

楊禮榕 2017 年度專案評論文章

薛西弗斯的时间劇場——星際生產線與疲勞創作《鷹與潛鳥》

演出 演摩莎劇團

時間 2017/12/05 19:30

地點 牯嶺街小劇場二樓藝文空間

剝奪網路——當下與在場的顯現

尚未進場，觀眾就被要求在場。緣於演出需求，觀眾在進場之前被告知必須關閉手機或啟動飛航模式。失去網路功能的智慧型手機也不再是手機，斷絕了普遍網路成癮的當代時空下，我們能夠跨時空地與他者聯繫的可能性。基於觀眾道德，的確是不會在演出中拿出手機，早已網路成癮的筆者一向都只能在座位上默默對抗癮頭。網路的剝奪，是否預示了創作團隊準備好好痛打時時刻刻不想離開網路的當代的我們。從一開始，觀眾就被邀請進入這場解構時間與生產意義的劇場之中，觀眾現身的在場性與直視時間流轉的當下性，是這場遊戲不可或缺的條件之一。

星際生產線——靜止時間的重複生產

物件劇場裡的人，是人還是物件？相較於曾彥婷在「2017 女節：『育』之章」的作品《宇宙萬物化生說》，人彷彿是劇場中的祭儀，演員表演的目的是促使觀眾更加關注物件，演員的存在或許更像是推進祭典進行的雙手。過份注視演員的表情，反而像是一種冒犯。

在《鷹與潛鳥》中，曾彥婷的物件劇場中的演員成為了人。有趣的是，《鷹與潛鳥》場上的人，是在機械生產線中被剝奪人性價值與存在的勞動者，一種即將失去人性的人。演員彷彿機器人般運作與微笑，重複再重複相同動作與表情，觀眾時間在重複與靜謐中凝結。應該流動的時間失去了流轉，劇場進入了失去重力的宇宙時間。好在演員都不是省油的燈，師字輩級的劇場演員們以高度的專注和能量，在幾乎等同於不能表演的狀況下持續的表現。在逼近靜止的時間中，現實時間在重複中失去意義之後，筆者腦海中的時間卻逐漸膨脹漫遊了起來。

末世預言下的人性

最初在舞台上旋轉的物件：鐵絲與傘架組成的地球、藏有多種毛線編織物的

編織球，以及如同星星般閃爍的反射鏡面球，強化了星空宇宙的想像。面無表情的演員配上一頂帽兜，生產線場面充滿科幻感，一列彩色帽兜的黑武士登場了啊。更準確的說，是星際大戰系列電影的場景，直接腦補在筆者的腦海裡。演員在開場即拆除了所有裝置，將傘架和鐵絲組成的星球拆除。在結尾的場景中，以傘架組成鐵塔，放置在觀眾的四周，再以毛線串起了鐵塔與觀眾，最終連結當下時空的牯嶺街二樓空間本身的電箱。當演員以溫和、優雅而機械的姿態，極端暴力地將毛線編織物徒手拉開，需要漫長時間製作的編織小物瞬間還原成毛線球的時候，筆者深深感覺到人的暴力性。透過變身為良好物件的演員，透過極端漫長的重複性拆解、展示與組裝，毛線、鐵絲和兩傘支架構成的星球與宇宙，被溫和而暴力的毀滅了。

曾彥婷的末世預言，諷刺了當代資本社會體系中，人的存在價值不過是一種生產層面上物資或元素。然而，這樣的作品卻也同時證明了人的創造力，只有人才可以在同一物件上翻轉多重意涵。將日常生活中幾乎不被關注的傘架，變成星球，再翻轉成鐵塔；毛線從編織物還原成毛線球、變成衣服、成為串起人、鐵塔與現實的電線；鐵絲與毛線在加工生產線上成為一個個小小的鐵絲人偶。在加工生產線中失去人性的人，將手中的物件創造成為了人。失去人性的演員仍然不自覺地創造出各種扭轉的人偶，即便已經流程化還是無法真正工整，因為人喜歡改變，有很多創意、也有更多失敗，這種專屬於人的味道。在作品展示現實世界黑暗的同時，筆者倒是從中感覺到了人性的頑強存在。或許人即便成為生產線中的零件的時候，人能透過想像力在星空中遨遊的吧，能夠對自己即將失去的人性發出一抹諷刺的微笑吧。

疲勞創作——創意生產意義的消亡

蔓延到桌上的假草皮、滿桌的慶生帽，這注定是一場娛樂性的悲劇。在半即興的故事接龍遊戲中，吸引筆者的是遊戲助手的平板電腦上的「專注時間」，從第一場五分鐘，第二場開始十一分鐘，最後一場十三分鐘。既然從一開始就被剝奪手機，不，只是剝奪網路。思考到在智慧型手機和各種即時網路社群誘惑下，對日漸失去專注力的觀眾而言，「專注時間」除了是場上即時創作故事的遊戲限制，是否也提醒身為觀眾的我們，是否還保有「專注能力」。不只考驗演員保持感官覺醒，也考驗著觀眾能夠不分心。

從舞台上攝影的及時投影，提供了一個與觀眾視線垂直的影像角度，除了強調了字卡，讓演員的表演更立體的存在於空間，或許也暗示了網路世界的窺視癖。字卡從簡單的詞彙開始逐漸轉變，當勵志的網路諺語與白馬王子、怪獸、小紅帽，與「蜘蛛」、「當 XX 有了生命」等等詞彙，不得不接續著成為故事的時候，筆者非常愉快的觀看演員充滿爆發力的表演技巧和各種幾近瞎掰的應變能

力。「蜘蛛小紅帽」等等這樣的故事，刺激著觀眾在故事的荒謬中思考日常生活的荒謬。

隨著遊戲不斷重複的進行，演員表現得越來越疲憊，筆者也感覺非常疲憊，尤其是意識到遊戲規則改變的脈絡之後。在諷刺創造力在疲勞勞動之中消亡的同時，在毫無希望的劇場裡，筆者比日常更毫無希望。不只是遊戲本身如薛西弗斯般徒勞，每個遊戲之間的三分鐘休息，對筆者也是煉獄般的時間。遊戲時間以五分鐘、十一分鐘、十三分鐘等，似乎沒有邏輯性的在改變。字卡張數隨著遊戲次數似乎一樣或者越來越多，每場桌上都有很多字卡，然而，最後一場的「專注時間」變長，張數卻突然變少到只有四五張？百思不解。總之，遊戲的間隔是固定休息三分鐘。在這三分鐘，勝利的王者走到由假草皮、假鳥叫、鐵椅搭建的王座，面無表情的坐在那裡。敗者們排好隊伍走入舞台側門，在劇場之外的小角落，輪流喝著一整櫃大小形狀不同的玻璃杯的水。每個三分鐘除了喝水，他們什麼也不做，或者什麼也不能做。來自演員頭頂的灰階即時投影，播放著差不多等同於重複播放畫面的及時投影。說是王者，也跟亡者差不多。說是慶典，也跟喪禮差不多。

無論是勝利的王者或勝利的「亡者」，無論是真喝水充電，還是假喝水等待的敗者，總之，表演者與觀眾在重複的、毫無希望的三分鐘等待裡漸趨消亡。或許，馮程程的末世預言提醒著我們，現代狹小日常空間裡僅存的勝利時刻，雖然幸運的話可能有假鳥聲、假水聲或者電暖屁墊相伴，日常的勝利就是這樣的死寂的三分鐘。

薛西弗斯的時間劇場

以一個雙創作者的作品來說，兩位創作者的路線顯然不同，馮程程以詩意和表演調度擅長，曾彥婷在物件中創造宇宙。在薛西弗斯的時間劇場中，在精彩表現與生產徒勞中，時間的重複性串起了兩者的作品。有趣的是，在氣氛歡快的即興故事接龍之後，筆者吸收到了「重複」表演的創意勞動所帶來的空虛、消耗與疲憊。卻在時間已經重複到失去意義的物件表演上，反而感覺到人在被物件化之後發出的飽含諷刺意味的人的幽默。

華文戲劇的失根與失語《三個小孩》

演出 賀世平

時間 2018/04/29 11:00

地點 身聲淡水小劇場

■ 高度純熟的巡演型定幕劇

《三個小孩》是馬來西亞華人賀世平導演受澳門邀演而製作的作品。從澳門首演開始，在數年的邀演與巡演計畫的累積下，此為第一百二十場演出，第四代的演員。舞台上僅有一張長桌、三張凳子、三支藤條和一組木魚，加上投影、燈光，三位演員以「茨廠街」的小人物故事集，來象徵馬來西亞華人的近代發展史。隨人員跨海而來的只有藤條和戲服，其他道具則就地取材。從兩百年前吉隆坡的黑白照片開始說起，從葡萄牙、荷蘭、英國的殖民地歷史到種族衝突的五一三事件，從鄉村祖宅面臨公共運輸土地徵收，從兄弟姊妹、祖孫、家族、鄰里到拿督公（近似土地公）的日常對話場景，演繹逐漸崩解的家庭與社群關係。從笑容滿分的孩童，到各式各樣眯眼與脊椎彎曲或歪斜的阿婆阿公，充滿著懷舊的氣氛。角色切換與場景變化，除了些許燈光的輔助，都仰賴表演者的表演能力。而三位表演者僅是年僅二十四至二十五歲的「新紀元學院戲劇與影像系」的畢業生。

以巡演為製作前提的《三個小孩》顯現出高度的表演純熟性，各種喜悲怒的高昂情緒轉折切換流暢，寫實、意象、戲曲身段等華文區域戲劇專業學校普遍傳授的表演體系，切換流暢、混搭使用。如戲曲身段搭上英語念白演繹《薛平貴與王寶釧》苦守寒窯十八年後夫妻相會一幕，既美感衝突又自然流暢的表現，確實能傳達出馬來華人所處的多文化的複雜處境。在語言上，馬來語、英語、多種華語，如廣東話、客家話、福建話在常日的場景中交錯使用，語言的複雜性卻絲毫不影響輕快的節奏。以喜劇風格貫穿全劇，對沈重的議題輕點而止，或者可以說是欲言又止，數次點出重要事件名稱或人名就立即轉換場景。無論從製作、文本或是表演上來說，都可以說是一齣高度純熟的巡演型定幕劇，一齣成熟且具文化性和娛樂性的貧窮劇場作品。

■ 失根與失語

《三個小孩》在敘述馬來華人近代史中多次重複「帶著『信念』往前走」，因戰爭而自願或非自願移居馬來西亞的華人，因歷史、街道與老屋等共同記憶逐漸消亡而展開自我與傳統文化的再追尋，對筆者來說是非常動人的他者的文化。但，當創作者以「華文」來連結觀眾的情感，台灣的觀眾是否擁有相同的華文

情感呢？

華文的共通性基礎建立在「同文同種」，共同的文化與種族之上，《三個小孩》更聚焦「文字語言」與「傳統文化」面向。然而，簡體字將中文的核心從「象形、聲形」轉向「同聲同字」，是文字的本身的失根。對於唯一仍使用繁體字的台灣而言「同文」是一個有待商榷的問題，更何況中文是高地域性口語差異的單一語言。相對的，《三個小孩》中種族迫害的五一三事件或許能以台灣二二八事件來參照，被殖民與戰爭的歷史也能找到與之對話的台灣民眾記憶。在經濟開發導向、全球資本主義、現代都市化過程中，既有文化、家庭與社群關係、土地記憶逐漸消亡，這些文化價值與人際連結崩解的過程有更多相似的歷程與民眾情感。長者遊憩和孩童嬉戲於街道的身影不再，引起更多相似的感傷情懷。比起同語言、同人種來說，擁有相似的歷史、街道與老屋消逝的共同記憶，「失根」的情感更讓台灣人覺得與馬來華人之間彼此更為相似。

《三個小孩》演出開頭時投影上提到土著主義【1】，馬來人與華人人口比例的高度差異，在教育資源、工作保障上的差異等當代社會問題，反而在這個作品演出內容中沒有太多著墨。而五一三事件或其他敏感的事件或人名，故事也都嘎然而止，彷彿有太多無法談論的歷史與記憶。近代歷史中尚有太多難以言述，甚至無法被公開談論的傷痛存在於民眾記憶中，當代問題或社會現況反而成為現代戲劇中難以談論的時代。當演出中不斷重複「帶著『信念』往前走」，劇中的小人物正不斷在消失，甚至從民眾的記憶中消失，演繹的信念也不斷在崩解，究竟這三個小孩還能夠帶著什麼樣的信念往前走呢？在失根的世代中，華語語境中真正共通與其說是語言或種族，更共感的是社會問題的相似性、經濟開發與歷史文化之間的難以抉擇。華文地域的共同性比起「同文同種」，真正共享的是泛中華文化在戰爭、殖民與資本中，歷史、文化、人際的消亡，失根又失語的處境。

