

在新的一天到來前——詩意隱含的苦痛 與殘酷 《鷹與潛鳥》

演出：演摩莎劇團

時間：2017/12/01 19:30

地點：牯嶺街小劇場 2 樓藝文空間

文 黃馨儀（專案評論人）

《鷹與潛鳥》擷自李維史陀的南美神話研究，藉由鷹飛與潛鳥作為符碼，具體呈現了高與低、空中與水裡，甚至救助者、加害者或復仇者的關係。【1】而馮程程與曾彥婷，確實以這自己擅長的方式，藉由詩意與符號，將演員化為物件，讓觀眾能投射並拉出普遍經驗，展現出現代資本主義中人的物件化。而在觀戲之後，更發現作為對比意象的鷹與潛鳥，實為一體兩面，交織循環。其中的循環與重複性也成為一種結構陷阱，易使人身在其中而不可知，直到我們作為觀眾被帶領觀看。

是的，等待的觀眾被演員帶入演出空間。洪節華拿著手電筒，探照入相對牯嶺街二樓明亮的黑闇中。觀眾席座位錯置擺放，未似預期的座位安排，如此打亂了預期與慣性，也給予了演出空間陌異性——跟著走進，若同探索，一切得再經辨讀，為之重新命名。

鏡面球、毛線帽與鐵架星球在頂上轉著，折射出若星之光。當彷彿置身宇宙之時，戴著兜帽的演員倆倆依序出現，開始拆解。自然的成品回復成原料，毛線帽回歸於「線」、鏡面球的亮片被拆下，入盒成為可獨立販售的寶石。拆解的漫長啃蝕著時間，演員專注卻面無表情地執行一切，相仿的暗色兜帽遮蓋了他們樣式各異的穿著——不同的人在生產線上都成了一樣，若同許立志的詩，一個個成為「流水線上的兵馬俑」【2】。

而當鈴聲一響，場景轉換，潛鳥飛起成鷹，觀眾的視線被帶離幽黑靜寂的場景，轉向看到了明亮派對般的草皮空間——如若愛麗絲夢遊遇到的咖啡桌場景。而演員則恢復到本身衣著的多彩，甚還戴上派對帽，在四次有限的「專注時間」下（由五分鐘延長至最後的十三分鐘），針對手上拿到的牌卡進行即興故事接龍。牌卡上的關鍵字多半和童話寓言與資本消費有關，卻也同時不斷提醒要「努力向上」的格言，在這三者的交疊之下出了「現代社會的英雄旅程」

【3】，也讓即興故事接龍俏皮地荒謬——當王子得先解決卡債去救公主、當小紅帽得先提企畫書才能不被吃掉，坎伯《千面英雄》中所提及的，過往神話或故事英雄藉由旅程和歷險以觸及尋找內心的論述似乎已然崩壞。

而即使即興接龍獲勝的「英雄」，所得到的獎勵也不過是在人工假草皮、仿日照燈光與鳥鳴錄音下的一張椅子，與約莫兩分半的「休息時間」；其他敗者只能在一旁黑漆的狹窄房間中，站立著喝水喘息。或許房間是彩色的，但觀眾與勝者看到的只是黑漆的投影，與之相比之下，如此微薄的勝利便被放大，

「搶！」是一定要的，不管要搶的是什麼、不管這趟旅程會有多荒謬。而當「工時」（專注時間）不斷延長，休息時間卻依然是短短兩分半，兩分半的時間連整理場地的計時員都越整頓越慌亂。這樣無意義的競爭與即興若放大觀至演出的兩週，便會驚訝於演員到底經歷了多少的無意義的競爭，並且還要一直在這樣重複的創意中保持新鮮感。如此台灣勞工的處境，甚至劇場界在補助體制下的創作消耗，都被強烈折現在故事即興之中。【4】

當故事即興越是好笑，勞動者的處境變越顯悲哀；當「只要努力就有收穫」、「沒關係沒關係一切都會更好的」等字句頻繁出現，甚至彼此矛盾時，派對帽、綠草皮與明亮光線所給予的嘲笑就更深。在一些故事即興時，隱隱傳出了某些抗爭現場的真實錄音，那樣的聲音是如此低微，對比即興場景的鮮明亮彩甚至透露出蒼白。聽不清的聲音很容易被不再傾聽，畢竟另一邊是生猛認真與滑稽並存的生存實境秀。【5】

在最後陳雪甄說無可說，只能激動地以粵語講出許立志的詩「我說與不說／都會跟這個社會／發生衝突」。【6】語言靜默、工作時間結束，飛鷹又潛回到實務生產場景，被拆解回原料的物件被用於造人、搭建電塔。最後洪節華再次帶著手電筒出現，如果初始我們是探索洪荒，這次則是求索文明，電塔搭上了劇場的電箱，燈亮，觀眾走出接回外面依舊明亮的世界。這份明亮是由多少拆解、勞動與消耗點亮的呢？

「啊，又是新的一天。」每回合故事接龍的尾句在腦中響起。【7】

巴西被壓迫者劇場創發者波瓦所認為的藝術工作實踐即是：「藝術的工作必須能夠使人覺醒，即使在那些沒有參與審美的過程。……審美過程不是藝術作品，它的重要性和價值性，歸於其刺激和發展的洞察力和創造能力，在可能被萎縮的主題發展其能力，可能它是多麼的小，但每一個主題都隱含著現實。」而演摩莎劇團在《鷹與潛鳥》確實展露了這樣的審美過程，帶來一個詩意隱喻著苦痛與殘酷的作品。【8】

注釋：

1、引自《鷹與潛鳥》線上節目單，頁3。網址：

https://issuu.com/eeee68/docs/augury_program_bs_58253de774383a

2、許立志《流水線上的兵馬俑》：「沿線站着／夏丘／張子鳳／尚朋／李孝定／唐秀猛／雷藍嬌／許立志／朱正武／潘霞／苒雪梅／這些不舍晝夜的工人／

穿戴好／靜電衣／靜電帽／靜電鞋／靜電手套／靜電襪／整裝待發／靜候軍令
／只一響鈴工夫／悉數回到秦朝。」

3、神話學者約瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）在其著作《千面英雄》中提出
「英雄的旅程」論述，英雄因為受到召喚踏上旅程，在過程中經歷難關、尋找
到盟友、達成任務而回。而這樣的歷程召喚源自於人類集體潛意識的企求。

4、是以評論人小西以「創意勞動的生死疲勞」

（<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27601>）、楊禮榕以「生產意義的消亡」與
「薛西佛斯的時間」（<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27604>）來比喻。

5、這似乎就是邱議瑩委員對於勞團抗議的反應：那個都是放錄音帶的啦！「連
抗議都不認真還放錄音帶，當年我們走街頭才不是這樣。」（新聞參考：
<https://newtalk.tw/news/view/2017-12-04/105886>）

6、許立志《衝突》，引自《鷹與潛鳥》線上節目單，頁 13。

7、許立志《新的一天》：「我想再看一眼大海／目睹我半生的淚水有多汪洋／
／我想再爬一爬高高的山頭／試着把丟失的靈魂喊回來／／我想在草原上躺着
／翻閱媽媽給我的《詩經》／／我還想摸一摸天空／碰一碰那抹輕輕的藍／／
可是這些我都辦不到了／我就要離開這個世界了／／所有聽說過我的人們啊／
不必為我的離開感到驚訝／／更不必嘆息，或者悲傷／／我來時很好，去時，
也很好。」

8、原文出處：Augusto Boal: “The Aesthetics of the Oppressed”. Translated by
Adrian Jackson. 2006. 中譯引自周舜裕論文《被壓迫者劇場作為社會運動之實踐
探究》，頁 40。

