

財團法人國家文化藝術基金會

2020「表演藝術評論人專案」

成果報告書

**計畫名稱 | 美學的挪移、變形與重返：
尋找身體的「現代性」**

評論人 | 簡韋樵

日期：西元2022年03月29日

目 錄

編號	發表日期	文章題目與連結	演出者	頁次
1	2020-07-27	依緣而起，自渡得滅《千年渡·白蛇》	唐美雲歌仔戲團	3
2	2020-07-28	來自山下的遙望相思《富世漫步—有火的地方就有故事》	山東野表演坊	5
3	2020-07-30	不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》	未指稱共作場	7
4	2020-08-12	是明日記憶，還是昨日神話？《抓住星星的野人阿爾迪》	嚕劇場	10
5	2020-10-14	回家，重拾離散主體的蹊徑《回家跳舞—莫拉克十週年小林村巡演》	大滿舞團	12
6	2020-11-2	瀕臨將死之際的溫柔安撫《潮來之音》	曉劇場	15
7	2020-12-18	該怎麼和孩子談白色恐怖？《愛唱歌的小熊》	夾腳拖劇團	18
8	2020-12-28	情感的麻痺，想像的停滯《到燈塔去》	中山大學劇場藝術學系	21
9	2021-03-22	從枯萎的梨花，到綻放的菜籽《梨花心地》	石岡媽媽劇團	24
10	2021-04-09	這是一場革命的預演，或終將是失敗的重演？《請問，有沒有便當？》	臺北市藝術創作者職業工會	27
11	2021-05-14	在孤立瞬間攫取歷史《逝言書》	再拒劇團	29
12	2021-09-30	被壓抑的復返與纏繞《戲中壁 X》	差事劇團	31
13	2021-11-09	即身，離身《恐怖谷》	里米尼紀錄劇團	34
14	2021-11-15	去主體化的主體，去歷史化的歷史《被遺忘的》	河床劇團	37
15	2021-12-29	雙重人權包裝下的歷史敘事《父親母親》	同黨劇團	40
16	2022-01-13	被後世千夫形塑的邪魅《慈禧與珍妃》	臺灣豫劇團	42
17	2022-02-16	何以承擔無力者的痛？《百年之囚》	周翊誠、黑眼睛跨劇團	45
18	2022-03-10	扮演中的／扮演中的／扮演——《Role Play》	林陸傑	48
19	2022-03-17	從尋找幸福，建構善的共同體——《青鳥·尋找真實的幸福》	沙丁龐客劇團	51
20	2022-03-28	渺小犧牲在大歷史中的無力感《文武天香》	挽仙桃劇團	54

發表文章

(1) 依緣而起，自渡得滅《千年渡·白蛇》

演出 | 唐美雲歌仔戲團

時間 | 2020/07/11 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

一切恩愛會，無常難得久。生世多畏懼，命危於晨露。由愛故生憂，由愛故生怖。若離於愛者，無憂亦無怖。

——《妙色王求法偈》

自明朝馮夢龍《警世通言·白娘子永鎮雷峰塔》為形塑白蛇之人性面的濫觴，鬆動邪淫孽種的象徵符指，並以勸世離欲、終極解脫的佛學哲思成主旨。經過後人「再創造」便以承繼了女性主體形象的反叛、基進塑造，冷血動物的深情款款化身便有了人類實質的溫度。白蛇題材隨精神的變遷、文化的改造進而在現代話語中演變為森羅萬象的繁複。而隨時代的流轉，即便難脫於禪家法教的隱思、庶民信仰的宗教觀，卻是對何謂「真諦」產生了重新質疑，如正道、異類間的善論辯證，以及一往而深的情感執著。

白蛇與雷峰塔傳奇走過數百年，如今在編劇陳健星拿舊材、立新意的脫胎轉化，將白蛇故事更趨向於人性的我執，為體現受輪迴纏縛之苦，特別新編白素貞與法海的前世之景：一位名為紅蓮的青樓女子，因救法海一命，兩人便種下因緣種子，今生再聚合而相互觀待。當紅蓮愛上了薄情男子，犯下殺罪而被施以火刑，從此註定要受輪迴苦業，令法海以自圓其說的心疼而欲說服白蛇離苦得樂、回頭是岸。然而信仰總是需要在那不安、思疑困惑中相信著。

「世人欲得渡，何處尋渡船；唯己能自渡，無人能渡君。」法海本是無情，又有冥頑不靈的分別心，以為自身擁智而能渡人，殊不知是對人性渴愛的不解和愚昧，一味斷滅有情人之緣。在《千年渡·白蛇》翻轉了法海在傳統上的反面臉孔，褪去以往佛學教化的思想傳佈，在理、情間深化內心衝突與拉扯。法海前世和紅蓮的相遇正是讓他嚐過愛果，本性從未清淨，只是在戒律之上從來不敢談愛，只談對眾生的慈悲。因此法海欲想幫助白素貞遠離苦海，卻讓她在無明深淵中不得而出，令他不得不反省渡人救苦對眾生是否對他者為桎梏，靈魂總是處於不安，連法海自己也難逃雜染之境，原本就未有自渡的智慧，無離於愛者的煩惱，渡人更是妄談。對比新角色「擺渡人」動輒出場就以不羈無束的姿態示人，小咪帶有

點「丑角」意味的扮演，和法海憂愁慎慮相較輝映下，反顯脫俗自由而開悟了法海，透過阿難尊者對摩登伽女的起心動念暗喻應如實觀看自身主觀感受，而非只想拒斥剝除慾望本體。編劇奇巧的安排，擺渡人也順帶說書揭露和評價人間的功能，在施如芳的《燕歌行》中小咪飾演的不死靈之角也能見得，而在陳健星筆下則讓角色又多了智慧之眼的寓意。白素貞如同紅蓮的再現擬像，作為風塵女子卻被自身情郎視為骯髒的異類，爾後因罪投生惡趣，更在今世被懦弱的許仙當作妖孽，她們同為如此遷就於他、奮不顧身的追求愛情，男性卻將許諾當作兒戲。許仙的形象或許未改先前刻畫的懼怕、自私單方性格，在戲中也見平凡人的思忖及責任，靠往現代性的眾相構築。包含飾演紅蓮的樓心潼在戲中因受無常之苦而表現沮喪怨憎，白素貞則在上半場透過張名荏文戲詮釋顯得溫柔嫻熟，下半場的曾玫萍武戲演繹是如此忠貞堅毅，演員各在自身角色層次上做足了差異性；年輕演員的功底更是了得，如張名荏的白蛇在喝下雄黃酒後化為原型的水袖舞蹈恰似一隻鴻雁，曾玫萍與水妖神將的武打場面雖有失誤，不盡完美，卻是段段精彩絕倫、拍案叫絕的武戲表演，津津有味。青蛇（梁芳毓飾）為姊姊的犧牲而臨死的苦情戲在一段激烈氛圍烘托後，在編腔作曲的設計打造、演員真摯唱腔下，尤顯她對自己姊姊的癡心情至，揮灑抒情不得不為之動容。最後，擺渡人則將渡船船槳交給了法海，體現「自渡」之旨，在走過一趟人間遊戲的輪迴新業，並從中解悟、開悟和證悟了凡夫情思之懷，若要引渡眾生，必自先修行。

「承傳統、創新局」作為唐美雲歌仔戲團的主要宗旨。在新編上往往對傳統人物有著重新銘刻與創發，使角色得以在妙著筆功、現代意識的思想摻和，和出色演繹緊密結合有著印象深刻及翻轉之效。在《千年渡·白蛇》不僅只對法海一角進行變革，還融入新角為戲增添厚度，且其他要角並未產生被扁平化的危機，依然在形象上不遺餘力的深化描寫，挑選改造重要折子，使情節更為緊湊簡練；亦含眾演員們的扎實功底訓練，將歌仔戲昇華為更縝密細緻的傳統藝術。唐美雲用以新人承擔主戲磨練經驗，而名家則退居配角，指導晚輩，由此可見她對新秀的培養與提拔不遺餘力，也讓臺灣戲曲技藝的承續、創新的造景之注入使得傳統也能具生命力的展現。

(2) 來自山下的遙望相思《富世漫步—有火的地方就有故事》

演出 | 唐美雲歌仔戲團

時間 | 2020/07/11 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

不是我們先接納你們，而是你們先接納我們。

——《富世漫步—有火的地方就有故事》節目單

這句話是《富世漫步—有火的地方就有故事》三位 Truku (太魯閣族) 演員 Nac、Yaya 以及 Saysang 的謙虛之言。這是多麼溫柔的一句話！不管在節目單、影片播放或者他們口中可以得知他們對於山東野表演坊部分為非原住民組成的團隊以及「非我族類」是和睦善待，彼此在長時間的相處對話、田野調查、戲劇展演中並不強迫，也相互地包容與接納。觀者們在富世村、民樂部落的 Skadang (砂卡噹，大同部落) 中漫遊與張望近三小時，透過社區導覽、紀實故事和戲劇，幾乎是讓語言充斥著整個製作，而尚未摻融原民劇場常有的身體意象、文化符碼上的再勾勒，他們以主體的敘事體現歷史的詮釋權，以記憶重新解釋了遷徙「山下」後的重組認同與斡旋，並將「山上」(原鄉) 的想像、早期的部落生活賦予了觀眾。只是大部分觀眾從未走上山，也沒有體驗爬過六小時的身體感知，筆者思忖如此遊走，大多還是處於保守、方便的知識型遊覽，觀演關係還停留於單調模式，其實也不斷地在豎立非部落原住民及觀光客的視覺凝視，和當地居民、孩童、動物的相遇、他們的被看或者彼此干擾、淺短地交流，也讓山下空間的被展示、介紹，觀眾的定位會是什麼？表演者與受眾能否產生新的關係或者轉化為作品參與、藝術享用的共構者？然而在徒步中觀眾未有更極致、深層、多重地路徑漂移，參與者或旁觀者在疏離層面使作下，其實難以在遊蹤期間跟本地歷史作相互滲透。

這不是表演，而是一場介入與行動；這裡也不是表演場域，而是故事發生的所在；他們更不是演員，而是真正住在這的居民。Nac 盡心盡責地為我們導覽自從一九七〇年後，Skadang 和 Huhus (赫赫斯，大禮部落) 經歷遷村後的同禮聚落。原本因應了國民黨政府「改善山胞生活」之由，更為了孩子的就學、就業以及醫療資源而付諸行動。有時強者的協商可能極其狡猾，後來他們就被當局者以暴力性地丟入像鳥籠般的鐵皮屋裡，住著矮小、擁擠且難以散熱的房子，便在進步主義姿態下被同化操作，經過各種佈局的劃分、「正」名、借貸下，其循循善誘地收編和施恩，構成了漢人中心本位管制著異己，族人的失去、遺忘讓原來充斥稜角的差異隨著文化動態進程逐漸被「文明」磨鈍。「上山是回家，下山也是回家。」人是有本事按照自己的「本真」自覺性地找到歸屬、做出選擇，Truku 的年輕人若不常上山了，他們要如何習得跟自然溝通？雙腳又該怎麼跟土地產生親暱？Yaya 和 Saysang 在戲中廣播節目上，冀望到台北唸書的 Cihung 「不要忘記山

上的事」、「我們不希望白的人回來呦。」曾經上山穿的雨鞋不知幾時會再穿到？爺爺的口簧琴又何時才會被再次吹奏？就算身於他處，我們的心靈住在何方呢？族人之間在一種既私密叮嚀卻又全程使用中文的公開中，找到能輕悄傾訴、分享的出口。至少還未滿十八歲的族人 Yakaw 以口簧琴吹奏和歌唱那首展現雄勇的 Truku 古調，那份珍貴的文化歸屬感，身為非原住民的我還是在反身性中閃現了自作多情的欣慰。

有意義的「言說」是拉開一道批判的距離表達自身而讓主體生成之展現；真實經驗的「再生產」則是將演員（行動者）具有深刻歷史性的身體姿態投入藝術作品，拉開論述場域，屏除固有、僵化的溝通絆腳石。山東野表演坊試圖從外部替他們打造族裔發言的條件，土著觀點（native's point of view）的傳承與維持從來就不易，也常在意識形態闕域下被視而不見。從核心創作者劉尉楷強調的「田野的時間是排戲的好幾百倍」【1】此句觀之，面對異文化、不確定的情境也不是從書上的客觀數據、資訊知識的呈現就是理解他者，而需在脈絡中緻密性地釐清和整合，穿梭了現代性的裂縫連結回憶與故事形成共識的感性網絡，串起傳統的框住歷史的內容，過去不再只是現實的驚鴻一瞥、單面向的領略。不過，創作者特意將當地族人放置於作品較為顯要的位置，卻也抹消了一群作品創作者與陪伴者們對異質空間、材料、生產工具之反饋後的觀點和情感梳理，難以各種議題上有另闢獨到詮釋的蹊徑，形成特定行動的參照與回應。

總的而言，「黑盒子劇場講究高度關注，通常藉黑暗時空達到主要美學體驗，卻少有機會導向社會與政治辯論。」【2】戲劇導覽是使我們步下的足跡留在社區，觀眾的身體和環境間交涉出個體獨特的內在體踐，雙方都能在公眾領域直接地平等互視、討論議題、分享經驗，作品不再強調藝術的生產方式是否夠前衛，抑或帶動任何抗辯，而是在隱而未顯、被割捨的歷史中一再重拾、贖回那丟失的故事，人類的交流經驗不該處於世俗文明的貧乏困境，沒有夸夸之談，也不該在美學中有自戀幻象，也許作品選擇透過無第一作者的掌握，以民眾、文字、環境避開創作者本身的主體，並用平淡性的陳述表態脫離了大敘事的慣用語，反映、揭示過往社會病徵，嘗試從此時此刻地創造、回憶、想像解放中重新召回山上的經驗、山下的認同。

有火的地方就會有故事，當你們想說，我們就會聽著。

註釋

1. 《富世漫步—有火的地方就有故事》節目單。
2. Christopher B. Balme（克里斯多夫·巴爾梅），白斐嵐譯：《劇場公共領域》（台北：書林，2019年），頁32-33。

(3) 不小心就投合官方版的轉型「正義」《無／法／對／白》

演出 | 未指稱共作場

時間 | 2020/07/26 14:00

地點 | 宜蘭縣冬山鄉 老定咖啡店

五〇年代韓戰爆發，蔣介石政權服膺於美帝的全球反共主義陣營，當權者利用恐怖政策肅清異己，將原本失去中國江山的憤恨激情，加諸於台灣的左翼地下黨員、民主派、台獨分子身上，並把「共匪」塑造為醜陋、滅絕人性的邪惡臉孔，滿街的口號、布條宣傳，甚至以教育對群眾洗腦內化，全島的獵巫掃蕩化作一場腥風血雨之景。

《無／法／對／白》以論壇形式瓦解劇場第四面牆的隔閡，不管是丑客（facilitator，主持人）、演員都能與觀眾訴說及討論著「受難者家族」三代彼此之間的鴻溝。包括由於參與地下黨的讀書會而銜鐐入獄的父親、背負「共匪小孩」之標籤的女兒，以及生在民主化時代的第三代。這儼然成了白色恐怖家庭的典型設計——作品刻畫政治犯（劇中角色張國棟）受過一頓牢獄折磨，出獄之後會以心靈痛苦和精神官能症顯現於噤聲的肉體上，性情因此跟著大變，讓家屬承擔著被撕裂的家庭情感關係；而第三代對自身受難家屬史，在母親不願提起的情況下而無知懵懂，此作的劇情線中，是因一場白色恐怖展覽，受難者家族第三代發現了獄中外公寫給幼時母親的信件，便發軔，與觀眾開展這段故事的追尋之旅。或許當第三代唱起那首外公常唱的〈我們為什麼不歌唱〉，初步地面對和認識外公當時在權威時代的精神理念，從尋找中，看見時代社會環境的不堪情景，不只有受難後的苦情情懷。

若連家人對白都是一種奢侈，群體差異性之間的對白又何以在公共領域中進行溝通民主？然而受政治迫害的張國棟原本是可以期待的地下黨參與者，卻在角色的核心思想、政治行動都是模糊不清的設定下，讓觀眾聽不見這「進步青年」在這樁白色恐怖事件中，翻轉被壓迫階級、推動社會主義運動的聲音和驅力。當年參與政治活動的張國棟只在「為台灣好」而參加讀書會之理想下，問觀眾：「是該逃還是自首？」、「你們願意加入我們嗎？」；觀眾也隨之提出一些問題，包括：「那你的主張是什麼？說說看。」他卻以觀眾席內可能會有特務人員為由而不敢多言。在這樣的形式中，演員是能夠利用這段對白，將觀眾視為一群勞動底層，且以抵抗階級為號召，讓觀眾同理那時團結奮鬥的情境，但作品現階段只以角色單純的提問，似乎無法共構那時共同體之歷史想像，角色也剩下「受害者」形象的匱乏形塑，那要怎麼跟觀眾談轉型、復權（rehabilitation），尤其要如何解構時代的政治「異己」？

