

## 目 錄

編號	發表日期	文章題目與連結	演出單位	頁次
1	2022-07-28	<a href="#">呼應混濁現實的《樹洞男孩》第一部曲</a>	嚙劇場	3
2	2022-08-08	<a href="#">鳴奏反戰的悲愴曲——《回家》</a>	複象公場	6
3	2022-09-19	<a href="#">自我剝削的苦痛／無感——2022 臺北藝穗節《修鎖》</a>	隔離島劇團	9
4	2022-11-12	<a href="#">痛者的抵抗輪廓：從《燃燒的蝴蝶》探問劇場對「創傷歷史」的重構</a>	同黨劇團	12
5	2023-03-21	<a href="#">社會改革的教育學：《沒有看到的看到》的賦權實踐</a>	人劇團	16
6	2023-04-07	<a href="#">被帝權幽靈附體的「現代性」——《悲劇三部曲》</a>	Jaha Koo (具滋昞)	19
7	2023-06-13	<a href="#">等待總結的血債卻還是那麼蒼白《5月35日》</a>	曉劇場	24
8	2023-07-25	<a href="#">當油彩流瀉出柔軟的光輝《藏畫》</a>	飛人集社劇團	27
9	2023-08-09	<a href="#">熾熱靈魂的生之慾——《蚵仔夜行軍》親子版</a>	三缺一劇團	30
10	2023-08-30	<a href="#">如果拒絕長大……《Detour》</a>	影響·新劇場	33
11	2023-11-13	<a href="#">挪用、批判、改造——《搜尋結果：查無此地》、《暗坑囈語——走讀安康接待室》對地景的借用和操演</a>	差事劇團 複象公場	35
12	2023-11-22	<a href="#">《一個沒有神的地方》——亦是一個沒有移工的劇場</a>	饕餮劇集	39
13	2024-03-15	<a href="#">荒塚下的孤魂妄影《黑色—在詩與革命之間遊走的黑色青年》</a>	虎斑貓文化 工作室	42
14	2024-04-16	<a href="#">叩問反戰的本相與掙扎《裂縫——斷面記憶》</a>	差事劇團	46

15	2024-07-11	<a href="#">重返、變形與纏繞：《神去不了的世界》中的三種惡魅</a>	烏犬劇場	49
16	2024-10-07	<a href="#">復現抵抗人民敘事之困境《走吧，野草！》</a>	再拒劇團	52
17	2024-10-24	<a href="#">辯證第三世界革命群像：《安蒂岡妮在亞馬遜》的代理展演</a>	根特劇院	56
18	2024-12-12	<a href="#">介入不安的躁動生命：《他和她的秘密》、《錯·季》戲劇的教習思辨</a>	烏犬劇場 勵志中學、 差事劇團	59
19	2024-12-26	<a href="#">當人權藝術生活節作為意識形態機器的建制：《開在壁上的花》、《天光照壁》</a>	海島演劇 仁山仁海藝 想堂	62
20	2025-04-28	<a href="#">被調度的情感體驗：《愛情城市》</a>	驚喜製造 Surprise Lab.	66

## 發表文章

(1) 呼應混濁現實的《樹洞男孩》第一部曲

演出 | 嚙劇場

時間 | 2022/07/17 10:30

地點 | 臺灣戲曲中心多功能廳

### 荒土世界的死寂聲響

在嚙劇場的新作《樹洞男孩》及前作《抓住星星的野人阿爾迪》，皆由音樂設計卓士堯和擬音師 (Foley Artist) 陳晏如兩人協作、現場「造音」，讓擬音 (foley) 表演型態的加入，儼然成為該劇團表演的招牌。每每欣賞嚙劇場的作品，在感官上它們不只以「視覺」召喚孩童走進劇場的世界裡，也從現場的一些毫不起眼或者毫無相干的小道具，時而搭配效果器，部署生動且多變的人工、混濁、細膩音效，豐富「聽覺」感官，使觀眾投入創作者構建的異質空間 (heterotopia)。

在《抓住星星的野人阿爾迪》中，擬聲創作者在現場製造自然環境音，慢慢地將觀眾引領至人猿阿爾迪生活的遠古時代，重現超現實與傳說故事的迥異圖景；而此次作品《樹洞男孩》則將戲中時空拉到「近未來」之幻想：地球已飽受戰爭和毒氣摧殘，成為近乎死寂的荒土，擬聲的元素不再「模擬」現實聽得到的聲音，而必須從一片荒蕪當中「創造」以詮釋科技及非自然音效，並夾雜於虛構、扭曲變形的風、海等「自然」環境音。

例如，台上的擬音師揮舞水管並敲擊著銀色舊鐵桶，聲響送至電腦與效果器後，做出快慢及強弱的層次，以此表現出飛行船的速率及高度變化。必要時，擬音還須和演員及操偶者進行表演上的搭配，如兩隻表現孩童形象的人形偶，克隆人 (human cloning) 代號 HP304A，和生活在地底下的人類倖存者莉莉絲。偶的「人味」和「生命跡象」不只在操偶者的配音上，還有動作上的碎音、長途跋涉的效果聲等，因應劇場調度和節奏、演員肢體變化需求而進行修飾、增減或調整細微之音。

### 血液融合計畫宣告失敗

事實上，觀眾難以明確得知為何《樹洞男孩》的世界是如此滿目瘡痍、渺無人煙。我們看見的是，舞台的地面早就鋪滿了舊報紙屑，似斷壁殘垣剩餘的灰燼；走道及角落可見破舊、滿臉髒污的玩偶堆，能想像的是他們的主人早已在大戰中逝去，甚至象徵著它們就是那群已經在戰爭慌亂當中死去的人們。瀕臨滅絕的人類角色或者其他出場的角色，只有來自外星政權、少數的科學家及第一個出現在地球的克隆人 HP304A。當活在地底的老科學家巴斯卡及學徒莉莉絲要勘查地面之際，還需戴上防毒面具並慎防地雷的埋伏，老科學家亦不准莉莉絲獨自前往平地。

然而，外星政權的首領為了製造一批「新人類」聽命於他，便逮捕 HP304A 及莉莉絲進行「血液融合計畫」，建造優良的基因來滿足他的法西斯慾望。如此「思慮不周」的殖民計畫因為兩人血液的抗體反應而宣告失敗，HP304A 也因為在逃亡當中遭到外星首領的突襲，意外從高處墜落，喪失機能，無論莉莉絲再怎麼呼喊，依舊回天乏術。

HP304A 及莉莉絲的探索、邂逅及逃亡之旅，使他們輕盈的身體感受到了地球殘餘的自然界力量，風和海浪的聲響，綠意盎然的春景，是他們的回憶與懷念，亦是自由想像那些早已失去的遺忘之土。莉莉絲追問 HP304A 的來歷，HP304A 卻對難以解釋自己是誰。此刻的心情無以名狀，克隆人身為人類的複製物種，被賦予血肉和情感，他卻沒辦法關注自身慾望，無法知道自己存在的意義。他就是一個沒有名字，也沒有過去歷史，甚至被他人利用、控制的「物品」。而 HP304A 為何會是所有人想創造或提取的目標，是為了人類的繁衍和重生，還是優生學的操縱？觀眾只能憑藉線索去猜想。

### 在劇場上演三部曲世界觀的挑戰

主創者洪信惠在演後強調，《樹洞男孩》是三部曲中的第一部長，留下許多線索還待處理。暫且不論角色間的情感糾葛，或許二、三部長會繼續發展。但，在短短的一小時，文本形塑的邏輯和主要人物形象，甚難讓人看到角色行動背後的動機與目標，也難讓人看懂複雜世界觀的層次描摹。如造成末日的衰敗與蒼茫的原因？無差別屠殺的摧毀性力量是什麼？為何又需要發明克隆人？人類非得在「未來世」重生的意義？再者，反派人物為何以孩童形象，表現出任性又極端的陰暗層面？反派人物做

出令人費解又生硬的人體實驗，將無性生殖的克隆人和有性生殖的一般人類血液結合，能達到何種結果等等，皆為筆者於第一部曲觀察到的世界觀疑點。

筆者認為，若是讓觀眾，尤其孩童觀眾，在這些問題上無法獲得梳理，也感受不到自然被吞蝕的殘酷，反倒可惜了這齣戲欲批判及傳達的重要省思，更難以理解該何以重拾對沉淪世界的美好。嗜劇場的作品所涉及的社會議題總是嚴肅且具時代性，《樹洞男孩》更是當代社會的一面鏡子。如克隆人的科技倫理問題，科學家在地球上配戴的毒氣面罩就像我們為防堵 Covid-19 病毒的口罩，以及戰爭帶來的無窮盡毀滅。在地底生存的人們，亦象徵著我們在新聞上看見的，因戰火被迫躲於地下防空洞裡的人民，以及在地洞裡奮起抵抗的狀態。

《樹洞男孩》涵蘊對孩童的教育意義且強烈呼應著現實，創作者值得將這些具有辯證性的課題再深化。冀望在二部曲和三部曲中能夠補足上述些許的缺漏，構造出更具共感、奇幻與奇異的世界觀，讓孩童得以用質樸的雙眼，觀看此時此刻所處的混濁現實。

## (2) 鳴奏反戰的悲愴曲——《回家》

演出 | 嚙劇場

時間 | 2022/07/23 19:30

地點 | 水源劇場

### 士兵的破碎與離身

家，總是令人想到讓身體安居的休憩處，亦是充斥溫暖與愛的棲所。而《回家》的主人翁，被迫上戰場上的「士兵」，卻是帶著支離破碎的身體、不堪的記憶和狀態，回到這曾是撫慰自身惶恐的煙硝之地，並試著重建自己，重憶那首童年之歌。在這齣戲當中，士兵不再是一般孩童認為的嚴肅、威嚴不屈的面貌，而是處於危險且脆弱不安的境地，對交鋒中破爛不堪的場面所展現的懼怖與衝擊，他該何以克服與面對？

士兵生命的危脆性（precarity）彷彿像一面鏡子，折射著被「準戰爭」的暗影早已籠罩我們自身，我們已隨時被暴露在不斷暴力與死亡邊緣之中，喪失自我和能動性。難道人就只能像《回家》裡，身上每一處皆是冰冷的軍事工具組件，是為打仗服務的機械螺絲，所有的生命就像劇中那些被炸毀的手、腳、軀體、頭顱，沒有名字與主體，沒有辨別性？

### 藉由傾聽，辨認和組裝自我

當然，這還是一齣親子劇。此戲的主角雖然是一隻被炸碎的「右手」在戰地當中探尋身體的其他部位，重新組裝，就像一縷殘存的幽魂縈繞於烽火之中，似活非活，卻感覺逼真傳神。這樣看似苦痛、血腥及悲切的場面，創作者則選擇以魔幻的手法呈現這趟尋找自我的旅程；同時，演員發揮創造性戲劇（creative drama）之形式，以象徵性的表演和物件來擬音塑形，取代直觀寫實的表現，如人聲、桌上積木敲擊聲等，循序漸進地「鷹架」建立，從腳步聲、車水馬龍的街道、火車及飛機經過，到戰鬥機的飛越，將觀眾導引至故事的戰場當中，搭配光影及多媒彩表現爆破及人們逃難的場面，被炸碎的男孩只剩下一隻右手得以行動，也是男孩最印象深刻、最喜歡，且會彈吉他的右手。創作者藉由遊戲替孩童創建了世界，「借彼喻此」透過寫意物件和聲響輔助了詮釋，反而讓情境顯得趣味，更能保持舞台轉換的流暢性，多樣性的場景能開啟想像之鑰而不讓節奏拖沓。

然而，不管是一旁口語敘述的演員，或者坐在右上舞台的配樂者，皆細膩地配合操偶演員的肢體展現、能量、情緒及行動的節奏，例如右手和左手和雙腳難以確定地相認，音階的變化性製造多重語言，使其確認彼此是同為「一體」之後才相互結合；還有現場吹奏雙簧管和擊鼓烘托了緊張氛圍，以及右手在火車站聽見親子的離別之歌，卻與他夢裡及童年記憶之聲相似。原來傾聽，成了尋找自我與歸屬的覓徑線索，亦是《回家》的敘事表達的著重元素。

### 拾起被賤視的裸命

故事到了後來，我們得知上述情節所涉及的旅程、兵戎相見的慘烈和肉體的破碎等，皆來自於士兵潛意識的膽怯與恐懼。身體的崩解，使他成為畸零的殘餘樣態存活，宛如懸宕於人、非人和鬼魅之間的裸命（bare life），使他只保留活著的存在事實而不允許擁有他的慾望或被正視的權利，他連自己生命已經逝去還不自知，只剩下恐懼的意識遊蕩人間。

每當夜裡，懷想吉他彈出的熟悉旋律總是壓不過心跳的顫動聲，如此怯怯是一種極其私密，卻被國家或體制無情否定的情感，渺小到微不足道，只能從幽暗無望的夢裡，從記憶堆之中覓尋微弱的存在感，並慢慢地藉由熟悉的聲音分辨、重拾自己的離異之身，重建原本自我的主體與尊嚴。士兵在他理想、與世無爭的烏托邦世界裡，道出他最後的想望：「我想要活下去！」這是多麼無情的結局，個人的身體和慾望早就交託出去，每一尊被炸毀的人體具有同質性和可取代性，皆是統計數據中的微小數字，亦是被抽空意識和剝除脈絡的器官和肉身，沒人知道誰是誰。我們只知道，《回家》給予的光輝和唯一的反抗之力，就是在死亡面前，記起曾被擯棄的自己和家園、想像自身回到那沒有戰火的「家」，以抵抗被政治機器抹滅個體的可能，僅此而已。