在物品中生長也逐漸變成物品 《斷捨離的物件習題》

演出：傑夫·索貝爾

時間：2018/02/24 20:00

地點：台北國家劇院實驗劇場

文 黃馨儀（專案評論人）

在三樓實驗劇場排隊等待入場時，前台人員便不斷提醒，甚至可以說是「鼓勵」觀眾：所有箱子都可以打開，物品可以拿出來把玩重新放置；也提醒著，等會兒沒有固定不變的座位，走動起站一切都是可以的。不要擔心、不要擔心，放鬆看戲！——雖然這樣的說明的對象為人，然而在整體演出之後回想，當觀眾被這樣提醒告知以後，似乎被標示成為了某種「物」，可以搬運、不能重壓。而這也是索貝爾《斷捨離的物件習題》中的一份基調：他處理著「物件」，然無論是人或是物都是物件。

雖然已被告知，但進場後還是被現場滿滿的紙箱「驚」到了。這樣的「驚」來自非典型的使用實踐劇場，迅速的打破了潛在的觀演習慣，將身體感洗牌，知道等一下的演出可能不太一樣；或是帶來另一種可能態度：為了尋回在劇場的安全感與旁觀主權，打好可能的主舞台區，先找好位置坐下。兩種動能在雜亂又空蕩的現場成為了可觀察的畫面。而座位應景的是箱子套裝的 cube，在場上散置，上面寫有各式分類，或許是「情人雅座」、或許是「雙魚座」，或是「亂坐」，坐下時我們也同在場其他物品一樣被別類。

層疊的箱子給我的第一印象是二手商店，箱子被以不同的字跡，大大的區分標示，有時候看似有道理，有時候卻也沒什麼道理。物品紛雜著，每拾起一樣東西即若觸碰到一段故事。物品的觸感、質地、氣味、顏色、樣貌甚至聲音——我不小心按下一個老式錄音機的播放鍵，沒想到聲音便響起，像是穿越時空的招呼。這樣的「招呼」亦是全戲的基調，每個場景的道具物件都是索貝爾由箱子中拿取出，由他召喚出物件背後的故事，串起所欲展現的生命故事。

然而，由他召喚亦可由他翻轉，自己單獨錄下紀錄現場的聲音，轉換情境後便成為心理醫生的拒絕對話、被動的應答電話變成傷人的分手、而冰鞋也可以成為切菜刀。《斷捨離的物件習題》誠實的表現出人在物件上所投射的情感，直指物與人的依存關係。然這樣的「關係」亦是隨時可鬆動或傾覆的，因為皆是來自人的主觀，也因這樣的主觀，讓人也一再成為物。有趣的是，「將人物化」反而拉近了演出者與觀眾的距離。演出者不貪心，每次的「互動」或是鎖

定單一觀眾（如回憶法國時邀請協助攙扶以及傳遞食物的觀眾，或是約會回憶的「前女友」與翻譯），累積與之在場景的關係，建立兩者間微妙的獨特性；或是純以物的法則待人，將箱子與膠帶毫不在意的放置或黏貼到觀眾身上，甚至邀請觀眾成為「電燈泡」。另一個銜接場景，索貝爾好生對待受他邀請拿出包包物件、依紙條指令作為的觀眾，然對於一旁的閒雜人等，則隨意棄置箱子、對臉吹灑保麗龍屑。同樣的肉身受體，因為主觀差異而有不同對待。這就好像當觀眾被邀請依「價值」排列自己的所有物，評判標準會是客觀的「金錢價值」，還是主觀的「情感價值」呢？

最後一景，索貝爾藉由魔術手法，從同一個箱子中不斷拿取出物件，帶領觀眾經歷生命不同階段。出門準備、工作、約會、生育、壯年與老化，流動且消逝的，經由同一箱子完成，到了最後，取出的不再是能直接稱出名字的物品，而是碎磚與糾纏的線路。像是樹根，像是廢電線。所有生命中的物件層層堆積，成為有也無有意義的廢物。如果胡賽爾說：「每個意識都是關於某物的意識」，當到了這個場景，生命的現象到底是什麼？物件習題說的是存有還是虛無？而人去了哪裡？是物體紀錄了我們的活著，還是我們依著物品而活著？

若是回看這個劇場習題，從入場前到入場後，我們好像都是物品，在魔術與物件中被指涉。像法國文化社會學家布希亞（Jean Baudrillard）說的：「我們在物品中生長也逐漸變成物品。」「彷彿物質、真實、歷史事實，乃至所有對於現代社會而言根深蒂固的事物，都可以瞬間喪失掉存在質感，成為某些虛無縹緲的東西。」【1】

註釋：

1、引自黎子元〈布希亞：「後現代」的大祭司〉，「哲學 01」。

在接近與親近以後 《草草戲劇節》

策劃：阮劇團

時間：2018/03/17 13:00-20:30

地點：嘉義縣表演藝術中心全園區

文 黃馨儀（專案評論人）

2018年草草戲劇節來到第十年，以著「一群人一起完成一件事」為最初的目標與發起，阮劇團在嘉義從零開始，年年歲歲累積表演藝術更親近在地的可能性。

久聞這些年草草戲劇節在嘉義的耕耘以及帶動的能量，而作為一個民間自發的表演聚會，也確實成功牽動各表演團體的參與，無論南北距離，於每年的三月聚集到嘉義民雄。而就我第一次前往草草戲劇節，亦感受到其「親民」的特性，無論是戲劇、舞蹈、影展、市集、演唱或講堂，主事者都有意識地在處理其與參與者的距離。身處其中，可以明顯感受到這個戲劇節的「教育」理想，如同阮劇團團長汪兆謙十年來所懷抱的精神：「打開劇場，讓藝術家走出去，請民眾走進來，所有人都是在一起的，沒有誰高尚或誰不一樣，接近藝術，沒那麼困難。」【1】

在這目標之上，草草戲劇節舉辦的環境——嘉義縣表演藝術中心園區提供了極佳的活動空間，除了有專業的展演空間可以讓素人表演者展現，亦有與自然接軌的公園，打破專業的表演團隊平日在廟堂演出的隔閡。專業表演者在非典型表演空間、素人在正規劇場演出，如此交叉替換了平常民眾對「表演者」與「空間」的既定意涵想像，進一步具體呈現了「人人都可以表演、處處都可以讓藝術發生」不只是個概念，而是真實。

阮劇團的策畫有效利用整個園區，尤其是主要在下午一點至五點間的「草草OFF」，分別在入場的大稻埕、市集聚集的蓮花池畔，以及後山草皮舉行。另有「移動的主舞台」，在另一側草地山坡發生。第一週每個區塊都有四個團隊輪番演出，一個團隊約五到十分鐘，簡短且分區的形式讓演出遍地發生。觀眾在固定區域內移動看完四檔演出，亦可以在區域間轉換，然無論如何選擇，都可以由視覺或聽覺感知到園區內的發生，並隨處遇見表演。

演出的每組都會依被指定的時間區段表演三次，這樣的表演安排也若同一種「市集」，抓好時間便可以前往駐足選看。又因為每檔演出時間短，不必擔心下錯注看到不喜歡的浪費時間（畢竟事前也沒有節目介紹），即使和自己的品味不同，也願意看完。當然，想要隨時離開也沒有關係，因為這裡本來就是個

流動開放的公園。在此情形下，觀眾們便有機會無負擔的接觸各類型的演出，若此，也是一種藝術鑑賞教育的方式——藉由觀賞經驗累積而發展自己的觀演美感。

限於個人時間調配，「草草 OFF」當週十六組表演中我只看到了十一組。除了「移動的主舞台」，其他組合多以脫口秀、小丑、街舞等方式呈現，具有某種程度上的街頭與娛樂性，較非一般直接聯想到的劇場類戲劇。在觀看一輪之後不禁提問「戲劇」是什麼？當阮劇團以「戲劇節」為題名時，其呈現的想像是什麼？當代戲劇涵蓋的意涵或方式又有哪些？

而「移動的主舞台」本週的呈現以舞蹈團隊為主，以無語言的身體作為方式，較為抽象。然而各團隊皆意識到草草的觀演性質與空間語彙，多以音樂性（「小事製作」的即興彈唱、「等等」的老歌運用）、豐富的服裝色彩或是臨場道具（「壞鞋子」在地布景使用、「風格涉」最後的摩托車離場），試圖拉近和民眾的距離。然而觀與演中多半還是有條無形的界線，或是因為表演空間需求，或是形式上本即不具互動性，雖然所有團隊都可謂在開放園區的現地創作 (Site-Specific)，也有覺察到觀賞對象之不同，相對於親近觀眾，「草草 OFF」更親近的是場地空間。

