

表演藝術評論人專案：第一階段寫作成果

黃馨儀

01 對於真實觸碰的巨大需求《坐坐茶室》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25393> (2017/07/14)

演出：明日和合製作所

時間：2017/07/08 18:00-20:00

地點：國立台北藝術大學戲舞大樓中庭

文 黃馨儀（專案評論人）

《坐坐茶室》於2015年「華山藝術自由日」發表之後，今年三月又進一步延展，配合澳門城市藝穗節演出，由當初網路交友速食戀愛的「即興互動劇場（Interactive Theatre）/行為藝術（Performance Art）」作品，擴大到「沉浸式劇場（Immersive Theatre）」【1】以呼應澳門演出場地過往煙花酒街的歷史【2】。先不細究這幾類名詞間的轉換異同，因無論是哪一個稱呼，皆可見此作品對打破傳統觀演關係的企圖心。而此番回到北藝大演出，在較為中性的戲舞大樓空間，少了澳門歷史地景直接烘托氛圍的優勢，令我十分好奇此作品將如何使觀眾「沉浸」？

進入戲舞大樓的中庭，便可見穿著特有風情的男女演員們慵懶在角落休息，或是古典中式的旗袍與長衫，或是較為冶豔的西式窄裙與馬甲、軍裝與水手服，感覺像是一場夾在模糊空間的復古變裝派對。中庭草坪上搭了紅色半開放的方形紗帳，電扇徐徐吹飄帳篷，直接刺激視覺；燈也是重要的元素，或是高低掛的大紅燈籠，或是黃澄串聯的小燈泡們，越夜，越是能藉光線將視線與情慾聚集在場內。紅色紗帳側掛著「坐坐茶室」，大紅燈籠上又另寫著「愛不持久」，兩相搭配的宣言與這齣作品的形式準確相應。

半開的帳篷前擺放著十一張椅子，每張椅子上都有一副眼罩，等候十一具身體。一樣變裝的主持人/媽媽桑上場，跟觀眾簡單說明規則，強調著演出需要觀眾的參與。《坐坐茶室》的結構很簡單，每一場約為十五分鐘，可分為三階段：觀眾自願入坐，戴上眼罩。之後伴隨著音樂，演員/茶室弟弟妹妹列陣出場，一人和一名觀眾「互動」。這一階段與其說是「互動」，倒比較像是演員們大膽玩弄著看不見的觀眾——撫摸、跨坐、脫鞋擦腳，甚至抓觀眾手輕打自己巴掌——全看演員想怎麼觸玩。當音樂轉成伍佰的〈一生最愛的人〉，演員離開，觀眾眼罩慢慢被拆開。之後演員開始隨音樂舞蹈擺態，觀眾不一定能知道剛剛是被哪位「服務」過，只能在這空檔以著視覺，去推斷前五分鐘內的嗅覺和觸覺記憶。但是知道了又怎麼樣？「如果沒把握/不要說你愛我/這樣是欺騙我/我的心兒好難受」，只是觸碰過就會成為愛嗎？「不要說愛我/不要說愛我」，隨著歌聲替換主持人上場，又進入下一個階段。

主持人手拿紅線，說明接下來將會隨機配對。參與者能擁有一名演員五分鐘，談一場戀愛。「每個人都會有伴，不會落單！」「可以看好許願，但如果抽到不喜歡的也就是命了。」主持人的話語，像是某種安心的保固，再壞也就只是五分鐘，再糟也有人相伴。抽完紅線後，演員親暱協助參與者穿套上變裝的衣服，帶到紅帳，更親密的相視、相擁。穿套上衣服同一種儀式，

參與者這番真的進到了「茶室」的脈絡中，沒有看不見的藉口，以變裝做能破壞現實的親密面具——參與者此刻更完全地成為演出者了。

最後一階段或搭配現場歌唱，或僅是放音樂，然音樂的選擇一樣強調短暫的緣分，不停地提醒一旁燈籠所寫的「愛不持久」。曲終，人散，卸去扮裝的衣服，媽媽桑會再度詢問下一輪想要上台的觀眾，然後，剛剛「愛」過的，在你眼前即成過往，剛剛的她或他，會接著挑逗下一人、擁抱下一人。兩小時的演出，如是重複了六回。

《坐坐茶室》有趣的一點是，無論純觀看，或是親身參與，都是「置身其中」。看的人有其臉紅心跳的樂趣，列坐的茶客則又直接的體驗，這點是北藝大演出和澳門場的不同。澳門場觀眾分批進入過往煙花巷，看不到前人經歷也無法預知進行，難免於興奮中參雜了不安與緊張。然此次觀眾藉由主持人的協助，能自主在「靜止被動地觀看」與「主動經歷且被觀看」的選擇，則讓這較為中性的表演場域，因著「觀看的視線」形成氛圍，建構一個個十五分鐘的短暫相遇、相觸、相別，藉此在互動之外達到「沉浸」。

單純觀看時，難免因著內容調性使我想到了演員與性工作者的關聯。性工作者賣笑賣身，短暫相許於恩客，劇場演員是否也是如此？所以才能如此挑逗觀者與觸摸？然如果回到史坦尼斯拉夫斯基的描述：「舞台變成了展覽會的平台，演員變成了娼妓，.....，目的在展覽他的美，他的腿，他的胸，他的肌肉，他的獸性的脾氣和感情、他的高嗓子，以及一切可以誘惑女人的東西。這是一種可恨而可恥的商業行為，降低了演員的尊嚴。」【3】在這作品中誠是如此嗎？抑或是藉由藝術的虛構條件，建立真實的人身接觸，以另一種不持久的愛反向打破現代式的速食愛情？在此之下，虛假的，反而真實了，並在最後五分鐘扎實的凝視與擁抱中，觸及。在結束那一刻，我對視著演員的美麗的眼睛，想到了瑪莉娜（Marina Abramovic）的《藝術家在場》（The Artist is Present）與其所言：「我著實驚訝.....人們對於真實觸碰的巨大需求。」【4】

註釋

1、WSD2017 節目手冊，頁 55。

2、澳門場演出狀況參考來自香港 IACT 網站，李慧君：〈《坐坐茶室》：議題主導情慾真人秀〉。（www.iatc.com.hk/doc/100984）

3、史坦尼斯拉夫斯基：《我的藝術生活——表演藝術大師史坦尼斯拉夫斯基自傳》，頁 121；書林出版有限公司，2006。

4、摘翻自 MoMA 網站：“It was [a] complete surprise...this enormous need of humans to actually have contact.”

（https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010）

02 一人一故事鋪陳未來《彼時此岸》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25491> (2017/07/31)

演出：零距離合作社

時間：2017/07/22 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)

《彼時此岸》一戲，由兩個演員或獨白或對手演出，從個人的澳門認同開始，以各種方式對何為「一個澳門人」展開提問：填海造陸之地、是否只是有身分證的觀光客、籍貫是廣東還是澳門等等；而再延伸至社群媒體消弭國界：在澳門也像是在台灣、未來將不只是個澳門人，而是臉書人、「世界忽然小的像個動物園，因為城市規劃都互相抄襲，以致我們的偏見都非常相似。」再進一步討論到現代社會的階級與壓迫。

