及全體創作團隊致意之餘，它不應該成為模式的典範，而僅僅是一種生態可能性的開端。

附錄_TIFA 歷年節目組成統計

【體例說明】
 圖表橘底 / 左半邊為演出場館「國家戲劇院」。圖表綠底 / 右半邊為演出場館「實驗劇場」。各分「國外演出團隊製作」、「台灣與國外演出團隊共同製作」與「台灣製作」，旁邊方框內的數字為 2019 為止的節目數量。節目名稱後之括弧數字為演出屆數。本統計以現代戲劇與傳統戲劇／曲之跨界作品為統計範圍。

國家戲劇院		實驗劇場	
國外演出團隊製作 21 《諾曼》(1) 《李爾王》(8) 《艾蜜莉·狄更生》(2) 《癡·迷》(8) 《哈姆雷特》(2) 《源泉》(9) 《阿波隆尼亞》(3) 《誰怕沃爾夫?》(9) 《魔笛》(4) 《哈姆雷特》(9) 《暴風雨》(4) 《茉莉小姐》(9) 《普羅米修斯》(5) 《變身怪醫》(10) 《賭徒》(5) 《理查三世》(10) 《華麗夢境—給契訶夫的一封信》(6) 《重述：街角的兇殺案》(11) 《罪·愛》(6) 《夜半鼓聲》(11) 《哈姆雷特》(7)		18 國外演出團隊製作 《鹽》(2) 《機器人科倫》(7) 《米·蒂·亞》(2) 《義賊☆鼠小僧》(7) 《香蟹大飯店》(3) 《邊界》(8) 《夜奔》(3) 《烏鴉怎麼了》(9) 《深海歷險記》(4) 《馬戲暗影》(10) 《禪問》(4) 《斷捨離的物件習題》(10) 《操偶師的故事》(4) 《宅想新世界》(11) 《魚不會飛》(6) 《雞蛋星球》(11) 《李奧先生幻想曲》(6) 《愛情剖面》(6)	
台灣與國外演出團隊共同製作 4 《歐蘭朵》(1) 《茶花女》(3) 《鄭和 1433》(2) 《愛人》(8)		2 台灣與國外演出團隊共同製作 《人間影》(4) 《消失 - 神木下的夢》(5)	
台灣製作 12 《入夜山嵐》(1) 《理查三世》(7) 《那一夜，在旅途中說相聲》(3) 《仲夏夜之夢》(8) 《艷后與他的小丑們》(4) 《愛呀！我的媽！》(9) 《台北爸爸，紐約媽媽》(4) 《親愛的人生》(10) 《單身溫度》(5) 《蓬萊》(10) 《孽子》(6) 《叛徒馬密可能的回憶錄》(11)		9 台灣製作 《降靈會》(4) 《叛徒馬密可能的回憶錄》(9) 《風月》(6) 《當我踏上月球》(10) 《長夜漫漫路迢迢》(7) 《半仙》(11) 《公司感謝你》(8) 《餐桌上的神話學》(11) 《流光似夢》(9)	

TIFA 歷年節目組成統計圖表（圖表製作張敦智、評論台編輯）

從統計結果可看出，截至 2019 年為止，於國家戲劇院演出的台灣製作節目，佔所有國家劇院節目之 32%；於實驗劇場演出的台灣製作節目，佔所有實驗劇場演出的 31%；綜合兩場地，台灣製作節目佔所有演出之 32%。乍看之下，這可能可理解為刻意維持特定的相對比例。以 2：1 的穩定調配，提高國際節目在台灣的能見度。但從細節切入，可以看出大型共製項目在 TIFA 創辦初始的野心，以及其後的消逝。這可以佐證面對國外創作團隊，台灣國內並無那麼多相對應養份與資源，可以在此舞台平等交流。而試圖維持國家戲劇院演出的台灣製作節目，在每屆都盡可能保留一齣的狀態下，來源又有約 50%仰賴本身規模已然龐大的團隊，或屬於兩廳院出資之旗艦製作：如優人神鼓、表演工作坊、綠光劇團、果陀劇團、國光劇團、與《孽子》。生態上而言，直到第十一屆的《叛》，才出現新生代創作者的表現空間。以培養創作者所需要的時間而言，這或許並不算晚？但如上文所述，也已經因硬體環境的改變，提前抵達不可拖延的階段。

最後，這份統計的範圍儘管小，卻說明了一定的事實。更細緻且全面的場館規模、場館數量、演出團隊、演出性質統計，有待進一步爬梳，相信更能檢視出細節的生態樣貌。

標籤: Robert Wilson, TIFA, 叛徒馬密可能的回憶錄, 台北藝穗節, 台灣國際藝術節, 四把椅子劇團, 國家戲劇院, 國藝會, 實驗劇場, 實驗劇展, 張敦智, 新人新視野, 新點子實驗展, 歐蘭朵, 水源劇場, 簡莉穎, 跨國共製, 軟實力, 鏡框式, 駐館藝術家, 魏海敏, 黑盒子

現實的剖面與分層《夜半鼓聲》

演出：慕尼黑室內劇院

時間：2019/03/08 19:30

地點：國家戲劇院

文 張敦智（專案評論人）

1922年，布萊希特少作《夜半鼓聲》於慕尼黑室內劇院首演；過後將近一世紀，三十三歲的年輕導演克里斯多福·魯賓（對的，他三十一歲就有機會擔任國家重要場館駐館導演）重新思考了「史詩劇場」（Epic Theatre）的意義，以及其與當代現實的關係。這是相當好的示範：重新詮釋理論的要點在於，在理解其產生脈絡、欲解決的問題後，重新發現在當代時空相似且仍可持續擊破的問題，因此重新證明理論保存的必要。

史詩劇場誕生的歷史時間點，在劇場於十九世紀窮盡一切對現實的轉印與濃縮，達到疲憊、無力、憤怒，因此徹底展開翻轉的二十世紀上半葉。當科學理性問世後，力求重新證明情感價值的浪漫主義，以及其後隨之而來的自然主義、寫實主義、象徵主義，竟都沒有辦法將現實的混亂完整收納；藝術對於表現現實的需求，在二十世紀初歐洲來到前所未有的急迫高峰。此時，伴隨科學界愛因斯坦在1905年發表狹義相對論；心理學也因為佛洛伊德、榮格等人研究成果，開始高速自哲學領域轉移至科學當中。人類自神祇般的「科學」信仰中重新得到如此思考的許可：我們並沒有單一、共享且絕對客觀的現實。在這波思潮下，寫實光譜的藝術手法顯得可笑，藝術家們開始大規模展開自我認知中「現實」的表現。史詩劇場出現在這波風潮裡，從更加批判的角度，表現出對「唯一現實」的抗拒。

在克里斯多福·魯賓的《夜半鼓聲》裡，劇情現實確實繼承此思考脈絡被重新切割。在不同場次裡，它被反覆分為三層次：集體、個人與抒情。當年輕男子從戰場歸來，他所認知的現實，與女主角一家人格格不入，這裡體現大時代集體與個人的扞格。女主角及其家人在城市生活裡，重心皆投入於私人情感歸屬問題，面對男主角的遭遇無力理解。接著，當男主角與女主角到酒館發生劇烈爭執，歌手突兀地推出音樂播放機，此時「抒情」又開始介入，而歌曲選擇則更複雜地剖析出不同層次的現實。

當歌手激昂地演唱〈What's up〉時，就歌詞上，它從個人視角批判性地質疑了戰爭的意義。歌詞說：「That the world was made up of this brotherhood of man / For whatever that means」它由女性視角質疑男性建立起的社會結構意義何在？這樣的質問，與劇情中男子所身陷的戰爭過往形成對比。集體與個人幸福間的衝突，被擴大到普遍人性層次的矛盾。男性秩序的暴力、征服、戰爭，在個人精神與物質富足的生活考量前，無疑顯得空虛、漫無目的，如同馬奎斯藉邦迪亞（波恩地亞）上校之口所說的：「但不論如何，最好還是別知道打仗的理由。不然就是跟你一樣，為一個對任何人來說都不具意義的東西打仗。」另一方面，歌詞以外的抒情曲調，形成另一個辯證層次，在挑起觀眾內心情緒之餘，也突顯抒情對現實的逃避性。不要說推進，曲調甚至遠無法精準轉譯現實境況；如同歌手姿態，抒情表現為是另一種冷漠、不理會與逃避。那是懸置並對眼前的情況視而不見後，所創造出虛幻的歸宿。

綜觀以上篇幅，導演透過史詩劇場的疏離效果，將現實切割出多層次剖面。集體、個人與抒情三者，以涇渭分明卻緊密結合的方式活躍在同一場景中。儘管彼此難以調和，卻間接印證了黑格爾「存在