此戲試著尋找貼近孩童能夠理解且共感的方式去談論「最黑暗的時刻」，不僅沒有刻意形塑慘不忍睹的場面，沒有濫情和激憤的歷史創傷，還透過玩趣的表現蓋過遭炸藥「分屍」的主角，卻銘刻出犧牲者之悲愴記憶和經驗，更表露出無限的感慨；其中，正也提醒著我們，在當下，戰役的發生不再只是歷史或者遠方，各種屠殺依舊進行當中，我們的身體隨時都有可能處於備戰狀態，經常要將個人私慾和意識放棄、交給當權者，再去慢慢重拾起淪為「戰廢品」（war trash）的自己。總的而言，《回家》充分實現批判性和教育意涵，利用簡練的故事和意象隱

含寓言和詩意，並將詮釋與聯想空間交給親子，透過劇場擬情的引導，重新轉化對人道精神和戰爭殘酷的思維。

### (3) 自我剝削的苦痛／無感——2022 臺北藝穗節《修鎖》

演出 | 隔離島劇團

時間 | 2022/08/25 20:30

地點 | 舊城劇場

人們太容易拋棄自己的物品，卻輕易遺忘它們的價值。越繁華的都市，就會出現越多廢物，城市的人們輕易湧現追尋新鮮感的心理，在商品的華麗的包裝下，購買和替換成了必然的動作，結果，垃圾隨處在不同的角落，但它們未必一無是處，只是城市容不下它們的生存空間。

——姜麗明，〈徘徊在旺角黑夜的鬼魂〉【1】

隔離島劇團（簡稱：隔離島）從去年參與了 2021 年北投小戲節，並演出《閉目入神》開啟他們在台灣劇場之途。這是在台灣難得見到的，由留台港人創作者聚集而成，以粵語進行演出的表演藝術團體，且其展演內容多以香港城市為藍本。

今年 5 月在萬座曉劇場首演劉紹基在台北文學獎得獎之作《半生瓜》，該作品直切討論著當代社會現實的窘迫與困境，深刻地表現在一隅之地奮力掙扎的小人物。緊接著劇團在 2022 年臺北藝穗節搬演姜麗明獲台大文學獎首獎作品《修鎖》，該作品不只是闡述在香港租屋人的家庭敘事，而且意圖將其放置於城市脈絡框架和香港人在回歸之後的歷史經驗，來理解被鑲嵌於文本中的人物情感與動機。

#### 香港青年作家的城市書寫

與中國離異已有百餘年的香港，在 1997 年正式回返。儘管帝國的殖民帶來的現代性魅影使香港從中國小小南方漁村搖身一躍，成為鼎鼎有名的亞洲四小龍、東方之珠，卻為此地留下巨大的後殖民債務——猖獗、造就城市亂象的資本主義及文化階序。當繁榮的香港重回亞際、回返中國，社會背後存在著嚴重貧富差距問題，貧窮導致的困窘加劇惡化。

許多香港後九七年青年作家對城市空間的書寫轉向於架空、虛構與想像的地景重塑，以文字意象形塑陌生與變幻的「他城」寓言，帶領讀者逃逸現實「我城」的畸形及不堪。如陳志華《失蹤的象》（2008），可洛（梁偉洛）《鯨魚之城》（2009）和《幻城》（2018）等。

來台就讀研究所的劇作家姜麗明，自從 2014 年反新界東北撥款示威及雨傘運動後，開始針對城市命題書寫同名短篇小說《修鎖》。其作並不像本劇《修鎖》寫實色彩，而是偏重於刻畫主人翁對惡劣的蝸居所產生的體感，並透過對未來徬徨與絕望的描述，一一拆解人物細微的情感經驗，勾勒出其潛意識裡的恐懼。尤其鎖壞了，等於是沒有自主空間的可能，私領域可能無止境地遭受到他者的侵犯。直到 2019 年發生反修例運動之際，姜麗明便再思香港人在龐大的國族敘事當中無法擁有（政治生存）主導權，主體性受到威脅所延伸的妨礙及焦慮。

梁繼平說過：「真正連結香港人嘅，在語言、價值之外，係痛苦。」韓麗珠也曾道：「記住所有受苦的人，注視那些層出不窮的痛苦形式。」我們不禁想問，那種感到痛苦的根源從何而來，為何形塑了香港人某種共同體？

#### 鎖壞了，自主空間也沒了

《修鎖》談的貧窮定義，不單單只是活在底層或貧民窟的低收戶，甚至是活在老舊頹圯的公寓（或被戲稱為「籠屋」）裡的那些薪資奴隸（wage slave）和籠民。一對新遷入的情侶、一個無業遊民的瘋子、一對新來港定居的母子，在門鎖鏽壞且毫無隔音的狹小空間，可居之地受到不定時的踐踏與威脅，更毫無隱私與自主可言，構成危脆且令人不安的躁動情緒，在《修鎖》背後確潛藏令人深刻的政治隱喻和九七回歸之後的情感結構。

情侶阿遠與小琪，兩人皆是從不和諧的原生家庭逃逸，尤其是阿遠在職場上幾乎是找不到認同感，甚至自身性格與科層制的職場相互抵觸，等於是苟且偷生地活著，軟弱茫然地依存在社會的暗處。當阿遠聽著新聞轉播，發現自己在示威現場的學生正遭受防暴警力拘捕與驅趕。身為人師，卻連他最想保護的學生都受到國家機器的侵害，導致阿遠幾乎成為無國可認、無地可依、無業可從的窩囊廢。

原本在修鎖過程中一直處於警惕狀態、對抗思維的阿遠，最終被襲來的罪惡感和無力感吞噬，放棄一切掙扎的可能，讓痛苦隨意地侵襲自身向墮落，或者盡力使身體無感、癱瘓化。就像另一位瘋癲的房客拿著老鼠藥欲除掉令人煩躁的流浪狗，以最暴力的方式將否定和抵觸自己與社會的聲音一一剷除，乾淨到一切透明與清晰，斷絕任何的雜音與警訊，變相地讓抗議、刺耳之聲走向終結。

沒有鎖，讓所有隱私變得一目了然，甚至遭外人侵入與擺弄。劇走到尾聲，鎖不但沒有修好，門孔還破得更大。阿海拿起鐵鍊一圈一圈地拴住破洞，讓之前被阿遠戲謔為「擁有無敵山墳海景的海景套房」更像一座鐵牢，自願委身為囚中人，被他人施暴、被自我剝削，那一絲感到救贖的光線也隨著劇終消逝於屋處當中。

創作者的悲觀描繪致使作品走向毫無未來、不可逆轉的想像，為何放棄是主人翁的唯一選擇？社運的挫敗是否使這群年輕香港創作者形成創傷，使作品只停滯於負面情感的宣洩，沒有進展、期望的可能？或許，他們無意想在這次提出任何抗爭與辯論，而是好好記住現在的傷痛，追根究底，並在當下（台灣）尋求另一種被展現的可能。

注解：

1、姜麗明：[〈徘徊在旺角黑夜的鬼魂〉](#)，《虛詞》（2018年6月25日）。

#### (4) 痛者的抵抗輪廓：從《燃燒的蝴蝶》探問劇場對「創傷歷史」的重構

演出 | 同黨劇團

時間 | 2022/10/29 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

回望、追溯當代失落的記憶和社會議題，為受創主體尋覓言說場域，甚至建構新的敘事，將表演藝術作為某種文化抵抗、非暴力抗爭，一直是許多知識分子或創作者實行撫慰、哀悼受難者及訴求正義等等介入行動的重要媒介。這廿年，同黨劇團的主創者邱安忱除了長期耕耘同志議題之餘，亦在近年來致力於處理島內的歷史創傷，如以政治受難者二代之視角，窺看父輩所遭遇的政治迫害之作——《白色說書人》(2017 首演)及《父親母親》(2021 年首演)，後者更是將酷兒(queer)議題融於白色恐怖壓迫史，將潛藏於身體、不為人知的情欲敘事，融入被主流要求「嚴肅」以對的轉型正義的話題之中。

#### 直面「劇藏史」的三道提問——替代、篩選、辯證【1】

到了新作《燃燒的蝴蝶》則是撇開前作男性為主的心靈舞台，轉而聚焦於殖民時期女性的殘酷經驗。戰時在國民總動員的政令底下遠赴他鄉，有的可能被捐客或區役所拐騙、強行擄獲等，迫使將肉身奉獻給帝國當作性工具，淪為皇軍的性奴隸，身心在慰安所消耗；戰後歸鄉的餘生，只能躲在角落暗處面對重傷後的瘡疤和污名，痛與屈辱烙印於身心，無法正視如此不堪的過往。

當慰安婦的公共記憶面對國家與意識形態的介入、失敗的訴訟【2】，且當社會的潛意識早已叫我們忘卻之際，要怎麼拾起記憶的殘碎，替逝者與弱裔(minor)發聲？身為說故事的劇場工作者，被賦予聆聽及篩選題材的權力，他們又該何以直面或裁剪歧異的各種解釋，而再生產與複製偏頗且刻板的論述？尤其當我們在談論島嶼從帝國殖民至冷戰暴力遺留的「創傷歷史」，每每在國家與統治階級介入下，總是淪為意識形態、政治理由相鬥的籌碼，當權，包含史學論者透過淘洗、同質化、簡化各種民眾的敘事，而創作上又該如何從悲愴的歷史再現中尋覓縫隙，與觀眾一齊開啟辯證的可能？上述三道題，不僅是向同黨劇團等這幾年以「轉型正義」題材進行創作之團隊的提問，也是在《燃燒的蝴蝶》之後的重新思忖。

被天皇揚棄的三種身體——殘破、被賤斥、無所適從

此劇所展演的三種身體類型，不僅僅由曾任慰安婦的春枝（王詩淳飾）和惠美（劉毓真飾）展示。除了曾嚮往著南丁格爾（Florence Nightingale）「燃燒」的精神，穿著「潔淨」白袍遠赴南洋擔任日軍看顧婦助理，殊不知卻落入業者的巧言圈套，被販賣到慰安所，作為軍人洩慾工具的貧窮婦女春枝、惠美等；以及男性遺民代表，台籍日本兵春木（あおき，魏雋展飾）和戰後又輾轉加入國軍參與國共內戰的阿雄（邱安忱飾），他們皆是在日據時期被操作、欺騙為愛國者而奉獻於天皇的「神聖之軀」，卻在戰敗之後，留下如此不堪、衰殘的軀殼，迷失身分的焦慮。

除了承受暴力留下傷印和病根，「憶痕」亦使兩者的精神不間斷地被夢魘侵擾，苦不堪言。筆者得以在情節及演員的詮釋上，看見角色的不安、懼怕到慣常無助的不同狀態層次。春枝娓娓道來那段不願回首的記憶，中間畫面則透過光影，展現慰安所的性暴力過程，一根根陰莖不斷插入裙底，象徵著每日不間斷地被迫接客超過二十多位軍官，暗自承擔他們的凌辱、虐待、性侵等，接續還有血水不斷湧出之場面等等直切的象徵，試圖凸顯出歷史的殘暴性。

用劇場哀悼歷史的三個行動——捕捉、代言、多重化

然而，創作者時而選擇讓角色自述回憶，時而以他者旁白講述出過往與集體記憶，雖然讓劇情發展與邏輯順利往前，卻缺失他們在現實處於「被噤聲」及難以言說的尷尬情境。

當主人翁春枝面對阿昌（魏雋展飾）的追求時，確實有顯現出她的焦躁、畏懼與再三拒絕，但為何她又能輕易地在公共領域上向觀眾言說創傷？為何惠美突然有了體悟想把慰安和逃跑經歷刻畫出來？若我們考慮台灣直至九零年代才有受害阿嬤願意出來公開見證，劇中對女性角色的刻畫，是否需鋪陳更多恥辱、自責、罪惡、無能或害怕丟臉等負面情緒，而非走到劇尾依舊抱有樂觀與積極態度？而在春木的故事中雖有鋪陳出他為了爭取與日本人平等，積極為天皇而戰，在日本戰敗之後三十年才與春枝等人再次相逢，並在一場談話中選擇向日本政府抗議一途。但礙於篇幅，台籍日本兵的情境與轉折交代留下許多空白，導致生命最終走向的自縊缺少了震撼。

當然《燃燒的蝴蝶》並非要刻板地描繪受害者慘烈形象，在慰安所中女性不僅僅只有擔任性的慰安，還需承擔軍人心靈的慰藉，使軍人得以有私人領域放聲宣泄。

不管是春枝闡述有的軍人在裡頭表現脆弱不安和悲泣，還有她與春木的相遇及彼此慰藉，都微微透露出慰安婦和軍方不只是正邪對立，且都是被視為國家犧牲之體系下的一環。記憶是複數的，此地情感交織極其紛雜。

另外，我們從阿昌對春枝的質問，反映出現實中記憶被拿來鬥爭的病徵：不管是主動獻身趁食（賣春），還是被強制擔任性奴隸，都不容改變他們是被性暴力對待的女性之現實。誠如春枝的泣訴使觀眾知曉：我們都沒有聽過在南洋慰安所裡的哭聲、我們都沒有聞過被燒過的死屍、我們甚至沒有看到日軍怎麼殘暴地對待我們就妄下結論，那些妄下結論「歷史」總是特意抹去多重、複雜且潛藏不可言說的記憶。好在有劇場開啟哀悼的契機，不斷重新拼湊和尊重受害者的多樣性及異質聲音，鬆動主流所設限的問題框架，甚至不再讓官方替迫害歷史進行代言。

