

2018 年表演藝術評論人專案郝妮爾已發表文章目錄

編號	日期	文章題目	演出者	文章網址
1	2018/7/6	再一次嫁掉我自己《嫁妝一牛車》	阮劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30298
2	2018/07/15	給失眠者的安眠曲《失眠的人》	莫子儀 × 黃裕翔的音樂劇場	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30471
3	2018/08/09	醒著看一場噩夢《哈姆讓他走》	天團 X 再見奈央	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30700
4	2018/09/04	雕琢出生命的質樸《鏡花轉》	演摩莎劇團 X 曉角話劇研進社	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31068
5	2018/09/09	喧鬧過後留下的荒蕪《作為人類，在任何地方》	心酸酸工作室	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31123
6	2018/09/15	懷舊卡通式劇場，青春登台《船到橋頭自然捲》	耳東劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31269
7	2018/9/30	真正的哀傷，原來是《我並不哀傷，是因為你離我很遠》	柴幸男、莎妹工作室、再現劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31528
8	2018/11/03	經典如何隱喻《葉瑪》	狄奧多羅斯·特爾左布勒斯	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32107
9	2018/11/16	這次你可以慢慢說再見《我心裡仍開著的那朵花》	沙盒製作	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32353
10	2018/11/16	醉翁之意不在酒《貴美的餐桌》	薛美華與彭韶君	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32371
11	2018/11/22	慾望是負債累累的野獸《在棉花田的孤寂》	羅蘭·奧澤、徐堰鈴、王安琪	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32516
12	2018/11/30	觀音是誰，誰在低眉《上身不由己》	婉婉工作室	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32611

13	2019/03/01	讓你恨的神，與你不能愛的人《叛徒馬密可能的回憶錄》	四把椅子劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33694
14	2019/3/21	恨一個依然存在的人《愛的落幕》	台南人劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34132
15	2019/03/23	橫的移植，縱的繼承，雅俗共賞的幽默《化作北風》	臺北海鷗劇場	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34238
16	2019/04/09	見血不見骨，笑得出來都是痛過的人《單身租隊友》	楊景翔演劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34556
17	019/04/21	所有問題都是假的，只有米奇是真的《米奇去哪裡》	盜火劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34692
18	2019/5/18	從原著抽身，直面成長的代價《沙地》	自然而然劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35264
19	2019/05/24	讓她想起自己不只是個媽《我的媽媽欠栽培》	無獨有偶工作室 劇團、臺北市立 國樂團、TCO 合 唱團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35459
20	2019/6/02	在日光和音聲中流轉《鉏兒》	躍演	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35522

※評論對象應為發表於國內之正式演出，其中至少 10 篇需為國內團體之演出，或國人創作。

※本表可自行增列。

附件：〈評論文章〉

11.慾望是負債累累的野獸《在棉花田的孤寂》

演出：羅蘭·奧澤、徐堰鈴、王安琪

時間：2018/11/22 20:00

地點：國家戲劇院 生活廣場

文 郝妮爾（專案評論人）

「金融債務是罪的隱喻；負債的恐懼與重擔；金融債務突然一筆勾銷的喜悅；在實事求是的世界，實際上不可能發生那類事情，因為『整個體制會垮掉』；提出債務是奴役的概念。如果前後呼應，我們會得到更簡明的等式：金融債務不光是最的隱喻，它就是罪。如同在原始的亞蘭文中，債與罪即為一體。」－《債與償》【1】

評論人羅倩於幾天前已發表關於此戲的評論【2】，簡潔地交代了此戲做為沈浸式聲音劇場的演出方式、涵蓋空間，且扼要地爬梳了劇作家戈爾德斯的原作《在棉花田的孤寂》之劇本概念、與本場演出的差別。因此本篇將會立足在此評論之上，試著進一步討論劇中商人（徐堰鈴飾）與顧客（王安琪飾），在買賣關係中的權力變化，以及沉浸式劇場中除了「視覺與聽覺的分裂」【3】之外的感受。

首先，本戲以大量、綿延的台詞堆疊出對話，要完全聽懂是很艱難的。有些台詞甚至像當天的雨水一樣，落在傘下就瞬間滑溜下去，很難從演員每一次漫長的、重複性高的台詞中把握商人與顧客之間的話語邏輯。在國家戲劇院戶外廣場，有時因為距離的關係，難以捕捉到演員的動作、神情，只能在快速流動的台詞中尋找出關係，這之中有一個巨大的命題就是：商人所有的話語都努力的推使對方「跟我買」，而顧客也將所有的重心放在「來賣我」。

我認為本戲的有趣之處不光是在買賣之間想辦法激出對方慾望的話語，而是權力關係的移轉。在加拿大作家瑪格麗特·愛特伍之著作《債與償》中，有一段關於「債」的簡單定義：「你欠我某件東西，東西到我手中之後，你我才算扯平」。再回到本文最初的引用段落：「……債務不光是罪的隱喻，它就是罪。如同在原始的亞蘭文中，債與罪即為一體。」套用在本齣戲裡頭，商人與顧客尚未完成的交易就是彼此欠下的債（與罪），爭執不下的買賣詰問就是尚未抵達的償還。那麼觀眾呢？

本戲的觀眾配戴耳機，大部分的人以演員為圓心，環繞著她們遊走；但也有少部分的觀眾散落在週邊、或者索性坐在屋簷下的階梯。做為一齣討論慾望的戲，這樣的空間分部非常有意思，雖然說當然無法確知每一個觀眾的內心狀態，但觀眾與演員靠近的程度，與他們對一齣戲「佔有」的渴望度成正比。（「佔有」二詞雖然用了重一點，不過在當天的場合是很貼切的——是夜雨越下越大，有半數觀眾撐傘，一座座傘開在演員的周圍，幾乎徹徹底底擋住了後方散落觀眾的視線。）

在那個當下，我們對聽覺（耳機中的聲音）與視覺（兩位演員的表演）之聯結的渴望，就是一頭慾望的獸，對於能夠觀賞到「完整」的一齣戲，是獨屬觀眾們的債；當兩位演員在彼此話語的慾望權力中拉扯時，愈靠近她倆的觀眾其實愈容易被牽著走，往左往右往內往外地帶，

反而是散落在週邊、或坐著的觀眾僅是淺淺移動。彷彿演員本身才是慾望的核心，靠得愈近愈難不受其牽制。

最後一幕，商人與顧客的權力關係不斷轉換，其中一方追著另一方的背影跑，喋喋不休彷彿「討債者」的姿態，再交換追逐。直到最後，「顧客」終於毫無懸念地表示「你那裡沒有我想要的東西」，抑或她說的其實是「我沒有想要的東西」？那一刻，這兩句話沒有差別，顧客此時的身分不再是顧客，她親手撕下這個標籤帥氣地轉身離去，但是商人仍然是商人的角色，而且是個失去對象能夠推銷的商人。也就是說，倘若這場慾望的爭奪有個輸贏的話，可說是「顧客」的勝利，倒在雨中的商人（大雨真是下得天時地利人和）負債累累。

至於觀眾的債（慾望）呢？是否有因走到劇終而得到償還？這齣戲的形式技法強烈，以耳機的設計造成觀眾「偷聽」的錯覺，再以開放式的空間、自由選擇觀看的角度營造「偷窺」的錯覺；然而無論是偷聽或者偷窺，在國家戲院的戶外廣場之下，兩種效果都是被打散的，因為這畢竟是一個偌大、且堪稱十足「安全」的場所，除了當天的天氣之外，觀眾幾乎沒有任何限制地在這場所移動，而失去了「偷偷地」——這種小心翼翼、緊張兮兮——的心理感覺。儘管我認為觀眾包圍（佔有）演員的畫面，遠看彷彿某種慾望的具象化呈現，卻也失去「偷窺」的神秘感，是稍嫌遺憾的地方。

另一方面，雖然「偷聽」的感受亦受整體空間剝奪——有時商人站在廣場上，顧客躲在戲劇院二樓，別說「偷聽」了，正常狀況（沒有佩戴耳機）之下，那距離要能聽見對話說話都有困難，幾乎不太可能讓人產生偷聽的錯覺——即便如此，徐堰鈴、王安琪的聲音演出依然極富魅力。兩人之間的說話節奏調在同一個語速上，且她們的「女聲」都是偏向磁性沈穩而非高昂尖銳的中性聲音，久了之後恐會混淆此刻說話者為何（如果沒有從頭到尾跟著演員走的話），甚至有可能產生另一股錯覺，認為此刻的聲音來源是自己心裡頭的爭吵，此刻的「我」同為買方與賣方，是「我」在兩種巨大的慾望中來回掙扎。不確知我這樣的心理狀態是否為導演預料中的事，卻是我在這齣作品中得到的意外驚喜。

註釋：

1、《債與償》，瑪格麗特·愛特伍（Margaret Atwood）著，呂玉蟬譯，臺北：天培文化，民98年，頁50。

2、出自表演藝術評論台，「公共空間與沈浸式聲音的分離《在棉花田的孤寂》」，羅倩撰文，瀏覽日期：2018年11月27日，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32454>

3、同註1。

4、同註2，頁20。

12. 觀音是誰，誰在低眉《上身不由己》

演出：婉婉工作室

時間：2018/11/30

地點：臺北市水源劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

「菩薩清楚每件事的源頭，……祂了悟事件之河會流向哪裡，就好像讀過世界從開始到毀滅的所有舊報紙。沒有任何痛苦與祈求是新鮮的，沒有出生和死亡不在預料當中，在菩薩面前一切都赤裸裸，人的身體變成玻璃，心在那裡熱滾滾地跳動。」——《睡眠的航線》【1】

「沒有任何痛苦是新鮮的」，這段話用在《上身不由己》亦行得通。本戲為新加坡劇作家鄒文森 2009 年的作品，相隔十年於台灣搬演，關於同志議題、社會觀感乃至家庭眼光之討論，的確不是什麼新鮮的主題。然而我並不認為這樣的議題是老調重彈，因為社會問題從未根本地被解決，所以需要一再被看見。況且，劇中以「觀音」作為身不由己的隱喻，如今看來依舊大膽。

本戲有三條人物支線：一是「森」（楊迦恩飾）與「明」（林書函飾），兩人為城市的邊緣者、同志身分的混混，在遇見一位同志警察而展開的 SM「床上約會」後，對於自己身分認同更顯困惑；二是女鬼（陳以恩飾）與她的母親（賴玟君飾），人死了以後靈魂會變成「真正」的樣子，所以「兒子」自殺以後成了「女鬼」，這大概是母親始料未及的事情，但母親真正沒有料想到的是什麼？是兒子的自殺？目睹兒子與男同學做愛？還是死了以後依然在自己的房間徘徊呻吟的兒子（女鬼）呢？恐怕她也不清楚，只好去詢問觀音；與觀音同月同日生、被說是觀音的化身的乩童，平時身分是一位正經的警察，在「自己的房間」後則成為渴求被網綁、被虐待的抖 M 同志「強」。（王肇陽飾）。強是串起一切的關鍵人物，也是被一切拋棄的人。