即合理」的判斷。而相同抽象結構，如今仍依然穩固定存在當代生活之中。在此同時，個人情感的自私並沒有被導演打成絕對低下與錯誤，反而聰明地找到了平衡點，反過頭尖銳地質疑了戰爭。

再者，從觀眾與作品的關係，可以重新翻譯導演對史詩劇場的「重新想像」。從服化元素切入，當男子首次從戰爭中歸來，他的臉與身體被塗滿白粉，除了象徵性地代表塵土，也突顯其與周遭人截然不同的心理。此處，具有代表性地，現實被特定舞台語言簡化、重新定義，也因為此翻轉過程，它與觀眾的溝通是建立在形而上的理解，而不是形而下的表現。觀眾透過假的舞台表演，心領神會，因此更遠地想像、投射出另一幅自己所理解的戰爭。而那幅戰爭景觀，導演則無從、也不需要了解，卻勢必與觀眾自己息息相關。在此觀演關係下，舞台表現成為想像的中繼站，而非終點。所以，所有劇本形而上的元素，包括戰爭、都市、布爾喬亞日常、抒情歌等，都不再只是舞台上表現出的樣子，而是在象徵化、假定性地成為抽象概念後，成為表現事物關係的中介，進一步通往觀眾自己理解的範疇。

這是導演對疏離效果的重新應用。作品明示了：就連在我的內在都沒有邏輯統一的單一現實。因此它不需要說服觀眾，只要達意地表現出事物背後的象徵性意涵，便能邀請觀眾共同辯證，這些概念在現實的交錯關係。這種手法在對現實沒有結構性思維的前提下是無法應用的，因為形式本身要求更宏觀的創作視野，否則在捨棄對角色絕對的情感依附後，作品便面臨失語的危機。

最後，值得一提的是，臉部化妝高度差異的手法雖然沒有在後續篇幅裡大加運用，但折射出來看，在布萊希特流亡的年歲裡，確實曾因看見梅蘭芳在俄國演出的《打漁殺家》，大大震動他對疏離效果與史詩劇場的思考。此處的應用，也為中國、臺灣傳統劇場形式運用於當代作品的可能性，打開一種明確的方向。臉譜本來就代表了特定角色性格，並反映其一定程度的處境。但在原先的運用裡，幾乎都往內在的表現方向靠攏，試圖將心理狀態外顯、符號化。從《夜半鼓聲》出發來思考，它有沒有可能代表了更脈絡性的思維？意即，生旦淨末丑等臉譜，不再只是某種穩定社會階層的表現，而代表了權力流動、分配的結果，被賦予更動態的意義？當然這要求全新的劇本書寫或改編。從此脈絡思考，史詩劇場跟中國、臺灣傳統戲劇在形式上的血緣，實際上也並沒有離這麼遠。真正讓自己與自己變得彷彿很遠的，是選擇逃避、遠離理解自身處境的思維。

標籤: Brecht, Christopher Rüping, Epic Theatre, What's up, 史詩劇場, 國家戲劇院, 夜半鼓聲, 存在即合理, 布萊希特, 張敦智, 愛因斯坦, 慕尼黑室內劇院, 打漁殺家, 梅蘭芳, 狹義相對論, 疏離效果, 臉譜, 馬奎斯, 黑格爾

「環境劇場」更成熟的後輩《重述：街角的兇殺案》

演出：國際政治謀殺學院、導演米洛·勞

時間：2019/04/06 14:30

地點：國家戲劇院

文 張敦智（專案評論人）

跟 2009 年《希奧斯庫的末路》（The Last Day of the Ceausescus）呈現意識形態如何扭曲理性、2011 年《恨意電台》（Hate Radio）討論媒體助長種族歧視言論的現象、2015 年《剛果裁決》（The Congo Tribunal）辯證礦業開採與當地政府如何間接引起種族屠殺等過去作品相比，《重述：街角的兇殺案》（以下簡稱《重》）在一系列非虛構創作思考下，抵達該脈絡最基本的疑問：我們是否可能重現真實？導演米洛·勞得出了悲觀、否定的結論，同時也是這齣戲之形式、結構表達出的內容。這種態度多次反射在不同事件中：包括兇殺案動機之不可考、兇殺案沒被任何人阻止的原因、甚至連表演者排練過程間，對證詞以及案發當時情境感到荒謬、疏離、無法理解的現象，都隸屬導演「不可能重現真實」命題的範疇。

當創作者意識到自己「不可能如實還原」的限制時，便會發現唯一的選擇，是退居到猜測、拼湊、與想像的位置。這樣的創作反思其實並不新鮮，2017 年《叛徒馬密可能的回憶錄》便是經過大量田野與文獻調查，同樣以此倫理的起點出發所寫成之劇本，並且也採取「真正的事實無法考究」之態度，透過拍紀錄片過程，側面描寫 HIV 感染者互助會「甘馬之家」沒落的原因。跟《重》一樣，作品在傳播創作者想表達的資訊時，也時時刻刻以形式呈現創作者意識到的自身侷限。從這個脈絡探討，《重》在此創作倫理與哲學思考上，並沒有特別深入、或新穎的成就。因此面對《重》的討論，還是回到其與現實的交融性之中。

在 2018 年發表的《根特宣言》（Ghent Manifesto）第一條，導演寫道：「不再如實描繪世界的樣貌，而是要改變它。目標不再是呈現真實，而是讓再現本身成為真實。」【1】這也是《重》繼承導演過去創作脈絡，持續展現的核心理想。創作過程裡，導演先從案發當地甄選形象與當事人接近的民眾，並透過讓他們與受害者家屬、親友等當事人見面會談，漸漸發展出最後的內容。為何必須是「當地」民眾，而不能是其他素人？導演此舉建構了兩層意義：第一，它隱含了社會學式的提問。「為何發生」是作品耗盡所有篇幅不斷追問的問題，導演先從地理空間出發，以身處相近社會空間、條件的民眾為起點，證明了時空相近的條件，並不使理解成為比較容易的事。儘管如此，促使悲劇的發生的原因，依然埋藏在那個地理空間裡。全劇開場的長獨白所拋出的問題：我們什麼時候開始成為一位悲劇演員？是以較文學性手法，對看不見之結構因素拋出的探測，它的內容實際上是：如果劇中殘忍兇殺案發生的場景如此平凡，那日常中究竟是什麼暗暗湧動，竟可釀成如此的悲劇？

第二，它建構出原本不存在的社會網絡。戲劇作為展開行動的藝術，《根特宣言》第二條寫道：「劇場不是一個製作完的成品，而是製作的過程。研究調查、選角、排練和相關的討論都必須公開給民眾。」【2】從觀念上，導演屏棄了將作品「開放」給大眾的想法，而是更徹底地，將現實條件、人物皆考量在劇場創作範疇。透過此舉，無論是《剛果裁決》中的討論，或《重》中當地民眾對事件的爬梳、對當事人的試圖同理，都由於戲劇藝術的現場與直面性而被編織出來。這可以視為 1960 年代起，以謝喜納為代表之「環境劇場」思考脈絡更深入的重新發現。當時由於在室內劇場的創作

已臻疲勞，因此希望戲劇回到社會、現實之中，任何地方都可以成為作品演出空間。然而，當時戲劇並沒有因此真正「回到」生活，而更像是到此一遊，引起驚鴻一瞥，而沒有脈絡上的深入。但在同樣的初衷下，米洛·勞對戲劇創作的思考方式，讓戲劇演出不只是空間意義上，而是從情境脈絡上深入現實，藉此達到其「讓再現本身成為現實」的目的。這跟臺北藝術大學跨領域藝術創作研究所之創作者何睦芸，曾透過作品《美友房屋》之演出與行動，讓處境孤立的舉牌工人有機會被其他社會族群理解之餘，更有機會意識到彼此存在，而不至於絕望、孤獨，因此改變其社會處境，是一樣意思。戲劇脫離表現，排練脫離扮演創作過程與演出間，所有面對面交流的必要，都泛起了戲劇以外的漣漪，而讓戲劇脫離戲劇，進而超越自身，成為更根深蒂固、社會性——或者說，生活性——的存在。如此看來，《根特宣言》的前兩條，確實可視為戲劇史上，與〈環境劇場六大方針〉意圖相同，但成果更加成熟的後輩。