在 2005 年東京最高法院宣判原告阿嬤們三審敗訴定讞之後，許多人已經抱憾辭世，沒有獲得日本政府的賠償及認罪。或許創作者及飾演她們的演員有更神聖的責任，必須小心翼翼地處理沒來得及轉型的創傷史。現今能夠站出來控訴的阿嬤所剩無幾，只能透過先前的文字訪問及紀錄影像拼湊她們的創傷敘事。劇場的在場及虛構，則應捕捉阿嬤們孱弱的身體何以與強大的國族搏鬥；在煎熬的歷程中，又是怎麼調適心境一步步走向激越抗爭？儘管失敗，卻在擺出「抵抗」姿態那一刻成為真正在燃燒的蝴蝶，筆者還記得大桃阿嬤（本名劉黃阿桃）在 1994 年受訪之際說得那句：「見笑的，是日本人，不是阮！」，發聲振聵。或許《燃燒的蝴蝶》並沒有走向完全悲觀或悲劇收場，是為了再次尋找救贖的可能性。只是逝者的後代及少數的生者，真的還有討正義的機會嗎？身為「後人」，似乎需要徹底容納前人的殊異敘事、被隱匿的聲音，理解被犧牲的生命背後的體系與結構，接近史實，受難者才有真正重拾「尊嚴」的機會。

注解：

- 1、取自「劇場史」的諧音，「劇藏史」一詞出自於于善祿在國藝會的研究專文〈台灣「劇藏史」芻議〉（國藝會，2020 年 4 月 15 日）。
- 2、1999 年 8 月 17 日九位曾被迫成從軍擔任慰安婦的台灣阿嬤，遠赴東京至地方法院向日本政府提告，要求正式道歉及損害賠償。2002 年、2004 年及 2005 年經過三審，卻以敗訴定讞。在一審定讞時，地方法院以「個人非國際法適用的請求權主體」，「國家賠償法施行前家家對個人損害無賠償責任（國家無答責）」、

「請求權離於時效」駁回請求。參自阿嬤家：和平與女性人權館之「對日訴訟」資料。

## (5) 社會改革的教育學：《沒有看到的看到》的賦權實踐

演出 | 人劇團

時間 | 2023/03/03 19:30

地點 | 華山 1914 文化創意產業園區 中三館 2F 拱廳

世界——不再是以欺騙性言詞來描述的某物——因而能夠成為一切人們為追求人性化進行改造行動的對象。——弗雷勒 ( Paulo Freire ) 【 1 】

### 劇場、教育學與社會學的相互連帶

《沒有看到的看到》為「人劇團」策劃的《永續教育暨藝術策展》【2】中的應用戲劇作品。早在 2020 年至 2022 年，劇團創辦人蔡旻霓便帶著多位表演藝術工作者進入高中校園啟動「與高中生有約」等教育性藝術計畫 ( pedagogical art practice )，從中與學生們共同覺知教育制度的壓迫性，再發掘生活、生命、生態教育議題，探問社會環境和永續環保的迫切性。其中，劇團不僅是在教室裡開展對話機制與旁觀式的想像，更與柯金源 ( 生態紀錄片導演 ) 合作，將教學場域拉到灘地，試圖讓學生從傾聽敘事、田野踏查與實作演練中獲得深刻的沉浸 ( 浸潤 ) 體驗、感知經驗及身體記憶。

此次的參與式劇場《沒有看到的看到》似乎歸結了劇團這三年所關懷的藝術教育實行與跨界，以接近論壇劇場 ( forum theatre ) 之形式盡圍繞於環境危害及教育困境，藉由四位演教員 ( actor-teacher )、兩位學生代表、專家代表柯金源和劉桂光 ( 北市復興高中校長 ) 與來自各方的觀演者 ( spect-actors ) 之互動，共創一種協商式民主的模擬情境。然則，在如此巨大、複雜的「教育」和「環境」脈絡如何銜接大眾的切身經驗，融入操作者創建的「論壇」，進而從觀演關係當中產生信任，並昇華為協作、對話、共構的平等關係？換言之，能否將劇場作為一種公共領域，當下生成直搗問題核心的「痛點」，迫使觀演者表述多種改造社會方案？

### 現實何以持續透過批判而改造？

驗票進場時，前台人員便以虛構的「永續教育高峰協商會」作為觀眾入戲的引子，每位參與者皆是被邀請且關心環境議題的「委員」，並透過手機 Slido 線上互動平台，得以即時投票、問答與匿名意見分享。戲的開始，主持人 ( facilitator ) 進行兩次民調：「你覺得守護永續價值觀重要嗎？」和「如果因為守護永續價值，

而犧牲你個人的利益，您依然願意堅守嗎？」接著演教員以身體語言「預演」2030年後人類將面對各種環境禍害場面：極端氣候、糧食危機、動物威脅等。

柯金源坐在上舞台凝視一切，一陣惆悵後站起身，冷靜沉著並娓娓道來人為因素造就的環境變遷。這一段憂心忡忡的談話，其實是積累三十年的文化行動後，有感而發的誠摯叩問。然而願意參與應用戲劇或教育劇場的受眾，往往並非是主要該斡旋的對象；我們甚至無力於干涉教育改革和環境政策，遑論對接下來的活動問題：「距離 2030 年的這七年，我們還能做什麼？」、「環境問題造成貧富差距該如何解決？」、「極端氣候引發的災難缺水、缺糧的問題該如何因應？」討論出任何的社會共識，只會流於個人或同溫層幻想與訴諸口號的層次，喚起情緒的波動而無更多省思、深論的空間，便會缺乏更多批判的動能。

又如劉桂光語重心長地闡述著國三生自殺（2007 年新聞）、自身學生難以專注課堂過程、偏鄉資源匱乏等議題時，即便有演教員在台上以肢體形塑了那些畫面，豐富主講者的講演內容，但在參與式的操作上似乎沒有提供觀演者許多行動或「取代」劇中角色的機會，或是有質疑、解決衝突的可能，只會演變成互動較多的「分享會」。我們依舊難以從結構制度或政治性的層次辯證「生態環境危機背後的資本主義」、「長期教育問題背後的菁英主義」，覺察現象的不正義、不合法、濫權，在洪流當中人們特意選擇忽視與縱容等根本原因，再從在公共領域積累的激情和熱誠，使民眾走出劇場後，願意獻身，採取某種革命現實的行動。

成為「同時身為學生的教師」

由於筆者沒有參與每一次教育現場的實體操作，或者深入了解劇團怎麼和學生或參與者建立良好的互動、合作機制，分析與檢視各樣的關係美學，只能從公共場演出、現場的展覽與創作者的談話去窺探整個教育性藝術計畫的脈絡。在表演現場和播映的紀錄片當中，確實能夠看見演教員除了具備專業的身體展現外，亦能在談話和過去活動中，看見策展人蔡旻霓、柯金源及劉桂光擁有巴西批判教育學者弗雷勒（Paulo Freire）強調的「愛、謙卑與信心」，作為教學場域的基礎：愛來自於對學生自身生命之關注；謙卑則是看見自己的不足，建立平等機制，和學生相互學習；而信心則是願意攜手學生挑戰社會議題，彼此互信，以致於在邂逅中開展一段真實、真摯的對話。或許人劇團的透家藝術教育揭示社會的病徵才剛剛起步，要如何再從情感召喚層次邁向非暴力抗爭的實踐（praxis），應是將來的重要課題。

注解：

1、保羅·弗雷勒 ( Paulo Freire )，方永泉、張珍瑋譯：《受壓迫者教育學：五十週年版》(台北：巨流圖書，2020年)，頁131。

2、第一屆永續教育暨藝術策展活動，包含教具的展覽、由容淑華帶領的藝術教育工作坊《遇見教育劇場》、《沒有看到的看到》參與式劇場演出、導覽，以及「藝術教育的曖昧」為主題座談會。詳見網址：<https://between-tides.webflow.io/#exhibition>。

( 6 ) 被帝權幽靈附體的「現代性」——《悲劇三部曲》

《第一部曲《你捲(剪)舌了嗎?》( Lolling and Rolling ) 》

演出 | Jaha Koo ( 具滋晷 )

時間 | 2023/03/18 19:30

地點 | 國家兩廳院 實驗劇場

《第二部曲《電子鍋》( Cuckoo ) 》

演出 | Jaha Koo ( 具滋晷 )

時間 | 2023/03/16 19:30

地點 | 國家兩廳院 實驗劇場

《第三部曲《韓國西方劇場史》( The History of Korean Western Theatre ) 》

演出 | Jaha Koo ( 具滋晷 )

時間 | 2023/03/17 19:30

地點 | 國家兩廳院 實驗劇場

關於亞洲的記憶，總與殖民主義、冷戰結構與帝國想像相關。【1】在 Jaha Koo 的《悲劇三部曲》( Hamartia 三部曲) 當中，通過對於個體的身體、意識和慾望在國族記憶與殖民遺緒當中流淌的反省，及其被形塑出的情感結構，對當前的全球資本主義與文化霸權如何漸進式地滲透生活周遭、內在我們的主體進行批判。

第一部曲《你捲(剪)舌了嗎?》：帝國的文化遺緒

此戲的出發點為南韓在 2003 年之際，父母為了讓孩子說一口標準的美式英語，興起一陣歪風：「舌繫帶切斷手術」。在殖民與冷戰期的亞洲，英語早已具有支配性的霸權位置，甚至在後冷戰的全球化時代，英語的流利與否，更是透漏出個人掌握的文化資本，或社會位階。Jaha Koo 當然不只談論英語文化中心主義，而是從帝國主義怎麼持續在文化的各個層面中，發揮無窮的影響力，甚至談及朝鮮在日本殖民時期，如何在國家機器強行實施的同化政策中，利用威權進而剝奪被殖民者的說話權利。此劇作為第一部曲，創作者試圖以第三世界弱裔 ( minor ) 視角，在歷史記憶與個人記憶間的迂迴與纏繞中，重新反省南韓在受到帝國的文化工程影響，導致民族的文化想像，只能停留於宰制勢力與強勢文明的夾縫中，亦是為二、三部曲的作品鋪成，構成南韓當代的「人民血淚史」。

在觀眾進場時，舞台影像重複播映 80 年代至 90 年代後的彩色廣告，大多都來自美國的食、衣等大型消費品牌，幾乎都是家喻戶曉、銷往國際的商品。身為台灣長大的觀眾，則具有強烈的既視感，尤其在冷戰之際，台灣與南韓皆是靠攏於美國的「民主陣營」，上到意識形態，下到民間消費型態受到美國化(americanization)影響依舊在當代還難以抹去。

劇中提及他在歐洲第一個朋友、在阿姆斯特丹教他英文的 Jack，亦曾被派去參與 1950 年代韓戰的美軍之一，見證了朝鮮遭受的慘烈。在 Jack 過世之後，他的聲音與畫面卻不斷地潛入 Jaha Koo 的夢與回憶裡，既是缺席，卻彷彿在場，並隱含著些許線索，讓創作者面對戰爭的和心靈的「廢墟」。在接下來的影像，帶領劇中觀眾窺探當代的歷史創傷。1905 年，自桂太郎—塔夫脫密約 (Taft-Katsura agreement) 的簽訂起，朝鮮便成就大國博弈的籌碼之一；往後即便在日本投降之後，新韓國的建立，青瓦台的主人們無不是服膺於美國的軍事外交政策，在冷戰分斷體制、蘇聯解體後進入的後冷戰，到新冷戰的經濟競爭時代，民族的主體性更在意識形態的桎梏和附庸下失去獨立自主的可能。

在影像當中，創作者形構出相當矛盾卻諷刺意味濃厚的紀實剪輯，尤其對美國領導人對南韓的「精神」喊話：柯林頓至首爾會晤金泳三、歐巴馬稱「韓國為美國最親密的盟友和最大的友邦之一」、川普則為南韓國會線上發表對北韓的警告等，再度強化民族內部的對峙；其中穿插一段黑白調色錄像，是一名孩童（有遮蔽處理）身穿學生正裝，以流利的美式英文道出「學好英文是因為我們愛韓國，要向世界宣傳韓國的傳統文化……」和 K-Pop（韓國流行音樂）等娛樂產業的崛起與傳播，不僅呈現出某種弔詭的現象，同時暗諷著南韓政府正承繼帝國的文化殖民觀，試圖建立另一種強大的文化資本影響世界潮流。

可以見得 Jaha Koo 並無偏執地針對單一對象批評，而是隨時需要從歷史當中保有深刻自覺，尤以在通往現代化的民族國家，難免複製舊模式或是成為「次帝國」的可能，甚至誕生無數的暴力，反倒更難脫離殖民框架的纏繞。

## 第二部曲《電子鍋》：現代化下的廢棄生命

相較《你捲（剪）舌了嗎？》點出英語世界的殖民如何滲透在被殖民者之文化主體性，而在《電子鍋》裡，則是檢視南韓社會在現代化與美國化的進程中，被剝

削、孤離、拋棄的人們，因為功績至上、新自由主義世界的高壓競爭，以及個人資產被迫在全球化的金融博弈當中承擔風險，相互剝削又失去自我的掌控權，導致挫敗與絕望感無聲地瀰漫在當在社會當中，憂鬱症、自殺率逐年升高。