本戲開始，一尊觀音像緩緩落下，強身著汗衫黑褲走進，換上警察制服、叼一根菸，跨下中央正對觀音像，他拉尖嗓子說：「我是觀音。」再以紅線勒著觀音像、轉身往舞台後方走去，黑幕向兩側拉開、一排燈緩緩上升，畫面詭異得讓人不敢定睛細瞧，哪怕無信仰者看到這一幕恐怕都會感到不安，他可是抓著一根線、晃著觀音的脖子離場的唷。

只是，強真的是觀音嗎？被觀音上身後的強還能隨時跳出來與信眾對話，與之討錢以及充當翻譯，甚至在必要時刻還能說謊、傳達死者根本沒說過的話。與其說「上身」，不如說強只是擁有一雙能看見鬼的眼睛。

那麼，若不是觀音，強是被什麼上身了？答案是另外兩個身分：同志與警察。身為同志的自己連母親都憎恨，他決心要做個陽剛的警察，這樣就只剩自己可以恨自己了。其實，按照台灣常見的戲劇邏輯，同志仍會是本體，警察則是偽裝——從這裡可以明顯看出新加坡劇作家與台灣的不同，在彼端高度壓迫的環境中，甚至連在「自己的房間（私人空間）」都不能承認自己，強連獨處都非得以紅繩自我網綁才有可能達到性高潮，就是例證。雖然活著，卻像幽靈一樣沒有能讓他依歸的身份。無論是警察或者是同志，都不由己。

觀音低眉也是一種不由己，否則將會收攏人世間太多的苦難，雖然如此，觀音也已然知道夠多了。那麼以這齣戲來說，是誰在低眉？是誰成為苦難的全知者？我認為是死去的女鬼與他（她）的母親。

女鬼日日夜夜看著強、森與明的 3P，「她」在死後更坦然地面對自己的身分、指出所有虛假的事物，甚至最後在強的鼓勵之下開口與母親告別（告白）；「她」低眉，是因為自己的靈魂幾乎自由，至少擺脫男性身體的枷鎖，只是眼下生者所遭逢的困頓與否定依舊如此之多。

母親的處理則非常微妙，看似被刻板印象囚禁的母親，因偶然目睹兒子與男同學的性愛、再也不敢打開兒子的房門，又因渴望與死去的孩子對話找上乩童——說到這，問題來了：她真的信菩薩嗎？其實未必，至少她並不真的相信菩薩能夠拯救她，哪怕家裡擺著供桌，模樣虔誠，一遍又一遍著唱著經文，心中卻中滿疑惑。何以言之？倘若母親真的相信觀音，相信死後的兒子能藉由觀音上身乩童，那麼當下母子之間的對話不會如此模稜兩可、甚至可說是平靜；又，身為警察的強接獲報案到母親家中，一再被母親質問「你很面熟？」，強雖然四兩撥千斤地否認，母親也彷彿接受了警察的否認，卻在與死去的兒子真正對話以後掏出紅包給強，她早已知曉乩童就是警察，警察就是乩童，就是強，但此刻沒有辦法分辨其中的差異，只習慣性地掏出紅包表示「心意」。在那一刻，母親是一位全知者，卻也是處於混沌狀態中的人，她低眉，是因為不曉得該如何活在現實之中。

綜觀全戲，小瑕疵還是有的，我不喜歡女鬼與母親最後的談話，她對母親說：「妳一直很想生個女兒，結果卻生下了我，也許是因為這樣我才……」以此突然給自己的性別錯亂安置一個理由，顯得有些突兀？但這卻也不是什麼大問題，主要原因是這齣戲的尾聲沒有留下任何一點溫柔，徒留孤獨地、以 SM 道具被五花大綁「吊在」床中間的強，不斷嘶吼：「不要留我一個人在這裡！」

讓我們回想一下：戲中母親失去孩子的痛苦、女鬼死前受同學的譏笑、森與明在自己家中時的自言自語——也許只要「不要留我一個人」，你要我做什麼、變成什麼，都是可以的？

本戲為婉婉工作室的第五號作品。創團作《Play Games》到現在，已能隱隱看到劇團的風格形塑，其中一個特色就是「豪不留情」。無論是孤獨、絕望、貧窮……等等，都是直通到底，不會在中間夾藏著救贖或者希望，而是直面痛苦本質。雖是，又能在各類作品裡看見導演的溫柔，使灰暗的主題並非以暴力的方式言說，反而懷有被理解、被看見的渴望。

也許這就是「女性創作者」特有的關懷，能夠承受得起偌大的痛苦，並在看不見光明的狀況之下滲入自己的善。拿本戲來說，最後強在房間中的吶喊，雖然殘酷，但也好似假以角色之口去貼近普世之中所有孤獨的人，非得讓劇中人絕望到底，才能夠抵達同樣絕望者的心，而非給予現實中不存在的希望。由此觀之，也許創作者本身，才是最終的低眉者？

註釋：

1、《睡眠的航線》，吳明益著，台北：二魚出版，2009年5月，頁42。

13.讓你恨的神，與你不能愛的人《叛徒馬密可能的回憶錄》

演出：四把椅子劇團×簡莉穎

時間：2019/3/1 19:30

地點：國家戲劇院

文 郝妮爾（專案評論人）

參與台灣第一代同志運動的韓森，在許多團體都可以看見他的名字被拱出：韓森為台灣目前感染愛滋病時間最久的人之一，是不應視愛滋病為絕症的鐵證；另一方面，這幾年的他亦成為反對同志婚姻的代言者，作為一名男同志、渴望著穩定關係的韓森，與過往被標籤化的「同志生活」（意味著放蕩、淫亂、開放式關係……）格格不入，強調自己對於一夫一妻制的堅持與其神聖性，經常讓反同團體拿出來大作文章——現實中的韓森與戲劇中的馬密互相輝映，成為《叛徒馬密可能的回憶錄》（以下簡稱《馬密》）的主線支幹。【1】

《馬密》是簡莉穎近年的原創作品中娛樂性成分最低、議題性最高的劇本，且不僅為大眾新開了一條認識愛滋病的橋樑，更替所謂的「反同人士」新闢對話的窗口。何以言之？觀眾隨著均凡的「紀錄片」看見馬密的過去，最後一步走到他將自己奉獻給宗教，變得和善卻充滿距離感，甚而否認過去的自己、彷彿站在同志的對立面，然而到了那一刻，觀眾實在難以對他有恨，反而能深入他複雜曲折的心，理解每一個選擇之不易。

換句話說，我認為本戲欲發散出的同理心是雙向的，並非單指要讓人明白同志的艱難，同時也是劇作家試圖探問反同人士的複雜，並且將這重重的矛盾情感交予馬密來表現。

由是，我無法否認《馬密》作為劇本高度的藝術性與社會功用。只是劇場畢竟是由多人所成就出的作品，從2017年的實驗劇場開始、同年底加演的水源劇場，到登上國家戲劇院的演出，這齣戲是否隨著重製而「進步」？針對這一點我是秉持著懷疑的態度。

•

我與馬密的初相遇是水源劇場的版本，當時的舞台囿於場地限制，仍是最早的固定式「盒子」，在過去的評論中也曾有如斯評價：「……因舞台的質樸而令人感到紛雜甚至眼花撩亂。」【2】我同意這樣的說法。原因是本戲是由均凡採訪許多不同人的紀錄觀點所組成，每一個人訴說自己與馬密結識的場所各不相同，除此之外、採訪地點又是另一個時空場景，需要仰賴演員強大的節奏感、劇作家的文字魅力、燈音設計的變化，才能夠在不變的空間中營造出多變且準確的時空感。然而，無論有多麼精準，第一次看的時候仍然會稍感紛亂。

本次在戲劇院的演出，則是全然補足的這部分的遺憾。偌大的舞台上聳立一方矩形的「盒子」，「盒子」外寬內窄，若打開「底部」的蓋子則如一個方形的傳聲筒狀，若掩上底部的蓋子則成為密閉空間。光是這樣的「盒子」就無比清楚地傳達了各種空間情緒：例如在倒數幾幕馬密與均凡的對話中，因為「蓋子」被打開了，使得盒子的底部直通黑幕，彷彿一口幽深的井，那口井不僅代表兩人對話的孤寂，也呈現了孤寂中的彼此依賴；而在街頭倡議、教堂的場合，舞台底部的「蓋子」密閉，純潔淨白的舞台乾淨到嚇人，彷彿上頭的演員都成為一種污漬，人像是被空間保護著、卻也像是被空間囚禁著；而在「甘馬之家」時，蓋子則是「半掩」的狀態，使得整間屋子看得見光亮也看得見空隙中的黑暗，賦予的隱喻性無限。是相當高明的舞台設計。

雖是高明，卻也是我無法全心沈浸此戲的原因。若說前期的舞台與劇本的配合上稍有不及，那麼這一次的舞台則是大幅地超過，更直白一點講，我認為舞台與劇本之間依舊沒有取得完美的平衡。

舉例來說：均凡依循著種種線索、終於在一處教堂找到馬密，此時舞台往前推薦，潔白的密閉空間，正前方中央是十字架，前方擺著兩張長椅，均凡與馬密駐足於此間對話——宮崎駿曾經說過，在他心裡《神隱少女》全戲高潮處，是千尋搭著單程的水路電車尋找湯婆婆的雙胞胎一段，那也是全戲最安靜的一個段落，他想呈現一幕寧靜卻充滿不安的場景——在我心裡，教堂的戲也屬於此，寧靜卻充滿不安，那是真相大白的時刻，也是記憶崩塌、攪亂和平的時刻，更是洶湧的情感被迫節制的時刻。這一幕因舞台往前推進，對於觀眾的壓迫感十足，起伏的心情其實已經不言而喻，然而均凡與馬密的對話依舊密密實實地塞滿這一幕。在我看來，這是滿分的舞台與滿分的對白，但是放在一起卻感到衝突，因為全心感受舞台的「不言」時其實很難聽滿兩人的台詞，而留心二人的台詞之際又容易受情感滿溢的舞台打擾。

整體而言，我所觀看的戲劇院版本，也許可用一個解釋概括所有的問題，那就是「首演場」所造成的各種美中不足。雖說即便如此，也不能因此澆熄我二次進劇場觀看後所感到的遺憾，姑且不提那天麥克風的技術問題，其它還有如演員的調度上的安排，原先由廖原慶飾演阿凱叔叔，卻在最後一幕與均凡通電話時換成一名先前沒有出現過的演員，這樣的調度是否真的有其必要呢？另外就是余佩真所飾演的均凡，不知何以在戲劇院的舞台上、從頭到尾都以不自然的咬字發音，以至不斷產生奇怪的抑揚頓挫，演員的咬字發音理當是有自己的個人風格，然而在過往的演出作品中分明不是如此，卻在本戲中以不和諧的發音說話。（「半個小時」音似「板個小時」、「那是因為」音似「那使因為」……等等）過分用力的發音，以至於有些字詞真的要看旁邊的英文字幕才能夠知曉其意，也是我認為相當可惜的地方。

當然，從舞台與劇本的關係，到導演手法或者演員表現……，上述的評價大抵是經過與第一次於水源劇場看到的版本相較之下的結果，我當然明白無論是重製或加演，朝生暮死的劇場，場場都是獨一無二，拿出來比較恐怕有失公允，卻始終念念不忘初次看完一百五十分鐘的《馬密》時，情感滿到喉頭的震懾感。