當時空拉回 1998 年，在台灣立法院通過了頗有缺陷的法案：「戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例」，為冤案、錯判、假案給予國家補償，但若是經國家認定確有叛亂、通匪實據則不得申請。張國棟和女兒張瑾萱在簽與不簽的爭吵中，邀請觀眾介入、分擔這家族的兩難，與他們進行「坐針氈(hot-seating)」對話活動，釐清其行動動機與心境。

筆者從兩組的討論聽起來，父親不願簽署的原因，除了「不信任加害體制的政府會因為政黨輪替而有了人權正義」，也包含「要是因為補償申請而被作實自己就是當年參與共產黨行動的內亂、外患罪者怎麼辦」，社會建構的無形壓力依然在心裡迴繞，而使他不敢現身；女兒的立場則是認為父親當年「冤案」需要被平反，自己更想藉由補償條例來證明，自己並非別口中所說的「叛國賊之女」。只是，為何女兒在知道自己父親有可能為左翼思想者或者共產黨員，還希望父親應該簽下這份含有「排除條款」的〈補償條例〉，恢復名譽？第二代家屬從來不理解父親當年的所作所為，妻子、女兒相繼在不同時空皆站在擁有政權的一方為法令、國策說話，爾後經由觀眾票選簽與不簽，其實最終在父親妥協簽署之下，這齣戲也很難談上什麼「正義」，地下黨員的「原罪」印記仍舊銘刻在父親的身上，註定是被國家排除的一群。

白色恐怖受難者林書揚曾提及：「在國家權力的思想標準化政策下，視共產主義、社會主義思潮為『外來邪說』甚至『原罪』，是長期以來台灣社會心理的主流傾向。而不必諱言五〇年代政治案件的涉案人，多以社會主義為理想為信條。則思想領域中的社會主義復權運動，將是無比艱辛。」【1】當今的島內的社會局勢，反共、厭中遺緒彷彿還輸入於大部分的台灣人之血液裡，長期本土意識、分離運動的煽動與鬥爭使得人心浮動，卻不在歷史視野下進行相互理解對話。就連轉型正義的工程在國家促轉會行使下，施作對象面對當年的「真正的匪諜」總是特別的心虛，顯然是被政治不正確的意識形態主使當成歷史棄料，他們不解釋「向左轉」、「擁抱紅色祖國」的政治覺悟，而總是圍繞於獨裁政府的系統性的直接暴力、打壓自由所烙印的創傷陰影，用多數去脈絡化的冤假錯案「人權」敘事蓋住了事件的生成及後續。在非黑即白、善惡二元對立的疆域裡，民眾又如何窺探被看不見的殊異史觀，拾起動輒被不認可、被遮蔽的民族記憶？

《無／法／對／白》既然想以互動式劇場邀請觀眾置身戲內，直接思考著角色困境，並且透過溝通，為戲裡困境找尋解決方案和建議，就應先將當時抵抗白色祖國結構性的歷史問題，及複雜的左傾啟蒙思想傳達於觀眾，這也會使觀眾重新看待知識分子「張國棟」一角為何欲擁抱著社會主義的革命，甚至跳脫冤假錯案的無辜主流論述中，找到其他的歷史詮釋視角，而不僅僅在「我這樣做有錯嗎？」的層次上向觀眾討取答案。

筆者認為，重點從來就不是簽和不簽、有沒有拿到補償（賠償）金，這也難以「和解」，或者消彌被害人的創傷記憶。透過戲劇作品，再次逢迎於千篇一律、國家人權館所闡述的歷史敘事，觀眾的視野便難以在一套鞏固、被明確化的邏輯中，看見節外生枝的異質論述。在筆者看來，此作應從以補償條例政策缺陷為主，明確表述其所造成的兩難，以及過程中銷聲匿跡、不被理解的受害者之創傷記憶，讓這段情境進入公共及其討論中，實現論壇劇場以差異聲音交雜，在彼此賦權（empower）的前提下讓民主溝通作為思辨、重探社會議題的可能。

註釋

1. 引自林書揚：〈當前政治受難人復權運動的曲折和限制〉（約 2000 年發表），《林書揚文集（二）如何讓過去的成為真正的過去》（台北：人間，2010 年）。

(4) 是明日記憶，還是昨日神話？《抓住星星的野人阿爾迪》

演出 | 嚙劇場

時間 | 2020/08/02 11:00

地點 | 華山 1914 文創產業園區烏梅劇院

當上帝賜給你荒野時，就意味著，他要你成為高飛的鷹。

——簡嬪，《微暈的樹林》

想像與冒險是孩童恣心所欲地創造奇蹟之鎖鑰，他們相信著故事、幻想著傳奇，並在信仰世界的門後馳騁奔跑。當我們每跑一步，猶如《抓住星星的野人阿爾迪》中「巨兔」的跳躍踩踏，底下的土壤便會開出奇花異卉，構出奇異、美好的心靈沃野。故事的存在替我們展現生活意義、捕捉希望，並在棲息之所中和其他戲中人物相遇、探索、旅行，藉此能找到與現實對話的契機，漫步遊蹤地認識世界、察照自己的生命。

這齣戲涉及的議題寬闊，包括今日數位文化的線上展覽、文物資本化、人類的衝突等複雜層次，雖有推動情節之效但創作者並不糾結於此，這也並非孩童能夠關照與操心的真實處境，對他們而言最重要的啟示莫過於釋放想念之聲才有被聽見的可能，在宣洩與分享之中能夠召喚著記憶及聯繫著他人的存在。

戲的開頭便以巨兔神的亙古傳說，祂就像人類共祖般以第一意識的先導身份、引導者與真理者教導著剛在世的人類生存之道；不過當人類愈走向文明的蹊徑，卻愈逐漸前往墮落的方向崩壞，如爭戰無休的搶奪資源、與大自然的和諧相處在我們肆無忌憚的破壞後，雙方逐漸疏遠，甚至為了自身利益反過來狠狠地迫害巨兔神，在反動中是想摧毀了神話寓言的根基，獲得對自然的完全征服之掌控。這世間存有的最高價值與道格規範因而呈現被掏空的狀態，在反智中自以為是的活著，卻在遇到災難、被壓迫之際，帶著恐懼，重新返回神話並求助於智慧的精神，冀望於彌賽亞（Messiah）啟示的瞬間指向救贖，被賜予昭示。

劇中一名叫尹秀，長期待於「世界博物館」遊歷、看守，是具有豐富想像力、果敢冒險的小女孩，彷彿被賦予故事的信仰者、傳承者之角色，他與故事中擁有捕捉星星能力而在隨意在時空穿梭旅行的古代人猿「阿爾迪」，在聽到尹秀的呼叫而出現於現代博物館。看似膽怯的阿爾迪是有守護部落的責任，最後在巨兔神給予冒險者們的勇氣下：「沒有勇士一開始就知道自己是勇士。」做出勇敢的抉擇，在堅毅的信念中經過多重困難旅程收集了智慧，共同守護了原始族人的棲息地，完成了傳說的後半段情節。這似乎呼應了我們爾後對故事的任何回應、再創都是為了在累世傳承的歷史傳說中找到同一性的歸屬及存在的方式，牽引出童

年的焦慮、自卑經驗或內心狀態，再經由戲劇神秘情境轉換中被角色的行動、自由地選擇，以實現自我的歷程而感到滿足。

烏梅劇院的狹小並沒有阻礙了創作者製造空間多變的發揮。《抓住星星的野人阿爾迪》試圖以聲音、光影召喚孩童的意／異想的本能，接收抽象訊息並經由經驗或者感知重新的轉化與詮釋，建構出殊異、超現實的時空場景；當我們跟隨阿爾迪捕捉星星而同進入遠古神話世界，演員則以肢體變化、人製擬聲、幾張立方體的換景重組，及一塊白布發揮符號的象徵性、轉變性、流動性，節奏流暢而不拖沓，在短時間內創造多種虛擬情境及自然元素，有風、溪流、海、火山、地震、恐龍等等，從「創造性戲劇」（creative drama）的戲劇技巧應用於作品，實踐教育與啟發性，賦與觀眾作為造夢者的角色，且在知覺空間中遊戲於劇場作品，不僅成就舞台上的驚奇與情趣，也從幻覺中豐富了孩童心眼的視野開闊。

這次的製作選用「擬音」（Foley）技術為戲中動態場景製作細膩、緊密、立體的音效，擬音師不僅要看著舞台畫面同步，現場透過收集來的物質和素材，以「純人工」重新釋義、轉化、塑造多種符合各異情境的寫實、在差異環境的腳步聲、多變的角色情緒、戲劇效果的增進。不需要吵雜或煽情的音樂，靠著他們在未知數中重新梳理的音效媒介所傳遞的清晰、情感之聲就能顯現故事世界，很安靜地驅使觀眾進入戲劇的魔幻時刻。

在親子劇裡，聲音的分析與辨明具有美學培力作用，用細微的擬音訓練、挑戰孩童耳朵的敏銳，在側耳傾聽下，感官受到愉悅的觸動與體驗，引導觀眾對故事的聯想及共鳴。然而擬音師和製聲道具的位置位於上舞台的暗處，加上視覺畫面變化迅速，也許擬音的製作的獨特有其機密的必要，抑或導演讓他們低調行事之安排，不讓過多的訊息干擾觀眾進入故事境界，他們並沒有引起觀眾太大的關注，孩童更無法見證那些「神奇」的時刻，例如使用了什麼意想不到的材質道具變換出什麼樣的特別聲音；擬音師的奇特動作又幻化出何種聲響。但就算「聲音」被看見了，筆者認為，在擬音師取之於日常素材的「造音」和模仿，反而助於激發孩童對生活事物的觀察心及好奇心去試圖理解和玩味這世界的變化無窮，其實藝術的映現隨意可見（聽）、隨處可成。

故事的「靈暈」（aura）在小時候乍然向我們開顯，為何長大後，卻又隱蔽起來？難道是那端的世界無情拋下、孤立了？還是純真時刻搖身一變，大夢初醒？最後成年的尹秀回到了「世界博物館」，阿爾迪不再現身，信念是否因而崩塌，懸擱（epoché）已久的傳統與故事再也無以為繼地被敘述？尹秀在真假擺盪裡不停且不安追問：「我不知道是否該相信這些，這一切到底是真是假？」，當存在等同虛無，是必然的夢碎表徵，還是超越當下的象徵？是止步的追問，還是進步的思辨？創作者在戲末預告著我們在未來終將陷入問題的深淵，世界的表象總是讓我們混淆，卻是反身通往內心深處重省自身、重新贖回一再丟失的信仰和真理。

(5) 回家，重拾離散主體的蹊徑《回家跳舞—莫拉克十週年小林村巡演》

演出 | 大滿舞團

時間 | 2020/09/20 14:00

地點 | 高雄衛武營國家藝術文化中心戲劇院

無厝的家鄉，無家的部落；一場浩劫到臨，如何重建（rebuild），又怎麼再生（revitalize）？在臺灣當代災難史中，九二一大地震和莫拉克風災為強大的標誌。不管是災害慘重或者重建過程，這二十年以來，從官方政策到非營利組織支援並與受災居民取得信任、磋商整合，儘管經常因為績效迷思，忽略重要訴求與原本價值導致過程備受爭議，但大家總是甘苦與共進行災後復振，傾力重建自身家園、修復失去親人的痛心。除了在硬體工程再造多方努力，軟體的藝術與文化媒介在公共領域上，更展現了抗災、再生與發聲之行動。如同在九二一大地震，差事劇團鐘喬組成「吹鼓吹災區藝文工作隊」，並舉辦石岡婦女戲劇工作坊，以心靈陪伴為重要目的，藉由戲劇遊戲開展議題，使得石岡媽媽們在藝術介入後，從原本是低調、居家的傳統婦女竟然願意自組劇團、集體大力說話。

日常已經斷裂，卻因為災難，彼此相互扶持，讓情誼更深、力量更大。受到莫拉克風災吞噬的小林村則由族人組成的「大滿舞團」，原想只是以簡單歌舞慶祝日光小林部落「永久屋」的落成，爾後才仔細思忖自身故事與記憶的再生到傳承，凝聚了 Taivoan（大武壠族、大滿族）群集失去土地與親人的消沈心情，並在集聚後產生的歸屬感中形成具有力量的共同體，恢復當地居民對傳統保存的集體意識，包括文化主體性的確立。

王婉容教授曾經帶領台南大學戲劇創作與應用學系的學生至甲仙演出社區劇場《再見小林》，【1】欲以他者及知識者的身份和族人不互斥地共同行動，並以劇場展演以青年回鄉溯源做為引子，重現 Taivoan 的歷史並為受災犧牲者進行悼念。然而這依然是以非原住民創作主觀為導向，學生演員怎麼妝扮與演繹，穿著族服總脫離不了扞格不入的原罪和浪漫的想像。對他們而言，非當地者的介入多少摻雜了憐憫與獵奇，這是否為一種干擾與僭越？他們的身體又在哪？「真誠」（sincerity）總是達不到「真實」（authenticity）。於是，《回家跳舞—莫拉克十週年小林村巡演》（後簡稱《回家跳舞》）至少能夠站在顯要的位置上，重尋自身語彙、經驗，堅持記憶並召喚更多的文本，只有他們才知道何謂難以言說、傷痛、複雜的語言。

從《回家跳舞》演出脈絡中，可見創作者王民亮欲以緬懷十年前過世的親友、傳統生活的再現與重溫，包括勞動歌〈老溪媽〉、〈幫工戲〉，以及祭祀古謠 *Taboro*

〈搭母洛〉、〈喔依嘿〉、*Kalawahe*、〈依阿塔賽〉的演唱；最後片段「重生」，以新編曲〈歡喜來牽戲〉表現風災後的樂觀精神與致意，團員們也用民俗表演「大鼓陣」用身體的臀部與下盤賣力擺動，搭著邊打邊行進的鼓、鑼聲，神情表現出大滿族在絕望後的強韌意志與活力，為部落和家鄉趨吉弭災。而這齣戲的每個段落幾乎不離「牽絆」的主軸。經由部落流傳故事帶出歌謠，生產工具當作樂器敲擊，以農事勞動的重複動作化為舞蹈，在踏步的輕重、快慢與手部搖盪中讓觀眾感受情緒的層次轉化，重返與窺探過往習俗的生活現場與安逸氛圍。而族人的手在歌曲吟唱和踏步舞蹈中是相握不離的，不僅懷舊悼念，還有意在尋找祭祀、儀式裡前人的「技藝」與智慧，像為了重現太祖夜祭，表現族人對信仰的堅定不移，成年男子能夠在舞台上搭起 Kuba（公廨），祖孫與其他族人則準備著花圈與祭祀用品，將部落經驗重述、分享一番，皆是在觀眾的見證下確立集體認同的表現，更是在傳統記憶裡獲得被療癒的可能，也許這些因素是他們為何要一起跳舞的動機。

經常被唱起的古謠 *Kalawahe*（加拉瓦兮）在《回家跳舞》在孩童的陶笛及大提琴的演奏下響起，引出魂牽夢縈的回憶片段，如老嫗正在馳念著被土石淹破的往生者，呼喚丈夫之際更是深情表露。聽著 *Kalawahe* 低沉莊重的曲調，節奏緩慢和規律的旋律樂句，使吟唱的聲響迴繞於筆者的腦海，如此平穩和諧，一首古歌謠讓族人牽起了手，老、中、青（包括小林國小學生們）合歌齊舞的景象，群體在文化延續、播種與積累上有深刻的意義，而使故事因為透過釐清而不再被擱置和掩蓋。【2】在復甦地方與正名身份的路途上，除了打開能見度之餘，更冀望達到抹消、重整小林村被賦予的「滅村」的苦難隱喻與標誌。

評論人盧宏文認為《回家跳舞》「營造了認識更多大武壠族歷史源流的一扇窗口。但這樣的演出形式，若僅只於此，將來或許也會面臨疲態，或是反過來形成族群內部與外界理解大武壠族的框架，這是許多正在做此類似型態展演的原住民族文化團體所面臨的挑戰。」【3】所謂「疲態」，是否認為此類的表演總是過於靠近紀實而無虛構形態的表現？筆者則認為此問題依然是回到生產關係與美學判斷的辯論；更重要的依然是，民眾或族人何以將意識反省作為自主行動的基礎，利用劇場或其他媒介結盟群體關係，起碼，在文化重建中能夠撫慰著族人對認同即將喪失的徬徨、焦慮之心，追思、紀念著那些已逝去的臉孔，並以民眾感性藝術實踐挑戰所謂舞蹈被認為該有的細緻度和創新性，讓自身對族群的情感便在災後的再生中迸發而出。