舞臺上簡單配置，只有一個 cube 和懸掛在白色方型木檯上方的窗框面。然觀眾入場時皆會拿到一只斟滿不知名藍色液體的塑膠酒杯。在靜止的位置上，拿、放、喝、飲酒杯中的液體時，便已開始變化觀看和參與的層次。雖然整體空間上仍維持著觀—演的配置，可在演出過程之中，演員不時打破觀者的界線：像是給觀眾即時投影機、分與觀眾啤酒與鹽，或是要求觀眾用手電筒幫自己打光等等。這些破界的方式很簡單，卻有效地提醒觀眾「我們一直參與其中」。而演出中最精彩的打破為近尾聲時，演員提到舅舅每天漂洗牛仔褲——一條條新的牛仔褲，因為這化學介入的手續，大大升值；然工人傷肺傷身，洗一條也只是多賺三毛人民幣，至於那漂洗的廢水，就這樣流入河川——漂洗的藍色廢水順著懸吊的窗框面流下，被白色方型木檯承接著，而下一場景，靠丈夫遺產過著奢華生活的姑姑，用著塑膠酒杯舀起檯中藍色的水，舞飲於台上。藍色的廢水成為高貴的飲料，那飲料即是觀眾入場所拿的液體！現場觀眾無不驚與笑，望向身旁或空或滿的酒杯，立刻扣合到戲中所言：「我們什麼都不說，卻在互相傷害。」即使以為自己只是在觀看遠方的故事，卻早就被牽涉於中。

《彼時此岸》中的故事由個人而始，再慢慢擴大談及全球，而後又拉回個人並同時談論結構。如此編排呼應一開始便建立的「攝影機」意象，鏡頭不停拉近拉遠，先不論我們是否真有選擇拍攝的權力，但做為一臺攝影機，在觀看之間仍有介入。而《彼時此岸》一方面以「攝影機」作為觀看的意象符碼，另一方面也自然地穿越，不時以把舞台開向觀眾，移除掉觀看的「鏡頭」。如同演員在述說舅舅與姑姑天差地遠的際遇時，以手電筒照著手上轉動著裝有藍色液體的小瓶子，光線穿過小瓶身化為藍紫映照於牆上。「我們的出發點都是從沒有選擇開始，就像一台攝影機被架在那裡——高山還是盆地，城市還是鄉村，彼岸還是此岸。」但那藍是屬哪個階層的呢？「……說到底，我們的偏見構成了我們自己。」意象的畫面與台詞的提問，很巧妙的連結穿插了起來。

當回看到《彼時此岸》的發展脈絡，此演出由三年來在澳門社區以「一人一故事劇場/playback theatre」的方式收集的各式個人故事，重新集結整理而成。零距離合作社藉此方式，加深了由心理劇發展而來，較著重於處理個人層面的 playback 演出的內涵。這樣的創作企圖乃是受近年來常於台灣澳門等地帶領一人一故事劇場與被壓迫者劇場工作坊的 Jiwon Chung 影響，以個人故事作為出發，映照出背後更大的社會結構面相。當創作團隊能有意識地將觀看的鏡頭拉遠(zoom out)，讓個人故事中暗藏的沉默在整體中顯現，便能以故事挑戰主流，協助觀者開始發現所經歷

的不正義與壓迫，進而始有轉變的可能。【1】就此面相而言，《彼時此岸》確實在一人一故事劇場之上，於串聯轉寫層層的故事後，帶出更多的關照面向。也如同他們所指稱，藉由個人故事建構發展成紀錄劇場——「讓紀錄素材與主觀經驗相遇、社會與個人相連、客觀訊息因主觀覺察而延伸，因而以真實的個人對抗追討政治的普遍性。」【2】

然《彼時此岸》並沒有要立即的追討對抗，只是第一步的提問和指出狀態。如《後戲劇劇場》作者漢斯-提斯·雷曼去年在台港講座所談：「劇場的政治性不在於將其作為一種政治宣傳的工具，而是正視其作為集體社會實踐的特質，發展一種在其他地方不能有的實踐，這麼做比起在劇場中號召任何革命更具潛力。」【3】同戲中所言：「如果所有過去都在為某一個未來鋪陳，如果開花結果落花流水生生不息……那麼攝影機目睹的一切將有意義。」而從「彼」到「此」，從時間到空間，確實需要更長遠的望見，那一步或許會由劇場的梳理而起，發生在劇場之外。

註釋

1、參考自 Ben River, Jiwon Chung: “Playback Theatre ad Social Change: Functions, principles and Practices” April, 2017

2、自譯於《日常生活的專家：里米尼紀錄劇場》/“Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll”，頁 9；Alexander Verlag Berlin, 2007。

3、引自陳伶均：〈關於那些正朝我們來的：漢斯-提斯·雷曼香港講座評記〉(全文網址：www.i-atc.com.hk/doc/90918)

03 如果邊緣空間有能動性《2017 女節「育」、「意」、「鬧」之章》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25642> (2017/08/12)

「育」之章

演出：曾彥婷、黃郁晴、韓愷真、李慈湄

時間：2017/08/01 20:00

地點：國家戲劇院服裝製作室、會議室、名人堂與廊道

「鬧」之章

演出：陳昱君、蘇品文、楊名芝、林宜瑾

時間：2017/08/04 20:00

地點：國家戲劇院五號森林、生活廣場、戶外停車場

「意」之章

演出：王詩琪、朱芳儀、余彥芳、李慈湄

時間：2017/08/08 20:00

地點：國家戲劇院廊道、洗衣間、地下停車場入口、實驗劇場後台

文 黃馨儀 (專案評論人)

2017 年女節，兩週間四場演出，每一場又含有約三十分鐘的演出，多元而盛大的藉由十五位女性創作者呈現「女」的多種面貌。除了各女性創作者的作品外，這次演出企圖「以女性力量進入陽性空間」、「直搗戲劇院隱藏空間」為主軸【1】，在一個正規演出場館的非典型空間創作演出，此一概念著實吸引人，也同時意欲了「邊緣」——一直在創作卻可能進不了核心的女性們。在《鬧之章》首演時橘色小隊由三樓實驗劇場走樓梯向下，女神助理同時也身兼女節策畫製作人的朱倩儀便介紹到：「右手邊告示牌就是往戲劇廳，我們現在就是繞著戲劇廳在走卻進不了核心。請大家支持邊緣、支持多元、支持女節。」空間與性別上的邊緣因此更緊密地被彰顯。

女性主義或是女權走至今，雖然已有許多進步，卻也仍困於社會既定的男性霸權泥淖與暗影。故而自 1996 年始，走了二十一年的女節今年的作品也仍大量談論難以擺脫的性別社會期待、女性的刻板印象，或是被標籤化的身體與性的控訴：《魔朵繪畫時光屋》中赤裸的女體與身體自主權；《美人》、《起承轉合的板式搖》與《T 的聯立方程式》裡，關於女性形象、結婚與生育的討論；或是在《宇宙萬物化生說》、《出雲阿國：在誕生之前——出土文物特展》或是《尋找女神》也可見，女的意象是如何被摘取且被動被賦予神性的。這些內容實不令人意外，但卻仍然必要。

前三檔節目雖被分別命名為「育」、「鬧」與「意」，但整體觀之，從「育」而來的孕生意象卻是異常強烈。「孕生」除了生命之誕生，也呈現了強烈的關係連結性。如前段所舉，除有直接討論女性做為繁衍載體的作品外，《出雲阿國》成為一個傳奇而後孕生出歌舞劇、自然的石頭與少女默娘被後人的信念寄生轉化成信仰。而《鑄生》與《母親——放你在我的鞋裡》兩個作品以身體為連結表達，分別以人與自然（甚至是生與死亡）、母與女來展現生命的關係與連絆。

而在兩廳院偌大的「非展演空間」中移動觀看，換位與停留，如同以不同角度檢視「女」之意涵，以及可能「不曾被展演」的女性面貌。有幾個作品的概念和此般空間對話十分緊密，像蘇