註釋

- 1、馬來人與華人人口比例大約是九比一，因此馬來學校的學費減免，華語學校需要自費。在公家機關職員有一定的馬來人保障比例。

無名一日藝術總監的賦權練習曲《半身相》

演出 羸舞劇場

時間 2018/05/26 15:00

地點 淡水雲門劇場

由於記錯票券場次，不得不在演出前兩小時重新購買票券。因此，座位在三樓最左方，視野三分之一是控台，距離加上空間因素，實在無法看見舞者細部的表演或情緒。座位緊鄰出入口，清楚看見欲離場的觀眾，以及盡忠職守的前台服務人員。恕筆者僅就創作者有意挑戰的「作品結構」與「觀演關係」兩面向加以討論。

■ 不只是舞蹈？——非關身體的激怒實驗

舞蹈、座談與即興，哪些段落才構成《半身相》，是解讀這個作品的首要認知差異。週六場的《半身相》包含了各自輪流三分鐘的五循環雙人獨舞約四十分鐘、三十分鐘 QA 座談，以及三十至四十分鐘的音樂舞蹈三人即興，共三個獨立片段。由該作品相關評論可知，由於結束的權力掌握在當日某名觀眾手中，第三段即興在週五場約三分鐘，週六場持續三十至四十分鐘，週日場即興尚未開始就結束。那麼，《半身相》的作品結構究竟為何呢？第一段雙人獨舞能否視為獨立作品？謝幕與獻花之後的座談與即興，是否是作品成立的必要條件？如果沒有舞者上場解釋自己作品的座談，觀眾是否能從中獲得主動思考的契機？期望觀眾主動思考的創作者，在第一段舞蹈中給予觀眾什麼樣的說明、符碼、暗示或脈絡，來促使日常陷於科技、媒體、社群、手機的觀眾，能從被動觀賞轉而主動思考？促使這個作品成立的，究竟是作品的表現、美學或結構，還是創作者的自我論述？

■ 不舞之舞——舞蹈語彙的高牆

《半身相》企圖以跳脫或反向操作觀眾期望的方式，來刺激觀眾的主動性。以激怒觀眾，令觀眾感到震驚的作品結構，以問答座談和結束權轉交單一觀眾的形式來「賦權」觀眾。然而，這個反叛既有期望實驗成立的前提，是觀者需要具有一定「舞蹈語彙」的知識與能力。事先知道陳武康在芭蕾舞與現代舞的體系下，重新追尋自我與傳統的創作路徑，才能想像不跳舞的舞者究竟在挑戰什麼樣的舞蹈邊界。看見金色面具要聯想起皮歇·克朗淳與泰國傳統舞——筓舞的繼承與被排除的歷史，才能在尚未看過筓舞示範之前，就理解將面具踩在腳下、當作籃球拋擲、或熱吻的動作中，皮歇是對於什麼樣的「異文化」傳統體現反抗與愛戀。觀者必須對創作者的舞蹈脈絡熟悉，才可能是座談中所說「一聽到音樂就想能像舞者跳躍和翻滾」的觀眾。

假設以第一段舞蹈為獨立作品來論的話，《半身相》是以「不舞」做為舞蹈的「表現」。陳武康逆反芭蕾舞延伸的、線性的身體，玩弄建構劇場空間幻影的黑幕，皮歇拋擲、親吻或踢著自身傳統象徵的面具與半身像，這些身體動作試圖跨越的核心是舞者「心理」層面的限制，展現的是創作者對於自身傳統心理上的叛逆。兩者藉由各自的段落相回應的，是同樣在尋找傳統與拋棄傳統之間的心理掙扎，對於既有的高度訓練身體的反叛等心理層面的共通性。筆者認為第一段舞蹈是兩位創作者經歷多重的自我解構下，展現了藝術家對自我認同的糾結。然而，這些樣貌也各只發展三分鐘，如同一面剪碎的自畫像，他者模糊難辨。無論從作品呈現的外在形式或是核心概念來說，《半身相》都是「不舞之舞」。由心理層面出發的第一段舞蹈與第三段即興的「肌肉組織和移動路徑」身體層面的碰撞，是完全不同層次的身體表現性。然而，三場演出之中僅有週六場有長時間的即興，《半身相》的作品性與作品結構究竟為何？

■ 想像力的挑戰？——自我論述與即興舞蹈的自相矛盾

第一段舞蹈最初是近乎全暗的幽微中即興音樂，之後則是雙人獨舞。音樂、舞蹈與兩位舞者都各自獨立。各自三分鐘時間的限制，也限縮了動作再發展的可能性，舞者和觀眾都逐漸習慣等待打破靜謐的鈴聲到來。鈴聲打斷的，不只是舞者的日常生活或創作累積，也打斷了觀眾的期待與想像力空間。每三分鐘，觀者的想像力隨同舞者的身體一起幾近歸零一次。第二段是形式常見的問答座談。第三段即興既有音樂舞蹈共同創作，又有雙人共舞的即興舞蹈。在陳武康的身體中透露了從芭蕾舞到箏舞，肌肉動作與移動方式逐漸異化，在芭蕾舞的伸展與箏舞的動與靜中，出現一種宛如直立的蟲緩慢而延伸的移動路徑。在皮歇的身體中看見傳統框架下逃逸身體的玩興。

《半身相》反叛觀者的期望，意圖以「不舞之舞」和自我論述來激發觀眾思考性與想像力，卻在最後第三段即興出現了符合宣傳主題、觀者期待的雙人共舞。在作品的結構上，第三段的存在否定了第一段作品的獨立性，同時否定了第二段座談提出的「觀眾的想像力就是作品」的自我論述，否定了「觀眾應該具有獨力的想像力」的賦權遊戲規則。《半身相》第三段舞作究竟是滿足了觀者的期望，還是消滅了觀眾的想像力？能夠看到第三段即興發展的觀眾究竟是幸或不幸？

■ 賦權觀眾？——臨危授命的「一日藝術總監」

QA 座談是明確的賦權觀眾的場域。週六場第一個提問「Is this a joke?」決定了既憤怒又歡快的現場氛圍。表現憤怒與意圖支持的觀眾氛圍，在現場相互消

漲。座談結束、皮歇示範箏舞動作之後，陳武康將「the end」的牌子，交給一名隨機挑選的觀眾，接著第三段是樂手與兩位舞者的共同即興。相較於其他場次，週六場可以說是支持者的完勝，即興長達三十至四十分鐘。甚至，表演者已數次共同停止下來，暗示了完結的契機。但這名觀眾堅持不舉牌，樂手與舞者不得不數次再度從停滯中舞動起來。當兩人都把外褲脫到一半，陳武康左右翹起雙腿，褲腳還套在腳踝上，頭一扭套進褲腰，整個身體像是弓箭一般，兩人都幾乎難以接續動作的時候，這位支持者終於舉起了牌子。現場傳出了其他觀眾的笑聲。

第一段舞蹈謝幕之後，從座談到即興，陸續有觀眾意圖離場。大部分都被出入口前的服務人員勸回座位，無論是站在走道、座位，甚至高坐觀眾席，都被提醒入座，以免影響其他觀眾的權益。唯一被「賦權」同等或高於創作者權力的，是這名被隨機挑選的「觀眾」。無論是促使週六場作品結構自相矛盾，或是背負了週日場全體觀眾未被滿足的觀看慾望，這一位無名、買票進場、臨危授命的「一日藝術總監」，真正定調了《半身相》的作品長度、結構與美學。其他觀眾在創作者未有任何說明或暗示下，被單方面打破觀演關係的機制，更被這位「偽藝術總監」所宰制。比起想像力缺乏的思考，更迫切的是劇場觀眾禮儀的道德問題。觀眾獲得主動權的最佳方式，或許是站起來奪走「一日藝術總監」手上的牌子，才是瞬間翻轉「賦權遊戲」的唯一機制。「舞蹈」或「身體」成為這個賦權機制下的次要問題，這場以「跨國跨文化的創作對視」為命題，挑戰既有舞蹈體制、觀演關係的作品，應用一種去脈絡結構，以私密性做為創作性，如實的演繹了在全球現代藝術的語境下，創作者破碎又飄渺的個體存在。

萌大叔的傻瓜之舞與昭和懷舊《阿波之音》

演出 躍演（臺）X 52PRO!（日）

時間 2019/02/22 19:30

地點 華山烏梅劇院

《阿波之音》是一個命題上很簡單，意象上很複雜的作品。開宗明義就以展現日本傳統舞——阿波踊（阿波踊り）為名，以阿波踊緊緊扣合所有細節。以鼓點為開端，最佳舞者以主角母親的形象出現，眾角色們則以共同練習作為集體目標，再加上極其熱鬧、充滿慶典感的結尾。即使原先對阿波踊毫無認知的臺灣觀眾，很快就能熟悉節奏和動作，並感受到阿波踊的祭典感。作品意象上的複雜之處，在於虛實交雜的昭和懷舊感。如同戲劇時空，事實上阿波踊確實是二戰以後從德島開始復興的日本傳統文化。戲中許多人物情境、社會問題也很寫實，是昭和時期經濟高度發展和社會快速變遷衝擊下的諸多現象，主要情節幾乎可以說是虛構的現實。

《阿波之音》不僅藉由阿波踊展現日本傳統文化，更強烈帶有對昭和文化和、昭和精神的懷舊感，並以其作為傳統文化和日本精神的象徵。對於臺灣觀眾來說，這個作品是一種在異文化懷舊層次上的美感經驗，並且包含了民俗工藝、倫理道德兩種層面。在工藝與民俗層面，包含舞蹈——阿波踊、工藝——木建築、民俗——祭典等日本傳統文化的懷舊；另一層面是道德倫理上的昭和懷舊，是在資本與經濟掛帥的當代日本社會中幾近消亡的人際倫理懷舊。

民俗與工藝：阿波踊、木建築與祭典

日本傳統舞蹈阿波踊作為主題，以接近洗腦的程度反覆出現，從鼓點、節奏、肢體、造型到集體與祭典精神，讓觀眾對阿波踊留下了強烈的印象，並在這裡埋下了歧視問題的伏筆。日本社會仍舊存在對於出生地、姓氏、行業和罪犯等等的歧視，家人同罪的連誅現象至今仍是日本普遍的社會問題之一。最好的阿波踊舞者卻不得不靠賣春養家，同時備受歧視和喜愛，是戲中最主要的伏筆與翻轉。戲劇場景圍繞在木材批發店，從木材經營的討論，延伸到木建築產業式微與工藝化的討論。「即便鋼筋建築增加了，木建築也不會消失」劇中討論著民家最主要的日式木構造建築，即將走向工藝化，也是一種日式精神的標榜與懷舊。

提到阿波踊的祭典精神。二戰之後，阿波踊作為日本傳統文化的象徵之一，從德島開始發展起來，逐漸成為知名的傳統文化活動，在日本各地舉辦幾十萬人

參與的大型祭典。「跳舞的傻瓜和看跳舞的傻瓜，同樣都是傻瓜不一起跳舞太吃虧了！」（「踊る阿呆に見る阿呆、同じ阿呆なら踊らにゃ損損」），阿波舞的祭典精神是像傻瓜一樣跳舞，是要超越二戰死亡陰影、戰後百姓窮困的元氣之舞。或者說，是為了面對生存，為了寄託未來，無論如何都必須都要元氣飽滿的跳舞。在戲中，阿波踊不僅是重要活動，還可以健身、逃避問題和團結眾人，這種用元氣之舞就可以擊敗一切生存和社會問題的概念，雖然不免令人感到莞爾，確實為臺灣觀眾帶來如旭日般炙熱的正能量，不得不在大叔們連續不斷的笑容與熱血中感到動容。

人際與倫理：非血緣家族、家長核心制、情義大於律法

《阿波之音》所展現的人際倫理，是根植於歷史、土地和氏族，是屬於日本獨有的男性親情、友情觀。在戲中，以木材批發店——吉岩傳五郎商店為核心，眾人以公司為家，同事就是家人，老闆的義子也是眾人的孩子，建立了橫跨兩代的非血緣家族關係。吉岩傳五郎不僅是老闆、公司負責人，更是眾人心之所向，這樣的關係與其說是上司對下屬，不如說是不論年齡、只論輩份的家長核心制。而當自家員工因賭博而犯下竊盜，甚至縱火，在老闆的情義之下，犯罪者最佳的贖罪方式不是自首，是從此刻開始一輩子在公司認真工作來彌補。比起律法，氏族的羈絆關係更為重要。這種情義大於律法的概念，也是很具有日式特色的武家精神。