註釋

1. 台南大學戲劇創作與應用學系社區劇場《再見小林》，王婉容編導。演出時間：2016/11/29，演出地點：小林國小。

2. 林慧貞於〈把自己種回來：從八八風災斷垣，長出來的大武壠文化新苗〉寫到：「即便參與了夜祭，對年輕一輩，甚至中年的大武壠族人來講，傳統文化是上個世代的事情，直到發生了八八風災，才重新對自己的身分產生認同。」（林慧貞：[〈把自己種回來：從八八風災斷垣，長出來的大武壠文化新苗〉](#)）在莫拉克風災後，年輕人回鄉尋根的慾望逐漸變得迫切、有感，並且對自身即將消逝的文化產生傳承的責任與認同。包括在王文亮的訪談中，他坦承亦是在八八風災後才返鄉，在這之前其尚未了解自己原民的身份，是在受災害的兩年後成立「大滿舞團」，留在部落繼續採集、復甦大武壠族的歷史與文化。
3. 引自盧宏文：[〈傳統重建的時序《回家跳舞—莫拉克十週年小林村巡演》](#)〉，表演藝術評論台。

(6) 瀕臨將死之際的溫柔安撫《潮來之音》

演出 | 曉劇場

時間 | 2020/10/18 14:30

地點 | 華山 1914 文創產業園區烏梅劇院

生者與死亡不可知的疆域中能否沒有邊界，並在呼喚名字後還能回應著彼此？東日本震災的無常，許多人被迫面對中斷的日常、生離死別的遺憾。《潮來之音》導演鍾伯淵受之觸動，多次前往生死交界的青森恐山靈場，亦是生者能夠聯繫逝者之處，從拜訪「潮來巫女」（Itako），意從哀悼中探尋逝者之聲。【1】在此作之前，2018年早有《鍾伯淵海外藝遊：恐山行旅紀行創作》獨角戲，這次的作品沿用「恐山」諸多符號，再透過創作者的轉化與詮釋，如舞台上石塔與白沙堆，像是臨摹恐山火山碎屑岩，飄出荒涼晦暗的氣息；裂罅中的一株嫣紅，顯目地在後方乾涸地上靜立著，呈現在恐山習俗以「風車」替代花進行亡靈的悼念，默示生死間的不斷流轉輪迴，彷彿生在緣滅、又緣生的彼岸。

舞台上依然選擇以「花」再現，其並非裝飾之用，反讓空蕩的死氣有了一絲生機，流露「惡之花」的禪味意象。然而，筆者認為花的刻意滋長未必為正面意涵，它的扞格表現了慾望，既是和舞者在同一世界，卻不相互接觸、交碰，猶如夢境、幻象或者人的妄想。戲中的邊緣者，孤寂女子對衰老家貓的捨斷之痛、女同志伴侶沒有孩子的缺憾，以及不得志的繭居男子浮生抑鬱，種種「渴愛」與「我執」的起心動念皆是身不由己所種下的苦籽，生出妄相的花語。它凝視著眾生，永遠都在，誰都難以逃逸被情緒糾纏與束縛之苦。

作品的肢體設計者我妻惠美子（Emiko Agatsuma）從舞蹈（Butoh）的「空學」——保有空狀之體、鑄體的精神性，將軀體掏空，使舞者們從「變形」（metamorphosis）的技巧，消解主體，達至「無我」出竅之境，搗碎人被雜染的意志。尤其在作品以模擬、揣摩成為舞者的主要表現；更在戲前，就見到七位舞者站為一排，足部緊貼於地面，逐一細瑣地、不明地騷動，依（劫持）觀眾的行為痕跡進行模擬，排我納他，各自處於「變形」的前奏、暖身之中；觀眾的位階也自然矮了一截，既非主體也不是客體，我們身體在被佔據與奪回中相互拉扯，但動與不動的回應，早被台上的人掌握。

花在見證舞台上的因果，舞者們更是直接逼視觀眾，而觀眾又以全景視角看著「看與被看」，自身又被看的視線一再移轉與折返，權力關係的差等一瞬流動，在迴圈的多角關係裡誰才是真正的主體，誰是客體？誰又在視覺相互置換、穿透中成為主宰？還是因為他者的眼光，我們反而更能證明本身的存在與在場。

模擬成為舞者的生產能量。此時，在舞者柔軟地蠕動，又強力地顫動後，變形，便化為作品的主視覺「海浪」。他們頭部朝下，身體上半部以橢圓狀之型蹲伏、重心向下、身不停往前、往後循環舞動，節奏時而如獸奔走、波濤滾滾；時而徐徐靜謐的移動，依然在隊伍中恪守「變」的規範，以一人氣息聲的大力吐取暗示動作的切換，而不走雜亂無章地脫序行徑。手指的延伸抓取的舉動更湧現大海的吞噬、吸納、召喚力量，舞者一個個在浪潮中站起、緩緩退出，孤寂身影朝向死亡，沒有掙扎，沒有苦痛，沒有求生，對身體正在進入被吞噬的危機感到心悅誠服模樣，更顯對事實毫無轉圜的殘酷。

在「災難、傷痛、遺憾、失去」字幕上，反襯生者的痛楚無比，潮來之音，成為眼淚襲來的聲浪。生命的偶然，災難的必然之後，在「壞滅的無常」中倖存者能否像死者般悄靜，並在躁動、喧囂世間還能出脫於垢染之心，達到真正的解脫？我們並未忘記舞蹈的怪誕異形質地，舞者在進入角色之前以身體的顫抖、抽搐、似痙攣、關節的截斷中，碎裂流動，去理智、去形式、去公式、去歸納、去辨識、去經驗、去中心，從自殘中超越自我，走進空性。

不僅僅是舞者的超我，也在其成為角色後所呈現的自我揭露拆解、解構、重建，當他們處於沒有選擇而被拋擲不安絕處，必須梳理自我的挫敗與無力，才能將之掏空和放下。鍾伯淵讓角色道出心底，卻不借用本身的「口」脫出話語，而是再安排一位矇眼演員替他們開口，以「攣身自我、複像自我」向觀眾、對方坦白一切。透過另一個自我返身覺察，以「矇眼」使自己的眼不見世間，反能破除眼界的侷限與障蔽，從「內觀」而探悉靈魂，觀照自我。

主體的分離因而「傾聽」自己的聲音，隨著話語碰觸的情感穴道，舞者便伺機而動，身、聲（身、心）一分為二。說話者的高低起伏亦影響舞者表現的肢體，像是催化劑般。特別談到女同志角色的消極、抑鬱、想死的台詞，身體頹喪、緩動、內縮，隨後在調情之際，身體也跟著語速得加快變得快動、擴延、與他者親密，激動時表情的猙獰，以及和伴侶間的相殺與相愛，我們能從雙臂搭在對方肩上相互的角力鬥爭，或彼此纏綿與緊抱，感受情感將要迸發的能量。最後，兩人則在夢境中推著想像中的岩石，化為「兩個薛西佛斯」相守不棄，對抗絕望。

「當洪水來時，坐看潮湧也就不寂寞了。」【2】浪潮即將來臨，角色們寧靜地坐等海水浸身／淨心。直到洶湧洪流撲來，眾齊昂首吼叫，人物被淹沒中沒有表現得歇斯底里，迎向死亡。舞蹈的軀體裝載了萬物靈，並能破除生與死間的劃分，我們能夠再次聯繫、對話，內化成一種記憶與想像，證得創作者以作品對這世界的回應：就算災難的到來，以惦記而形成與他者的共在，在心靈相依相成下，就連滔天巨浪，也無法將我們沉沒於底。【3】

註釋

1. 參自曉劇場：〈關於《潮來之音》〉，《潮來之音》節目單，以及鍾伯淵在〈思念，能夠跨越生死的界線嗎？〉，廣播節目「藝術相對論」的闡述。恐山的「潮來巫女」(Itako)擁有招魂、通靈能力，在召喚亡靈儀式後，靈魂藉由附身於潮來抽離自身，開放後的軀體，便能向生者傳遞死者的來訊，便能與之相談。
2. 引自《潮來之音》裡的台詞。
3. 引用《潮來之音》的浮在字幕上的最後一句偈言。此句原文出於〈觀世音菩薩普門品〉，《妙法蓮華經》第二十五品：「波浪不能沒」。

(7) 該怎麼和孩子談白色恐怖？《愛唱歌的小熊》

演出 | 夾腳拖劇團

時間 | 2020/11/27 19:30

地點 | 臺中文化創意產業園區 舞蹈排練室

縱然在促進轉型正義工程實施以來，以戲劇處理白色恐怖的作品如雨後春筍般冒出，劇場卻難得以兒童主體角度窺探這段難以言說的歷史、關懷被侵犯的人權、培育反省與思考的公民素養。《愛唱歌的小熊》從蔡焜霖先生的受難經驗，編作繪本，並改編為同名親子劇。夾腳拖劇團核心創作者吳易蓁從來不避諱地在自己作品中傳達生命難以承受的沉重，如同改編另一位老同學（政治受難者）陳欽生的故事《說好不要哭》及以民主追求歷程為題材的親子劇場《慢慢》等。《愛唱歌的小熊》也嘗試理解在橫暴政權下，正視人的死亡、失去、慘澹、絕望，不敷衍地注入戲劇的教育價值。

本劇劇情看似簡單，哪怕所有角色道出的不是人話，亦不依賴文字敘事，而將動物賦予寫實人性思維，觀眾依舊能對角色感同身受，對故事瞭然於心。主人翁小熊 Lala（譚天飾）因為在採集蜂蜜期間唱了（禁）歌。這裡所指的歌，則是人物唱一句歌詞來表現，用「重複」的策略使我們熟悉這段節奏，讓人朗朗上口，齊聲合唱中加強了觀演互動。原本一片祥和的景象，之後卻遭到兔子形象的執法者且類似過往威權時代「小警總」（錢君銜飾）介入，對所有人發起噤聲牌並逮捕 Lala 入獄。

正在服刑之際，Lala 又被遣送至遠方離島監牢。管理階層透過懲罰（節拍的掌控）進行思想馴化，也禁錮其行動，使其被迫和 Jowe（何安妘飾）等親友及安樂的生活辭別。到惡劣的獄中環境，以光影藝術呈現裡頭的幽暗、擁擠，獄友（多種動物）們影像的抖動，像在不斷打哆嗦，彷彿懼怕著被頭頂上那隻手（影）「欽點」，立馬被帶到刑場執行槍決。

Lala 與觀眾一同處於旁觀角度，看著同伴一一被刑求，我們並不知道他們犯了何等錯誤就這樣遭到死刑對待。然而在白天的戶外勞役活動場景，Lala 也目擊了 于島上認識的難友猴子 Dodo（陳佳豪飾）難以承受管制，桀敖不馴的獸性對著執法者顯露瞋怒，破壞上頭定下的「節奏」，越軌的行為混亂了秩序而被送去槍斃。此段隱隱回應著蔡焜霖曾經說過：「那是一個有正義感的人反而活不下去的時代。」【1】再次地，Lala 終究在這孤寂與恐懼中煎熬著。這段難受的歷程，是極其殘酷的內在旅行。存活者並沒有比較幸運，就算回家了，卻還要面臨著家人的早已離去之痛。

《愛唱歌的小熊》以「動物擬人化」使角色以半人半獸形象粉墨登場，顯見吳易綦欲利用動物的野性隱喻著人性自由的解放。演員多半以偶戲形式來操作「自己」被收奪人性的偶，人與偶的轉移中切身體會一股無力感，在明與暗的威脅下進行無意識地屈從。令人印象深刻的是，當 Dodo 正在暴動時，兔子的槍口對著並不是偶，而是操偶的演員，可見當權者要殺的是人的思想、是意志，就算不表現在身體上被刑求的場景，也是極為殘忍。從上述的偶戲、光影手法、多媒材的寫意運用和兔子帶著紅蘿蔔化為槍枝的轉化，除了增添演繹上的趣味，並有意盡力地淡化嚴酷刑罰下的血腥暴力，強化了主人翁要面對生離死別的哀戚，尤其 Lala 出獄後搭著船，在海上漂流回鄉的那一刻，靜謐與緩慢的氛圍中烘托格外孤寂的處境。

同時，我也憶起蔡焜霖曾經闡述著面對自身難友蔡炳紅被槍決後，他的心情「真的有如被刀割一般的痛苦，不僅感嘆年輕生命就這樣消失於人世間之外，更難過的是一位同甘共苦的摯友就這樣離我而去。」【2】出獄後，他也滿懷疑惑，不停的追問「誰殺死我的朋友？」，那樣的痛楚及憤怒是難以輕易被安頓。

《唱歌的小熊》在戲劇中除了使用多種創造性媒介，演員們更以幽默形式來談悲傷。在簡潔的場景下，各項戲劇上的安排皆發揮其功用，包括小丑身體、氣球藝術、口技模仿、偶戲操作等，帶領著觀眾進入多樣情境當中。作品時時發現觀眾、聽於觀眾、感受觀眾，甚至與觀眾建立關係，分享台上所發生事件及情緒，是以，觀眾成為時代的參與者，令我們與其感同身受。在談嚴肅的話題之前，滑稽幽默則是吸引孩童進入故事情境的引子。即便此劇作為小品，卻也為孩童開啟理解對人權議題、自身文化境遇的那扇門。

我們為什麼不能唱歌？我們為什麼不歌唱？我們為何要堅持歌唱？當然作為大人，我不滿足於最後過分的和諧、樂觀收尾，因為我們都知道要原諒過去很難，也可能是一種虛妄，在沒看到釐清悲傷、恢復人本尊嚴的過程下，是否太看輕受難後的精神痛苦？我不滿足於白色恐怖的加害者與受害者永遠刻板地只呈現一種面孔，「獄中之外」的受難者家屬又是什麼心情？我不滿足於去脈絡化、片面化地談論龐雜的歷史，只看受難的悲慘，就算這樣的呈現能夠容易地獲得迴響，卻難逃被質疑有化約、媚俗之嫌。就算作為親子劇，也不應迴避或者簡化這段歷史下的種種樣態。

面對歷史，我們最終要問為何會用虛構來「重新在場」？劇場與歷史間又是什麼樣的關係？孩童，當然需要認知歷史的複雜性，以社會性創傷「繼承者」的身份深切為逝去者進行哀悼的責任。在他們還未有、淺薄或者混亂的歷史知識基礎下，若以藝術、虛構作為闡述場域，拉開現實距離，對年幼者要何以啟齒這段殘酷不堪？該從什麼角度關心著「轉型正義」？訴說的限度應畫在哪邊？他們需要知道多少？又能真實感受到什麼？皆是創作者需要衡量和不斷自我審視的必

要步驟。從拒絕任何的填充式教化、缺乏歷史感的談論，到甚至能夠為孩童製造一個新的語境，不管是文學或者美學，應重新尋找一種語言詮釋，用這世界還尚未習慣模式下，向世界叩問，或者表態說不，在反其道而行中，召喚更多對歷史想像與認識的文本，顛覆慣有、常往的邏輯與公式。

註釋

1. 引自林冠妙：〈[良心犯的吶喊：有正義感的人活不下去的年代！](#)〉，《民報》（2015/12/3）。
2. 引自蔡焜霖、薛化元、游淑如：《逆風行走的人生：蔡焜霖口述生命史》（台北：玉山社，2017），頁 105。

(8) 情感的麻痺，想像的停滯《到燈塔去》

演出 | 中山大學劇場藝術學系

時間 | 2020/12/12 19:30

地點 | 高雄大東文化藝術中心

也許在 2017 年天鴿 (Hato) 超強颱風登門侵略澳門以前，澳門從來是不被深掘的「問題」。**【1】**一個位於中國東南沿海的寧靜、簡樸漁村，在回歸後經濟依舊處於頹態，至 2002 年賭權開放後，博彩業引來外商大規模式的投資，六星級巨型複合式酒店、仿倣西式建築物紛紛一幢又一幢的落成，是現代化進程效率高且極為富裕的賭城。在《到燈塔去》**【2】**的開頭便播報博彩產業的高額毛收入和持續增長的訪澳旅客，經濟指標成了新聞重要訊息，就連氣象播報居然使用了「電子百家樂」桌面圖案來公布風球號數，格外顯得諷刺：賭，嵌入了日常生活。然而表面富麗堂皇的「蓮花寶地」，來了一陣「風」就讓城市數十小時近乎陷於癱瘓之中，中國拉斯維加斯竟搖身一變為疲弱不堪之城，被媒體稱為災情宛如「原始世界」，繁榮底下的病徵逐一體現。

此劇遊走於紀實和虛構之間，欲再現天鴿來襲的那一日，在近乎「無政府」的小城裡的人們，因氣象局荒謬地發出錯誤預警之下，上演遇險落荒的亂象。導演杜思慧在每一場次的戲開始前，安排了「現在時刻」的投影，在時間直線進行中除了營造現實感，分秒皆是關鍵，也讓人感覺在短暫片刻流動的速度。此外，裡頭以神怪色彩的情結刻畫著賭業大亨，也是海神的禹疆 (侯威宇飾) 擁有無上權威、隻手遮天的本事，如財團介入下的氣象局要掛幾號風球，為求自保竟非專業判斷而是向電視台「大股東」禹疆授意，特首則輕輕地發出一句「一切以人民的意願為主」**【3】**含糊帶過，到底誰才是人民？實在荒謬！顯襯當局的無權、無能、無力，暗裡諷喻著這社會奇特的文化現象。