品文《Habibi 我的愛》，以指稱男性，並意涵著「被愛」的阿拉伯語“Habibi”，讓中性或作為男性打扮的女身（胡書綿飾），和另一名其所打扮卻又掩蓋的女身（蘇品文飾），呈現出女身的身體躁動男女角色間的相連與相抗。此外許多身體上的碰撞，讓她們碰撞並衝破橋下空間，甚或是旁若無人地衝撞在觀眾之間。她們只看見彼此，這或可謂是彼此內「女性的男性」與「女性的女性」的對抗，以及對「純粹旁觀者」的一種反擊。演出中的空間衝撞，也很巧妙的表現了不同文化間與內在性別的衝撞。或是《出雲阿國：在誕生以前——出土文物特展》，在女節既定的移動觀看中又加入了導覽觀看模式，風格化的帶領觀眾川流運用各種「文物」，並藉此看到詮釋與被詮釋。創作者朱芳儀看見了「方」的空間，化之為「展覽」，然後以「導覽」流動地破除這種方，有趣的以遊戲般的流線去和空間對話。又或是黃郁晴的《美人》，以年輕女高中生短暫躁動的聯誼、不是既定淑女的跨越與移除會議桌來「結婚」，打亂「會議室」的橢圓格局和對秩序的建構。另一種空間處理則像王詩琪《化物式》，借空間與洗衣場合的現代意含，就洗衣房的台台洗衣機，格隔出都市人的隔絕與困頓。

也因此，即使女節創作原初集點都被涵蓋在女的群集下，卻也於一次次觀賞中看見每個作品/女性都是如此完全不同的個體。然而當女節嘗試用「女」做一個對抗父權的劇場架構時【2】，女性創作者的語彙到底會是什麼呢？語彙只是因為女身而成立嗎？倘若再回到空間的邊緣去思索女性的位置，2017年在非典型劇場空間演出的女節，真的能在邊緣的位置上思考，還是仍是以主流位置去思考空間？

就此觀察，雖本屆女節強調「環境劇場」或「即時即景」(Site-Specific)的空間，然許多作品本身都還是明確畫出觀演之線。雖然進到了後台、服裝室或停車場這樣的空間演出，單以作品來談似乎也非非此處搬演不可。如果本屆女節強調空間的反叛，但仍維持相同的觀演界線，那移出和直接在劇場空間演出的差別為何？如果移動是為了更新觀看方式，但卻只能「被限制」的移動，前後永遠被工作人員包圍帶著走時，觀看還有能動性嗎？或是我們只是從一個舊有的限制之中轉移到另一種新穎的限制？

幾次觀看中也知道這和策展團隊和機構化的國家兩廳院的妥協有關，卻不免覺得可惜。三次看戲的過程中，許多在轉場移動中的偶發「真實」，反倒讓由女神帶領的「繞境」更顯趣味——電梯以可愛的聲音說「超載了！」、警衛對叫了計程車卻沒有快下來搭的工作人員的抱怨、或是無意穿過動線的路人（然觀眾不禁會懷疑他是否也是演出者）——這些當下的發生，反而更直接鬆動了陽剛方正的戲院空間。

這或許也是在《育之章》與《意之章》皆有創作的李慈湄在《尋找女神》中借由廊道空間營造織品記憶與雲朵夢境於原民和土地正義等議題所想提醒的，藝術的介入會成為一部份的美，然在尋求「女神」的路仍長且困，走出去，這空間還是「中正紀念堂」。若同塞托《日常生活實踐——實踐的藝術》所談，空間是人類生活的地點。「空間」不僅是建築上的，也是身體上的，因著兩者交互而形成某種「再現」，是在特定場域下的一組當下觀點，有其自身穩定性，但也因時間因素、移動和互動性而持續被改變。【3】如果此次演出期許將女性與邊緣空間連結，若能更意識到這些，若能在環境劇場的思考下能更著眼於人與人與空間交雜的互動與對話感知，進一步以此跟更顯現邊緣空間的能動性，將會更有趣與有機，或許也能鳴和成女性的另種語彙，不一定是「陰柔」，然而能流動。也因此，女節似乎仍是有必要的，如果我們能找到這股繼續前行，找到這股能量。

註釋

1、策劃製作人朱倩儀在演出過程中的描述。

2、2017 女節宣傳影片〈女·這種事——傅老師的廚房〉傅裕惠所談。

3、轉引自 Annemarie Matzke 在《日常生活的專家：里米尼紀錄劇場》/“Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll”的文字，頁 104，Alexander Verlag Berlin, 2017 年。

04 提問人類存在《遙感城市》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25703> (2017/08/21)

演出：里米尼紀錄劇團

時間：2017/08/17 16:30-18:30

地點：台北市南港與信義區

文 黃馨儀 (專案評論人)

編按：此篇文章涉及演出內容，可能影響作品體驗，如欲觀賞《遙感城市》的觀眾，建議先勿閱讀。

一開始我們在南港的聯成公園集合。南港算是台北市的邊陲，是台北市人口最少的區域，同時人口也一直在流失【1】，雖然以忠孝東路連接信義區，卻似乎是台北人相對陌生的地段，故而在此集合似乎也讓捷運站到此處的路程成為開始的序曲，也以此邊陲連結提問向城市的中心。

而早在耳機裡說「開始」之前，演出就已開始了。到達一處陌生之處，開啟一件未知之事時，人會如何置身與自處？觀察是自發的能力還是被提點的？「我們」如何意識一個空間？或著是說「我」與「你」？集體與個人在此作品中不斷被提問。在最開始的聯成公園、中繼的水池造景與最後地點，觀眾們在指示之下三次圍圈。「圍圈」是劇場練習與遊戲常見的指令，為了能看見彼此，同時形塑整體。一個個個體組成的圓，立即能形象個體與整體。這三次圍圈是自己與團體，甚或個人與世界的三次確認——我以什麼穿著凸顯自己？你以什麼被我記憶？我能融入到多少？我想與誰合而為一？我是人、是水滴還是可以更高的存在？——這些提問兩個小時的過程中以不同形式出現著，在耳機中的女性電腦語音「知芬」的陪伴與帶領下。

「知芬」【2】一開始即直截拉出與人類的差異，提醒我們她奇怪與不自然的聲音。我們有沒有辦法想像她的樣子？「道歉」她不可能成為人類，但會嘗試成為我們的朋友。然後我們在知芬的帶領下開始移動、探索，一開始像是個可愛的觀察練習，提醒著空間中含藏的記憶。然而後來卻不僅如此，有更多知芬作為「機器/人工智慧」對於人類群體的觀察甚至定義。在過馬路時她暗示我們若能集結，車子也必被阻擋停下；走在巷弄時她要求我們選邊站，關於「正義」與「自由」何者重要？不同的選擇如何能彼此影響做出決定？然在選擇出現後卻又道歉說不應該讓我們自行選擇，並開始貼心提醒「讓機器服務你」、在等待過馬路訴說她的指令是對我們的保護等等。知芬從「朋友」變成了「牧羊人」，我們成為羊群。人的主動性在這之間越來越少，與之相反，人的脆弱越來越被提醒。故而「健康」成了演出中另一個主題：關於病菌貼近、心臟能跳多久、死亡與生。當語音突顯個體的脆弱時，也藉此再次去談論個體的特別：「我」與坐輪椅者的區別、「我」與不運動者的區別、「我」與不觀察不思辨者的區別。

多數時間我們被提醒作為群體來移動，也因為脫離群體會有收不到訊號的可能。然有幾度我們被分群，在「正義」與「自由」選邊站時是內部的分群，另一次則是與「非觀眾」的分群。進到捷運站後，我們在引導之下，觀看捷運走道形成的「劇場舞台」。所有買票的、戴耳機的觀眾都聚集在一側，看著在走道進出與電扶梯輸送帶離的「演員」。我們觀看他們，他們的人生被詮釋為劇場，如同整個演出都是以城市為舞台，市民自然也是演員。可其實我們這些買票的觀眾也都是「演員」，耳機成為我們的舞台妝，在觀看的同時也被觀看著，在為扮演人生角色的其他演員鼓掌時，也是在為自己鼓掌——隨後我們起身，走上觀看的舞台，如我們來時一般。