非血緣家族、家長核心制、情義大於律法，這三種從歷史和土地關係而來的社群關係，在經濟泡沫化的日本社會中已經消失。曾引以為傲的日本企業文化特色——員工以企業為家，已經逐漸消失，走向自由市場和資本主義邏輯，派遣、工讀成為大宗的長期雇傭關係。公司不再承擔職員的一生，人與人之間的情義也逐漸消亡。而在戲中，情義才是人際倫理的核心，不僅老闆、會計、伐木工等眾人彼此之間互相照顧、包容，用咆哮和打架來傳達男性的友情，年輕人也積極想要復興商店街。這些不再常見的緊密人際關係，在戲中備受重視，《阿波之音》想要懷舊和復興的，不僅是傳統舞蹈阿波踊，也包括人際的倫理道德。

角色清晰也是這個作品一大特色。身患不治之症仍是人心之所向的大愛老闆、為友情失去拳擊手前途的愛哭肌肉叔，被一群沒有血緣關係男子養大的逃避青年、臉臭嘴利卻以公司存活為己任的同志會計、熱愛女色卻單身一輩子贖罪的工頭、毫無表情又肢體僵硬卻講話句句切中要害的瓜皮青年等等。角色雖然有典型和刻版的傾向，設定和表演都略感誇張，但角色定位分明且多元，相應的

角色性格和彼此之間的對照也很有趣，並且在人數上營造出社會感，讓作品的意涵帶有公共性。

《阿波之音》不僅展現了傳統舞蹈阿波踊，更體現令日本人感到懷舊的昭和文
化。作為臺灣觀眾，無論觀看中是否曾經因語言或文化差異而感到困惑，面對
如心臟般躍動的鼓聲、傻瓜式的祭典感，觀眾也只能元氣飽滿的離場了。

青春哀歌的再現——長鏡頭電影劇場《來不及長大》

演出 三映電影—六城彩虹影視計畫

時間 2019/3/09 18:30

地點 濕地 Venue B1

由電影公司製作，劇場導演、演員、設計群共同製作的「三映電影首部跨域劇場小戲」《來不及長大》，是一部僅有二十分鐘的實驗作品，宣傳上定位為「浮空投影劇場」。但是，影像很明顯的投影在舞台前區的黑紗幕上，演員主要在黑紗幕後方表演，觀眾則看見黑紗幕影像和真人表演互相配合的畫面。因為投影區位是在黑紗幕平面之上，筆者實在難以認同其為「浮空投影劇場」。不過，投影也不僅僅使用在場景變換之上，影像與表演有很細緻的配合。有趣的是，其中幾幕的投影成為視覺主體，活生生的演員反而變成配角。這些主客體翻轉的魔幻時刻，為這些悲傷的青春故事集，帶來些許明亮的小小希望。

主要的場景是一輛火車車廂，載著一群來不及長大的同志青少年。敘事是以一個畫面接著一個畫面的方式前進，場景也偏短，再加上黑紗幕營造的平面視覺感很強烈，形成了平面電影的視覺感遠大於劇場空間的身體感。不知是否因為投影技術所需，表演區位離觀眾較遠，第一排觀眾離表演區大概有三、四米，並隔了一層黑紗投影。或許是為了營造鬼魂的氣氛，又或許是為了讓演員和影像共構的畫面協調，整體燈光都偏昏暗。儘管演員情緒很高昂，卻沒有一個場景能夠看清楚表情。明明是一個小型藝文空間的現場表演，觀看的距離卻像是大劇場一般。但是，劇場空間不可能切換視覺焦距。彷彿是在觀看一部永遠長鏡頭的電影，只能看見整體場景和人物動作，逐漸令筆者感到觀看上的疲累和疏離。即便演員有時掀開黑紗，走到銀幕之前，仍舊無法打破平面視覺感。猜測是製作主題定位在影像和表演的結合，受限於投影技術的限制，即便演員走到銀幕前，燈光和氛圍沒有改變，也都不是主要的場景。因此錯失打破平面感的機會，形成了一部由真人上演的長鏡頭電影。

其劇本取材自數名同志青少年死亡的真實社會事件。當開場兩名穿著綠色制服的少女，僅僅是手牽著手說出自己的名字，龐大的傷痛感就從筆者的記憶中湧出。無論是在旅館留下遺書的兩名綠制服少女，或是進了廁所卻再也沒有回來的溫柔少年，或是無法安心住在女生宿舍，卻在男生宿舍被強暴的「男孩」，或是還穿著小學制服，一臉安然走進死亡車廂的小男孩……這些角色以第一人稱的角度，輕描淡寫的自我陳述生命經驗，以此再現這些來不及長大的、沒有未來的青春生命。曾關注相關報導，就會知道人物和主要台詞都來自現實，殘酷的令人不忍卒睹。因為長鏡頭劇場既親暱又安全的距離感，筆者因此能夠不逃避的，再次意圖去理解這些來不及長大的青春生命，以及在希望與絕望中強烈掙扎的文字。在觀看的當下，筆者被召喚出來非常強烈的傷痛情緒，相信《來

不及長大》所呈現的，不僅是創作群或現場觀眾的共同記憶，也是眾人對現今和未來社會的無盡擔憂。

《來不及長大》是一部結合劇場與電影的實驗展演作品，場景細緻、多變而美麗，更有數次互換主客體的魔幻時刻。一次是演員在表演中，逐漸與自己真人大小的影像重疊，瞬間人物的頭斷掉了，影像人物再半開玩笑半抱歉的把自己的頭接回去。筆者在劇場的現實感中，被影像的效果嚇了一大跳。另外兩個場景，影像則成為表演主體。其一，銀幕中央出現一個小小的亮點，非常緩慢的逐漸放大到真人尺寸，慢慢才發現這是一名國小兒童，一臉平靜的走進了死亡車廂。真人角色和觀眾同時對這樣年輕生命的消亡感到不解和不捨。其二，則是在結尾。

作品的最後，劇場與影像從主客體變換，走向了接力的共構關係。最後一幕，影像上隱約出現一名全裸的女性，倒臥地上。從對話中得知，原來這就是開場中，冒冒失失闖進車廂的「男孩」的身體。因為受到嚴重的傷害，靈魂才會走進這輛死亡車廂。眾鬼魂們儘管各自曾經受到許多傷害，如同影像上「不正常、噁心、娘娘腔、變態」的字樣，輕易就把真人角色擊倒在地。他們仍舊企圖把希望延續下去，勸說「男孩」鼓起勇氣回到自己的身體，接起來自家人的電話。當角色以鬼魂回返的意象回到身體，演員與影像完全重疊，由影像取代演員往下行動，接起了希望的電話。最後，家人充滿愛與包容的聲音迴盪在劇場裡，稍稍撫慰了觀眾的傷痛。不僅再次翻轉了劇場與影像的主客體關係，更消弭了不少兩種媒材之間觀看上的距離，在劇場與電影的接力關係中感到些微希望的存在。

筆者認為，儘管長鏡頭劇場的疏離效果不是製作團隊所預期的，卻意外為瀰漫死亡和傷痛的主題，保留了較好的觀看距離。並且，演員面部的模糊感，意外減少了角色的特殊性，增強了問題的普遍性，整體氛圍和後續思考在筆者心中縈繞許久。這些社會事件的「再現」，不只是指向特定人物的「過去」，也指向我們的「現在」，更指向了他者的「未來」。

無惡則不憐——戲曲行當的變與辯《地獄變》

演出 兆欣×候青藝團

時間 2019/03/17 14:30

地點 大稻埕戲苑

創新與拼貼

2019年「大稻埕青年戲曲藝術節」的四齣館內製作都是全新創作。就筆者所觀賞的《聊齋—【幻·夢】》、《地獄變》、《化作北風》三部作品而言，皆是新編文本首演，以現代劇場導演手法和社會議題入戲，大量使用流行樂、搖滾樂、投影、歌舞、現代舞等。藉由直接置入當代元素的方式，意圖消解傳統戲曲與現代觀眾之間的隔閡，筆者都能感受到創作團隊對於戲曲的熱誠與喜愛。令人惋惜的是，這些美學創新似乎都還處在貿然試驗的階段。不僅當代元素入戲的方式近似大雜燴，各種傳統戲曲的身段、唱腔、曲牌則更加破碎地被任意剪裁使用，彼此之間的美學邏輯既不協調，也缺乏一致性，致使觀眾無法清楚拿捏觀看距離。當表演者在台上辛苦地切換各種表演方式，觀眾也在舞台下略顯得噪動不安。這樣的實驗手法與其說是創新，不如說是拼貼。

跨方法與跨媒材的實驗京崑

《地獄變》則比較明確有美學實驗路徑可尋。主創者都有其明確的表演藝術專長，由崑曲演員、京劇演員、落語表演者、傳統戲曲劇作家共同合作，由京崑兩位演員同時擔任導演。《地獄變》結合了京崑、日本落語等三種表演方法，戲曲與小說兩種文本載體，以小說改編為戲曲的跨媒材創作。在創作團隊有意識的控制下，三種表演方法都有一定的表現空間，以及相互滲透的場景。筆者認為，《地獄變》的戲曲創新實驗有三種路徑，並置、交融和變革。

並置——以演員為核心

京、崑、落語三種表演體系在劇本結構中相互穿插。劇作家依照演員的表演類型為依據，藉由角色的行當化來改編成劇本，設定成老生——呂玉堃、小旦——黃兆欣、落語——戴開成。雖然落語不是戲曲行當之一，但藉由獨立說書人的角色，避免了京崑與落語的差異性問題。由落語開場、擔任說書者、演繹畫師良秀虐待弟子來捕捉地獄中受苦人們的形象，近乎著魔的場景非常亮眼。京崑兩位演員則以小旦和老生的行當，堅守其表演方法，形成三種表演方法的相互辯證關係，非常有趣。對於習慣現代戲劇的筆者而言，能夠一次盡享三種具有文化傳統厚度的表演體系，是相當過癮的經驗。

交融——以戲曲為核心

藉由落語表演者融入傳統戲曲的身段唱念，來保持戲曲作為作品核心。創作團隊所預期的應該是透過演員之間相互學習，打破不同表演藝術的分水嶺，並維持戲曲為核心的整體氛圍。然而，傳統戲曲絕非能夠速成的技藝，尤其是面對無論唱腔或身段都講求精緻、風格纏綿婉轉的崑曲。善於落語的戴開成過於重視咬字，幾乎轉唱為念，其口語表達的清晰與宏亮等優勢，反倒使得唱念對答中的不協調感無所遁形。

變革——從小說到戲曲的行當之變

《地獄變》是從小說到戲曲的改編，保留基本人物和情節，增加了許多少女的場面，重點在於透過將小說人物行當化的方式來改編成戲曲文本。不過，小說與戲曲兩種文本載體在人物塑造上有很大的差異。小說是時間流，以人物前後的行動矛盾與內心流轉來塑造角色，傳達的是人物的真實性；戲曲則是時間切片的空間流，藉由人物的遭遇、對照關係來建立角色形象，以激起觀眾的共感經驗。換句話說，小說的人物是亦善亦惡，而戲曲中描述的是人的善，人物則是非善即惡。

小說《地獄變》中，老君侯地位高、與人為善、備受崇敬，對他的惡則極盡隱諱，甚至是即使做了壞事也不算惡的角度來書寫他。良秀面醜心傲，藉由描寫師徒關係來盡顯其惡，其鍾愛女兒之心為善。少女則溫婉而孝順，僅在一瞬間露出「眼睛大大閃耀著，雙頰紅紅的燃燒著，蓬亂的裙子和裡衣，一反平常的幼稚而平添著妖豔。難道這真是事實上弱不禁風、凡事腴腆的良秀的女兒嗎？」【1】的形象。三者各有其矛盾之處，老君侯善中有惡，良秀惡中有善，少女的良善中隱藏著不明的妖豔。

《地獄變》創造了亦善亦惡的戲曲角色。編劇大致沿用小說的角色設定，先將小說人物行當化，再配合演員特質重新編寫。老君侯成為地位尊高、面白和善的老生，少女是天真美麗的小旦，良秀面醜心傲，演員本身雖然較為粗獷，扮相卻較為接近老書生。老君侯擺脫戲曲中直接聯想的惡人形象，採取小說中亦善亦惡的姿態，行當從宣傳照的花臉改成演出版的老生。其惡行也相當隱晦，僅多次呼喚少女來暗示其邪佞之心。埋幼童來安天下的惡舉，也比較接近是時代之惡，而不是個人之惡。老君侯既無惡人之形，也無惡人之舉，在焚燒少女的場景出現之前，只呈現了一個帶有傲氣的老生形象。小說中幾乎只有側寫的少女，改編中增加許多場景來凸顯少女的性格，包括在父女相處的日常、火災中救彌猴、色誘又嚴詞喝叱等等。