儘管在哲學與倫理層面已經打開全新空間與可能性，《重》並不是一部完美的作品。它在議題上的重疊與混淆，削弱了作品可能帶來的力道。除了讓再現成為真實的倫理考量，導演也面臨虛構／真實的思考。但這方面的認知顯然未見周全，因為與虛構反面的光譜是「非虛構」，意即「奠基在真實之上」，只有如此，才能跨越無法重現真實，因此難以啟齒的困境。但《重》基於虛構／真實對立的框架思考，讓作品因此退到非常遠的地方（除了對暴力場景的重現比較靠近一些）。舉例而言，導演在劇中讓生理女性扮演扮演死者前男友，在演後座談中，表演者說明，那只是由任一人在重述事件之餘，同時還原他們與當事人面談的情緒（而非前男友在當下情境的狀態）。因此該段台詞不一定要由生理女性演出，也可以是團隊中任何曾與死者前男友會面的人。這是認為個人轉述皆會脫離真實，因此抱持極端懷疑論，而變得過於內向的表現；除了語言、場景無法還原，連表演者之情緒都只忠於自身，不敢向外觸及。然而，無論了解此設定前後，觀眾理解作品內容都未見更深入的幫助，僅能突顯導演本身正處理的困惑而已。甚至暴力場景中假尿的片段，也在演後座談先聲稱「認為太暴力」，後自圓其說地指出：「因此回到真實與虛構的問題」。這確實是過於無稽了，因為在作品前後脈絡，該「扮演」在中斷了長久營造的氣氛後，並沒有打開可讓觀眾思考的提問，只會感受到單純地嘎然而止。

最後，《根特宣言》的後續條目，比起宣言，大多更像導演給自己的創作筆記。例如第五項對排練空間的要求、第六項對語言的要求、第七項對演員組成的要求、第八項對佈景的限制等。儘管如此，依循第一、二條的創作理念，如果要實現前兩條的理想，後八條大多都是實作層面，非常具體的輔助。其實導演過去的累積作品，早已經足夠為《根特宣言》最具哲學意義的前兩項增添現實感與厚度。而宣言後的第一部作品，《重》也並未脫離此範圍。只是在加入了其他思考成分後，成為了最後具有雙重核心、面目比較模糊、而力道過於保留的面貌。但其與過去作品所串起的共同軸心態度與出發點，仍在戲劇史上，展現出具有歷史脈絡意義的當代繼承。

註

釋

- 1、詳見《重述：街角的兇殺案》節目單。
- 2、同上註。

標籤: Ghent Manifesto, Hate Radio, The Congo Tribunal, The Last Day of the Ceausescus, 何睦芸, 剛果裁決, 叛徒馬密可能的回憶錄, 希奧斯庫的末路, 張敦智, 恨意電台, 根特宣言, 米洛·勞, 美友房屋, 謝喜納, 重述：街角的兇殺案

以細節建構自我／他者概念的位移與差異《小紅帽》

演出：路易霧靄劇團（Compagnie Louis Brouillard）

時間：2019/04/14 14:30

地點：臺中國家歌劇院中劇院

文 張敦智（專案評論人）

《小紅帽》是編導波默拉（Joël Pommerat）童話三部曲的第一部，節目單特別交代此作緣起：七歲女兒阿卡特對波默拉的工作無興趣，激起他創作劇場版《小紅帽》的想法。在吳政翰〈擁抱恐懼的成長之路《小紅帽》〉梳理作品與原著、恐懼與慾望、三代女性的關係；汪俊彥〈孤單是會遺傳的《小紅帽》〉梳理代間關係，並對大野狼與媽媽的關係做了自己的詮釋後，回到給女兒的創作，以及緣起提及編導對「母親小時候幾乎每天要走過的漫長道路」之深刻情感與執著，本文欲從「成長」角度剖析作品手法與詮釋。

波默拉版本的《小紅帽》，針對小紅帽與世界／他者的關係，在文本與劇場手法上做了許多額外著墨。首先，平靜、童趣的遊戲並不能滿足小紅帽。在跟母親的遊戲中，她渴望混亂、恐怖的形象，這與人們喜愛驚悚電影、鬼屋的心理相似。從演化論與心理學角度來看，這種追尋新經驗傾向對生存與遺傳基因有幫助，而天生傾向追求刺激的人，大腦組成結構更少抑制多巴胺的分泌。在此，透過母親安全的庇護，小紅帽得以放心地體驗恐懼與刺激，假想他者之存在，並進一步消化為內心全新、統一的世界觀。此處在表演層次上，具有舞者身份的演員伊莎貝拉·黎弗俄（Isabelle Rivoal）為恐懼提供暴力以外更立體的形象。她在怪物欺近小紅帽時，增加脊椎柔軟的波動，來讓不可名狀物除了陽剛的特徵，更增添陰柔、難以捉摸的質感。在劇場空間中，使得母親扮演之怪物形象更躍然舞台。然而，母親帶來的安全機制很快就無法滿足小紅帽，因此她進而追求更真實的冒險經驗。

在與母親爭取獨自外出資格——也就是趨近真實冒險——的過程裡，說書人強調：「小紅帽將廚房弄得一團混亂。」這是原版《格林童話》沒有的細節。在初嚐恐懼滋味與追求更徹底冒險的過程間，她無意中對外在世界的混亂狀態，做出簡單、初步的仿擬。小紅帽的慾望，與外在世界的真實，兩種形象在廚房空間裡交疊。廚房的混亂，因為小紅帽的慾望驅使而產生；同時，也成為非扮演性質，且脫離小紅帽自身，而體現於外在世界的結果。這是敘事結構針對成長以及自我／他者主題非常清楚的銜接橋段。

然而，當時的小紅帽並沒有意識到這件事：世界的凶險將脫離自己，自成一格。直到森林中她與自己影子共舞，才理解了這件事。在幽暗的森林裡，影子脫離自身開始獨立行動，這原是件驚悚的事。這個源於自我但無比幽暗的部分，象徵著小紅帽內心對恐懼、新經驗的慾望。然而，小紅帽面對影子的「脫隊」並沒有感到害怕，此時的她已經有足夠成熟的心智看待這份慾望，而不被其驚擾。自成一體的天真，從原始狀態分裂開來，成為不同的獨立認知，並從內在取得平衡。影子脫離小紅帽後，並不改變它源自小紅帽的本質；但作為小紅帽的一部分，現在的它已經可以被更冷靜、獨立地看待。這是成長過程相當重要的環節。

極簡舞台搭配燈光靈活的變化，也是《小紅帽》的重要元素。在光線使用上，無論小紅帽與影子、或大野狼之互動，觀眾都只能勉強看見前者的樣子，其互動對象被穩定屏蔽在光線外的範圍。尤其

大野狼環伺小紅帽的場景，光線明確框定了作為主體的小紅帽，以及作為客體的慾望與威脅之界線。在設計元素上，成長過程裡指認自我與他者的主題，被重複地突顯出來。

聲音使用上也不例外。全劇大約七成篇幅都由說書人講故事，而其餘角色以默劇手法表演劇情。角色間首次以台詞彼此溝通，說書人暫時退位的時機，就是小紅帽與大野狼的對話。這意味著什麼？只有與他者對話，讓意識能傳播到自己（包括血緣意義上）以外的他者時，人才真正具備有意義的「聲音」。這讓人直接聯想起哲學領域的命題：當一棵樹在森林裡獨自倒下，沒有人聽見，此時究竟有沒有「聲音」？《小紅帽》裡答案是否定的。因為當空氣震動只保持在內部——森林的範疇裡、家族庇護的範疇——沒有另一雙陌生、侵入的耳朵聆聽，便缺少構成「聲音」的必要條件。震動依然存在，也確實干擾空氣，但失去接受者便變得毫無意義。這是從聲音元素編排上，作品再次對主體（小紅帽）與他者（外在世界危險）的劃分。當小紅帽與大野狼、奶奶與大野狼對話時，角色開始有台詞，這並不僅是為了加強劇情懸疑感的考量，更是與主題環環相扣的設計。

如果說波默拉的《小紅帽》給了一個樂觀、溫暖的結局，並不應該只是因為大野狼沒有死、小紅帽與奶奶皆順利生還。延續以上，如果光線大致等同小紅帽之自我，黑暗則作為他者被認知的影子與大野狼；那麼拯救了小紅帽與奶奶的獵人，就置身於比黑暗更邊陲處。他比黑暗更不可見，從未出現於舞台。因此，對全劇起到關鍵救贖作用者，在舞台空間分配中，處於比已認知到的危險更外圍之處。這是波默拉版本《小紅帽》呈現的世界觀，也是全劇最具樂觀意義的元素：在可以觀察到的威脅之外，總還存在著更有力的可能性與希望。除了自然老死與病死外，甚至沒有衝突產生的傷亡。這是一個有高度自癒、修正能力的世界。