草草戲劇節在十年間確實在嘉義撒下了種籽，在文化沙漠中發出綠意，成為表演藝術圈重要文化活動之一，甚至能開始嘗試收門票入場，推廣文化付費認知！當然直接互動不必也不應是這樣的戲劇節的主要目的，戲劇的定義在現代也已經一再鬆化。但若要迎向下一階段的春季，或許在接近與親近以外，可以有更多的再思考。

注釋

1、引自〈草草戲劇節 10 年，跨越隔閡尋回互助精神〉，聯合新聞網。

如果素人是創作的一環？《居民劇場：年貨怪談》、《我的星球》

《居民劇場：年貨怪談》

演出：大稻埕創意街區發展協會

時間：2018/03/25 19:00

地點：大稻埕永樂廣場

《我的星球》

演出：柴幸男、台南高中生演員、莎妹工作室

時間：2018/04/01 19:30

地點：台南文化中心原生劇場

文 黃馨儀（專案評論人）

近年來，「素人」演出跨出了社區劇場與常往戲劇教育的範疇，成為台灣表演藝術演出觀察的一個特點。就筆者觀察所及，此現象似乎由 2016 年台北藝術節官方點燃，以「讓全民參與製作」為出發【1】，促成了河床劇團與中山女高學生共同製作的《停格》；同年壞鞋子舞蹈劇場也開始了《春泥》計畫，以「尋找單純與真實的力量」為核心【2】，與中年女性進行身體與舞蹈工作，今年也已開始第三期的工作籌畫。2017 年褶子劇團與思劇場亦在「大稻埕國際藝術節」的脈絡下推出「大稻埕在地舞蹈劇場計畫」，期望將藝術與在地居民的生活結合，讓藝術家們探尋屬於大稻埕的身體語彙的共通性，並從中讓認識在地居民的故事，也更深入了解真正屬於大稻埕的故事。【3】

2018 年的台南藝術節，也由莎妹工作室和日本導演柴幸男合作，甄選高中生製作了《我的星球》；承繼「大稻埕在地舞蹈劇場計畫」，以過往學員為基底，大稻埕創意街區發展協會與思劇場推出了《居民劇場：年貨怪談》，在所謂「社區劇場」外自鑄新詞，或也是作為擴充舊有社區概念的一個嘗試？

綜合這幾年的發展觀之，各團體與素人的工作，進而使素人站上正式舞台（售票）演出，似乎某種意義上是希望以素人作為「藝術創作能量的溯源可能」，讓藝術家能夠離開藝術群體的同溫層，回到民間田野，尋找與體制或學院不同的表現。這樣的創作與工作方式對我來說不同於「民眾劇場」或是「戲劇教育」的脈絡——以參與者的主體性為工作重點，開展每人的潛在可能，並找到共同訴說和發聲的動能。未有誰好誰壞的層次差異，而是原初目的形塑了不同的結果。

誠然，在以劇團演出為主軸的劇場工作過程中，素人表演者藉由劇場遊戲、表演訓練等等方式，亦常能重新認識自己、建立對自己的信心與和夥伴的合作信任關係，在自身成長上有所突破。其中個人與團體的改變，當事人更能明顯感知。當素人成為演出中的媒材時，自有不同的觀看與思考性。而我所思考的部分在於：讓素人成為材料站上舞台是為了讓他們成為演員嗎？還是經驗獲得與自我成長？表演者除了在舞台上被注視與能表現的肯定外，作為演出的集體表達與到達為何？是誰決定方向的呢？參與演出者除了以自身的特殊性作為演出材料外，其在其中的動能與關係為何？

柴幸男與十一位台南高中生合作的《我的星球》，本於其以日本小豆島人口老化與流失的創作，台南版本又做了些微改編與調整。《我的星球》設定在地球暖化，人民紛紛移居火星的末日科幻想像之下，十一個演員各自有所擔任的角色：充滿活力少根筋的 Sandy、很有責任的 Kiki、一臉酷樣不合群的 David，還有親切卻又神秘的 Spica 等等，也不例外，每一個類型後面都有成為那個樣貌的內心事件。每一個高中生詮釋的角色都有著日本漫畫感的類型取樣，並且亦有著相符的說話與表演模式，以旺盛的青春演出著往下一階段成長的青澀與一搏。

《我的星球》作為一個跨國共製以及素人演出作品可說是方方面面皆相當完整。表演者藉著揣摩與設想，趨近另一個設定的世界、並以另一種文化質地演出，以著他們真實的青春，完成了這個作品。作品主題也呼應了城鄉移動的討論，由柴幸男與高中生的共同創作中也可以看到演員們對現在生命階段的呼喚。除了高聲頻與能量造成的咬字問題外，高中生們配合舞台、燈光等的走位與毫不青澀的演出，甚至現場唱跳的引入性，可以見得他們與導演排練和工作的強度與對作品的信心；而從前台提供的排練紀錄，也可以略窺他們經由工作坊開始的探索與成長。不難想見，這樣的演出肯定將成為他們一生中極重要的回憶。高中生以他們正在發生的青春成為劇場的素材，卻也同等的在過程中得到了共同的成長。

同樣以「高中生」作為形象，《年貨怪談》中的四位演出者們不分年齡皆套上溢滿青春氣息的高中制服，並跳起開場舞、模擬起高中補習班的生活作為串場。半小時的演出，可以看見創作團隊想親近台下同為居民觀眾的企圖心：熱鬧演出、高頻的聲響，以及冷笑話參雜的怪談故事。然而相比於 2017 年的「大稻埕在地舞蹈劇場計畫」，此次演出雖然成員高度重疊，都是「素人」，但在表演意念上已經改變，從演出內容難以尋見和表演者的關聯，甚至與大稻埕的確切關係。雖然演出中緊扣大稻埕的「年貨」特色為主題，但大稻埕僅有年貨嗎？年貨街於此的脈絡為何？還是年貨街只有嘈雜可取，以形塑出嘈雜的演出？大稻埕創意街區發展協會建構了「居民劇場」，但從《年貨怪談》中我看

不到他們對於這區域的「居民想像」，而所謂的「居民演員」扣除居住於此的地理身分外，從演出中也看不見與此地的關係。

人人都可以是演員，藉由劇場解放身心、活出另一個身分，並成為觀眾目光焦點。然則，所成為的另一個身分是什麼？是為了譁眾取寵的形塑，或是作為設身處地的揣摩？又為了什麼要演出？演出的目光望向哪裡？我想這是劇場工作者引入「素人」為創作元素一環時所應更謹慎思考的部分。

註釋

- 1、引自中國時報電子新聞〈台北藝術節開幕 《停格》用青春為台北寫下紀錄〉。（網址：<http://www.chinatimes.com/realtimenews/20160529003511-260405>）
- 2、參考表演藝術評論台「TT 不和諧開講 2017：第四講」〈講座紀錄：劇場／日常的疆界——素人／業餘表演者的現身／參與〉。（網址：pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25601）
- 3、參考思劇場網頁，對「大稻埕在地舞蹈劇場計畫」的介紹。（網址：<http://ttt.artyard.tw/大稻埕在地舞蹈劇場計畫>）

尚未成為凝視的旁觀 《戰場上的野餐》

演出：黑眼睛跨劇團

時間：2018/04/14 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 黃馨儀（專案評論人）

《戰場上的野餐》為西班牙鬼才創作者、同時也是佛朗哥獨裁政權時期被嚴加列管的費南度·阿拉巴爾（Fernando Arrabal）的作品，以戲謔無理的劇情，呈現戰爭的荒謬與殘酷。當黑眼睛跨劇團以此作品，作為導演鴻鴻踏入劇場三十周年的「紀念作」，或可見鴻鴻與黑眼睛對己身創作定位的企圖心。這樣的企圖也藉由演前製作人劉至芸親自提醒：敘利亞戰爭仍舊發生，而對岸直指台灣的飛彈有增無減。