無惡則不憐。《地獄變》大膽的挑戰了戲曲行當的既有形象，創造了「亦惡亦善」的戲曲人物。老君侯從花臉變成了老生，小旦在溫婉之中，加入了勇敢和正氣凜然的形象。然而，打破戲曲人物既定形象的同時，也消滅了觀眾對行當的聯想，反而讓三個角色之間的關係變的模糊。為了讓少女的性格更鮮明，增加了一段色誘又嚴詞拒絕的橋斷。但老君侯既然「不惡」，少女也就不怎麼可憐。而且，少女色誘他人的豔麗形象比前半的溫婉形象更為鮮明，少女色誘再嚴詞喝叱的場景變的難以理解。因此，當少女被網綁牛車、焚燒致死的時候，觀眾仍在猜測老君侯的惡，一時半刻無法明白少女為何遭此境遇，實在難以全然投入地為少女感到淒然或同情。此外，小說中良秀因大火焚燒的地獄之美而忘卻女兒之死的瘋魔情節，在戲曲中並未被琢磨。良秀僅呆立捲縮於一旁，在這關鍵性的場景存在感卻相當低落。良秀雖然虐待徒弟作畫時頗為瘋魔，在老君侯的責難和少女的管教下，大半的時候反倒顯得良善可憐。出乎意外地，老君侯的不惡、良秀的不惡，竟然連帶使得被火焚燒致死的少女不甚可憐。

戲曲的美與程式化有相當密切的關係。在長久的歷史脈絡下，戲曲表演已經與觀眾建立了一套共享的想像空間與情感經驗，這是戲曲新編中角色塑造上難以突破的既有模式。因此，戲曲行當雖然有其典型問題的限制，卻能輕易地帶出角色關係，激發觀眾對特定角色的共感經驗。人物的複雜性是小說載體的特色，而芥川龍之介的《地獄變》是描寫人物複雜性的代表之作。戲曲《地獄變》將小說人物戲曲化、行當化，融合了京崑落語等跨文化的表演體系，從小說到戲曲的跨界改編，甚至挑戰了行當的既定形象。可惜的是，這樣角色的複雜性，在戲曲《地獄變》中並未達到相稱的效果，反而與行當之間產生了矛盾，削弱了行當之間自有的美感經驗。

註釋

1、芥川龍之介著，葉笛譯。《地獄變》。桂冠出版社：2001。頁 23。

離海無浪的失根鄉愁《離海沒有浪》

演出 黑眼睛跨劇團

時間 2019/04/20 19:30

地點 思劇場

這場讀演會是由財團法人吳三連獎基金會邀請黑眼睛跨劇團，針對歷屆獲獎詩作、小說改編成讀劇、演出。由編劇兼導演的陳雅柔從得獎作品中自由節選片段，再組成五幕文本《離海沒有浪》。文字上並未全然改寫成獨白或對話的劇本格式，而保留了兼有自敘與他敘的小說文體。呈現上出現了讀詩、雙方或多方獨白、一人獨白四人同場協力演出的有趣畫面，演員時而作為角色而獨白，時而為主要角色共同建構畫面或製造聲響。僅僅藉由四位演員的表演、走位和面向的不斷變化，加上現場製造的聲響，快速的切換和營造不同場景與氛圍。在文體、聲響、讀劇方式與表演方法上，為觀眾提供了相當細緻而多元的聽覺與視覺體驗。

離海與無浪——島嶼之民的泛鄉愁

海洋，或許可以說是這座島嶼上同時生活的不同族群所共同擁有的「泛鄉愁」了。如同〈海岸餐廳〉中的漢族廚師和原住民老闆之女，從相戀、相怨到遺憾的故事所隱喻的，台灣正是一個多文化交會和衝擊的場域，而海洋的意象正是所有生活在這島嶼之民所共有的泛鄉愁。「離海沒有浪」點出了以海洋作為家鄉的意象，再藉由「離」指涉了一個更為普及共同情感——離散與失根的鄉愁。原本因為節選的方式而變得片段的文字意象，因為海浪的意象而重新串連起來。無論是開頭的台語讀詩選；一位失能者的自語；為了家庭經濟而失學，被迫放棄教師之夢的少女，及其倍感虧欠卻無能為力的離島家鄉父母；從送餐口開始萌芽的流浪廚師與店主女兒的戀愛，即便有情人終成眷屬了，為了顧及自家小吃店生意而不自覺日日喝到兩眼發直的妻子，終究在丈夫負氣離家意外喪命之後，才明白拒絕陪客飲酒根本無損店內生意。

這些文字與故事本身就具有強烈的隱喻性，而創作團隊在處理這樣的文本時，採取了一種輕柔又痛楚的態度，讓原本文字作品中的酸楚如沙灘的浪潮一般，一波一波朝著觀眾而來。例如賴玟君詮釋〈天空的眼睛〉的段落時，一個人喜孜孜地、絮絮叨叨地邊做菜邊對家人說些心裡話，手邊的菜與物品卻不斷被周邊兩位演員奪走。對於那些被消失的、被奪走的東西，怎麼也無法明白，卻只能笑著並試著尋找別的方法繼續生存下去。

魚缸與竹筒裡的海浪

緊扣著劇名《離海沒有浪》，在離鄉的鄉愁中，不斷出現擬似海浪的聲音。

觀眾可以清楚看見這些聲響的來源，從小小的魚缸中不斷傳來海浪聲、雨笠裡的大落雨聲、捏碎米粉之聲……這些極其細微的聲響，在現場的收音與後製中，宛如低迴的海浪之聲。有趣的是，這些可見的聲響製造、似浪而非浪的聲音，是一種無法回歸的家鄉、無法排解的鄉愁的深刻隱喻。彷彿是即便不斷聽見海洋的召喚，卻怎麼也無法再回去的故鄉、永遠無法抵達的海岸。因此，這些不斷迴盪擬似海浪的聲音，變得近乎是嘆息了。在聲響的重重迴盪中，離散與失根的鄉愁濃郁的化不開了。

離海無浪的失根鄉愁

雖然文學劇場並不少見，但是這部文學改編劇場的作品特別有趣的是，《離海沒有浪》並不是單一文學作品的改編，而是多文本的改編創作。編導陳雅柔從為數眾多的得獎作品中，自由節選段落、重新編排而形成一個新的劇本，包括李魁賢詩選〈港邊〉、〈霧的來去〉、〈霧來的時候〉，蔡素芬《海邊》裡的〈潮聲〉、〈無浪的語言〉、〈海岸餐廳〉，夏曼·藍波安《天空的眼睛》。這些作品本身的性格和意象都很強烈，如何改編這些作品並匯集成一個新的文本，高度考驗著編劇本身的文學和劇場素養。

《離海沒有浪》保留了詩與小說的文字特性，以海洋作為家鄉的意象和聲響貫穿全劇。以文字、表演和聲響三種媒材，從失能者、都市底層到離鄉的離島海洋民族等廣義的台灣民間意象中，透過文字與聲響的互文性，以詩意而溫婉的結構，建構了一種困頓的、失根的、離散的、跨族群的當代台灣鄉愁。

肉體與肉塊——女性身體的裸與我《紅》

演出 存在於身體裡的表演創作工作室

時間 2019/05/26 19:30

地點 小劇場學校

裸與我的觀看

觀看他者裸體的我。觀眾一入場，就在暗紅色的燈光下，看見一名裸體女性俯臥捲曲在黑色地板上。黑膠地板上一條白色膠帶，是觀眾與她之間的唯一界線。女性身體的後方就是一整個牆面的鏡子，觀眾面對著鏡子席地而坐。觀看他者裸體的我們，不斷在舞台背後的鏡子中看見自己。在觀看表演的同時，因為走位變換而改變視線的瞬間，時不時地被鏡中或僵硬、或愉悅、或刻意面無表情的自己所驚嚇。如果不用力凝視表演者的話，很容易就不小心看見自己，看見那個觀看他人裸體、他人私密的自己。除了努力避開會觀看到自己的視角，也努力控制著自己的面部表肌肉，確保不會露出什麼太失禮、太醜陋或太情色的表情。比起觀看舞台上女性的裸體，我們更羞於當眾看見鏡中的自己。

我是觀眾、偷窺者，或表演者？作為一名觀眾，本來是可以光明正大安心窺看他人私密的，畢竟這是經過主體方同意的窺視。有趣的是，《紅》（全劇名為《紅》致那些存在於身體裡的…女體單人表演）的女性表演者，身體是全裸的，眼睛卻蒙著布。我們看著她的裸，她卻連我們的臉都看不見。那麼這還是一場雙方合意的窺視嗎？還能安心地說，已獲得被窺視者的自主同意嗎？當舞台上正進行一場高度性歧視活動——割禮，我是旁觀者、窺視者，還是加害者？在前半場的表演中，作為表演主體的裸體女性只佔了視線一角，視野中大半是同場二十幾名表情略微不自然的觀眾。觀眾無法隱身在觀眾席中，鏡中的自己和彼此也都成了被觀看的對象。我們看著她裸露的身體，卻只能看到從鏡子中反射出來的觀眾們自己的臉。作為觀眾，我們也正在窺視自己。為了能安然的繼續窺視下去，必須將被窺視的自己「他者化」。在這場自我異化的群像中，無論是表演者、工作人員或觀眾，此時此刻都成了表演的一部分。因此，無論是作為主體、自我或他者，都被捲入這場女性身體異化與物化的辯證展演中。

肉體與肉塊

歧視下的女性身體原罪。表演者時而倒立、爬行、翻滾、捲曲、吃紅色果凍、被割禮、被拖行；她時而是一名女性，時而是一個肉體，有時更像是一個肉塊。表演者在全裸狀態下，任由另外兩名演員拖行、倒掛、測量身體各部位尺寸、蒐集毛髮，並當眾進行割禮手術。在表演者的胸口建造了模擬的陰道口，兩位穿著白袍、白手套、拿著手術刀的演員，當眾從表演者胸口的陰道中，割

除了陰蒂，並縫合陰唇。施行女性割禮的族群相信，割除七歲小女孩的女性陰蒂、小陰唇，留下一個小孔供尿液或經血流出，可以避免女性成年之後受誘惑出軌。如同另一個片段的角色自述所點出的，為了避免再受到熟人的性騷擾，她厭惡一切女性特徵，拋棄了洋裝、長髮、口紅、裙子、短褲。換句話說，在性歧視的機制下，所有的女性特徵都等於性誘惑，女性的性愉悅是一種罪惡，女體本身就是原罪。女性身體與其說是肉體，更像是肉塊。

女性裸體的展示，究竟是一種解放的肉體還是物化的肉塊？在《紅》這個作品中，自編自導自演的創作者，大膽而直白地將女性的裸體在暗紅色的燈光下展示無遺，從肢體表演、角色自述、割禮到生產，展現女性在身體的、心理的與社會性的「裸」。紅的意象貫穿在整場表演之中，紅是困擾女性數十載，伴隨而來的歧視、麻煩和疼痛的經血，是至今仍然存在的性歧視文化的割禮的血；紅是女性作為母親孕育新生命的血，也是展現女人味的洋裝、口紅的顏色。

《紅》所觸及的裸，並不只是作為身體展演的主體，也不困於被消費、被物化的客體。在誘惑的曖昧中感到愉悅，在逾矩的騷擾中感到噁心，在自慰的探索中感到興奮，在割禮的命運中以麻木作為唯一的抵抗，或許在生產中感到生命的光輝或未來的延續，也或許有必須拋棄曾經與自己血肉相連的未命名的誰的時刻。在性歧視的對抗與性自主的探索中，女性是作為活生生的、矛盾的獨立有機體。

每種愛情都有家族八點檔的那一天《城市戀歌進行曲》彩虹版

演出 阮劇團

時間 2019/06/29 19:30

地點 國家戲劇院生活廣場

彩虹戀歌

彩虹版《城市戀歌進行曲》（以下簡稱《城市戀歌》）是阮劇團為了慶祝今年五月十七日立法院三讀通過「司法院釋字第 748 號解釋施行法」（同婚專法），所特別製作的演出版本。台語歌舞劇《城市戀歌》是以家族三代的愛情日常為主軸，再加入台南元宵傳說「十八嬈」——蜘蛛精的角色。在不更動主要劇情的情況下，彩虹版第一場由全女性演員演出，第二場由全男性演員擔綱，第三場則依照事前擲筊的結果，由全女性演員上場。

彩虹版《城市戀歌》在製作上有幾個比較特殊的情況：一，籌備期顯然不到兩個月。五月十七日法案通過，六月二十九日演出，實際的製作期應該更短。二，演出經費採線上公開募款，至演出當日募款進度仍只有五成。三，部份演出者顯然是來自不同的表演領域，甚至不是專業表演者。四、增加不少勁歌熱舞、笑料與演員個人專長的表演，減少許多原劇情中較為沉重和嚴肅的場景。因此，無論是演員的口條、台語流暢度、表演方法，或是整體場面的細緻度、美學的完成度上，都與阮劇團的其他作品有所落差。比起戲劇美學的展演，更強烈的是熱鬧、流動、生猛與粗糙的野台戲慶典氛圍。