戲的開始，影像便播映著南韓在 90 年代的社會景況，外債大幅滋生、長期貿易逆差、企業倒閉潮，致使在 1997 年 7 月亞洲金融風暴，不僅花盡外匯存底、股市和韓幣劇貶，隨即金泳三政府面臨破產危機，最終只能求助於 IMF（國際貨幣基金組織）提供的紓困金和民眾「獻金運動」的應急。白宮時任財政部長羅伯特·魯賓（Robert E. Rubin）也正利用南韓面臨經濟崩盤之際，主導他國財政與經濟，史上稱為第二次的「國恥日」。影像持續播放自 1997 年以來至今的社會抗爭運動、國家機器的鎮壓等挑戰公權力、極度憤怒、激烈暴力的種種畫面，最後卻停留於有人正在漢江大橋上跳河自殺的靜默錄像。單單這幾格現實題材影像，足以產生強烈的政治批判。

創作者擅長以自身的經驗與身體記憶，放入具體的社會脈絡進行理解。藉由四個章節的拼組，尋覓有關自我斷送的友人 Jerry，與由於被下達必須一小時內修理好月台幕門之任務，而導致意外死亡的 19 歲技工「金」，他們怎麼處在孤立無援的環境底下，在他人、自我剝削社會裡要被壓迫到什麼程度，人們生命才會被剝奪？誰又該為他們的死亡負責？

舞台上擺放著三款 Cuckoo 牌子的電子鍋，分別代表三個角色，會乖乖烹煮米飯的 Hana、口齒伶俐、最多話的 Duri，以及裝有 LED 面板、能播放音樂，卻不會煮飯的 Seri，各司其職地在扮演、彼此對話，原本物件演員帶起的輕鬆、魔幻氛圍，逐漸因為相互地爭話語權、謾罵瞬間轉調：「我要是你，我早就去自殺了」，一句能令人心碎的語句將觀眾拉回社會「吃人」的現實，以電子鍋的「高壓」、「沸點」、「煮飯煮到死」等隱喻，暗示現代人怎麼被社會利用到殆盡後，淪為沒用的廢棄品。尤其在第二章「Jerry」中，在影像熱愛跳舞的男孩 Jerry 卻一步步地走向跳樓自縊。又在第四章「Screen World」開頭，影像切換至日本人「跳軌自殺」的火車錄像，原本天氣晴朗的風景像，經由那一撞，撞碎了司機眼前的玻璃窗，突如其來地衝擊在觀眾的眼前。在劇烈的畫面後，Jaha Koo 選擇以分秒為單位，慢慢地以報時方式講述這一小時金是怎麼從被下達任務，從交通、到擠進月台與地鐵的狹小空間裡維修的過程，每一步的行動都帶著緊張與煎熬，卻在動作完成的最後一刻難逃駛進的列車撞擊。

創作者透過羅伯特·魯賓的媳婦葛瑞琴·魯賓 (Gretchen Rubin) 演講影片，諷刺著當美國白人中產階級在談「快樂學」時，這些被現代化過程中淘汰的「被廢棄生命」(wasted lives) 可能連生存都備感無力，如同電子鍋的發出的悲歌：「我不知道如何快樂，而是只能暫停我的不快樂」，甚至帶有強烈意識感批判被時代雜誌 (Time) 評為「世界拯救委員會」之一的羅伯特·魯賓，逼迫南韓的市場主導權交給美國，卻帶來南韓年輕人、基層就業者更嚴重的絕望與「易逝感」。生命變得如此危脆，聽見錄音中爸爸和奶奶說了那句：「有好好吃飯嗎？」可能是在極度疲倦之後，最不複雜的「快樂學」。

### 第三部曲《韓國西方劇場史》：歸還歷史

第三部曲《韓國西方劇場史》提出的問題則相對單純，以在 2008 年大學時期參加「南韓戲劇第 100 年」研討會為思考點，探問在「新劇運動」以前朝鮮劇場、傳統祭儀、民俗曲藝等為何沒有被列入此次的學術討論？然而，創作者質詢的並非只是針對「史觀」的暴力性，還包含南韓因為帝國殖民的影響，文化差異所展現的權利位階又該怎麼協商？或者，創作者在尋根、覓知識的路徑裡，探詢民族的傳統在後世遭逢碎化、加工、斷裂等，該何以重新看待「本土」的歷史記憶問題？

此戲是融入了 Jaha Koo 較多的真實經歷和記憶，如同紀實劇場 (documentary theatre) 般，從高中加入戲劇社、就讀戲劇專業，到探討「到底什麼才是劇場？」包含傳統對於創作者的重要性為何？不只是自身口述和影像進行演出，他不僅加入熟悉、隨創作者遊歷各國、喜愛唱歌的物件演員電子鍋「Cuckoo」，還有其在觀眾進場時摺成的「紙蟾蜍」，時而表述作者內心的其他心聲，時而釐整被殖民國家 (南韓) 的歷史遭遇、被殖民者 (阿嬤) 的身體傷痕。

帝國植於民眾的記憶，何以根除？或許創作者會一直重提傳統的原因，呼喚早已被西方文明「吞噬」的神獸 Bibisae，借用葬禮使用的 Gopuri，或許能夠擺脫阿嬤的痛苦、殖民的餘緒。創作者最終反身叩問：「如果韓國沒有外來勢力和殖民，沒有自以為是的劇場革新，我會是怎樣的創作者？我會繼承什麼樣的傳統與文化？」然而這個問題值得再深入挖掘，到底當時的殖民者帶來所謂「進步文藝」，是否就是對朝鮮民間戲劇產生危害？抑或，創作者如何重拾民間戲劇元素在他的科技劇場上，相互共振？在作品中未見得創作者為何需要這些韓國的傳統，以及

怎麼以民俗祭儀、舞蹈或歌謠，喚起對傳統的想像。然而《韓國西方劇場史》猶如一場 Jaha Koo 向學者們討回歷史的行動，從追溯過往、返身思考，連結多重時空的來回辯證，只為他心目中的「傳統」騰出該有的位置。

《悲劇三部曲》的政治性與批判性濃厚，談論的範圍從自身、奶奶、友人、底層工人，南韓的政治氛圍、社會現象、學術風氣、經濟市場，再到整個帝國殖民、韓戰、冷戰結構、全球化的資本主義，幾乎是從微觀到宏觀的視角講述南韓的近代史。台灣與南韓有著類近的進程，如受日本帝國殖民，受冷戰分段體制影響，以及美國政治經濟的新殖民等，我們甚至能藉由這三部曲觀照台灣的共同經驗，藉由創作者導入的東亞、南韓視角，邁向「去冷戰」的想像境地。

注解：

1、誠如陳光興所言：「我發現客觀的歷史過程中其實是一組相互糾纏的問題群所構成，或許可以用三個語彙來呈現：殖民主義、冷戰結構與帝國想像，在這組纏繞當中，相對應的去殖民、去冷戰、去帝國運動必須是三位一體的過程，而亞洲的想象中介了這些語彙的操作基地。」陳光興：《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人，2006年），頁 iv。

(7) 等待總結的血債卻還是那麼蒼白《5月35日》

演出 | 曉劇場

時間 | 2023/06/04 19:30

地點 | 萬座曉劇場

只要天安門不幸事件的意義一天不沉澱和結晶出來，善良地、單純地、熱烈地渴望中國的廉政、民主和自由的人們，將一天不能不淪入虛無、犬儒、甚至絕望的暗夜；官倒更為猖獗，官僚主義，像文革一樣，不但沒有被打倒，反而更為鞏固！

——陳映真〈等待總結的血債〉，1989年7月【1】

1989年，六月四日深夜，戒嚴部隊在廣場上開始採取「粉碎暴亂」行動，以軍事手段鎮壓正在抗爭的異議者。即便過去三十餘年，歷經三屆領導者，這段歷史仍然被掩埋，並剝奪人民的公開談論的權利，無法哀悼「某些人」的失去。由於國家將現代化發展、維護社會穩定置於首位，當局採取絕對的箝制和控制，尤其在網路上的審查制度，六四、天安門事件、八九民運等約三千多種相關敏感詞彙【2】被消失於互聯網防火牆裡，如同劇名「5月35日」使用虛構的日期，亦是來自網民對政府不願重新面對過去的嘲諷，以及有意地挑戰被莫名設下的「紅線」。

然而，此劇在劇作家莊梅岩的筆下，並無針對六四事件的起末進行紀念碑式的再現，更無當事者創傷經驗的復現與深描，相對地，其將敘事主體聚焦於受難者家屬，如劇中的「天安門母親」小林（梁德翔飾），怎麼透過三十年來沒被撫平的傷慟，去記住獨子哲哲從求學過程到參與運動的模樣，甚至堅守當時學生們的立場和訴求活著，展現出對當權者強行操縱集體記憶的抵抗姿態。

#### 被沒收的哀悼

《5月35日》在2019年首演，從香港、日本演到台灣，是劇團六四舞台製作的最後一齣在香港公演之劇目。歷經香港反送中運動、香港警方向支聯會發出反對悼念六四晚會、六四舞台在香港《國安法》生效後決定自行解散。至此，當執政者選擇刻意地遺忘，導致任何悼念逝者之聲、在公共領域展開特定敘事的機會皆可能被泯滅，遑論複雜化地認識歷史，進行任何修復式正義（restorative justice）的機會。

正因為暴力和創傷已經發生，無從完全贖回、也無從完全被「代表」或「再現」，後之來者只能以哀矜的姿態，不斷銘記紀念那創傷，而非佔有那創傷。【3】

在劇中，身為死者母親小林被迫噤聲三十年，躲在暗處，壓抑著衝動和焦慮，並忍痛想像自己兒子慘死的模樣，連屍體都未見著，還要看著官方這些年是怎麼污名化參與運動者，亦是國家剝奪他哀悼的權利。因此，小林只能趁著交易兒子遺物時，多花十五分鐘向不認識的他者描述哲哲，從不斷講述故事中回憶過去，證明、描繪他的存在，或許還能尋覓其他理念認同者的肯定和承認，從相互理解中獲得歸屬感。可惜，來到家裡的外來者，要不是沒聽過，就是不敢說，乃至相信官方平息的是「反革命暴亂」【4】。直到這一刻，小林在被預告將死之際，其決定化悲憤為行動，欲至歷史現場，不惜觸犯禁忌也要哀悼自己的兒子。

#### 特定歷史的變形

《5月35日》台灣版本在導演鍾伯淵的處理下，並沒有如實呈現劇中的「北京」家庭，而是刻意的「台灣化」，如天安門父親的阿大（廖治強飾）總帶著所謂「原民腔」，小林則時不時在對話中夾雜台語，令我在觀賞中我感到許多困惑。首先是台灣化問題，之前的粵語和日語版本是為了讓當地觀眾熟悉，幫助他們進入劇情，並無其他的象徵和意圖。然而台灣的語境下，就算是帶有台灣腔的華語或正常說話，也不至於聽起來感到彆扭，但在「六四」的指涉如此強烈下，添加其他台灣語種不僅不會有導演所說的：「這真的在講一個台灣的故事」【5】之效，進而沖淡特定歷史敘事的情感，含混模稜的時空背景，尤其社會運動脈絡和創傷經驗不可混為一談，任何多餘的意識形態、三一八學運的符號、最後響起《島嶼天光》的旋律等不相關的元素進行拼貼，這已經不是「移植」，而是歷史認知上的錯亂，更不應該偷換或借用概念。

#### 不在沉默中爆發，就在沉默中滅亡【6】

原本沉澱了三十年的母親決定不再姑息，卻因小林罹患腦癌導致失能、失智，從憤懣不平，想跟國家力爭到底的母親，變成忘記一切，失去生機的病患，亦是摧毀這麼多年來累積的渴望和勇氣。最終是阿大冒著觸法的危險，展開奮力一搏，或許是想完成妻子的遺願也好，還是彌補自己從前懦弱、啞啞的表現，都讓觀眾見得他身為一位丈夫和父親的動人轉變。

當舞台上獨留下小林一人闡述著他心中真正屬於人民的「廣場」，他終究記住了自己兒子曾經爭取過、對抗過。或許，在最後的想像當中，這個的國家才有自己的容身之處，才有哲哲實踐理想的可能。假使連這群「熱愛祖國」，渴望改革的青年都不被國家接納，那其他人該用什麼方式去愛這個國家？

逝者已矣，生者難堪，儘管小林悻悻地講出：「專制政權沒資格平反我的哲哲」，是來自人民的絕望和放棄之聲，也有來自陳映真先生生前所期許的：「對天安門事件做出科學的總結吧！」至少，我們都不應該禁錮或閹割這段幽暗的記憶、抹殺逝者的面孔和抗爭訴求，最重要的是直面歷史、社會與創傷，建構對話關係。

因為述說和聆聽、書寫和觀看，我們更能連結過去與現在，彌補敘事的匱乏，正義才有得以伸張的契機。

注解：

- 1、 陳映真：〈等待總結的血債〉，《人間》四十五期（1989年7月），頁72。
- 2、 根據加拿大多倫多大學公民實驗室（Citizen Lab）的列表中，至2019年六月四日為止，共有3,440條關於「六四」敏感字遭到中國互聯網的屏蔽。
- 3、 王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（台北：麥田，2011年），頁6。
- 4、 中國人民共和國國務院：〈全國人民代表大會常務委員會關於制止動亂和平息反革命暴亂的決議〉，《中華人民共和國國務院公報》第11號（1989年7月18號），頁451。
- 5、 葉家均：〈《5月35日》：香港「六四記憶」能移植台灣嗎？〉，《德國之聲》（2023年六月三日）。
- 6、 魯迅：〈紀念劉和珍君〉，《華蓋集續編》（上海：魯迅全集，1926年），頁84。