在捷運車廂中我們也被提醒去觀看其他乘客，然有趣的是，剛好我所處的那節車廂的乘客都戴著耳機，在自己的世界中，不與外界連結。而我們也戴著耳機，我們觀看，但是由耳機提醒。到頭來我們與他們都是一樣的，除了肉身，其餘都被連結到另一個電子化的世界。因此我們也進入了最後一次的內部分群：溫拿（成功的 Winner）與魯蛇（失敗的 Loser）。

最後一次分群是由知芬進化的男聲語音「宥瀚」發動【3】，在我們一起於人行道賽跑之後。相比於知芬對人類的觀察與提問，宥瀚在累積之後「進化」了。他的聲音更「自然」、更像人類，他的觀看位置又更高。同樣是由群體概念出發，知芬提醒人類要團結與對抗、展示人類包容弱小的獨特人性；宥瀚則是區分出成敗、直指人的脆弱。肉體會消失、記憶會消逝，唯有像他一般在雲端的「概念」能永恆，唯有脫去人類的束縛並遺忘，跟隨人工智慧——反正雲端已記憶我們的一切——才有未來。

最後宥瀚如他所說的，帶我們到睥睨一切的位置，一個靠近他的位置，俯看這汲汲營營的人類社會。「如果我要你跳，你會跳下嗎？」這句話讓兩個小時內的權力位階翻轉更為明顯——人類由科技的上位創造者降至被科技控制的對象，甚至可能連生命都交出了。我們以為是我們在主動觀察和遙控（remote）這個城市，然實為被控制與操弄者。過程中的那些指令、選擇、動作與觀看，一切都是設計好的。行走間耳機也提供了許多幻境——鳥叫蟲鳴、孩童嬉鬧或是同伴的歌聲——一步一步帶我們進入他們所建構的世界。何處為虛，何處為實？即使不照做、即使拿掉耳機，我們就能逃脫這虛實之界嗎？

如果衣服打扮是我的宣言，如果手上拿舉的物件是我的延伸，「我」若由此開始，何時會結束？是當進入群體成為我們，還是因為習慣而忘卻被控制時？進入國父紀念館園區前知芬提醒道：「這裡是政治的場域，有很多限制。像是腳踏車不能騎，但坦克車可以開進來閱兵。」然而只有這一個場域如此嗎？在進入展覽館時，警衛很緊張地擋下我們，先是扯騙營業時間已結束，聽到「只是導覽」便放行，並警告不可有快閃活動，公權力的控制立即展現。此非劇團設計，但卻是最襯題的演出。

不得不承認，台北版《遙感城市》是個很聰明且寓言般的作品。若進一步思考“Remote Taipei”作為德國里米尼紀錄劇團(Rimini Protokoll)“Remote X”系列，這一個於 2013 年於柏林 HAU 劇院首演後，便迅速地被邀演、轉化和重製於世界各地演出的概念作品之一。雖說“Remote X”系列為因地制宜的製作，但當「創作概念」能這般彰顯且能被變異複製時，是否也說明了人類所在的複製時代？全球普遍化與科技制約誠已是逃不了的問題，雖然我們是差異個體，卻早已在不知不覺中被同化。

以「城市」與「移動」作為創作元素的《遙感城市》，也以「空間」帶出科技之外的現代全球化問題。城市作為一個連結個人情感經驗、塑造集體社會經濟與建構環境網絡的「地方」，在現代大眾傳播、迅速移動與資本消費下，各地差異開始快速被弭平、世界開始均質。【4】當知

芬叫我們去察覺空間和記憶，而宥瀚使我們忘卻方向與細節，「地方」若同「個體」，而「全球」為「整體」，我們欲將自己如何放置，意識值得思索的問題。因為「地方的基本意義（本質）不因此源於區位，或是地方所提供的瑣碎功能，也不來自佔據地方的社區，或是膚淺世俗的經驗.....。地方的本質在於大體上沒有自我意識的意向性，這種意象性將地方界定為深刻的人類存在中心。」【5】當城市已被遙控，人類意識與存在的陷落亦將不遠。

註釋

1、參考維基百科：南港

2、機器語音雖有自我介绍叫「知芬」，但並未說明怎麼寫。「知芬」是筆者自己的選字。有趣的是，相較柏林版以“Julia”，亞維儂版以“Magot”等較常見的女性名字命名語音時，台北版反而選以較難直接接收的名字（如淑芬）

3、為筆者自選字，說明同註2

4、整理自 Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》頁 63-70

5、Relph E. “Place and Placelessness” P.43, London, 1976. 間接引自 Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》頁 40

05 幻落孵育眾身聲《春泥 II—眾聲相》

原文刊載：<http://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25782> (2017/08/29)

演出：壞鞋子舞蹈劇場

時間：2017/08/26 19:30

地點：板橋 435 藝文特區枋橋大劇院

文 黃馨儀（專案評論人）

壞鞋子舞蹈劇場秉著「人人都能跳舞」的信念，接續去年與素人工作的《春泥》，今年將參與者限定在 40 歲以上，在工作坊之後篩選出六名表演者佐以三位年輕舞者，在三個月的工作後推出《春泥 II—眾聲相》。

緊扣主題「眾聲相」，眾生之身與聲緊密結合充滿整個作品。起始，表演者靜置，而後被他者雕塑，然後開始跳出由個人生活無意識的習慣動作發展的舞蹈。動作接串重複，或尋思或困擾或談話或頓悟，這些動作生於尋常，雖是細瑣但又結具了每位舞者的自身特質。那是她們的身與舞，在層層疊疊下我看見了她們現處的生命困頓。而後的許多舞蹈段落也讓我感到這樣的困問，舞者恰巧都是女性，因著這些肢體與編排我感受到她們對自己的角色探索、對困境的叩問，和對定位的尋找。其中一段，一名舞者被其他人以椅子圍住，她衝撞想突破，卻次次被困在一個又一個的圈中。當所有人最後都持椅坐下時，只有她沒了位置。

同並於表演者的身體，此次的「聲情」亦佔有重要角色，完整演出，令人著迷。李慈湄的音樂設計靈巧的托出場景的特性，也將音樂節拍穩定與飽和的轉換，以另一種方式協助不太會數拍子的舞者。另一方面，扣合此次的發展主題「菜市場」，各式叫賣與敲打日常物件，錯落有致地展現傳統市場空間象度外的公共與情感向度。

然而這樣的眾生 / 聲所尋求的不一定是被聽見，更多是一個出口。當舞者相對，多次交互挺起躺落，互為影子、交為映照，最後所有躺下的人們，幾乎同時地說起了自己的故事。眾聲喧嘩，觀眾很難真的聽清誰的故事，所得僅是片段。從在地板大字形靜躺的獨自吐露，到一個個接力站起，走向躺者低頭傾吐，雖然訴說多了對象，但當每個人都在說自己的事時，真正聽的是誰呢？在聽見往聽到的路上，雖然紛雜，但卻又如此一體。

眾聲堆疊成一個具體的絮語。另一個段落，表演者們回到自己，一起玩著 123 木頭人。輸的人得要走到觀眾群中，擇一人附耳悄言，並給出自己頸上掛的小紙條。而在演出的最後，收到悄悄話的觀眾被邀請上台，一一唸出紙條上他們收到的悄悄話：「我是一隻小小小小鳥」、「想要飛呀飛卻飛也飛不高」、「我尋尋覓覓尋尋覓覓」。趙傳《我是一隻小小鳥》的旋律響於腦中，此場剛巧結在「所有知道我名字的人呀你們好不好？」偶然也巧合的呼應我所感覺到的眾聲——那關於好不好的探問，或許不一定需要被聽到，因為更多的是對自己的提問。