因此，綜觀全劇，透過情節改編增添的細節、燈光與聲響、台詞配置的元素等配合，篇幅僅四十分鐘的《小紅帽》，精煉地將童話故事中的成長軸線強調出來。當然，其中不乏能以心理學、精神分析與家庭關係等層面切入的空間。但對於一部初衷是讓女兒對劇場產生興趣的作品，其最直觀的劇情層面，仍謹慎且巧妙地環環相扣、前後串連，並起到不可取代的關鍵作用。在吳政翰於其文章末論述了作品格局之寬廣外，這些細節是支撐所有表達意圖的基礎，也是《小紅帽》的故事雖耳熟能詳，作品卻依然精彩的原因。

最後，筆者欲提及一字幕翻譯的細節。在大野狼誘惑小紅帽靠近自己、意圖吃掉她的環節裡，因不耐而露出破綻的大野狼不斷命令她「過來」。在中文字幕裡，「過來！」的反覆使用表現強烈且同時僵化、缺乏手段的命令句。但法文最後其實加入了「D' accord!」，更接近「OK! 過來！」的語境。這個小細節，讓大野狼意圖外露的情節增添了一種額外的幽默感。因此對理解法文觀賞者而言，此橋段比單純透過中文字幕理解的觀眾來得活潑。導演不訴諸全然悲劇、驚悚的敘事氣氛，而是戲謔地處理大野狼將吞噬小女孩的急切心理。然而，此一細節的差異，並沒有透過中文字幕精準傳達。

標籤: Compagnie Louis Brouillard, Isabelle Rivoal, Joël Pommerat, 他者, 吳政翰, 國家歌劇院, 多巴胺, 小紅帽, 張敦智, 心理學, 成長, 格林童話, 汪俊彥, 波默拉, 演化論, 童話三部曲, 翻譯, 路易霧靄劇團

夢幻的當代，陌生的自我《哈瓦那》

演出：複象公場

時間：2019/04/14 14:30

地點：松山文創園區 LAB 創意實驗室

文 張敦智（專案評論人）

複象公場的新製作，選擇一座歷史與現狀複雜的城市，作為兩齣舞作的隱喻統合：哈瓦那。它是古巴首都，在中南美洲歷史中，古巴獨立時間遠晚於其他國家。其首都從西方帝國主義競逐時期以來長期為西班牙殖民，並曾因七年戰爭而將主權短暫交至英國，戰後又作為籌碼，再度轉交西班牙。1959 年獨立至今，古巴歷史僅六十年，首都哈瓦那如今面貌卻融合了十八世紀西方教堂、修道院、共產主義塗鴉與二十世紀的現代建築等，糅雜的風格成為其主要觀光面貌。失去主體性的歷史期間導入的種種元素，如今被壓縮進均質、空洞的現代情境，成為陌生、全新的面孔，向人愉快地招手著。被掩蔽的歷史與陌生的新整體形象互相對比，成為〈神要建國〉與〈公主的十面相〉兩支舞作共同的張力起點與借用形象。

上半場〈神要建國〉由王珩編舞，思考人與崇拜現象的關係。從一群人幼兒遊戲般地堆砌磚頭開始，接著玩起鬼抓人，隨著這場遊戲漸趨嚴肅、衝突上升，演化出族群間的暴力衝突，宛如人類歷史最早的部落、城邦關係。接著，戰爭製造英雄，城邦建構神祇，集體內部的崇拜凝聚起團結力量，逐漸演化。當「國」的型態不斷延續，最後來到當代情境下的現代國家認同。這樣的敘事過程與變化關係，成為整齣舞作的主要軸線。它自始至終維持史詩般的敘事基調，試圖針對神祇與國家出現的起因與存在的必要進行一場驗算。



神要建國（複象公場提供）

有脈絡地根據史料與知識，提出一種思考後的可能結果，縝密且大篇幅的演練，拓展了作品的視野與格局。然而作品最終將場景推回開場的童趣遊戲，試圖拋出「而一切如何開始？為何開始？」的疑問，就疑問層次而言，由於敘事佔去大多篇幅，因此未爆發出潛在力道。以肉身呈現國家、神祇議題的行為，本身便隱含一種內在高度緊張關係。身體的本質最接近個體，而國家／信仰的本質最接近集體；前者勢必隱藏後者所留下種種影響，甚至是規訓的痕跡。然而作品並沒有以肉身為材料進行提問，大多僅作為符號，替另一則整理好的敘事代言。在表演者與觀眾之間，試圖建立起一套完整的符號體系，相隔一層由所指緊密編織而成的網絡，作品也與觀眾間多了一層隔閡。舞者的身體作為衝突發生的現場，並未在作品中現形。

另外，作品的服裝皆是米色披風，令人難免聯想到古希臘衣著。若真如此，那麼隨之而來的問題便是：為何表現人類起源必須透過古希臘元素「代言」？筆者的幾種猜測是：其一，其歷史具有更詳細文字紀錄，較能進行劇情推演；其二，作為「西方」的部分，與城邦、帝國、現代國家興起脈絡具有直接關係。儘管如此，明確的符號所指，仍讓議題範圍被限縮；外觀不相容、但本質接近的例子被排除在討論之外，如：日本作為現代國家，對天皇近乎宗教式的認同，與作品題材息息相關；古文明的興起也有非洲、美洲與亞洲選項，卻不屬於作品指涉範圍。

除卻以上疑點，〈神要建國〉之題材選擇，在後殖民時代極具意義與發展潛力。用舞蹈深入思考此問題實屬不易，若能對使用元素稍作整理，放大原本既存於作品的「疑問」，讓舞蹈更接近自我與身體，便可能浮現對當代處境的批判力道。

下半場〈公主的十面相〉由張雅為編舞，處理個人成長經歷的內在張力。宣傳平面出現《白雪公主》符號，場景卻落在由書桌、沙發、垃圾堆、電視、日曆等元素搭建起的臺灣傳統家庭場景，從年幼時代出發，隨著成長過程，才套上陌生的白雪公主外衣，整體歷程與古巴首都哈瓦那呈現相同時間序，也表現了個人身處現代情境中的認同混亂。



公主的十面向（複象公場提供）

衝突主要以兩種不同的層次展現：首先，敘事以原生家庭為起點，並由單一個人出發，漸漸分裂為多人，同時由年幼邁向年長，搭配電視中混亂、顛倒的影像，表現出成長之於個人宛如一場扭曲、壓縮的時空旅程。第二層次裡，是旅程中途的個體，被嵌入外來符號。因此，成長不僅是與原生家庭環境斡旋的過程，同時還要跟被穿上的外來符號拉扯。何謂真正的自我樣貌？記憶與標籤互相爭奪話語權。此環節裡，白雪公主與既有場景互相映襯，表現明確的格格不入。往後相當大的篇幅，都建立在對童話符號的解離與破壞。舞者時而穿著統一服裝，猶如小矮人，卻只能集體迷惘地掙扎於現實；時而以公主身份遊走，卻沒有城堡與天真笑容，只有冰冷的行板，不斷重播的記憶與日常。

然而，針對這二個層次，似乎仍有繼續發揮的空間。作品中可以看見所有分裂個體都穿上公主裝，並一起試圖脫去標籤的束縛。然而在均質、去歷史化的生存條件與個人經驗間，是否有更多互相影響空間？標籤只有存在與撕除兩種選擇嗎？抑或標籤與個人除了互相扞格，亦可能互相改寫、扭曲，甚至是彼此破壞？場景的混亂性僅建立在童年經驗的不適感，以及外來符號與私密個人的拉扯，但無論哪個元素，單獨看來，都已處於被創作者定義完畢的狀態，才進行涇渭分明的互動。除了有／無、進／出之差，失去因劇情推進發生轉變的可能。這樣看來，無論哪種元素，都是沒有能動性的。陌生的體系不能發揮深層、廣泛的影響，個體在其中也不具能動性。

綜觀兩部作品，節目名稱「哈瓦那」對兩部題材大相逕庭的作品起到歸納與主題強化的作用。如同哈瓦那城市歷史所隱含的衝突，兩者都同時試圖以當下為起點，對過往的時間提出質疑與回應。它們都鬆動了現代均質、空洞的時間，將其粉碎、拆解，並按主觀理解內容重新拼貼與編織。也是這份意圖，讓兩部舞作具有充分的當代意義。