雖是，本次的製作的確讓結構更明確。我最後想針對劇名「叛徒馬密可能的回憶錄」做發想回饋。

就我而言，初次看戲的心得會將情感聚焦在「叛徒」二字的意義打轉。向警方坦承一切的馬密究竟是不是叛徒？末了影片中，浮出馬密的自白，表示不希望過去發生過的事情代表了全部的自己，是否某種程度而言也是對自身的背叛？而堅持相信過往的馬密才是真正的馬密，這樣的均凡是否也背叛了極力重建眼下和平的馬密呢？叛徒的定義是如此千迴百轉饒富趣味，使得結尾變成一個懸而未決的空位，沒有正確答案坐在那個位置上。

然而二次觀賞的體驗，則讓我鍾情於種種「可能的回憶錄」中，唯一能百分之百肯定的事情：均凡依循馬密的日記採訪的每一個人，他們說的都是自己的故事、自己的回憶，雜揉難以解開的情感，包括均凡自己於國中時墮胎、受到馬密的幫助，也都是十年前的往事。記憶之不可靠，會讓人美化或者醜化或者隱蔽事實，一切才終歸只是「可能」。而唯一確實發生的事情，則是均凡於教堂找到馬密的那一幕，均凡終究固執地守護著自己的記憶，說出：「我相信你，你不是叛徒。」這一句話，是所有的「可能」當中唯一無法被動搖且具體的存在。儘

管這句話恐怕無法修補傷口，卻也讓馬密暫時願意放下長久以來建立的防護網，狠狠地哭一場。

•

「怎麼都沒有電影演『我們這些人』活下來的故事啊？寫我們沒有死，可是卻受禿頭、肥胖……各種年老的問題纏身的困擾。」劇中的甘口看似灑脫地說出這句話，也是《馬密》之所以存在的理由。

簡莉穎終歸是寫出了一部屬於台灣的愛滋病感染者活下來的故事。且特別的是，這不是一齣充滿愛與夢想與勇氣的勵志劇本，而是以直白的恨意呈現。馬密不僅困在（多數人認為的）男同志普遍的開放式關係中，也受困於自己的愛滋病患身分。年輕的他，一方面積極倡議愛滋病患的人權，二方面又戒慎恐懼讓心愛的人受傷。我認為馬密痛苦的原因已經超越了身分認同的問題，即便他接受自己是同志、接受自己是病患，同時無法不將自己視為一個行走的病毒，得包裹好自己才不致於讓悲劇發生，也正是如此的生活引向「甘馬之家」的破滅。馬密心中始終不能去愛的人正是他自己，他對於自己的恐懼就是一生最大的秘密。

是故，馬密握著均凡的手說出長長的一串禱告才會顯得如此誠懇重要，「讓他相信他的神會一直一直在那邊，讓他恨。」這句話出口，莫不同時在修補自己破碎的心。倘若連神都可以恨了，是不是就能不必再那麼憎恨自己呢？我願以此問句做結，即便這句話也只是一種「可能」而已。

註釋：

1、劇作家簡莉穎在許多受訪報導中都提過韓森對本戲的影響，其中一篇可見《PAR 表演藝術》312期，陳茂康訪問紀錄。：「Q：會走向現在我們看到的這個作品，是有什麼契機讓你覺得可以轉變嗎？A：我遇見了一個知名的愛滋運動前輩……」此處即指韓森。

2、出自表演藝術評論台：「模糊、破碎與不可（願）言說《叛徒馬密可能的回憶錄》，評論人林立雄，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=24063>，參閱日期：2019/3/4 21:48。

14.恨一個依然存在的人《愛的落幕》

演出：台南人劇團 X 帕斯卡·朗貝爾

時間：2019/3/21 19:30

地點：台北 城市舞台

文 郝妮爾（專案評論人）

「貝琳達望著爐火好一陣子，心裡想著她這一生所擁有的，還有這一生所放棄的；愛一個已經不存在的人比較悲慘，還是恨一個依然存在的人比較悲慘。」【1】這段話出自小說家尼爾·蓋曼的故事，他用一段話詮釋（多數）婚姻的面目，而在《愛的落幕》裡，編導帕斯卡·朗貝爾（Pascal Rambert）則具體體現最後一句話：恨一個依然存在的人。

自 2017 年的《一家之魂》即可略見導演的風格，其中一個特徵是想盡辦法讓劇中角色貼近演員本身，為演員量身打造出不同的劇本；《愛的落幕》最初是為 2011 年兩位法國演員所打造的戲碼，於世界各地搬演時則按照演員的名字而更換。此戲亦然，蔡佾玲（小佾）與竺定誼（小竺）以他們的名字站在「排練場」上——是的，甚至連角色的職業都是承襲自身的演員工作——飾演夫妻的他們在爭吵結束以後，拿起彷彿劇本的東西，他們愛終於落幕了，接下來得忙著準備另一場戲，the show must go on。

本戲全長幾近兩小時，上半場一小時全為小竺為「攻擊方」，下半場的一小時則由小佾「接棒」反擊，兩位演員在空盪盪的排練場（舞台）得各自盈滿整整一小時的空缺，在自己成為語言的矛時，彼端得如一面盾，默不作聲，想盡辦法在對方的攻擊裡仍站直身體。絕對地考驗著演員的表演能量。

然而，為什麼非得讓男女砲火的攻防如此涇渭分明？是引起我第一個好奇的地方。

各自霸占一個小時的爭吵幾乎不像是爭吵了，觀眾看不到兩方火花的交鋒，也很難結論出事件的因果關係，使得一開始小竺的話語完全像是一條開在荒野的列車，不知終點，無所交會；直到上半場完結後，小佾反攻，企圖漸漸明朗。演員的走位安排也相當刻意地讓「攻者」站在右舞台，「防者」佇立左舞台；靠近左舞臺的人因為離「出口」更近，彷彿隨時能夠奪門而出似的。此般清楚的界線，是將普世間可能會存在的無數種爭吵之「排列組合」、全部戲劇性地放在同一邊，如此一來似乎誰也沒佔上了風，沒有所謂輸贏，而只是「我說完了」、「結束了」。

在一連串乍聽之下沒有邏輯結構的謾罵之中，觀眾其實能夠隱約發現，我們聽不到這對曾經的愛侶身上存在的「問題」，我們不會知道那根讓兩人終於爆發的刺是什麼、壓垮他們的稻草是什麼？甚至多數時間彼此強調的都是「我曾經愛過你」的記憶，以及「此刻我對你毫無欲望、對你的眼淚毫無感覺」的事實。他們願意重述彼此心動的瞬間、高潮的片刻，卻沒有人提起讓對方走不下去的真正原因。他們的爭執誠實、坦白地反應現實人生，而不是給其它藉口。因為沒有問題需要解決，所以問題無法解決，兩人才再也不能繼續下去。

再談到「真實的姓名」使用，姓名是讓「防守演員」成為靶心的關鍵。在舞台上，動與不動都意味深長。（還記得 2017 年臺北藝穗節《致深邃美麗的》，全場四十幾分鐘的演出，臺上的四位演員睜大眼睛動也不動地凝視前方）靜止不代表沒有事情發生，靜止的演員需要讓自己成為一塊全心全意吸附傷害的海棉，當下所思考的不是下一句台詞、不是如何反擊，而只能不斷的將激烈的言語吸進自己的體內。在所有對方扔出的砲火裡頭，能更精確瞄準自己的關鍵就是「名字」，不，不只是本名而已，他們呼喚對方地更是親密的綽號，就像鬼月去特

定的場所大人不許我們呼喚對方姓名一樣，名字是招魂網，此回招你進愛與恨的網絡，也使得台上的演員看起來不是被綁在某個角色之中，而是純粹以肉身去抵擋眼前的攻擊，是故攻擊更烈，受者更痛。

•

接著，此戲不得不談演員的表現方式。蔡佻玲與竺定誼是兩個質地非常不同的演員，能量也是。

在本戲中，竺定誼的話語有著固定的節奏，若以音符來比喻，便是在一句長長的話中，前面幾個字會快速地以「八分音符」的節奏抖出，結尾則以兩個「全音符」重重落下，這樣的言說方式會讓語句自然而然的形成某種固定的節奏，無論高昂或者低落的表現都是照此奏行動，一方面易讓觀眾掌握斷句，二方面，規律地進行下去其實難免會造成聽覺上的疲倦，而聽覺的疲倦則會連帶拉扯意識疲倦，最後得全神貫注才能聽清楚他說的每一個字以及想傳達的意思。

也可能是因之於此，使得下半場的蔡佻玲聲量明顯地清楚、宏亮許多。再以樂理形容的話，上半場的先聲奪人如同「陰鬱地行板」，而下半場的回攻則是「大膽的快板」。只是，如果要以上下半場的分野、評定竺定誼的能量不如蔡佻玲，這話亦有失偏頗，原因是兩人的出發點本來就不同：竺定誼開場先發制人，在他面前的小俏幾乎毫無動靜，他的話語可說是完全投到一堵牆上，此時竺定誼的發聲並不為「回應」而是「陳述」；反之下半場的蔡佻玲，則是處於「反擊」的力道上，她不如小竺只是把球投出去而已，需要花更多力氣將方才打向自己的東西回擊出去，是故用力較前者猛烈也是合情合理的。

然而，發聲清楚宏亮的小俏也在漫長的獨白中產生了自己的規律，如前所言，竺定誼的規律在於獨白的節奏，蔡佻玲的規律則在她的身體擺動。將近一小時的獨白，要維持那麼強大的能量實在困難。蔡佻玲的身體是她「集氣」的工具，進入一段特別高昂的情緒之前她會習慣性的身體微蹲、再稍稍踮腳、一舉把核心所有力氣灌入聲音裡頭爆發出來，這樣的規律久了以後其實也會顯現出一股不自然的身體動作，身體高低起伏不斷，坦白說看多了難免造成滑稽感。

如此大篇幅的陳述演員特色，並非論其優劣，而是難得能藉由一齣戲品嚐一位演員的特性。本戲落在演員身上的負擔非同小可，除了彼此必須各自承擔一小時的長台詞之外，兩位角色的憤怒與悲傷都是赤裸的，此刻賦予台詞生命力的不是角色的背景，而是演員的生命經驗——這樣說恐怕會讓人疑惑：那一位好的演員不需要有豐富的生命經驗呢？但是本戲的人物關係單純到只有「我」以及「我愛過的人」，台詞也樸素到只有「此刻讓我恨著的你，曾經是我多麼深愛的人」，可想而知演員很難有進一步發揮，再加上全戲使用本名互相稱呼，比起給自己杜撰一個全新的人生，不如將大部分的情感基礎都建立在自己曾經有過的傷痛。是故，若說演員是一個必須坦承、直面內心的職業，那麼我想很少有戲比得過《愛的落幕》的演員得更加逼迫自己面對過往大小傷痛。

•

雖然如此，我依舊認為《愛的落幕》終歸是一齣「文勝於質」的作品，也就是後天技巧性（或者說風格化）的內容大過情感本身。在 110 分鐘的演出裡，其戲劇邏輯、表現方式（是的，包括我上一段說的，演員直面內心的坦白程度，其實都是一種技巧）給我的震撼都高過情感本身，反而不太能被兩人（曾經擁有）的愛情撼動。若真要歸結出理由，其中之一恐怕是這樣直指對方的怒吼，我個人認為不是很能接地氣，大多亞洲人的憤怒總如細火慢燉，安安靜靜