自由戀愛的浪漫與放蕩

《城市戀歌》中，所有的角色都是民間百姓，唯一異質的是「十八嬈」傳說中的蜘蛛精。「十八嬈（ㄇㄨㄛˊ）」原為「十八嬈（ㄉㄨㄛˊ）」，嬈指涉女性追求情慾的行為【1】。根據台南民間傳說，台南新化（大目降）是古代風水師口中的「八卦蜘蛛穴」。元宵期間，蜘蛛精會吐絲結網產生穢氣，造成婦女「不操持家務、放蕩形骸、浪漫不羈」【2】。媽祖因而指示舉辦祈福繞境，破解蜘蛛精迷魂法力，「使地方婦女恢復正常」【3】。

無論是自由戀愛選擇嫁給青梅竹馬的第一代，或是愛上工廠領班，拋棄鄰家男孩家的第二代，或是意圖追回即將出國的前女友的第三代，都帶有推崇自由戀愛的色彩。而劇中看似極端保守的傳統價值觀也不斷被挑戰，如女兒尚未出生就開始守活寡的單親母親，從青春到白頭，始終與丈夫的弟弟互相掛懷。年老失智到連孫子都忘了，卻還記得青春那時的別離；為女兒移情別戀而洗門風的模範母親，以暫時的放逐，保障女兒自由選擇婚姻對象的機會。而背負誘使婦

女「放蕩形骸、行為怪異、不受控制」罪名的蜘蛛精，也從民間傳說中眾神責難的禍害，翻轉成了跨世代的浪漫愛情推手。將自由戀愛的定位，從放蕩走向了浪漫。更在彩虹版中，將「自由戀愛」所挑戰的窠臼，從父母的媒妁之言，轉向了二元性別的婚姻制。

二元性別的複製與鬆動

性別框架的複製與再現。《城市戀歌》在懷舊的故事中鼓吹戀愛自由，並在彩虹版設定以全女、全男演員的方式，演繹戀愛、夫妻與三代家族的故事。這樣的製作設定，雖然跨越了傳統男性生理與女性生理的二元性別框架，卻落入了男性心理與女性心理的二分法，複製並再現同志文化中的異性戀價值觀。

性別框架的鬆動。彩虹版《城市戀歌》雖然製作設定上複製了二元論，卻在幾個關鍵時刻的表演上，鬆動了二元同志論的設定。首先，演員是扮裝而非扮演異性。在這場性別裝扮的展演中，扮演男性角色的女演員就穿著和表現上來說，展現的是男性特質或中性特質，並非男性生理。扮演女性角色的男演員，在陰柔表演詮釋中，不時顯露陽剛真身。例如第二代女主角與領班男友互許終身的關鍵時刻，緩緩地脫下假髮和洋裝，以男男的肉身姿態激情擁吻。雖然帶有炒熱氣氛的意圖，卻也同時展現眾男性既陰柔又陽剛的多面貌。其次，出乎設定意料之外的，是展演的主體逐漸從性別差異走向個人特質。主要角色在三場幾乎都由不同演員扮演，同一角色的生理性別、體型、外貌、口條和表演方式不斷改變。雖然乍看之下有連戲的疑慮，所幸故事和角色設定明晰，透過對話就能即時掌握情節和角色。在相同角色不斷變化演員和演員性別的情況下，比起性別的差異，更清楚展現出來的是，演員個人特質與表演專長上的差異。因此，這場具有慶典性質的性別展演，逐漸走向了更寬闊的性別特質展演。

彩虹家族的想像

不再由異性戀文化獨享的家族想像。在第三場，以台灣近代獨有的中秋烤肉習俗所暗示的家族團員意象中，出現了全女性的三代幸福同堂場景。在這場橫跨一家三代的愛情故事，無論是女女或男男，每種愛情都理所當然地從戀愛、結婚、懷孕、邁向了下一代、下下一代。這場彩虹祝福所展示的，不僅超越二元性別論，甚至超越當代台灣同志運動的主流想像，從婚姻走向了家庭與家族。這場彩虹慶典所預示的，是每種愛情都可以理所當然擁有親友與鄰人的祝福，都有子子孫孫的企盼、羈絆與煩惱，都有家族故事可以流傳或追尋。預言著每種愛情都平凡與日常的那一天，都有青春與家族八點檔的那一天。

註釋

- 1、定義來源：台灣宗教文化資產／大目降十八嬖。 <https://reurl.cc/l6pg9>
- 2、同註一。
- 3、同註一。

大體與亡魂——政治受難者的再現與表現

《白噪音》

演出：饕餮劇集

時間：2019/08/02 21:00

地點：台大藝文中心雅頌坊

《范天寒和他的弟兄們》

演出：差事劇團

時間：2018/10/20 19:30

地點：台北市客家文化主題公園音樂與戲劇中心

文 楊禮榕（專案評論人）

近年陸續有多部以白色恐怖事件為主題的劇場作品上演，包括小劇場、VR、沉浸式劇場、兒童劇、繪本故事劇場等等。這些政治意味濃厚的劇場創作，以敏感議題為創作核心，一再揭露不被記載的歷史，並給予受難者家屬些許撫慰。此外，劇場作為集體思考的藝術媒介，可以創造什麼樣的當代角度來回觀暗黑台灣史？帶給觀眾什麼樣的觀看經驗、集體想像與當代寓意？

差事劇團的《范天寒和他的弟兄們》（以下簡稱《范天寒》）與饕餮劇集的《白噪音》，都是以白色恐怖為核心的全新創作，在形式、媒材上有許多相似之處，卻呈現頗為不同的當代寓意。兩部作品都採用戲劇和肢體兼容交錯的敘事模式，使用現場即時投影，善用硬體空間變換場景，連結不同的抗爭歷史，以「當下」作為回返白色恐怖事件的座標。《范天寒》以虛構的人物串接白色恐怖和多起社會運動事件，顯現受難者與抗爭者的人性與掙扎。以層層疊疊的交叉辯證手法，迫使觀眾對歷史與已知的世界，再度燃起反思與詰問的迫切慾望。《白噪音》演繹了一群為民主自由而奉獻生命的烈士身影，連結當下的香港反送中抗爭運動。對於證言和歷史資料，採取了相關劇場作品較為少見的角度——醫療視角，作為迴返白色恐怖事件的座標。

亡魂——歷史的預言性

《范天寒》以虛扣實，透過多重時空人物建構歷史的預言性。以《人間雜誌》當時為保護當事人取的假名——范天寒，貫穿白色恐怖的監牢與家園、遠東工運抗爭的廠內與廠外勞方、華光拆遷抗爭者個人的經驗與惡夢等等。時間上橫跨了五〇年代到當下，場景上從客家、白色恐怖、工運、華光迫遷、劇場空間到私人童年回憶。這些跨時空人物的現身，展示了各自語境與脈絡的現實性。

媒材上從肢體表演、紀錄片到劇場當下。透過現場即時投影，以及從上舞台對著舞台和全場觀眾席「拍照」等方式，將演出當下的劇場、演員與觀眾，都捲入這場反思的漩渦。這些建立在全然不同時空、脈絡下的「現實」，互相衝突、各自為真。有趣的是，導演沒有企圖透過戲劇手法調和其差異性，而是以多重交叉組合展現其中的差異性，並透過兩度中場休息留給觀眾反覆思考的空間。亡者、他者與我們

召喚亡者。《范天寒》中說到：「在一個地方發現三個墓碑，那表示整片都是墳墓了。」每位受難者的後方，隱約地浮現滿山遍野的受難者身影。舞台上椅子的數量，一直維持著比表演者人數還多一張。當全部的表演者圍坐著一張空椅子，這個隱形的受難者，存在並缺席的他者，形體雖不存在，意指的對象卻不斷擴大，既是「范天寒的弟兄們」，也是尚未顯身的受難者們，或許也是觀看這個隱形的「他者」被圍攻的「我們」。當戲劇時空從五十年前持續不斷地往當下逼進，雖然各事件的時空、緣由乍看之下各不相同，但能發現在各事件中相似的脈絡：人性時而掙扎抵抗地發出光輝，時而軟弱的癱倒在陰蔭之處。時空不斷前進，然而在歷史的陰影裡掙扎的受難者，卻從未斷絕。當戲劇時空來到當下，觀眾連同演員和劇場一起被拍攝、紀錄起來，戲劇的時空超越了當下，往未來前進了。歷史傷痛並似乎不再只是記憶，也是即將發生的未來，過去與未來的亡魂成為觀眾心頭難以消解的黑影。

大體——醫療視角的共感

《白噪音》中醫療場景跳脫了常見的受難者自我陳述，而是透過第三方——醫者／醫療行為，將有限的白色恐怖歷史資料的再現帶出高度的客觀性與渲染力。醫療場景共有三幕，心理診療、大體解剖與死刑綁縛。開場第一幕的心理診療，一位剛才獨坐屋中良久，重複接起無聲電話的年長女性，獨自面對溫和而淡定的年輕白袍醫者，即便熱切、友善而略顯焦慮的想要配合診療，但無論醫師如何循循善誘，總是無法說出「疼痛」或「刀」等等字眼。在醫病對談之間，展現了不同世代對白色恐怖截然不同的經驗，凸顯受難者及家屬之間，仍存在著時間流逝也無法抹去的傷痛。

在大體解剖場景中，全體表演者穿著白袍、口罩與醫療手套，看似常見醫療教學場景。然而，這位身上有數個彈孔，或許比周遭醫科生更年輕的大體老師，在眾人的靜止中從屍袋中緩緩坐起，侃侃而談為何意外的成為「大體老師」。當受難者以大體的亡靈姿態自我陳述，這場既生且死的大體解剖，是一場對國家迫害的強烈控訴。在死刑綁縛的場景中，表演者一邊解說死刑的綁縛與槍決方式，一邊被暴力地綁縛起來。訴說白色恐怖不僅未公開審判，死刑更是立即處決。家屬是同時收到判決通知書和遺體請領通知。其中又有多少家屬負擔不起

領回遺體的昂貴費用，而致使兩百多位受難者遺體在荒煙漫草的竹林中，無人知曉的度過了三十多年。死刑犯能夠明確留下的，僅有槍決前後的對照照片，國家唯一在意的是確認死亡，帶出極高強度的國家機器與政治暴力。

《白噪音》中相對於舞蹈場景濃烈的死亡和壓迫氣氛，醫療場景的日常對話和淡定陳述，卻有更強烈的情緒感染力，讓筆者安坐觀眾席，卻有牙齒打顫的身體感。

大體與烈士的斷裂

《白噪音》以醫療行為的戲劇場景和肢體舞蹈表現兩種敘事方式交叉進行。在觀眾入場時，表演者隱身觀眾之中或來回發放傳單，毫無自覺接下傳單的「我們」，或許也是將被審問的對象之一。T字形舞台空間讓表演空間與動線有許多變化，更將觀眾入口瞬間變成不斷傳來槍響的監所入口。翻轉舞台左側窗戶透光的問題，從窗外打燈到舞台上，營造充滿死亡與受難意象的舞蹈場景。在舞蹈場景中，多次使用一個接著一個往下接續動作的方式，來製造強烈的氛圍。因此，雖然有滿天飛舞紙飛機的自由意象，更多次出現表演者毅然決然往死亡或苦難走去的舞蹈意象，甚至是一個接著一個往槍聲來源走去。這些舞蹈場景中反覆出現從容赴義的烈士姿態，跳出了歷史再現領域，走進了創作者的詮釋與想像領域。在相對客觀的醫療行為與相對主觀的舞蹈詮釋，在大體與烈士的意象之間，出現了敘事結構上的跳躍與斷裂。

受難者與烈士。就目前資料所知，白色恐怖受難者，多數是在當時的政治時空背景之下，意圖透過知識的力量改善社會的知識份子，甚至只是被牽連或誣告的冤魂，並非意圖以肉身衝撞體制的烈士。將受難者作為烈士來追思可以理解；然而，值得注意的是，《白噪音》透過醫療場景建立受難者身影、透過舞蹈場景控訴迫害與死亡，並沒有處理其間的公理或信念問題。當創作團隊在白色恐怖議題作品直接置入香港反送中運動的影像與表演，兩者的時空背景差異沒有被交代或處理，僅僅對英勇的烈士姿態做了類比。所謂的烈士，都意謂一條青春生命的隕落。歷史傷痕的再現也包含著提醒後人不要重蹈覆轍的意義，面對當代正如火如荼進行的社會運動，將白色恐怖與反送中運動做烈士的類比與對比，筆者認為並不是一個恰當的詮釋。

劇場證言的再現與表現

《范天寒》在表演上讓觀眾投入、共感，在結構上讓觀眾疏離。以虛構人物串連多起真實事件和抗爭，透過多層辯證建立了歷史的反覆性、人性與理念間的危險性，為觀眾建立了一種詰問、懷疑與反思的迫切。歷史傷痕已經不再囿於