標籤: LAB 創意實驗室,公主的十面向,共產主義,古巴,古希臘,哈瓦那,張敦智,張雅為,松山文創園區,殖民,王珩,白雪公主,神要建國,英國,複象公場,西班牙

土地與生命意義的自我生成《海江湧》——咱的日子

演出：台南人劇團、阿伯樂戲工場

時間：2019/04/28 14:30

地點：台江文化中心台江劇場

文 張敦智（專案評論人）

劇場空間哲學成為一項無法迴避的命題，與近當代土地分配系統與結構，有密不可分的關係。其重要性不斷提升，從土地成為商品，進入資本主義體系那一刻起，就連同交易一起進入一場劇烈加速中。因為非常明顯地，大致以十七世紀為界，前期佔據人類歷史遠超過四分之三時間的戲劇史中，空間僅需作為表演場地，來思考內部的運作關係；在創作上，它既不存在一種比較視野，區隔劇場內部與外部空間彼此轉譯的關係；在政治經濟學上，也不存在與外部的緊張衝突，需要積極爭取自身存在的意義與必要。然而，當土地成為商品，這一切都將不同。劇場以及劇場空間的嚴肅意義，因此被擠壓出來。到當代，十分殘酷地，它如果不能在推動資本主義的角色上佔有一席之地，就必須轉身，叨叨絮絮地，向既有體系、與當代的人們解釋自身存在的必要。未成為商品的劇場與劇場外部的空間，生成出一種必然之緊張關係。（此處，「成為商品」並不僅指可以販賣、售票的層面而已，而是要成為穩定、良好的獲利工具）。而《海江湧》在此一基礎上，則將衝突順利化解，結合廖若涵累積已久的劇場語言與特定時空調動手法，成為同時具有歷史、當代與公共性的戲劇作品。

首先，若將交流場域分為觀眾挾帶的時空與創作者凝聚起的時空，後者的內容與兩者交流關係，決定了《海江湧》（以下簡稱《海》）的面貌。首先，創作者大致透過兩種不同手法，廣袤且深入地將與劇場隔閡的外部空間，調度至劇場內。第一種，劇團從 2017 年展開田野調查，訪問台江一代居民以及研究相關歷史，取材其經驗、集結成作品所具備的在地經驗（知識），成為作品具有力道的第一項材料。第二種，導演募集台江一代幼童、青壯年、中老年等三代的大量素人演員，個別與專業演員大致以平均比例參與演出過程。因此，作品同時包含在地知識與在地身體兩種不同有力的面向。演出過程裡，較繁複的知識與情節演練，由專業演員擔當之餘，更直接將在地身體與所乘載的盤根錯節的細膩情感，一併深刻地導入劇場中。

劇場作為事件發生的場所，大規模進行時空調度與徵召，已經不是件新鮮事，但仍具有一定的意義與魅力。例如，《重述：街角的兇殺案》導演米洛·勞（Milo Rau）在《剛果裁決》裡集合當地居民、企業與政府單位進行辯論，產生改變現實的張力；紀錄劇場也試圖重演真實，散發出對歷史事件真摯的倫理光輝，都是存在已久的例子。因此，大規模徵召時空到此凝聚，並不是讓《海》作品力道最能突顯之處——它確實是《海》的地基、本體、不可或缺的部分，但在作品的成果奠基其上之餘，導演進一步透過獨特形式，支撐作品的力道。經過開場的空間導覽（部分觀眾為觀賞即時與預錄影像），等所有人回到劇場，演員們以歌的形式將台江歷史與生活吟唱出來，這種宛如召喚的儀式本身，穿透了接下來整齣戲，成為作品主調。

將生活以吟唱方式表達的行為，具有比戲劇更古老的歷史淵源。無論在台灣原住民傳統文化、美洲印地安人傳統文化或歐洲史詩文學裡，都可以週而復始地看見相同模式自發性地發展出來。「吟唱」這樣的行為本身，透過回顧生活與歷史，表達出對當下的積極的態度與肯定的意義。也就是說，當我們的現在，這個看似可以掌握的當下，其實處在一種巨大的夾層裡：前方是不可見的未來，後方

是將我們吞吐出來，回頭卻已經不可見的湧動黑暗時，人身處歷史，確實容易自覺處於孤獨且漂流的狀態。這時，透過確認過去的歷史，我們可以使現在更加清晰，進而找到可能的存在意義。如此一來，我們便不是憑空出世的，而有了來向、先祖與繼承。透過這種方式，也因此進一步了解，自己可能想要通往的未來。吟唱行為，涵蓋了以上所述的哲學意義。透過演唱生活內容，把可觸及的歷史反覆表達，進而對其肯定——是的，你們都曾發生。當下的意義，因此得到反覆刺激與啟發。這或許是吟唱在不同文化裡都深具意義，且歷久不衰的原因，也是貫串《海》全劇的形式主軸。

在沒有複雜劇情的條件下，廖若涵透過其過去累積出的劇場語言、肢體形式、空間詩學等，結合歌曲、戲劇形式，以最大廣度，簡單重複台江當地發生過的事。重複以及積極重述自我本身，便是吟唱的精神。該精神它不一定以歌曲方式呈現，而是在表達過程裡，保持對現實反覆確認、積極表述，進而產生全新理解的態度；並盡可能寬容地，不壓縮其轉述的時空。因此可以觀察到，除了跳躍、片斷性的敘事銜接，每個場景當下的時間，作品都盡可能地接近真實生活的時間尺度，而未經壓縮。此外，而對現實抱持積極面對態度最明顯例子，就是當移動觀眾回到劇場後，演員開始唱起歌謠，其中提及安順廠的部分，不斷反覆高唱有毒物質名稱「アルカリ (A-ru-ka-ri 鹼) ナトリウム (Na-to-ri-u-mu 鈉)」時，所展現的狀態。作為對居民造成傷害的歷史，在歌謠裡並沒有試圖抹去或迴避，而是以積極態度反覆承認已經發生的過去。儘管傷害難以抹滅，但作品的態度也始終面向生活，沒有走向社會學層次的批判。這樣的選擇，在提高作品複雜性的同時，也穩定全劇的敘事基礎，沒有讓作品淪為為特定立場與價值觀服務的宣導狀態。而對痛苦的歷史如此不加迴避的態度，則無可置疑地，將「當下台江」的面目拋光得更加清晰。

因此，《海》這齣看似具有高度地方性的作品，沒有因此充滿限制，反而因此具有強烈後殖民的意義。因為它在作品的內容，同時透過知識與身體層次，廣納在地元素；而在作品的形式層面，透過吟唱精神，以及對歷史、生活的積極態度，反覆確認，也因此重新啟蒙了所有人對當下台江的感受與定義。於是，一種內在充足、圓滿的意義生產過程，在戲劇搬演過程裡被自然而然順利完成了。作品從返回台江歷史，進而肯定台江的現在，並將這種啟蒙的經驗，透過劇場分享給所有觀眾。土地、歷史進行內在意義生產的過程裡，不同背景觀眾，其共鳴的程度必有高低之分，但儘管如此，仍無損時空凝聚與觀眾挾帶的時空彼此交流被促成，以及意義被搭建起來的事實。當然，也不影響生命與土地意義的自我輸出，因此更加茁壯的過程。

標籤: 《海江湧》一咱的日子, Milo Rau, 剛果裁決, 劇場空間, 劇場空間哲學, 台南人劇團, 台江, 台江劇場, 台鹼安順廠, 吟唱, 廖若涵, 張敦智, 海江湧, 米洛·勞, 素人演員, 資本主義, 重述：街角的兇殺案, 阿伯樂戲工場

沈默的現實，隱蔽的方案《微塵共感》

演出：林怡芳

時間：2019/05/25 19:30

地點：國家兩廳院實驗劇場

文 張敦智（專案評論人）

共同體跟共感是兩組皆與「共同」相關，意涵卻截然不同的概念：前者屬於二十世紀以前帝國、民族式的光譜，後者則建立在以個體為基礎的視野。共同體進行分類的思想與政治基礎，意在塑造整齊的「一」，「一」以內的人藉由共享經驗與外在特質，因此被劃分、認定有緊密相連的關係；相反地，共感所指的是對兩個體間在微觀層次可能共有的感受，其思考由差異出發，從想像的基礎便具有尋找、包容「多」的企圖。《微塵共感》從標題與命題，點出二十一世紀以降的難題：亦即，如何達到在全球化、資訊爆炸與時空壓縮脈絡下，想像中理應簡單，實際上卻更顯困難、具挑戰性的「共感」可能？「共感」在何處、以什麼面目出現在當下生活？

作品在試圖回應此問題的第一階段，提出往後延伸、辯證的現象前提：擁擠。在空間尚稱充裕的時代，共感並未成為社會迫切需求，其概念的清晰與立體化，迸發自人口爆炸的時代。於是第一段舞，編舞讓三位舞者身體緊密相連，卻各自擁有獨立意志與前進方向。因此，當任何一位舞者要移動，都必須側身，從其他兩位舞者身體間勉強穿過；在三位舞者輪番移動的條件下，舞台上形成一個較大、單一的移動單位，仔細分辨其中關係，卻可以看出彼此獨立、斷裂、互不相干的狀態。這幅畫面成為當代全球社會的隱喻：看似具有集體性的人類命運，實則充滿限制，而且不同個體、群體間的意志也並未真正相連。舞者緊繃、拘束、小心翼翼的身體，表現出當下不同社群、國家間實質的緊張關係。