從人物設定來看，劇作家大頭馬 (本名王亦馨) 有意捕捉澳門日常的混雜群像，這種混雜不只是來自他族裔、階級的社群差異匯集，亦含本地人的認同表述、政治權力關係、殖民與後殖民的歷史文化摻雜，各個在啞忍怕事、做好本分中求生，包含菲律賓裔年邁已高的家庭看護工 Tis (曾陳箴飾) 習慣性地作啞、總是在歌頌中國的影視文化電視台編導 Wendy (曾陳箴分飾) 立場如此投機，把「以前一切聽葡人的，現在呢，都聽中央的。」**【4】**當作事業、日常準則，從眾跟風，和對本土葡人的看輕，卻對前殖民母國人有浪漫情懷的少女黨婷 (黃郁青飾)。到「燈塔」去的燈塔，並非是擁有百年歷史的東望洋燈塔，而是黨婷口中那座高聳挺拔、充滿神聖的澳門塔，經由禹疆之手的建立，不只掌控澳門經濟的命脈，它也成了人民心中這座城市的現代性鐵證、價值的根本，提供假的生命意義、虛無的希望、妄誕的故事，壟斷後人對舊城記憶的想像。在政權轉移後，價值體系

跟著翻轉，人們存在漂浮不定的焦慮，如同黨婷表現的懼高狀態，「在幼時的心理發展過程中缺乏某些必要的東西——比如安全感——而表現出的應對方式。」

【5】是否災難的肆虐反倒成為一種救贖，在忘我中甦醒，解除對片地開花的藍圖抱持輕信和迷信態度？

編劇「刻意」地將角色套在各種感覺結構與文化想像框架中，明白展示社會階級、文化階序間的差異性，從殖民主義邏輯延伸戰後資本全球化，「想像」一再地攪和內部慾望和認同光譜，他也在不斷提醒著，為何自己總是將自己及所在城市視為隱形？或許就是這種刻意，導致角色有時要交代歷史背景、自我抒發，鋪墊得太多就像說教般，人物落於扁平化，表面的多元只剩下櫥窗式展示功能；為了追求真實感，此劇更花了許多篇幅使用影像資料，敘事亦容易流於單調無趣，節奏一再地被拖延；在不斷地換場中，觀眾情感更難以持續投入。即便風神飛廉（李岳澄、蔣永翰飾）和禹疆的神話渲染氛圍，但出場的理由稍嫌牽強，前者慕六記粥麵的水蟹粥之名而來，颳起令人惶恐的颱風，只為趕走餐廳客人使自己能夠喝上一碗粥，後者則是為了不讓賭場停運，操控著媒體產業阻擋主播信號警訊的發送，雙方的武戲場面放在（魔幻）寫實劇場，又略顯幼稚和尷尬，並未透過寓言給予觀眾更高的視野去理解。

中國的劇作家、台灣的製作團隊，《到燈塔去》固然是以他者的立場對城市的文化符碼進行詮釋和擾動，影響著台灣觀眾對澳門本身的看法。從上述對作品的描述和判斷來看，創作者對資本主義生產模式帶來的專制有強烈的批判態度，但在策略和論述上將「惡」完全指向澳門賭王，若此劇想要以「紀實」基礎為主，為何會用一場在真實世界沒被證實的陰謀論來為城市的慘況進行卸責？單單將其人物特意地妖魔化、威權化，創作能以倡議者之姿維繫群眾的討論動能嗎？城市的更多病徵也被色彩濃烈的「神話」抹消，劇裡不同社會群集的生命經驗何以在短短的情節中展開政治上、社會性的問題延伸？最後結局也令人匪夷所思，賭場恢復經營，災難過後絲毫沒有任何的改變。筆者認為，創作者在城市線索的捕捉和敘事的銘刻不夠，在台灣觀眾面前，很像始終還沒有找到核心理由需要在這裡檢討澳門。

註釋

1. 澳門文化研究者李展鵬提及：「有關澳門的種種，學校不教、媒體少講、研究又少，本地人一知半解，外地人就更無從認識。結果，澳門也就少有被討論、探索，澳門也就似乎從來不是一個『問題』——一個連它獨特性都沒有被說明的地方，又如何成為人們討論的焦點？因此在以往，不管是澳門人或外地人談起澳門，都只是輕輕一句『澳門是很小的賭城』或是『澳門人很有人情味』就可以概括。除此之外，澳門會有什麼問題？大概沒有

了！」引自李展鵬：〈讓隱形城市現形〉，《隱形澳門》（新北：遠足：2018年），頁27-28。

2. 《到燈塔去》曾在2019年獲得第四屆全球泛華青年劇本創作競賽首獎。
3. 3、4、5、引自《到燈塔去》劇中的台詞。

(9) 從枯萎的梨花，到綻放的菜籽《梨花心地》

演出 | 石岡媽媽劇團

時間 | 2021/03/12 19:30、2021/03/13 19:30

地點 | 台北寶藏巖藝術村山城廣場

那一夜，
在大夢中驚醒，
整個人像骰子般在黑夜中左右搖晃，
然後，重重的往那不如深處一丟，所有東西都像發瘋似的，殘暴自己
……

——節錄楊珍珍，〈等待白天〉（2000年）【1】

「一輩子辛苦都沒有了！到底是活著比較好，還是死的比較好？」其中一名媽媽談起地震後的內心叩問。可見千禧年前的地牛翻身，九二一大地震，震碎了災民之心，那一夜後，日常就此中斷。由當時鍾喬帶領差事劇團，協同助理導演李秀珣（本名李月蘭）隨「吹鼓吹災區藝文工作隊」【2】進入其中的嚴重災區——台中石岡鄉，並且藉由戲劇工作坊「陪伴」著一群客家村的婦女們，進行一系列的心靈重建活動。正因如此，災害的這個時機卻也同時帶給石岡媽媽們另種改變契機，以劇場作為集體重生的力量，激發解放身心的潛能、刺激批判意識，內省和外顯自我與世界的連結辯證關係，進而在醒悟後側擊「張張都是男人的臉」【3】的傳統壓迫結構。廿年後，從未看過「石岡媽媽劇團」演出的我，在《梨花心地》中見證了碎裂主體何以慢慢湊成的動態過程，集中於三個關鍵主題交織著：勞動的身體展演、震後的再生與協作、女性的心肝痛楚。藉著生命經驗的敘事搬演，在戲劇中能自由地遊蕩達到主動訴說的樣態，釋放現身抵抗之能量。

《梨花心地》開頭由都會回鄉的石岡青年作為訴說的起點，在一種懷鄉想家的情愁中嘆息早已忘卻童年累積的勞動感，而家鄉的梨花隨著地震枯萎，他自省詢問「我從哪裡來？」，開啟尋根之旅，帶領觀眾續寫這段文化記憶。戲中主要從「客家媳婦」的反身性視角，面對自身內化的殘酷及痛苦，深刻描述著女人從不被正視的慾望，為了這些梨子進入新的群體，卻如油麻菜籽命，必須恪守本分，在觀眾面前，她們談起進入婆家後的工作逐漸被農家社會（或者丈夫們）功能化的窘況，自己的「美德」來自於能幹，從公領域的勞務做到私領域的家務，感受與情緒永遠不被體諒。

傳統的權威讓媽媽們抵抗收斂許多，習俗也已經成為拘束行動的裹腳布。其中一位演員用虔誠態度道出：「祖先啊！你無時無刻都在看著我們，我們會好好的打拚，不會偷懶！這樣才對得起祖先。」一方面顯現犧牲的高尚節操，另一方面卻像被道德綁架，不得安寧，許多片段呈現方式回到了勞動現場，他們只能以

邊做邊抱怨、彼此安慰地遵守被施加的社會規範。過程播放的紀錄片中，我們看到了媽媽們從戲劇班到成團的喜悅，卻也看到他們為了先生的顧慮，不敢演太多戲、出外忙碌太久。說來好笑，背後卻是無形的壓力讓本就沒有信心的團員們對這樣的自由產生了恐懼，一旦要親自重新「命名」（to name）這個世界（原本被父權定名），侵犯的男人們權力，紛爭與歧異絕不會少，甚至可能影響到了家庭的穩定和諧。如今，當演員對著觀眾追問「時代，真的變了嗎？」，其實沒有，而是女人改變了，不再依靠某種慣性或藍圖生活著。

這樣的恐懼並沒有讓自我賦權的進程就此止步，當觀眾以後設角度來思考，他們在把這片土地、石岡梨子作為自身的命脈，當地震奪走了一生勞動的心血，絕望情緒加深了身體的驚愕體驗，當這種感知放置於舞台有聲、或無聲地再現和迸發，成為強而有力的控訴。最令人印象的場景莫過於扮演地母神象徵的演員，胸懷抱鼓，其餘演員被包覆在彈性纖維布料，就像被包覆在黎果套袋中，經歷一陣哀號、身體好似絕望般地停擺；當擊鼓演員神情一轉，再次奮起敲響著大鼓，士氣愈來愈強，節奏也愈來愈明確，包裹在布衣裡的演員聽著咚咚鼓聲，被鼓舞著並掙脫布帛而出，宛如好幾多生命之花從裂縫中脫穎，他們信心地站起而不墜。爾後的橋段是團長珍珍（本名楊珍珍）扮演著頭戴紅花、面塗白粉，且毫無靈魂存在般的「新娘」，扛起重擔，緩慢行動、倒下、又想要站起，且不停地轉圈展現一種被物化的奇景；然而當他穿起鞋子、畫著紅唇，又像活過來聲頌詩揭露不幸，並撕掉、燒掉舞台上那幾條醒目的「女則」，【4】腳跨鍋盆，痛擊符號的控制，振奮人心。

演員們不管是從意識的覺醒或者說出自己的理想，不停在「我是誰」的層次上重新解構和主體建立。從「我的名字」、「我的身份」到「我的幻想」，最後齊聲大喊：「我是女人」，彷彿從奮力自我創造下破除了「揭開婚紗，我就是沒有影子的女人」無名狀態。他們讓大家看到，這群不遭挫敗的強韌生命，具有不再被宰制的解放之可能性。當然，在一場文化行動之後，許多人還是會想，從戲劇回到現實後又能改變多少。如在徐瑋瑩的評論裡，他也殷殷切切地問著：「對於客家文化的結構性框架是否有鬆動的契機？」、「現實生活中的客家文化架構是否有因此被動搖的可能，是個未知。」【5】首先，筆者不認為社會結構的解放就會等於人的解放；在主體依附或受制於規範下，要顛覆既定的意識形態是幾乎不可能，但劇場卻不讓我們束手就擒。漫長的壓抑顯現脆弱，則為我們揭露這些主體沒有意識到的人性褫奪，也是一種集體抵抗的基礎，開創歷史的起點。既然我們選擇了以文化革命，只要持續行動，僵化的敘述終將與後來的時代脫節，剩下就交給時間來續寫。

註釋

1. 〈等待白天〉出自於李月蘭：《迴盪在換幕到真實的裂縫中：一條通往「民眾性」劇場實踐道路的反身敘事》，台北：世新大學社會發展研究所碩士論文，2016年，頁74-75。根據文獻記載，此詩是楊珍珍在第一階段「石岡婦女戲劇工作坊」時期書寫，其亦被用在他們的處女秀《戲臺頂的媽媽》（2000年），深刻反映在世紀末浩劫中那束希望之光。
2. 在林乃文的文章中提到：當時在藝文界中，「台北市跨界文教基金會在2000年4月召集『差事劇團』、『遠足影像製作社』、『台灣民眾音樂研究社』組成『吹鼓吹災區藝文工作隊』，前往埔里、和平鄉雙崎部落以及石岡三地，進行為期一個多月的攝影、歌謠、戲劇等課程，協助民眾記錄、觀察及反思地震經驗。」林乃文：[〈客家梨花綻放心地：回首石岡媽媽劇團20年〉](#)，國藝會線上誌。
3. 《戲臺頂的媽媽》後隔年，發表了論壇劇場（Forum Theatre）《媽媽的伙房》（2001年）。讓原本從創傷重建的文化行動，走向民族誌的劇場（Ethnodrama），直接進入情境深刻觀察到村落女性所遭到被男性褫奪話語權的暴力痕跡，被霸權否定及貶斥女性在公、私領域的聲音。當論壇劇場探討的嚴肅議題，令男人在台下不得不向台上這些女性演員喊出：「我們客家婦女的美德，就是不要把家醜外揚出去。」（此句經典也出現在《梨花心地》的台詞中）走入劇場，回到現實，男人的臉總是在背後看著妻子，無形壓迫總是在這些媽媽們的內心揮之不去。參自上述李月蘭的學位論文。
4. 文中提到「女則」是戲裡出現的顯目六幅紅聯。包括「撿裁出賣唔畜私囊唔偷唔竊」、「勤勞任命溫順巧藝」、「養育子女侍奉公婆」（或「辛苦自當唔怨丈夫唔怪爹娘」）。
5. 徐瑋瑩：[〈從自我賦權到鬆動文化結構的探問《梨花心地》〉](#)，表演藝術評論台。

（10）這是一場革命的預演，或終將是失敗的重演？《請問，有沒有便當？》

演出 | 臺北市藝術創作者職業工會

時間 | 2021/03/27 15:00

地點 | 臺北國際藝術村

《請問，有沒有便當？》，是由臺北市藝術創作者職業工會主辦，並由劇場工作者，包括張瘠米、李晉杰、黃馨儀、何岡姍設計及操作關於「劇場工作者的勞權議題」之論壇劇場（forum theatre）。在藝術產業裡，尤其是表演藝術圈，常處於被生活窘迫、自我剝削的狀態，甘願在薪資低廉、無合約規範、工作分配不均等拮据困頓的窘況下，還抱著以藝術當作實踐理想的工具，內心不斷的自我叩問：「為什麼還要繼續在劇場工作？」像劇中李晉杰發表的美好宣言，他想要做一齣令身邊的人刮目相看之作；何岡姍則是想當一名演員和觀眾進行深度的交流；而張瘠米也誇誇其談似的，想以劇場來改變階級與社會，卻遭到其他演員的嘲笑。既是自我嘲諷，頓時又出現了我們都不想面對的事實，在談「夢想」前，首先該談談此職業的實際狀況吧！

在黃馨儀擔任的丑客（Joker，也被譯作論壇的「引領者」）替觀眾報告了殘酷的事實：「百分之四十八的藝術工作者一個月薪資低於三萬，而這裡頭又有百分之七十八是劇場工作者。」【1】許多藝術工作者投入的工時高於台灣勞工的平均值，薪水卻低廉許多。難道這是藝術圈無可奈何的常態或病態，必然要迫使相關從業人員全然接受，還是它其實有被改變的契機？我們看到職業工會的企圖，其欲以論壇劇場的形式展開「改造」的可能性，觀眾在場域的邂逅之中，建立批判意識，並從各自生命經驗與觀點來往的承接及碰撞，反覆地尋求解決之道。然而，《請問，有沒有便當？》替我們上了一門「公民教育課」之餘，我們真的能夠透過這樣的「預演」，應用於社會的體制？尤其在這樣如此依賴人脈，又不能得罪「前輩」的圈子裡；每一次的生產背後，關係不平等的壓力與「共體時艱」的情緒勒索無所不在。

回溯巴西導演波瓦（Augusto Boal）發展的「論壇劇場」慣有形式，簡而言之，如同鍾喬所言是「以論壇作為對話機制的劇場」。【2】對話機制的建構，除了由丑客協領觀眾相互進行討論之餘，觀眾亦能在特定狀態下取代演員，發揮主觀的能動性而改變劇情，替受壓迫者行動與發聲，扭轉難以撼動的現況與兩難。團隊首先貼心地在正式展開討論之前，替觀眾安排了一齣在公車上的性騷擾情境劇，作為正戲之前的示範。觀眾對於這樣的情境而在一定程度了解下，便能夠取代受害者進而向壓迫者勇敢地抵制角色的不悅感。

進入正題，此戲編排了三幕劇，展現結構性壓迫的層層剝削問題。分別是資深導演高亞倪（張瘠米飾演）對年輕劇場人李康（李晉杰飾演）的軟性勸誘；李康不顧「非科班」女演員黃曉悅（何岡姘飾演），平常還要兼顧正職之難處，增加工作量和排練時段；最後卻是在疫情不可抗力情況下，慘澹的票房迫使高亞倪宣布停演，三人損失慘重，李康代墊的道具採購金拿不回來，就連劇場週的便當都要自己出錢，一切努力化為泡影。當然，這樣的例子看似極端，但當丑客向觀眾問到故事裡的寫實程度，一些在藝術工作的觀眾們是能夠感同身受，彼此同聲相應。