特定人物或時空，而是一種從未癒合，時刻籠罩於「現實」蔭影下的痛楚。《白噪音》以醫療視角揭露令人不忍直視的事件真實性，同時塑造了一群為民主自由而奉獻生命的受難者身影，雖然敘述結構有些跳躍和斷裂，確有很強烈的渲染力。

無情世界的有情人《寶蓮燈前傳—母子緣》

演出 昇平五洲園

時間 2019/03/30 19:30、2019/10/30 19:30

地點 大稻埕碼頭 5 號水門廣場、臺北藝術大學戲劇廳

無情與有情的二分與翻轉

《寶蓮燈前傳—母子緣》（以下簡稱《母子緣》）發想於張衡《西京賦》的神話故事，結合多位來自不同傳說的神話人物，作為劈山救母故事的前世因緣之想像。《母子緣》以「母子情」為主題，主角是「無生而生，因日月精華而生」河神——巨靈神，和專吃貪婪人類來生養秩子的妖怪——北天黑龍母。有趣的是，一般象徵公理正義的天庭在劇中是苛刻而無情，巨靈神與黑龍母不只受到巨石魔人的攻擊，來自天庭方面的苛責和追殺也相當無情。而兩位神話傳說中「非人」的人物，北天黑龍母護子之情真切、有恩必報，巨靈神雖是來自天地幻化的河神，卻一心嚮往親情倫理，兩者皆重情、重信且知恩圖報。天理無情，而兩位出身無情之人卻擁有十足的人情味，是無情世界中的有情人。

在法理至上的無情世界裡，黑龍母為避免傷害無辜百姓，躲避到北天之地來生養稚子，僅殺害任意獵取動物生命的惡人。然而在天庭律法之下，黑龍母殺生被認定為極惡，而任意殺害其他動物的人類卻無罪，只因人類被視為萬物之靈。天庭不斷派人追殺，完全不給黑龍母一條活路走，天兵神將甚至使用了捉拿幼子作為要脅的失德手段。巨靈神只因心軟縱放黑龍母，就被押往斬仙台準備行刑，完全不顧念過往功績，天庭之法甚為苛刻。三聖母楊蓮與凡人相戀，雖觸犯仙人法條，卻未傷害任何人，同樣被判定為大惡。兄長二郎神不顧手足之情，儘管楊蓮有孕在身，仍將之追捕入刑，關押華山之下。

《母子緣》將民間信仰中，公平與正義象徵的玉皇大帝、二郎神定調為固執、守舊而不通情理，正氣凜然的眾神則是失德、失理。天庭、玉帝、二郎神等代表普世的正義、律法，幾乎已經到了無情的地步，藉此對比巨靈神、黑龍母等非人之人的多情。

但，萬物皆有情。《母子緣》劇中同時交雜了黑龍母與龍兒的母子親情、黑龍母與巨靈神互有多次的救命之恩、三聖母楊蓮與凡人劉彥昌仙凡戀的愛情、兄長二郎神對楊蓮的大義滅親、楊蓮對巨靈神的救命之恩等等複數的故事軸線。楊蓮雖欲相救巨靈神，半途卻受兄長二郎神所阻，關押在華山之中。巨靈神打倒巨石魔人之後，受太白星君之命，投胎轉世為楊嬋之子劉沈香，結下來世劈山救母的母子緣。巨靈神既能報恩，又能入世體驗母子親情，結局看似圓滿。然而，真正劫法場、阻行刑並捨命相救巨靈神的，其實是黑龍母與龍兒。巨靈神與黑龍母之間來回捨身相救的情緣，卻就此不了了之。

《母子緣》人物和故事雖然豐富、多元卻略顯凌亂。主題「母子情」在眾多複雜的捨身相救、有恩必報的情緣關係中，親情關係顯得相對薄弱。在注重聲光與武打場景的布袋戲風格之中，在天庭、道德與法理為首的無情世界中，無論是黑龍母與其子、巨靈神或楊蓮都願意捨己為人的行為中，所傳達出來的「萬物皆有情」意象，顯然比母子親情更為強烈和動人。

手工感聲光效果的技藝與樸趣

關渡藝術節的《母子緣》巡演版因雨影響，從北藝大校園中庭改至戲劇廳內演出。相較於位於大稻埕碼頭 5 號水門廣場的首演版，有兩個較大幅度的調整。

首先，少了首演版實驗重點之一的大型動畫螢幕。少了電腦動畫場景變化的華麗感，不僅視覺上比較不容易因過度刺激而感到疲累，也更能看見戲偶面部與服裝的細節。金光布袋戲常用的聲光效果，如煙霧、彩帶、頭部或眼部 led 燈等等，也展現一種樸拙而華麗的手工趣味感，以及布袋戲作為一種表演藝術技藝的現場性。

其次，巡演版也減少了最後結尾的演唱，在太白星君宣旨巨靈神將投胎轉世後就結束。少了這一段較為傳統的曲牌，筆者覺得相當可惜。不僅減少了一個層次的技藝展現。也少了巨靈神轉生為三聖母之子的母子相見畫面，這是將劇情從楊蓮大戰二郎神、巨靈神大戰巨石魔人等一連串武打場面之後，再度將主題聚焦回母子親情的重要場景。因此，《母子緣》的主題——母子情緣，在巡演版的結構中中顯得更為薄弱。

中二的美學：私領域作為一種集體展演《天竺》

演出 進港浪製作

時間 2019/11/14 19:30

地點 臺北藝術大學舞蹈廳

私領域創作的集合體

《天竺》以唐三藏、孫悟空、豬八戒、沙悟淨等《西遊記》角色為基礎，以四位演員為個別主創，創作四個獨立場景，再加上終場四人合體的西遊記樂團暨唐三藏喪禮作為高潮。《天竺》的核心與西遊記沒有太大關係，而是將西遊記角色的「個別課題」，作為演員自我創作的命題。準確的說，是唐三藏和「高偉哲的死亡」、孫悟空和「楊迦恩的勇氣」、豬八戒和「徐浩忠的戀愛」、沙悟淨和「洪唯堯的自我追尋」。因此，這場集體創作的重點無關西遊記的戲劇性或象徵性，而是四位劇場創作者個別的、私密的個人課題的集合體。

中二的美學：帥氣地閒聊、笑謔與徬徨

中二的美學是將「帥氣」作為最高指標，以閒聊、笑謔與徬徨的青春作為一種展演。唐三藏暨高偉哲的死前願望，是奧斯卡獲獎、回憶錄和喪禮上有樂團。這些願望都在模擬狀態下獲得假定的滿足，觀眾既是與表演者閒聊打屁的朋友，也是熱情的為奧斯卡最佳演員得獎者喝采的觀眾，也是喪禮的家屬暨來賓，忙著寫輓聯、主持喪禮和三鞠躬答謝。孫悟空暨楊迦恩則參加了一場孫悟空角色的徵選，又跳又演又唱，竭盡所能的將表演的能力和潛力展現出來。聽從徵選導演的任何指令，只為了抓住絲毫的獲選機會。這場徵選者是猴子、徵選的角色是猴子，徵選者被當作猴子一樣耍的徵選，製作人甚至提出十七年的斷絕家人聯繫的訓練條件。雖然情節略為誇張，仍大致表達出以演員為志向者的決心，以及在親情、家庭關係中的撕裂與掙扎。

豬八戒暨徐浩忠透過一連串問題的篩選，選中一名女性觀眾。兩人在觀眾熱烈的視線和鼓譟中，一起歷經了「我全身的動脈上寫滿了你會說出的任何數字」、「我用 uber eat 猜中任何你想吃的美食」等等暨帥又傻的小魔術，甚至進行了「為你掛起一顆劇場燈」、「喜歡什麼顏色我都為你打亮」、「共貼一道馬克」等劇場人專屬的小浪漫。沙悟淨暨洪唯堯則在黑暗中表演，僅透過手電筒打亮自己，在幽微的光影與計時器的響聲中不斷地消遣自己。在臉上貼水電膠帶當作鬍子，和自己的影子對戲又說尷尬，為曾經精心餵養卻怕得拿去扔掉的蠶卵道歉，並數度在黑暗中將自己脫個精光。作為觀眾的我們，則不斷使用笑聲來回應表演者的幹聲連連。終場的西遊記大樂隊暨唐三藏喪禮，四人脫去日常感服裝，換上了西遊記角色的造型，拿起了吉他、貝斯和爵士鼓組。在唐三藏的遺願：「我的葬禮上有樂隊表演，而我是主唱」的伏筆下，在大型演唱會的華麗燈

區中帥氣的彈唱起來。《天竺》將閒聊與打屁作為主要的觀演模式，笑謔和自嘲成為主要的表現方式，徬徨與孤寂感則是貫穿全場的最終情感。

徬徨與孤寂的觀與演

應援的觀演關係。《天竺》將中二視為美學，難以定義是帥氣還是傻氣地，集體將自我展現出來。唐三藏的死亡、孫悟空的勇氣、豬八戒的愛情與沙悟淨的尋找自我，在中二的美學前提下，展現帥氣又傻氣的姿態、孤寂且徬徨的情感，卻難以和觀眾有更多層次的交會。雖然有非常多的現場互動，卻是一種類似支援前線遊戲的「應援」，觀眾忙著為表演者喝采、鼓譟等團體氣氛性的互動。其中並沒有觀眾的思辨或選擇問題，甚至可以感覺到預先建構的情節腳本，實在難以定位為打破觀演關係或參與式劇場。《天竺》透過聊天、打屁與自嘲來展現日常的、私密的個人困境，形成一種自我展演和觀眾應援的觀演關係，演唱會結尾的結構更加深了觀演關係的距離感。雖然破解了劇場的第四面牆，卻讓作品對現實生存問題的抵抗力道，在觀眾的表層友善的應援，以及熱烈而殘酷的笑聲中消解殆盡。

私領域的公共性

私領域下的劇場公共性。與主流戲劇將演員代入某種文學的、編劇為主體，富含象徵性、隱喻性和社會性的角色不同，《天竺》藉由劇場空間和戲劇角色，將演員的個體和私領域展現出來，相當程度融合了演員個人經驗、意圖與表現，將社會問題的視線集中在個人之上。將私領域展現和認同作為一種劇場美學來展現，從而間接反思當代與青年的生存和社會問題，意圖將劇场的政治性從公領域轉向私領域。雖然私領域的展現似乎難以和非特定大眾有更深層的交會。

《天竺》的當代性意義，並不在於集體創作、涉及當代議題或探討社會問題，也不是加入現代樂團或使用 uber eat 等潮流，而是過份大方地將私領域作為一種美學來展現，恰恰體現當代青年的生存日常。這些私密經驗即便不是表演者的個人經驗，至少也是共同創作者的私人經驗，更至可能是創作團隊的共同經驗。

物件化的日用品與客體化的馬戲身體《一瞬之光・How Long is Now?》

演出 FOCA 福爾摩沙馬戲團

時間 2019/11/23 11:00

地點 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

反馬戲的馬戲

跨界合作的反馬戲傳統實驗：以瞬間取代戲劇時間、以日常物取代馬戲物件，並以物件為核心創作新的馬戲身體。

《一瞬之光・How Long is Now?》(以下簡稱《一瞬之光》)是由劇場導演 Baboo 與 FOCA 福爾摩沙馬戲團的跨界合作，在以「物」為主體的導演理念和以「藝」為主體的馬戲身體間，隱約透露出概念與實作的磨合，以及物件與身體間主體性的拉扯。導演從創作理念就提出近乎反馬戲傳統的概念，以「一分鐘雕塑」的瞬間性取代劇場時間性、以日常雜貨取代馬戲物件，並認定這些物件本身具有主體性。

反高潮：瞬間、永恆與普羅米修斯循環

《一瞬之光》有幾個很清楚的規則，或者可以說是導演對馬戲表演提出的挑戰。首先，以「一分鐘雕塑」作為創作概念，對劇場的時空性提出挑戰。奧地利藝術家歐文・沃姆 (Erwin Wurm) 的「一分鐘雕塑」(one minute sculpture)，以身體、物件和想像力的相互加持，透過身體的奇觀畫面創造瞬間的永恆，以此挑戰藝術的持續性與永恆性。導演將這樣的概念代入馬戲，以觀念藝術對馬戲表演提出挑戰。

不過，「一分鐘雕塑」在時間層面是對藝術的永恆性提出批判，而馬戲的時間是當下、流動而瞬息萬變的。所以這些日用品物件與馬戲身體的奇觀畫面並沒有形成瞬間的永恆，觀眾的時間也沒有被凝結，反而進入一種緩慢的循環當中。由於各動作的設計著重與該物件的發展，缺少跨物件的橫向累積，再加上導演刻意使用反表演、反娛樂的中性表演方式。筆者逐漸落入均質、緩慢的循環時間中，對新物件倍感期待，盯著均質、中性的動作發展而逐漸失焦神遊，不時錯過理應最精彩的瞬間，而新的循環又已經開始了。在前三十分鐘概念開創的驚艷感褪去後，筆者逐漸落入相同概念無盡重複觀看的普羅米修斯地獄了。