隨著另外兩名舞者上台，所有人漸漸形成整齊劃一的行動。在非常短暫的時間篇幅裡，這樣的願景一度達成，舞者與舞者之間保持適當距離，並進行同樣動作，似乎已經達到整體和諧的狀態。儘管如此，該一致景觀的建立卻非常緩慢且崎嶇，過程始終不斷有不同人脫離團體，施行己身意志。然而包括此在內，作品中所有現象，都展現出與現實一致，沈默的面目。現象在眼前展開，但它並不自我說明；現象是一團等待被解開、詮釋的謎題；現象掩蔽自己本質的面孔。這與作品的態度如除一徹。當「脫隊」在作品裡被描述為輕描淡寫、自然的面貌，與他人共舞並不特別痛苦，獨自行動也不特別快樂，無論身體張力、節奏、情緒皆前後一致、連貫流暢，顯得無論哪部分作為存在之現象，都非常自然——換句話說，非常沈默。它是被編舞轉化、凝聚過的現實，但保留了現實的本質，僅僅是呈現自身，而並未被創作者強行拆解，先於觀眾而詮釋它。

為了表現感性凌駕理性，使一切進入混亂的狀態，白色粉末作為主要意象，前後代表不同事物，最後卻融合在一起，產生意象的重疊與位移。當它單獨座落地面時，是大自然、也是人造物，在隨著齊舞漸漸崩解的段落，這些原先座落於地面的物件開始受到愈加嚴重衝擊，於是逐一塌毀、散落於舞台各處。同時，利用實驗劇場絲瓜棚式的建築結構，同時也有糊狀、粉狀的粉末紛紛自空中墜落，或擊中舞者、在自己與他人身體上留下痕跡；或衝擊地面，形成大規模爆炸的視覺意象。隨著不同舞台事件爆發，粉末也失去固定輪廓，隨著舞者動作融合在一起，成為無法以語言詳盡描述，但卻更具整體性的殘餘。物理性的空間與象徵，隨著舞者動作，在無形中位移，成為一片心理的場域。粉末此時扮演多重的意義：它既是事件殘餘的外在痕跡（爆炸後的碎片、焦土、輻射、etc），同時也是心理創傷、震驚、悲傷、憤怒等。這一切卻全數混雜後，成為不斷變化、且難以辨認的景觀。

舞者的身體歷經擁擠、共舞、及獨舞，也進入更激烈、複雜的關係。溼滑、且佈滿粉末的地板，在乘載多重象徵的條件下，舞者們在其上彼此推擠、拋飛、與拉回。他們身上的粉末與地板、天上的粉末不斷交換、混合，無時無刻不形成新輪廓與現狀。儘管舞者身體張力比先前更加緊繃、且具爆發力，幾乎不容一絲失誤與閃神，然而在高度緊張的表演條件，卻因此孕育出更幽微與複雜的矛盾關係，包括競爭、暴力，以及即將衝出舞台之際的互助、救援。隨著節奏加快，關係也複雜化。既在尚有餘裕的舞台空間不斷互相排斥、爆發衝突，也在每當有人要跌出舞台範疇，總是出現另一人將對方停止、拉回，如此反覆不斷，形成一種循環。此處，自然、現象式、沈默的作品態度再度浮現。暴力與互助作為現象，始終屬於人類歷史，也以前所未有的密度存在當下之中。作品利用舞者與動作編排結構的中性與淡漠，抹去悲劇敘事對秩序的追求，形成更接近質問的存在：事實如此，我們應如何理解？為何滿意？或從何不滿？將種種現象容納進舞台之餘，創作者始終保持在批判起點以後的地方，保持安靜，將其前空間留予觀眾。

為了強調作品內容「具有問題」（being problematic）的性質，並將其進一步清楚地推向觀眾，編舞最後透過調度時間尺度變化，使得對「共感」迫切的需求，從現在指向未來。當快速閃光亮起，衝突、生滅的意象宛如縮時攝影，製造出尚未解決的問題仍在加速的時間裡延續的意象。最後，所有身體墜落同時，燈光乍暗。下墜同時暗示時間繼續推進的不得不，也暗示事態持續變化，或悲或喜，甚至是超越悲喜的一切可能性。《微塵共感》從微觀層次出發，以身體與清楚意象描摹了所有不得不與複雜，但始終僅進行現象學式的描寫，沒有批判、也沒有預設的秩序倫理。然而最終黑暗與下墜同時出現的意象，也清楚暗示現狀的不足與焦慮。更大的共感究竟如何可能？舞台最後的黑，包藏著等待被填滿、看見的方案。

標籤: 個體,共同體,共感,國家戲劇院實驗劇場,張敦智,微塵共感,林怡芳

抽象主題的具體靈動與轉化《大年初一前晚的那頓飯》

演出：栢優座

時間：2019/06/01 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 張敦智（專案評論人）

1988年，兩廳院策劃主辦「實驗劇展」；1995年，易名為「海闊天空實驗劇展」；2003年，改制為「新點子系列」，包括新點子劇展、新點子舞展、新點子樂展等三部分；2019年，為了呼應藝術跨界融合的趨勢，統合為「新點子實驗場」，致力促成突破疆界的自由創作。如果要將這一系列活動進行全稱式的觀察，背後所隱藏的核心問題，是主辦／策展單位對「新」的想像。從這點出發單獨檢視《大年初一前晚的那頓飯》，可以看見其題材與形式間的張力。

以年夜飯場景為核心，所觸及的層面，就歷史縱深而言，可上溯中國魏晉南北朝時期周處《風土誌》的文字記載；就歷史平面而言，向外輻射出的是傳統儒家倫理深入現代社會，所擠壓出的稜角與暗坑。正因為傳統如此悠遠，也難以抵抗，至今每逢農曆過年，仍可見年輕世代在網路社群分享面對此場景的心得與教戰手冊。然而，所有周邊討論共同圍繞起的，其實是傳統習俗不可侵犯的真空地域。它可以被敷衍、抵抗、繞道，但本體始終穩固，不可動搖。在所有看似司空見慣的既有討論裡，《大年初一前晚的那頓飯》成為少數踏入該真空地域展開質疑者，並以亦有淵遠流長的傳統脈絡的京劇為媒介。

其創新京劇演出——儘管有「當代傳奇劇場」與「栢優座」自身等劇團的多年嘗試，與幾度輝煌創新成績——藉此從力求突破、欲自傳統脫身光譜，進一步因乘載內容而跨足至當代社會之前。主要張力，來自整齣戲的串連不僅透過新點子、劇本，也大量保留突出演員表演，讓觀眾欣賞唱腔、身段的形式。舉例而言，每當角色隨著劇情推進而情緒激動、或因應情節需強調登場，常見以一次、多次翻滾與單腳站立並旋轉等動作、或完整唱段，以寫意的身體與表演，強化該角色之於劇情與場景的重要性。在其選題切中當代社會議題的前提下，京劇元素因此從西方脈絡現代戲劇，重新贏回曾令布雷希特（Bertolt Brecht）以降，到尤金諾·巴巴（Eugenio Barba）等人，被不斷重新啟蒙的形式優勢。

自傳統脈絡繼承的假定性，讓戲劇在新題材領域的表現，穿透寫實／非寫實界線，更靈活、細膩地進行表現。首先，許多小家庭匯聚一堂的過程，因為假定性而能寫意從簡，無論各自分散的心情、或集體行動的眉角，都因場景簡單，而能在保留核心內容前提下靈動切換，避免敘事與製作層面的鋪張。再者，從演員能執行的戲劇行動考量，年夜飯場景之所以成為社會討論焦點，並非廚房內的匆忙奔走，而是親屬間密集、幽微、慎重的內心牽動。然而，繁複的心理轉折在寫實光譜缺乏突顯手法，此一難處，卻被假定性表演的自由從核心貫穿。當角色心境面臨衝擊，或外在形體幾無行動的情形下做出別具意義的決定；此時，翻滾、舞蹈等身段，以及融合詞曲的唱段，都可以截然不同的形式突顯角色狀態。因此，整齣戲從選題上便切入特定社會議題的真空地域；表現形式上，又繼承東方表演形式的靈動與多元，讓作品從議題、思想、故事到表演，都扎實扣題。

