

## 參與還是體驗？《莎喲娜啦》

演出：某某某的工具箱劇團

時間：2019/08/24 18:00

地點：宜蘭縣礁溪鄉武聖廟前

文 洪姿宇（專案評論人）

《莎喲娜啦》為一齣集體共製的作品，是有野心的製作，但也因此它企圖涉入的議題廣度、故事維度太過龐雜，缺乏將這些元素結合的視角，以致各表演片段指涉的內容僅止於出現，卻未曾得到顯現；同時雖然它自我定位為參與式戲劇，卻無法把握觀眾的真實反應，最後僅走向一種觀眾的現場體驗活動。

礁溪武聖廟旁的一塊空地上，劇組搭建了一個台灣傳統辦桌的場景，在佈置如電子花車的舞臺前，觀眾圍著一張張鋪上紅色塑膠膜的大紅桌，坐在黑塑膠板凳上，頭上掛著大紅剪紙，聽著一首首閩南語歌和電子音樂。和真的辦桌一樣，我們從餐前小點、冷盤鴨賞開始，到宜蘭芋泥、西魯肉、糕渣，吃了十道宜蘭總鋪師做的佳餚。演出本身也企圖營造辦桌的氣氛，例如一開場打扮花俏的主持人暖場並自我介紹、帶出舞群，每桌坐著的兩位演員，也和觀眾狀似熟識的寒暄招呼，開講準備好的「段子」，我這桌的演員是介紹桌上的菜餚，旁及對宜蘭被稱作「後花園」的批評，另一位演員則藉一張家族照片，講述失蹤叔叔的故事，這些不自然，甚至讓觀眾有些尷尬的「對話」，似乎也意在重現真實辦桌時，不得和陌生人同桌、聊天的窘況。不過我們很快便發現演出不僅止於再現真實的辦桌場景——演員一說完故事，便突然後退、左右搖晃椅凳，轟然倒在地上，燈光轉暗、音樂驟變，空間變得魔幻怪異，先是碗盤被清空，女演員坐臥桌面擺出各種誘人姿勢，隨後大紅桌面被撤走，演員下到地上，在鐵製桌腳間緩慢穿梭、扭動身體，最後連鐵製桌腳也被通通撤離。

至此，我們已得到好幾個提示：家庭意義的轉變、國家資源分配的不均，以及或許是對女性身體的凝視。在接下來的演出中，包含一場圈叉遊戲，主持人在台上提問，觀眾要選邊站回答是或否，拋出的問題包括是否同意全面補助營養午餐、是否認為自己一定要結婚、是否支持廢死……等，隨後還有一位「議員」走上台，模仿跑紅白場的地方民代客套致詞，諷刺尸位素餐、專講廢話的民代。在第二回合的辦桌吃飯中，出現的表演片段更有：用布袋戲偶說明礁溪習俗「二龍競渡」的由來、獨白大陳島移民的故事（演出所在的成功新村為大陳島移民村）、質疑台灣的主權和歷史定位……等。

私己的、家內的、社區的、地方的、國家的，這些都是《莎喲娜啦》觸及的議題

維度，但隨著演出揉雜進一個個不同的景深和尺度，觀眾早已無法分辨整齣劇作的主軸，是追溯地方文史、諷喻現代治理制度、還是反思個人政治選擇？這些略顯碎片化的元素在「辦桌」的框架下展演，但是，辦桌並沒有為出現的議題增添觀看視角，個別議題也無力給辦桌文化一個完整的說法。例如當演員在桌邊獨白大陳島移民的心聲時，也僅重現、回溯 1955 年大陳島撤退時的境況，並反覆呢喃：「再忍一忍，我們很快就可以回家了。」但當彼時大批中國移民共享原本只預期短期落腳台灣，卻再也無法回鄉的歷史創傷，大陳人的特殊之處為何，並未被彰顯，而這樣的故事出現在辦桌會場，進入辦桌承載的豐富文化意義，比在其他場景設定中搬演，又有何殊異性、必要性，最終也未得解決。

我參加的場次中還出了段意外插曲，剛開場時，同桌吃飯的演員開始談論鴨賞的由來，表示最早用來做鴨賞的鴨子是賣相不好的鴨子，此時一位觀眾突然出言反駁：「錯了錯了，鴨賞才不是用賣相不好的鴨子，我是在地人。」他也企圖和坐隔壁的演員搭話：「你們吃過了嗎？」、「所以你們（應指演員之間）都互相認識嗎？」在玩圈叉遊戲時，當主持人提問：「誰家裡水龍頭打開就有溫泉？」（似乎暗示礁溪人水龍頭留得出溫泉）時，該位觀眾也立即反應：「哪有這種事啦。」而引起一陣騷動。姑且不論鴨賞到底是用哪種鴨子，或者是否礁溪人家裡的水龍頭真的流得出溫泉，這位觀眾的反應仍可被視為對《莎喲娜啦》標榜的「參與式」的挑戰——他似乎不理解戲劇的「潛規則」，並沒有意識到當演員進行獨白時他應該要聽，而不是出言討論，因為他應該在演員示意他可以說話時才發話；他也沒有意識到此刻「真實」並不是最重要的，重要的是真實如何被表演；他更沒有意識到，劇場裡觀眾被期待要擱置懷疑，並相信演員不是演員，而是他所表演的角色。

但恰恰是這樣完全不知戲劇潛規則為何的觀眾，才意外地為演出撕開了一個有趣的破口，暴露出《莎喲娜啦》雖然主打參與式戲劇，卻已和真實的參與擦肩而過。當這位觀眾直接出言反駁演員時，難道他不正是最參與表演的人嗎？他完全以自己的實踐經驗對當下做出判斷，毫不猶豫的對演出內容提出質疑、要求回應，他有真實的好奇和（獵奇式）的疑惑，但這些最直截的反應，反而被這齣參與式戲劇漏接，因為他不是這齣劇的理想觀眾。顯然，《莎喲娜啦》對它的觀眾有特定期待，觀眾要扮演吃辦桌的飯友、回答是非題的玩家，他們該尷尬時尷尬，該回答問題時回答問題，該說好時說好，但當觀眾無法將自己擺進，甚至根本沒有意識到這個期待的存在，而如其所是的看到表演之為一種表演的顯現，表演者就完全陷入不知所措的困境，因為劇作沒有考慮過觀眾說：「不。」或「為什麼？」的可能——腳本早已備好，只需要觀眾的背書，觀眾只是來體驗設定好的角色。

這確實是一種參與的難題，若要談參與，似乎便意味劇場將要朝某種不確定、不穩定開放，作品的完成或不完成需要觀眾的介入，而觀眾具有什麼樣的條件、將

以什麼形式介入、整個劇作會因為觀眾的介入如何發展，在這之中劇組可以、願意把控的範圍要畫得多寬、多遠，都可能要經過再三琢磨。

## 不在他方，就在這裡《我所經歷的性事》

演出：加拿大哺乳動物淺水反射反應（Mammalian Diving Reflex）

時間：2019/07/26 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

洪姿宇（專案評論人）

劇場如何召喚觀眾的倫理責任？《我所經歷的性事》的解法是，來分享秘密，最私密的那種，從我開始。

舞台上六位超過六十五歲、沒有演出經驗的素人演員們一字排開，以研討會的架勢，隔著一張長桌面對觀眾，桌上擺放乘酒的高腳玻璃杯、劇本、麥克風。此時劇團人員要求全場起立、舉手覆誦：「我們台北人發誓，所有在《我所經歷的性事》中聽到的故事都不會外傳。」【1】到底是什麼樣的演出需要這等慎重？眾人落座後，坐在舞台邊緣的旁白演員宣布了第一個年份：1942——台上最年長的表演者出生的那一年——從這年開始，觀眾們跟著表演者們的聲音，進到他們的生命裡。

整場演出從 1942 年開始，依序往 2019 年推進，旁白朗誦年份，台上六位演出者以讀劇的方式，交錯朗讀出這一年他／她們的生命經歷了哪些性事，如同密語朗讀私人日記般，提到某個熟人的名字不做解釋，斷言結束在哪裡不需理由，一切都理所當然。他們描述自己如何好奇地窺看自己與他人的身體、引起自己性衝動的對象、第一次自慰的地點、和初戀做愛的感覺、結交一個或多個性伴侶——這些回憶從出生那刻開始，包含幼年時最瑣碎的浮光掠影、小學時期最微不足道的一個場景，到少年暗夜裡的衝動、青年與成年之後的秘密、虧欠、背叛、承諾、希望。後來觀眾慢慢明白，演員談的不只是性、身體、慾望、愛，而是這些元素如何彼此矛盾、衝突、妥協，而後從那裡走出一個人，端坐在舞台上，對我們說話。以讀劇為形式更是完美的安排，它發揮了年長素人演員的共同優勢：飽含情感的聲音。雖然皆非專業演員，但他們的聲音頓挫有致，節制有時，羞怯有時，挑釁有時，歡欣鼓舞有時，即使沉默和遺忘也俱在張力之中。沿著年代順序，他們線性的生命在彼此交錯、穿插的聲音中逐漸張開一張密織的大網，錯落的經驗有了被共時理解的時刻。

六位表演者的生命經驗橫跨日治與中華民國時期，他們的青少年歲月大多在戒嚴與冷戰中度過，官方或集體的性壓抑和管控雖偶爾在他們的故事中閃現，但本劇更多呈現不論是同性戀或是異性戀，如何在無人引路下積極探索慾望和情感，而在狹縫中，以美國為首的西方影視音樂竟也為當時的人們擠壓出實踐性與愛的空

間。即使遭逢無法預測、操縱的社會因素，例如省籍情結、同志社群的壓縮，表演者不溫不火，娓娓道來個人如何調整策略並與限制周旋——當然，這些直白通透並不容易，演出中，我們也不時看到演員們彼此微笑、輕拍手臂、摟摟肩膀以表達互相支持的動人時刻，也在這些小動作中，觀眾才乍然意識到演員們可能必須穿越多少困難和覺悟，才擁有無比的勇氣，敞開自己，對一整群素不相識的陌生人傾訴自己的私密經驗。

而表演者們的誠懇語言也逐漸建構起相對友善的空間，或者說，年長表演者現身的勇氣成為一種示範，讓接下來劇團對觀眾提問、遞出麥克風要求觀眾分享經驗的安排，不那麼難以接受。表演中穿插了三段對觀眾的提問：你小時候曾用無生命的物體自慰嗎？你曾遇過恐怖情人嗎？你曾在第一次約會就上床嗎？誠實面對這些提問此時突然變成了一種責任，當觀眾一邊隨著演員們的故事悲喜、讚嘆他們勇於展現脆弱與親密時，觀眾勢必也得進一步追問——那我們呢？在他們之後，我們又可以對自己的慾望與傷多誠實？如果身在一個友善的環境，被相對友善的人們環繞（這些人剛剛才發了誓），我又願意負擔多少誠實？

性與身體作為當代藝術的重要議題之一由來已久，該如何處理性的被窺看、奇觀化、管控、否認，當代劇場也早已多有討論，《我所經歷的性事》指出的一種戲劇可能介入這個困難議題的方式，不是向觀眾索討認可，認可三十年前的人們也有慾望、認可三十年後的他們，也依然對愛與性充滿期待和實踐的能力、認可他們也有公開談論這些經驗的權利，而是劇場可以直接提出挑戰，指出觀眾自身同時必須承擔的責任，劇場可以不是取暖會，它要直問觀眾是否能相應的、在此時展現與表演者類似的勇氣與意志【2】，這是戲劇與它的觀眾間的角力，它可以要求觀眾承擔某種倫理責任，因為它要說，對性、身體、慾望的誠實不在未來、不在劇場外，它就要在這裡、現在發生。

#### 註解

1、不過身為台南人的我此時感到錯愕而保持沉默，難道在這一刻我們全部同時「被」定言為台北人了嗎？這個宣告後來變得更加不合理，因為並非所有表演者都來自台北。

2、有點可惜的是劇團在這三個問題之後未進一步提出更尖銳的問題，本劇在其他國家巡演時提過的問題包括：「誰曾在公共場合做愛過？」、「誰曾在自慰時被別人撞見？」、「誰曾出軌過？」、「異性戀觀眾曾有過同性性經驗嗎？」（見參考資料）

#### 參考資料

<http://blankgc.com.au/all-the-sex-ive-ever-had-review-hota/>

<https://www.citybeat.com/arts-culture/visual-arts/blog/21064254/review-mammalian-diving-reflexs-all-the-sex-ive-ever-had>

<https://theconversation.com/sydney-festival-review-all-the-sex-ive-ever-had-53300>