具體的搬演，將種種職業問題赤裸地呈現在眼前。爾後，論壇活動進入到觀眾分組討論的環節，在此場演出三十多名觀眾中分成六組，齊力捉出不合理的癥結點來論辯，提出多點解決方案，為台上的演員分擔著角色煩惱處。筆者聽到各組的認知分享，皆是將高亞倪視為絕對的壓迫者，其以承攬或者短期合作關係躲避制式合約的規範，以及抽剝勞動基本權益，過分的要求年輕的工作者身兼多職。再者，演出製作習慣性依賴國家補助案的資源挹注，又被動地等待票房利潤；當停演後，所出現的嚴重資金缺口，讓其餘合作夥伴拿不到半毛錢。在觀眾的取代角色後，我們能夠在這樣的「安全場域」裡，打造有利於弱勢發言的基本條件，解放現實生活被遏制的情緒；在堅持雙方是處於平等地位的協商、對話原則下，自由地實現個人潛能改善被異化的主體，破除舊思維的禁錮，演員（觀眾們飾演）不和諧運動保持了一種革命的姿態。

總的而言，筆者同意「藝術的工作必須使人覺醒」前，自我勞權意識的反省示意要的。常常我們想盡辦法地對他者的窘境有著深刻關懷，抱有保衛弱者的決心，卻忘了體制加諸於身上的不正義。團隊誠心地為他們自身和觀眾們騰出了發言位置，在劇場內進行了被壓迫者政治行動。其實我們都知道平時在崗位上的緘默總是因為強大的權力的勒索，去相信、依賴壓迫世界的美好神話，被迫抑制個人被賦權的開發的可能性。

然而，在享受了一段發洩過程，走出表演場域，我們真的敢說嗎？

註釋

1. 2019年，由臺北市藝術創作者職業工會發起，偕同12個藝文團體完成了〈[「台灣藝術工作者勞動情況調查」協力團體報告書](#)〉。從1,525份問卷調查統計數據中整理出藝術從業人員的勞動環境、生活狀態及就業狀況，為往後的藝術工作者的生存權及工作權研議出更好的辦法。引自劇中台詞。
2. 引自鍾喬：〈[戲劇劇場作為一種論壇——思與作的辯證《尋找露西亞》](#)〉，表演藝術評論台。

（11）在孤立瞬間攫取歷史《逝言書》

演出 | 再拒劇團

時間 | 2021/04/30 15:00、17:00

地點 | 公館水岸廣場（Pipe Live Music 旁）集合

一場漫遊的經驗，自己如同大隱隱於市的歷史瓦礫堆的撿拾者，這些碎片就像在鬼魅幻影的資本商城，混雜與黏附著城市的多種記憶。它具有靈光（Aura）般的偶然性、不確定性的心靈活動，與慣有地主觀意識進行激烈交鋒，否定著城市進城的基本邏輯。確實，黃思農所操作的漫遊者劇場概念，與班雅明（Walter Benjamin）談的「寓言」與現代性標誌不約而同。當我以身體的漫步與張望，在緩慢地遊走中探覓與領略著城市的殊相，尤其在美學作品所重新脈絡的歷史內容，我們這群漫遊者（Flâneur）們產生了在認知上有不協調的震驚、悲愴感受，辯證因而在反身性沉溺中展開。《逝言書》便以漫遊的形式，使參與者肉身力行地走向逝者的情境，打開此次的「哀悼」（mourning）儀式。

《逝言書》分為五個章節，分別為〈刑場〉、〈獄中書信〉、〈審訊〉、〈分離〉、〈遺書〉。起端以受難者黃溫恭的孫女張旖容陳述關於「外公曾經留下的五封遺書」，這一趟的尋覓來自於對「從未謀面」的外公產生的好奇心。此劇選材著重於在私密的情感記憶，而缺少大時代的脈絡背景，沒有戲劇張力與史實建構的慢火細燉，是否撐得起人物「失落」的重量？

第一章〈刑場〉，在雜訊和切換廣播頻道聲音後，耳裡傳來的是低聲沉吟的短篇，以及死前最後的畫面與心聲描述，「第一聲槍響，然後是第二聲……。我走了，請原諒我。忘記我，越快越好。」我頓時覺得，在這曾經是「槍斃人的地方」的水源刑場，多少無有別言的死刑犯的背後蘊含多少被迫噤聲的悲鳴。第二章〈獄中書信〉，我們步行到自來水博物館和小觀音山師生態步道，並聽著幾位受刑人談起在牢房收到的鼓勵信，如何將難友的遺書送到其家人手中。以及，有人敘事著高校長被送出槍決那天，有張「空白的紙」竟在他面前從嘴巴吐了出來。白紙亦在第三章的〈審訊〉和第四章〈分離〉陸續出現，引發多層次的聯想。

在進入陳淑端被審訊前，我們走進一間紅色西式建築的地下室，觀音山蓄水池。進入蓄水池的走道，四周是斑駁的牆垣，昏黃的燈光，密閉的空間；在靜謐之中，參與者坐在通道旁，側聽特情單位的訊問，以及陳淑端懼怕的「口供」所吐出詳盡的心境歷程與情報，甚至是想墮掉與李媽兜的腹中胎兒以證懺悔之心。相對地，比起陳淑端的怕死，李媽兜在〈分離〉的自承反倒是為了陳淑端的安危而輸出情資，導致許多系統組織一一被查獲。在兩人對當局已毫無價值的情況下，又一一將其槍斃。期間，參與者也拿到那張白紙，彷彿就叫我們該靜默；一張張

的空白紙也象徵著那些無法送達的遺書。爾後，引領者黃思農做了一場小型儀式，將白紙放置於竹盆中燒掉，並放入河中隨著水流漂蕩。在最後的〈遺書〉的篇章中，當李媽兜與黃溫恭的遺書被唸出來了，為缺席的他者騰出「現聲」的位置，他們猶如遊蕩的鬼魂向生者（參與者）連繫、傾訴，釋放那段漫長想說卻不可言的壓抑。

當然，這些逝者早已是無法完美確認及可知的對象，他們是自在的、獨特的。創作者企圖改變參與者的感官知覺模式，不再是無動於衷或單純坐在定位，方便地接收創作端的同質之言，而是迫使我們「走」進碎片化的他者語境，姿態和行動的改變，而產生。光是走，就必定擾亂了參與者沉浸於故事的專注度。首先，我們在公館水岸廣場集合，映入眼簾的是民眾休憩與做各式運動的空間，甚至還有幾家等待營業的露天 Club 招牌，筆者本身是居住於臨近自來水博物館、寶藏巖和水源校區的學舍，因此創作者安排的路線和場域我並不陌生。的確，過度的熟悉卻是我在感受戲劇世界的羈絆，卻也是使我逃逸景觀異化的記憶和經驗，在不斷重複中找到出口，岔出差異，再進而重設自身觀點和感知。

受難者記憶與遺言的背景音被放置在面貌全非的實景，產生疊合和交織，讓這趟經歷勢必折衝舊有的生活經驗，產生疏離；不僅如此，在河堤、小巷、岔口、通道等地，我們聽到內容似乎是來自於廣播頻道的播客，正接續播放著進他者在描述刑場前、獄中、出獄後的景況，以及審訊後的「自新」和遺書的內容，「我」帶著耳機，聽著將死之際的言書，卻看著雜揉的建設和街上的芸芸眾生，因為恍神(trance)而迷失在個人的內在體驗與遐想，生成一種孤立的瞬間，因這般抽離，才能保持對歷史與人物間的距離；參與者以新的語境去介入歷史，使遭粉飾太平的景象，在現時(now-time)日常中湧出革命潛能。

（12）被壓抑的復返與纏繞《戲中壁 X》

演出 | 差事劇團

時間 | 2021/09/10 19:30

地點 | 華山 1914 文創產業園區烏梅劇院

《壁》獨幕劇曾於 1946 年六月在中山堂首演，簡國賢曾在演後在《新生報》刊登一篇製作《壁》的初衷，亦是為勞工階層發聲的肺腑之文，並寫下了他身為戲劇家的夢想：「如果能夠的話，我想讓勞工大眾觀賞我們的戲劇。劇場免費開放，以勉勵他他們的辛勞。」【1】在築地小劇場受編、導訓練的簡國賢不管在日據或台灣光復後時期，早已習慣怎麼在國家政策約束下保持文化的水平、運動的批判，他的戲劇有足夠到底層性、庶民化，點出當時真正社會病徵何在，著實是將劇場當作「革命的預演」民眾劇場實踐者。簡國賢終就在這個時代「被書寫」了，不管是鍾喬在製作《戲中壁》之前寫的虛構原名小說，或者根據藍博洲的〈尋找劇作家簡國賢〉一文寫的《壁中壁》，都是將《壁》劇本引入至這段歷史的悲歌，左翼運動者遭到右翼法西斯侵略及政治掃蕩後，從此「左」的精神及傳統呈現破碎狀，一團迷霧，包括藍博洲及鍾喬等知識分子需要透過寫作來進行一場「尋找」被埋沒於歷史的「遺產」之旅。他們不只去捫摸簡國賢的脈絡，補足過去和現在的隙間（gap），也是開啟一段修復被異化現實的革命道路。

此劇保留《戲中壁》簡述著簡國賢（阿賢）、宋非我等安那其主義（Anarchism，無政府主義）青年，何以帶著抱負投入社會文化運動，包括做新劇、廣播劇，為傳統左翼打下一個感知的歷史。過程中，從宋非我和簡國賢都遭到當局注意，到《壁》的禁演、逃亡、被補、入監，而妻子 Keiko（惠子）必須以裝瘋巧技來沉潛於特務的監視與追殺，注定成為一名「被噤聲」的政治受難者的家屬。《戲中壁 X》再把更多的焦點聚焦在惠子身上，她不只是陪襯、苦難的妻子，而是受過左翼思想教育的進步青年，包括畢老師一角透過通過魯迅的左翼小說教學國語，頗有以前許金玉受過地下黨成員計梅真啟蒙的縮影。惠子是如此珍惜著《壁》的劇本，以客語在序幕和終場回應著阿賢的擔憂：「做不得，燒了，就全都沒了！」便可看出惠子擁有如此堅定的信念與理想，此段或許也是創作者對簡國賢的原形妻子簡劉里在亂世中保留《壁》手稿劇本的精神感念與佩服。

在《戲中壁 X》中，鍾喬不只是一名後繼的追尋者，而是以「挑戰者」之姿去叩問劇中人，頗有馬克思主義劇作家布萊希特（Bertolt Brecht）的辯證傳統意味，似乎彼此都在尋覓啟示的可能，而非等待著被啟蒙。然而 X 是誰？他是地下黨員及政治受難者的第三代，他是客家農民的後代，他的外公與其他農民曾經收留過簡國賢，他是書寫《戲中壁》的劇作家。如今的《戲中壁 X》比起去年的《戲中壁》又多了一層堆疊：一個劇作家（鍾喬）寫一個劇作家（X）寫一個劇作家

（簡國賢），有時 X 就像鍾喬的化身般不斷對自己書寫的角色進行提問，被寫的簡國賢開始對 X 批判了一番，如此間離、相互介入、融合，再間離；當角色的自覺意識被喚醒、復甦，甚至以類似「鬼魅」（或幽靈）之姿擾動劇作家 X 的構築的「防禦機制」。他以為只要靠著翻閱檔案、史料就能把握到自己外公、簡國賢等地下黨人的革命記憶，劇中人的亡靈就此甦醒，正是要讓那些遭粉飾太平的一切無以再像以往般安歇。

一切已死的先輩們的傳統，像夢魘一樣糾纏著活人的頭腦。當人們好像只是在忙於改造自己和周圍的事物並創造前所未聞的事物時，恰好在這種革命危機的時代，他們戰戰兢兢地請出亡靈來給他們以幫助，借用它們的名字、戰鬥口號和衣服，以便穿著這種久受崇敬的服裝，用這種借來的語言，演出世界歷史的新場面。

——馬克思《路易·波拿巴的霧月十八日》

「劇本裡的角色在對岸朝我招手，我卻一個撲通就跌進波浪裡，被一陣又一陣的浪給壓倒水底下……他們在對岸，對吧！時間的對岸……」【2】書寫即是召靈，也是一種驅魔儀式。劇中角色宋非我、簡國賢及其太太 Keiko 在劇作家 X 面前神秘現身，當 X 操心著「不正義」之事，追尋著外公在白色恐怖的受難經驗，使自我掉入到「與歷史人物對話」的神秘異域。在孤獨的深淵中，人物的抑鬱和疲倦在行動或者時間中止、「延擱」狀態中，積澱了沉重與縝密的思辨。當然，這不只是 X 單向地想攫取被遺棄的歷史內容，那些化為角色的歷史人物也是帶著一種前人的「期待」、傳統的積澱向 X 賦權、寄託責任，我們聽到 X 對阿賢的保證：「他們還不了你清白，我還你清白」，創作者唯有透過寫作正義才能將被埋落的歷史重新被脈絡化，不被主流史觀書寫綁架，並繼承前人賦予的使命，來散去劇中人不斷提起的「歷史迷霧」與問號。

總的而言，我認為鍾喬是很有意識地去思考政治受難人總是在藝術作品中表現的「宿命論」，劇中 X 向阿賢問到：「劇本人物的死亡，帶來什麼現實的改變嗎？」，裡頭包含著在《壁》自殺的許乞食和遭到槍斃的阿賢。幫觀眾感受到他們的崇高精神，英雄般的犧牲後，我們又能產生什麼樣的省思？又有多少人能夠像 X 那樣擁有那一雙「左」眼看到那些在歷史被遺忘的孤魂？儘管《壁》反應了著二二八前夕的貧富差距、社會制度的弊病、階級矛盾等問題，而它的復出與再現是在新自由主義猖狂的當代來看一點都不過時。因為我們總是積極地劃下邊界以區分你我，投入「同溫層」的懷抱，以框架來形塑我們該是什麼樣的族群，去內鬥並打擊異議者的想像。怎麼會在民主的體制中，差異愈來愈少？難怪陳界仁去大力批評當代的台灣青年正處在「社會性死亡」【3】的階段，過度地對當權者的服從，我們都成了在新白色恐怖中被幽靈化的「活死人」。「壁呀！壁，為什麼這層壁不能打破呢？唔！壁呀！壁」。【4】

註釋

1. 引自於簡國賢，林至潔譯：〈被遺棄的人們——關於《壁》的解決〉。文章收錄於鍾喬：《簡國賢》，台北：文建會，2006年。
2. 引自劇中台詞。
3. 陳界仁曾在2021年「大眾葬文化行動祭」的「大眾夜談」系列演講中提到的「社會性死亡」的概念。演講時間為：2021/8/28，地點：自由廣場牌樓下，主題：傾聽死亡，與亡靈對話。
4. 引自簡國賢，藍博洲校：《壁》的台詞。劇本收錄於鍾喬：《簡國賢》，台北：文建會，2006年。

(13) 即身，離身《恐怖谷》

演出 | 里米尼紀錄劇團

時間 | 2021/10/22 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

回首二十世紀初的科技劇場，不得不談到捷克劇作家卡雷爾·恰佩克 (Karel Čapek) 曾在 1921 年出版的《羅梭的萬能工人》(R.U.R) 劇作，裡頭闡述著一群仿真人何以透過意識去湊成主體，到最後反撲人類的故事。這也是恰佩克首次在劇中使用了「Robotovat」(Robert) 來定義機器人的詞彙。而在當時德國的表演藝術界甚至掀起帶有極簡、幾何、機能等工業形式的「包浩斯劇場(Bauhaus theater)」風潮來改革劇場，如奧斯卡·希勒姆爾 (Oskar Schlemmer) 1922 年發布的實驗舞劇《三人芭蕾》，舞者卻要穿著幾何圖形服裝，並去掉人性與古典美學地往機械化的姿態與動作中展現「抽象芭蕾」，等於是無意識、沒有「人」的搬演。經歷了六〇年代激浪派 (Fluxus) 的藝術運動及科技日新月異的突破，機器人早登台演出已經是當代科技劇場正常不過的現象，尤其日本劇場導演平田織佐的機器人劇場作品系列在台灣最為出名，除了真人 (演員) 需屏棄「心理寫實」的演技，並要透過外在設定來計算自己的說話和行動，就連台上的仿真機器人 (演員) 的動靜安排也要細微地設計和設定，必要是個「人」。或許以上的例子許多是出於創作者在後人類 (posthuman) 時代中欲實踐的藝術想像，問出「何謂人？」的根本性的反省。