## (8) 當油彩流瀉出柔軟的光輝《藏畫》

演出 | 飛人集社劇團

時間 | 2023/07/08 14:30

地點 | 嘉義市政府文化局音樂廳

從柯宗明寫成歷史小說《陳澄波密碼》【1】至施如芳完成劇本，已有五年的時差；在《藏畫》從收到陳立栢（陳澄波的長孫）的邀請，到提筆書寫劇本，再搬上舞台，亦延宕了近十二年之久。長期沉澱下，兩人到底在歷史之河中採擷到了什麼？透過筆端將素材進行轉譯與整理，作者何以從人物的歷程心境、思索軌跡、遺留的畫作所暗藏的密碼、潛藏的內涵、旁人的描繪等反覆的辯證與叩問，重新模鑄出陳澄波及其妻張捷各自的主體狀態？比如《藏畫》的命題，明顯欲解開謎底的不是畫作蘊藏的符號，而是以張捷為主體，尋覓其藏畫背後的動機和意義。

然而施如芳並非「直覺式」地全篇皆以張捷的視角進行敘述，亦非單純書寫女性的獨腳戲。故事敘事者皆與陳澄波關係密切，從張捷、陳澄波、承接父親藝術才華的次女陳碧女、遺照的攝影師方慶綿，四人視角的輪流移轉，在陳澄波被公開槍決後，倖存者皆在心靈震撼當中各自藏起一部分的自我，包含陳碧女從此不再提筆作畫，藏起自己對藝術的興趣、戲中的方慶綿則將玻璃底片藏起或銷毀，不敢物歸原主等，那是隱隱作痛的傷痕，是社會印刻下的深層恐懼，只能暗自舔拭而不得張揚。

### 張捷為何藏畫？

在戲中，對陳碧女而言，父親陳澄波就像從家裡望出去的阿里山，受人仰望，卻如此遙遠，母親張捷則是紮根在地的樹，溫柔、堅定，被一家人依偎，她固然是一名偉大的妻子和母親，克服紛至沓來的艱難。爾後，張捷在陳澄波罹難後挑起撫養家庭的重擔，甚至在往後情治單位的長期監視底下，不懼艱危地保留丈夫遺作到老，這是一種放不下的牽掛，是否還有等待著是不義之事能被伸張的時刻？

對張捷來說，或許利用餘生使畫作完好無損，是盡妻子之責，也是持續地在守護陳澄波精魂的象徵，她選擇靜靜地、不張揚地活過漫長的歲月，如同演員余品潔在詮釋上細緻而不愠，像是無聲的哀嚎，舉重若輕，不讓故事太快掉入一種受難者深淵裡，或者落入到蒼白悲情的境地。

### 勞動成就的藝術及家庭

當柯宗明擷取陳澄波的油彩作品中的些許符號，包含廣場的意象、技術上誤差和不協調，和〈我的家庭〉裡特別顯眼的書籍《普羅繪畫論》（プロレタリア繪畫論）等訊息交叉比對下，進而促進小說虛構人物推敲出畫作裡潛藏的社會主義與人道關懷之精神；而《藏畫》則不再直敘角色的民族意識和大敘述的理想，而是遺捕人物「勞動」的身影，包含陳澄波時常走出戶外捕捉街道、廟埕、阿里山和玉山的光影、線條、溫度與溼度的細節，讓作品和現實產生共振，以生命踐行藝術的本質，深刻表現出對社會與地方的關切。

值得一題，在第三場〈ECHO 老朋友〉中，創作者以陳澄波〈嘉義街景〉（1934）裡標示的「新高寫真館」，裡頭的老闆方慶綿和陳澄波之間關係，或是是否是張捷請來拍攝陳澄波的遺照攝影師，目前在史實上很難進行考證。不過創作者特意鋪陳和猜想兩人之間感情甚篤，並連繫相互契合的共通點，那就是親身上山進行寫生／寫真。方慶綿從小學畢業後就跟著臼井直義學習，直到二十二歲才到嘉義自力營生，他這一生中竟揹著沉重的攝影裝備，爬過三千多次玉山，只為畢業生和山岳風景拍攝寫真。換言之，在劇中的兩人即便透過不同的媒介維持生計，卻有同樣在勞動中強韌地堅持自己的素樸。

很多時間，在舞台的角落，像是家中閣樓的一隅，放著畫架、畫布、幾幅畫、帽子和行李箱等先生的遺物。張捷或者光影的手就在那縫紉布料，她看著家外的大山，望風懷想，惦念丈夫的來去。儘管在戲中張捷時常守在家裡操持家務，等待或想念丈夫，也從未踏進阿里山，更是參透不了先生口裡的藝術，卻選則靠著勞心勞力的針黹和堅韌不拔的毅力支撐「藝術的家庭」，用一針一線撐起丈夫的未盡志業和日常的柴米油鹽。夫妻永訣後的每一年，張捷地將畫作從狹小陰暗的角落拿出來將摺卷的畫作攤平後擦拭、日曬，陳澄波的精神才得以永存於世，顯現出這些年來為家庭自我奉獻的妻職，其勞動力量的強勁，生成巨大母性的光芒。

### 借物件進行的惦念

《藏畫》裡使用物件和光影的元素，在人偶輪替或者交錯中淪為配角或者象徵性的用途，時而被用來替代真人來扮演角色的冥偶、自身傀儡和一些非關角色，時而輔佐角色進入潛意識及想像之中相互對話，搭配多幅畫作和影像的處理，讓空曠的舞台中增添多層色彩，更能迅速變換多重的場景，尤其在最後一場〈神木下

影中人〉則是來自張捷的想像：將陳澄波在《梵谷書簡》扉頁留下的註記：「以阿里山為背景，畫約三百個神靈」【2】，結合陳碧女和外省軍官的婚禮，當作是他未竟的遺作與祝福，並想著陳澄波看著女兒出嫁的模樣。

然而，原本應具有奇幻、浪漫的畫面，卻直接出現在陳碧女目睹父親槍殺後的悲愴，並對著母親崩潰地唸著其中遺書的內容：「碧女之婚姻聽其自由」之後；換言之，此場便是在女兒的悲泣哽咽尚未收束時，就直接舉行「異想中的婚禮」，造型上原本就不怎麼莊嚴的「神靈」，反倒像是魍魎魑魅圍繞著穿著紅色嫁衣的陳碧女，好似她陷入某種瘋狂的幻想。在我看來，最後一幕所呈現的意境，可能難以精準傳達出創作者的本意和情感。

陳澄波在上海任教之際，因難得合家團圓而完成〈我的家庭〉之作，裡頭他特意將自己畫在畫面的邊緣處，並讓光影呈現反邊，與其他四位家庭成員格格不入，讓處於中間張捷成為視覺的主體，彷彿他早已預知自身和家庭的未來。《藏畫》裡的張捷，宛如施如芳的探索之眼，發出最深沉的叩問，試著朝向過去追尋未被捕捉的歷史鏡頭，不斷反思陳澄波仰望的理想和對藝術的奉獻；最重要的是，張捷在回溯自身境遇時，縱使處在政治犯家屬的位置，也不輕易妥協，仍透過藏畫成為時代茫茫中寧靜的抵抗者，猶如簡國賢的遺孀簡劉理，在逆境中深藏簡國賢《壁》的手稿，是否也是相同的信念和訴求？她們不稍悔的獻身和傾盡而為的保護，悄然無息地等待光亮的那一刻，勝過千言萬語的證明。

注解：

- 1、柯宗明：《陳澄波密碼》（台北：遠流，2018年）。
- 2、〈關於藏畫〉，出自於《藏畫》節目單。

## (9) 熾熱靈魂的生之慾——《蚵仔夜行軍》親子版

演出 | 三缺一劇團

時間 | 2023/07/23 11:00

地點 | 水源劇場

三缺一劇團的核心成員魏雋展在 2009 年開啟徒步旅行，以身為度，展開一場對台灣當代社會的探索，其心路歷程進而影響劇團後來的作品走向和計畫。尤其該團自 2013 年推動「土地計畫」系列，從田野訪調、文獻蒐集等方式觸碰議題，翌年製作首部曲《還魂記》和《蚵仔夜行軍》，爾後在 2021 年上演第二部曲《國姓爺之夢》。如今選擇在劇團成立二十週年之際以《蚵仔夜行軍》為重演劇目，不僅定調劇團的美學風格，包含擺盪在虛實之間的現實魔幻感，更凸顯了創作者對當代社會的持續深思和學習，並且透過身體語彙與他者日常經驗進行連繫。

此次《蚵仔夜行軍》親子版，曾在 2017 年配合教育戲劇的系列活動上演，刪省原本劇中海墘厝裡，家鄰的生活景況和勞動階層的渺小與哀戚，而剩至約一小時的演出時間，則保留以「蚵仔」為主角的虛構內容，以動物作為中介，為孩童與自然、土地之間情感交流打開了大門，兼顧故事的議題性和趣味性，包括那張場上隕石色、佈滿皺摺的大張宣紙，從投影功能、光影視覺、海浪，到蚌殼、神秘蚵仙的造型等使用，開啟變幻無窮的想像空間。作品本身不僅懷有強烈的土地意識和人文關懷，而且藉此向親子觀眾傳遞環境生態的關注，並搭配繪本有聲書【1】，擴充、延續、推廣劇場外的美學和教育功能。

然而，此劇若是面對來自北部的孩童觀眾，在沒有先備知識和台語基礎情況下，他們如何「共感」在趣味背後的窘迫與無奈？尤其抽離以人為主的寫實場景，失去原劇描繪的沉痛，以及生活被貧窮、疾病、死亡威脅的困頓感，從而緩解觀者的「震懾」體驗，何以讓該劇想要關照、叩問的議題的核心，在觀眾中產生激蕩與思考？

### 煙口下的危脆生命

鐘聖雄：「當南風吹撫，雨水如淚落下，母親的臂彎成了彼此孤寂的墳墓。」【2】當台灣的大河濁水溪在工業時代後逐漸枯竭，海岸的生態系統遭致戕害，曾經孕育豐富生命的母親河已面目全非。每年夏天，南風吹襲彰化大城鄉，同時攜帶著

麥寮外海三百九十八支煙囪所排放的廢煙，讓村落的空氣籠罩在灰濛之中。雨水和土壤的酸性，使得有毒物質滲透進居民多孔的皮膚，人們逐漸喪失生存的根基。

從經由賦予人性、符號性地處理，將現實對六輕工業區帶來污染的憤懣，轉為蚵仔夜行軍屠殺「火龍」(hué-liông)之行動。猶如戲裡那群最激憤的 Rock 蚵(野生石頭蚵)，其身上的畸形與缺陷，正象徵著居民在海水和土地遭變質後，體內的器官飽受金屬致癌物的殘害和荼毒，所留下無形的疾病和深刻醜陋的烙痕；再者 Rock 蚵群反芻而出的歌謠，就像是肉體的痛發出的呻吟，承載石化廠發出的黑煙、廢水等污穢的產物滲透於毛孔裡，任其在體內摧毀；最後 Rock 蚵群伺機的瘋狂，是低微生命發動的一場徹底傾覆，是怨恨灌滿了力量，欲奪回被賤斥的話語權。

儘管如此，創作者為親子觀眾構築的寓言，是在非現實情境將資本主義強權剝削自然、毀壞土地的客觀因素，「藏」在神話當中。劇裡提及在蚵寮的各區區長為了待在舒適的蚵殼串裡和吃著鮮美的(毒)海藻，就扮演起類宗教領袖：老蚵仔仙。區長將蚵農喻為崇高的神明「好食」(hó-tsiáh)，並欺騙、說服被圈養於此的蚵仔們，這是百年來蚵仔與人類簽訂的和平協議，使他們臣服、獻身於人類，以犧牲少數來換取虛幻的榮景。藉著隱喻，其實也透露著官商相互遮掩事實，進而犧牲環境永續，用各種的制度性補償或者以地方繁榮為由，欲麻痹、削弱在地民眾的反抗力量。

進擊終究成為妄想？

不管在戲裡戲外，對抗「火龍」的侵犯，皆是為了生存而生成的防衛性暴力。差別在於，戲裡的游擊隊殺身成仁，以自殺式的報復行動引發工廠的爆炸。以現實來看，以此做為結局是否為創作者的心理欲求，訴諸於虛構角色的起義，一舉將工業區全數消滅，達至完全的肉體解放和自由？先不論情節是否過太過於理想或者一股勁地行動，而是缺乏對話和辯證的沉澱和空間，甚至沒有反映出現狀的矛盾關係，就引發一場莽撞的革命？如同上文提及的問題，該如何為孩童觀眾進行一場批判性的反省？除了毀滅與虛無，那群先前被洗腦、被壓迫者操控的蚵仔如何產生意識或者省思過程，應是值得被著重的篇幅。

讓孩童傾聽母親河的吶喊

2010 至 2011 年，六輕陸續發生嚴重的火災事故，同時彰化農、漁民與眾多環保團體，集體反對國光石化設址於彰化的運動，引起大眾開始關注被漠視和遺忘的村落。在 2013 年出版的紀實攝影集《南風》和 2014 年《南風攝影展》延伸的抗議活動，呈現一張張的黑白攝影和來自村民的情緒流露，譜出彰化台西村生命哀曲。爾後 2016 年鍾喬曾領銜差事劇團，進到台西村蹲點，並與居民共同演出《返鄉的進擊》，讓庶民透過最素樸的行動，親身證言。或許在《蚵仔夜行軍》親子版，以常見的蚵仔料理作為引子，再藉由擬人化的寓言故事，來吸引孩童觀眾的目光，甩脫既有的親子劇總是在解決自身的需求和掙扎，引領他們進入陌生的領地看見他者的生之慾求，能在潮來潮去中聆聽環境的傾訴。