了好一會兒才冒出一團泡沫，而非如燒開的滾水拚命地喳喳作響；包括台詞也是，突然之間接收一大串殘酷、逼真、透徹的控訴與自白，卻是假以如此精雕細琢的語句、詩意的形容，實在讓美感凌駕了真實，讓藝術性取代愛的痛感。

整體而言，導演的形式技巧乾淨明確，演員的能量飽富個人特色，只是本戲於我而言，與其說是喚醒愛（或恨）的本質，更傾向將本戲視為：明白不同文化（或至少個體）欲表達的愛的「差異性」。愛侶為了走向落幕，得使出渾身解數、用盡多少氣力？難以一概而論，結尾的傷痕往往比開頭的心動更加曲折繁複，本戲則是一根腸子通到底，誠實有之，殘酷有之，卻也似乎因而未能看見這關係裡的複雜、或者是人面對自身的複雜，是我認為《愛的落幕》於呈現技巧方面有其高明處，於情感層面無法打動我的主因。

【1】《煙與鏡》，尼爾·蓋曼著，林嘉倫譯，台北：繆思出版，2007年5月，頁31。

15.橫的移植，縱的繼承，雅俗共賞的幽默《化作北風》

演出：臺北海鷗劇場

時間：2019/3/23 19:30

地點：大稻埕戲院

文 郝妮爾（專案評論人）

取材自馬奎斯的短篇小說〈富比士小姐的幸福暑假〉，《化作北風》經過層層翻轉以後，與小說內容實已相去甚遠。本戲劇情梗概並不稀奇：從中原來到北國的東方華（林芸丞飾），在指導表弟、也是北國的小王子（顧希炫飾）學問時，與偶然相遇的北國武將金旋風（王婕菱飾）相識相戀，最後為逃開中原的父母替自己許下的婚姻，東方華與金旋風奮力逃亡，卻逃不過無情的追捕，最後在風雪中雙雙殉情而亡。是吧？與此相仿的故事脈絡並不罕見，罕見的是本戲的表現方式。

《化作北風》是一齣徹頭徹尾的「混血」作品：改編自西方馬奎斯的小說，注入東方歌仔戲的表演形式，由現代劇場出身的宋厚寬導演，演員則包羅了傳統戲曲演員、以及同為現代劇專門的鄭舜文，這樣的「混血」乍聽之下讓人有些摸不著頭緒，我們看的到底是傳統還是現代？事實上，這問句一出，就立刻落入標籤化的陷阱當中。在這個亟欲替所有人／事貼標籤的時代，其實也是努力揚棄標籤的時代。因此與其將本戲視作披著新衣的傳統軀殼，毋寧將此看做劇場展現多元的生命的證據。劇本是「橫的移植」，唱腔是「縱的繼承」，於此縱橫之間又找到能雅俗共賞、老少咸宜的機制，是本戲最有看頭的地方。

•

「我們對『身分』的想像，來自於血緣、婚配等多重關係的交雜，牽涉的不只是『自我認同』，更有政治因素下的『國（種）族認同』（像是劇中省親、和親等）。」【1】本戲的戲劇顧問吳岳霖如是言。關於認同的問題，我想台灣人應當再熟悉不過，特別是近幾年來諸多演員歌手於公開評台對自己「身分」的宣示，每每引起軒然大波，眾人搶著去定義「故鄉」的真諦，好像失根的人就失去了自己的名字。

戲裡東方華的母親幾年前從北國嫁至中原，如今東方華愛上北國金旋風，是否代表東方華對母親的認同高過父親？其實不然。本戲深入淺出地帶出一個事實：我們對土地的認同經常不立基於出生地或者血緣，甚至有些時候與你在某地生長了多久也沒有絕對的關係，反而與土地上的人最是緊密相關。東方華拋漢擁胡的契機來自她與金旋風的相愛，金旋風看著練武的東方公主，對她說：「妳身上的那件衣服不太方便行武，換上我們北國的吧！」在這一剎，我們看見了東方華身上的掙扎，但那掙扎並非因為自己即將對中原的「背叛」，而是一名女子對於心上人千迴百轉而不知如何開口的心意。正因如此，兩人才會在最後私奔之際，毅然決然拋下北國、拋下土地、甚至最後拋開自己的生命只求靈魂的結合。那一刻，東方華不是中原的公主，亦非北國的媳婦。

我以為「北風」的意念裡，除了講述生命終結時的灑脫，還有一份對於「國（種）族問題」的嘲諷。打從一開始，角色便道出對北風的印象是：「吹起來能要人命的。」這帶走人命的北風，卻也吹散了對身分認同的問題——除了東方華在中原與北國之間的身分外，還有一位公主與武將結合的「政治不正確」，都由結尾的北風擊破。

•

回到《化作北風》所取材的〈富比士小姐的幸福暑假〉，「富比士小姐是個母語並非英文的德國人，被加勒比海籍的作家聘來當兒子的英文家教。而東方華則是北國公主與中原王爺因和親而生下，身體裡混合著中原與北國的血脈」【2】戲劇與小說的關連性，除了東方華與富比士小姐這層國族、種族身分之外，從一名女子誠實地面對自己情慾這塊，亦能銜接得上。

小說裡，白天對孩子甚嚴的富比士小姐到了晚上就變成完全不同的人：「她晚上芳心寂寞，過的正是自己白天譴責的那種生活。有天黎明時分，我們出其不意撞見她穿著女學生的長睡衣，正在準備她的絕妙甜點。全身包括面孔都沾了麵粉，正縱情痛飲一杯甜葡萄酒。」【3】這裡的「芳心寂寞」在《化作北風》雖然婉轉隱晦許多，然而對於一名東方女子來說，其表現的確是大躍進了。

東方華在房間唱著情歌，拐彎抹角地問金旋風北國的人如何讓對方知道情意？藉此勾引出金旋風唱出情歌、自己再跟著唱下半段。

「妳怎麼會唱？」

「小時候母親教過我唱這首歌，如果遇到心儀的男子，就唱回去……」

這對答，頗有關漢卿那首曲的興味：「罵了個負心回轉身。雖是我話兒嗔，一半兒推辭一半兒肯。」此處東方華欲語還「羞」，唱詞如慕如訴，恰不失傳統女性的嬌，又帶幾分現代女子的直率，情理平衡拿捏得很是到位。

•

最後，談一下開頭所謂「雅俗共賞、老少咸宜」這句話，指的是導演宋厚寬的個人風格。臺北海鷗劇場的作品，無論是莎劇改編、原創劇本、或者是厚寬幾年前與國光劇團合作的《賣鬼狂想》、所立下與傳統戲劇合作的契機等等，都不失「幽默」的風格。他的幽默之所以能夠橫跨文化隔閡、年齡代溝，關鍵是大量的「玩興」。

在《賣鬼狂想》裡，他讓傳統演員拋下身段包袱，要角色以「貞子」造型出場；《暗戀養老院》亦不許裡頭的老人死氣沉沉、還安排了歌舞橋段；原創劇本《早安主婦》中，更大膽戲弄各種聲音的遐想。總歸一句話，宋厚寬所做的不是「喜劇」，只是用盡全力拋開枷鎖、善用劇場的一切可能大玩特玩。

以《化作北風》來說，他這次玩弄的則是演員的身分變化，其中又鄭舜文給人的驚喜最甚，她不只扮演不同的人，更扮演不同的物，每當她跳到舞台前張口自我介紹：「我是教鞭」、「我是管理馬槽的人」、「我是一棵樹」，光是這句開場白就讓人笑聲不斷，很難去思考「歌仔戲怎麼可以這樣搞？」一心只想知道教鞭看到了什麼、想跟觀眾說些什麼？

另一方面，鄭舜文的存在除了是在東方華、金旋風、小王子三人稍感壓力的情感起伏之中，注入些許幽默外，亦是一個「邀請者」的角色，邀請不諳歌仔戲的人不覺得被排擠在傳統之外，也邀請熟稔傳統戲曲的觀眾認識現代劇場的機會。

若說笑聲能跨越文化隔閡，那麼我相信玩興也是不分老幼地埋藏在所有人的心中。以色列作家艾加·凱磊寫過這段話：「我跟列佛說，我像他這年紀的時候，什麼都能讓我哭：電影、故事，甚至生活。接上的乞丐、被車輾過的貓、穿壞了的拖鞋，全都能讓我爆哭。我身邊的人認為那是個問題，就在我生日時送了一本書。那本書是教小朋友不哭的。故事主人翁原本很愛哭，後來想像出一個朋友，建議他每次快流眼淚的時候，就把那些眼淚當燃料，用來做

別的事：唱歌、踢球、跳個舞。那本書我差不多看了五十遍，一次又一次照著練習，直到自然而然不哭為止，現在都成習慣了，想不那樣都辦不到了。」【4】回望本戲、或者說臺北海鷗劇場一直以來在戲中安排的笑料，某種程度也近似這種「眼淚燃料」，把深深的情愛都藏在裡頭了。

註釋：

1、語出《化作北風》文宣 DM，吳岳霖撰文。

2、來源同上

3、《異鄉客·富比士小姐的幸福暑假》，賈西亞·馬奎斯著，宋碧雲譯，台北：時報出版，1994年。

4、《我絕非虛構的美好七年·男孩不哭》，艾加·凱磊著，王欣欣譯，台北：寂寞出版，2017年12月。

16.見血不見骨，笑得出來都是痛過的人《單身租隊友》

演出：楊景翔演劇團

時間：2019/4/9 14:30

地點：水源劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

《單身租隊友》戲如其名，三個「單身」男女共「租」一屋成為彼此的「隊友」（室友）。全劇脈絡大抵如下：凱莉（程鈺婷飾）因交往許久的男友劈腿了，重回單身；身為警察，苦於不能出櫃的志強（涂又仁飾），好巧不巧在同行遇見讓自己怦然心動的對象 Michel（林家麒飾），卻沒敢跨出告白的第一步；丹丹（黃路梓茵飾）不斷以各種理由說服自己沒有領到薪水的原因，卻在凱莉重回單身的當晚，宣布與自己的老闆阿逼（何瑞康飾）在一起——既然名為「單身租隊友」，那麼在戲開始之初就立刻終結單身的丹丹，是否正式脫離隊友的行列了？實則相反，創業不順的阿逼反而毫不客氣地進駐小小的租屋處，兩人在屋子裡旋轉跳躍，於另兩名單身客前放閃無限，反而讓凱莉、志強進一步看見愛情的盲目，質疑伴侶的定義，也同時陷在單身的低迷與焦慮中。

本戲以喜劇自居，整體而言「卡通感」十足：刻意誇張的肢體動作、快速的換場節奏，若偶遇氛圍凝重低迷、將會立刻被下一句無厘頭的對話收回。除了劇本與表演形式所製造的幽默感，本戲於視覺美術上也企圖心十足，將舞台的顏色分為：紅黃藍，代表三位角色，角色所穿著的服飾亦依循著房間的配色邏輯，使得舞台畫面搶眼繽紛，亂中有序。