編劇手法上採用雙線敘事，將寄存於京劇傳統劇目的《長坂坡》故事改寫，與當代社會年夜飯場景穿插，提供對年夜飯場景新的觀測視角。其中，劇本後段的雙線敘事比前段來得緊密貼合，飾演趙子龍的許栢昂，掩護劉備妻子撤退後，場景回到現代，相同演員則成為過年總不回家吃飯，影響了大嫂最終離開年夜飯桌的三弟。而長坂坡會戰，也成為除夕家族聚會的意象，再一次將靜態的內心湧動，借喻於戰爭場面，達到誇飾效果而更加立體起來。

儘管如此，但寫作上仍有若干未逮，或用意模糊、或未將喻依性質完整發揮。例如，從會戰之初場面浩大，到逐漸亂了陣腳、撤退自保的過程，其內心轉折歷經胸有成竹、姑且一試、明哲保身心態，但各階段當下狀態與轉折，並未全數詳細呼應年夜飯場景從備料、出發、祭祖到最後用餐的歷程；必須等到末段「撤退」段落才清楚對照，而增添雙線敘事可看性。相反地，劇本選擇以倒敘法開場，用戰爭尾聲鳴金兵的遺願，串連起三國與當代兩個時空的關係。此處，當表演形式已經打破寫實／寫意境線，完成精確且靈動的表達，反倒是劇本寫作，仍可從鳴金兵與三弟的身世，以及將遺願的了結的敘事動力鋪陳，看見作者對寫實脈絡的執著。在作品中，該構思致使編導需要花大量空間交代前世今生脈絡，無法把篇幅讓渡給主題與喻依的深入對照；同時，也放棄將戰爭紛亂本質與家人因年夜飯匯集連結，而各自產生增強效果、言外之意的空間。反觀死亡作為開場與結尾場景的主劇情，卻找不到與主題「年夜飯」的直接連結：是對「家」作為最終歸宿的諷刺？抑或一味前進無法達成目標的象徵？除了首尾呼應，顯著功能仍僅止於角色身世的連貫性。編導在節目單裡寫了許多元素的「不重要」，其實，三弟是否即是鳴金兵本人也不重要；《長坂坡》是否與年夜飯有直接關連也不重要；只要能緊密呼應、貼合不同場景的心理狀態，便能將抽象主題往更具體層次烘托。文學手法常見將兩事物連結，達到互相增強、說明的效果，例如盛浩偉第三十五屆時報文學獎散文首獎作品〈沒有疼痛〉，便以牙痛、治療，呼應家暴場景、家庭關係的修復。

在編寫與比喻使用仍有拓展空間的情況下，全劇立意與企圖仍已經清楚地表達出來。唱腔、身段等京劇元素不僅為當代社會穿透特定議題的真空地域，也將現代情境難以描繪的心理波動，化幽微為外顯，以具創新與挑戰的視野提供具體清晰的寫意空間。

標籤: Bertolt Brecht, Eugenio Barba, 京劇, 大年初一前晚的那頓飯, 實驗劇場, 實驗劇展, 寫實, 年夜飯, 張敦智, 新點子劇展, 新點子實驗場, 新點子樂展, 新點子舞展, 栢優座, 海闊天空實驗劇展, 當代傳奇劇場, 許栢昂, 趙子龍, 長坂坡, 風土誌

重返斷裂的情感倫理《項羽和兩個女人》

演出：台北新劇團、財團法人辜公亮文教基金會

時間：2019/06/08 14:30

地點：台北城市舞台

文 張敦智（專案評論人）

《項羽和兩個女人》改編自京劇傳統劇目《霸王別姬》。原版《霸王別姬》故事，透過項羽一系列行動與決定，完成對「情義」此一倫理價值的仿擬，最終穩固、並確認了「項羽」在劇中的完整形象。無論是在鴻門宴中刻意放過劉邦，或兵力所剩不多時仍執意營救虞姬，這些情節都一再重複著故事的內在意義，此為原版《霸王別姬》的主題。因此，將劇目放到現代情境後，必須面對的問題就是「情義」倫理在當代情境中的重新定位與捕捉。項羽這番情操，以及其對特定倫理的實踐，之於當代觀眾的意義為何？

新編作品從劇目名稱便已提供線索，將大眾耳熟能詳的項羽、虞姬配對間，安插進新元素，成為「項羽和兩個女人」。多出來的另一個女人是誰？她將為故事引入什麼新的觀察視角？成為入場看戲前一道懸疑的問題。很快地，經過劇目開場簡述項羽節節敗退的情勢，答案隨即揭曉，是劉邦的妻子呂雉。呂雉在劇中成為除了虞姬以外，另一位同樣愛慕項羽的女人。她欣賞項羽的情與義，鄙視劉邦的操守與格局。上半場的重點段落，被俘在敵營的虞姬與呂雉言語交鋒，兩位年輕旦角唱功不俗，讓劇情緊張的氣氛成功層層往上堆疊。呂雉先傾吐她比起劉邦更愛項羽的心聲，表明願意助項羽一臂之力；然而，條件是稱帝之後必須立自己為后。她也說出自己與虞姬的差別：自己的愛能帶給項羽更多積極意義，讓他在稱霸天下的路如虎添翼；相反地，虞姬的愛屬於耽溺的愛、消極的愛，只能提供項羽一處虛無的溫柔鄉，卻難以在現實中立足。此處，政治與性別視角同時被納入劇目：耽溺式的情感是否應該被拋棄？以及，女性是否亦能在社會中展現主體與能動性？然而這樣具有翻轉性的可能，卻在往後篇幅被失衡的結構漸漸掩蓋。

上半場與虞姬爭論未果的呂雉，漏夜獨自逃出漢營，並將計劃分享給震驚的項羽。然而，關於倫理價值的辯證與交鋒，實際上都已在與虞姬相談的場景完成，以至於呂雉獨自拜訪項羽一景，故事並未因此產生新的價值辯證，剩下功能性的情節交代。根據原故事脈落，觀眾對項羽的價值觀已有很具體的想像，因此事件結果並無任何意外與轉折，從言語、哲學到倫理價值層面，都未更進一步推進。儘管該事件獨立為完整場景，內容卻不滿足情節（plot）的必要條件，全段未見任何巧思、意外與驚奇。接著，故事徹底回到原作脈絡，虞姬舞劍自刎，在眾人的勸說下，項羽仍投河自盡。因此，綜觀全劇加入呂雉角色前後的差異：第一，女性存在性質的光譜被拉開，情感被劃分為「具現實意義」與「僅能提供空泛溫柔」的選項；第二，透過此角色的存在，項羽「情義」的內在倫理由被透過新元素重新確認，推上更高的位子。過去項羽在戰爭層面講求與劉邦的信用，在情感層面堅持對虞姬的照顧；如今他面臨更對自己更有利，可在情感與事業面雙贏的機會，卻斷然拒絕，使其情操的價值被再度烘托出來。

這同時意味著另一件事，也就是新編戲中的女性角色，雖然拉出相異的調性女性光譜，但終究淪為服務男性英雄情節的工具。故事內在意義透過加入新元素，將古老主題高高舉起，但這並沒有讓主題立體地浮現在當代情境之前。未經更動的情義倫理，仍找不到與當代接軌的方式。作品設定的理想觀眾，其態度是面向過去的，作品的悲劇與英雄調性也都是面向過去的；透過劇情推演、情緒渲染、情操推崇，意圖重返在當代已不存在、無法被透徹理解的價值。無論是令橫向溝通全面失效的

個人英雄主義、仍須反省與批判的男性霸權、或與當代情境失去相對位置而徹底失重的情義倫理，都是全劇傾力描摹的內容。這也證明了上半場呂雉與虞姬相爭的場景，呂雉說出「女人就應該任男人擺佈」並不是諷刺之詞，而是無論有意或無意，作品確實透過全劇結構展示的現象。看似獨當一面、觀點犀利的呂雉，在下半場失去表現空間，無論腹中有多少理想，都只能任項羽從容就義、實現個人的崇高情感，並獨自在高處舉目哀嘆。謝幕後的 Rap 橋段，意在拉近京劇表演與現代觀眾的距離，但由於先前情節內在意義與當代情境全然斷裂，使得握有更多當代話語權的 Rap 形式（form），在謝幕後將作品與當代的距離推得更遠。其新穎，並不具有任何具有表達意圖的內在意義，它是空洞的、空泛的，而也因為這樣，才能全然確立其「新」的性質。新穎、當代與內在意義，在作品中全然斷裂開來。