#### 注解

1. 三缺一劇團：《蚵仔夜行軍》（台北：前衛，2023 年）。
2. 鐘聖雄、許震唐：《南風》（台北：衛城，2013 年）。

( 10 ) 如果拒絕長大……《 Detour 》

演出 | 影響·新劇場

時間 | 2023/08/11 19:00

地點 | 臺南文化中心原生劇場

在閩客族群的工人階層裡，「做十六歲」為重要的傳統儀式，融合了當地信仰和傳統元素，慶祝家中青少年正式邁入成人的重要時刻，並為其未來的成長祈福。尤其在台南地區，「做十六歲」保留完整且擁有獨特的地方特色，甚至被列為重要的文化資產之一，公家單位在每一年夏天舉辦大型的祭祀、市集擺攤或表演藝術演出，包括從 2015 至 2017 年從原本的「十六歲小戲節」，隔年則擴大為「十六歲正青春藝術節」至今，添增戶外多元形式的表演、體驗等招引市民參與，以此銘刻民眾對地方的認同意識與集體生活記憶。

受台南市文化局所託，影響·新劇團在展節裡持續進行「青少年扮戲計畫」（簡稱：扮戲計畫），計畫主要負責人呂毅新等人的介入，從而擷取、釐整或者收束劇場外、真實社會帶給青年時代的無奈、壓力和困境，在這群青年參與者共同編創到製作，化身為一齣齣表演藝術作品，彰顯青少年主體的自我建構。

第九年的作品《Detour》在故事取材和美學上，相較於往年的作品，並無太顯著的突破。故事揭示在青春道路上繞行、迷失、尋覓出口過程中，觀察和凝思在蛻變為大人前的種種體悟，演出主要圍繞於原生家庭的紛爭、學業和家庭責任間的失衡、生涯定位與求愛過程的迷茫、挫敗等較日常的議題；亦有穿插幾幕較殊異的生命經歷：包含曾與智能障礙的手足間的爭執、與班上和校園裡的特殊教育學生的相處、克服從原本的內向、高度敏感的個性，勇於執行自由擁抱運動 (**free hugs campaign**)，以及有人的父親白天是工地的監工，晚上換身裝扮則是幫別人問事的乩童，形成兼具嚴肅和趣味的調性的記憶群像。當一人在闡述著故事，台上的其他演員就像陪伴、同理他人的角色，凝聚出一股力量，提升自我揭露的勇氣。

然而，每一段敘事的最後幾乎都導向「正向」的結果，在妥協之後彷彿在跟觀眾說：「我們都很好」或者保持好的信念與堅持，在過程繞彎、行遠路後，最終會回到自己欲到達的目的地。在舞台上、戲外的溫馨俱有高度的渲染力，尤其台下

坐著的若是青年參與者的親朋好友，的確傳達強烈共感；但反而劇中人物總是不需要過多的沉澱，倉促地整理好過去，毫無掙扎地迎向大人的時刻。然而青春的殘酷性並非如此理想，在戲外的現實裡，他們帶著青春、懷抱理想是往更光明的路途走，抑或等待他們的是更多的傷痛？難道在這段青澀期間不會想對僵化的體制教育、高壓的家長管制、充滿桎梏的社會規範等等令人煩躁的束縛做出強烈的控訴嗎？難道就在這群青少年梳理生命經驗的過程中，就不能以一種孤獨、不安與厭世的態度來看待這醜陋的現實？或者主創者並非刻意要去深挖參與者脆弱、懼怕之面，只是這樣的「成長儀式」就只會變成心靈雞湯式的相互勉勵，氛圍感十足，卻缺少磨難空間的騰出與社會之間的連結，難以產生強烈共鳴。

總的而言，這九年來，影響·新劇團帶領一群高中生、大學生藉由劇場舉行成長儀式，不僅安排許多戲劇專業課程，更使青少年透過探索自我的方法，回望、檢驗、攤開、體察自身生活上的癥結與挫折，從過程不同個體間的陪伴、傾訴與聆聽相互的私密經驗，建立更深的連結，同時也重新構建他們對內在自我以及他人身體的認知，進而協商、對話、尋找故事的共通點，再創造新的敘事再現、分享的方式。當扮戲計畫即將邁入第十年，青少年劇場已然成為劇團成熟的專業領域，創作者透過藝術為這群青少年編織許多特別的回憶，在做戲的過程陪伴他們的生命歷程，至於將來的作品如何跳脫只是自身經驗的挖掘、串接式的分享，進而能夠融合他者的生命、社會脈絡、世界的關係等，或許更能拋出深刻的青春之題。

( 11 ) 挪用、批判、改造——《搜尋結果：查無此地》、《暗坑囁語——走讀安康接待室》對地景的借用和操演

《暗坑囁語——走讀安康接待室》

演出 | 差事劇團

時間 | 2023/10/29 15:30

地點 | 安坑輕軌雙城站前集合、安康接待室

《搜尋結果：查無此地》

演出 | 複象公場

時間 | 2023/10/23 19:30

地點 | 臺南市美術館 1 館大門前集合

近年來，地方藝文團隊和城市藝術節已經越來越頻繁地舉辦走讀(walking tourism)和參與式劇場(participatory theatre)的演出，其目的之一不僅是破除觀演關係桎梏的狀態或者單一姿勢的觀看模式，亦透過觀者的身體移動，領略潛藏、被阻隔於日常皺褶和裂縫中的記憶、未來與構想，並且通過表演和日常間的虛實交雜中，進而在現實空間獲知新的語境之可能。尤其在國家人權博物館、人權生活藝術節或者民間團體在進行的白色恐怖相關歷史走讀計畫及漫遊者劇場等活動，「移動」似乎被賦予一種意義：必須在自身孤立的狀態下，從地方記憶正在消逝的現代化場景當中穿越過往，捕捉些許的歷史氣息，並試圖走進或穿梭前人的受難場域，觸碰到早已被清理過的血跡和碎塊。當時的記憶隨著空間的改造被埋葬於資本商城和紀念園區底下，我們是否還能像個瓦礫堆的撫拾者，逐步走入時間的過往裡，觸碰和注視到歷史的殘骸？

借來的空間景觀

近期複象公場在臺南藝術節演出的《搜尋結果：查無此地》(後簡稱《查無此地》)，以及差事劇團在安康接待室上演的《暗坑囁語——走讀安康接待室》(後簡稱《暗坑囁語》)，皆以透過手持行動裝備和耳機傳來的錄音檔輔助、指示聽故事的人獨自漫遊和探訪於歷史空間，時而成為故事裡的演員，時而在行走的空擋，看著不符合時空的智慧型手機和應用程式的機制，不小心就跳脫情境，回到自己的位置思索剛剛發生的景況。

然而，儘管這些演出地點和白色恐怖相關，但都不是以再現或重現事件發生的手段，促使觀眾與當時的背景建立連結。反而，兩者「挪用」創傷地景的可怖元素及詭譎意境，重塑和虛構化歷史樣貌。尤其前者設計一種地景探險式地遊戲玩法，摻揉時代沉重氛圍、實境解謎、角色扮演等元素，使參與者化身為調查局的成員，在互動機制下深究共諜案的前因後果；後者則是採取一種對當局的批判姿態，將鮮少有人來訪安康接待室塑造為「禁忌言論」的抒發管道，甚至質疑曾經被關押在此的政治犯所把持的「民主」話語權。換言之，《查無此地》不以關注人權的角度創作，而是憑藉回憶戒嚴時代帶來的壓迫感、現成的老舊空間和薄暮冥冥的光線提供的場景和效果等，來深刻遊戲的體驗和建立代入感（the sense of agency）；《暗坑囁語》則沒有著重於七〇年代政治受難者的主體敘事，而是創作者想藉由所謂「不義遺址」質疑當今「轉型正義」（transitional justice）的主流論述，從而釋出被壓抑、被排除的正義之聲。

#### 借來的歷史素材

《查無此地》的原型來自於 1954 年發生的「臺南市委會郵電支部案」（後簡稱郵電案），參與者被劇中角色王先生指派為一名「秘密警察」，需跟著應用程式 Urban Baker 裡聲音的導引，帶著一張五〇年代的地圖和街坊人物記事本，並假借郵差的身份，挨家挨戶地觀察和記錄。一路隨著音檔指示從市立美術館、孔廟、美術館二館，走到友愛街、永福路和中正路的巷弄裡，主體逐漸和劇中角色們構築起不同的程度關係，也能在聆聽對話當中去猜測人物的個性、喜好和他者的親暱程度等。最後則是讓參與者走到當時的台南郵局（現為客美多咖啡）和陳氏家廟，一步步地揭露「丁小姐」和「施小姐」的家中被人惡意放置馬克思書籍的包裹，而暗戀施小姐的秘密警察在恐懼使然下未能解釋或挽救，最終導致她們遭到檢舉，並遭受了槍決的命運，讓其愧疚一生。

只是創作者選擇編造和完全虛構化的策略，失去歷史敘事該有的本真性，當模糊了虛實之間的界線，反而讓人感到極其抽離。即便有「真人真事」支撐著故事背景，卻在面對五〇年代白色恐怖脈絡底下的人物身歷、言說行動和情感流動上，缺少細節上的處理。姑且不論音檔裡演員使用的語言、充滿現代感的口音和用詞等技術層次，那些被劇中安排的民宅和其他空間都被羅織一種莫須有的地景敘事，令人感到錯亂和困惑，在真假爭辯層次上難以被區分。再者，本劇已經貼上白色恐怖的標籤和郵電案事件的原型，卻製作完全偏離史實的作品，刻板化記憶敘事，

扁平化和去人化政治受難者一切的思想行動，不僅沒有用新的視野開啟重新想像的契機，卻掉入代言、服務和偏重單一歷史意識形態的危險。

### 借來的地景記憶

相較於《查無此地》，《暗坑囀語》採取了截然不同的方式，沒有走讀般的歷史導賞，亦不去追問 1973 年建造的安康接待室曾經「接待」過哪些政治犯，實行過何種酷刑和非人道的對待等歷史細節，而是以一種不斷質疑的態度挑戰當今的社會迷思。參與者在安坑輕軌雙城站對面的空地出發，透過應用程式 Chito 中的音檔聆聽當地居民碎語的交談，其中包括了有關被養大的「魔神仔」、痞仔（狂人）和啞口（啞女）等話題。當我們跟隨導覽走上山坡，進入偏遠、雜草叢生的地方，那看似監獄般的石牆建築外，有兩位演員正在等待著我們。我們於是摘下耳機，痞仔（段惠民飾演）以曾被囚禁於此的受難者前輩的身份，熱情地為我們「導覽」室內的環境。

走進還未被整修為「人權園區」的安康接待室就像黑洞般，愈往深處走，愈覺得陰森怪異，牆面幾乎呈現斑駁不堪，灰地板上的磁磚和瓦片斷裂的痕跡，以及天花板因為在潮濕環境而被黴菌侵蝕，看出來整個空間已被荒廢許久。啞口（莊珞郁飾演）和痞仔就像這個社會的邊緣群體，啞巴為「社會性失語」的象徵，瘋子並非生理上的瘋，而是自嘲自己身上帶著「受難者光環」、（假）民主先輩的代表。兩人一搭一唱地暗諷、揶揄在冷戰分斷體制下，台灣成為美國資本主義陣營的附隨組織，卻將社會主義的紅色思想剔除在外，隨意讓「民主」，也就是劇中不斷提及的魔神仔任意「吃人」，而且被愈養愈大，不容輕易地牴觸。他們就只能待在隔音好到使這個社會不願接納、異議的聲音，比如啞口將「鐮刀和錘頭」的敲擊聲，都傳不出去的地方。

有趣的是，這裡曾經關押的政治犯背後代表的陣營，到現在依舊處於西方陣營，而痞仔和啞口在檔案室拉起的布條：「我終究是你在美麗國棋盤上的棋」和「美麗的島，你的民主我從來做不了主」，已經是明確且挑釁方式在對曾經的政治犯思想上、政策舉措上的嘲弄。走出招待室，痞仔賣起曾興起於台灣黨外運動場合的「民主香腸」，意寓著我們要用先發制人的態度吃掉「會吃人的民主」，而不是被民主給吃掉！整齣戲主題和訴求的傳達不言而喻。

將「借來的」歸還？

總體而言，《查無此地》和《暗坑囁語》都選擇「借用」白色恐怖的歷史和地景，透過移動式的劇場形式創作，卻產生兩種截然不同的感受和問題。前這就像許多參與式劇場作品，愈發往體驗式、沉浸式的方向發展，參與者必須褪去主體，切斷與現實間的連繫，隨著主創者的路徑設計、劇情發展、情境形塑麻木地前行，偶有短暫選擇情節的操控性，卻只為滿足和建立「玩家」的特定需求和獨特經驗。難道劇場已經失去需要回應歷史、與歷史對話、開啟歷史多元敘事的責任和功能了嗎？在定位不明狀況下，到底這是劇場演出，還是電玩遊戲而已？後者的演出則是意識形態過於明確下，缺少強烈的敘事性和移情認同，只有問題攪和著其他問題，壓縮讓空間述說故事的機會，難以達到共情和共感。創作者們對地方的借用，在實作與操控上難以創造新的異質敘事或者發現日常以外的殊相，或許歸還給地方，才是真正意義上對空間想像的解放。