順著這樣的視覺美學，劇中人物如何打破「卡通式幻想」進入到「現實生活」，這一幕的安排就很重要了：丹丹的寵物「兔寶」在動物醫院進行手術，凱莉與志強趕忙前往陪同隊友焦急等待、兩人都搶著付高額的手術費，對比想把兔寶丟包的男友阿逼，丹丹此時終於清醒誰才是值得愛的人——這就是幻想破滅，現實浮出的轉捩點——在這場戲裡，三位演員首次卸下鮮豔的衣服，改以黑色、深色的服裝登場，是再度氣味相投的明證，也有幾分面對現實的覺悟。

縱觀全戲 95 分鐘的演出，吵吵鬧鬧沒有片刻冷場，為了撐起全場的喜感，許多議題皆點到為止，例如志強擔心母親的反應而不向家人出櫃；於單身其間渴望孩子的凱莉選擇凍卵、卻發現法律制度不允許未婚女性使用自己卵子的自由；因為找不到對自己的認同、才投入感情的丹丹最後是否因為分手而變得有信心？這群「租隊友」碰到的困境幾乎無解——只是找不到答案又如何？生活還是得繼續前行呀！《單身租隊友》最主要的喜感，正來自為了把日子過下去、不得不活得有一點瘋狂的生活狀態。

雖則本戲於議題討論上大抵淺白單薄，一刀落下未能見骨，但我相信，雖然台詞砍不到骨頭，然光是在角色頻頻於戲中宣洩出的的怒吼，也讓許多人聞之見血了。至於血在哪裡？我以為有二：一是對「家人」的定義，二是對單身的恐懼。

先討論第一滴血：「家人」。當隊友們再也無法壓下彼此的不滿、開始向對方咆嘯，凱莉率先打破四面牆，直接與觀眾說話，她說：「我在想，『家人』這個詞是不是被詛咒了啊？」

是啊，為什麼當我們彼此親密如家人的時候，天下就開始大亂了？我們就再也無法接受對方的幼稚或者軟弱，亦不再給予溫柔與寬容了呢。被詛咒的「家人」，凱莉這句話說得飛快，卻像是文眼一樣盯在舞台上，似乎也一同道破凱莉被劈腿的原因（「男友說在一起太久了，把我當家人」）以及志強為何遲遲不肯出櫃（「如果我媽知道了，她一定會想很多，甚至開始責怪自己」）。

吳明益在《單車失竊記》寫下：「比方說，關於『愛』這個詞，字典沒寫到的一個用法，就是我從我母親那兒學到的。……許久之後我才約略懂得，我的母親口中『犧牲=愛』，這是她一輩子教會我的最深沉、最嚴肅，也最隱晦難解的等式。這使得長大以後我發現自己很怕講出，或者聽到『愛』這個字。因為當『愛』出現，與之對稱的『犧牲』也就出現了。」【1】這段話幾可覆蓋所謂「被詛咒的家人」之說，因為逐漸親密的情感、日益增加的關愛與付出，使得沒有血緣關係的隊友因對方無視自己的「愛（=不同程度的犧牲）」變得憤怒。事實上，就連凱莉在「幻想的懷孕」狀態中，也已然開始這樣的犧牲（不斷提及胎教的重要，開始改變自己的生活方式亦要求隊友跟著改變、注意言詞等等）；相較之下，以 70 元購買一隻兔子當作禮物的阿逼、他將女友丹丹視為經濟支柱、甚至連求婚戒指都以糖果代替，於裡於外不肯有所犧牲，凡此種種似乎也意味著，他將永無可能從情人身分跨入婚姻（家人）的理由。關於家人的愛（與犧牲）是如此的矛盾糾結，大概果真被詛咒了吧。

再談本戲的第二滴血，是關於單身的恐懼。

當凱莉看著丹丹為「兔寶」的手術魂不守舍，她突然想起過去聽過的一首歌：「love is watching someone die / so who's gonna watch you die」思及此，如同醍醐灌頂，總算明白所謂「單身的恐懼」，說到底竟是擔心自己有可能孑然一身地死去？

村上春樹在《萊辛頓的幽靈》之同名短篇小說當中，也有類似的描寫。小說中，凱西的父親因為他深愛的妻子過世，陷入深深長長地、彷彿死去一樣的睡眠，凱西一度無法理解父親何以陷入這場睡眠中？直到他尊敬的父親過世，他終於明白至親（愛）死去，對於個體的傷害之重，亦如同他父親當初一樣，凱西有好一陣子陷入了那樣的睡眠當中，「簡直像是繼承一項特殊血統的儀式似的噢。」在講完這段故事以後，凱西對朋友說：「只有一件事我可以肯定的說。……我現在就算是死在這裡，全世界也沒有任何人會為我而那樣沉睡的。」【2】

依循著這樣的氛圍，「love is watching someone die」之歌詞抖出，我以為已是走到了這齣喜劇最沉重、最嚴肅的議題了。儘管接下來又是笑鬧地帶過，尾聲更彷彿看破一切似的大唱：「我們原本都只是胚胎～」簡直呼應〈美麗新世界〉的歌詞：「應該學習嬰兒／再寬容一點／哭過就忘了」，戲裡的角色也應當如此，哭完唱完就忘記人生的難吧！然而現實無法迴避的是，這一群「感情好得像家人、親密勝過家人」的隊友們，終究是人生中短暫相逢的室友。

劇末，好不容易丹丹與阿逼分手，三位角色又回到了「單身平衡」的狀態，不料志強在最後一刻鼓起勇氣向 Michel 告白，而 Michel 遲疑了三秒、向前緊緊抱住志強的那個動作，是不是代表單身平衡的隊友們又即將被撕裂了呢？啊，這就不是喜劇願意討論的事啦！

【1】《單車失竊記》，吳明益著，臺北：麥田出版，2015 年，19-20 頁。

【2】《萊辛頓的幽靈》，村上春樹著，賴明珠譯，臺北：時報文化，2005 年，24-25 頁。

17.所有問題都是假的，只有米奇是真的《米奇去哪裡》

演出：盜火劇團

時間：2019/4/21 14:30

地點：實驗劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

法國劇作家雅絲曼娜·雷沙（Yasmina Reza）經典劇作《文明的野蠻人》，講述兩對夫妻因自己的孩子受到委屈、針鋒相對，最初雙方人馬還能故作大方、優雅禮貌，到最後變得劍拔弩張，在事態變得嚴重之前、來客的夫妻推門離開，卻又因為方才對話中談到的「一隻老鼠」氣沖沖地回來，指責對方故意把孩子的老鼠丟掉一事，大談失責問題。「丟掉老鼠的失責」，也明示暗示著教養失職，《文明的野蠻人》之荒謬感，來自兩對生活在中產階級的夫妻，弄得兩家人雞飛狗跳，以表述對文明的諷刺。

《米奇去哪裡》有著類似的輪廓：描寫一對中產夫妻的生活——從「親子教育」出發，於「丟掉老鼠」爆發，從而展開的家庭（夫妻情感）混亂；雖能看出劇作家的企圖心，然而整體而言太過龐雜，表面上句句切中核心議題（關於婚姻與親子教育）實看又次次離題。

《米奇去哪裡》的故事主線從不下樓吃早餐的 Jamie（范懷晏飾）說起，先生（吳言凜飾）首先發現異狀，再三詢問後太太（趙欣怡飾）後，她才終於承認是自己把 Jamie 心愛的老鼠「米奇」丟到垃圾車裡「放生了」；眼看不再買一隻老鼠此事便無法解決，夫妻倆於是跑去寵物店決定把「米奇」買回來；豈知米奇因牠斷掉的尾巴而變得無可取代，在窮途末路之下，夫妻決定將「新米奇」的尾巴砍掉，使牠能成為真正的米奇！以為這下子事件終將平息，學校卻傳來鼠疫的消息，並將罪魁禍首鎖定養了一隻老鼠的 Jamie。疫情從校園擴大到社會，警方封鎖街道，Jamie 一家成為主要嫌疑人，夫妻倆的婚姻也在逐漸黯下的場燈中顯得無路可走。

其實，從故事大綱已能看出本戲早就脫離喜劇走向鬧劇，當然，無論是喜是鬧，我以為戲劇重點仍應擺在生而為人的矛盾、關係經營之艱難等等，但坦白說《米奇去哪裡》走到最後一步，實在鬧得我不知重心應聚焦在哪裡才是？

我認為本戲的主要問題在於「多」：過多的隱喻（如老鼠之於教育婚姻家庭，又如購買老鼠時夫妻兩人身著的明顯拼接、撞色、彷彿將兩人撕裂為二的外套、在戲的尾聲從貓道降下的傳聲筒……等等），各種關於誠實與謊言的辯證，也不得不提在開演時、為了彰顯妻子的神經質而刻意表演將盤子、刀叉擺好卻明顯不合邏輯的動作（例如：神經質的太太看似對整齊極度要求，但桌上的刀子依然放歪了；其後宣布今天的早餐是包子，那麼為什麼桌上需要放上刀叉？），以及最後幾分鐘，兩人裸裎告白後，先生竟然又回頭唱起那首埋怨自己太太的歌。

諸如此類的「多」，當然都可以訴說著這個家庭早已從內部崩壞的事實，也是無論後續如何挽救，都不可能有的伏筆。只是諸如此類的對話與畫面層層堆起，雜亂到讓我無法整理出一個確切議題，僅能不斷地在混亂的邏輯當中試圖拼接起最初欲講述的婚姻困難。

再進一步說，本戲於我而言顯得食之無味的原因，是我很難從夫妻之間看到愛的火花。

這得從幾個層面來講：首先是聽覺上的，很像兩手都按在琴面上，卻不分左右手、沒有主音或伴奏，雙方皆火力全開。當其中一方不安尖叫、嘶吼、張牙舞爪地沉浸在自己可怕的想像時，另一方也會跟著大吼：「冷靜」、「好」、「沒事」等等字眼，並跟著用力大聲地壓制

對方（是的，不像安撫，反像壓制）以至於聽覺感受是很辛苦的。戲中的節奏常是：一段時間出現兩人長長的沉默、或者同時兩人怒吼、或者是某人得用兩個人相加起來的音量吼過對方，是絕對的靜與絕對的噪交替重複著。總而言之，我認為聽覺上的美感並不存在。

另一方面，在本戲開始時，夫妻雙方試著維持美好的假像，我以為那假象維持得太漫不經心——此話並非稱這一幕演得有氣無力，而是兩人都太過用力；先生不斷擠出微笑，像是安撫孩童般地，頻頻說「好」，太太也像是對待幼兒的態度，字正腔圓地告訴先生哪裡做錯了、哪裡應該改進，在他們發覺孩子有異樣、米奇不見的這短短幾分鐘前，應該是全劇非常重要的「基底」，因為這一幕將代表：他們兩人「曾經」願意為對方妥協到什麼程度，是彼此「竭盡力氣」的證據；相較於這對夫妻事後匆匆忙忙地想解決事情、買老鼠、砍老鼠尾巴等等瘋狂的舉動——瘋狂代表的是脫軌而非挽救——然而，在開頭「暴風雨前的和平」場景，兩人卻表現得像是兩位離婚十年、免為其難為了孩子才又聚首的陌生人，只願意用最容易被發現的生硬表情拋向對方，並且不斷有意無意刺痛眼前的人。