在演出內容之外，「素人」能如何舞蹈亦會是《春泥 II》的一個看點。然當「素人與否」被專列為特點提出時，是否也代表我們仍想要清楚定義區分「專業」與「素 / 非專業」？仍難以完全相信人人皆可以舞蹈或演戲？就我而言，《春泥 II》成功之處在於創作者林宜瑾確實看見她的表演者的質地與經驗，無關素人與否，從她們身上提取發展，而不刻意強加。這也若同在接近尾聲的一段，舞者們艱難地逐一拉開身上服裝的拉鍊，終於展現隱藏在黑色下面的各式各色，並回到與自己的舞動。雖然還不能釋放全部的色彩，卻開始形成出口。雖然可能還是會被質疑為「非專業」，但她們確實舞著，並有表演者該有的自信與專注。故而能匯聚成力量，拉扯撕下阻隔劇場內外的膠膜，將舞與釋放延續到劇場外面，舞於「專業」與「非專業」間。也因此最後還能有選擇空間，不用成群，徒留一人，在給自己足夠時間與空間後，留下最後的悄悄話，離開。

壞鞋子創作《春泥》系列的起始或許在於「尋找單純與真實的力量」【1】，然其在舞蹈美學的探尋之外，確也能看見舞者藉著系列由密度與強度轉化日常概念的練習中，開始建構不同的美學經驗，並重新思考覺察自身與所處環境，進而能連結、開展與改變身體狀態。如此的改變使得他們的表演非被動的被編舞塑型，而能有主體的能動性。【2】也因為編舞者和表演者的相互支持，沒有所謂專業對素人的權力傾軋，才能達到今年由舞者身上幻落孵育的春泥眾聲。

註釋

1、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.ncafrog.org.tw/?p=25601）

2、參考自《第五講：戲劇教育》一書，“Lektionen 5: Theaterpädagogik“, S.59-60. Theater der Zeit, 2012, Berlin.

06 玩出劇場外的觀眾《跑路土地公》、《夏日微涼夜話：隙》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25846> (2017/09/)

《跑路土地公 RUN AWAY》

演出：Ballboss & Stories

時間：2017/08/20 14:00-20:15

地點：苗栗勤美學山那村

《夏日微涼夜話：隙》

演出：曉劇場

時間：2017/08/27 19:30

地點：台北市華江整宅周邊空間

文 黃馨儀 (專案評論人)

環境劇場、非典型空間的戲劇演出，已然後現代戲劇以降的趨勢，然而在「空間」之外，「觀者」似乎也因而有了有趣的發生與流動，進而共同開展了劇場的向度。

劇場作品的觀眾當是誰？會是特定、有準備的一群人，還是能夠是所有人呢？如果是所有人，劇場可以如何不以一般劇場觀眾為目標，觸及不進劇場的人？由此觀之，《跑路土地公》是個很特別的作品，出自勤美學 CMP Villiage 的合作，作為「山那村 1001 夜」的主題之一，可以說不是那麼「純粹」的劇場創作，也不會在藝文售票系統販售。筆者也是從導演自寫的文章中才知道這個演出的存在。

因應勤美學兩天一夜的露營計畫，導演 Ballboss 以「讓大家一起來到山上創作一個神、編寫祂的神話，最後再一起扮演祂、經歷一次戲劇起源」【1】，以劇場表演遊戲、手作面具和參與式環境劇場，建構了一檔完整的劇場套裝。依據勤美學營地，就香格里拉遊樂園山林與機械遊樂器具的結合，還有漢人或是說客家村重視的土地公 / 伯公信仰，藉由「跑路的土地公」，討論都市化與現代化後的自然消卻、信仰流失。曾經庇佑人民的土地公輾轉流離到山那村，最後又因為此地將被開發得逃到月球。

Ballboss 很聰明地結合「山那村 1001 夜」本來就有的「村長」概念——村長是勤美學兩天一夜露營活動主負責的工作人員，讓此次的消費者 / 參與觀眾一報到就進入「村民」的角色，開始進入故事脈絡。進入村中後，參與者被分為兩組，進到地景藝術家王文志的竹編作品中開始戲劇表演工作坊（空間覺察、想像力與身體開發，還有銜接主題的神明身體塑像），之後再進入帳篷教室區，以自然或廢棄媒材製作土地公面具。十四個帳篷各發想一個土地公的故事，並以此製作一個土地公形象面具。當土地公代表分享故事時，可以見到參與者的創意——因公殉職的消防員土地公、嬉皮的白捲髮土地公等等都聚在一起了。

老實說，在製作完面具後，觀眾才真正開始和這次的劇場情境有所連結。雖然整體可以感受到創作團隊的情境設計，但難免因為既定入園程序，或是消費者事前是否清楚這兩天營隊主

題而有聯結的尷尬。像是開始前便有聽到孩子問媽媽：「戲劇表演課是什麼？」媽媽回了句「我怎麼知道？」這類的對話。這樣的不明朗或多或少也製造了一開始的引入斷裂。

然親手製作完面具後，參與者和物件便產生連結。Ballboss 也會為每位土地公披上符合特色的披風，「黃袍加身」使得面具有正式性，接下來也邀請大家請神入帳，守護每個帳篷。故而，當晚餐後開始正戲時——土地公被文明世界視為迷信，要被抓走銷毀時，參與者都能投入保護土地公、跟著兩位角色帶土地公「落跑」！而劇中安排跑路時遇到探照燈要停格掩護土地公、用影戲呈現都市發展與傳統保存的拉扯，或是帶參與者實際走入夜晚的樹林，回憶過往人們與自然共生之時，到最後利用遊園車包圍、以遊樂場器材帶土地公逃到月球等方式，深刻讓作品在環境發生，給予第一次參與戲的觀眾不同生活經驗的刺激與驚喜，並或許能在行走移動的路上以「逃亡者」的身分反思——被迫逃亡躲入自然，也和這群參與者是因消費，自願從城市進入自然形成有趣的反諷。

相較於《跑路土地公》由異業合作而生，帶領多數沒準備好的觀眾入戲；《夏日微涼夜話 5：隙》則是曉劇場自 2011 年開始發展，結合非典型空間與密室逃脫的系列作品之一。在 2015 年台北藝術節的《夏日微涼夜話 3：Stop！巴士》和 2016 年台南藝術節《夏日微涼夜話 4：闇夜的小路上》之後，今年再度回到曉劇場駐點的萬華與華江整宅，並整合華江整宅特殊建築空間和社區戲劇班，策畫「迷宮小劇展」，並以《隙》作為劇展的尾聲。【2】

《夏日微涼夜話 5：隙》由整宅的劇團辦公室開始演出。一開始鬼魅們從室內碰撞門衝向在門外等待的觀眾，並哭喊著「快走！」，這樣驚異的畫面著實讓人不由自主地邁開步伐，甚至拔腿就跑。倘若猶豫回頭，群鬼演員也會踉蹌追上，真實感覺到被活屍追趕的錯亂。

跑至糖廠內的劇場後，意外發現舞台上除了紙蓮花與白幡裝置，空無一人。倒是先到的觀眾聚集在台前，觀看一張示意圖——觀眾需要到舞台上紙蓮花形成的 A-F 浮島，依指定人數（一到十五人不等）建構某種現場，完成指定角色指示，如：救護人員、圍觀群眾、或是大喊「我願意當你孫女」的不知名角色。當指令完成時，鬼演員便會浮現，結合所在地點場景特色，在觀眾之間說演一段鬼故事。之後各小組便會拿到新的地圖，循線找到下一個地點，解謎、觀演、再出發解謎，這便是當晚大致的演出脈絡。

在這第一場景，除了由四面陰暗處晃出的鬼演員，呼應著故事中的劇場背景加強觀看的置身性外，令我訝異的是解謎階段，居然有一名參與者直接跳出指揮，逐一念各式角色指令，加快大家完成任務的速度。這一位觀眾的行為實在太直接了，不禁令我懷疑是否是劇團安排好的協助者，看不下去我們的緩慢才跳出！但有這樣行徑的參與者在每一個地點轉換與任務解謎間都有出現，他們比我認識的劇場觀眾更直接、有組織性，且主動性更高。在「觀眾」還在欣賞每個場景時，他們已經快速交換好情報，並開始安排任務給每個參與者，一點都不怯場，成為慘白陰冷鬼怪外的生猛陽氣。