## 參與的錯認與矛盾：水面上與水面下劇場《職場文化變革》

演出：水面上與水面下劇場

時間：2019/07/21 14:30

地點：花漾 Hana 展演空間

文 洪姿宇（專案評論人）

主打「水面劇」的水面上與水面下劇場，主張「創作意在水上水下奔遊，與世間一切藩籬對話，打撈世界整體的真實面貌，尋找溝通與連結，並謀求行動與超越之道。」【1】，今年推出的新製作《職場文化變革》也企圖延續該基本創作目的，但實際上本製作是否真的能與「世間一切藩籬對話」，創造溝通、連結，或仍有商酌空間。

《職場文化變革》的劇場空間佈置似大型秀場，舞台背景及觀眾席左側皆有大型LED螢幕，在演出中播放影像及提示字卡，觀眾席間散落不少充氣睡墊、大型瑜伽球，讓觀眾能或坐或臥。在等待開演時，舞台上的大型螢幕則播放素人演員們向鏡頭訴說參加水面上與水面下劇場主辦的療癒劇場工作坊心得，包括工作坊如何有效協助自己在職場工作上更順利、調整在職場上的工作心態。演出的故事框架為劇場是一個大型的飛船，即將離開地球歐菲斯（諧音英文的辦公室 office），前往歐菲斯星球，在劇場的整體論述中前者象徵現實生活的職場，後者象徵理想的職場環境，而來到劇場的觀眾就是飛船上的乘客。整場演出無統一故事線，而是由不同演出片段組成，大致可分成兩種表演形式，一類是由主持人（劇團藝術總監張嘉容）帶領觀眾做活動或引導發言，另一類是由演員演出在職場上遭遇的各種困境，以及個別情境下，該當事人如何找到最後解決困境的方法。

在節目售票網頁上，《職場文化變革》強調「參與」的元素在演出的重要性，主打沉浸式劇場，「打破舞台框架，將觀眾融入表演元素，一起跟演員解決職場困境」【2】，「集結不同職涯階層職位的民眾以及影視明星」，與觀眾「在劇場當一日同事，比比看誰是溝通高手，解決問題」，以「一同做出你心目中的職場文化變革」，並期待「人人都可化身為問題解決和溝通高手」【3】。易言之，本劇預設每個人的問題解決與溝通能力的潛能，並希望經由各種不同背景的演員及觀眾的聚集、討論，促成職場文化的改革。

不過，本劇文案透露出的對職場文化的改造企圖似乎一開始就是不可能的，即使文案強調場內搬演的故事皆為真實案例，但若要論「真實」，那麼在真實生活經驗中，不同社會階級和職位的人根本不大可能齊聚一堂、解決共同的職場困境，因為首先共同困境存不存在就讓人存疑；心理師的職場難題是要如何與不同社會

背景的個案建立關係，機車銷售員要考量如何讓客人了解不同車款的差異，大學裡外包清潔工的當務之急是如何有效分配打掃時間——不同生產工具和生產模式下的勞動者遭遇的問題各異，又如何有共同問題可相聚討論、研擬解決方案？各擁差異的人們又如何可能有相遇、習得彼此的語言，並互相聆聽的機會？雖然文案寫到本劇期待讓觀眾「認識何謂人類的多樣性」【同註 1】，但它對差異的想像卻顯得扁平，因為製作本身隱約透露出，它預設身處不同社會位置的勞動者可以有「平等」相遇，並「民主」的共同思考變革，但這種先決預設反而落入忽略階級和資本差異的險境中，同時，通常帶有高度反思性的參與式戲劇的語言和操作模式，反而被挪用以滑過可能實際上更牽涉階級、經濟、性別、族群等面向的社會問題。這讓人忍不住想起伊莉莎白·畢沙普(Elizabeth Bishop)在《人造地獄》(Artificial Hell)【4】裡對特定參與式概念的批評：「在關於參與式藝術的特定論述中，人際互動的倫理壓過了社會正義的政治」(頁 25)。

此時該討論的是，《職場文化變革》演出中，動用的「參與」技巧就戲劇效果而言是否成功；在政治美學的關懷上，參與式戲劇時常關心劇場裡的「民主」問題，即戲劇企圖改變台上演員表演、台下觀眾被動觀看的觀看關係，打破觀眾和演員的疆界，讓觀眾主動參與到戲劇的製作和生產之中，而本劇文宣所言「打破舞台框架，將觀眾融入表演元素，一起跟演員解決職場困境」便帶有類似意味。綜觀本劇動用的觀眾與表演的互動時刻，包括一開場主持人鼓勵觀眾四處走動，也可以走上舞台，或坐臥在觀眾席的睡墊和瑜伽球上、以及邀請觀眾站到麥克風後回答特定問題(名字、職業、為什麼想要離開地球歐菲斯)等，第一種技巧可以猜測是導演企圖打破傳統鏡框式舞台的設計，讓觀眾可以四處走動、觸摸環境，矛盾的是一段時間後主持人仍搖鈴要求觀眾坐回定位(包括離開舞台)，之後的表演雖然偶有演員跑入觀眾席中，但仍然主要都在舞台發生，並沒有脫離傳統鏡框式舞台看與被看的關係；至於第二種技巧，首先就我觀賞的場次而言，實際上觀眾的反應並不熱烈，少見觀眾的主動參與，其次是觀眾的發言對演出的安排事實上也沒有造成任何影響，遑論與演員共同解決困境。至此，《職場文化變革》出現了一種內部矛盾，它一方面期待將觀眾融入表演元素，另一方面卻又無力讓觀眾的參與和原有的劇場元素產生互動，兩者格格不入，反而使觀眾參與的橋段顯得多餘。

本劇呈現的另一困境是，它試圖在兩小時的製作中填入太多表演者的生命經驗，以及迫不及待的說出表演者找到的解決困境的方法，缺乏鋪陳時間與戲劇技巧，以致每個故事的重演大多只有較扁平化的再現，或直接通過口白表達，而流於不停拋擲對觀眾而言再熟悉不過的口號和人生道理：「勇敢做自己」、「我一定做得到」、「我要自我突破」、「好好為自己加油」、「充實進修自己」……等，並不是不能理解這些體會為真實經驗，來自表演者演前參加的戲劇治療工作坊，但當戲劇治療工作坊的內容走向公開售票演出，它便必須考量它走向大舞台的必要性，例



如它能否得到觀眾的共鳴（或不共鳴）？戲劇預見了什麼觀眾不自知的生命徵兆？戲劇除了為表演者自身創造意義，它還要為觀眾，或它所使用的藝術形式帶來什麼不同的體驗和可能，而不只是走回頭路？甚至，當台上一名演員模仿刻板印象中原住民的「不標準」中文腔調，與使用「的啦」為語尾助詞時，以及另一名演員將 MBTI 量表（邁爾斯-布里格斯性格分類指標）當作簡單分類同事人格的準則，而忽略 MBTI 量表作為專業心理評測工具的嚴肅性時，劇場是否意識到它也真實碰觸到的政治性問題？

#### 註釋

1、水面上與水面下劇場官方網站：

[http://labelledormeuse.blogspot.com/2010/09/blog-post\\_1592.html](http://labelledormeuse.blogspot.com/2010/09/blog-post_1592.html)

2、兩廳院售票節目資訊：

<https://www.artsticket.com.tw/CKSCC2005/Product/Product00/ProductsDetailsPage.aspx?ProductID=rotyiUrPteRcN86iE1MkA>

3、ibon 售票節目資訊：

<https://ticket.ibon.com.tw/Web/ActivityInfo/Details/35660>

4、Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. 中譯本出版社：典藏藝術家庭，2015。

#### 參考資料

你也測了 MBTI 嗎？聽聽心理師怎麼說

[https://www.iiispace.com/2015/10/18/mbti/?source=post\\_page-----](https://www.iiispace.com/2015/10/18/mbti/?source=post_page-----)

## 滿紙荒唐言《苑裡好人》

演出：畸零地 X 苑裡掀海風

時間：2019/10/18 14:30

地點：苑裡公有零售市場

文 洪姿宇（專案評論人）

《四川好人》被視為布萊希特企圖實現疏離效果及史詩戲劇的劇作之一，和許多布氏其他作品類似，《四川好人》不意在描繪完美的世界、討人喜愛的角色、皆大歡喜的結局，故事最後，一廂情願的神明們翩然離開人間，拋下不知所措的女主角沈德絕望地留在原地，淹沒在這個「吃人的」社會裡。《苑裡好人》則設定在《四川好人》故事發生之後，神明們反省了遴選好人的機制，訂定「2019 好人專案」，對遴選機制進行民主改革。這次，規則改成召集各路神明以及人類，一同討論出「好人審核標準」，選出苑裡的「好人代表」。

《苑裡好人》的觀眾分為兩批，分別從台北出發及在苑裡集合，台北出發的觀眾扮演各路神明，苑裡集合的觀眾則扮演人類。我參與的場次為台北出發，抵達集合點時，觀眾便得到不同的神明角色和精緻的服裝，在前往苑裡的遊覽車上，劇團人員扮演的三位神仙：媽祖娘、二郎神、九天玄女便帶領這些「神明」們進行討論、表決，選出一個審核好人的標準及具體事例，加上在苑裡同步進行討論的「人類」所決定的另一個審核標準，以及原本設定好的「公平」、「正義」、「民主」，這五個標準便成為遴選 2019 苑裡好人代表的指標。當「神明」們抵達苑裡後，被帶進了苑裡公有市場，觀看分成五個小組的「人類」排演的短劇，短劇則各以一個苑裡好人指標為主題，而神明則要根據短劇內容及短劇結束後和「人類」的問答，評選出最符合好人審核標準的人類。

如果《苑裡好人》順著這個敘事邏輯，最後選出一位「苑裡好人」、全場歡聲雷動，那麼它勢必是一場令人失望的演出。因為至此所有的表演、參與安排都像一場大型扮家家酒，散落各種空泛的詞彙與定義：「好人」、「代表」、「公平」、「正義」、「民主」，當然也包括參與者自己提出的「有同理心」和「尊重」，先不論這些詞彙承載的龐雜概念，單純談概念如何在演出中被生產、被闡釋就有可議之處。就生產言，在前往苑裡的遊覽車上，媽祖娘宣布神明們要討論出一審核好人的標準，故車上的「神明」們被分成三小組，要回答「你覺得好人應該有什麼特質？」的問題，每個小組給出一個形容詞，再對三個形容詞進行多數決，產生最終決定。在緊迫的十分鐘討論時間內，我和組員面面相覷，不知如何回答這麼空泛的問題，即使最後各自擠出了一個答案，卻也不知如何整合組內不同的意見，在尷尬地相持不下時，最後是由工作人員扮演的二郎神接話、直接決定組

內結果。在這個過程中，既沒有對話時間，亦沒有對話深度，更沒有對話標的，簡言之，這完全不構成一個有效的談話，遑論討論。隨後的表決也非常「自然的」以多數決決定，完全沒有考慮例如共識決等其他決策方式，所謂的民主討論早已被懸置。就闡釋面而言，「人類」要演出短劇給「神明」看，但倉促的準備、表演時間讓各短劇對主題的闡釋極度簡化，例如以「正義」為主題的小組，在短劇演出迫遷案，一邊是居民們勾手捍衛家園高喊「今日拆苑裡，明日拆政府」，另一邊是歇斯底里吼叫的「政府」，這個短暫圖景呈現出的是處正義一方的無辜居民 vs 邪惡政府的截然對立，而「迫遷案」中不同立場間的矛盾、斡旋、妥協、商議，卻完全缺席，如果這是所謂「神明」要背書的正義，實在讓人尷尬。

在各小組演出短劇後，「神明」被帶到苑裡市場頂樓，討論出幾位符合好人審核條件的候選人，之後這些好人候選人一一上台，接受「神明」的輪番提問，在每輪提問結束後，全體「神明」以電子投票決定是否同意該候選人為好人，投票結果會公開顯示。當最後一位候選人正被提問到一半時，台下突然有人不滿的舉手喊道：「不好意思，我有問題！」發言者是上一位接受提問的候選人，此時手持麥克風的二郎神回應：「抱歉喔，『人類』沒有提問的權利。」「為什麼人不能參與，我們只能坐在這裡看嗎？」該候選人高聲抗議，此時見場面有些緊張，九天玄女接過麥克風圓場：「沒有啦，規則一開始會這樣訂就是因為神明有比較多的專業啊。」此話一出反而激怒了提問者，他馬上質問：「不是要民主？怎麼現場一半的人都沒有提問的權力？」突然九天玄女見他說得有理，乾脆說：「不然讓人類也可以投票好了。」此言一出，幾位演員辦演的「神明」七嘴八舌吵成一團……。