黑眼睛跨劇團此次的製作，以 2015 年受邀日本利賀藝術節的版本為基底，重新編排。【1】其最大的改變為將場景改為四面台，利用空間建構出戰況無所不在、敵人隨時來襲之感；並讓觀眾在舞台／戰場上野餐，使劇中與現場有了對照，演出中荒謬到戰場野餐的父母、與現在在看戲的我們，並無兩樣，都置身其中而不自知、都在旁觀他人之痛苦。

作為戰場的舞台上並未有任何戰壕、武器與屍體，而是鮮豔明朗的野餐墊，以及一道如河流般區隔兩方的枯葉。在空間不直接被賦予戰爭的符碼之時，野餐也未嘗不可。當野餐的父母一出場，一種布爾喬亞式的「佔領」便開始了。野餐一開始源自於歐洲貴族的狩獵宴會，當中產階級興起後，則為交流與分享的場合，讓人與自然合為一景。【2】然而當野餐墊一鋪開、躺椅一放，也宣示著地盤——人類在自然裡佔地為王，以此區隔出新的領域。因此，雖是「野餐」這般分享式、輕鬆悠閒的社交活動，實便已隱藏著佔有慾念。而當這樣看似無害的佔有進入到戰場時，便以另一種層面說回戰爭之始：搶奪與佔領。

故而當落單敵軍出現時，正享受野餐的一家子便不由分說地將他抓起，卻又有權力與能施捨「善意」，解開他的手腳、給予他自由好一起野餐——重點從來不在「國家」內的戰爭，而是個人的劃地擁權。而敵對兩方軍人根本不想要打仗，在戰場壕溝之中多以殺時間度日。劇中的兩位軍人也非自願參戰，都是由日常中被捕獲，然後進入戰場。然而非自願的進入，卻又因為男性的身分，被賦予需英勇陽剛與保家衛國的形象。故而抓到敵軍後，兒子在爸爸的要求下得擺出英勇的動作，呈現征服者上對下的姿態（高位站姿與踐踏地上的俘虜），為了建構英姿也可以恣意戳殺敵人，暴力是男子氣概的象徵。沒有意義的征戰

與攻擊，亦造就了荒謬的拍照留念，人被物化，沒有個體的意義而只是「紀念品」，在這過程中又再一次的鞏固與區隔雙方的權力。

阿拉巴爾的劇本真實的呈現戰爭的荒謬，以及在這之中人被物化與自我物化的循環過程。黑眼睛跨劇團此次的改版也更有意識地呈現了其中的荒誕，並提出批判。然而，此次的重製以原住民兵作為敵軍角色，雖然藉此帶入了原住民吟唱與歌謠，對比另方家庭西式的服裝與音樂，給予不同文化符碼，以談論戰爭原因之一的歧視、誤解與曲解。不過，當鴻鴻希望「隱喻台灣目前在美、中、韓強權競爭底下的國際處境」【3】，原住民兵的出現合理嗎？畢竟如果回頭看原住民在台灣處境，即是一部被侵占的血淚史，一再被洗去身分、為殖民者而戰，從漢人、乃至日人、再至國民黨政府，甚至今日都仍在發生，不斷失去傳統領域！

當「原住民符號」被放在受俘與求饒、被汙衊與被和解，最後手拉手唱〈我們都是一家人〉只是種以漢族為本位、偽善的和解。好在最後這虛偽的善與解套被轟炸殆盡了。而坐在觀眾席上聽著轟炸與爆破聲，也感覺疏離與虛假，畢竟知道那不是真的。燈再亮起時，場上的呻吟與哀號則真實的多，但那是真的嗎？就像是我們坐在這，看著遠方敘利亞的新聞，看到孩子亡故在灘頭的照片，是真的，但好遠，至少不在有冷氣的黑盒子裡。因此或許觀眾也就是收屍的護士們，不再實際行動與救助，等待的只是證明殘暴與死亡的數字，以此再去批判荒謬的戰爭（畢竟她們唱著的是〈十個小印地安人〉，是他者而非我們。）

蘇珊·桑塔格《旁觀他人之痛苦》的英文書名是 Regarding the Pain of Others，Regarding 也能譯為注視、凝視。如果我們希望以藝術、以劇場去凝視、批判現實，那便需要更有意識與同理，不落於天真、膚淺、無知、健忘的利刃。【4】如果我們無法反省、無法意識與尊重每個他者，那理解與改變便不會發生。

註釋

1、此段敘述參照 2015 年利賀藝術節演出精華片段：

<https://www.youtube.com/watch?v=BRp-7wMc6U8>

2、參考梁惠明〈野餐的前世今生 一切是這樣開始……〉，中時電子報，2015/04/04。

3、引自中央社〈西班牙作品戰場上的野餐 首開進劇場展演〉，2018/04/12。

4、摘引改寫自吳明益〈傷心就是一種凝視〉，原文：「《旁觀他人之痛苦》的英文書名是 Regarding the Pain of Others，Regarding 也能譯為注視、凝視。這些透過攝影家之眼的凝視，正是讓我們不沉迷於天真、膚淺、無知、健忘的利刃。它可能讓我們開始關心敘利亞，或者他國對待逃難者的態度，從而反省自身民族的命運。我問學生是否看着那張照片是否感到傷心？傷心就是一種凝視

的反應。而傷心是否有力量，端看你是否從此朝向主動理解苦難（也許就在腳底下的）而定。」端傳媒，2015/09/07

返回原初，而至不惑 《演員實驗教室》

演出：蘭陵劇坊

時間：2018/05/05 14:30

地點：國家戲劇院

文 黃馨儀（專案評論人）

1978年金士傑接任耕莘實驗劇團團長，隨後邀請吳靜吉與李昂擔任指導，並於1980年因參與第一屆「實驗劇展」而更名為蘭陵劇坊，以此開啟了台灣小劇場運動，也為至今的台灣主流劇場埋下種子。作為台灣現代戲劇史上重要的開創劇團，即使在1990年蘭陵劇坊正式解散後，依然以其對台灣現代劇場的影響力，引發討論、帶動新的創作者、並有紀念性的重製演出。

不同於「蘭陵30」以三組知名劇場表演者輪番上陣、再製代表作為《新荷珠新配》，卓明、王墨林以報告劇呈現《貓的天堂》，2018年「蘭陵40」選擇以1983年首演的《演員實驗教室》登台，並另邀集了已退出劇場圈的夥伴，一方面紀念亡故的蘭陵人李國修，望能誠實展現演員的人生【1】，另一方面也具體而微地呈現了，蘭陵劇坊由劇場練習、個人探索與集體實驗而誕生的創作過程。

2018年《演員實驗教室》，藉由背光的剪影，從相互帶領的信任遊戲開始，從時光中把那一段過往呼喚牽引而出。十四名演員，每一段演出基本上都可以看出由劇場練習發展而出的軌跡，像是閉眼回憶牽引出賀四英的童年記憶、團員間的訪問開啟游安順的過往、楊麗音利用椅子開創的獨白發展，以及黃哲斌以隨身物件建構劇場和生命的歷程。或是純然單人獨角演出，或是搭配夥伴合作，十四名演員都在舞台上直接且真誠地挖出自己生命的一段故事。

《演員實驗教室》的演出形式呼應到1982年吳靜吉自行整理出的蘭陵的發展方向——由每週兩次的經常性訓練課程，讓每個人都有自體的創作能力與熱忱，並藉由集體創作的方式，融入日常生活經驗與古今素材，結合精緻劇場文化與日常通俗文化，達到文化混血。這樣的脈絡亦和吳靜吉的教育心理學背景、當時的劇場實驗境況，與受制的政治處境下的自由渴求相關。吳靜吉希望好的演員能從零出發，不一定要有經驗、但要有熱忱，相信個人的體驗式一切創作的出發點。【2】而這樣的探索與發展方式，亦造就了蘭陵膾炙人口的創團作《包袱》與融合戲曲題材的《荷珠新配》；蘭陵當初在地下室黑膠地板的種種練習，今也仍存在於各戲劇社團、系所及工作坊的操作中。