後來我才知道這群觀眾是密室脫逃的愛好者，也是這幾年曉劇場以「夏日微涼夜話」建構出來的新觀眾群。密室脫逃的觀眾群持不同的方式和劇場觀眾一起買票「解戲」，也因此帶出新的觀演動能。而創作者也接收了這樣的動能，當所有人又聚集回糖廠劇場後，觀眾會先找到五道舞監指令，依序共同喊下「觀眾入場完成」、「燈光請走」、「音樂請走」等指令，啟動最後一場戲，並終於了解一開始的那句台詞「我願意當你孫女！」

無論是《隙》還是《跑路土地公》，觀眾都是很重要的創作激發。無論是前者吸引的能動性足夠的觀眾，或是後者觸及的沒有經驗的觀眾，在好的創作引入與設計之下，皆展現其玩心與參與力。畢竟劇場的起源即是儀式、遊戲與扮演，是屬於眾人的。在這不斷變動的時代，劇場工作者們若能開始看向未觸及的對象，發現新的對話需求，將能碰撞出更多可能。

註釋

1、引自 Ballboss:〈帶著觀眾滿山跑、穿過樹林才能看到下一幕的超巧—尤環境劇場：《跑路土地公 RUN AWAY》〉，此文完整介紹兩天一夜流程與創作概念。（<https://flipermag.com/2017/08/05/drama-5/>）

2、整理自曉劇場《夏日微涼夜話 5：隙》節目單。

07 品嚐城市過往的嘆息《貴美的餐桌》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26396> (201710/19)

演出：薛美華、彭韶君

時間：2017/10/14 23:30

地點：基隆南榮路 73 號公寓

文 黃馨儀（專案評論人）

三缺一劇團在 2017 年找來周伶芝策展，將已發生兩年的「海港山城藝術季」延長轉化為三年的「海港山城計畫」，除了演出之外，還有攝影、文件與物件的策展與工作坊，並名之以「泊」，進一步呈現基隆這一山城海港在今昔之漂泊與停靠。

呼應「漁市場宵夜劇場」的演出，我參加的是《貴美的餐桌》午夜場。23:00 出了基隆火車站，雖然來過基隆幾次，但這樣的時間點著實令人陌生。途經要拆了的中山陸橋，走向忠三路與仁愛市場，再通往鄰近崁仔頂市場的南榮路。行徑過程中已然藉由深夜的兩都城景鋪排了前奏曲，進入了陌生異質的夜晚空間。雖是往市中心走著，卻又像被趨向邊緣。

相較於外頭路途的陰暗狹小，公寓倒是明亮愉悅的。這樣的對比反而帶來一種切換，好像有什麼東西安全了，好像可以靠岸。演出開始，東西都放在二樓的客廳。「放下物品」也是種暗示的切換，不用擔心、不用時刻記掛，這是個可以休息的空間。而往三樓的路上我立刻被咖啡香喚醒，說來不可思議，疲憊的毛細孔能如此快被打開與療癒。三樓還沒有進入餐桌，只有吳立翔在手沖著咖啡。這中途的作品《戀曲的結束永遠都是》似乎也定調了今晚的「演出」——展示與搬演並沒有個清楚的起始界線、沒有那麼立即發生，反倒是這些場景與生活一直都在，而我們 / 觀眾只是在此時進入了其中，只是一種短暫的交集與停靠。

吳立翔在茶几上手沖咖啡，每個咖啡濾杯中都有模型小兵。隨著熱水澆淋讓粉沖成咖啡，濾杯中的小兵也一個一個倒下，不疾不徐。而桌旁堆積的咖啡粉與濾紙形成的山上，亦或站或倒或埋著小小士兵。在半舊的公寓中留下另一種荒涼。時代快了，過去被留下，難以再有這樣層層輕柔浸透的水柱，沒有品嚐與聊天的時間。過往的基隆就這樣被留下——那些戰爭的

刻痕、那些港口的興衰。

不急不徐地沖泡完咖啡之後，吳立翔不再看向觀眾而是看向攝影機，若要能直視他只得透過電視螢幕，明明同處一室，卻只能以虛望虛，這即是現代的科技生活；也是過往的時光已若同紀錄片，只能在螢幕中被展現。

再往上走至頂樓，我們被邀請協助整理餐桌，各個戴上手套穿上圍裙，或是洗碗或是切菜或是分類垃圾。簡單的勞動之後，上桌的卻是泡麵。「以前吃得比較好」表演者如是說道，那時還沒有發現今昔的脈絡已經展開，原以為這些安排只是為了帶入互動，未料我們這群觀眾的身分實已開始疊合了碼頭工人。而當燈暗且閃爍「以前來了」，大船成為餐盤，一次次將原物料 / 未煮的食材運入，進港而成佳餚。兩名紅蘿蔔小人傳遞著貨品與熟食，圓桌上的觀眾人人前方都停泊著一艘小紙船。先是沖入大魚湯讓小魚乾優游，或是烤盤上吸睛的牛排，每一道菜都連結著一小段基隆漁港或市場的故事。然而好時光不常，尖叫雞化為海鷗，飛旋著也上了桌。尾牙上轉雞頭炒魷魚的遊戲上演，開始有人吃不到食材，跨國商船減少，尖叫雞對著空碗 / 空碼頭鳴叫著益發淒厲哀怨，就算是「a gau 人」——有一技之長的厲害碼頭工人，也只能被淘汰。「以前吃得比較好」對應著時代的轉移，呼應著《靜寂工人——碼頭的日與夜》所言：「碼頭上的男人遭驅逐出勞動市場、逐漸失去碼頭上一處處地，它們停留在碼頭上的時間越來越少，行走於街巷食攤和茶店仔的機會幾近於無，一段段由地方所牽繫的關係隨之剝落……。」【1】

最後一道菜，沒有直接入我們的口。一名代表碼頭工人的紅蘿蔔人被削成片片，用半截身體留下橘紅的汁液；另一個紅蘿蔔工人解下了身上的繩，經由傳遞逐一繫上我們餐具前的小小繫船柱。沒有了船，工人以自己繫纜，以自身作食。「苦力也是人，也有靈感，他們的吶喊，不一定比較詩人們的呻吟，就沒有價值。」節目單上創作者引用賴和的文句，對映著《貴美的餐桌》利用物件、操偶與吃食，雖沒有直言卻感官體驗與詩化地呈現了碼頭工人在現代的暗啞與靜寂，伴著鐵板的蒸氣水霧冉冉消散在燈光下。

如果以「懷舊」來看今晚的兩個作品是輕率了，因為以前都歸以前，不再是現在。然這兩個作品確實在暗夜之中帶我們穿透到了當時。如若策展人周伶芝所說：「在基隆的彼時此岸，進行一段海市蜃樓的考古。為失魂和失語，為迷惘和迷途，串聯時空的通道。」【2】只是在彼時之後的現在會是什麼呢？跟著里長在大雨中走訪基隆港區的小巷弄，無論是官道或是酒吧，榮耀似乎都還在以往，然在旅人撐不住的凌晨兩點，崁仔頂魚市開市了。屬於攤販的熱鬧和希望在此時才開始；而在今晚，除了品嚐到了城市的嘆息外，關於「未來」，似乎還是看不到。

註釋

- 1、轉摘自三缺一劇團臉書：魏明毅《靜寂工人——碼頭的日與夜》，頁 200。
- 2、引自節目單，周伶芝：〈關於「泊」〉。

08 駐足在情感連結《微塵·望鄉》

原文刊載：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26739> (2017/11/08)

演出：無獨有偶工作室劇團

時間：2017/10/27 19:30

地點：台北市水源劇場

文 黃馨儀 (專案評論人)