混亂中，坐在椅子上的觀眾被唬得一愣一愣的，然後我們才恍然大悟，這場架，是場安排好的戲。

爭吵中燈光倏暗，舞台上「歡迎蒞臨第四屆好人在哪裡大會」的紅布條被緩緩取下，露出一塊白布，就著這塊布，一齣以一位老太太為主角的皮影戲上演，老太太白天獨自顧店，和鄰居閒聊、禮尚往來，晚上回家照顧臥病在床的丈夫，某天家裡突然起了大火，老先生力勸老太太丟下他自己逃命……此時投影字幕打出：「老太太是好人嗎？」「老太太，神明要給你獎勵，你想要什麼？」「我想要錢。」老太太說，神明回答：「你就繼續當個好人，這樣就好了。」

當《四川好人》著名的最後台詞出現時，《苑裡好人》一劇的意圖昭然若揭：繼承《四川好人》對「神明」的諷刺與批判。但《苑裡好人》卻透過改變觀眾的位置，走出一條與原劇不同的路，它擺了所有觀眾一道，重新調度原劇的諷刺對象，從布萊希特批判的「神明」與醜陋的大眾，轉化為整體觀眾，甚至是整齣劇自身。本劇從頭到尾都是一場對觀眾的設計，它先是武斷地將觀眾區分為兩批人，指定

權力差異（包括台北／神明，與苑裡／人類的象徵張力），而後提供合法化權力差異的理由（神明有比較多的專業），並指定區分與差異的功能（要來選出苑裡好人）。《苑裡好人》高舉「民主審議」的大纛，實際上刻意安排的討論過程、呈現結果乏善可陳，什麼是好人？何以需要「好人代表」？「好人」標籤的必要性何在？這些問題無一被妥善處理——因為《苑裡好人》本就無意處理這些提問，它的荒謬最終目的是要毫不留情的面質觀眾與劇作本身：「為什麼你們願意為這件荒唐事背書？」

既然《苑裡好人》的各種橋段與安排終究是一場局，那麼能如何理解《苑裡好人》裡的觀眾參與？一方面，《苑裡好人》是非常挑釁的，因為它其實最後毫不留情的嘲笑了觀眾，觀眾以為他們正在進行討論和展演，但實際上他們根本沒有這麼做的條件；觀眾以為他們面對一場公平的投票，其實票數是做出來的；觀眾以為他們要來選出一個好人，但整個好人遴選本身就是最大的諷刺，換言之，《苑裡好人》裡的所謂觀眾參與，或許只是觀眾的一廂情願。但另一方面，觀眾在劇中也不盡是被動的設局，觀眾自己也在情境中做出了選擇，當進行最後一輪電子投票時，因為劇組的設計，其中某位應被全體神明一致認同為好人的候選人，竟得到壓倒性的反對票，彼時我和身邊的「神明」們議論紛紛，認為票數統計必定有誤，應該儘速向工作人員反映、重新計票才對，此刻，我們不也從頭到尾都準備好要投入被指定的角色、成為了好人遴選大會的共謀？即便在過程中不時心生疑竇，觀眾不也最後仍相信在這場扮裝遊戲裡，「神明」的確擁有比「人類」更大的權力，可以對他們進行價值評估？

當布萊希特不厭其煩的談論疏離效果以及史詩劇作為理想戲劇形式時，一再提到他的劇場表演和配置拒絕觀眾對角色的被動認同，他要觀眾和演員批判的觀看角色、保持對觀看戲劇本身的自覺，明白劇場故事永遠是動態、能被歷史化的，亦即，是可改變的，故觀眾時時思考如果可以不像這樣，台上的故事還可能怎麼發展、如何被改寫。《苑裡好人》某程度上也走在同條路徑上，的確，《苑裡好人》起初似乎犯了布萊希特的大忌，它直接讓觀眾扮演戲劇角色，與劇場共悲喜，一同為某位優秀的候選人抱不平，但《苑裡好人》的最終目的在雙重否決這個扮演的意義，它無意觸發成功的交流，反而藉失效的對話、操弄後的統計，暴露出參與的不可能。其次，這個扮演從一開始就建立在充滿缺陷的預設框架下，有武斷的權力差異和簡化的價值區分，框架的缺陷讓扮演終究會淪為笑柄。當那位「人類」候選人發出質疑之聲時，他的語言效力等同發現國王沒穿衣服時，那個人群中的小孩石破天驚的笑聲，這一刻，他讓圍觀的人感到無比羞愧：何以指出真相的人是他，而保持沉默的是我。而對這個劇場裡保持沉默和被動參與的反省，不也正是布萊希特走向史詩劇的起點。

即使，在本劇對被動參與的真實反省，反而恰恰來自最不「參與式」、最小心翼翼設計過的表演。

對白傷痛，《無／法／對／白》

演出：未指稱共作場

時間：2019/10/20 19:00

地點：松山文化創意園區

文 洪姿宇（專案評論人）

近來以白色恐怖為主題或兼論的戲劇演出可謂遍地開花，以今年為例，就有狂想劇場的《島上的最後晚餐》、同黨劇團的《白色說書人》、饜饜劇集的《白噪音》、再拒劇團的《明白歌》、人力飛行劇團的《雙姝怨》……等等，戲劇揉雜偶戲、說唱藝術、舞蹈、視覺藝術，探索白色恐怖這難以跨越的歷史創傷記憶，還可以如何被涵容、重整、改寫。《無／法／對／白》同樣列身其中，這部由國家人權博物館和促進轉型正義委員會（促轉會）所指導贊助的製作，企圖進到非都市區（嘉義朴子、台北北投、新北鶯歌）、非典型戲劇場館（百年日式老屋、社區大學、活動中心），讓劇場和觀眾，觀眾和觀眾對話、討論。《無／法／對／白》指出白色恐怖的故事並不屬於演員和劇場自身，亦不在觀眾和劇場間，而是發生在所有不曾脫離白色恐怖記憶的觀眾之間。

許多對白色恐怖的敘事多聚焦於「冤錯假案」的架構，控訴白色恐怖時期，警總等特務機構任意捉捕、羅織顛覆國家的罪名，將人民構陷下獄或剝奪生命。或許是建構一個「單純無辜」、純粹在黨國體制壓迫下蒙受「不白之冤」的受害者，較容易得到群眾普遍的認同、同情，因為站在這個「純潔」的受害者對面，是邪惡龐大的黨國機器，正邪之分如此明顯。但隨文獻檔案的開放，已有不少白色恐怖研究修正這片略顯蒼白的圖景，而《無／法／對／白》所繼承的挑戰性問題是，如果被捕下獄者是真的相信社會主義才是改革的希望呢？如果他們真是地下黨的一員、參與策劃顛覆國民黨政權，甚至與中國共產黨來往，協助建立地下網絡呢？現在的台灣人要怎麼面對這段歷史？

《無／法／對／白》是關於一家三代人的故事，國棟在白恐時期因為參與讀書會而被捕下入獄二十年，錯過女兒瑾萱長大成人的黃金時光，瑾萱結婚生子後得知中華民國政府頒訂「戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例」（下稱補償條例），便希望國棟可以申請補償、獲得平反，緩解家中的經濟狀況，但國棟得知條例細節後猶豫不決，因為當時他真的加入了共產黨，而按照補償條例的規定，他因此不會被算在有被補償資格的人中，換言之，如果要申請這筆國家補償，以回應他虧欠多年的女兒的殷殷期待，他就得向國家說謊。

國棟此時面臨了艱難的抉擇，申請賠償，等同承認少時他入黨是錯的，而否認自己過去做過的事，近乎於對他自我認同的否定，因為，國棟淒淒喊道：「那就是

我啊！」；但不申請賠償，他又如何面對女兒、向妻女表達自己長年缺席的歉意？而國棟更害怕向瑾萱坦白自己心裡的這番掙扎：「知道我入黨，她會不會看不起我？」因為「這樣不就坐實了她是共匪女兒的指控嗎」？不知所措的國棟只好保持緘默。而瑾萱滿腹委屈，她與母親相依為命二十年，飽受親友同學的異樣眼光，終於盼到爸爸回家，卻迎來一個半生陰鬱、神經質、禁止全家談論政治的父親，她也被困在爸爸的陰影和對父親的怨懟裡。

《無／法／對／白》揭示政治暴力帶來的創傷，是跨時、跨世代，超越物理性而更是精神性的。國棟不是烈士，黨國以漫長的二十年摧毀了他的意志、剝奪了他對人際關係的信任以及建立親密關係的能力；解嚴後，國家又再次用 1998 年頒布的補償條例截斷了他肯認自己存在、與家人共享傷痛或療癒的可能。國棟的掙扎讓人想到社會學者林傳凱轉述 50 年代的政治犯前輩對補償制度的評論：「是不是在『二二八』的軍事屠殺後，每一個台灣人都還必須像條喪家犬一樣的順從政府，才能在『無辜』與『無故』受到國家暴力侵害後獲得一點尊重？是不是先要像奴隸般的繼續順從暴政，你才能在 1998 年的補償制度中被當成一個人看？」（註一）顯然，國家系統性的暴力除了決定將誰劃分在「罪犯」的範疇內，更包含將怎樣的人放逐到制度的認可之外，這不僅涉及倖存者的社會、經濟條件，還有他們將如何認知到自已是一個完整，或是破碎的人。

在這片圖景內，觀眾有什麼可以介入的空間？演出時不時會被引言人打斷，觀眾要思考如果自己是其中一個角色，會做出什麼選擇：會不會自首？申不申請賠償？觀眾也被邀請分別坐到國棟或瑾萱身邊，與他們對話、建議他們如何向彼此坦誠。在如此靠近、近身肉搏式的面質時，保持冷漠似乎不再那麼容易，觀眾必需將角色的掙扎當成自己的，並面臨和角色類似的兩難。當然，並不是所有受難者都能如國棟和瑾萱一樣，有能力將創痛化為有條有理的語言，促轉會委員彭仁郁就曾提到，有些創傷者為了自我保護，無法以容易理解的邏輯組合語言和記憶，而必須訴諸暗號式的表述，「但更多情況是，創傷痕跡已在漫漫歷史長河中失語，而無法被記載下來」（註二）的確，本劇意不在追溯失語的創傷者，或許它創造意義的對象反而指向觀眾自身。在演出尾聲，引言人請觀眾分組討論世代溝通的難題與解方，觀眾向彼此分享自己的家族經驗，我的組員們有成長自本省、外省家庭，也有本外省混雜的，而他們接收到的白色恐怖敘事雖然各異，但那段漫長的歷史記憶卻仍深植台灣人心中，今日幻化為不同的形態與意識，滲透日常生活最瑣碎的時刻，如同本劇第一幕，瑾萱緊張的對想去香港參加反送中運動的兒子敬安說：「不多做什麼，就不會有事……好好生活、賺錢最重要！」擁有一位前政治犯父親的生命經驗未曾離開，仍要時不時偶然閃現，而辨認、尋找這些言論和認知之下的真實焦慮，走向可能的療癒／遇和對白，劇場可以如何介入，還有待更多探索和創造。

註解

1、林傳凱（2019）：〈加害者」與「受害者」的艱難思考（下）〉，《人本教育札記》，356，66-70。

2、〈「重拾社會信任 —— 歷史記憶與心理創傷療癒」講座紀要〉，<https://ppt.cc/fjD0qx>。



## 穿越看不見的城市，你要看見什麼——台南藝術節《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》、《土土海海漁光島》

文 洪姿宇（專案評論人）

### 《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》

演出：足跡（Step Out）

時間：2019/10/26 19:30

地點：吳園藝文中心十八卯茶坊前廣場（集合）

### 《土土海海漁光島》

演出：薛美華 X 吳其錚、Lyric's Studio 人从众創作体

時間：2019/10/20 16:30

地點：漁光島

高中剛放學後的午後，匆匆沿著舊稱民生綠園，今稱湯德章紀念公園的圓環，趕進台南市中山路，我第一次拐入中山路 79 巷，那樣不起眼的路口、窄小的巷子，經過開隆宮——我出身舊台南市的同學做十六歲的地方——然後一股腦衝進吳園裡，嘩的一聲，眼前突然開闊了起來，一片階梯地勢斜斜沉入碧綠潭水，臨水一排廊道，後來聽說，那是過去園子主人看戲的地方。雖然以前有過「北林家花園，南吳園」的榮景，但今日吳園的地景上覆蓋了日治時代（台南公會堂）及現代城市（遠東百貨）的紋理，站在吳園階梯前，不可能不看見左側的公會堂、十八卯茶屋，以及右側拔地而起的遠東百貨，老與新，本真與模擬，固守與佔領。