(12) 《一個沒有神的地方》——亦是一個沒有移工的劇場

演出 | 饕餮劇集

時間 | 2023/11/11 19:30

地點 | 思劇場

「保持清醒，非常重要……」，這是在《一個沒有神的地方》開場，表演者用饒舌在提醒著觀眾，必須要意識到自己不是在「聆聽」一個故事，並非單純感性地共情劇中所流露的悲傷與不堪，也非沉浸於劇場營造的歡愉效果；相反，是需要我們在反身性的注視中，像現實之鏡般，折射自我何以在資本主義龐大齒輪中，成為運轉的軸承。創作者選擇以麥克·艾佛（Mike Alfreds）創立的說故事劇場（storytelling theatre）形式，以及《灰姑娘》、《傑克與魔豆》、十五世紀的《愚人船》情節和形象相互交糅、提喻和移植，來道出東南亞移工群體，包含非法黑工、遠洋漁業工人、外籍家庭看護工等，在勞動現場所遇到的實相。

以上能見得創作者的野心，想一一敘述不同移工個體遭遇的夢魘，其中帶出他們遭遇人力仲介多層盤剝、無法任意轉換雇主、遭到人口販賣、血汗工廠的工殤和性侵事件等被迫害的事情，並從童話原型的挪用和饒舌的唱段，企圖拉開一道批判的距離表達對社會和制度的怒吼。

西方童話的世界觀何需介入？

然而，當我們在談論這些特定議題時，為何還要借用西方虛構的文本來借代和隱喻？包含今年在燦爛時光書店上演的《鄉關何處》【1】，挪用薩依德（Edward Said）回憶錄來討論在台的移工受刑人，將兩者不相干的生命經驗混為一談，呈現出扞格不入且難以共感的敘事手法。既然《一個沒有神的地方》選擇用耳熟能詳的童話，在創作空間上能有什麼罅隙替移工相關的議題注入新的視野或觀點？反倒在議題的伸展上造成局限性，只能將其當作是一種服務議題的嬉鬧、具有魔幻和懸疑手法，最後因為童話的符號和象徵過於深刻，移工的苦難身影和脆弱不安被化約為善惡二端或勞資對立的世界觀裡，可能出現失真和窄化的情景。

劇中就以《愚人船》上取用境外船隻處於「法外之地」的意象，孤立無援，就像在一種無人管制、無法治的「漁人船」，掌舵手便成為這裡的「國王」，其他底下的勞工則必須言聽計從，不得違抗，並且從中影射近十年發生的海上喋血案【2】

等事件：境外聘僱移工在惡劣的勞動環境下對船長痛下殺手。劇作家在此還安排被欺壓的船員得以上位後，又成為另一位剝削漁工的惡劣船長，權力不斷在更迭，上位者的腦袋從未改變。這樣的「循環」，也出現在被女雇主當作傭人使用、受嫉妒的仙度瑞拉身上，一旁安慰她的神仙教母看似是一種救贖，在背地裡則是對她實施性侵犯的另一名加害者。如此看來，雇主似乎被停留在惡的那一端，移工則一直處於被動的可憐狀態，便難用更宏觀的視野論及政策和制度層面帶來的不公義，兩方的饒舌對決即便構成論辯的空間，也就只是在看雇主角代表怎麼狡辯，移工角色代表又是如何怨懟，觀眾的情緒起伏得以隨之起舞，造就趣味性十足的氛圍，但難以反映真實的聲音，只能靠著代言來表現移工的處境。

### 不在現場的移工

故事的借喻強調了處境和階層上的重蹈覆轍、不易轉移，卻未看到裡頭的被壓迫者為何會在國家勞力輸出政策下，他們的移動成為被連帶剝削的螺絲釘、當灰姑娘被迫在一條包商化的全球照護鏈（global care chain）【3】當中，她們在母國的母職、家務職又由誰來替代等等的心理狀態，若單純糾纏於勞資問題，就只剩下是非對錯。

戲的開頭就開宗明義地道出：「今天要說的故事，雖然看起來好像跟大家無關，你們想到的也可能是東南亞的外籍勞工或其他勞動的族群。但是，今天想告訴大家的是其實我們都是站在同一艘船上的人！（……）」，觀眾的背景顯然皆是台灣人，其與移工的工作和生活經驗相差甚遠，兩者原本就處於不同的階層，當說故事的劇場策略又強調豐富畫面、節奏不間斷、多重角色和功能、高素質等的身體扮演，演員如何將他們的情感經驗轉化於唱詞和肢體展現上？尤其說故事劇場形式的特點需要風格化，也必須在迅速轉換角色中絕對的明確化，限縮演員能夠細膩詮釋移工的時間和機會，導致人物只能處於刻板 and 單面化的形象展現。當移工群體沒有一位在現場，又何以牽動（台灣）觀眾的情感共鳴？甚至在不停歇的故事敘述，觀眾能否在些許的喘息空間中，開啟思辨的可能？簡言之，總總提問皆是指向：這個作品的對話對象到底是誰？

### 劇場對社會還有效嗎？

近兩年來，無論是《九槍》拿到第五十九屆金馬獎最佳紀錄片，或是影集《八尺門的辯護人》在 Netflix 獲得極高的討論度，關於「失聯移工」等議題又回到到

大眾的視野。不得否認，劇場不僅單純提供娛樂效果，還有教育和社會功能，而鮮少有人是為了學習、替少數群體「分擔」苦難而進劇場。

假使劇場創作者還保持想要替弱勢群體說話之理念，前來的觀眾若對這類型的議題、對移工群體，有基本的認識和同理，作品能與群眾對話和思辨的空間是否就會失效？在外部有大量的新聞畫面、文獻書籍、田野現場的第一線震驚感受等，劇場的虛構面反而缺少能夠帶來震懾衝擊的媒介？在現場對話失效的情況下，演後又能產生什麼樣的「殘響」對結構性的問題產生任何一步的改變？因為劇場的現場性，其殘酷面就是在於它的稍縱即逝，聲音的傳遞能量是有限的，難以撼搖同溫層外的感受與固有的思維模式。總言之，為何我們還需要一齣虛構的移工相關劇場作品盡述他們異地求生的窘境，以台灣人的角度抨擊跨國和資本主義的掠奪和不公等事實？若是創作者選擇另闢蹊徑，找到移工在母國的場景、深掘其在台灣築建隱蔽的地下社會，或者他們在離鄉之前、歸鄉之後的改變，並看見傷痕累累肉體裡的騷動、複雜的情感和思想旨向。在多重層面的田野習作下，讓劇場成為紀錄的媒介，亦能找到新的方式回應社會。

注解：

1. 杯具社《鄉關何處》，李昱伶編導。演出時間：2023年8月20、21日，演出地點：燦爛時光：東南亞主題書店。
2. 根據報導者指出：「根據農委會漁業署統計，近10年來，台灣就有23起外籍漁工犯下的海上喋血案件。」尤其以2013年特宏興368號案最為轟動，「一艘從台灣宜蘭蘇澳到南太平洋捕鮪魚的小型鮪延繩釣上，發生了一起船長遭船上六名漁工殺害的喋血事件，不堪暴力對待的漁工，聯手將船長、輪機長丟入大海……」。引自蔣宜婷：〈通往大海的日子〉，《血淚漁場》（台北：行人，2019年），頁54、蔣宜婷：〈台印聯手剝削萬名漁工〉，《報島者》（2016年12月19日）。
3. 關於全球照護鏈（global care chain）或者「全球保母鏈」的概念，參自於美國社會學亞莉·霍奇查爾德（Arlie Hochschild）於2000年被收錄的論文〈全球照護鏈和情感剩餘價值〉（Global Care Chains and Emotional Surplus Value）和藍佩嘉：《跨國灰姑娘：當東南亞幫傭遇上台灣新富家庭》（台北：行人，2008年）。

( 13 ) 荒塚下的孤魂妄影《黑色－在詩與革命之間遊走的黑色青年》

演出 | 虎斑貓文化工作室

時間 | 2024/03/15 19:30、2024/03/16 14:00

地點 | 陽明交通大學演藝廳

以歷史呈現過往的種種並不表示，「依照它們當時真實的面貌」來認識它們，而是意味著記憶的捕捉，一種如同人們在危險發生的時刻腦海裡所閃現的記憶。歷史唯物主義所關注的，就是捕捉過往的景象，一種如同歷史的主體在危險發生的時刻所突然看到的景象。

—— 出自〈歷史的概念〉第六節【1】

在日據時代，台灣無政府主義青年將自身比喻為「孤魂」。活著時候，他們除了不斷被強迫改造民族認同，連自己的思想理念與參與的社會運動也遭當局的壓殺和掣肘，進而萌生巨大的孤寂感；在死後，那些未盡的訴求卻無後人願意承繼，抗爭的精神屢屢受人遺忘。《黑色－在詩與革命之間遊走的黑色青年》（後稱《黑色》）試圖從報告劇、身體和詩歌的演繹和構築，回望 1920 年代知識分子的文化抵抗運動史，以林冬桂生命敘事與政治意識的發展為軸心，探索文化協會、新劇運動，以及無政府主義者的活動軌跡，藉此召喚當時無產青年反帝殖民的革命記憶。

意象作為歷史瞬間的集聚

魂魄蟄伏再起，彷彿欲向生者傳達尚未訴說的訊息。詮釋孤魂意象的瓦旦塢瑪，隔著一道門投射著陰鬱且熾熱的眼神，專注地凝視著前方，靜默無語。猶如老哈姆雷特陰靈盯著其兒的神情，正義無法被伸張而難以瞑目的雙眼。在舞台上魂魄雖非讓人顫慄恐懼或焦躁不安，但十足的氣場，非透過忘卻、忽視就得以將幻影抹去。陳憶玲所表現的景象，宛如受進步狂風吹襲的孤鳥，其那鋁箔質感的翅膀在黑暗中揮舞，碎片般的光亮同時照射在各處，是歷史棄塚中被湮滅的殘骸正隱隱閃爍著。隨著歌隊奏鳴的〈甘蔗歌〉，揭瘡農民毫無土地和農作價格的支配權，只能作為殖民母國政府和資本家的奴隸等血淚敘事，孤鳥也不得迴旋折返接近他們，只能在踉蹌中不停揮翅飛掠。

除了啞啞無聲的肉體留下不可名狀的訊息與使命，在沉潛中相繫著無產青年的意識；再者，丁麗萍在劇中不時以閩南語唸起劇中獨白，以及左翼青年的詩文作品，包含賴和〈前進！〉、王詩琅〈沙漠上的旅人們〉和黃天海〈孤魂〉，演繹者不啻單純地唸出詩作，其讀詩的力量在報告劇的理性群讀中成為極具感染力的情感宣洩，就像氣息源自腹部深淵，震撼身體內的每一處內臟，撕裂自身的聲帶所發出的淒厲呼喊。如同在一場祭典上，這群孤魂被女巫召喚而來。

#### 以現實介入歷史的聯想過程

與三位行為藝術家不同，報告劇演員的組成多由素人身份參與，他們的聲音從稚嫩青澀到質樸沉穩，以平緩的節奏輪流報告，重複道出著「我是林冬桂……」及其他人物的心境、行動和社會矛盾。作品複聲調具有「群眾」的特質，使劇中角色的性格和內在不再受到揣摩或單一演員扮演的限制。相反，它展現了群讀演員如何從理性的個體、冷冽的觀察，通過「第一人稱」的代言與故事人物反覆進行內在對話。他們在舞台上表現的身體和聲音，猶如共同承載著對抗帝國主義集體經驗的過程。直至劇的結尾，則回到真正「我」的處境，闡述著自己與歷史之間的關係和定位，進而在當代和過去的「並時性」下，反思當下民眾反抗的語境。

換言之，歷史難以被真正地再現，而報告劇的中性狀態（in-between）迫使群讀演員拉開與過往他者記憶的客觀距離，有自覺地以自身生活經驗稜鏡識別、折射劇中人物的生命狀態和理想主義實踐，從回溯當中逼視眼下社會所面臨的危機時刻，在啟示的瞬間將現實中一再丟失的希望重新贖回。

#### 虛無的孤魂意識

《黑色》所捕捉到的歷史景象是透過文獻、田野調查、總督府警察沿革誌、人物日記、詩作、家屬的訪談等材料梳理而成。在汲取資料後，以編年體的時間維度重新組合歷史，再現多起知識分子與群眾集體抗爭的始末。但是，面對這些繁雜史料，若大多都以年表和事蹟呈現，重複地出現頑抗和取締的畫面，而沒有更豐富地思索，使帝國與殖民的符號僅剩「壓制」的象徵，無產青年則只是「否定」的集合體。當權者透過權力的繩索不斷宰制著人民，國家成為壓迫的工具，其中一位演員奮勇前行喊出：「權力是抹殺人類的機械，不消滅一切權力無法得到自由……我等誓死於黑旗之下。」一方面受壓迫者在歷史關頭下激昂地宣示，另一方面則讓鬥爭的希望泯滅，舞台上疾呼的口號便成了盲目、虛幻和註定失敗的行動。

尤其是在殖民地的台灣社會，知識分子對於組織的主張和「大眾」（或民眾）的理解存在諸多分歧，甚至在文化協會裡，不僅有左右兩派的文化思維交鋒，亦有對民族自決和階級推翻等改造社會和文化實踐的路徑上的深刻分歧，乃至分道揚鑣。在《黑色》裡，不僅闡述無政府主義青年的運動軌跡，也有報告投入農工階級而奮鬥的左翼人民陣線，包含簡吉、謝雪紅、王敏川等組織運動紀事。然而，黑色與紅色之間論爭與矛盾，在文本中並沒有被仔細辨析和總結，致使舞台上反政府的力量淪為純粹、虛無的懷想，也讓戲裡所提及的 1927 年文協分裂，以及新文協由左翼知識分子主導，卻缺少主義和意識形態之間的辯證和提問，只剩下政治權力爭奪的結果。這群紅色青年的青春，依然如陳憶玲演繹的被困在「白色」暴力掩蓋物裡，遭到吞噬，難以掙脫。