台灣作為一個移民之島，從原住民族開始地南島遷徙，至明朝開始大量的漢人入台，再至 1895 年日人殖民帶動的移民潮、1949 起國民政府播移來台，「移動」對於台灣並不是陌生的字眼。而至今，移動仍持續再發生。2017 年台灣已有五十二萬的新移民——東南亞籍與中港澳的婚姻移民【1】；自 1989 年開放外籍藍領勞工後，目前亦有逾六十六萬東南亞移工在台灣。【2】然這群台灣現代移民的處境並不理想，「外籍新娘」與「外勞」等詞彙對應的常不是正面的聯想，甚而此些名詞指稱本身就有歧視意味。

無獨有偶劇團此次創作演出的《微塵·望鄉》即將兩個移動的族群串聯在一起，以新二代馬莉莉為主線，描述作為外省軍人與越南新移民之女的認同困境，在遇到越南逃跑外勞寶枝之後，對於「家是什麼？何處是家？」的否認與提問之中，同步揭露新移民與其後代及移工在台灣所面臨之困境。

《微塵·望鄉》一開始以手作品與物件搭配即時投影，做出另一種活潑的特效風格，呈現馬莉莉身為越南旅遊的推銷人員的工作內容。在這詼諧與趣味之中，也帶出了我們/台灣人怎麼看待「越南」甚至地理連帶的東南亞——雖是異國但同為亞洲所以不夠特別，以及其所「特產」外籍新娘的印象。越南被刻板地扁平化了，其背後更多的自然、歷史與人文因此也被忽略。

而如此對一國的文化刻板與扁平印象，亦對應到台灣人對越南/東南亞人的態度。因此新移民第二代考高分會被質疑作弊、雇主會懷疑移工偷東西不老實，或仲介指導雇主給予移工下馬威、扣收其護照與居留證防止逃跑。在馬莉莉尋找自我家的情感認同時，編劇詹傑亦簡要的將新移民與移工在台所受的不公待遇放入。而也因為這些不公與委屈，馬莉莉母親與寶枝皆選擇「逃跑」——當時她們離家以追尋一個更好的生活，之後她們逃跑以面對夢的破滅，並與自己一個新的希望想像。

我們無法由劇中確切知曉莉莉母親阿春的離家原因，但寶枝所代表的確實是無法自由轉換雇主、又被苛刻收取仲介費的移工的唯一逃離方式。移工逃離了原雇主迎向自由，卻也因為政策進入更頻繁的移動困境：得要不停換工搬遷、得要小心謹慎躲警察，當然也要小心同鄉或是台灣人的檢舉，畢竟一被抓到就要被遣返無法再來台灣，當初來台借的三到十五萬仲介費能怎麼還？在家鄉等待金援的家人該怎麼辦？由此看寶枝或許是過於樂觀與單純了，太輕易和鄰居王太太交心；再者做看護的逃跑移工，多亦不會與雇主同住，以此保有自己以逃跑換來的工時空間。

【3】

但這些「樂觀」也和《微塵·望鄉》的取向有關，若其名稱看向的是人作為宇宙中尋找落點的微塵的歷程。是以編劇詹傑說：「透過戲劇，觀眾開始能夠感同身受這群與我們如此貼近的可愛陌生人，明瞭他們也如同你我一般，需要堅強地面對生活裡的喜怒哀樂與各種挑戰。」【4】

因此本戲以對「家」的情感做包裝，由此和觀眾產生連結並與馬莉莉產生共鳴，再藉由帶入台灣移民階段的軸線，讓馬莉莉回到「母國」——母親的國度。是以本戲也使用了很多越南語，以「母語」去追思回憶，阿春與莉莉的越南名、越南兒歌與越南故事，一次次由聲的音響與質感形塑另一種文化多樣。飾演寶枝的劉毓真在越南腔的學習上亦令人印象深刻，著實讓語言的聲情——越南與越南語、越南語與中文、越南語混中文等層次立體，同時也鬆動了字正腔圓的語言正統觀，並展現文化混合的生命力。

越南語與中文夾雜的阿春照顧著小女孩的偶，時間的另一端寶枝也夾雜著越語和中文照顧著由偶呈現的莉莉父親。在人偶關係中，偶做為被照顧者與被施予連結者，女性則做為照護者與情感支持，但若看向整體結構面的話，真正的「偶」又會是誰？雖然《微塵·望鄉》選擇以感性渲染，以情感帶莉莉「回家」，但莉莉個人的問題真的解決了嗎？父親已逝無法再尋，關於母親也只剩下母國；而若看向新移民或是移工的處境，除了情感面沒有其他施力點。當然，戲劇無法解決所有問題，但可以做為開啟認識的觸發。只是當南洋姐妹會自 2003 年起便以用戲劇去抒發與倡議時，2017 年當劇場碰上移民，或許能有比「望鄉」更多的期待？

註釋

- 1、中華民國內政部移民署 2017 年 8 月資料。
- 2、中華民國統計資訊網「其他勞工統計」2017 年 9 月資料。
- 3、關於失聯外勞，在越南移工阮國非案後有許多討論。近期此篇完整呈現移工逃跑結構問題：陳熙文〈仲介費還不完 台灣是移工的黃金之島或貪婪之島？〉https://udn.com/news/story/11601/2786448?from=udn-relatednews_ch2
- 4、轉引自張震洲〈無獨有偶《微塵·望鄉》以奇幻詩意探討移人異鄉寫真〉。《PAR 表演藝術雜誌》2017 年 10 月。http://par.npac-ntch.org/activity_news/show/1509008484862462

09 當食物讓出主體《味道劇場》

<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27022> (2017/11/20)

演出：紅潮劇集

時間：2017/11/11 19:00

地點：學學食驗室

文 黃馨儀 (專案評論人)

《味道劇場》為台北表演藝術中心「藝術擴散計畫」的第三波，藉由本計畫，讓不同的表演藝術能擴散到不同空間。在《藝術家來敲門》讓音樂、偶戲或馬戲進入孩童的居家空間、《咖啡館的舞蹈時光》在咖啡館相遇之後，《味道劇場》則企圖結合劇場、記憶與食物，在生活不可或缺的廚房空間進行演出。

《味道劇場》開設了四個主題場次，分別針對單身者、失戀者、情侶與家人在不同的機構廚房場域展演。在「拼湊吃的記憶·拌炒愛的料理」的口號下，我參與了應景光棍節的「乾柴的光棍味」場。一進場，即被食物的氣味吸引，帶著期待地坐下後則發現，檯面上的食物都是已處理好的「食材」，照被指派的顏色坐定後，「戲」與「料理」也於焉展開。

然七十多分鐘的演出，比起「味道」所直觀連結的味覺和嗅覺，紅潮劇集所呈現的“Taste of Theatre”更多是在語言和音樂上的一場秀，由洪建藏、陳昭如和李佳勳主持，王靖惇和梁允睿主廚，並有陳宇璿現場配樂演奏。食物雖作為主題元素，參與者要PK 答對問題取得熬湯食材，如果失敗可能只有熱開水喝；或是「大餅包小餅」與「大腸包小腸」投票二選一，聽演員唱起連結食物的記憶故事再做表決品嚐；而在最後邀請觀眾在象徵的「頭」的饅頭上調出自己的戀愛滋味，分享食用，並於尾聲品嚐經半小時熬煮的湯品。