日常物件的主體性

《一瞬之光》的另外一個重要的導演理念是以日用品取代馬戲物件，包含食物，如爆米花、橘子、土司、巧克力醬、罐頭等，清潔工具，如掃把、刷子、

通便器、水桶等，以及各式各樣的清潔劑等等日用百貨商品。日用品物件以不同於商業的視角被展現和使用：四手聯合拿土司、用土司塔當枕頭、用背部擠橘子汁、用罐頭倒立、用桌腳擠巧克力醬、用腋下打開洋芋片、用水管吃爆米花等等。這些與觀眾的日常經驗大異其趣的「使用」，不僅帶來視覺上的奇觀感，更有破除日常的驚艷感。由於觀看的過程有非常多的時間思考，那麼，這些物件是如何被賦予或定義主體性？日用品與物件的主體性。《一瞬之光》以日用品作為物件，以物件作為馬戲動作的主體。不過，覆蓋身體的是刷子還是綠色物體？支撐表演者倒立的究竟是罐頭還是小型方形體？如果把清潔劑換成瓶裝飲料，對動作會有多少影響？這個日用品物件究竟是一瓶清潔劑，還是一個圓柱體？當觀眾身處劇場而不是街頭或商場的時候，這些物件緊密連結的不是只是空間或日常感，而是強烈的使用經驗與既有想像。若動作發展侷限在物件的外型、外觀或材質上，而無法連結到物件的功能、特性或使用經驗，就難以破除日常的既有想像，物件也沒有不可取代性。

馬戲身體的深化

《一瞬之光》的導演認為「物件和身體都具有主體性」，以「物」作為展演的主體。不只將日常的、商業的日用品物件視為主體，更將具有主體性與自我意識的馬戲身體視為「物件」，以馬戲身體去配合日用百貨物品的外型、材質與用途，意圖創造新的馬戲身體與動作，馬戲身體相對成為了物件的客體。

有趣的是，馬戲身體的客體化同時具有技藝的剝奪與深化兩種面向。在十多種物件為主體的馬戲片段中，展現了多面向的物件與馬戲身體的關係。除了建立在物件外觀、形狀、材質之上的動作，如丟橘子、罐頭倒立、水管吃爆米花等。也有連結物件功能或特性的動作，如通便器機器人、等待爆米花等。更有先打破物件的既有印象後，再創造出結合物件的功能性的馬戲動作，例如衣架，表演者先以近乎軟骨功鑽入衣架，讓衣架固定在腰部。在健美姿勢和機械音效中，依序在身上等距離地套滿衣架。最後由一根竹竿穿過所有衣架，表演者直挺挺的被衣架「吊掛」起來。當最重要的畫面成功結合物件本身的功能與馬戲身體的技藝的時候，是非常精彩的「日常馬戲」。

導演意圖挑戰藝術的時間性，將馬戲的物件日常化，並將馬戲身體客體化。筆者認為，當馬戲身體在去技藝、反高潮與客體化的框架下，所顯露出的馬戲身體的主體性，更是值得再三玩味。《一瞬之光》是物件化的日用品與客體化的馬戲身體之間的主體性爭奪戰。

街頭劇場的第四面牆《等死（旦夕）》

演出 《瘟疫的慢性處方》閉幕演出（林季鋼等人共同創作）

時間 2019/12/01 17:17

地點 台北當代藝術館前廣場

以街頭作為劇場，以行動作為展演。

《等死（旦夕）》（以下簡稱《等死》）是台北當代藝術館《瘟疫的慢性處方》的展覽閉幕活動之一，演出地點在台北當代藝術館前廣場，以死亡、疾病與憂鬱作為核心議題。創作核心具有強烈的議題性，或者可以說，是因為對議題的關切需求，而產生創作的機緣，期望藉由戲劇這樣的藝術媒介作為與大眾交流的管道。創作者有意識地選擇走出私密或室內空間，以戶外公共空間作為劇場，意圖藉由展演與大眾展開更多交流。雖然街頭劇場或觀眾互動早已談不上開創，那麼，帶有強烈社會性、議題性的創作團隊，是以什麼樣的公共空間作為劇場，面對什麼樣的群眾，意圖與觀眾建立什麼樣的觀演關係？街頭劇場的第四面牆究竟是被消彌，抑或是強化了呢？

開放性的私密空間

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

《等死》的演出地點在台北當代藝術館前廣場，屬於公共開放空間，但周邊公司行號為多，週末傍晚早已熄燈，只有此處格外明亮。位於市區，行人卻不多，現場都是專程來觀看演出和參與放映、論壇的民眾。

開演之前，二十幾名表演者姿態各異，或趴、或躺在廣場上，沒有移動或動作，卻也不是靜止不動，宛如雕塑裝置一般佈滿廣場。有人躺在廣場上休息乍看之下覺得荒謬，但躺的人數非常多，又穿著日常服飾，感覺非常自在，筆者在某一瞬間產生一起躺下去的欲望。觀看距離幾乎等於零，觀眾直接圍繞著廣場周邊或坐或站，部分的觀眾則自在的穿越或遊走表演者的身旁。雖然場地本身是開放空間的廣場，卻形成一種伴隨著星光和夜色的私密感。

都市青年的複數隱喻

這場街頭表演最特別地方，是表演者的密度非常高。廣場大概只有十公尺長，五、六公尺寬，二十幾名表演者躺滿了整個廣場。表演者都是二、三十歲的表演藝術相關領域創作者，即便穿著日常的服飾、不言不語的走路或駐足，仍透露出不同的性格和存在。光是二十多名表演者共時共地的存在，幾乎就形成一個當代都市青年的縮影，一種都市青年的複數隱喻。

用表演者的人數構成一個微型社會，日常裝扮則讓混雜在一起的表演者和觀眾更難區分，混入觀眾的表演者也不只是在等待，而是共同成為注視著他者的觀眾。創作團隊的微型社會，滲透入由觀眾組成的更大的社會。筆者相信，這些手法不僅是意圖消彌「觀」與「演」之間的第四面牆，更意指表演者並不只是一個他者，而是與你擦肩而過的陌生人、身旁的友人，甚至是家人或你——所謂「他者」，其實是與你我都極其相似的存在。舞蹈動作中的焦慮感、挫折感、絕望感與孤寂感，作品主題中的憂鬱、寂寞、疾病與死亡，也不只是一個他者的問題，而是一個當代日常中普遍存在的共同狀態。

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）
等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

禮讓與漠然的觀眾

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）
等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

可惜的是，即便創作團隊透過人海戰術、日常裝扮、非表演時刻融入人群等手法，意圖消彌表演者與觀眾之間的界線，具有藝術、文化素養的觀眾，則形成一面柔軟而堅固的第四面牆。

演出的展演空間不只是普通街頭，而是聚集許多慣於藝術、藝文、文創的觀眾或消費者。對於街頭行動展演來說，可以是雙面刃。當觀眾對於藝術展現的自由有較高的包容度的同時，彼此陌生的觀眾卻爛熟於自動自發劃分表演與觀眾的二元區位，不斷隨著表演區位的變化形成新的第四面牆。對表演者不斷從觀眾的身旁穿梭、具有強烈日常意象的舞蹈身體、表演者手中的蓮花折宣傳單，甚至是略帶挑釁的眼神等等行為，都採取一種既禮讓又漠然旁觀的態度。因此，大多數的時刻，表演者都難以打破觀眾自主形成的第四面牆。

穿透包圍與反包圍的詩與歌

大半的觀眾並沒有如創作團隊所預期的，在演出最後接下表演者手中的蓮花折宣傳單，也沒有成功讓觀眾現場直接加入表演行動，或真正消彌觀演關係之間的第四面牆。但是，詩與歌卻曾穿透了第四面牆的界線，以近乎慰靈的歌聲，安撫了生者與死者之靈。

據說觀眾人數比團隊預期的多，剛開始還能安然圍繞在表演區外圍，隨著表演區不斷變化和轉移，互相遮擋視線的情況變得很嚴重。部分觀眾開始採取拒絕「再禮讓」的態度，筆者就是其一。剛剛費盡心思找一個不擋他人的角落安坐，但此刻如果不站起來、移動起來，就已經被淹沒在觀眾後面。好不容易擠到中間，找到視線較佳的位置，一旦移動很可能又無法真正看到表演，筆者硬著頭皮不再輕易移動腳步，決心避免再次被淹沒的可能性。觀眾禮貌性的表層逐漸鬆動，在擁擠與競爭中顯露私心，甚至佔據預定的表演區位也不自知。因此，不僅觀眾圍著表演者，表演者也圍繞著部份觀眾繼續演出，形成了一種包圍與反包圍的狀態。

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

等死（旦夕）（台北當代藝術館、台灣感染誌協會提供）

穿透廣場的詩與歌。在肢體動作的高潮過後，表演者四處橫躺在地上不動，卻突然打破語言的靜默，從四面八方吟唱起來。歌聲與詩文字穿透人群與第四面牆，擊中筆者適才為了確保個人的觀看權利，置他人於不顧的舉動，擊中筆者日常中對於生存的焦慮與人海中的恐懼。雖然筆者與表演者似乎分屬第四面牆的兩邊，卻在觀看的過程中，在表演者與觀眾的包圍中，體驗到近似於表演者肢體動作所描繪的，在當代都市生活中的窒息感與淹沒感、對於個人生存的絕望感，與以詩、歌或創作自我反省和療癒的可能性。

蟑螂就該死？刻板印象的理所當然《飄移計畫－虫章虫郎》

演出 演摩莎劇團 Performosa Theatre

時間 2019/12/28 19:30

地點 松山文創園區文創大街特設貨櫃

貨櫃劇場

貨櫃劇場的流動性與臨時性。《虫章虫郎》是演摩莎劇團「漂移計畫」十一齣展演的其中一個作品。「漂移計畫」以兩組斑駁的貨櫃為主體空間，由兩組鐵製上下舖、散落四處的輪胎、衣服、水桶、紙箱，以及雜物構成舞台和六至十人的觀眾席，外加兩組由木材、不成套椅子組成的開放式主題閱讀區，以及團隊休憩用的小帳篷，構成一個相當迷你而配備完整的劇場空間。貨櫃劇場就設置在人來人往的松煙文創大街中央，被圍繞在文創、展覽、百貨的氛圍之中，宛如一座暫時性的孤島。貨櫃劇場在空間感上建立了一種流動性、臨時性的基本調性，也點出了跨國移動可以說是一種跨疆土的「漂浮」，在根本上具有強烈的不安定性與異質性。

《虫章虫郎》由三段落組成，包括了觀眾搶答、單人表演和聲音裝置。觀眾搶答的題目在各演出略有不同，含括歷史、法規、國籍等多元面向的問題。單人表演雖然篇幅不長，在文本和表演上卻有一定水準的完成度，並與觀眾建立了一種親暱的、友善的近距離觀演關係，也是此篇的觀察重點。各演出的聲音裝置則是同一音檔，從 2019 年重大的國際社會事件——英國冷凍貨櫃車慘案的求救電話開始，交織出以台灣為地理核心，移出與移入者的日常、希望與困境。

蟑螂與虫章虫郎

《虫章虫郎》從標題開始就是一個提問。《虫章虫郎》將蟑螂拆成虫、章、虫、郎四個字，以國字和讀音來說，完全和蟑螂二字不同。有趣的是，對筆者來說，「虫章虫郎」不僅不會造成閱讀障礙，也不會改變筆者腦海中產生的物種形體與既有印象，慣常且輕易的認知成「蟑螂」。這種無視細節差異的既有認知和習慣是什麼？我們所認知跟理解的常識究竟從何而來？

不噁心殺戮法之教學。《虫章虫郎》的單人表演從介紹「不噁心的殺蟑螂方法」開始，用大量沐浴乳噴灑就可以悶死它們。再談到為了躲避家門口的蟑螂而自困家中的體驗，並可能將這份恐懼感擴散到家人與下一代，從恐懼的感覺、經驗，逐漸轉向探究恐懼與歧視的本質。蟑螂不過是一種攜帶較多細菌的雜食性昆蟲，是食物鏈中的分解淨化者。對於蟑螂的厭惡和恐懼，強烈到必須殺之而後快的理由是什麼？蟑螂是害蟲的既有印象是什麼？從而何來？可怕的究竟是