然而在現代劇場發展四十年後、在已上演過眾多前衛大膽開創的國內外作品的國家戲劇院舞台上，《演員實驗教室》似乎有點過於形式簡單並且個人懷舊了。不過隨著表演者四十年的生命歷練沉澱，這樣的「簡單」卻又顯得不易，畢竟如此的呈現方式是逼著表演者把所有的「表演」都先放下、回到最原初的狀態：關乎對夥伴的信任、對自己的孤獨探索、移除資歷與榮耀，只帶自己的身體與自己的故事上台。誠然在觀戲過程亦可感受到已非劇場人的幾位表演者的節奏拖沓，然而若每個人都可以是表演者、都是自己生命的演員，當能直面上千名觀眾、面對迎接在這一刻只為自己亮的光，即已憑己成就了自身的舞台。

如同評論人張敦智所說，《演員實驗室》可作為年輕劇場工作者的精神提醒：在形式與內容的歷史座標上、在寫實作品的涵蓋上，以及戲劇反映現實的能力上【3】。就我而言，更重要的或許是回歸到創作者與表演者對劇場的可能信念：「每一個參演者都有責任去完全表達自己的意見，……直接跟觀眾溝通說話。他不再需要害怕自己演得好不好，反而是提醒自己怎樣更誠實地在劇裡探討的問題上表達自己的感情和思考。這樣的表演方式是有一定意義的，再沒有誰比誰演得好這回事，再沒有誰支配誰的問題。」【4】雖然以民眾劇場的論述來看蘭陵已有資歷與權力位置的前輩表演者來是有點荒謬，不過在《演員實驗教室》裡我確實看到了關於劇場的原初狀態，亦看到經歷時間的表演者於自己和角色的餘裕與餘韻。

註釋

- 1、參考《演員實驗教室》演出節目單，導演金士傑的話。
- 2、整理自鍾明德《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》：第一部分「第一代小劇場與實驗劇場」。書林出版，2008年授權重刊版，頁35-42。
- 3、參考張敦智〈考驗屬於年輕評價者《演員實驗教室》〉：「比起創作上的啟發，它更近似精神的提醒。如果《演》從形式與內容上成功超越了它真正、也是唯一能完整存在的1983，並標誌出《荷珠新配》與《包袱》所身處時代的歷史座標，那麼回顧2018年，創作者是否仍維持了相對於該作品與該時代，早慧與超越的能力？沿《演》的座標往下，臺灣的寫實作品如今多出了哪些涵蓋現實的能力？若演員自身生命經驗的分享，已經顯得不著邊際，那麼戲劇還有多少能力反映更廣袤的現實？」表演藝術評論台原文網址：
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29415>
- 4、轉引自鄭翠懷〈民眾劇社與社區劇場〉，莫昭如、林寶源編著《民眾劇場與草根民主》；唐山出版社，1994年；頁216-217。

或許是另一座魅力之峰 《相逢何必曾相識》

演出：魅登峰劇團

時間：2018/06/09 20:30

地點：台南吳園藝文中心柳屋

文 黃馨儀（專案評論人）

1993年台南文化基金會培育發展的魅登峰劇團，為台灣第一個老年劇團，以五十歲以上的台南居民為招募對象。2000年劇團從文化基金會脫出，獨立營運，至今走過二十五年歲月，可謂台灣代表性的熟年劇團與台南在地劇團。

作為一名應用劇場工作者，對於如此目標族群、成立時間與地方性皆具代表性的劇團，一直僅限於文字資料的認識；正好聽聞魅登峰劇團推出「古蹟定目劇」，六月兩個週末、每晚演出兩場，實覺機會難得，必得前往觀賞。在前往台南的途中，好奇心亦隨高鐵疾駛——就空間上，本劇會如何運用「古蹟」吳園柳屋？就「定目劇」【1】，此劇的完成度如何，將以怎樣的方式持續在吳園演出？長期的發展會如何呢？而一晚連演兩場，連年輕演員都容易疲憊了，不知這群前輩長者的體力如何？或是會展現不同的表演方法？

開演前一刻抵達吳園柳屋，正是進場時分。柳屋內空間不大，亦是日治時期的老屋，內部結構感與321巷的老房相似。內部茶桌移位後，約可容納四十名觀眾，雖是當日第二場演出，也售出了八成票券，以表演者親友為主要觀眾來源。而在表演空間中僅留下兩桌六椅，展現現仍持續作為餐飲空間的柳屋之間適懷舊，並在後方設置投影，演出時根據劇情，佐以幫助想像的示意照片。

《相逢何必曾相識》一劇（以下簡稱《相》），以三組人馬，今昔對比，企圖呈現時光變遷下，藝術創作的環境改變，以及藝術創作者不變的生計困境。一開始先以麗珠與萬財倆夫妻與友人討論是否支持兒子的夢想，讓兒子赴日學習刺青藝術，或是應就現實考量，留在台灣跟著萬財學習從商？後則是糕餅店老闆文福與秀蓮帶著孫子來到柳屋，在有音樂天份的孫子展現一曲後，和文福先行離去、前往小提琴課，而秀蓮則巧遇也約在柳屋見面的敏心和留美學習藝術歸國的曼茹，在談話過程中展現了過往戒嚴對藝術可能的限制、孤身留美學習藝術的辛苦，並帶出《相》題名：曼茹為了學習藝術，割捨了和文福的一段情。而全戲也結束在文福和曼茹的再相見與互道當年。

如同上述，《相》劇情平實未有太多衝突起伏，然各熟年演員的表演卻出乎意料的自然與穩健，以自己現有的年齡，演繹詮釋被分配到的角色，極能引人入戲，帶動笑聲與感受。又像是因循劇情，即使已猜到文福與曼茹的感情伏筆，但謎底揭曉時，仍是讓觀眾順著表演，倒抽一口氣。雖然有些情緒上轉折斷裂落差，或是台詞上的丟接不順，但對整體表演上沒有太大的影響，可見「老」演員人生歷練對角色的輔助，亦是魅登峰劇團長年積累的訓練成果。

不過，縱使演員表演之自然生動，也因年歲，能深深淺淺地道出「相逢何必曾相識」的時間沉澱，卻掩蓋不了演出劇本的問題：本劇到底想表達什麼呢？針對藝術與現實的討論嗎？藝術環境的演變嗎？若這是主軸，其中的討論很是單薄，多是角色單一的經驗抒發。又就美術的發展，「刺青藝術」也未能對應後來討論的現代美術，亦沒有呈現刺青藝術在藝術領域的特色。而敏心和曼茹敘舊時述及過往的台詞也不是對話，而是各說各話。曼茹提及在紐約地鐵遭黑人襲擊的台詞處理亦有危險（甚至是沒有必要），容易加深台灣人已深的黑人刻板印象。若參考編劇李鑫益先生的臉書分享，可細見他對各角色的設定，然可惜並未能藉由演出呈現、或亦太過瑣碎而收尾無力。而關於「古蹟定目劇」，本劇和吳園柳屋實無關聯，除了在開頭台詞有略提到柳屋歷史外，便無再著墨，在空間上的使用也是中規中矩，僅是在古老風情之中挪出舞台。如果如此，以古蹟眾多的台南而言，本戲亦可輕易地移至他處，不需在吳園演出，柳屋的古，似乎僅是方便的環境布景。【2】

根據所閱讀的資料，魅登峰劇團歷來受導演個人風格影響不小，不一樣的導演左右了表演風格、也給予演員不一樣的經驗累積。【3】近年來，劇團編導以內部團員為主，自行排練與發展，確實呈現了屬於他們獨特的風貌，故事亦展現台南在地情懷，演出不同於其他劇場的可能。然而若要能使「魅力登峰造極」，編劇與演出意識的提升亦需精進，從歷年劇評看來，這也誠是魅登峰待解的問題。

轉念一想，劇場面對這群生命的資深演員，能否有另一種包容力？畢竟上台即是可喜、也是種解放。【4】或許即如楊美英所評：「面對這群熱愛表演、堅持多年的長者們，在豐富人生經歷所淬煉出渾然天成的自然自在表演能力之外，究竟適合以何種的劇場編導專業協助在劇場藝術再上一層樓，或是根本應該換另一種欣賞生命風景的眼光來看待？！ 如是的自我反思，也是作為評論者的我的每次斟酌思慮所在了。」【5】