李寶春、楊燕毅渾深厚的唱腔，以及兩位年輕旦角孔玥慈、陳雨萱展現的功力，使全劇在表演層面幾無短板。當一部作品從內在完全與現實脫節後，依然精彩的部分，使得它轉向純然娛樂的性質。若掏空「重返在當代失重的情感倫理」此內在部分來檢視，其餘將作品串連的表象僅存一系列身體奇觀：唱腔、舞蹈、翻滾、武術。觀眾面臨兩種選擇：若非由衷認同劇中意圖重返過去的情感倫理，即是將作品單純視為一系列奇技施展的過程。然而，下半場若能加入更多呂雉的心境轉折，例如被項羽拒絕後的內心轉折、對自我與外在世界關係的重新理解與消化，劇本結構仍可能產生截然不同視角。項羽將不再成為唯一、至高無上的絕對秩序，而能藉由第二個女人展開另一種具備多面向的社會。虞姬的自刎、項羽的就義、呂雉的續存，或可能各自獨立，卻也互相平衡，形成不同的選擇與價值。那或許是使《霸王別姬》的故事主軸能在當代重新被穿透的可能性，並非繼續對既有價值加以無盡穩固，而是在故事內鑿出更多孔洞，使光線透進來。

標籤: Rap,劉邦,台北新劇團,呂雉,城市舞台,孔玥慈,張敦智,李寶春,楊燕毅,男性霸權,虞姬,辜公亮文教基金會,陳雨萱,霸王別姬,項羽,項羽和兩個女人

音樂劇中歷史當代化的可能 《台灣有個好萊塢》

演出：瘋戲樂工作室

時間：2019/06/15 19:30

地點：城市舞台

文 張敦智（專案評論人）

以六〇年代台灣為背景的音樂劇已經不是首次搬演，2017 年仁信合作社《菲林的映画光年》（以下簡稱《菲》）、2018 年綠光劇團《再會吧！北投》（以下簡稱《再》）都是從相近年代出發所發展的故事，並同樣以音樂劇形式呈現。其中，《菲》透過一度飛黃騰達的女主角，選擇走進一段鍾愛、踏實的私人情感，所以從職涯全盛時期的玄關轉身，繞開整片熱鬧時代的故事。而《再會吧！北投》則述說當時極其熱鬧、溫泉旅館林立的北投，女性為了生存所歷經的打擊與轉變。將這兩個故事與《台灣有個好萊塢》（以下簡稱《台》）男主角導演生涯起落的故事並置，可以觀察出幾種將歷史題材當代化的可能選擇、以及由《台》內在反映出的短板與現象。

首先，《菲》的核心是女主角在當代仍能引起普遍共鳴的心境；在紛擾的外在誘惑、掌聲下，依然選擇最符合本心，卻沒那麼風光亮麗的選擇。除了舞台、服裝元素的搭配，扎實的時代感主要來自：幾乎所有選用歌曲都在故事背景的時代中發行。因此，雖然劇本實際上演示了一種二十世紀以降常見、貫通的處世價值，而歷史也僅作為背景（而非核心處理對象）在劇情中被使用，但，其最困難與可貴之處恐怕在於，將一齣音樂劇所有歌曲，全部都讓渡給那個時代迸發的思想與創意。也因為如此，時代透過更直覺的音樂元素（而非文本、史料）被突顯。最後，才讓具普世性的故事核心搭配解謎式編劇結構，搭起了與觀眾的橋樑；歌曲與劇情的合理銜接，則確保了全劇的時代感。

接著，《再》的角色與故事主軸牽涉該時代脈絡下的特有處境。在溫泉酒店被收養、不願向地方勢力低頭的年輕女性歷經獨自到大城市試鏡，並從養母不得已而為之的出賣下，虎口脫險，最後終於一圓期盼已久的歌手夢。此例，角色面臨的困境與轉折深入六〇年代社會肌理，從被酒店媽媽桑收養、自地方勢力逃脫，到走進台灣歌舞燦爛的風光時代，每段遭遇都標誌了該時代背景的社會特徵。劇末甚至試圖點出六〇年代到當代的时间流轉之於編劇的倫理判斷：無論好壞，都應抱持逝者已矣、來者可追的積極態度繼續生活。此外，所有詞曲皆由陳明章創作，儘管六〇年代他仍是一名青少年，但歷來皆直面社會處境，關注細膩民間情感的創作態度，使《再》的音樂表現出強韌、悠遠的內在精神。

從以上兩例延伸，可以大致得出幾種將歷史當代化的方向。第一，對時代元素的重新應用。在既有、接近當代精神的故事核心，讓時代元素成為主要協助與支撐。不破壞原有符號的精神，但仍產生當代性的意義。第二，對特定時代的深入重現。主要角色在劇中經歷的挑戰與轉折，皆與時代背景息息相關。因此，在角色能夠獲得觀眾認同的前提下，觀賞過程便成為對歷史的重新體驗。以上兩例屬於較能直接與當代連結的例子。再者，還有更具挑戰性的選項，是將觀眾所不熟悉的歷史情境、認同，與遭遇，經過翻轉，成為有當代日常經驗為基礎的前提，就能理解的內容。2017 年張閩淳導演《SIRO HEROes — 泰源事件》、2018 年鴻鴻導演《夜長夢多：異境重返之求生計畫》就屬此光譜。有趣的是，儘管看起來風馬牛不相及，但《菲》、《再》、《台》，與《SIRO HEROes — 泰源事件》都以六〇年代為背景。一個時代的複雜與難以掌握，還有尚待挖掘的空間，從以上並置可以讀出。

回到音樂劇，《台灣有個好萊塢》製作規模的誠意無可質疑，從節目單對台語電影歷史的編年整理，到全新詞曲製作、台語轉譯、舞臺設計、舞蹈編排、以及歌隊幾無短板的表現，都可以看出團隊用心。然而，音樂劇的兩大元素：音樂與劇本，都未見與該時代的緊密扣合。因為想要呈現大片時間跨度的歷史感，連角色轉折都可見因篇幅限制而顯露的粗糙。例如出獄後的男主角阿華希望重振自己導演事業，四處尋訪昔日戰友，但四處碰壁，飽嚙世間冷暖，經過一首歌的抒發，卻讓眾人突然回心轉意、充滿熱情，未見主角除了消極悲傷外，任何進一步溝通與展開新手段。過於輕易的處境翻轉，否定了主角原先經歷的苦難。如何在此種細節與劇本時間跨幅間尋求平衡，挑戰編劇自身的功夫。此外，男主角導演生涯起落，以及女主角飛黃騰達歷程都未觸碰該時代細節，相同故事大綱放到現代中外時空也全然適用。音樂層面上，創作歌曲雖然經過台語轉譯，但旋律、編曲大多充滿現代都會色彩，也難以感受到具體的時代性。

儘管仍然可以用熱鬧場面、插科打諢抓取觀眾，但內在而言——除了節目單整理出的編年史——作品並未對歷史產生有效的代言。六〇年代的社會正面臨什麼挑戰？六〇年代的演藝圈面臨怎樣的挑戰？六〇年代的導演如何思考？六〇的演員如何生活？哪種歌唱、哪種舞蹈反映了六〇年代的社會精神？抑或，有什麼當時獨特的條件與遭遇，反映出當代相似的心情？除了上半場開頭有台詞以炫耀口氣講出對電影流派的說明，以及缺少細節所以顯得幾無影響力且格格不入的將軍（儘管他乘載的符號時代感數一數二），其餘主線皆從未真正離開 2019。儘管立意良善，卻對歷史進行了不精準的描述與宣稱。在嚴肅的意義上，這確實是對歷史的傷害。

事實上，就搬演歷史題材而言，音樂劇可能比起其他戲劇形式面臨更嚴峻的挑戰。如果忠於歷史仍然是創作考量，那麼除了文本，如何在音樂、舞蹈層面體現出時代感，是編劇、作曲、編舞以及導演所共同面臨的問題。比起創作，其核心可能更接近翻譯，或者駕駛一艘將已逝時間領回當下的渡船。如何理解？以及如何將舞台讓渡給過去的精神與元素？成為比生產新創作更關鍵的問題。因為音樂劇成本下限遠高於實驗性戲劇，需要更多票房回收，這也意味著它需要在更普及、易懂，易引起大眾共鳴的條件下進行敘事，同時又需要保留該時代背景的精神特徵。這是音樂劇類型所面臨的獨有問題。然而，究竟何種語言能夠更完整地乘載，或翻譯歷史？有待更多作品進一步嘗試與驗證。就音樂劇而言，並置《菲》、《再》、《台》三戲的分析可得出，音樂編排與文本核心至少要有其中一項細膩地服膺於時代，是音樂劇能夠成功觸及歷史的起點。

標籤: SIRO HEROes, 六〇年代, 六零年代, 再會吧！北投, 台灣有個好萊塢, 城市舞台, 夜長夢多：異境重返之求生計畫, 張敦智, 歌舞, 歷史, 泰源事件, 瘋戲樂工作室, 菲林的映画光年, 音樂劇