戴上耳機，觀眾進入一個陌生的故事，這裡是個名為矮人國的國度，某天政變發生後，矮人國被「自由時間」組織佔領，時間、記憶被抹除，保留時間與史跡的博物館被封閉，於是觀眾追隨矮人國博物館系學生 Freddie 按圖索驥，沿著政變前寫成的《咖哩骨遊記》一書，聽著書中的介紹，走訪曾經存在的那些博物館們。跟隨耳機傳來的指示，我們從十八卯茶屋旁出發，進入公會堂再回到外側巷道，行經民族路切入遠東百貨公司，再走上手扶梯到三樓湯姆熊遊樂場，往上幾層後，來到大樓外側的陽台，又沿著陰暗的逃生梯開始往下、往下，回到地面再繞回吳園，從側梯進入公會堂，從舞台下到觀眾席……對我來說，民族路街道曾是補習

班旁的飲料街、大遠百是課後逛街吹冷氣的好所在、吳園旁的階梯是喝手搖杯發呆放風的地方，但在本劇中，沿著 Freddie 的足跡漫遊，空間與意義間的關係被改寫了，就如耳機裡的聲音說，在矮人國裡，博物館的定義將會愈來愈模糊，因此民族路街道就是展示物件的各種博物館，遠百是「遺物回收博物館」、吳園階梯是「睡眠博物館」……生活物件、消費產品、生活經驗乃至時間本身成為博物館的展品，在此，耳機劇場向我們展現改寫即時地景的可能，在已經層疊覆蓋歷史的地景上，《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》無意重建歷史，它要創造一層新的敘事和歷史，在現實之上創造新的一套符號學，改變感知這個區域的方式。

《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》演示空間與意義間的武斷性，這個關係可以被改寫，矮人國這個看不見的城市，在重新得到意義的城市角落中得到實現。那麼，何以本劇要讓我們看見看不見的矮人國？評論人簡韋樵認為，本劇「不再是為了獵奇、印證『正確的』的歷史，而是有機化當下的情感認同，瓦解舊有固定文化體驗迴路的流動。」（註一）謝鎮逸則在演後筆記寫道：「當遺物轉型成為文物、死寂被活化，通常就是準備給觀光客的敘述策略……無論是扣緊臺南藝術節或是本次演出的明示概念『觀光』一詞的辯證，就是一座城市、一座古蹟急切需要時間地層的指認來確立自身文化價值的正當性。」（註二）兩位作者認為《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》是在抵抗獵奇式、觀光化、僵固的台南想像，昭示台南不是只有古蹟、美食，還有更多不曾被看見的城市角落。

不過，如果本劇真的展現了一種抵抗關係，那麼問題就變成，此地是否存在一個穩定、僵固的被改寫對象？這個抵抗、改寫面對的觀眾是誰？以吳園為例，因其為開放空間的條件，市民可在其中自由來去，平日即可見小孩滿園奔跑笑鬧，即使在演出之夜，也散有來此閒逛的市民，因為對演出感到好奇而駐足。吳園在過去幾年也成為各種官方或民間活動的集散地，在這裡定義古蹟空間的權力不是只有一種上到下的指認，也還有民眾主動參與、擘劃的身影，吳園的空間意義並不能狹隘的詮釋為觀光化的遺物，時至今日，更多的或許是人們來去間的相互滲透。如果再把範圍放大至舊市區範圍內，民間的主動參與近年也未少過，例如正興街街區的合作聯盟、謝宅等店家的踏查、慕紅豆兩度發起的「舊秋調」城市遊戲等等，雖不是沒有遭逢瓶頸——正興街在出名後也經歷重整腳步的困難期——但這多少顯示，市民社會關於台南舊城區的價值指認本身便不是一種「準備好」的狀態，而仍是持續動態的探索。

相較《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》，《土土海海漁光島》改寫地景的方式是對現代生活的提醒。《土土海海漁光島》的表演者手拎陶壺，壺嘴散出焚燒草葉的輕煙和氣味，引領觀眾步入木麻黃防風林中曲折的木棧道，行走時林木間輕柔的搖鈴聲、風起樹葉搖晃的瑟瑟聲、穿過枝桠錯落閃動的午後秋陽輕暖，包裹觀眾進入一個不在此世的時代，彼時我們是來到漁光島的初民，在這個天真的世界裡，面相詭秘的神靈舞動出沒、弱肉強食的野生動物騷動，也有高大的土偶，與我們傾身圍坐，等待煮水燒茶，再以陶杯置於沙地為屋，象徵落地生根，故茶水敬土地便是敬生居。然後我們起身穿越密林，天上繞行的神靈引路，來到晚風漸起的海濱，坐在好幾座聳立的窯前，土窯內烈火瑩亮，隨著海風颯颯作響、浪聲鼓拍，身後傳來儀式般的音樂聲，一時間，天、地、海為祭典的舞台，人、神、獸共赴日夜交融的逢魔時刻。

《土土海海漁光島》同樣也指出一種現世外的可能，和《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》通過比喻和符號挪移不同，《土土海海漁光島》則是召喚一場被遺忘的身體儀式，彼時人與自然的關係不是統計與精算，也不是浪漫時期那種物我合一的兩忘，而是揉雜對未知他者的不安與試探。觀眾跟隨表演沈靜莊嚴的步法，緩慢的從曲折多變的林間小道出發，走到天地開闊的海灘，原來是要到海邊去敬神，此刻我們彷彿回到風起飛沙，蒼茫孤寂的那個漁光島，那是一段永遠失落的記憶，已經無法以語言去把握，而必要以身體的舒展、陽光的溫度、海水的味道、窯火的明滅去提醒，穿越都市的身體和記憶，原來存在某一種在彼端的經驗。

《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》的編劇莫兆忠認為台南舊城區「有一套觀光的論述，這論述會一直想要催眠你」例如台南為古都，多古蹟、多小吃、慢活等等，因此他想探索「台南人如何從他人所建立的『台南形象』中，活成所謂『台南人』的樣子」（註三）但在談論這套「觀光論述」時，或許我們可以先考慮城市裡的人們，如何與所謂「觀光論述」互動，因為所謂的「台南形象」對部分居住在舊城區的台南人來說，並不是一組先有被他人所建立、來自他人凝視的投射，然後市民再把他人的慾望（例如觀光客的慾望）當作自己慾望的建構過程，而是，居住在這裡的人們也積極的在從自身的經驗出發，思考、凝聚、想像生活在此地是什麼，因此希望能怎樣改造生活，歷史、小吃、生活步調，都是這些真實經驗的一部分。這種想像近年來或許被官方、外來者輕易挪用，但或許我們仍要去區分

不同的尺度，在經驗生活內人們如何主動把握生活的節奏，以及在城市管理的層次上，官方如何將之均一化地包裝為便於城市行銷的語言。因此當台南藝術節的兩位策展人問道：「城市藝術節，可不可以不要是城市行銷的藝術市集，而是城市批判的節慶？」（註四）我希望可以把這個問題當成，藝術節是對統一城市行銷論述的某種反省，它要我們看見城市裡的差異與共生，遊客來去，但人們如何沒有放棄去爭取經驗及定義城市的權力與權利。

#### 註解

- 1、全文可見：[http://tnaf.tnc.gov.tw/2019/article\\_critics.php?id=15](http://tnaf.tnc.gov.tw/2019/article_critics.php?id=15)。
- 2、全文可見：<https://www.facebook.com/yizaiseah/posts/10222103302678602>。
- 3、張慧慧，「《咖哩骨遊記 2019·旅行裝》 @中西區 吳園」，PAR 表演藝術雜誌 321 期，2019 年 9 月號，頁 151。
- 4、郭亮廷、周伶芝，「看不見的城市：城鄉移動中的表演」，《藝術觀點 ACT》76 期，2018 年 10 月號。

## 相遇舞台和自我《馴順的我們》

2019 松菸 LAB 新主藝《馴順的我們》

演出：李尹櫻、許志恒、涂立葦

時間：2019/12/8 14:30

地點：松山文創園區 LAB 實驗室

文 洪姿宇（專案評論人）

「如果舞蹈是日常身體的『不馴順』，舞台是表演者挑戰自己的空間，而我作為舞者，想進一步問：那什麼是舞蹈的『不馴順』？」【1】

這個提問來自《馴順的我們》的編舞王宇光，為了打破舞者身體的馴順，在排練期間他與舞者每周到攀岩場訓練三次，將舞蹈從平面移到立面，並把延展幅度達 18 公尺的數片攀岩岩牆用鷹架架起，放到舞台上，讓舞者在岩板上跳舞。

演出從舞台最左側的一塊岩版開始，兩名舞者如初生般，著貼身肉色的舞衣，在鷹架頂端交疊纏繞，柔軟如水，難分彼我，然後緩慢伸展、流動、攀附到下方的岩板上，四手四腳在岩點間交錯挪移，身體時而貼合、重疊、跨越，親密不捨，舞者不目視岩點，但在岩點間的移動卻輕巧準確。任何曾攀過岩、去過抱石場的人都多少能體會，在岩板上身體的重量會突然變得極為明顯，因為改變了重心，所以不能只靠雙腳、大腿，而要由手臂、手指、膝蓋、腹部、腳尖等所有可能使用的部位，共同承載、扭轉身體的重量，重量的分配更不是直觀的轉換，有時需要借力使力，推、撐、蹬、晃，不能遲疑，要一步到位，最大膽的嘗試和最精確的計算在瞬間迸發，才有可能前進下一個岩點。是故，在觀看舞者在岩板上來去交織的身體時，不得不同時意識到這等的輕逸緻密，是耗盡多少對重力和身體肌肉的挑戰，在相濡以沫的親密中，卻有著對各自身體最精準的把控。此時，人與舞台的相遇改變了人的身體，人不再匍匐於大地，而是在攀登中將重力納為表演的一部分。

《馴順的我們》中的表演空間由最左側的鷹架逐漸向右側移動，象徵舞者的身體如何一步步走向「文明」。當岩壁上的舞者開始陸續隱身岩壁後，穿著攀岩鞋再次出現，到換上整套攀岩服裝時，我們明白此後使用身體的目的不再是為了與他人相遇、合作，原本難分難捨的舞者們各自獨行，此時移動的方向是前進、移動是為了展現速度，舞者開始一個人迅速的越過、抵達下一塊岩板。隨著「演化」進行，有舞者穿上了襯衫和長褲，此時分開的舞者又聚合在一起，但他們的身體開始彼此惡性競爭：每當有人爬得比較高時，從低處馬上有人把他拽下來；有人踩到比較前面時，後方一隻手伸出來攔住他，更殘酷的是，所有人爭先恐後地要

征服彼此，甚至不惜踩在他人的身體上，就為了去到更高的地方。原本攀岩者應該是借用岩點的力量前進，但當競爭心出現時，他人的身體變成前進的踏腳石，但在一來一往中，他人既是向前的推力，也是讓自己下沉的拉力，因此最後誰也沒能前進，舞者們的身體糾纏不清、停滯不前。編舞家此時要提出的批判再明顯不過——被所謂「文明」馴服的人類身體，看似比較體面、安全，但同時人們遺忘原本使用身體的節奏，也失去彼此共存的可能，沒有沉默的神會、協調，只能陷入了相互消耗，終是徒然。

隨著時間過去，舞者的身體語言愈來愈激烈，喘息聲也提醒著我們肉身的疲勞，在吁喘掙扎的高潮時，砰！一聲，舞者從岩壁墜落。在岩壁上跳舞畢竟不是真正的攀岩，攀岩有抵達的終點，以縮短完成時間為目的，但岩牆上的舞蹈其意義指向自己：如何在岩點之間挪移、驅動不慣用的肌肉、在移動之間刻意地把身體推向某種極限，在逼近臨界點時鬆手從頂端墜落。與其說這是在攀岩，不如說舞者只是借了攀岩的態勢，對身體進行實驗，去改變舞者「馴順的身體」。