注釋：

1、定目劇（Repertory Theatre），根據文化部訂定的「補助民間推動文化觀光定目劇作業要點」（<http://law.moc.gov.tw/law/LawContent.aspx?id=GL000072>），定目劇必須是為促進國內外文化觀光量身特製的售票表演，並以本土創作戲碼為原

則，固定時間、固定地點、固定形式，每周至少演出五天，每場次至少四十五分鐘，至少三個月為一檔期。（引自經濟日報，C9 文化創意版，2012/10/8 日）

2、關於「非典型空間」之「使用失效」，實不只魅登峰劇團，只因「古蹟劇場」一詞讓我再思嘆。現今「非典型空間」已成為新的劇場「典型」時，創作者如何更有意識的重新省思與審視呢？據此，筆者先前另有〈失效的非典型空間演出——當環境成為布景

〉一文粗淺提問，請參考 <http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article1895.html>

3、參考呂毅新〈老人劇團在台灣——從「魅登峰」到「歡喜扮戲」〉《一九九九台灣現代劇場研討會論文集·社區劇場》，頁 171-192。行政院文化建設委員會出版，1999 年。

4、此處是思及卓明在〈台北以外——「南方」視野的現代劇場發展〉中所說：「紐約給我最大的影響是他的包容力，沒有什麼好壞，任何人只要願意去演，享受這裡。」頁 44。《共學講堂紀錄誌》小劇場學校發行，2017 年。

5、引自楊美英〈府城熟年戲中戲《我愛茱麗葉》觀劇反思〉，表演藝術評論台，2012/11/4。原文網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=4637>

以「我們」的輕做選擇《恐怖行動》

演出：台北藝術大學戲劇學院

時間：2018/06/02 14:30

地點：台北藝術大學戲劇廳

文 黃馨儀（專案評論人）

國立台北藝術大學 2018 年的夏季公演，以律師出生的德國作家費迪南·馮·席拉赫（Ferdinand von Schirach）的劇本《恐怖行動》為底本，在原著的被告陳述與法庭辯論之外，又加上了約十五分鐘，以身體、影像與偶之意象形塑，延伸將難民議題帶入討論，企圖在法律的是非黑白與人類的生命價值之間，回看到戰爭最底層的受難人民，以難民求生的狀態作為當代戰爭背景切片，看見不一樣的灰色地帶。【1】

或許即因如此，相較席拉赫原著堅實地以法庭作為舞台，以審判過程帶出「人性尊嚴不可侵犯」之基本原則與「最大利益」的語言道德辯論，陸愛玲導演加入的開場，確實展現了言說不及的另一「模糊」空間：一個個面色槁灰、塗上泥彩的演員，緩慢地行走過舞台。大包小包、步履蹣跚，不時跌落不再站起；或是僅剩遺留的物件、訴說曾有的生命。背後投影也給予支持，藉由不同新聞照片、或是動畫影像，呈現舞台演員以外的難民之眾。然而，這樣的灰慘的形象真是難民的實貌嗎？還是僅是在遙遠的台灣，我們藉由視聽媒體所堆疊的印象？當苦難的遷徙被刻畫成灰慘緩慢的符號、當男孩偶在操控下翻滾擱淺成知名的敘利亞男孩罹難照片，這些灰黑遙遠的苦難與我們的關係為何？這些形象是掙扎的生者？還是死者的幽魂？這些充斥的戰災影像，與企圖還原的身影，究竟是「『記錄了』戰爭的原貌，還是『建構了』災難的神話？」【2】

蘇珊·桑塔格在《旁觀他人之痛苦中》提及：「死者們對活人極度漠然：不論是那些殲滅他們的敵人，還是那些見證者——我們。他們為什麼要與我們目光接觸？他們該跟我們說些什麼呢？『我們』——這個『我們』是那些從來不曾經歷他們經驗的活人——不明白。我們不曉得。我們真的無法想像身歷戰禍是怎麼一回事！」【3】即使看見卻也如此遠了，那刻意疏離冷調處理的苦難又是什麼？是否只是更呈現創作者找不到處理難民議題之於台灣觀眾的連結？又這樣的畫面，與之後的恐怖攻擊處理、而至人性尊嚴與法律道德的關係為何？

而回到主戲的法庭舞台，席拉赫以著律師背景，十分清晰地藉由檢察官、辯護律師、被害家屬與被告少校的陳述與交鋒，呈現對於生命的思索、討論正義與道德的邊界。當緊急狀況發生，是該「兩害相權取其輕」，擊毀被恐怖分子脅持的客機，以一百六十四條無辜的性命，「拯救」慕尼黑足球場七百名球員和

觀眾？還是應秉持著「人的尊嚴不可侵犯」，每條生命都是獨特的，不應被以量比較與取捨。在理性邏輯與倫理原則的討論之中，亦呈現了法律原則之有限，以及原則因處境的模糊，並揭示了每個原則與選擇背後的意識形態：這不全然是道德難題，亦是對國家的捍衛！是以被告少校義正嚴詞地說：「就某個層面來說，平民成為一種武器、成了恐怖份子的武器，他把整架飛機變成他的武器，而我必須對抗這個武器。」如此觀之，其中的討論以不全然關於「人的尊嚴」，亦是該群人所屬的「國家」的尊嚴，進一步複雜了個人與群體的位置選擇。如果軍人被期待「保家衛國，為國犧牲」，人民不該嗎？

然而，在以「國家」為想像之下，席拉赫以欲判被告有罪的檢察官之口，帶出了「我們想生存在怎樣的國家」的思考層面：恐怖行動造成的威脅，即是以其攻擊，改變了原有的社會秩序，以及法理原則。而國家與政府作為人民的依歸，有無武力與戰爭以外的解決措施？像是為何不先疏散足球場的觀眾？為何無法先確認機上反抗歹徒的乘客成功了沒？如果只以「我們在戰爭之中」為理由採取行動，那麼和平便不再可能。

兩方的言語交鋒與思想辯論雖是精彩，但亦長達近一個半小時，十足展現德語劇場以語言思辯為本的特性。就此，北藝大的學製試圖以歌隊創造語言聲響與舞台畫面的變化，並重複部分字句以協助觀眾理解。而法官、檢察官、辯護人、被告和證人等，也不全依制式法庭結構進行走位，並利用椅子空間、麥克風來豐富法律語言之外的畫面，讓整體不過於僵固單一。雖有所用心，然而椅子與麥克風等道具，作為舞台符號的使用並不明確，無法協助堆疊思路、找到脈絡，反而分散了台詞的語言能量；演員的走位散動亦使得法庭該有的嚴肅論證性不足，各方當有的思想交鋒削減，反而讓舞台視覺輸給劇本台詞。

演出最後，觀眾依兩方答辯，取得判決被告的權利：被告是否能無罪開釋？或是當為被殺害的一百六十四條人命負責？【4】在我所觀看的場次中，被告最終獲判無罪開釋，而 2015 年首演至今，四十五萬觀眾中，62% 人亦在觀演後投下無罪釋放。【5】

看著投票數字，這一場「『兩難處境』與『換位思考』的思辨之旅」【6】，到底走了多遠呢？或許國族、群體、最大利益還是佔了主要位置吧。而若以此再看回難民議題，便能見得難民何以愈發被拒於歐盟門外，即使歐洲聯盟基本權利憲章第一條亦是保障「人性尊嚴」，但多數人仍是以「我們」的輕做選擇……。