而里米尼紀錄劇團 (Rimini Protokoll) 的《恐怖谷》(Uncanny Valley) 則是將此操演技術赤裸著展現在舞台上。一位德籍作家湯瑪斯·梅勒 (Thomas Melle) 以自己為模型的仿真機器人透過「講述表演」(lecture performance, 以下稱「講演」) 闡述著自己患有躁鬱症的不穩定問題及「我是怎麼克服恐怖谷理論 (uncanny Valley)？」它翹著腳，時而轉頭環視觀眾、眨眼，並發出一些感嘆聲、咳嗽聲等，在講話時還配著些許適當的手勢，彷彿就像真人會有的行為，但仔細看臉部和手的皮膚的材質像某種膠質般，想當然一看就知道其中真偽。創作者不需要顧慮自己的心理疾病，畏懼大眾去現身表述，而是將表演的載體或器具 (身體) 外包給人工智慧。這不只是一場高科技展的「講座」或者如實呈現的演講，實際上是利用「講演」企圖去挑戰虛實之間，自己與他者之間界線的重組；在台上表演者和台下觀眾互動中，重新審視和劃分主體與客體，人與物距離的生命政治。

若人類和機器人的核心差距是在能動性、能思、意志、慾望，那我們又怎麼去確定這些元素不是內在神經網絡的編碼設定，腦部記憶的儲存體？人體的心智是否可以像記憶卡一樣分離出去？在人體和科技相互依賴、共存、混凝、纏繞、曖昧的處境，人人皆是賽伯格 (Cyborg) 混合品種，所謂的身體感知是可以不斷

地被重建和操弄著。這也是對創作者，不管是編導或者表演者而言，皆為一種極大的諷刺，好像關於人的真實性和情感的深度都只是出於被建構與設計，只要搜集大量的數據庫，便能抓到取悅眾生，集體與之共情的秘訣。梅勒機器人隨即用「劇場聚光燈」舉例，並以聲控來指示燈放射出各種效果，異質的非有機物接合了意志，自然影響了我們的認知，銜接了我們覺知產生了情動（affect）。而當梅勒談論到組裝到人（本體）身上的義肢（prosthesis）與助聽器，這些「異體」裝置取代了自然身體，不僅補足、替換了殘缺身，還超出肉體原有的機能，進化為超人類主義（transhumanism）。從情感類的輔助義肢（劇場燈）、器官類的輔助義肢，乃至於梅勒的義肢——人形機器人，它們重新與生命接合補足了人類的任何缺陷與不足。我們不禁想問，若錯誤、不確定性及不可預期才能代表人性，那「人性」在時代下是否逐漸走向終結？在演化過程中人必要揚棄人類的概念並與現代化機械技術的結合，成為超人種（transhuman）的準備？

講演的過程中，有許多停頓、沉吟和拋出問題的時候，這些時刻時常讓人感覺冰冷、疏離和神秘狀態。比起演講的嚴謹性的節奏掌控、結構設計及集中觀眾注意力之準則，《恐怖谷》的演出的「恐怖」並非機器人有多像人，而是它問題總是那麼令人不安。「你們為什麼來這？是來看我的身體還是同理我的感受？」、「我到底在跟誰說話？我根本不知道你們是誰，但你們又知道嗎？你坐在台下是為了區分你和在台上的我嗎？」、「為什麼我（機器人）要模仿你們（人類），讓你認同？」對受到傳統劇場規訓的觀眾而言，當我們正沉浸在它的演講內容時卻又被這些問題拉了出來尋思一番。

講演的後設性正也提醒了我們：「對，它只是個機器人而已！」在現場沒有真人演員下，看著眼前的它就像個大型玩偶般，是否意味著其實我們一再強調劇場的「現場性」是虛偽的覺知？這些所謂來自於講者的親身的經驗或知識怎麼將其「資本化」，猶如工業般的在世界傳播，利用與自己長相雷同的「傀儡」，更加地強化可複製性及被展示的特質。在當今的後疫情時代，人工智慧不得不在表演藝術領域中發揮作用或作為一種「展演」的工具，數位時代下的劇場是否早已打破了作為肉身實踐與行動的場域？透過監控社會制度去規訓身體論使否已經過時，不如讓有抵抗意識的身體直接消逝來的效率更高？這些數位藝術不管是讓真人朝向物，乃至於從非人到成人的轉向，皆是屬於一種閹割、去人（性）、取代之狀態，創立於一種沒有「我」（們）的世界觀。

最後在投影幕上梅勒（真人）與仿真機器人交織發言，就算讓「物」在舞台上大放厥詞要取代原版，「造物者」在旁冷冷地看著它，頗為揶揄，隱隱透露出階級的優越。包括演後，觀眾圍著新奇、沒在運作的人形機器人拍攝，人類的凝視展現了權力，加上背面滿滿的複雜線路與電路中還被放了一包綠色「乖乖」餅乾，期許設備乖乖運作，順利進行。《恐怖谷》確實讓無機物開始行動了，並與

人類共存的效果，看似瓦解了人類中心論，但最後的操作還是給予人類在當下現實極大的安全感：「人工智慧依舊操之在人，放心，那條界線還是在！」

(14) 去主體化的主體，去歷史化的歷史《被遺忘的》

演出 | 河床劇團

時間 | 2021/11/07 14:30

地點 | 國家戲劇院

「過往的真實景象倏忽而過。人們只能憑藉從前所看到的那些在瞬間閃現、卻也一去不復返的景象來捕捉已經流逝的過往。」【1】《被遺忘的》的一閃而逝，彷彿是在歷史瓦礫廢墟堆中被攫取一抹抹生命記憶，其重新回返了 1984 年台灣礦場的劫濁歷史；透過意象形式的抽提和凝鍊，獲取在每一刻的「當下」、「危險瞬間」的震驚體驗。我們雖難以名狀這樣的視覺與感官的震驚，至少打破歷史慣性敘事所挾帶的暴力，把握被那些隱抑且不被言的記憶殊向。然而，當作品不斷在建構去敘事的苦難，是否也如謝鎮逸的擔憂：「意象的營造較常只給予觀眾的單向輸出」【2】，鍾喬提到的：「一種以美的純粹本身剝奪身體意識的問題」【3】，像是經歷一場滌淨儀式 (catharsis) 而缺少在現實中辯證的可能？美學的展演功能是否也透過包裝美化了悲劇，麻醉了我們對苦難的覺知？還是「有形無骨」的歷史圖像呈現，是一種動態的、特異性的展演，當經歷每一次穿越便能夠領略千差萬別的詮釋，進而延異出新歷史的可能？

即便《被遺忘的》關照著已逝的台灣礦工，我們並不會如觀賞再現或者紀錄劇場式地看到他們的故事、他們的名字。創作者就像是替他們建立「無名氏」紀念碑般，身為見證者的觀眾，並非來記住他們是誰，而是來感受正溢流於他者身體的殘酷力量，它是抽象的，卻是回歸到工人最素樸、最純粹的「肉體」，赤裸裸地釋放掙扎和痛苦感官。

非人之人

如序幕，那強勁的喘息聲格外震耳，是橫隔膜處於不自主的收縮、抽搐，彷彿靈魂逐漸枯竭的聲音在迫切的求救。一名工人在黯淡無光礦區，彎著腰身推著乘載煤礦的推車，緩慢且規律地沿著圓周軌道推動，機械的運作逼著人服從並吞沒的身體感知，當三名紅衣舞者隨著詠嘆歌起舞，象徵的「生之慾」與自由，兩者一暗一亮、一緩一急的對比與分離，凸顯出異化狀態 (entfremdung) 的剝奪感。爾後，警示聲響起預告危險，一個個工地帽從天而降，舞台隨即跟著降落製造礦場坍塌的景象。紅光灑落在舞台各處，地下煙氣裊裊，宛如進到「人間地獄」。

一面為工地的石牆，一面為家的木牆，牆的兩塊景片夾著多名工人，他們重複地往另一面攀爬，無形的壓力和負擔逼迫他們不斷地「獻身」，戲裡眾多「白柱」就像一種重擔，必要不停地扶起即將倒下的它們，並找到維持平衡的方式。這要的狀態，也逼得他們自「身」處於脆弱不安和岌岌可危，經濟壓力、階級壓

迫及環境的惡劣的意象形構，漸進式地讓人感受到吞噬、狹窄、壓迫、窒息。包括以一筐氣球作為煤炭的象徵，人不斷地在裡頭竄動欲掙脫。甚至是利用透明櫃關著瘦骨嶙峋的工人，裡頭充溢著濃厚白煙，他呆望著煙霧多擴散，隨後他的臉貼著櫃子無聲的喊救，並槌著玻璃，瀕臨死亡而垂死掙扎中，構築了礦災的致命傷場面：一氧化碳中毒。

工人們越想往上逃離，卻總在向下沉淪。而資本家在旁卻是用一種「玩物」的目光觀賞著，便是把他們們當成「牲人」（Homo sacer），半人半畜。不僅工人不像個「人」，創作者也將這群資方刻意地將其妖魔化、卡通化，如「穿著綠衣千手怪」不斷地啃食、暴食煤礦物，如同黑山老妖吸食陽氣的既視感，手不斷的增生就像慾望無限膨脹，填補空洞的快感，早已失去了感官知覺，這和異化又有什麼差別？還有拿著紅酒，肚裡就像裝滿壞水的西裝男，一群工人扒著他的身體，從大肚便便裡拿出投影幕，映著礦工的群像與滿嘴黑泥的特寫。

無辜卻有原罪的牲人，是隨時可被清除之物，是暴露於眾的赤裸生命，在資本主義底下其危在旦夕。當「牠」被掏空了，如戲裡一群人在狂喜之中不斷掏出勞工的內臟一樣，只剩純粹的生命的剩餘價值而已，如漢娜·鄂蘭所言：「……人的身體，應該是說它的活動，也會被迫回到它的自身，只能專注在它自己的生命，被囚禁在它和自然的物質變換裡，從來沒有超越或擺脫身體功能而復始的循環。」【4】用完即丟，當他被掏空後，癱軟的身體只能隨意任人處置、擺佈，好似「缺席的存在」而被世人自主或不自主地遺忘、放棄、埋沒，導致其肉軀面臨主體離散、流離無所、物化，我們甚至在戲中看到了無能無為的旁觀者，完全找不到救贖的可能。果真創作者讓這些人處於沒有名字的狀態，比寫實藝術還顯得更真實。

形式，為模擬現實悲劇的避難所？

《被遺忘的》的美學猶如一首蕩氣迴腸的惡之華，以「新」的再生產場域中涵納異己與少數敘事，重返不可化約的具體經驗，把握苦難身體的感知。如果我們剝去 1984 年台灣工殤議題，這作品依舊是成立的，那它和「記憶」主題關聯又是什麼？「被遺忘的」是他們的名字，還是痛感？我們透過「形式」來建構記憶，舞台與身體的不帶一絲血味的乾淨與唯美，是否把苦難以崇高化姿態進而英雄化了歷史？導致我們在看這段歷史時，沒有辦法真正去同理被奴役的主體的「被壓迫性」？至少，我們能夠從身體符碼的開放找到重新批判與解放歷史的可能，並以複雜和深刻的身體更接近無從掌握的生命。

註釋

1. 班雅明 (Walter Benjamin) 著，莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，收錄於《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》(台北：商周，2019年)，頁 216-217。
2. 謝鎮逸：〈[《被遺忘的》活裝置與\(超\)現實美學\(?\)](#)〉，表演藝術評論台。
3. 鍾喬：〈[美，如何剝奪了記憶《被遺忘的》](#)〉，表演藝術評論台。
4. 漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt)，林宏濤譯：《人的條件》(台北：商周，2016年)，頁 176。

(15) 雙重人權包裝下的歷史敘事《父親母親》

演出 | 同黨劇團

時間 | 2021/12/18 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

繼《白色說書人》後，同黨劇團此次的《父親母親》同樣是以政治受難者二代的視角，欲體現「獄外之囚」的受難經歷。不同在於，本劇的主人翁阿文（吳世偉飾）比起《白色說書人》的王文彬懷有更強烈的行動，甚至在養父的喪禮後立即踏上了尋（生）父之旅。不過，與其說是他的尋根之旅，不如說是阿文的觀念輕易被納入了當今語境敘事之中「政治正確」的教育之途：我發現了、我不能接受，但我最後釋然了。下了這樣的評價並無好壞，因為每個人都有詮釋或建構歷史的權利，而在看完戲後，白色恐怖的定義對我而言更抽象了，似乎意圖以某種歷史階段當作背景，強調當代的特定立場，並使用（國家或者社會）威權下的思想不自由與性別不自由的雙重「人權」問題，製造、烘托出動容的溫情和耽美【1】氛圍。

劇場作為媒介，何以將歷史、記憶和社會三方彼此呼應？作為白色恐怖主題的相關劇碼，《父親母親》擷取的受難者形象是前衛的，誰能去想像當時的同志族群面貌為何？當我們在講歷史結構或者恐懼經驗之際，白色恐怖底下的「酷兒」（Queer）與當代被拋擲於角落暗處，不見天日的少數群體苦難經驗有什麼不同之處？如今相關性議題的史料少之又少，創作者也只能根據兩個案例去想像，包括曾被鳳山海軍招待所軍官強暴，彷彿被當「男妓」的馮馮（同志作家），以及身著女裝逃亡的蔡志愿。尤其蔡志愿寫下那句「假使我是一個女人」，【2】開啟我們對於其心境的好奇，是想藉由女性身份滿天過海，亦或是性認同的啟蒙已經不得而知了。阿文的父親米粉（林子恆飾）便是以這般人物進行擴寫和虛構，沒有奇觀式地誇大與娛樂化，而是回到最純粹的愛情與親情，呼應著當代同志婚姻合法化的公投，那樣的「自由」渴望是容易被理解和情感帶入。相對地，如前言談及的「抽象」，除了溫情之外，我們該怎麼去看待其他的「政治」受難人或政治「異己」？

其實此劇對「自由」的描繪是具多樣性地，包含阿文需要瞭解自身身世的自由，兒子阿凱（徐浩忠飾）需要同婚的自由，米粉需要跨性別的自由，米粉的男友貓仔（韋以丞飾）則需要真正「思想」上的自由。換言之，在邱安忱的筆下的人物，展現強烈的慾望使得每個人的行動線相當明確、透明，利用多種自由權利側擊回應白色恐怖與人權迫害時代的壓迫體制。不僅如此，當身為中年傳統男子意外發現了自己的父親和兒子皆是「酷兒」時，他反而從一名「受難者」轉為扮演「加害者」，突如其來的驚嚇和挫敗感令阿文開始正視與自己不同的臉孔，的

確是為「苦難之外」的經歷開展新的敘事路徑可能。只是當阿文在同婚立場和性取向開始與兒子產生爭辯時，由於本身些許台詞和演員的詮釋具有滑稽感，兩人的交鋒瞬間在觀眾的哄然笑聲中被沖淡了，輕易化解了現實中不可化約地失敗經驗。當阿文被阿凱嗆說，「你有外遇」、「你恨的是他們不按照你要的活，可是他們活得更好」、「面子沒那麼重要」等，若人物少了幾次路轉峰迴的自我省思，到最後的親子和解著實顯得稀鬆。

布袋戲班從日據時代到國民黨政府的島內肅清，布袋戲必須隨著皇民化運動與反共抗俄的命令揚棄傳統劇目和鼓樂，被迫被收編為宣揚政令有關的愛國劇團。布袋戲和貓仔的生命彷彿相依相生，台上台下的人物都是被掌控的「柴頭炆仔」；原本他順應著時代欲將傳統布袋戲進行變革，然而「狗去豬來」，政治力的介入與管制更為嚴格，貓仔的思想逐漸變得「危險」、左傾。礙於篇幅，貓仔的怎麼承繼左翼的志業儼然在本劇不是重點，在「安樂園」旁畫「五顆星」的脈絡也是一語帶過。從內容而言，貓仔有好的藝術情懷與理想性，但不得而知的是他是怎麼開始對社會產生濃厚的關懷？何以將「左」作為「信仰」，進而為它奮不顧身、殺身成仁？當貓仔脫去革命者的華服，他的任務就是當一名暖心的男友，給予米粉扮裝的信心：「做自己、愛自己，成就自己」、「為了自己的認同和信仰我死無遺憾，請你也為自己的身份認同而活著」。乍聽之下極為窩心，也成就了後來米粉與貓仔生死離別的煽情戲。但將時代下雙重的束縛同一而論，皆化為當今的普世價值；若用自由主義來去掉歷史與脈絡，我們又能多了解人權的內涵呢？

註釋

1. 「耽美」一詞，出自於日語 Boy's Love 的音譯，代表著男性與男性之間的唯美戀情。
2. 在 2020 年人權藝術生活節《寂靜的迴響》音樂會，歌手林奕碩曾以白色恐怖政治受難者蔡志愿為原型，創作這首〈假使我是一個女人〉。