因為看不到兩人有過的愛，使得後續的瘋狂、夫妻試著對彼此坦白卻讓關係鬧得更僵……凡此種種努力，都像是蓋在沒有基底的建築一樣，顯得搖搖欲墜。

好吧，歸根究柢，探討愛的有無畢竟是抽象的。我轉而提出戲中具體出現的疑問：「米奇去哪裡？」針對這個命題，我要反過來詢問：真的有需要讓這隻老鼠的戲分這麼重嗎？

《文明的野蠻人》中的老鼠是撕破優雅的關鍵，讓虛情假意的兩方人馬卸下長久以來的文明包袱，當露出真面目後，老鼠就在台詞中淡去了，然而整個劇本中卻依稀能感覺到老鼠的吱吱聲，處處是對文明教養的嘲諷。《米奇去哪裡》的老鼠則是無所不在，可是到頭來，我不是很明白這隻老鼠所帶來的破壞主要落腳何處？

在最後一幕，Jamie 終於現身，坦白他其實根本不在乎那隻老鼠，他說：「我只是想做一個實驗，看殘廢的老鼠能活多久。」此話一出，確實讓觀眾看到孩子的殘酷，他想必見過父母的爭執、甚至應該知道父母為了把老鼠找回來不惜一切代價。也因為這一幕，好像順水推舟地就讓整齣戲變成嚴肅的教育議題，直指充滿謊言的婚姻終會養出懷有純粹惡意的孩子？

以老鼠為針，刺進過往不願面對、且早已腐鏽的問題中，這安排是可以理解的。我所不解的是，何以這根針需要刺破社會的衛生安全問題？這渲染也屬我最初提到的「多」。在許多戲劇或文本裡，老鼠可能只是藉口，是讓二人正視彼此痛苦的引爆點；然而在本戲，名為米奇的老鼠卻成為了真正的主角，使得婚姻與教育問題反倒像是藉口。因此看到最後，我內心僅有的一團想法也只剩：「米奇到底去哪裡啦？」

18.從原著抽身，直面成長的代價《沙地》

演出：自然自然劇團

時間：2019/5/18 14:30

地點：新竹縣立文化中心 實驗劇場

文 郝妮爾（專案評論人）

自然自然劇團 2014 年以《沙地》為創團作品，於牯嶺街小劇場 2 樓藝文空間首演。我當時無緣親臨，無法與 2019 年新竹場的演出做對照，然而時隔十年，團隊幾乎一模一樣人馬重演本戲，這部分很是貼著團隊的核心思想：「秉持對環境友善的態度，希望能在劇場裡使用可回收、可重複利用的素材，思考劇場和自然的關係。」【1】與其說是回收、重複利用，或更可說為一場有機的循環，在年復一年之間探查彼此的改變成長，使得朝生暮死的戲劇也能成為一個有機體，在同樣的台詞中迸發不同的能量。

雖是第一次看這齣戲，難以直指 2019 的版本有什麼樣的改變，但新竹場的演出有件事確實讓我印象深刻：在如《沙地》這般不以親子戲為主打的作品中，卻見許多家長帶著年幼（目測 2-5 歲之間）的孩子看戲，綜觀全戲這絕對不是一齣典型的親子戲，劇中關於成長、且連帶呈現的情欲啟蒙，或以遊戲之名的暴力行動也讓我看得膽戰心驚，時而分心看場上的小小孩的反應。雖說是分心，但我認為在這場演出中，孩子的凝視也變成藝術作品的一部分，他們（以及家長）都沒有迴避暴力或者性意涵的橋段，亦不露出枯燥不耐的表情，其全神貫注的樣子反而激得我重新思考藝術年齡分層之必要性；另一方面，導演卡霞除了她演員的身份之外、長年也從事表演藝術教學之工作，對象不局限成人，亦開設兒童肢體藝術課程，自然自然劇團近年也在兒童藝術節【2】以及新竹縣親子小戲節【3】留下足跡，如是觀眾群的開發是一件滿讓人興奮的事，省下標籤化的說明，讓一齣戲的受眾年齡更有彈性，不失為本戲的亮點之一。

回到戲劇本身，《沙地》為波蘭知名劇作家瓦恰克的作品，團隊在宣傳上並無強調「改編」，實際觀看下來，此戲大抵也照著原著的脈絡行走，然而整體予人感受卻是大相逕庭。

先談瓦恰克的《沙地》，波蘭文學譯者林蔚昀寫下這段話：「新生代作家瓦恰克（他於 1980 年出生，九歲時見證到波蘭邁入民主，可說是轉型波蘭的孩子）的劇作《沙地》中，我們幾乎看不到體制對人的壓迫……全劇的張力聚焦在個人與個人之間的暴力……或許，我們也可以說《沙地》只是一場戲。但是就像所有的遊戲都有認真的元素，所有虛構的戲劇中也包含著真實的種子。在 2015 年的歐洲難民危機中，波蘭陷入了反難民、反伊斯蘭、反歐盟（因為歐盟要波蘭接受難民）、排外的浪潮之中。」【4】

原著《沙地》可說是在簡單的遊戲裡展現自己一廂情願的暴力——男孩志明在沙坑裡玩，女孩米莉出現以後，志明擅自畫了「領地」，表示對方不可越線，志明一面退讓、一面又想展現自己。

何以有「一廂情願的暴力」之說？乃是因為這份暴力最終傷害到的是施暴者志明本身，而米莉最大的反擊充其量是她不玩了——「因為我已經長大了」、「因為我要搬家了」，志明因而得承受著在他這個年紀幾乎無法負擔的痛苦與孤獨，而之所以會有這麼重的苦痛，源自他察覺自己對米莉的愛——「然後他想著，對……從各方面來說，他……變得喜歡，嗯……喜歡這個女孩，對，他就是喜歡這個女孩……」【5】米莉拒絕志明的遊戲，留下志明獨自一人在沙坑中喃喃說出這段話。

從畫領地到央求對方一起遊戲，瓦恰克在劇本中其實有意無意地提到如華沙、左理伯茲等波蘭地名，於孩子遊戲的過程中連結起地緣關係，因此從某個角度而言，本戲的確是講述男孩與女孩的成長過程，但另一部分似也隱隱牽連著波蘭在經歷民主進程以後的排外情節，且以深入淺出的方式把政治性的議題轉化為孩子之間的戰爭遊戲。

自然而然劇團的《沙地》則是相當有意識地簡化政治性的色彩，不過這不難理解，台灣的地理位置固然造就了自身的政治歷史文化，卻非三言兩語能道完，亦非一部翻譯劇本能夠替換說明的。關於台灣在國際上的情勢，史書美教授曾經寫下這段話：「……以美國學術界的邏輯來看，如果有人將學術關懷奉獻給台灣，那表示他一定是不夠了解中國，也因此不夠格在中國研究領域被聘任……『台灣』，對西方主流的學術界來說，是『看不懂』的。……它的重要性不是不被認可就是缺席。」【6】

雖說藝術的確是一道跨國界的橋梁，但也是映照自身歷史的媒介，若硬要將《沙地》中的領土概念，或者男孩的暴力與女孩的畏縮、以及兩人權力位置的消長……把凡此種種都說成是影射兩岸之間的關係，我認為實在太過牽強，也會因為牽扯了許多意識形態的問題而容易使得本戲焦點模糊。

由是，本戲將核心放在「成長」的議題上，藉由兩個主要媒介傳達：一是「玩沙」，二是男孩志明（王健銘飾）與女孩小米（鄒雅荃飾）之間的關係。

沙子是在劇本中很難感受「暴力性」，卻能夠在現場演出直接體會到的元素。在原著中，其暴力點在於志明對米莉的對話以及領地畫分的動作；到了演出，則呈現於志明從頭到尾都將自己玩得髒兮兮、而小米頂多以沙弄髒膝蓋、拍乾淨就沒事的視覺感受上。志明幾乎將整個人埋進沙子裡，甚至將沙高高揮灑在空中，比起兩人以身高製造出的權力關係（開演之初，志明時常站著，而小米總是蹲下或者跪趴在地上），沙子在二人身上製造的不適感其實痕跡更深，包括志明從沙子中找出一隻天牛、並且面露痛苦地吞下它、藉此試圖博得小米崇拜……等等動作，於觀眾的視覺感受上都是很不舒服的。

說到痕跡，試觀導演卡霞的作品，無論是 2017 年的《艾玲》或者 2019 的《沙地》，都有很強烈的氛圍在裡頭——窒息感！此氛圍主要來自場上演員分分秒秒皆把能量開到最大的表演狀態，即便是在《沙地》裡王健銘、鄒雅荃所表演的孩子身上也是，無論是動靜快慢、都可以看見演員的身體明顯地呈現在極度緊繃的狀態。這種表現很難論其優劣，但確為卡霞的美學風格特色，意圖讓觀眾看見角色情感的同時也能看見演員的肢體張力。

接著談志明與小米之間的關係。本戲加重男孩與女孩的成長蛻變，因此從某個角度來看的話，可能會有此一說：兩人間的互動應證了同齡的女孩普遍比男孩成熟之事實，畢竟小米始終是乾淨、禮貌、畏怯的；而志明總是霸道、粗心、言不由衷的。但全戲看完，我更傾向志明與小米代表的只是男孩與女孩於成長過程中差異性，而非誰比誰更成熟的說法。

小米成熟的表現在於迫使自己長大，所以她一再地說出：「我媽說我長大了不可以跟妳玩。」哪怕她仍只是個孩子。志明的成熟則是相反地、展現在他的拒絕長大，這種矛盾的情緒上——志明的確是個貪玩的孩子，卻在貪玩的心理看見了沙坑裡慢慢只剩他一人的事實，他必須守護這座沙坑就像守護自己一樣，哪怕未來已攤在眼前也不願離開，這樣的倔強似乎已經超越孩子氣了？

本戲與原著還有一個差異最大的地方，便是遊戲中以蝙蝠俠自詡的志明，在劇本裡的結尾，他收好女孩留下的東西、不得不踏上尋找「超級巫師」的旅途，以此來表示他最終仍得面對的現實；於本戲中，蝙蝠俠志明則是安靜的「死」在沙坑中——

馬奎斯在作品《異鄉客》中有一段序言，講述他夢到自己的喪禮：「葬禮結束，人們開始散去，我想陪他們一同離開。但其中一個朋友的話卻如當頭棒喝，讓我意識到，對我來說，節日已經結束。『你是唯一不能走的人。』他說。直到這時我才明白，死亡就是再也不能跟朋友們在一起。」【7】在自然而然劇團的《沙地》裡，成長似乎無可避免地暗示著死亡——當你的朋友們都決定長大了，只有你一個人仍然抗拒著、想與現實對抗，想好好守著玩樂與遊戲，最後的下場就是「你是唯一不能走的人」，也是「再也不能跟朋友們在一起」的那個人。自然而然劇團這樣的改寫，隱喻更深，更賦詩意，卻也多了大人歷經蒼茫後的世故感。

註釋：

- 1、在所有自然而然劇團露出的介紹訊息均可見到這段文字，本段則是擷取於臉書專頁「自然而然劇團 Theater Naturally Connected」。
- 2、自然而然劇團以《滾地球》入選 2019 台北兒童藝術節「兒童劇場演出前期展演計畫」。
- 3、此指 2018 年，自然而然劇團，自然童心首部曲《什麼怪東西》。
- 4、出自《小小的穩定》推薦序／導讀，臺北：開學文化，2017 年 1 月，頁 18-19。
- 5、《小小的穩定•沙地》，瓦恰克著，潘冠宏譯，臺北：開學文化，2017 年 1 月，頁 340-341。
- 6、《反離散》，史書美著，台北：聯經，2017 年，頁 123。
- 7、《異鄉客》，賈西亞·馬奎斯著，宋碧雲翻譯，臺北：時報，1994 年。