蟑螂的外在形體、生物性行為，還是刻板印象？

創作者持續對「刻板印象」提出進一步的詰問。「據說有人特地抓了蟑螂到北海道，因為北海道太冷，沒有蟑螂。從來沒有看過蟑螂的北海道少女覺得蟑螂非常可愛，但北海道應該有自己的蟑螂。」這裡面的蟑螂混和兩種意義，一種是台灣人熟悉的蟑螂——「家棲蟑螂」中的亞洲姬蠊（*Blattella asahinai*），另一個層面則泛指所有令人感到恐怖的黑色昆蟲。每個地方都可能會有屬於自己的「蟑螂」——那種光是存在就令人感到害怕的東西。蟑螂到底是如何成為一種恐怖的集合體與代名詞？而我們基於這樣的認知和印象，想盡辦法奪取走牠的生命，燃起了滅絕這種生物和種族的強烈慾望。

它、牠、他與我們：非我族類的原罪

詰問的對象逐漸從昆蟲轉到人類，延伸到異者、異族、異邦之上。因為蟑螂不是人，就殺了也沒有關係？那麼把「異者、異族、異邦」設定為不是人，是不是就殺了也沒有關係？即便創作者對於這個提問只是輕輕點到為止，從殺蟑螂到種族屠殺的聯想，仍然讓筆者感到打心底發寒。將異者、異邦、異族進行奴役、屠殺或種族滅絕，在世界史上的例子數不勝數。殺戮行為在某些認知、解讀和定義之下，常常被自我合理化成消滅罪惡、淨化世界。那麼，是不是在某些認知和設定下，奪去他者生命這樣行為，就可以不違法、不殘酷、不血腥、不違反道德倫理了嗎？只要把異者、異族、異邦設定為不是人，是不是就可以殺之而後快？以異族的刻板印象為藉口的種族大屠殺，真的已經被人類深刻反省，不再遺忘，不再發生了嗎？

被噴灑沐浴乳的它們與被噴灑噴霧的我們。單人表演的一開始，表演者示範了如何善用沐浴乳取代脫鞋和殺蟲劑，不噁心、不化學、不毒到自己的方式來殺死蟑螂，筆者心有戚戚焉的無聲表示贊同。最後的結尾，表演者以某種噴霧，邊持續說話、邊有意無意的噴灑在觀眾周遭。佈滿整個貨櫃空間的噴霧其實幾乎沒有味道，卻令筆者感到不適，不自覺的皺起眉頭、閉氣停止呼吸。無味道的噴霧中，令筆者感到喉嚨發癢、鼻腔刺痛的，或許是仍舊對於蟑螂抱持的莫名恐懼，以及成功幹掉蟑螂的勝利經驗吧。它們是它們，我們是我們，似乎就足以構成殺戮行為的合理化。當所謂的它們、牠們或他們是另一個國籍、種族或人種，毫無自覺的厭惡與歧視，是以什麼樣的「刻板印象」根深蒂固存在我們的認知與理解當中？在跨國移動與跨種族的社會中，非我族類或許就是一種原罪。

跨國移動的微型想像——貨櫃裡的《飄移計畫》

演出 演摩莎劇團 Performosa Theatre

時間 2020/01/05（當日十一個作品皆有演出，筆者將有觀賞的作品列於註釋）

地點 松山文創園區文創大街特設貨櫃

貨櫃難民十二日——貨櫃劇場的十一個作品與一日連演，《飄移計畫》主題演出與體驗展由兩個貨櫃構成一組 L 型展演空間，狹小的貨櫃劇場以霓虹燈管、輪胎、舊衣和塗鴉為造型，閃亮而孤寂的座落在松菸廣場。

貨櫃中基本只有兩組上下鋪鐵床，鐵床不僅是舞台、觀眾席，也連結了宿舍、難民船與難民的意象。創作團隊從空間上建立了流動性、臨時性與底層勞動感的基本氛圍。主題演出總共有十一齣，連續十一日演出不同作品，每日五場。每齣戲在首演過後，以近似電影的拍攝手法，在 youtube 上公開播放。第十二日則是十一齣戲的馬拉松連演，從早上十一點四十開始，在同一組貨櫃中一齣接一齣地上演，直到傍晚六點為止。當日更以三百六十度視角在臉書上直播，意圖讓作品能夠觸及更多觀眾。【1】

演出主題涵蓋各種視角的跨國移動，大致分為兩類。一是聚焦某國家與台灣之間的遷移史，如越南、馬來西亞、菲律賓、中國、美國等，分享近代史中與台灣有關的遷移、避難、收容、監管或移工剝削。如〈南海血淚〉的澎湖越南華僑難民營，〈安慰的島嶼和身體邊界〉談論冷戰時期充斥台灣諸多海港城市的酒吧文化。另一種是當代移民者的日常處境，以旅人、移民、移工、雇主的角度呈現不同立場的想法，多層面的思索歐洲的國民與難民、台灣的移工與雇主之間的矛盾對立與階級差異。例如〈隱形的國民〉中在台灣出生、長大、求學，卻從未擁有身份證的少年。〈格格不入〉中整日勞動求溫飽的歐洲民宿老闆，願意為來自台灣的旅人精心籌備一整桌生日好菜，卻痛恨來自鄰國的難民。〈便宜的人·移動的生活〉的少女，堅信二十四小時照顧阿嬤的外籍家庭看護，只會躲在不能鎖門的房內為家鄉幼子偷偷哭泣，不可能寫出文學獎作品。少女大聲要求看護「回你自己的家！」。

貨櫃空間僅容納每場約六至十名觀眾，不到一米的觀演距離，觀眾以各種歪斜和半遮蔽的視角，觀看坐在床鋪上、站在床前、縮在床底下的表演者，喝著表演者遞過來的熱茶、分享著表演者剝開的橘子、呼吸著表演者隨手亂噴的無名噴霧。觀眾坐在雙層床鋪、汽車座椅、塑膠桶、輪胎、小板凳上，經歷猜拳生死鬥的候補者還得爬到床鋪二層往下看。筆者只要稍微放鬆腿部肌肉，就會踢中前面觀眾的屁股，只好縮著手腳和大家擠在一起，在斑駁的貨櫃和鐵床中，微微體驗偷渡者的身體空間感。因著這樣的空間條件，演出者也幾乎都採取單人表演的形式。

乍看之下，《飄移計畫》是一個小規模、小場地的微型製作，實際上卻是相當深刻而龐雜的大計劃，每場戲的內容有問答、表演和聲音裝置三種觀演關係，計畫包含不同主題的十一齣戲、體驗展和書展等展演形式，傳播上包含了現場演出、公開影像和現場直播等藝術媒材，顯現創作團隊以劇場反思社會問題的強烈意圖，也反映出劇場的當代社會性。此演出計畫意圖將跨國移動議題龐雜的社會與歷史問題，濃縮到具體的貨櫃空間中，再從貨櫃的劇場時空中，拉開了百年歷史縱深的檢視，橫跨亞、歐、美洲地理的觀察，以細緻而多面向、多媒材的角度，重新思索移工、移民、難民和偷渡等等跨國移動的現況與困境。並且，這些故事不只是移工、難民或偷渡的不幸故事，涵蓋了跨國移動的移出國之民與移入國國民的矛盾情節，打開一種超越當代移工運動的想像，一種更大邊界的跨國移動思考——人與土地全球性離散。

跨國移動不只跨國婚姻的家庭問題，不只是東南亞移工的歧視或勞動剝削問題，更不只是歐洲邊境或海岸的難民問題，而是一種全球性的離散，人與土地、語言、文化的全球性離散。而人的流動是生存所需，將跨國移動從難民、偷渡、逾期居留等國家、律法、慣例的框架，拉回到人權與生存層面來思考。

貨櫃不僅是長途或跨國運輸的重要工具，也是近代難民常見的偷渡工具。聲音裝置開頭的英國冷凍貨櫃車求救簡訊的模擬錄音，更是將觀眾所在的貨櫃瞬間與全球的偷渡貨櫃做了連結，提醒著觀眾，跨國移動問題仍舊是一個全球性的進行式。

註釋

1、演摩莎劇團臉書粉絲專頁上可見所有三百六十度演出影片：

<https://www.facebook.com/Performosa/>

2、筆者有觀看到的演出作品為：

Floating S04：虫章虫郎

Floating S07：南海血淚

Floating S08：隱形的國民

Floating S10：便宜的人・移動的生活

Floating S11：格格不入

家的想像：無家者的共居生活《蜉光》

演出 ON STAGE

時間 2020/01/04 14:30

地點 議題製作所

編劇與演員的雙主線創作

以讀劇而言，《蜉光》的文本和表演完成度都很高。編劇和導演對無家者議題，想必事先做了相當程度文獻、統計資料的蒐集和消化，創作出既典型化又生動自然的無家者角色。

中年無家者——阿成，據說朋友滿天下的前營養午餐大亨；女性無家者——趙慈，患有精神疾病的開朗受暴婦女；青年無家者——張文，父母車禍雙亡頓失所依的青少年，離開親友家孤身闖台北，並為父母的清譽與保險公司對簿公堂。故事藉由張文冒然闖入阿成和趙慈夜間棲身的地下道，由此展開一段露宿街頭的三人共居生活。

《蜉光》在創造角色與刻畫人物層面有精彩而誠摯的表現。雖然是讀劇演出，三位表演者幾乎全然丟本、語調自然、情緒到位，展現獨特韻味的人物角色。滿口過去風光的阿成，在粗言穢語中不時顯露對趙慈的保護、對張文的關懷。他為了不讓負債連累家人而選擇露宿街頭，努力做著舉牌、廟會等各種底層的臨時性工作，竭盡所能地希望再次回到一般人的普通生活。在經商失敗流落街頭前，也曾經擁有幸福家庭、風光事業。喜怒、悲傷情緒表達都帶有精神疾病感的趙慈，對於無親無故、露宿街頭的自己為何懷孕卻表示毫不知情，態度也異於常人的淡定，面對社福、醫療體系的關懷暨害怕又防備。隱喻女性無家者多半都有被家暴的經歷，並承受著比男性無家者更高風險的街頭生活。逃家少年張文日間四處打零工、夜間瑟縮在地下道的紙箱上，最終才回歸家族的羽翼之下，與親友和解、繼續學業。

蜉光（On Stage 提供／攝影李宛玲）

蜉光（On Stage 提供／攝影李宛玲）

《蜉光》的文本結構相當清晰，以阿成和趙慈角色塑造無家者形象，並藉由張文的回家與阿成、趙慈的無家可歸形成強烈的對照。當張文最終回歸社會生活，在《賣火柴的女孩》的燭火式希望與《等待果陀》般的永恆失落中，阿成與趙慈無家的生活似乎看不見盡頭。

你我都可能是墜落底層的人。《蜉光》傳達出創作者對無家者議題的基本概念：「無家者與你我沒有不同，誰都可能是墜落底層的人」。透過三人對話揭示的無家者無奈的背景、街頭生活的艱困與底層勞動生活的辛勞，意圖打破社會普遍

對無家者的既有印象——懶惰的、髒亂的。三位角色不斷傳達出一種共同的氛圍：無家者不過是暫時失去家或暫時回不了家的人。無家者其實就是普通人，無家者其實離我們很近，或許，離藝術工作者、劇場工作者更近。

無家者的共居生活

《蜉光》的角色和主題都很明確的設定在無家者，但筆者接收到最清晰而強烈的，卻是家的意象。

跑路躲債的阿成有個四處尋找他的女兒，趙慈仍有一個不記得她也永遠想念女兒的失智父親，張文的親戚經濟雖不寬裕，仍有意資助他繼續求學。三位無家者雖孤身露宿街頭，仍有未完全切斷連結的家庭或家人存在，仍對原生家庭保有濃厚情感。此外，三人雖性格迥異，脾氣暴躁或情緒異常起伏，也尚能順利的與他人對話和社交，保有與他人建立社會連結的基本能力。因此，三位無家者很快的就在地下道的角落裡、紙箱堆中，構築出一種社會性、臨時性的家——陌生人的共居生活。

蜉光（On Stage 提供／攝影李宛玲）

蜉光（On Stage 提供／攝影李宛玲）

陌生人的共居生活。或許創作者為了讓角色具有代表性，恰好設定成一名中年男性、一名中年女性和一名青少年。三人圍坐共食的場景，如果認知成一個普通幸福小家庭可是一點也不違和，完全符合主流社會對家庭的想像。更進一步說，毫無血緣關係的三人，共同聚居在紙箱之中，分享僅有的食物、金錢，提供對他人有益的訊息，相互關懷與支持，不時出現一種充滿關愛、溫馨舒適的氛圍。除了住的環境太糟之外，《蜉光》三人的共居生活完全擊中筆者對家的想像，也切合當代和未來社會所需的多元共居、老青共居的想像。對彼此付出關懷、接納彼此的背景與過去、懂彼此的壞毛病和小心機，熟悉對方喜愛的飲食，留意維護彼此的身體健康，願意在此時此刻共同生活，所謂的家庭與家人關係，並不一定需要血緣作為基底。