（16）被後世千夫形塑的邪魅《慈禧與珍妃》

演出 | 臺灣豫劇團

時間 | 2022/01/02 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

宮廷豫戲《慈禧與珍妃》曾於 2007 年首演，是臺灣豫劇團突破「地方戲層次」的精緻大戲之一，隔年更一舉拿下電視金鐘獎最佳傳統戲曲節目。在歷經十餘年的歲月後，復刻版的演出在格局佈置、歷史詮釋、情節結構上都沒有太大更動，雖作為「新編歷史劇」，依舊是一齣足以提供主要演員發揮強項，形塑角色，並達藝術追求之劇目。慈禧的扮演者王海玲，擁有鎮住文武百官的氣場，其演技與演唱宛如《太監談往錄》中「慈禧皇太后之威嚴，皆在眼神。平日直如日電，無人敢對其光，聲音亦宏亮。」【1】所述。而蕭揚玲飾演的珍妃宛如愛國烈女，並以激揚高亢的河南梆子表現最後的慷慨赴義的心境，令人動容。兩陣勢均較勁的設計和平衡，使婆媳在鬥爭對峙中引發觀眾深切的感官追求，師徒飆戲看得令人爽快。而在爽快之後，還有什麼樣的歷史性思考？

大宮廷戲的裡外

如今在華語影視圈的「宮鬥劇」一直都是消費市場的賣點之一，主題往往從清廷製造出適合讓觀眾產生共鳴同理的人設，並拋棄史實的嚴謹考察態度，進而變得通俗，成為了歷史文化工業的消費品。「康乾盛世」的後宮秘聞可說是被戲劇圈改編最多的宮鬥劇，但若要談到晚清政局的慈禧，後宮早已不是重點，而是貴為執掌權力核心的西太后怎麼跟前朝的男人們以及境外的日本和西方列強明爭暗鬥。然而大部分作品都將慈禧形容成一位「冥頑不靈、利慾薰心、大權獨攬，甚至是人欲橫流」的「一代妖后」，這在豫劇《慈禧與珍妃》其實也不例外。此劇重演並沒有在主流認知的框架中跳脫，停留於強勁的批判而少了對話的可能。

御座珠簾五十春，慈禧禍國幾瓜分。

苦心權慾何頑懦，忌刻陰狠不忍聞。

光緒空拳難弋射，珍妃巧慧卻殷勤。

誰憐玉貌胭脂井，萬古含羞枉作君。【2】

由序曲引導的整齣劇可以看出，慈禧的歷史評價早已被劇作家曾永義先生評為不堪，似乎創作者有意在為在夾縫中生存的傀儡天子和被迫赴死的珍妃抱屈。

但筆者想問，作為「新編歷史劇」是否應破除窠臼的史觀和傳統價值，並找到符合現代性的觀點與思想進行「重翻舊帳」的創作？若是依照舊史，僅彰顯人物善（珍妃）、惡（慈禧）二分。即便成功把握了情節和情感高潮間的相互遞進過程，卻難表現幽微心境。而感官爽快之中可能只看到珍妃的剛毅，慈禧的狠辣，光緒（劉建華飾演）的懦弱臉孔，少了人性深層的思考。

曾永義先生曾說道：「……過分扭曲和改變歷史情節和人物形象，必然造成讀者和觀眾很大的衝激和排斥……所以儘管歷史劇不等於歷史，歷史人物不等同劇中人物；編寫劇本時，也只能對歷史事件和人物作適當的剪裁布置和渲染襯托，從而發揮所要表達的旨趣和寄託的思想。」【3】

的確，此劇以歷史劇的形式基於主流論述的史料基礎和通俗藝術做出適當的平衡，拿捏史實與虛構的火候是劇作家的功夫與努力，並「因人設戲」，針對兩位女演員特長量身訂做，曾永義先生無疑是個創作俊傑。包括讓歷史上不太被重視的珍妃可以與集權一身的慈禧匹敵，並著重呈現在慈禧、光緒和珍妃三人之間的愛恨情仇，一路上見得慈禧怎麼「牝雞司晨」，何以逼死珍妃，挫辱光緒，進而赫然而怒將當朝寵妃投入井底，肇致皇帝淒入肝脾，丟失自我。可惜在於，就是因為過度塑造人物的單一性格，感覺上就只停留在「婆媳惡鬥，夫婿為難」的場面，一旁的配角只是負責拍馬屁、教唆、煽動主角情緒的龍套，舞台藝術做到了大場面、精緻性，卻難以在內容上做大宮廷戲的格局。

慈禧的面貌？

例如，首段的「光緒大婚」後，后黨與帝黨之臣背後議論嘲諷當朝太后的「權勢慾」。筆者疑惑，難道慈禧的歸政及二次垂簾聽政，純粹只是被慾望使然？她就沒有未完成的政治意圖與理念，可能欲有改革天下之心？第三幕在「慈禧大壽」之際，北洋海軍已被日艦打得節節敗退後，如果她竟還得講出「你打你的仗，我慶我的壽，兩不相擾。」慈禧又何必重回政壇，而不僅待在頤和園養老？在第五幕「冷宮風雲」更將慈禧從妖婦變成蠢婦，除了錯信義和團，明明知曉中國積弱已極還向八國宣戰就只為吐一口怒氣？大概礙於篇幅，背後洋人與中國之間的恩怨脈絡皆被忽略。整體而言，這齣戲的史料根據最早可以根源於康有為個人回憶錄《我史》【4】，他與梁啟超是最早把慈禧形象「醜化」的政治人物。【5】

當然，筆者並不是要和作品爭論歷史真實性及評價只有單一標準，也非冀望劇作家要為慈禧進行大篇幅的翻案。上述我提供另外一種慈禧的面貌，是反映了當代觀眾可能具備的史識與觀點，以讓角色塑造能夠被重新詮釋與衡量。

「垂簾之舉，本非意所樂為，惟以時事多艱，該王、大臣等不能無所稟承……」【6】這段話是慈禧曾經在歷史上向眾大臣作出的親口聲明，是真誠還是虛偽，是為國還是為己，我們不得而知了。但在「少年喪父，青年喪夫，中年喪子，晚

年遭遇喪國辱權」的心境上，一個面對眾多男人威脅和批判的女人，一個在知道自己國家被境外勢力「拆吃落腹」的當權者，一個知其不可而為之的改革派，當代戲曲又該如何挖掘出她日夜的心底私念和深層精神？如何在歷史劇編排上跳脫浮面表徵的婆媳／正邪之爭，將通俗的「宮鬥」轉向思想內涵的格局，並唱出人性的高度？筆者的提問與建言是個人的拙見，《慈禧與珍妃》早在十五年前就成了經典，它絕對值得劇團繼續修飾、搬演和流傳。

註釋

1. 信修明、周春暉、朱家潛：《太監談往錄》（北京：紫禁城，2010年），頁72。引用長期在宮中服侍和親眼目睹的老太監信修明之回憶。
2. 曾永義：《慈禧與珍妃》之序曲。
3. 曾永義：〈權勢的悲劇——我新編豫劇《慈禧與珍妃》〉，《慈禧與珍妃》（《戲劇學刊》第八期，2008年），頁142。
4. 康有為在1899年逃亡國外中寫下個人回憶錄《我史》，至1953年以《康南海自編年譜》為題出版。
5. 史學家茅海建揭露康有為作偽，除了竄改戊戌時的內容，還將自己塑造成一位真正的革命家。而在張戎作品甚至對表達後人對慈禧評價極為不公，並讚譽「開啟現代中國的是慈禧皇太后。她推行的現代化旨在取代腐朽、貧窮和野蠻；她帶給中國人從未體驗過的人道、開放和自由，不惜削弱自身的絕對權力。」由此可見，主流歷史論述完全忽略慈禧才是真正的自強和變法的推動者、立志將中國走向現代化道路的政治家。參自茅海建：《從甲午到戊戌：康有為《我史》鑒注》（北京：生活、讀書、新知三聯書店，2009年）、張戎《慈禧：開啟現代中國的皇太后》（臺北：麥田，2014年），頁403。
6. 劉詠聰主編：《中國婦女傳記辭典：清代卷（1644-1911）》（雪梨：雪梨大學，2010年），頁270。

（17）何以承擔無力者的痛？《百年之囚》

演出 | 周翊誠、黑眼睛跨劇團

時間 | 2022/01/29 14:00

地點 | 國家戲劇院五樓

《百年之囚》並不是一場「表演」，而是重複著一段段歷史與政治情境。全程皆矇住「參與者」雙眼，在沒有場景、展演、視覺符號、集體感知之下，逼著我們參與者透過自身肉體去經驗島嶼上的傷痕，並想像與回應著那些不可回復的悲劇。少了觀（spect-），我們不再是被動的「觀者」（spectator），也不再是主動參與劇場的「觀演者」（spect-actor）【1】。

經過一次次的模擬及再現、扮演及體驗，我們彷彿擔當前人的生命接續者，一下被當作日據時代的慰安婦、皇民化時期的台灣人，一下成為了白色恐怖下的左翼分子、黨外運動的民主自由信奉者，一下又是被國家與主流社會集體霸凌的性少數者、少數族群等等，宛如我們身體與這座島嶼相互依偎，這些創傷的記憶以迸發式地返回、反芻，延異為沉浸式的「演者」（actor）。作品的演員與工作人員反而成為了觀眾，一旁觀看著我們「演者」的來去，奇妙地反轉了演員和觀眾的關係美學，以及主體和客體的界線。

「被」參與者劇場？

當我被蒙上雙眼，戴上手銬，完全不知兩廳院戲劇院的五樓空間到底有多大，裡頭的團隊有多少人。【2】在不可預測性下，唯一只能把身體交給了在背後操控我四肢的演員，使彼此互為唯一確認的主體，相依為命。換言之，沿途我近乎都採取「被動」狀態緊跟著表演，被捲入這場沉浸式的體驗之中。演員全程拖著我的身體，要我坐下、蹲下、逃跑及扮演各種「行動」。包括要扮演在太平間摸著陳文成遺體，以及扮演湯英伸時拿起刀刺進乾洗店的不良雇主，還有扮演與國家機器朋比為奸的警總線民楊蔚，在身上偷別錄音器出賣朋友等。這些片段場景中的「行動」，皆不是我自己「主動」的選擇，而是跟我同行的演員在替我做的「行動」。「他」到底是我的枷鎖，還是救贖的力量？

在行走的過程中，過往事件一樁樁地迅速襲來，幽閉晦暗帶來的恐懼與好奇不斷交織，還來不及深切與悲傷之際，下一齣悲劇又在上演，倏忽即逝，暈眩感隨之而來。而潛藏於我的內心之聲喊著：「為何我要一直被這樣被操控著？」，「為何我要屈從於非我的操縱？」當參與者被捲入於歷史的洪流，卻又逃不出過往的夢魘，不斷地重複歷史現象，卻也無能去改動暴力的景況，只能被迫犧牲於當時的體制之下。

然而，在無法掌控自我、預知自我行動的情況下，不管我們遭受到外界多大的暴力，我卻毫無膽怯退縮，因為緊跟著我的演員保護著我的安全。在「共同經歷」龐大苦難時成為我最大的後盾，幫我抵禦任何的挑釁與攻擊。甚至我能感受到肉身緊密相依的親密感和陪伴的力量，彼此的呼吸聲與心跳聲此起彼落。進而我在內在卻形成極大的矛盾感：我應該要體會劇中的不自由、未知的驚駭，還是體會演員給我舒適的信任感與安全感？

我該成為行動者，還是卒子？

前段筆者使用「演者」一詞，來形容《百年之囚》的參與者們。相較於自由自在、動能強烈的「觀演者」，「演者」的震驚體驗都是從被引入的歷史情境中感受而來，整段旅程沒有演者逼迫、誘導、喚起、刺激、挑撥等可能，我們接受了雖身處當年場景之外，卻依舊被迫做出與前人一樣的行動。當身體承受極大痛楚時卻只能暗自忍受，難以產生新的回應與抵抗，更無開創革命契機。當我們看見歷史瓦礫碎片時，以肉體去理解、操心威權及現實社會留下的傷疤，但毫無行動的我們該怎麼脫離自身陷入迷茫的痛苦？似乎在這場歷史風暴中形成茫然無知、此路不通的狀態，單單只停留在苦難的單向思維，那我們該怎麼讓痛苦的身體在當代社會擁有解放的動力？當生命被褫奪最基本的生存尊嚴，尤其在接近尾聲，被銬在病床上時，被任意擺佈時，我們似乎也只能束手就擒於當下，放棄掙扎。

演出的最後，參與者們被綁在病床上不停地轉圈，像是掉進縈繞不去的傷痛迴旋裡。當我與其他參與者們共同經驗了直接的迫害和暴力，像在以「紀念碑式再現」去哀悼創作者想哀悼的歷史人物。當我們去感受的那些脆弱不安的複雜生命，單單感覺到「痛」的敘事，就會離歷史創傷更近一些嗎？當「痛」背後的脈絡性與複雜性被隱蔽於人權迫害的議題裡，記憶這段歷史的方式顯得蒼白。至少，《百年之囚》從個體體感出發，迫使我們以最純粹的身體經驗社會的病徵，在當代充斥各種「新」媒體的劇場中，尋找一種反視覺、反科技觀察路徑的可能。

註釋

1. 保羅·弗雷勒 (Paulo Freire) 的「解放」教育思考影響了波瓦在探討民眾劇場 (People's Theatre) 「觀眾」的概念。若將觀者 (spectator) 與演員 (actor) 的結合成觀演者 (spect-actor)，便打破了台上與台下的角色界線，既是平等、也能讓下層位階保有批判與行動的能動性。參自波瓦 (Augusto Boal)，賴淑雅譯，《被壓迫者劇場》，新北：揚智，2000年。

2. (編按)《百年之囚》演出前會寄發同意書給觀眾簽署，提及劇中有較為親密的肢體接觸。於演前安排專人向觀眾說明，演出中對於身體接觸有任何不適都可直接跟身邊的演員反應。進場前觀眾被告知使用物件包含手銬、眼罩、耳機以及肢體碰觸等，不同意者可以退票。

(18) 扮演中的／扮演中的／扮演——《Role Play》

演出 | 林陸傑

時間 | 2022/03/05 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

「在某個瞬間，（魔術）與劇場的魔幻時刻很像，會讓人想起人生當中某些波瀾，我相信魔術也有這樣功能，能夠回應自己過去的某些想像與刻痕。」

【1】

繼口述自身歷史作品《生日派對》【2】之後，表演者林陸傑再次把「魔術概念」揉合於戲劇演出。不同於《生日派對》的魔術秀，事實上，舞台魔術戲法在《Role Play》佔的比例並不多，創作者企圖把魔術表演降到最低，僅以點綴式地帶出「虛擬」的議題，就連魔術中所重視與觀眾的互動，皆是用逗樂的方式帶過而已，並非貫穿的主軸。因此，《Role Play》中「戲」就佔了很大的成分。

《Role Play》的魔術是一種「成為他者」的模塑系統，林陸傑以反身性的自敘口吻，和魔術史上的「中國魔術師程連蘇」【3】進行「偽裝」的互文遊戲。如同標題，筆者使用了三次「扮演」，強調「表演者」並非等同戲中「人物」，人物是扮演「過度」狀態的過程。

成為他者的魔術

首先，表演者林陸傑在舞台上「扮演」著「魔術師林陸傑」，第二，雙重林陸傑「再扮演」著魔術史上的「美籍魔術師威廉·羅賓森」，第三，以羅賓森「再扮演」著東方主義凝視下的假「中國魔術師程連蘇」。舞台上的「林陸傑」一角和現實中的「林陸傑」有何不同？當舞台上的林陸傑成為羅賓森扮演的程連蘇時，東方身體又是怎麼去操演被西化的東方符號？

三個角色的三重性表演在整齣戲中來回變換，表演者用最簡單的、魔術師經常攜帶的撲克牌，去製造倫敦街市上的喧囂聲和魔術秀的報紙宣傳廣告。也以單紅色的手帕作為中國女子助手的象徵（實為羅賓森的助理所假扮）。再透過其他演員穿著清朝官員服飾的影像，疊加在林陸傑所扮演的羅賓森身體上。那經紅光照射而模糊了可辨識的肉身，彷彿是一種附體特徵。

林陸傑不僅使用扮演闡述程連蘇的魔術生涯，其中台詞還一直強調「東方主義」的闡釋：「東方總是忘了自己是誰，而成為西方的奇幻之鏡……」他在舞台上明確地講出東方主義這個詞彙，是否要批判羅賓森當年呈現在舞台上的程連蘇，是「矮化」東方自我以刻意討好西方，是販賣異國風情的想像？

但是，1900年代席捲西方的「程連蘇現象」，似乎將魔術發揮到更高的境界。羅賓森發明了「無東方」，是個連東方都缺席的「東方」，他剃頭留辮，染黃皮膚，將自己的身體變成西方群眾想像中，正確的「正宗」東方人。程連蘇製造的響亮名聲，堪比當時也在國際間赫赫有名的中國魔術師金陵福【4】。