註釋

1、整理自《恐怖行動》演出節目單，導演陸愛玲的話。

2、蘇珊·桑塔格著，陳耀成譯：《旁觀他人之痛苦》，一方出版，2004，書

封封底簡介。

3、同註 2，頁 142。

4、投票前有說明，陪審觀眾的職責在決定「有罪」或「無罪」。若有罪，其刑責將會另為決定，但不在此次範疇。

5、各地演出投票結果可見官網：<http://terror.theater/>

6、《恐怖行動》演出節目單封面文字。

以聲音貼近人心 《同情的罪》

演出：柏林列寧廣場劇院、合拍劇團

時間：2018/06/09 14:30

地點：臺中國家歌劇院中劇院

文 黃馨儀（專案評論人）

2015年，柏林列寧廣場劇院（Schaubühne am Lehniner Platz Berlin）邀請英國合拍劇團（Complicité）導演賽門·麥克伯尼（Simon McBurney），共同創作《同情的罪》（Beware of Pity），改編知名奧地利小說家史蒂芬·茨威格（Stefan Zweig）小說《焦灼之心》（Ungeduld des Herzens）。

從「焦灼之心」到「同情的罪」，茨威格的小說中有這麼一段話道出梗概：

同情恰好有兩種。一種同情怯懦感傷，實際上只是心靈的焦灼。看到別人的不幸，急於盡快地脫身出來，以免受到感動，陷入難堪的境地。這種同情根本不是對別人的痛苦抱有同感，而只是本能地予以抗拒，免得它觸及自己的心靈。另一種同情才算得上真正的同情。它毫無感傷的色彩，但富有積極的精神。這種同情對自己想要達到的目的十分清楚。它下定決心耐心地和別人一起經歷一切磨難，直到力量耗盡，甚至力竭也不歇息。【1】

而引發本戲悲劇的，即是那怯弱與感傷的同情：年輕士兵 Hofmiller 受邀前往 Kekesfalva 男爵的城堡宴會，在歡樂陶醉之際誤邀男爵雙腿癱瘓的女兒 Edith 跳舞。之後 Hofmiller 因為賠罪的機緣，成為男爵一家的固定訪客，並知曉男爵原為猶太商人的身世背景。Hofmiller 因著對 Edith 境遇的同情，與「被需要」的虛榮，固定前往城堡、享受著眾人歡迎與特殊待遇，未查少女 Edith 對他萌生的愛意，並以他做為復健與痊癒的動力。在 Edith 的告白與激烈示愛、眾人的拜託懇求下，煎熬的 Hofmiller 向 Edith 求婚，以讓她安心前往瑞士療養復健，卻又不堪同僚詢問嘲諷，欲求自殺以解脫，幸得長官拯救、送往他處服勤。在離開的火車上，Hofmiller 擔心 Edith 狀況，寫下道歉與告解、共許終身的電報，未料因為奧匈帝國王儲遭射殺，電報未送出，而 Edith 也因為絕望與憤怒而跳下他們時常相聚的陽台自盡，也讓痛失愛女的男爵不久於世。之後第一次世界大戰開打，戰場中死傷無數，儘管雙手浴血，卻仍掩蓋不掉他害死 Edith 的悔恨：「那一刻我就明白了，一個人只要良心還在，就不會遺忘他以前的罪過。」

《同情的罪》僅就故事而言並不複雜，而茨威格的書寫特色著重於刻劃人的內心。其受到佛洛伊德心理學影響，極其深入地描繪與梳理角色心理，並以人內心的各種對話與慾念，對應到所處的外界現實。由此觀之，導演麥克伯尼準確

地選擇以「聲音」作為主要的表現手法，創造聲音景觀（Soundspace），藉由成熟的主述聲線、敘述者的聲音轉換、現場配音等，撐出 Hofmiller 的內心世界。與其說是「觀賞」柏林列寧廣場劇院製作的《同情的罪》，「聆聽」或許更是適合的詞語。或許也是因為要呈現主角們內心的幽暗與隱晦，主要的演出區都在舞台中心，四方圍繞著的是其他演員聲音演出的桌子、麥克風與譜架，在「雜亂」中，只有受照射的內心回憶能為我們所見。回憶是相片、是文字與書信，而各角色也不全然是寫實的表演，多以轉化象徵來呈現，如推載 Edith 的桌子與白裙、站上陽台就是站上椅子、投影表演者手部細節以呈現內心。而最後白裙跟不上推桌的速度而墜落、繼而一件件衣物被吊起展現死亡，同時降下的天棚如同時代與戰爭的輾壓。

視覺隱晦紛雜，對比之下各式聲音滿盈空間。在演出過程中，我常以為自己正在德國，藉由桌旁小小的收音機聽著“Hörspiel”！“Hörspiel”在德國聊備一格，若直接中譯為「廣播劇」對於台灣觀眾可能有理解上的誤差。對我來說，台灣的廣播劇發展並未太成熟，美學也尚嫌刻意粗糙；“Hörspiel”若是直接拆解德文字面，譯為「聲音演出」或可更見主體。德國劇場本即極注重演員的語言表達，若是就讀專業演員學校，定會有語言教師一對一矯正發音、調整說話聲情。而自 1924 年第一齣廣播劇在英國 BBC 開始後，“Hörspiel”的熱潮也延燒到德國，並以之作為一種新的表演形式、多方嘗試，並有多種展現的論述。像是布萊希特亦對廣播有所批評，尤其是如何藉由家戶皆有的收音機，讓廣播能成為溝通工具？【2】而 Richard Kolb 則突出聲音演出的「內在性」：「……所說出的文字將作為聯繫人與人的橋樑。除了心理治療師，沒有其他事物可以比聲音演出更貼近人心。」【3】並提出聲音演出能展現人類內在的活動，而非只是人類的行為；也能由此展現內在良知的聲音、靈魂的旋律與振動。【4】

因此，憑藉著聲音，我們浸於 Hofmiller 的內心，跟著他一起焦灼，隨之內疚、渴望、憐憫與懦弱。而聲音演出，亦彰顯了「聆聽」的重要。或許 Hofmiller 之罪，即在以同情神話、托高自己，如他和 Edith 求婚後感覺到自己成為了上帝，將能促成奇蹟！他蒙於表面，聽不見 Edith 內心的聲音，也看不清自己，最後促成終生的憾恨。「同情」有著施捨與位階高低，然「同理」才能造就平等與進步。

《同情的罪》從博物館一件一戰後染血的軍服開始，在 1939 年猶太清算的二戰前夕，茨威格寫下這篇小說，作為他一戰後對歐洲的觀察、對法西斯主義的焦慮。焦灼的不只是主角 Hofmiller，也是一次大戰爆發之前的社會與人心。當時的歐洲在國族與英雄甜蜜的口號下糊里糊塗地走向戰爭，貴族階層把戰爭當作一種英雄主義的浪漫冒險，然在貌似英勇的騎兵隊的背後，隱藏的卻是虛偽和膽怯，進而導致無法收拾的災難。【5】演出最後，Hofmiller 回到了櫥窗中，其

鮮血卻溢出漫延到舞台上。在二戰過後七十三年，這故事對我們將會是一段歷史，還是將會成為鮮血？

注釋：

1、轉引自史蒂芬·茨威格《愛與同情》，張玉書譯；志文出版社，2001年。

2、筆者自譯與整理於 Bertolt Brecht: “Radiotheorie 1927 bis 1932” . In “Gesammelte Werke 18” , Frankfurt/Main, 1967. S.117-134.

3、筆者譯於 Richard Kolb: “Das Horoskop des Hörspiels” . In “Runkfunkschriften für Rufer und Hörer. Band II” , Hg. Von Th. Hüppens. Berlin 1932. S.78.