有趣的是，編舞家和舞者在演後座談各自提到的經驗，都與戶外活動多少有連結，或者說，相近於人在戶外運動中經歷的體感轉變。舞者李尹櫻表示，在學攀岩的過程中她要練習克服恐懼，她在岩壁上懼高、懼未知、懼不同的身體擺放方式，但恰恰是必須要鬆手、踏出去那一步，才有辦法越過恐懼、抵達下個岩點；而舞者涂立葦的經驗是，當她慢慢習慣岩點踩踏的感覺，並記得岩點之間的距離、岩板的傾斜度後，就不會那麼不安；編導王宇光則提到，和舞者第一次見面時他就帶大家去烏來爬山，但舞者們用平地習慣的身體態勢，完全無法應付從傾斜的山坡下切。這些似乎都呼應某些戶外活動的經驗，比如登山、海洋獨木舟的初學者，一方面因為要直面力量能將人碾碎的大自然，而感到人類身體的渺小和脆弱，恐懼油然而生，另一方面不知道如何調整自己的身體節奏以回應山海的秩序，而感到不知所措，但正是必須要決絕的踏上看似不可能的踩點、風浪不平靜時一鼓作氣衝出港灣，才有辦法繼續前進。

在戶外運動的反覆練習中，人類透過不斷嘗試，觀察環境的狀態和感知身體的不同界線，身體在大自然裡經歷過渡、轉化，從文明的身體到某一種能與自然互相容受的身體，過程中我想我們經歷更多的，不一定是種對「自然的」、「逝去的」身體形態的時間性緬懷，而是在這個反覆練習中，發現屬於自己當下的身體樣態——有恐懼，有習慣，這是我們的現在，在日常中卻最難以覺察。是故，當《馴順的我們》的最後，舞者穿著開舞時樸素的肉色舞衣，狂烈舞動、掙扎，似乎在回顧褪去文明的衣裝和身體時，我想，最鄰近邊界的時刻或許已經過去，但至少我們已在這支舞作中，經驗了當下身體痛苦的自我見證。

註解：

1、張慧慧，〈我們起舞，叩問個體、群體與身體的關係：2019 松菸 Lab 新主藝〉，PAR 表演藝術雜誌 323 期，2019 年 11 月號，頁 31。

## 相伴時刻《半島風聲相放伴》

演出：台南人劇團、斜槓青年創作體

時間：2020/03/22 14:30

地點：屏東演藝廳

文 洪姿宇（專案評論人）

在疫情蔓延、島國人人自危，劇場紛紛停演或延後的艱難時刻，《半島風聲相放伴》（下稱《半島》）在半島的重演來得剛剛好，似乎也提醒我們在國家之外，傳統社群與藝術的力量，如何能共組彼此支援、互助的系統。

《半島》以全台語演出，是現代劇場與恆春傳統的民謠、四句聯合作的演出嘗試，劇中邀請恆春民謠傳藝師阿公、阿嬤們現場彈奏月琴、演唱民謠，並與以現代劇場技巧演出的主要故事線彼此對話、穿插。故事設定在 1960、70 年代，那是恆春傳藝師們的年少時光，故事圍繞三名屏東女性展開：半島冊店的頭家娘 Yuki、滿州女孩阿滿及恆春女孩阿春。正值青春年華的阿滿和阿春來自不同的社會背景，農家女阿滿一出場就挑著扁擔，穿著素樸寬鬆的布衫，不想出嫁的她正為父母的媒妁之言煩惱；高中生阿春則背著書包、穿著制服，她每週從恆春通勤到市區讀書，相信女孩有自己選擇未來的權利。兩人相遇半島冊店活潑美麗的頭家娘 Yuki，後者經營的半島冊店如雜貨店，是小鎮的聚會所、托兒所、訊息集散地。

如同評論人吳岳霖所觀察（註一），劇中這些傳藝師們，不只是作為配角的裝飾點綴，事實上角色的故事也是她們生命記憶的縮影。本劇瀰漫中心、邊陲觀點的多層互動和移轉，例如恆春女孩阿春相對滿州女孩阿滿是屬於中心，但阿春仍需要每天到市區唸高中，阿春高中畢業後，追逐「去臺北打拚」的夢想，又再往更「中心」的臺北流動，應徵光鮮亮麗的金馬號車掌、百貨櫃姐，但這些都會工作卻需要英、日語能力，由於其閩南語背景，阿春遭遇無法融入都市的挫敗，最後選擇回到恆春，不過此時她肯定地宣告：「我想做的工作一定要和我們的土地有關」，阿春似乎體現了恆春人從追逐都市中心，經歷都市經驗的洗禮後，更進一步肯認家鄉價值的記憶，邊陲在認同中不再是邊陲，新的中心儼然在移動和回返中被重新形塑。



這種移轉關係似乎也能與《半島》演出地點的轉移並置，本劇在去年十月首演於恆春古城，今年在屏東市屏東演藝廳重演，當阿春說到「市區」讀書時，暗指的可能正是演出所在的屏東市中心，而她嚮往打拚的台北都會，指涉的恰是筆者與部分其他觀眾今日往返的彼方。在《半島》的演出過程中，屏東市與台北市都已成為他者，本劇的演出如同一種宣言，公開演出本身便是肯認鄉土價值的行動實現。

當然，《半島》呈現的更是民謠與四句聯藝術在這個認同過程中的重要，劇中阿嬤們渾然天成的歌聲和月琴樂音與劇中故事交錯，展演恆春民謠如何與常民生活的脈動密切扣連，例如阿滿決定要出嫁時，傳藝師阿嬤們化身阿滿的長輩，演唱古城春民謠《牛母伴》，這是女兒出嫁前夕的惜別宴上，長輩演唱給新娘的祝詞，歌聲真假變音、尾音綿長、哀婉淒淒，聽者莫不為其中瀰漫的不捨和牽掛之情動容。當阿滿最終妥協，並與阿文步入農家婚姻後，她再次回到半島冊店，趁阿文不在家時與 Yuki 和回鄉的阿春一起快樂的練月琴和唱民謠，但劇中暗示阿文對妻子學唱民謠頗有微詞，甚至上演阿文提早返家時，阿春和 Yuki 陪阿滿一起趕回厝裡，好為阿滿在夫妻吵架中壯膽的戲碼。

至此，《半島》演示了不同於所謂現代觀念的社會與家庭關係的存在，在今日台灣，媒妁之言普遍被認為過時，自主戀愛是女性自由的實踐之一，那麼該如何在這個時代再現阿嬤們的生命故事，亦能與現代經驗對話？《半島》並沒有選擇呈現一個打破傳統、「獨立自主」的「新時代女性」敘事，那或許是當代對傳統凝視所想像出的修復式神話，相反的，本劇重新肯定了地方社群與傳統藝術間密不可分的關係，它告訴我們的是，彼時的恆春小鎮婚嫁依父母之命，但阿滿並不是孤身封閉在婚家牢籠中。通過民謠藝術的傳唱，恆春女性共築互相扶持、支柱的緊密社群，在農忙與家務勞動之中，她們未曾孤獨面對生活的種種困難，而能透過傳統音樂藝術，找到抒發情感和連結彼此的出口，在這層意義下，阿滿何嘗不是自由人。

散場後的屏東陽光普照，步出劇場後，再度投身被資訊和恐懼淹沒的焦慮時刻，若說《半島》提示了藝術此時能有什麼介入的可能，那大概是令我們不要遺忘，社群內的彼此扶助和悅納，可能才是引領我們度過世代／時代困局的關鍵。

註解：

1、見吳岳霖，〈故事的可能與不可能：評台南人劇團、斜槓青年創作體《半島風聲相放伴》〉，PAR 表演藝術雜誌 32 期，2019 年 12 月號，頁 68。

## 身體影像中的未來《靜觀未來-身體影像短片展》

策畫：下一個編舞計畫

時間：2020/4/24 19:30、2020/5/1 19:30

地點：華山 1914 文化創意產業園區 清酒工坊 2F 拱廳

文 洪姿宇（專案評論人）

### 影像媒介的參與

疫情造成劇場演出延期、取消或轉往線上，已帶來許多對戲劇作為一種限時、限地演出本質的討論，也有許多評論聚焦科技技術如何改變或重新定義表演藝術的體驗方式。通過這次因為疫情而促成，由下一個編舞計畫舉辦的《靜觀未來-身體影像短片展》，或許能為戲劇與影像關係的相關討論提供一些思考素材。

評論人黃馨儀分析江之翠劇場的《朱文走鬼》時（註一），認為即使劇場轉播由導播指揮切換拍攝角度，但此舉也讓觀眾無法建構對舞台空間的認知，也無法進入梨園戲特殊的表演節奏；延伸該文的討論，它觸及影像與實體演出最重要的差別之一，即在攝影景框的存在，當現場演出多半召喚觀眾的「觀看」，劇場錄影帶來的似乎是觀眾的「凝視」。劇場裡觀眾的注意力常是相對發散的，他們的確是面向舞台（若以鏡框式劇場為例），但他們的目光不總永遠投向有動作台詞的角色、垂降的佈景，或切換的燈光，而是在整個舞台上四處流竄，更不時溢出舞台邊緣、舞台之外，劇場觀眾的觀看是多樣化、隨機性的，對舞台不同角落和行動的不共時考察，為觀眾帶來劇場為一整體現象的認識。

相較之下，當劇場以攝影機為媒介被記錄後，便被賦予特定的觀看角度、距離、範圍，乃至速度，觀眾借攝影機的眼，凝視取景框內的風景，攝影機明確提示觀眾該凝視哪裏、如何凝視，但在攝影機顯露的同時，景框之外更有被遮蔽之物，比如江之翠劇場的《朱文走鬼》中，能劇舞台的橋掛便幾乎被排除在錄影觀眾的注意之外，觀眾更不可能在觀看錄影時，思考日本能劇舞台如何與台灣傳統南戲的表演形式互動，即使這是本作的重要設計。英國國家劇院的 NT Live 系列處理劇場錄影的方式也可見此特徵，攝影機追隨有動作、台詞、表情的演員，在全景和特寫間來去切換，鏡頭似乎努力要是冷的，要客觀、真實地盡可能為劇場保留當下的靈光，但景框注定讓影像不再客觀中性，因為此時影像已製造出與現場演出不同的觀看方式，它終究無法複製現場演出的觀看經驗，其自身似乎已成為新的劇場體驗模式。

這意味著劇場若要與影像合作，不能再單純地把影像作為劇場錄影、將影像工具性地作為劇場的紀錄或劇場的複製品，因為這使影像只是對不在場事物的引用和截取（註二），一再提醒影像經驗如何次於實際演出。劇場與影像的結合，不該是將影像作為劇场的工具、為了留住或再現劇場，而需要考量影像本身的媒介特質，可以界定新的美學範疇和創作語言。這是何以《靜觀未來-身體影像短片展》的播映此刻格外珍貴，因為它提示舞蹈影像這門藝術形式，正是在用影像媒介與身體的運動語言對話。策展人周書毅在第三場放映的引言中提到，舞蹈影像探討「動」是什麼，但在這次影展的作品中，舞蹈影像處理的不只是身體的「動」，還有攝影機的「動」「靜」，舞蹈影像能重新組織舞蹈型態的空間和觀看，是鏡頭與舞者互動、創造動力，換言之，攝影機不再是工具，而是主動的參與者（註三）。

### 《靜觀未來-身體影像短片展》

《靜觀未來》由舞蹈家周書毅發起，周本身也長期在舞蹈與影像合作領域工作，影展從 75 件徵件作品中選出 17 件獲選作品，加上 22 部邀映作品，分成連三個週五晚上播映，大部分作品為創作者的舊作，少數影像作品是疫情期間，為影展而創作。在前兩場《靜觀未來》的播映中，創作者示範了攝影機的凝視如何能成為舞蹈的參與者。在蘇品文的《異鄉》裡，攝影機的景框意圖可以是窺探的，舞者裸身在浴缸裡、床鋪上，攝影機的視線微微傾斜，稍有距離的偷窺，想看但又不看，觀眾忍不住想起自己如何不慣於直視裸體女性；攝影機來去自如的倍率和焦距，也能拆解舞者的身體、探問觀眾是如何慣於認識統一的舞蹈身體，田孝慈和趙卓琳的《灰的飄盪》便展示了這種拆解，片中沒有完整、單一的舞者身體，鏡頭無比逼近，讓身體碎片化，舞者相互交纏、難分彼我。

這種對身體細節、質地的凝視，也出現在許海文的《孿生》中，她拍攝自己在法國接受的一種與身體對話、讓身體說話的「談話」治療，鏡頭滑過她的身體曲線，觀眾無從分辨這是哪部分的身體，只能專注在皮膚表面的質地、明暗、顏色，似乎此時我們才得以看見舞蹈身體的最基礎，創作者透過本片關照身體，希望讓身體「說話」的企圖也表露無遺，這與舞蹈影像導演蘇·希利（Sue Healey）對攝影機操控的觀察不謀而合，希利表示，通過「『凝視』的細部呈現」，舞蹈影像「以鏡頭納入和捕捉最精緻的存在感官」（同註三），鏡頭帶來的凝鍊凝視，也可以是一種對枝節的排除，讓觀眾通過精密的鏡頭重新認識表演者的身體和潛能。