19 讓她想起自己不只是個媽《我的媽媽欠栽培》

演出：無獨有偶工作室劇團 x 臺北市立國樂團 x TCO 合唱團

時間：2019/5/24 19:30

地點：台北中山堂中正廳

文 郝妮爾（專案評論人）

上下半場的開場均由寶島叫賣哥葉昇峻亮相，一方小臺子推進舞台中央，接地氣十足的台詞與流暢的口條，很是將人瞬間拉進台灣特有的夜市文化裡頭，亦揭開《我的媽媽欠栽培》這齣改編自楊富閔同名散文集的發源地臺南。

楊富閔該散文集出版於 2013 年，散文作品「解嚴後臺灣囝仔心靈小史」雙書分為卷一《為阿嬤做傻事》以及卷二《我的媽媽欠栽培》；與其說本書是以兩位母親為軸心鋪展開來，不如說是將母親的形像從具體、單純的「母職」，擴展成血緣與故鄉情感的連結，內文從家族史、故鄉景物變遷乃至作者「我」的求學經驗歷歷展開，拉出臺南大內人的生長路徑。

本戲則從重新將主題聚焦在「母親」——戲中名葉明珠（呂雪鳳飾）——身上，並大篇幅地以「機車人生」（母親取得駕照之前後）來隱喻女性的覺醒與出走，此段不僅巧妙連結原著思想，於戲劇表現上亦頗有可看。

葉明珠無照駕駛已行之有年，過去充其量躲躲警察便蒙混過去，然而取締愈發嚴格、丈夫的不體貼更使遠行路途困難加倍。最後，使這群庄內的女人們最終決心報考駕照的，則是因為新住民春英的際遇：越南外配春英（李珞晴飾）因為長年不孕、被丈夫唆使到卡拉 OK 陪酒坐檯——關於這點，也是近年許多鄉土文學中主力的重點，特別是在人口大量外移的城鎮更容易見到；兩性平等的意識顯然無法在鄉下生根，多數男人還是握有主要支配權，面對人口日益稀薄的環境，單身男性以外配婚姻成家的方式屢見不鮮，且多將這「交易」來的婚姻視為一種延伸的「生意手段」，時時在意妻子替家裡「賺」了什麼好處沒有。

葉明珠聽說此事，身為一位女性／妻子的她鼓勵春英勇敢走出自己的人生，卻同一時間發現連自己也是個看到警察就要停下來的「無照駕駛」，能去的地方多麼有限。她終於在另一位女性身上看見自己的限制而清醒，再也受不了連回娘家都要受丈夫的三問四阻，這份動力驅使庄內的女人聚在一塊，起先是為了幫助春英熟悉機車筆試條文所組成的讀書會，而後讀書會慢慢成為女人們的自救大會，她們在歌聲中長出新的腳、走出新的路、重新探索情感慾望。

她們拿到駕照駕照的第一件事，便是風塵僕僕地去聽王「適」賢的演唱會，為了這場演場會，女人們幾乎可說是拋家棄子也在所不惜，也是因為有了這個行動之後，葉明珠才真正思考這幾十年自己在婚姻中的付出，她幻想能與想像的情人（王適賢）私奔，也是對婚姻失望的表態，彷彿走到這一步，她與丈夫才有了第一次平等的溝通，因而回憶起初相遇的情景，想起求婚時的怦然心動，適時修補了婚姻裂縫。

女人一旦成為了母親，少女時期的記憶將一口氣被這個職位吞沒，在從事母親以後，她甚至不再是妻子或者是女兒，而是徹底變成某人的媽。《我的媽媽欠栽培》裡則是藉由取得機車駕照一事，讓取回移動能力的葉明珠卸下這個身分出走，卻並未讓她走得太遠。

最後一場戲，葉明珠與庄裡的人一同北上參加兒子的頒獎典禮、並且誤打誤撞替遲到的兒子上台領獎致辭，這個時候的她於內於外都更加完整。從這個角度來看，本戲就像是獻給（由其是台灣）母親的禮物，省略了許多女性的苦，直接了當地描寫做自己、找回自我的重要，

除此之外，在完整了自己之後，亦不否認這個身分所帶來的美好、感受因孩子成長帶來的喜悅與驕傲。

除了母親的描寫之外，劇中關於土地徵收、蓋高速公路之討論等等事宜，也能夠看見創作者企圖加入鄉土的變遷，以求更符合原著的初衷。不過，這樣的企圖在戲中卻是畫蛇添足，只是讓單純的故事生出許多額外的支線，卻無法在有限的時間內處理完成，導致許多討論匆匆收尾。一瞬間，原本可能的悲劇通通錯身而過（例如在都市被拋棄的阿鳳，結尾與疑似是情人的男子重逢；或者是楊家武術館機智地躲過了土地徵收的命運）變成圓滿喜劇。

事實上，本戲的基底就是喜劇，這樣的轉折是可想而知的，卻缺乏邏輯上的必要性，畢竟說實在的，阿鳳悲慘的命運以及楊家武術館可能被拆遷的變化，似乎都沒有直接影響劇情需要，也無影響母親去追尋自己人生，連兒子特地打電話來告知「我知道解決武術館的辦法了！」，母親也聽若無聞，只因在那當下沒有任何事情比追星重要。

本戲很明顯將定位擺在大眾、通俗之調性上，是故劇情發展盡可能沒有走得太深，許多議題均是點到為止，這點是可以明白的，但仍然無法說明何以得穿插許多無足輕重的配角，使得整齣戲看下來，很多伏筆早早被埋下，最後卻隨意擱置放棄，多有虎頭蛇尾之感。

最後，想談一下「無獨有偶工作室劇團 x 臺北市立國樂團 x TCO 合唱團」三者間的合作。劇場作為容納各種藝術的平台，談「跨界」有時讓人覺得多此一舉，原因是我認為無論影像、舞蹈、歌唱……任何形式的加入，都只是為了故事需求而呈現的一種方式而已。如同無獨有偶素來以剪影、偶戲等等元素加入表演形式，也不會特別強調「跨」之有無。相反的，從某個角度來說，大張旗鼓強調「跨界」、「跨域」，反而容易予人一種尚未準備好整合的感覺。

可是，在本次的演出中我確實感受到一股不融洽的衝突感、「跨越」感。在音樂感受上，每一場都磅礴悅耳，可是兩個多小時的演出結束後幾乎難找到記憶點，無論是在旋律營造上、或是彼時的樂音如何揣摩角色的心理變化？至少對我來說，在戲散以後這些通通是回味不到的；另外，合唱團的加入確實讓歌聲氣勢抬升，尷尬的是，儘管能夠看出導演於走位上已盡可能賦予合唱團「角色身分」（例如讓他們成為庄內人），但大抵時候他們依然是個不折不扣的合唱團，從舞台兩側走出來站定便開始歌唱，雖然在聽覺感受上加不少，在視覺畫面上卻頻頻把我打出戲外；至於無獨有偶向來熟稔的偶戲表演，在本戲當中卻無加分效果，戲中主要使用了兩個人偶，一是葉明珠渴望與之私奔的王適賢，由三位演員操偶，或許還可解釋為葉明珠想像的具像化，是故以偶代替真人，但是讓情傷的阿鳳也以偶出場（姑且先不談這個角色到底對戲劇邏輯來說是否必要），雖然其詭異性有之、的確能增添阿鳳的瘋癲感，但以真人飾演又何嘗不可？乃因偶的存在太過突兀，會加深阿鳳的存在感，以至於最後讓她忽然圓滿了悲劇的人生，看起來更顯輕率。

綜上所述，《我的媽媽欠栽培》替台灣母親塑造了新的形像，劇情走向亦簡單扼要，喜劇橋段經營的有聲有色，然而為強調鄉土感而沒能去蕪存菁的支線、無法妥善收尾的橋段有之；表現形式上，與其說是三個團隊的合作共生，其實更接近三方各司其職、守好本份爾爾，對此則不免感到些遺憾了。

20.在日光和音聲中流轉《釧兒》

演出：躍演

時間：2019/6/02 14:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

文 郝妮爾（專案評論人）

「妳到底是誰？」影子問。

「好問題。我就是那個笨盒子，我就是 TV。……我是家家戶戶聚集崇拜的聖壇。」

「妳是電視機？還是電視裡的某個人？」

「電視就是聖壇。我就是人們獻祭的對象。」

「他們獻祭了什麼？」影子問。

「大多是他們的時間。」

——尼爾·蓋曼《美國眾神》【1】

所獻祭的時間成為你的信仰

我一直記得十年前看完尼爾·蓋曼的長篇小說《美國眾神》的這段對話。受資本主義侵襲的國土，新神（如科技之神）與舊神（如北歐眾神）之間的角力展開，時間成為人民供奉新神的重點，而我當時全神貫注讀這厚重的《美國眾神》，不覺天色昏黃，時間在我的凝視中流去，所獻祭給小說的注目，使文字成為彼時彼刻的神祇。

酬神的概念因新的世紀有所翻動，牲禮祭典傳統等事，說到底都是信眾願花費於其中的時光與精神，最後可能難以準確說出：究竟是一整套標準儀式使得神祇偉大，還是因之於我們所投注的時間、才漸漸說服自己相信祂是偉大的？

這個疑問在看完《釧兒》之後重新在我腦中浮現，特別是上半場以大篇幅的精力將歌舞團、歌仔戲兩方人馬的酬神表演精簡地搬到舞台上，其上熱鬧非凡、其下觀眾兩三。

從歌仔戲團離開、帶著鋼管辣妹與熱褲小妹來占地盤的黑豬（葉文豪飾）嗆聲：「歌舞團與歌仔戲拚台，怎麼拚都是我贏。」此時輸贏的概念當然不是向神明擲筊指示，而是能夠吸引多少人駐足、使得廟宇營造出香火鼎盛之感，以獲得下一次演出的機會。如是看來，酬神的熱鬧在戲中早就從原先的儀式感抽離，反而像累積點數那樣渴望累積更多注目，讓觀眾甘願獻祭自己的時間，使神聖性具體顯現。為了蒐集到足夠的「點數」，觀眾為了什麼來一點都不重要，就連歌仔戲團（天美班的團長）天來（荒山亮飾）都忍不住誘惑、坐在台下兩眼發愣著直瞅臺上一雙雙大腿舞動。

以時間作為獻祭的概念，使新的信仰誕生，是我所見《釧兒》最重要的核心理念。我指的不僅僅是台上所演，更包括創作團隊躍演自 2008 年的故事大綱創作期、2015 衛武營戶外飾演、於後幾年的音樂會呈現，到 2019 年以音樂劇的形式站上衛武營戲劇院、臺中歌劇院大劇院【2】，這漫漫長路，幾可使一齣戲成為前台幕後攜手走來的信仰了。

回到《釧兒》，先是帶出傳統戲的經典劇本：王寶釧經歷了十八年的等待，時間的意義使得薛平貴最後的回窯聚首、夫妻團圓顯得無比神聖；而在現實生活中，封演《薛平貴與王寶釧》