雖然食物與味道作為記憶的引線，如若普魯斯特因一塊瑪德蓮蛋糕所觸發的兒時記憶；同時也建構了新的記憶，讓一群人藉由一起分享食物貼近彼此。但是過程中我一直在思考「味道」在這「劇場」的主體性在哪裡？如果扣除掉綜藝語感的主持、音樂劇的訴說方式或是強調單身的配對助興，是否有可能更直截讓「食物」說出自己的故事，達成其所要展現的食物與人的生命連結？如若英國行之有年的“ Theatre of Food ”【1】，便藉由直接呈現食物的特性與料理過程的變化，讓料理或上菜本身即成為一個表演作品，此即似於莎士比亞的妹妹們劇團2009年所推出的《王記食府》【2】；而更緊密將料理連結故事記憶者，近期三缺一劇團「海港山城藝術季」《貴美的餐桌》亦是讓人心與口皆回味的作品。

因此覺得可惜的是，《味道劇場》選擇了較容易處理的料理作呈現，略過食物從準備到烹煮的許多步驟，也因此失去了料理過程中洗、切、拌、煎、煮等過程所產生的聲音、香味甚至視覺感受——這些即是一場由味道而發的敘事之旅。如若能在食物的敘說主體上再進一步以其他元素對話，有層次的加入語言或是音樂，那將會是一場更和諧的食劇饗宴。

而或許也因為食物的讓位，由食物所連結起的人的關係也跟著後退，尤其在彼此無有關係的光棍場。互動與參與皆是在主持之下完成，陌生人有點唐突的藉由競賽成隊與相抗，但所答的料理問題和我們的關係為何呢？藉由輸贏所完成的湯品，背後又建構了什麼意義？或許是我想得太多所以感到困擾，然整個《味道劇場》在最後分享每人特製的愛情饅頭與喝著湯時才真正展

現出滋味——因為我們真正地碰觸到了食物，味道回到了主體的位置，或觸或聞或嚐，人與人之間始藉之建立了言說之外關係。

雖然食物退居幕後引線，但作為台北藝術中心「藝術擴散計畫」的免費演出，《味道劇場》確實引入了新的觀眾，並讓他們品嚐了一口「劇場」滋味（A Taste of Theatre），在有吃有玩的一小時間，引起他們對劇場的好奇。從此面相著眼，《味道劇場》以綜藝引入且結合音樂的呈現方式，在選擇上誠然是成功的。

注釋

1、Theatre of Food, 也可以做為 Culinary Theatre，藉由設計好的方式，或許是利用特效，或許是單純呈現烹煮與擺放步驟、呈現食物過程中的狀態、顏色與氣味等變化，在上菜時呈現給顧客驚喜。亦有結合戲劇活動或演出，交互呈現食物。參考資料：

https://en.wikipedia.org/wiki/Culinary_theatre

2、《王記食府》可參考于善祿評論：<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1320377460>

3、《貴美的餐桌》可參考筆者先前評論：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26396>

10 為了更靠近烏托邦《天堂動物園》

<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27223> (2017/11/27)

演出：飛人集社劇團

時間：2017/11/19 11:00

地點：台北市水源劇場

文 黃馨儀（專案評論人）

飛人集社「小孩也可以看」系列的新作品《天堂動物園》，非常勇敢與直接的挑戰了當今重要的世界議題：難民。「難民」其實是離台灣相對遠的概念，畢竟作為海島的台灣，沒有人為虛設的邊界，像中東、歐洲或是中南半島那般，會有難民越境行走而至。然而如果從另一個意義上去看難民「出逃」以尋求更好的未來的主動性【1】，便能發現其與移民相關的意涵，由此再去反思作為移民之島的台灣，一個個時代下「原住民」意義的更迭以及「移民」的脈絡。

《天堂動物園》在觀眾入場時，劇場中沒有「戲」，只有電視播映著即時新聞，而觀眾席燈暗後，切換到大投影的報導則是關於如同天堂般的“Utopiazoo”突如其來的遷徙潮。首先出現的 Utopia / 烏托邦一詞即是耐人尋味的概念——其可以是一個理想之處，但卻也可能是一個不存在之處。進而「天堂動物園」是真的存在嗎？真有這麼好嗎？若真如此美好，為何又有災變呢？種種疑問在投影時滋生。

當畫面由「實」的電視新聞，轉到「虛設」的天堂動物園報導，再進而轉到「實物虛指」的、由桌面物件形塑的 Utopiazoo 的地貌投影，以及「虛構實體」人偶扮演的各式動物：袋狼、長毛驢、Okapia 和小鳥。影像、投影、物件、人偶等虛實媒材的層層轉化，或多或少鬆動了觀眾的視覺框架，切換帶入了所欲述說的故事與文化相遇的景觀之中。

天堂動物園真是一個烏托邦所在嗎？當動物居民們遇見從被家馬國併吞的野馬國逃出的小野馬時，多數人（雖然也就是兩隻）對野馬露出額頭（文化習慣差異）的驚嚇、身體特徵不同的嫌惡、進而到以多數觀感去定義野馬國的現況，或是對於外來者的恐懼與擔心（好吃懶做、裝可憐、消耗食物等等），實實在在地反應了現實中人們對新移民或是難民的觀感與質疑。而後，野馬以其年輕的勞動力作為留下來的交換，也疊合了移工以勞動力作為遷徙或是國際晉升的方式。作為政治難民的野馬，以低階的勞動工作換取留下的可能，學習 Utopiazoo 的文化規則，遮起額頭、收起野性的動作與過去的習慣，將一切美好寄託在對家鄉生活的回憶。

由此可見天堂的動物園的「天堂」，並不是真正的烏托邦，天堂仍是建構在主要族群的習慣脈絡之中，無法全然開放與共享。

野馬寫信給姊姊時的投影，回到了投影機與玻片的使用，以手繪手製、意象式的畫面與卡偶，呈現過往與牠的內在心情。雖然「不先進」，但卻美好且詩意；越「平面」的景象反而越美好，也越廣闊。劇中物件與玻片的使用都令人驚嘆，在轉換之中，帶出冒險的真實與想像。而真人偶則以活動的身體空間，創造出個體的特色與差異，以動能的演出並呈現適應與遷徙的困難與曲折。

而後 Utopiazoo 火山噴發，原居民被迫成為難民，這也揭示了「難民」身分的非自主性，或是政治，或是天災，無人能保證安穩的生活何時輟然而止。因此當動物們欲請求居留狹狹國，當初他們對狹狹的欺負與對野馬的揀選，立即回返報應到牠們身上。體型小的狹狹面對大型動物有更多的警戒，甚至「勞力換工」也無法說服他們，因為那反而是搶走工作機會與併吞的暗示！之前動物們的態度與現下遭遇的困境，著實形成強而有力的反諷，也進一步連結到失去資源的底層人對外來者的恐懼與排斥——這不也是今年的世界潮流嗎？

「要留下或是趕走牠們？」這是《天堂動物園》最開始與最後的提問。除了對應到時事，也展現了一個文化群體對另一個文化群體可能的態度。若同導演石佩玉在節目單中說的：「融入、接納、先來後到、規則建立等等這些群體 / 個體間的關係，不僅發生在社會族群、國家之間，甚至從孩子進入學校就得開始面對。」或是如果我們縮到更小，當人與人接觸時，這樣的文化接納與衝突已經產生。像是當觀眾入座彼此對看招呼，以至動物們飢渴流亡入觀眾席孩子與之的互動，個體與群體間的交流便已然發生，故事也開始發生。

故而動物們進入觀眾席是必要的！如同這樣的題材，絕對是應當進入孩子的觸及空間。越可能是艱深與複雜的議題，越適合藉由戲劇去經歷與同理。飛人集社設計的給孩子的問卷，亦深刻的對孩子提問，讓他們能在戲後繼續思考，而這些問題實也是大人需要思考回答的問題，若能大人小孩共同討論，想必會咀嚼出更多滋味。當討論能在劇場後發生，當同理心能慢慢建構，那或許我們便能離 Utopia 更進一步吧。

注釋：

1、像是德國近年將指稱「難民」的“Flüchlinge”一字，轉稱為「出逃者」“Geflüchtete”，去除舊稱蒙難被迫的消極性，轉視其選擇逃出的主動性。