攝影機帶來的是種觀眾與表演者的私密關係，當觀眾可以凝視舞者的身體時，舞者亦能反過來借用鏡頭觀察觀眾。《在野-隧道篇》中，香港導演許雅舒便安排了舞者令人不安的凝視。這部短片場景在一個地下道，第一景是影射香港反送中運

動參與者的抗爭樣態，潮濕陰暗的地下道裡，攝影機平視反拍七名男女，他們步履敲擊相同節奏，前進、擊打、拋擲；或掩面、跪地、掙扎，也互相支援扶持，拒絕後退，整齊踏步聲迴響於地下道空間裡。抗爭者的直視目光有憤恨、屈辱、堅定、質疑，而攝影機的「目光」，如同站在抗爭者另一邊，冷酷凝視抗爭者的受苦身體，此時導演通過這顆鏡頭，更像在提出倫理詰問：何以壓迫者能直面他人身體的苦難卻無動於衷？本片的最後一景更讓觀眾無所遁形——此時畫面切換到地下道的階梯，鏡頭居高臨下俯視，階梯盡頭露出地下道內部一角，那裡站著一名抗爭者，仰望攝影機的方向，他面貌不清，觀眾卻明確感到他沉默的回看，是對旁觀者的無聲譴責。攝影機不是置身事外的旁觀者，在這部作品中，凝視的鏡頭象徵某個無法逃避的角色，凝視的觀眾感受到被攝者穿刺的目光，看與被看成為雙向關係。

《在野-隧道篇》也體現這次影展的另一重要主題，即影像凝視如何改造身體和空間的關係。舞蹈影像是關於攝影機的動、舞者身體的動，更是整個舞蹈空間本身的動，三者通過影像必須被共同經驗。在舞蹈影像裡，舞蹈身體和空間可以存在張力，如中國藝術家何其沃在《這是一個雞場》中展現動物化的人被空間管控、宰制、馴化，鏡頭冷酷無情的全景監控或推進刺探，裸身舞者剝去個體化的符號與表情，在空蕩的灰白色廢墟內如同被圈養的雞隻，整齊登上階梯、脖頸交疊、俯身飲水；舞蹈的動可以為空間引入生命，《踏墟》是駱素琴（馬來西亞）在吉隆坡一處工廠廢墟內拍攝，在這個空曠的工廠舊址裡，本片思考身體如何推開塵封已久的鐵門，為廢墟帶來懷舊式的生命，多名舞者同時起舞，攝影機在工廠內隨意遊走，快進或慢速，一點也不精準、平滑地捕捉每一名舞者的運動，暴露攝影景框的凝視限制，身體本身的動能在這個廢墟中竟迸發至難以把握；舞蹈也能與空間的能量共舞，蔡馨瑩的《寒武紀》深情款款的凝視台南佳里糖廠內的龐大機具，冰冷鏽蝕的機械在細緻溫柔的打光下似乎甦醒過來，時光錯置，攝影機毫不吝嗇地將舞者納入層層的古舊機械、鋼管中，一同涵攝包裹，此時舞者的身體和舞因機具而有情，柔軟白裙和身體與機器的歷史因而交疊融合，其中綠色鐵圍牆前的一景更讓人聯想到林婉玉在《天井的回憶》中，聲音表演藝術家黃大旺的抽搖舞動，當哲學家南希說舞蹈不是「貼近土地，或是凌駕在土地之上，而是與之共舞，激起一陣塵土飛揚，使土地彷彿身體般翩翩起舞」（註四），大抵也是這個意思吧。

當舞蹈、戲劇似乎屬於劇場空間，身體影像便只能歸類在電影院或美術館裡嗎？身體影像可以去哪裡、屬於哪裡？這是策展人的提問；疫情讓人思考，可能是我們還無法想像另一種新的美學形式，既是影像又是舞蹈、既是影像又是劇場。如果舞蹈影像中，總是一再被處理、把玩的主題是「動」，由攝影機與舞者的身體，以及舞蹈的空間共創，那麼，若也存在一種廣義的戲劇影像，劇場賴以為生，且能和攝影的視覺經驗發生關係的主題是什麼？這個提問不僅在瘟疫時代有其必

要性，其意義也在於，它似乎在要求我們回答，如果有那麼幾件事，讓舞蹈之所以為舞蹈，劇場之所以為劇場，影像之所以為影像，那會是什麼。疫情即將過去，在可預見的不久後，劇場的大門又能再次對觀眾敞開，在滿心感激的再次踏進熟悉的劇場前，希望能繼續想著這個問題。

註解：

一、黃馨儀，〈如果非常成為尋常：提問「疫情之下的劇場直播」〉，見 <https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=58459>。

二、克里斯蒂安·拉考夫（Christian Rakow），〈疫情之下，“云”剧场如何重塑着戏剧文化？德国资深剧评人如是说〉，中譯見 <https://reurl.cc/kdoprd>，原文見 <https://reurl.cc/62qG7d>，2020年4月12日。

三、《觀·影——香港舞者》，西九文化區管理局，2017，頁30。

四、尚一路克·南希、瑪蒂德·莫尼葉，《疊韻》，漫遊者文化，2015，頁28。

## 虧欠與悼念《如此美好》

演出：動見体劇團

時間：2020/07/03 19:30

地點：國家兩廳院實驗劇場

文 洪姿宇（專案評論人）

如何通過劇場償還對逝者的虧欠？如何悼念無法割捨的記憶，即使悼念幾近對自己的懲罰？《如此美好》的編導王靖惇在節目單裡就開門見山，表示本作與自身經驗相關，筆者以為，《如此美好》必須與這層框架一同理解，因為劇作本身如同一封王靖惇寫給父親的悼詞。但本劇內容雖私密，與編導的自身經驗緊緊扣連，卻又企圖捕捉當代親子關係的驚扭、撕扯、錯身，以及沉默。

《如此美好》的舞台配置成兩區，一區屬於父親（羅北安飾），一區屬於兒子（王靖惇飾），父親那側一開始設定為候機室的情境，父親一邊獨自等待登機踏上與兒子的新加坡之旅，一邊絮絮叨叨往事與現在，從以前帶唸小學的兒子去飯店吃西式早餐，喝苦澀的黑咖啡，到兒子離家後如何長成總是忙碌、不停看錶的成人；從過去和妻子到八卦山喝咖啡的習慣，講到如今他一人獨覽八卦山餘夕；多數時候，他講自己在兒子離家、妻子過世後如何維持日常生活，包括按表操課的固定去同一家早餐店買早餐、固定去掛同一個心臟科醫生的門診、固定去同一間咖啡店看夕照，但在看似樂觀隨意的自剖談笑間，觀眾知道，買早餐時父親羨慕早餐店老闆去家族旅遊、見醫生只是為了找人聊天、喝咖啡只是求打發時間。他一切按表操課，是為維持生活的表象，而不需面對自己已逐漸在沒有盡頭的等待和盼望中，成為生活的剩餘，最後在陌生鄰人左右，離開舞台，走向孤獨的死亡。

在父親進行漫長的告白時，兒子在舞台另一側、四面玻璃牆內，日常起居、生活，忍受不時注入的水澤和漂浮的生活物件，表演一場噤聲的默劇。父親強作樂觀、洋溢自我鼓勵的獨白，以及兒子的在場，在在彰顯兒子如何在父親的生活中缺席。而如何理解這個缺席似乎是張又升、張敦智兩篇評論的差異，前者認為，兒子最後「似乎感受到了父親的感受，換上與他一模一樣的、濕透的衣褲，望著箱外，隔著思念，領受所念之人的殷切提醒與盼望」（註一），後者則主張，父親之溫暖恰是對比出兒子的一意孤行、缺席與漠視，「所有父親娓娓道來的獨白，都像萬箭齊發的刀刃，共同指向舞台中央無法放下高度自我意識的偏執者」（註二）。

筆者以為，這兩種形象並沒有衝突，而是共存於作品內。《如此美好》不試圖還原父子間的真實時空及經驗相處，而是通過舞台效果的轉化和揀選（喃喃自語的父親、困在水箱中的兒子、一言不發的陌生鄰人），讓本作成為子對父的漫長悼

念、子對父的凝視和追憶。在《如此美好》中，觀眾聽不到兒子那廂的故事，從頭到尾，我們不明白兒子如何理解親子關係、何以父親走向孤老、他為何很少回彰化陪伴父親，乃至家對他意味著什麼。兒子從未替自己的缺席給出辯解，但正因這不詳實的追溯父子關係，使空白的兒子成為，如張敦智觀察，父親言語之刃所指：一個冷漠缺席的兒子。兒子的缺席帶來深情父親之孤老，人人得以審判他的絕情。

不過，也許我們不能忘記，這是個由兒子／生者說出來的舞台故事，而對絕情兒子的審判，或許正是說故事者之所欲，是說故事者對自己的審判、兒子償還自己對父親虧欠的方式。《如此美好》展現的是，有沒有可能存在一種子對父的情感，其中有複雜的冷漠、驚扭與無法對白，比如放父親鴿子、久久不回家、不接父親電話、最後時刻也不在父親身邊；但當兒子在劇末玻璃箱中默默換上父親尺寸過大、濕透的衣服，以及泡起充滿父子回憶的手沖咖啡時，它暗示了子對父其實有著牽掛，只是牽掛，不總是能以被父母殷切期待的方式浮現，可是這樣的偏執，不等同無愛。

確實，《如此美好》是濫情的，它避重就輕，抒情感懷意味濃厚，因為在滿懷虧欠的兒子眼中，離開的父親溫柔滿溢，回憶讓人忍不住追思，但父愛愈無私，愈顯得自己無情，在父親幽幽地說：「你長大了，我才允許自己變老」時，誰能抵擋這種深情款款？環顧演出當日現場觀眾，多數更接近劇中兒子的年紀，劇末時左右觀眾都在口罩後默默拭淚，《如此美好》之所以不至自溺而有搬演上舞台的意義，是因為此時編導的私人經驗，已不只屬於一個人、一對父子，它的確似乎強烈召喚了一種共同記憶，甚至是共同創傷，讓觀眾自行填補細節，在這個圖景裡，有總是在為子女等門、生活穩定卻沒有重心，小心翼翼不知如何走近下一代的中產父母，以及因成長離家、適應都市生活和資訊速度的子女，他們不得不與原生家庭漸行漸遠，但想起父母仍滿心內疚，更往往是自己最嚴厲的批判者。本作無法，也無意為這樣的圖像尋找解釋、出路，或甚至問題化這類以依附為前提的情感結構，《如此美好》所體現的，是被這種情感結構所牽絆的子女嘗試進行的自我療傷，觀眾流下的淚水，彷彿也正在為自己平反，其實我們仍有無法言語，也無法割捨的愛。

註解：

1、張又升：〈穿透思念的異次元：《如此美好》的咖啡香〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59341>。

2、張敦智：〈自溺的水，抒情的毒《如此美好》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59494>。



## 偶與人的相遇時刻：台江文化祭【新出角】

《你欲泅去佢位？》

演出：斜槓青年創作體

時間：2020/08/21 19:30

地點：台江社大棟

《起灶》

演出：莎小戲

時間：2020/08/21 20:30

地點：台江社大棟

《感染症する》

演出：阿伯樂戲工場

時間：2020/08/22 19:30

地點：台江社大棟

《灶腳》

演出：囡仔人

時間：2020/08/22 20:30

地點：台江文化中心圖書館

文 洪姿宇（專案評論人）

在台南，四齣時長 30 分鐘左右的小戲同時開演，「新出角計畫」的演出形式承繼了 2014 到 2018 年間，假台南 321 巷藝術聚落舉辦五屆的「321 小戲節」。或許因為 321 巷藝術聚落從今年七月開始，進入為期三年的封園整修，今年度的四戲連演及相伴的夜晚市集，才移師開幕不到兩年的台江文化中心。「新出角計畫」中的四齣小戲都牽涉偶戲的使用，不過其中卻展示了四種操作偶戲與劇場敘事的方式。

### 《灶腳》、《灶腳》：純偶與純真人

囡仔人劇團的《灶腳》純以戲偶推動敘事展開，以皮影塑膠片及廚房內的日常現成物為戲偶，在一個類似廚房流理台的小戲台演出。四場小戲中，《灶腳》是使用空間最集中的，雖然在台江圖書館的開放式木板地演出，《灶腳》的劇場空間全然環繞著諸樣廚具如何在操偶者的手上幻化為擬態生物，鍋鏟、湯匙、勺子、