的天美班，團長天來與妻子美雀（張瓊丹飾）於戲臺付出的時光、兒子阿強（呂承祐飾）遭逢意外到拾起的記憶片段前後所歷經的整整八年……這些年份數字在《釧兒》都帶著神格感。

呼應開頭的酬神演出，我以為意義是將宗教信仰昇華到另一個層次，轉化為對一件事情忠貞執著的程度。現實中所歷經的「等待時光」，是《薛平貴與王寶釧》劇碼與現實人生的呼應；角色對事物的執著迷信，則隱隱扣合臺灣宗教傳統。本戲討論愛情、不離親情、又見友情，並且將所有情感揉捏進本土文化，是劇本引人入勝的第一個原因。

多聲喧嘩的劇本

再者，身為編劇／作詞的梁越玲，以飽富詩意卻兼顧自然的台詞、生動地融合了中文／臺語／臺灣國語，角色無論是講、唱上都能夠聽見自然的語言轉換，這是獻給臺灣觀眾的大禮。

導演曾慧誠一直以來的創作都帶著紐約百老匯的創作野心，盼將其美學帶進臺灣；而故事原創者彭恰恰亦在許多節目宣傳上表示，希望《釧兒》能把臺灣文化帶到國際舞台。至 2019《釧兒》於大劇院的演出完成度來說，我認為這樣的野心和抱負都不是妄想，但臺灣多聲／多音的語彙文化，將是本戲交出的、只會屬於臺灣觀眾的悸動。其營造的幽默感，生動地傳達出臺灣文化混雜的迷人處，如黑豬收到仙姑託夢後立刻向天來報告：

「I dreamed a dream.」黑豬以臺灣國語腔的英文說出。

「你佢位「腫」（tsing）？」天來則完全聽不懂他講的是哪一國語言，如斯問。

「不是啦，伊慫一个眠。」黑豬從大陸來的妻子（王悅甄飾）試圖幫腔解釋，以不流轉的台語補充。

「『含』啥？」天來又問。【3】

另一方面，不知創作者是否有此意圖，但「I dreamed a dream」第一時間讓我聯想到的是著名金莎廣告配樂〈Dream A Little Dream of Me〉，原曲慵懶的唱腔，如今聽來既古典又不失西方的現代自由情調，配上黑豬努力發音卻始終不到位的「I dreamed a dream」，重重對比之下，使這想出頭天的鄉下小子看起來更油氣荒唐卻十足可愛。

我不確知若少了這層語音／語言文化的理解，《釧兒》會少幾分魅力？但以本戲來說，梁越玲對於中文、台語、歌仔戲語彙的使用臻至爐火純青，不只營造出幽默感，亦造就了動聽的韻腳，以及講唱自然的歌詞。

戲裡有一段唱詞是這樣的：「只有我們的平貴與寶釧／暗藏狗尾草／訂情戒指交換……一定要到回窯／才算是夫妻團員」。飾演王寶釧的釧兒（張芳瑜飾）與飾演薛平貴的阿強，在現實生活中也是一對情侶，釧兒的家庭不支持女兒做戲逼她離開戲班，在她最後一場演出前，釧兒交給阿強一只草戒指，呼應戲裡平貴與寶釧的拜堂，也使得戲裡的「回窯」於二人有重大意義，是臺上的夫妻團員，也是台下阿強與釧兒對相逢的期盼，哪怕這份期盼僅會珍放在演員心裡。

我認為，梁越玲劇本中的多聲文化唱詞，對於臺灣觀眾來說也有同樣的意義，不只字義上的理解，更能讀到這些聲音背後經年累月的文化涵養，正是我所謂的：若未來走向國際演出，卻仍留了一份大禮予臺灣觀眾之意。

不分主客，音樂與角色間的關係

這幾年看臺灣音樂劇常有的幾個問題，或者是音樂走在角色前、或者是角色走在音樂前，總而言之聽起來兩者仍是主客關係而未能合為一體。以臺灣的劇場生態來說，會有這樣的結果恐怕多與「主辦單位」為何、申請到經費的來源處為何有關係。另一部分，也從中看見了臺灣流行音樂文化的強勢，使得有不少音樂劇仍脫離不了主流音樂的旋律、卻硬是填入瑣碎生活感的唱詞，聽來總有幾分尷尬。

灣聲樂團的音樂總監、指揮李哲藝，替《釧兒》寫下的曲子，則是我近年少數能感受到樂團替角色營造出層次，能不以聲奪人，並強化人物情感。如何做到的？我以淺見試談：雖無法鉅細靡遺地交代哪幾場的音樂是由哪些樂器演奏，但能隱隱發現在歡騰的酬神表演、或者帶有鄉土感（如天來、黑豬）的角色對話時，樂團以打擊音響為主力，敲出土地粗曠的節奏；而面對像是阿強如泣如訴的感情線時，則以管弦樂為主奏，文武場在戲中也並不與現代旋律干擾，使得歌仔戲、歌舞團比拚之餘，整體畫面看／聽起來是熱鬧的，卻不嘈雜暴力，能找到一處和諧的交叉點，很不容易。

本戲饒富趣味的另一點，在於角色的心理情感隨時都在變化，並不囿限在一場一景之中。如上半場，天來看著自己的診斷書後遲遲不肯透露內容，只以經濟狀況為由想解散天美班，妻子美雀的心情，起先是對丈夫擔憂（以及不肯明顯表示的傲嬌）、接著聽聞解散消息不可置信、其後面對兒子阿強不願接手團隊的憤怒……，一波三折纏綿反覆，此時的樂聲也恰如其分抓住了角色厚重且深情的、張狂卻又言不由衷的心理狀態。

李哲藝說《釧兒》是他投入最久的一個作品【4】，因為這份陪伴，使得有些旋律像是為該演員量身打造似的。如飾演釧兒的張芳瑜唱有大量高音橋段，實在想不出臺灣有幾個演員能像她唱她這麼穩這麼透？除此之外，她在中文與台語之間的轉換、現代語音及歌仔戲唱詞的變化也掌握得很是夠味。

我無緣看到幾年前於戶外或者以音樂會形式發表的《釧兒》，惟從網路上的多起宣傳片段，與現場看戲的感受相較之下，或許是臨場效果發揮作用、也或許是張芳瑜的確有了長足的進步，對比 2015 年評論人白斐嵐寫下的：「曲曲飆高音也讓聽覺有些疲累，儘管演員唱出口的聲音依舊，聽在耳中的氣勢張力明顯削減」【5】這次的演出，至少於我而言並不覺得高音是疲憊的，反是有水晶似的輕、大海的厚，特別是下半場釧兒以鬼魅姿態與阿強重逢又別離，那一句堪稱經典的「請別再為釧兒／守候」，應該重重落下的仄聲「候」字成為全劇至高（音）點，像尖針一樣把看似遺忘、實則被眾人包裹（隱瞞）的謊言戳破，阿強不得不面對現實，在瀕臨崩潰之際，從母親手中拿到釧兒給自己的最後一封信，痛徹心扉地走完她「未盡的路」（也是生前沒能演完的戲）。

時間的光

「光就是一種力量，是我們賴以生存的巨大力量，不靠我們的需要而獨立存在。日光與星光就是時間，時間就是光。生命就是在日光和歲月中。」【6】

勒瑰恩於奇幻小說《地海巫師》有這麼一段關於光的描寫，我願以此陳述《釧兒》最末由兩轉晴的天藍、舞台上的光、以及團隊所花費的時光。

據團隊說，這幾年來《釧兒》劇本經歷大大小小的修正。有一點我認為十分珍貴的地方在於，即便看得出來創作者對本戲懷有深沉的情感，使每一個角色都長出了骨肉，卻能在情感滿溢處收斂。例如天來的疾病、釧兒的父母（張智一、李旻潔飾）對女兒的限制與逝女的悲痛、

俊南（黃奕豪飾）對阿強的愛情、玫瑰（張擎佳飾）身為養女的困境、黑豬與妻子小冷的爭吵與和好……等等，這些段落讓劇情充滿層次卻不拖泥帶水，適時收放，且每一個人的存在都多少影響著阿強與釧兒，處理各自的問題同時也推高焦點。

當然，此戲依然不是完美的作品，有多起歌仔戲的表演，並不真唱得到位，動作亦無精準比畫，對於歌仔戲有粗淺了解的人都看得出來。除此之外，台中場男主角呂承佑，在詮釋阿強的記憶復甦、理應是一波高潮的橋段，卻頻頻出現破音、走音的狀況；在台中場飾演俊南的黃奕豪，向阿強告白的對手戲時也沒能唱好，時常讓人捏把冷汗。凡此種種，都是無法忽視的瑕疵。不過，我還是無法因為這些瑕疵，忽視本戲所予以的震撼。

《釧兒》的製作過程的確漫長，但是漫長的過程不代表有足夠的排練時間與資源，臺灣的劇場環境多使一齣大戲切割成不同的準備階段，密集而完整的排練往往只濃縮在幾個月，遑論總是只能匆忙的用幾天的時間做技術排練。每一回演出都是少量累積、大量修正。做為一個觀眾，也許可以不必在乎幕後的心血，坐享其成放心觀看即可；然而若欲與國外音樂劇比較的觀眾，這些歷程都殘酷地無法讓人忽視。因之於此，對於現階段《釧兒》的完成度，我願意給予高度的肯定而非專注討論瑕疵。

在戲的尾聲、〈天空藍了〉一曲過後，場景再度回到廟宇前，戲臺就定、攤販推入、人聲雜沓的日常風景重現。戲裡有個人說再過不久就是媽祖生日了，大家要好好演喲。在其它人開口以前，阿強站在舞台中大喊：「好！」，燈光乍然暗下。

就像所有的童話故事一樣，我們無從知曉「幸福快樂的生活」後還會經歷多少不幸，阿強重拾天美班的決定、在艱困的時局會面對多少挑戰？然而，接在那聲「好」之後，雖然迎接的是全場的闕黑，卻恍若有光亮在我心裡。彷彿光原來不可聞不可見只能感受，彷彿時光真的化為流水潺潺流過。在大燈亮起、謝幕以前的那幾秒黑暗裡，躍演這些年為《釧兒》付出的歲月流經觀者的肌膚，晝夜同棲，雖是一齣三鐘頭的戲，於我而言，也如歷經了一場時光旅行。

注釋：

- 1、《美國眾神》尼爾·蓋曼（Neil Gaiman）著，陳滢如、陳敬旻譯，臺北：繆思，2008年2月，頁152。
- 2、年份資料出自《釧兒》節目冊，〈導演 | 曾慧誠的話〉，頁7。
- 3、本段對話是憑記憶寫下的，旨在表達 dream 與「腫」（tsíng）、憨與含的諧音。然記憶不可靠，恐有誤植之處，還請諒解。
- 4、語出自《釧兒》節目冊，〈音樂總監 | 李哲藝的話〉，頁8。
- 5、白斐嵐，「野心冒險的安全路線？《釧兒》」，於「表演藝術評論台」，刊載日期：2015/10/16，查閱網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18181>，查閱日期：2019/6/5。
- 6、《地海巫師》，娥蘇拉·勒瑰恩（Ursula K. Le Guin）著，蔡美玲譯，新北：木馬文化，2017年2月，頁234。