4、同註3，整理自頁38-64。

5、參考宋國誠〈我的天國已經崩落——史蒂芬·茨威格的悲劇人生〉。全文網址：<http://www3.nccu.edu.tw/~gcsong/word/Stefan%20Zweig.html>

蚤子爬滿生命，而你在我的腹中《繁花聖母》

演出：野孩子肢體劇場

時間：2018/06/15 20:00

地點：剝皮寮演藝廳

文 黃馨儀（專案評論人）

野孩子肢體劇場演出的《繁花聖母》，取材於法國爭議鬼才作家尚·惹內 1943 年於獄中書寫的半自傳小說，其據現實重組了記憶與意識的綺想與夢語，以「神女」【1】為主軸，描述一群同性戀、跨性別工作者的生活、犯行與情慾。惹內的小說在敘事上並無連貫的故事線與時間軸，語言也極富詩意，而姚尚德與野孩子們所創作的《繁花聖母》，不拘泥與陷入惹內曖昧的文字，直接抽取幻夢，以自己的方式造景、咀嚼再吐出，並藉由與造型藝術家黃彥超的合作，取材自台灣的物件，解構廢棄物成華麗盛境。

如果張愛玲說：「生命是一襲華美的袍，爬滿了蚤子。」那惹內的文字與野孩子的《繁花聖母》則又更進一步將之翻轉——蚤子爬滿了生命，卻成為繁華。現場色彩斑斕、物件滿溢，可見卻未能準確定義。繁盛是以衰敗而奠立，繽紛的是清潔的塑膠手套、破裂的氣球、紅白塑膠袋、馬桶疏通器、貨物籃與水管等等，我們每日所見之物，在這裡另外生長出了猛烈的意義。像是伴著呻吟與笑語落下的張張衛生紙，疊合著舒適柔軟、純白清潔；常見的噴霧罐，噴灑出的是水而非水，而是種種慾念的體液，交織著水與生命之源的雙重意象。舞台上上演著惹內筆下的情慾荒誕，然無一物不是尋常所見，卻又是沾染著慾念，這也彰顯了現代文明後，被法治禮教隱藏的情慾。只是為什麼不隱諱、不虛偽地呈現情慾者是有罪的？

「令人頹喪的是，生命總是將如此細緻的人放在粗俗的環境，使與汗穢為伍。」【2】這一群不被社會接受的跨性者、同性戀、娼妓與罪犯，躲藏在社會的角落，卻也和常人一樣活在世上。惹內和他們一起，並看見了這群受斥者掙扎求生的神性。「每個人都是一個神話，被現實中無法接近也不可褻瀆的光環所隔離開來，我所能見到的是那些斷續的容貌，而每一個碎片都帶出了一個新的問題，一字一句的侵擾著我。」【3】因此，惹內以其文字張狂嘲諷現實社會的虛偽不公，並將所有的偷盜、穢物與性都加倍彰顯出來；野孩子們亦是如此大膽地呈現，藉由身體與肢體，讓所有性愛與汗穢都具象成新的意象，在暴力與愉悅中哭嚎出生命的存在。

神女於書中：「藉由大聲地說出我已死去，我得以忍受別人把我忘記。」【4】然而面對惹內的文字，野孩子大膽地選擇以自己所擅長的肢體應對，全劇幾乎沒有語言，更多是身體、音樂與符號。身體與符號是語言之外的，情慾亦然。他們的身體鏡像出惹內的文字詩境，與之呼應，並從台灣的元素中拉扯，以直接的肉身致敬與相搏——「拳手般愛著對方，分開前撕裂彼此襯衫，為彼此裸露的美所震撼，以為見到的是鏡中的自己。」【5】野孩子們輕巧且到位地選擇各種物件，營造意象和惹內的文字對話。比如演出之始，演員們拿著鏡子，舞動、觀望、調情，鏡子映著自己，愛人如愛己、愛人即愛己，是惹內對筆下角色的呼告，也是神女對愛人的宣告：「你並非我的甜心，你就是我。我的心和我的性。我的枝幹。」【6】對比這群被輕賤的娼妓的誠實，被映照出的觀眾能有多少勇敢？那是另一種生活的態度，在沒有選擇之下的選擇：「為輕視而輕視，而為了不顯得可笑，不被辱罵，我低置自己於塵土之下。」【7】

《繁花聖母》一戲的意象極高，若非長期的排練與實驗創作，則無法有如此高的濃度。在現場音樂與燈光的整合上、在演員身體上、在與物件互動上（如何讓水管成為權力與蛇）、如何讓種種雜物具象變性手術、如何與假人安東尼性愛。因為一年多的彼此理解、親近與工作，也才能讓野孩子在臨時更換演出場地後，仍能成功地吃下剝皮寮的場地。尤其當後場玻璃櫥窗貼上一具具呼著氣下墜卻永不放棄的肉體。如同沙特形容的：「那是將抽象片刻凍結成爆發又靜止的美感。」【8】這樣的爆烈與持續、暴力與愉悅，即若惹內筆下的「陽具」——堅硬與膨脹。神女說：「你很好看，像一根陽具。」【9】演出中，陽具處處，但幾乎不見其真形，而是物件的拼裝轉化、黃紙上的半抽象圖樣，神女脫下褲子，陰莖無有；小腳寶貝直至尾聲的自慰也只短暫顯現真實的陽具，是他最後寫給神女的信，點線的圖樣，隱喻的陽具，成為陰性。若陽具是線條、真實存在但不能直見，那意象則能存活在勾畫的線條之外，成為另一種掙扎抗衡的力量——維持著形狀，卻又不會破散。【10】在具象的性之外，活成其他。

「這件作品如有機的器官，散發出內臟、精液以及奶汁的味道；就如同醃漬肉醬有時也會飄散出紫羅蘭的芳香，當我們戳它時，卻立即血流四溢，發覺自己竟深陷腸腹，四周滿是負氣泡沫和散落的內臟……。」【11】當吸吮完了性、勒殺了愛人；當演員們啃蝕著西瓜多汁紅甜的西瓜，又以之碎屑睥睨著同類；當過程之中，只是旁觀的我們也漸噴上麵粉、西瓜殘碎、汁液與水。我們也染身於此，只是位置不同。這時似乎聽到了神女的低語：「我愛你，如同你正藏身我腹中。」【12】

野孩子肢體劇場這幾年致力於兒童藝術教育，並主以默劇演出為主，以黑白塗面與條紋衣的形象，遊走演出於各地場館與環境空間。與此對比，《繁花聖母》實會一時令人覺得錯愕，詫異於野孩子怎麼會出這麼「不孩子」的演出？然而若爬梳主要創作者姚尚德的生命背景與歷年作品，便能看見他在默劇面具

背後，對生與身持續地探問【13】；而野孩子也不以「默劇劇場」為名，而以更廣大的「肢體劇場」為名，意圖以身體出發、包容更多的創作向度。由是，《繁花聖母》與野孩子的兒童劇及默劇創作實互為主體，試圖以身體為出發，探索以劇場美學和大眾溝通與對話的可能。像是神女所言：「想從恐怖中脫身，就得先投身進去。」【14】勇敢投身的野孩子以《繁花聖母》完成了一個里程碑，即使沒有資源、即使一路面對許多挑戰，但他仍繼續下去，面對所關注的極端真實、打臉社會的道貌岸然，讓議題經由劇場的跨度被看見、引起不同的討論。【15】

注釋

- 1、惹內《繁花聖母》台灣坊間有兩種翻譯版本，一是阮慶岳翻譯的《繁花聖母》，1996年時報出版；另是余中先翻譯的《鮮花聖母》，2006年浙江文藝出版。野孩子劇中角色譯名採用余中先的翻譯，而演出內容上則採阮慶岳。故而主要角色為「神女」（Divine）為時報版本的「德凡」，「小腳寶貝」為「達林」。
- 2、引自尚·惹內《繁花聖母》，阮慶岳譯。時報出版，1996。頁79。
- 3、同上，頁140。
- 4、同上，頁190。
- 5、同上，頁94。
- 6、同上，頁148。
- 7、同上，頁121。
- 8、引自尚—保羅·沙特〈序〉。出處同上，頁36。
- 9、同上，頁90。此是演出中少數直說的句子。
- 10、參考尚—保羅·沙特〈序〉。出處同上，頁36-40。
- 11、參考尚—保羅·沙特〈序〉。出處同上，頁17-18。
- 12、同上，頁148。
- 13、姚尚德的作品如2010年《孩子》、2012年《軀·殼》與2014年《呼吸是你的臉》等，不純以傳統默劇妝容與身體，有著不同肢體表演轉換，並皆具有其特殊意涵的生命與身體反思。
- 14、同注2，頁124。
- 15、參考女人迷〈專訪姚尚德：40年代法國與當代台灣對話，從繁花聖母看性別與慾望盛開〉。原文網址：<https://womany.net/read/article/16091>