叉子，乃至爐上的火，在以一粒米飯為故事主角的冒險故事中，活動了起來，各自有相配的聲音和生態，而這一切又發生在一個皮影男孩的夢裡。

同樣也使用到皮影戲的《灶腳》，實際上是加入皮影戲元素的劇場演出，在社大的廚藝教室裡，說了個關於灶神的故事。此言「加入」，因為在《起灶》裡，偶戲與真人表演基本上互不相涉，四名演員扮演灶神，在教室中後側的流理台區活動；偶戲的投射燈光、投影幕，則在教室右前角落、觀眾右側發生。皮影戲配合旁白，為開場、背景介紹，說明灶神傳說的幾種由來，並簡介灶神的業績比賽之背景，以帶出四位灶神的打鬧互動。偶戲與演出的互不相涉既是空間的，也是敘事邏輯上的，因為故事背景並不必要透過皮影戲交待，四位灶神的形象建立也並未與皮影戲有承接關係。雖然《起灶》是四場小戲中唯一以口說台詞為中心的製作，它所展現的卻是最為話劇型、風格化的角色，觀眾很快透過他們的動作、裝扮、語言，區分出四名灶神角色：蠻橫惡霸型的大兄、霸氣強勢的大姐、愚蠢好色的小弟，及天真三八的小妹。但演員的誇張化表演風格，以及收放失衡的聲音使用，卻使角色的建立和互動失去了細緻度，加上在一個相對親密的空間內演出，帶來不少感官的疲乏感。

### 《感染症する》：未竟的語言模式

另外兩場製作《感染症する》和《你欲泅去佗位？》則同時動用了人偶戲和真人表演，但就發展兩者之間的並存語彙而言，後者更建立了一種方法。

《感染症する》的演出分成三段、在三間社大教室依次發生，第一段是觀眾站在走廊上，偷窺教室內一個年輕單身宅女色彩凌亂的私人房間，廣播裡傳來關於致死傳染病的新聞，而女孩一人在房間裡跳舞、看網路影片吃吃竊笑、守在電腦前吃泡麵、換上一件件洋裝顧影自憐，一個孤獨的人。突然她面朝下倒了下來，一動也不動。之後觀眾被引進第二間教室，一場「防疫說明會」，著全套防護衣的「指揮官」向觀眾說明，近來出現新型傳染病，傳染病原不明，但死者的共同點是皆孤身一人，心臟病發心痛而死，「所以請各位不要獨處，」指揮官說，「不要寂寞」。接下來觀眾穿越另一道門，經過剛剛年輕女孩的房間，進到另一側的教室，投射光亮起，一個鐵製品拼湊起來的魁儡人偶在演員操弄下走了出來，它大聲喘著氣，看了看四周，緩慢地伸手觸碰其中幾位觀眾的心口，原來，它的胸口有個窟窿。此時房間另一頭一盞紅色的警示燈亮起，人偶艱難地步向紅色的燈光，此時原本操偶的演員捧起警示燈、塞入人偶胸口，填滿窟窿：它得到了一顆心。

本劇與前兩齣戲不同在於，它嘗試尋找人戲與偶戲之間的修辭關係。在《起灶》裡，偶戲為人戲提供背景解釋，偶戲沒有脫離人戲的敘事邏輯，只是作為後者時

間上的回溯延伸；《感染症する》則如剪接般帶出人戲與偶戲的先後意象：因為有心而會心痛死亡的人，以及沒有心卻渴望心的人偶。偶戲與人戲可各自成立，但兩者的並置給了它們之間為比喻、諷刺，或映襯等等的可能，人與偶不是主次或從屬關係，而出現主題上的回音。

不過，《感染症する》未竟之事也恰在於此，因為即使開啟了這個嘗試，人戲與偶戲在劇裡並未得到統一的意義，《感染症する》無法指出它們之間以何種修辭關係連結——究竟本劇試圖傳達的，是即使現代生活帶來人與人、人與物，乃至人與自己疏離，因此不斷帶來痛苦，可是仍不願放棄那顆渴望與他人發生連結的心；還是它意欲批判，在這個充滿雜音與消費的世界，人連暫離這個世界獨處的權利也被寓言般的剝奪、無路可逃？《感染症する》並沒有為人戲與偶戲找到對話的語言模式。

### 《你欲泅去佗位？》：輕與重

就此而言，斜槓青年創作體的《你欲泅去佗位？》是四齣小戲中，最成功思考人戲與偶戲關係的劇作，並優美的將這組關係，通過處理「輕」與「重」的對比概念，提升到詩的層次。《你欲泅去佗位？》的情節提煉自一起社會事件：2018 年美國西雅圖塔科馬機場（Seattle-Tacoma Airport）發生一起事故，航空公司地勤瑞奇（Rich）偷走一架客機，並在起飛 90 分鐘後墜毀，而瑞奇是整起空難中的唯一罹難者。飛行期間與塔台通聯時，瑞奇無比冷靜的和企圖說服他降落的塔台閒話，其中有兩段話在此值得一提：「給我那隻帶著寶寶的虎鯨媽媽的座標吧，我想飛去見牠」、「我只是個壞掉的人，就是少根筋吧，我直到現在才知道。」（註一）這起事件的形象本身即蘊含多組「輕」與「重」的矛盾意象：一架笨重的巨型客機可以被偷走、一個人死在龐大的機械碎片中、開走一架飛機為了看一尾鯨魚、死亡前的閒話家常、一句輕描淡寫又無比絕望的「我是個壞掉的人」。

《你欲泅去佗位？》中便佈滿這種輕重相對的安排，例如自開場前，先預告劇場是詩意的整體感官體驗：觀眾在木板地上彼此挨坐等待開演時，被暖黃場燈、用篩盤與豆類製造的海浪聲、撥動吉他的弦音環繞，舞台距觀眾不到一公尺，大大小小紙箱堆出凌亂如堡壘的家，佈有明明暗暗的間接燈光，開場時，牆面影映游動的神秘鯨魚。隨後焦點降回現實，紙箱堆中一名老人起身，啟動繁瑣無奇的獨居日常，扭開收音機、磨磨蹭蹭、撥弄書桌剪報、在佈滿灰塵的盒子裡秘藏一架飛機，日子沉悶反覆。突然門鈴響了，老人收到一箱來歷不明的包裹，裡頭爬出一個戴著飛機帽的人偶男孩，起初人偶男孩仍遵守某種寫實原則，在偶師操弄下，雙腳著地，在紙箱間淘氣的爬上爬下，弄亂老人的桌子，並被訓斥一頓、按在椅子上，但好動的男孩躡足爬上紙箱堆，雖略有猶疑，仍輕盈一躍，身體先是一沉

——有如此前統治敘事的現實邏輯的最後掙扎——但隨後他咻一聲「飛」了起來，脫離引力之重，張開雙臂滑入空中。

自此刻起，整個故事擺脫現實之重，從偶模擬人的現實身體，一躍使偶得以引渡人身體中之輕盈，故沉鬱獨居的老人在驚奇中，也能戴上飛行帽，在潮聲中追隨男孩的身體態勢，實現了飛翔的夢想，張開雙臂「飛」出劇場、出現在演出空間後側落地玻璃窗外的草坪，消失在觀眾的目光之外，不知何已。人已不需要飛機就能起飛，原來身體就是精神自由的載體。

人偶男孩一躍的瞬間似乎在向我們提示，劇場既可重重提起最難解的困境，卻更可為它指出一條輕盈逃逸的路線，《你欲泅去佗位？》展現了一種劇場介入社會事件的重要方式，它可以不選擇進行社會性的考察或控訴——例如，是什麼使一個人獨居或「壞掉了」，並走向無可挽回的「悲劇」——而是去把握事件蘊含的輕重對比本質，並通過偶戲使幻想得以從寫實過渡出來，它的確來自一個沉重的設定，卻可以走出這個沉重的前提，還人以做夢的尊嚴，這可能比任何現實性的指控還更有力量。

《你欲泅去佗位？》明白事件的艱難與沉重，但這裡之所以不存在墜機或降落的時刻，是因為它有關內在於現實中的精神之起飛，孤獨的老人／平凡的瑞奇在此意義下，方能超脫世界之重，詩意地遁入海流與天空。本劇在有限的時間內展現出的人、偶關係，不只在於兩者的直接互動或劇情連結，更重要的是，在劇場裡，偶之能輕逸脫離現實原則、上天遁地的形象，與人沉重的日常生活、身體樣態間出現一種比喻關係的反轉，不再是分裂的兩種表演形式、從屬關係，或是曖昧不清，人與偶各自跨越了人偶邊界，彼此滲透，或許是在那裡，人與偶才有了真正的相遇時刻。

註解：

1、見 <https://www.dailymail.co.uk/news/article-6049669/Commercial-airliner-hijacked-Seattle-Tacoma-Airport-say-reports.html>

## 假渡化重生的道德劇《光華之君》

演出：唐美雲歌仔戲團《光華之君》

時間：2020/11/6 19:30

地點：國家戲劇院

文 洪姿宇（專案評論人）

雲集國內多位歌仔戲名家的《光華之君》，在表演、音樂、設計、舞台技術方面都有讓歌仔戲持續進行進行革新的條件，但劇本卻讓《光華之君》成為一齣道德劇，佛教的渡化觀與輪迴觀，被賦予撥亂反正、捍衛道統等目的。

《光華之君》劇本改編自日本古典文學經典《源氏物語》，基本上採雙線進行：一條「現實」線，描述小說家藤夫人與情人源將軍的糾葛；另一條是藤夫人筆下的小說內容，講述少時風流，如今面臨中年危機的光華君，一方面摯愛紫雲要出家修行，另一方面是少妻三公主和自己的子侄輩柏木相戀，還不得承受青春逝去、與父親意志的對抗，以及原初慾望的空缺。

《光華之君》的故事結構非常古典，它圍繞一個主要的行動展開（三公主和柏木的愛情故事），情節上它指向一個屬於過去的事件（光華君幼時愛慕繼母雲姬而不得，被迫終其一生尋找雲姬的替代品），前者之悲劇遠因於後者，而在象徵意味上，兩組關係又互相指涉：光華君渴望繼母；柏木身為子侄輩，又渴望光華君之妻。因此，對這兩個主要情節的敘事拆解，筆者以為能嘗試找到本劇的道德預設。

三公主和柏木的關係在劇中的揭露便十分有道德意涵，為這段關係基本定調。在一場同時有光華君、紫雲、三公主、柏木的戲中，紫雲突然昏厥，此時聚光燈帶有震驚意味地既打在了光華君和暈倒在他懷中的紫雲，也打在了舞台另一側，牽起手的三公主和柏木身上，只是後者的震驚此時另有醜聞揭露的提示意味。的確，三公主和柏木的愛情被塑造得相當具「正當性」，因而引人同情：兩人是典型才子佳人組合、在三公主被賜婚給光華君前就已互許終身，深情款款。即便如此，兩人在出於不可抗拒的激情而私會時，仍飽受罪惡感折磨，最後柏木因此事曝光，羞愧而亡，公主則在誕下與柏木的私生子後出家。這種正當性和對觀眾的同情召喚，不是為了讓兩人的關係變得比較道德，而是為了進一步確認婚姻關係的絕對道統位置，即使面對這麼正當的愛情，也不允許被撼動。

何以如此判斷本劇的態度，可以從本劇如何處理光華君與雲姬的關係中推知。光華君幼年喪母，轉而愛慕面容神似母親、年齡長他不多的繼母雲姬，兩人在一個

雷雨夜情不自禁發生關係，而舞台處理該事件時再次伴隨驚天動地的音效和燈光，提示其中的強烈禁忌意涵，之後父親高大、黑暗的形象出現，更間接中斷了「亂倫」，使光華君又懼又愧、落荒而逃，雲姬從此成為他最慾望並永遠空缺的女性形象。這起事件藉光華君的回憶被再現，而劇中的光華君如何理解這段往事？他將之視為過錯，而正是因為他曾鑄下此一大錯，使得現在的他，必須也承受妻子不忠之「報應」，三公主與柏木的關係遂蓋棺論定：一場錯誤，一個報應。

至此，一幅明確的道德圖景出現了，這是由家庭倫理與應報倫理統治的世界，無論出於甚麼理由，一名觸犯家庭倫理的人有罪，活該得到報應，嚐嚐被另一個觸犯倫理的人懲罰的滋味。而且，救贖如何可能？《光華之君》給出的解答是：出家離世。光華君棄絕痛苦而出家，「看破紅塵」，體會到良辰美景、溫香軟玉、富貴榮華，乃至自己的被創造，皆無意義。