扮演的契約，何時成功成立？

那麼，當時魔術界的「東方主義」只是失根的文化？還是有意識的佈局，是場精心策劃的騙術？有趣的是，《Role Play》反轉了魔術師主體製造幻象的本質。爾後的情節，轉向當時的倫敦冒出了許多冒牌程連蘇，魔術師竟發現，「誰」來演程連蘇對倫敦觀眾來說根本不重要，「程連蘇」是被觀眾製造出來的「他」；是倫敦觀眾選擇去相信，羅賓森才得以是「他」。

林陸傑在戲中，將自己在印度流浪的經驗【5】，與程連蘇的扮演歷史進行互文。他講述著自己曾經睡在印度西邊沙漠上，喝著大麻奶茶，以及在恆河待了一個下午的靜謐靈暈時光，看著一旁在燃燒的屍體而觸動了生命。

「成為印度人」是他在旅行的尾聲的念想。那時他才領悟，原來全心全意地融入當地生活，能夠拋下執行雲門流浪者計畫的壓力，得以與當地人融洽地交涉。（觀眾可以從小小電腦螢幕，見證印度之旅的影像紀錄）。對照「成為中國人」的羅賓森，前者是無意識地、放下目的進入角色，而後者卻是有意識地拋下自我、刻意為之。兩相對照後，將表演的本質拉出了一道辯證。

也許，當表演者回到舞台上魔術師林陸傑的身份，利用虛構的敘事欺騙了我們觀眾；或者，他利用我們對「印度的東方想像」，為他的流浪故事添加曖昧和神秘性；或許，我們台灣看戲的觀眾就和當時倫敦看魔術的觀眾一樣，皆是因為我們去選擇相信，林陸傑的「成為印度人」才會成立。

單人表演分飾多角的難處

總的來說，《Role Play》是一場在形式上高難度的演出，不只要有一飾多角的能力，還須將「我」一分為二，一方面從我去進入「他者凝視的我」之狀態，一方面又得進入扮演角色的「再扮演」。這需要極其複雜的表演解構訓練，才能將層次做到分明清晰，使觀眾感受到本文首段引言提及的「魔幻時刻」。

然而，每當筆者正看著表演者形塑角色、進入角色之際，卻又看著他突然跳出，以當下林陸傑的身份講述故事。轉換間若沒有做到極致便是產生了含糊，會使觀眾狐疑，現在眼前表演的是其他角色，是魔術師林陸傑，還是林陸傑？觀眾是要等著魔術師來一場互動魔術秀，還是靜靜觀賞戲劇演出？觀眾又是被表演者當作什麼角色？

以魔術為主體的劇場，是台灣近幾年新興的實驗，它如何在震驚效果之後，與觀眾「探討死亡、孤獨、自我扮演等深刻的人生議題」【6】？林陸傑與創作團隊的野心很大，也很冒險地捨棄自己最擅長的，以魔術為主體的表演方法。然而，未來的作品該怎麼拿捏平衡魔術與戲劇的比重，仍然是創作者該探尋的途徑要點。

註釋

1. 吳岳霖（2022 年 02 月）。〈[林陸傑探索自己的魔術](#)〉。《PAR 表演藝術》雜誌。
2. 《生日派對》由吳子敬導演，林陸傑主創。首先發表於 2019 年國家兩廳院藝術基地 Gap Year 駐館計畫，並入選 2020 年臺北藝穗節節目，爾後又在隔年的臺北兒童藝術節進行線上演出。
3. 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。
4. 編按：魔術史上的中國魔術師金陵福（Ching Ling Foo）為真的中國人，本名朱連魁，活躍於 1870 至 1910 年，演出橫跨中國、歐洲、美洲。1923 年，朱連魁逝世於上海。
5. 林陸傑曾獲選第 14 屆雲門流浪者計畫，2018 年前往印度流浪。
6. 曹麗蕙（2021 年 08 月）。〈[結合劇場 林陸傑用魔術說故事](#)〉。《人間福報》。

（19）從尋找幸福，建構善的共同體——《青鳥·尋找真實的幸福》

演出 | 沙丁龐客劇團

時間 | 2022/03/12（六）14:30、19:30

地點 | 水源劇場

《青鳥·尋找真實的幸福》（以下簡稱《青》）之原著《青鳥》（*L' Oiseau bleu*），可以說是比利時劇作家梅特林克（Maurice Maeterlinck）在文壇上聲名遠播的夢幻劇。該劇在 1908 年莫斯科藝術劇院首演，由史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）導演。

2022 年經由沙丁龐客劇團的建構，《青》使用大量的多媒體藝術投影與光影，偶戲與物件，及古典樂的氛圍渲染，以製造童夢的大千世界，建立出有別於主角匱乏的現實生活。觀眾亦可隨著尋找青鳥遊蹤，領悟生命的意義。

顧名思義，《青》以「追尋」為母題，人物透過一只具有魔力的物件：鑲著可以轉換時空與召喚萬靈的鑽石帽，以穿越「第二世界」（奇境）的空間。在「第二世界」裡頭，主角堤堤（Tytyl）能夠漫遊於夢中的潛意識和想像，歷經死亡的認識、自我概念的形塑以及幸福的辯證。在不斷對抗與挫折的協商之中，消弭自然萬物的界線與鴻溝，在失衡與衝突的調解中共構出美好未來藍圖，並以「尋找真實的幸福」作為真正的旅程要旨。

這份領略猶如向外的內省之旅，若要找到幸福的本質，終究要先回到主角本身所在的「第一世界」（現實），檢視自己有沒有「一雙凝視幸福的雙眼」。

建構堤堤與當代孩童的共鳴

主人翁在進入典型的「英雄旅程」之前，通常來自於尋常家庭。在《青》的改編上，編導特意弱化主人翁貧窮的家庭條件。原著中，堤堤的父親是一名樵夫，而除了妹妹米堤（Mytyl）還在世，家中其他七位兄弟姐妹皆因窮困家境而死去。編導將堤堤放置於小資產家庭，時空從農村挪移至現代都市，舞台也由破舊茅屋轉換為精緻小巧的房舍。劇中，主角用平板電腦看著有錢人家是怎麼過著聖誕節，哀嘆著為什麼聖誕老公公只去有錢人的家庭。

原著的設定，使得仙姑（The Fairy Berylune）如同彌賽亞般，在「聖誕」日賦予主角救贖，讓他在現實荒蕪環境之中找到啟蒙的光亮。《青》使人物的「不快樂」不再肇因於物質條件，不再透過富裕對比貧窮的缺失；而使「不快樂」肇因於主角心中少了那份「愛與隸屬的需求」【1】。或許這樣的設計，使多數進劇場的當代孩童觀眾更能體會孤獨與缺失，並感到深切的共鳴。

原著的追尋旅行是堤堤和妹妹米堤兩人同甘共苦、攜伴啟程，但在改編裡，米堤似乎是堤堤創造出來的「隱形朋友」。米堤缺席了重要的穿越之旅，也未見於一家和樂的結局之中。或許，是堤堤的孤獨性格造就了「隱形朋友」的假想，此假想也增設了更多「擬人化」的角色，如忠誠護主的犬、伶俐多變的貓，及能夠給予他明確指引的光仙子（Light）。【2】

本劇中，真正的行動和道德責任，皆由堤堤一人決定、承擔。如同亞里斯多德以「eudaimonia」解釋，幸福是一種積極的行動與追求，而「daimonia」則像是潛藏在成長與啟蒙過程中的「守護靈」。「daimonia」一一在堤堤夢裡出現，不管是光仙子和犬的輔助，還是夜后和貓的阻撓，都讓堤堤有慎思的空間。

堤堤看見了什麼

堤堤在思念王國（The Land of Memory）學會何以去哀悼懷念已經逝去的阿公、阿嬤，在夜宮（The Palace of Night）學會克服並面對災難的勇氣，在森林（The Forest）中學會尋覓與自然和平共處的可能，並且在幸福樂園（The Palace of Happiness）學會不因強烈的喜悅，而沉淪在豐奢的誘惑、癡頭的快感裡。種種磨難與陷阱激起主角更大的能動性，錘煉出堅決的初心。

然而發覺幸福真的這麼難嗎？尋鳥之前，仙姑曾交代堤堤：「你失去看見的能力，卻一點自覺也沒有。」如當頭棒喝，原來擁有凝視幸福的雙眼，除了在於保有對世界的好奇，還在能夠看見身邊閃爍著光輝母愛。當堤堤看見自己的母親穿著用「親親、注視和撫摸」製作的白紗，每一縷光都是日積月累的關愛，但它很平凡、很不稀奇，它輕易地被視而不見。當代孩童往往困於社群假象，像堤堤羨慕著網路營造的美滿他者，而輕看、忽略了身旁該珍惜的真情。

堤堤旅程的最後一哩路，是在「歸返」第一世界後，將那隻象徵幸福的青鳥送給患憂鬱症的鄰居孩童，完成了仙姑賦予的重責。互利共生地分享、貢獻，如此美好經驗所留下的崇高幸福，便是亞里斯多德欲追求的「完善的政治共同體」。

夢不只是夢，虛幻不只是表徵。當一顆「善」種子在孩童觀眾的心中發芽，萌生的積極心智，是否能夠引領人們在此岸表象中，把握更深雋的喜樂，使人類最後往更美好的彼岸蹊徑前進？至少，《青》落幕的夢醒時分，我們帶著堤堤的勇氣，離開了人類探討幸福的政治空間——劇場。

註釋

1. 美國心理學家亞伯拉罕·馬斯洛（Abraham Maslow）在1943年首次在論文〈人類動機的理論〉（A Theory of Human Motivation）中，發表需求

層級理論 (the hierarchy of needs) ，由低到高分別為生理需求、安全需求、愛與隸屬需求、尊重需求、自我實現需求。

2. 在原著中，旅伴還包括麵包(Bread)、火(Fire)、水(Water)、糖(Sugar)、奶(Milk)等擬人化的物質。

(20) 渺小犧牲在大歷史中的無力感《文武天香》

演出 | 挽仙桃劇團

時間 | 2022/03/20 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

《文武天香》的當代追求

大部分傳統戲曲為演員、為人物精神、為封建制度的忠孝節義而寫。從編劇蔡逸璇為《文武天香》寫的開場〈天香樓序〉：「……島上的歷史刻痕仍在，戲文裡的忠孝節義，都像是謊言。謹以此劇，獻給追求愛與自由的人們。」得知其有目的地注入特定傷痕歷史與人權議題的語境，以描寫威權體制的痛省為經；以涉及多種性向，甚至是泛性戀（Pansexuality）之流動的愛為緯。歌仔戲具有靈動多變的本質，且是反串性別的獨特劇種，若要「破格」【1】地對當代的社會性討論和發聲，則有更大的發揮空間。

編劇蔡逸璇在之前的作品《趙氏孤女》【2】利用歌仔戲的女扮男的特性，將復仇重任託付於女性身上，丟置了以「柔弱」為性別操演（performativity）的窠臼，甚至將以生角為重的歌仔戲進行有效的翻轉。然而，當忠孝節義表現得是人性中絕對崇高且悲壯的價值，忠孝節義卻也是國族與父權結構中上對下的馴化工具。當編劇有意地揚棄它與否定它，是否將只剩下個人主義式的理想追求？

前些日子，由戲曲學院主辦紀念姚一葦先生的百歲冥誕紀念演出《左伯桃》【3】，裡頭的主人翁左伯桃懷抱著為楚國奉獻的展望，其不論階級，選擇攜著農民出身的羊角哀共赴報國之路。在一場大雪之中，左伯桃選擇自己殺身成仁，將糧食和衣服盡付於羊角哀，保全對方的性命，並成就其的未來政治行動。在「犧牲」命題的背後，確實有知識份子為底層人民捨命全交、貢獻自我的社會主義理想。

而《文武天香》亦以「犧牲」當作故事命題。劇作家蔡逸璇選擇摒除對角色英雄般地刻畫，回歸講述人物的一己之情，讓人物選擇在愛與愧疚中自我奉獻。相較而言，前者折射為信仰獻身的純粹性，保有「人類的高貴處」【4】，似乎是一種遙不可及神聖精神。後者則更貼近觀眾想看的悲憐曲折愛情故事，其中還能涉及當代的創傷敘事，如以白色恐怖的文字獄哀悼「失去」的歷史，獲取觀眾的共感。

天香樓裡的愛情你我他

此戲描述著在帝王專制時期，當時的太學士林文德（馮文星飾演）遭到變法之難，受到國家暴力的追殺而逃到了南州的天香樓。在往後十年的日子，金瑤芳（鄭芷芸飾演）的天香樓似乎成了林文德避難所，他整天在酒樓裡飲酒寫戲，成為外人眼中的放浪不羈的寫戲先生。或許在這類似於法外之地的異托邦（heterotopia），成了林文德內在精神流亡的異域，沒有任何人的侵擾，他只靠寫戲抒發自己的未盡的抱負。就像在戲中的民間小戲《桃花過渡》，林文德與金瑤芳褒歌對唱的美好情境。由此可以見得，蔡逸璇曾提及林文德的角色書寫，成為了某種自我投射，或許也是反映出他當時從劇本農場計劃，過渡到青藝節改編此劇的心境轉折。【5】

在酒樓愜意的時間彷彿停滯不前，直到來自京城的捕快陳宣武（馮文亮飾演）介入。為了追捕盜賊而進到天香樓，他意外當起林文德筆下的演員，兩人搭檔上演折子戲《三岔口》、《白蛇傳》等，產生非同尋常之情愫。尤其陳宣武扮演的青蛇，更能呼應他與林文德、金瑤芳之間的三角關係：他們三人跨越了異性戀、單一伴侶制的情愛界線。而在異托邦裡的酒樓，它亦成了主要人物情慾流淌場所，連樸實、嚴肅、保守的陳宣武，都能夠輕易地對林文德產生愛意，甚至和情敵金瑤芳相互慰藉，藉酒發情，使她懷孕。

所謂世俗的封建思想、道德規矩在這裡變得相當模糊。在觀看當下，筆者能明顯看出金瑤芳和林文德孤男寡女間的私情來往，但沒有看到刻畫陳宣武何時、如何對林文德暗生「不只兄弟之情」的心意。只有在離別時，陳宣武匆匆地唱起戲中英台與山伯比作鴛鴦的唱段，藉此暗暗告白，惹得林文德錯愕、愧疚。若是能夠提前增添兩人的曖昧關係，在此情節上觀眾較能產生情感共鳴。

犧牲成全換得的未知救贖

此次改編的最大亮點，便是在劇作家對林文德角色的重新探討。當年的左相變法之際，對異議份子林文德等人趕盡殺絕。原來，在風流才子的背後潛藏嚴重的創傷記憶，使得他經常感覺極度的不安和疑心。而在過往事件中，陳宣武竟然也是當年執法者之一，這樣的事實更讓林文德感到憤懣。在原著中，林文德對陳宣武的憤懣尷尬，來自於突破兄弟界線的情愛發展；改編則將陳宣武設定為「被迫從事加害的協力執法者」，令林文德內心富含更大的錯愕和矛盾，最後使陳宣武因為內疚而不顧一切地捨身更有說服力。

總的而言，《文武天香》經由劇作家蔡逸璇的書寫，不僅融入長期關注的性別議題，也對歷史傷痕進行著墨。當孤魂陳宣武重返天香樓，帶著無比的思念和林文德、金瑤芳重逢，是否帶著某些遺憾與未竟之言而現身，我們就不得而知了。他的死亡，並不像左伯桃的犧牲換取他者的前途與希望，而是公義尚未到來的悲劇。面對當局追緝，戲中人物依舊只能靠著躲藏避禍，陳宣武的成全，能夠為林

文德換取什麼樣的救贖？林文德的反動之心，又能改變什麼樣的世道？在蔡逸璇以創作者投射，將角色個人史放置於大歷史，是否也感嘆自我的無能為力？這時代的悲劇還在上演著。

註釋

1. 蔡逸璇在 Podcast〈這聲好啊！〉EP.97〈溫柔左右著局勢的女性：《文武天香》〉提及何謂戲曲劇本的賦格與破格。他談到，「賦格」為固定的傳統模式，例如人物會怎麼出場，故事應該會是什麼樣的結構，最後大概為皆大歡喜的大團圓等傳統性。而當我們在戲曲編創上融入現代人的觀點與意識便是「破格」。
2. 蔡逸璇獨立製作《趙氏孤女》，由呂瓊珺導演，蔡逸璇編劇。首演在 2020 年 4 月 26 日，於大稻埕戲苑八樓曲藝場。
3. 國立臺灣戲曲學院《左伯桃》，由曹復永導演，姚一葦編劇。首演在 2022 年 2 月 26 日，於戲曲中心大表演廳。
4. 引用姚一葦《左伯桃》的〈後記〉。姚一葦：《我們一同走走看》（台北：書林，1987 年），頁 95。
5. 同註釋一。蔡逸璇提及，林文德是他當初的自我投射，包括角色遇到的困境與創作者怎麼面對難以言說的孤獨。