這個安排更透露出本劇如此致力鞏固的家庭和應報倫理上是反生命的，因為愛或美在這個世界不佔一席之地，三公主與柏木間的愛、雲姬與光華君間的愛之所以必須被絕對地拒絕，不是因為它們與美無關、不使人無法抵抗、不能帶來創造等這些可能使愛之為愛的特質，反而是因為，它們挑戰了夫妻、父子／女、君臣關係的絕對秩序（顯然至今這些秩序仍十分有效）。原來，以否定愛的經驗為前提的出家、離塵，表面上是拋棄一切凡俗羈絆，實際上卻是對最道統化的意識形態之積極肯定。

另外值得指出的是本劇如何呈現作者與作品的關係。《光華之君》故事之展開有賴「現實」及小說內容交替演出，但本劇也一再強調「現實世界」的藤夫人如何支配小說關目，例如是藤夫人決定何時柏木能與三公主幽會，劇中場景亦不時籠罩文字投影和藤夫人的書寫動作，甚至當光華君與藤夫人爭辯情節安排時，藤夫人高踞儀式舞者肩頭，光華君在空間與象徵權力上皆無反駁餘地，只能任其擺布。此外，小說人物也是藤夫人自身處境的投射：紫雲和光華君、藤夫人和源將軍有明顯的關係類比。至此，本劇中作者的形象幾乎無所不能：作者知道自己要創作什麼、作者是作品的意義來源，而且作品是作者主觀經驗的反映。

作者形象具體而微地展現在劇末光華君和藤夫人的最後對話，前者在遭遇多重打擊後，不知所措的問：「為什麼要創造我？」而藤夫人應：「大概是因為寂寞吧。」前者之問確認作者給予作品意義的權威，後者之答承諾作品與作者間的指涉關係。就劇作本身的效果而言，這個關係似乎要說，這就是關於光華君故事／作品的真相，原來只是作者的創造物，故扣回故事中最後對人間貪嗔癡笑的「看破」，關於這點前文已有評論；就以寫作為主題之一而言，這種預設可惜地錯過幾個現代戲劇處理作者－作品的重要議題，例如作者是否能完整掌握作品的意義（換言之，

作品意義是否可能溢出作者意圖)、一個穩定可信的作者是否可能、敘事框架的出現如何影響作品的可信度等。

如果歌仔戲的傳統新編企圖在經典文學中尋找路徑,或許也能期待看到歌仔戲如何通過自身的表演形式,在自我提煉中找到參與當代問題的方法。既有的道德意見已十分堅實,非既有的經驗如何從中出現,劇場可以是這樣的空間。

## 紙張之重《親愛的戴斯》

洪姿宇 專案評論人

演出：頑劇場

時間：2022/08/06 14:30

地點：樹林演藝廳

偶戲、物件劇場中，首要的問題是：如何使物件成為角色，且從物件過渡到角色，時常必須仰賴一種修辭關係，或是隱喻或能是類比。觀看物件劇場的樂趣，也就在於和創作者一起探索這種修辭關係的各種可能性。

《親愛的戴斯》情節簡單，死神如同一名公務員，日日在辦公桌前點收死亡的靈魂，並送靈魂消滅轉生，他的三位員工則負責收集靈魂。這天，員工在為死神整理待點收的靈魂時，不慎遺下一名漏網之魚，被遺落的死亡靈魂中，居然蹦出一個跟死神長得相像的迷你靈魂，死神在驚訝之餘，和迷你靈魂一起譜寫歌曲、合奏、玩耍，度過了溫暖愉快的時光。不過，迷你靈魂的壽命終有盡頭，死神身為死神，卻也要經歷死別，祂萬般不捨地親手送別迷你靈魂最後一程，目送它轉生後幻化的輕盈小鳥，盈盈消失在夜空中。

劇中的核心物件是紙張，紙張的形體、顏色、質地，乃至聲音，皆為《親愛的戴斯》的隱喻系統中使用的素材，並承載了本劇的核心價值。劇中，紙是靈魂與死神的身體，每張紙的質地、顏色、形狀各異，如同靈魂來自各種不同性格的生者，而死神為靈魂送終的方式，是在紙上蓋印以示點收後，送進辦公桌上一個洞口下的「碎紙機」，每「張」靈魂在被「絞碎」後，舞台後側便會飛出一隻隻紙製小鳥，鼓動翅膀自由地飛過舞台。死神的身體是張有份量的紙，覆蓋著混色、顏料交疊的油彩，質地佈滿皺摺，似乎象徵死神經歷的漫長歲月和見證的靈魂痕跡，操偶者甚至還抖動這張紙，讓舞台迴盪著紙張震動、劃破空氣的聲響：倘若死神有聲音，來聽聽那是什麼。

死亡的靈魂如同紙張，輕如鴻毛，幾乎不佔什麼空間，一般令人感到恐懼的死神，同樣由一張薄紙構成，由操偶者操控著，漂浮在空中，而靈魂消亡了，也只是轉化為不同的型態，並且也是在消亡後，靈魂才能真的得到翅膀起飛。通過紙張這個物件，《親愛的戴斯》將最沉重、最不可知的死亡賦予最輕盈的身體，死亡之意義在物件中得到一種詩意的轉化，透過這樣輕盈的身體，在與迷你靈魂的和諧共舞、譜曲、奏樂，再到不捨離別中，死神展現的無比熱愛生命與溫柔共感的情懷，雖然矛盾，但我們明白，矛盾本就內在於本劇死神的形象之中，死神的物件形象，幾乎也預示戲劇事件的開展與終結。



《親愛的戴斯》整場演出沒有一句台詞，也沒有可識的語言，但透過聲響、音樂、演員的身體與物件的互動，創造了獨一無二的語境和強大的情感號召力，畢竟，誰能不為這個畫面動容：紙製的死神哀悼死亡的小夥伴，死神的力量與脆弱，俱在那緩緩低垂委頓的身體之中。

## 焦慮的我戴上了魔術師的面具——《Role Play》

洪姿宇（專案評論人）

演出：林陸傑

時間：2022／03／06 14:30

地點：國家兩廳院實驗劇場

林陸傑的《Role Play》裡有兩個十分有代表性的橋段。一是剛開場時，林準備了心靈魔術中的經典招式：請一位台下觀眾隨機說出一張撲克牌的數字及花色。隨後他煞有介事地反覆洗牌，正要亮出那張被指定的牌時——沒有，林繼續自顧自地說下一段話，什麼事也沒發生。第二個橋段是偏演出的中後段，林宣布要找一位觀眾上台，合作魔術師空手接子彈的演出，他目光逡巡，然後作勢對第一排的觀眾說：「這位小姐，能麻煩你上台一下嗎？」這句話引起附近觀眾的微微騷動，原來，林其實在對觀眾席更往前一點的舞台說話，而那裡一個人也沒有。

### 魔術：一場共謀

「如果我說是真的，你們會相信我嗎？或者你們其實很享受那種被騙的感覺？」林在《Role Play》的開場獨白中，已經點破這齣戲的意圖與預設，那就是，這是場「關於魔術」的演出，而不是「魔術演出」。《Role Play》表明，魔術追根究底是場魔術師與觀眾間的共謀，魔術之所以成立，是因為觀眾渴望被騙，觀眾已打算相信魔術師的把戲。人人都知道魔法不可能，但人人都願意在觀演期間懸置自己的不信，在信與不信曖昧並存的時刻，魔術誕生了。

從這個視角出發，才能理解何以本劇要重現 20 世紀初威廉·羅賓森（William Robinson）／程連蘇（Chung Ling Soo）的歷史故事【1】，這起事件之所以是場高明的騙術，在於它體現了魔術最大的秘密，不藏在魔術師如何變出各種把戲，而在於當時的英國觀眾一開始便選擇相信扮成程連蘇的羅賓森就「是」程連蘇。

此時《Role Play》進一步指出這個騙術的政治意義，它使「東方變成了一個奇幻的所在地，成了西方打造的一面特殊鏡子，而這面鏡子裡，只看得見他們想要看的魔術。」這個對西方集體精神意識的批評，事實上完全朝向林自己乃至觀眾而來，因為，若程連蘇幻術的成功，展示了西方如何輕易地將作為他者的東方，自我投射成一個想像中的東方，那麼，林在劇中提到，在恆河畔體會到的「成為印度人的感覺」，不也可能是他自己對遠東印度想像的投射？觀眾對魔

術師應該要成功變魔術的期待，不也是對不可能的魔法的投射、一場幻夢？

## 魔術師：消失

我們不得不意識到，魔術與劇場的成立幾乎有賴類似的觀眾心理機制，這點也能在《Role Play》的表演策略中看到，在這齣獨角戲中，林陸傑多重地扮演所有角色、扮演角色們的扮演，多次地「穿」、「脫」角色，故出現了林陸傑本人扮演「魔術師林陸傑」扮演「羅賓森扮演程連蘇」的情景【2】。《Role Play》指出劇場的本質是場盛大的扮演，即便扮演的操作如此毫不掩飾，觀眾仍能建構對故事的想像。

不過，劇場／魔術的扮演性乃至觀眾的自願被欺騙，在劇中是身為創作者的自我焦慮之體現，不論是林藉火車上神祕男人之口自白：「其實（在印度）我什麼也沒有做，我剛才都是騙你們的，但你們都信了。我想要讓大家都喜歡我，所以選擇把實話藏起來……」或是夢魘中雕像指出：「你以為你在變魔術，其實你才是大家變出來的魔術。」乃至最後魔術師執意以「最好的魔術來證明自己」時，以生命為代價徹底地失敗了。此時本劇透露出的焦慮是，作為觀眾之信念的操縱與被操縱者，既得創造幻象，又要承載觀眾的投射，也不能自我現身，那麼魔術師／演員的「實在」（existence）在哪裏？

劇末，林突然把一只盛滿水的熱水壺擱在舞台中央，插上電、壓下開關便離開舞台，此後長達五分鐘，觀眾坐立不安地等待水由生加熱到沸，從壺嘴冒出縷縷蒸氣。

隨後，林陸傑上台說了一個故事，故事中，生平第一次見到魔術表演的一群民眾，是這樣評價魔術的：「到春天，村莊附近會出現不知是從哪來的海豹。到了冬天，窗外也會忽然下雪，每一片看起來都不一樣，這也是魔術嗎？」這段話形同擴充了魔術的內涵，甚至，取消魔術及魔術師自己，並幾乎無意中預示了一個宗教問題。若自然世界本就充滿許多如魔術般難解的現象，那麼廣義而言，魔術本就無所不在。如此一來，來自魔術師的魔術根本也沒無可觀之差異。同時，關於物質形變、自然脈動、季節更替，或許科學能提供現象解釋，但科學無法回答這個終極問題：是什麼樣的偶然或必然性，使得物質與自然世界如是地呈現在人類的感知世界裡？

## 魔術與魔術師：真實的存在

最後，本劇做出的結論為：「這個世界既悲慘又殘酷，（魔術師）的工作就是提醒大家，這些魔術真的存在。」《Role Play》無意使魔術師取代上帝，它替魔

術師找到的位置，無疑是名向群眾曉諭上帝存在的先知。

但是，這幾乎沒有回答到林的提問，因為，這段話意味魔術師的實在，能見於他所對觀眾造成的效果：讓人感到驚奇。不過，本劇不早已明確指出，魔術創造的「驚奇」是場台上與台下的共謀，並且這共謀出的幻象，不正是使魔術師感到焦慮的原因？《Role Play》最後是為共謀找到了一個（宗教性）的目的，可惜的是，它關鍵地錯過了駁回這個問題的方向，那就是：在劇場裡，共謀不是一場幻象，相反地，是在欺騙裡，劇場才體現了它的真實；換言之，當《Role Play》肯認了是魔術師與觀眾一同創造了魔術，其實它便早已為自己的焦慮找到了解答。

註解：

1、編按：程連蘇（Chung Ling Soo）為魔術史上的神秘人物，這位中國魔術師與中國妻子助手「水仙」（Suee Seen）活躍於 1900 至 1918 年，演出橫越中國與歐洲。後人發現，程連蘇其實不是中國人，他是美籍魔術師威廉·羅賓森（William Robinson）所假扮。他剃頭留辮，染黃皮膚，而程連蘇的助手水仙也實為西方人，是 Robinson 的情婦。1918 年 3 月 23 日在倫敦的魔術演出中，意外發射的子彈殺害了程連蘇，使他當場死亡，此案件判為意外致死結案。

2、關於本劇的多重扮演細節，可參考簡韋樵的文章。簡韋樵（2022 年 03 月）。〈扮演中的／扮演中的／扮演——《Role Play》〉。表演藝術評論台。  
<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=72307>。