帝國的壟斷政策與資本主義的榨取，是何等對殖民地經濟帶來嚴重的剝削，致使農民權利意識遂逐漸凝聚並付諸抗議行動。可是，當演員朗讀 1929 年「反對始政紀念日」演講會的反對傳單，竟去政治化地忽略「支持中國工農革命」、「擁護蘇聯」的訴求，這是有意識地將國際社會主義運動與台灣左翼思潮的連帶刻意地斷裂，導致整齣戲的立場越發模糊。

#### 缺落的台灣左翼革命觀

當王墨林提及：「……我們面對在不同歷史階段發生白色恐怖的歷史，都必須從哲學、思想、社會等多重層面做其深度的思考和判斷，以避免白色恐怖歷史終將脫離左眼的視角，卻替之以右眼看歪歷史，如蒼蠅的複眼作用，無法有效看到一個完整的世界。」【2】然則《黑色》裡的左眼的透視，卻湧現出浪漫主義式想像，對失敗的革命經驗再次抱持美好的想望。

關於左翼運動的歷史敘述，不僅僅是在裡頭看見值得深掘的理念與精神，或是悲憫化這群革命運動者，更應該在他們運動慘澹經驗的總結中省思，並找尋繼承的方式和對話的契機，從而提出新的理想主義的建構方式。面對近代國家與資本主義的勾結促成了新帝國殖民主義，形成了剝削和再分配的體制。所謂的「敵人」早已不露形跡，趁我們毫無準備之際，剝奪了民眾的自主性，並限制對其他制度的構想。在這樣的情況下，我們該如何從文化層面思考抵抗的可能性呢？特別是《黑色》再現的台灣新劇運動史，張維賢和黃天海等人極力反對「諂媚愚弄的反動作品」，而是尋找大眾的思想和情感，「以創造新生命的世界為使命」【3】。

文化運動為當時知識分子對民眾文化啟迪，以及將文藝作品作為政治革命的武器，所留下精神與價值，應要為當代藝文工作者尋找新型態的審美形式或反撥語言，進一步思索何以將劇場打造為社會革命的實踐場域。

注解：

1、引自華特·班雅明 (Walter Benjamin)，莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》（台北：商周，2019年），頁217。

2、王墨林：〈「白恐戲」在劇場的複眼數〉，場刊《日明》，頁4。

3、關於〈民烽劇團宗旨宣言〉，詳見台灣總督府警務局編，王乃信等人譯：〈第四章 無政府主義運動〉，《台灣總督府警察沿革誌第二編——領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史》第四冊（台北：創造，1989年），頁25。

( 14 ) 叩問反戰的本相與掙扎《裂縫 — 斷面記憶》

演出 | 差事劇團

時間 | 2024/03/22 19:30

地點 | 寶藏巖國際藝術村

坐在台下，凝視著廣袤的歷史斷面，眼前呈現出缺磚斷瓦的殘破景象。土壤上多支日光燈管密集地插著，展示突兀的線條，在漆黑中發出刺眼的白光，交織著頹圮與重生的象徵。2004年《潮暗》的影像在戲開演前持續播映著，而舞台上啞啞的老兵亡靈拾著裝著骨灰的便當盒晃遊，猶如失去載體的無名魅影被拘禁於斷面中，因執著的意念不得放下，只能在殘留的記憶與感性碎片中暗暗蠢動。伴隨死亡的復返，為接下來所呈現的《裂縫 — 斷面記憶》，捎來禍殃的預示。

先前混雜著斑駁的歷史殘痕、意識形態遺緒、迷惘的幽魂、多樣移民生命歷程等被隱蔽於寶藏巖「違建」磚瓦中——這些建築彷彿溢出城市規畫的框架，令再也無法發聲的無數弱裔與隔壁熙來攘往的鬧市人群並存著。劇中安排一位戴面具的盜火者卡薩格蘭（馮世權飾演），帶來一盞火，將縫隙裡積澱的記憶照亮，試圖讓失能的場域得以被指明一條通往未來的潛隱光輝。那一刻，神秘之火燃起，原本是照明黑夜的黎明，演變成即將吞噬家園的炮火，原來拯救與焚毀只在當權者的一念之間。

偉大的英雄，卑微的平民

在古希臘悲劇裡常見英雄逐步邁向自我毀滅的過程，由於坐在台下的觀眾無法影響舞台上英雄犯下彌天之罪，只能目睹一個不應遭受厄運且非凡之人招致的苦果，爾後在發現實情後，甘願以死亡或自我流放等極端行徑來懲戒自我，進而展現人與神諭對峙的生命強勁。亞里斯多德提出的淨化論（*katharsis*）提醒著我們：悲劇情節往往能夠觸動當時觀眾的憐憫與恐懼，並與劇中人不可違抗的境遇產生共情，從而忖度劇作家在作品所承載的倫理寓意。

在《裂縫 — 斷面記憶》裡安排的詩人（李明哲飾演）宛如貫徹鍾喬及其他劇作家的意識，直接破題此劇便是改編《奧瑞斯提亞三部曲》為父復仇的主線情節。在三部曲裡，奧瑞斯提斯在阿波羅神諭引導下，為被害的父親報仇而殺死謀害父

親的母親，即便遭到復仇女神的追捕，卻在最後雅典娜的裁奪中無罪釋放。不僅可見主角的英雄光環，亦含原悲劇人物的行動與意志往往受到神的意志或者律法左右，導致人的命運幾乎難以脫離造物者設下的圈套。

當《裂縫 — 斷面記憶》選擇剝去宗教神話的外衣，加以添寫劇中奧瑞斯（郭宸瑋飾演）懷有偉大的「理想主義」，以加入游擊隊來反抗政府軍事主義的所作所為，意外在一次的進攻行動，促使主人翁成為殺害父親的兇手。恐怕面臨現代戰役，故事的結局也已經注定了。固然在戲裡奧瑞斯一家人沒有神祇粗暴地干預，依舊有那隻帝國的「手」以及資本巨獸正不斷在鼓動軍事衝突，不就是戲中提及到關於法西斯的監視與介入，以及軍火商背後的煽動嗎？接著，當觀眾看著奧瑞斯在煎熬與困境中一步步地邁進早已部署好的結果，終究無法脫離最高權力者的魔爪，俱有強烈的現實指涉。特別在砲彈落下的那一瞬間，只為平凡且渺小的人帶來深重的痛楚，而沒有崇高的英雄敘事誕生。

在反革命與反戰中取捨？

與奧瑞斯的弟弟提亞（王言煥飾演）欲延續父親反戰的信念，純粹想保衛家人的安危心境不同，在戲裡，奧瑞斯能展現英雄般性格，或許是他不相信政府的任何作為，而是渴望為國家的前途與人民捨生取義。儘管所有人都在指責奧瑞斯，他仍然投身於欲顛覆政府的組織，卻換得罪惡纏身，從滿懷復仇之心，到最後知道自己就是殺父仇人之際，陷入了自責之中難以自拔。

即便，作品中傳達的反戰，是為了反對背後的列強勢力操控，是為了避免成為他人的傀儡，是為了拿回自身的掌控權。然而，為何戲中要安排一位渴望變革的反叛分子，歷經如此嚴峻的考驗，包括親手弑父、舉家幾乎遭滅，以換得他參與反動的報應？戲裡選擇開戰的「游擊隊」與奧瑞斯，難道要該為他們的「正義」，受到嚴懲？

《裂縫 — 斷面記憶》融入的敘事詩〈石壕吏〉，同樣帶著現實主義的關懷，不僅汲取杜甫對詩中「老嫗不得以代夫服役」的同情和悲愴，或許作家也面臨與杜甫同樣的窘境：即使對兵役招募等剝削的制度深感厭惡，唯獨在國家存亡之際，為求平穩，不忍強烈貶責，只能眼睜睜地看百姓的利益被犧牲？倘若奧瑞斯為人民的利益而戰，卻被標籤為引起爭端、破壞和平，這樣的遭遇會不會意味在維護安穩底線的同時，只能無奈地袖手旁觀政府的惡行，而不能選擇武裝起義，向當

權者開戰？再進一步地發問，在作品主旨「反戰」強烈訴求下，同樣是站在國家「維穩」的立場，要如何在武裝反叛與和平中取捨？

「反戰」的本質為何？

「為何而戰、為誰而戰？」是本劇不斷出現的叩問。在前文中闡述古希臘命運悲劇的特質，人物的苦難往往與神秘力量息息相關。當今所謂的「神」，就是新殖民主義施展的力量，操縱他國及其民眾。在主敘事外，戲裡安排兩位士兵的穿插戲，片段地揶揄小政府天真地倚靠外來勢力，軍售交付延遲等屢見不鮮的景況，襯托出戲中角色在地緣政治棋局中，淪為棋子的悲哀。

奧瑞斯為了大義，踏上「以戰止戰」的路途，卻沒有輸出任何國家新的制度想像，以及在本劇中特別模糊的「理想」似乎與反權力劃上等號，表現出莽撞、頑固地反抗強權之形象，導致角色在抵抗過程中缺乏驚人的生命力展現。在難以理解角色的處境下，錯失了在劇中展開「內戰」的抗爭契機，只留下反覆出現的死亡意象瀰漫在戰火之中。

即便創作者很明白地點名熱戰的軍工複合體、操弄代理人戰爭的幕後黑手等，當我們面對霸權，就一股熱地迎合與慾望的積極投射。若我們像悲劇人物般拿不到自身的主導權，那「反戰」到底要向誰提出呼聲，又有誰又會聽見反對的訴求？尤其在高度意識形態對立、民族情感分裂、政權體制相持的桎梏，冷戰的長期效應已經根植於民眾的身體記憶之中，難以自拔。

( 15 ) 重返、變形與纏繞：《神去不了的世界》中的三種惡魅

演出 | 烏犬劇場

時間 | 2024/06/29 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

在歷史所紀之惡中，我們驚覺那些「非人」的獸行其實可能都是「人為」之過；人性向善的掙扎，處處有著怪獸的陰影。……除惡既不能務盡，我們只得紀惡以為戒——歷史的創造總也開脫不了惡獸般的記憶。【1】

潛伏於歷史裡的「惡獸」，造就時代共同承載之悲愴，其餘緒更不自覺地傳遞後代，難以揮去。在與過去的巨大鴻溝中，身為戰後新世代的我們，應該站在什麼樣的位置回望戰爭歷史？從《神去不了的世界》來看，作品並非通過再現或讓歷史主體經驗直接訴說戰爭的殘酷，而是試圖讓三位演員在敘事者與親歷者之間來回切換，透過第三人稱在現實時空中描繪故事。另一方面，他們又能隨時成為劇情裡的角色，尋找通往歷史陰影或傷口深淵的幽徑。當敘事者的情緒不斷地游移在「難以言喻、苦不堪言」到「必須述說下去」的糾結當中，從而連結那些幽暗的憂鬱過往。

第一種惡魅：被承繼的創傷遺緒

場上佈滿染上銀灰色的塑膠袋碎片，時而閃現微微跳動的光斑，彷彿被砲火轟炸後的枯枝敗葉，又或是一片殘存的劫後餘燼。在燈光亮起之前，演員彭云緹的聲音環繞於場上：「接下來我會為你除魅，讓你整個人真的回來」，似乎透過一場精神療程拉開帷幕。作品提及的「魅」，本身具有陰鬱詭怖、不得把握，卻縈繞心頭的特質。當敘事者在兩則看似不相關的情節、不連貫時間敘述中，輪流穿插闡述和入戲，亦藉以「愛」作為引子，逼使那些潛伏於肉身之魅顯現；所謂「講愛的故事」不僅在於個人性的情愛關係，更是關於情感被幽魅佔據與撕裂的深層困境。

演員彭云緹簡單介紹角色謝以愛及其背景，與其他場上演員相繼進入角色。謝以愛長期受恐慌症所困擾，她只能依賴鎮定劑來控制突如其來的懼怕感。包含她深怕將這種疾病遺傳給腹中的孩子，在未告知丈夫的情況下選擇了墮胎。儘管她受到無數的包容，心中那無法彌合的缺憾依然難以消散；當她再次目睹母親恐慌發

作，見到她表現出歉意和無助的窩囊樣，哀憤瞬間湧上心頭。原來劇中的家族性遺傳恐慌症並非天生的缺陷，而是源自外公參與戰爭後留下的創傷。作為生還者的後代，謝以愛與母親的基因，無意識地被銘刻某種暴力的印記，有如詛咒般，需要一輩子與極度焦慮和不適的情緒共處，怎麼也擺脫不了惡魅隨時襲來。

### 第二種惡魅：嵌入體內的帝國幽靈

當謝以愛的敘事線走到一半，另一條在日據時代高山部落裡，猴子與小鳥兒的感情線隨即開展。在帝國意識形態的注入下被迫進行精神改造與規訓，剝奪族人的信仰、身份與本性。就像演員廖晨志在介紹和扮演人物之際，不管乾嘔得多用力，卻永遠無法發出角色本名的原聲，只能以他出色的狩獵技能特徵來取簡單的綽號——「猴子」，以便故事繼續被述說下去。

當殖民的手伸向島內的高山森林地帶，對原住民族長期施行的理番政策，沒收獵槍，佔據獵場，對自然資源、傳統文化等一切進行侵略與剝奪。猴子的友人「木瓜」因藏匿父親留給他的獵槍，而遭軍警的懲處。為了償還高額的罰款，木瓜與猴子在太平洋戰爭動員令驅使下，在高雄港登上擁擠、充滿惡臭的船艦，一同前往遙遠的新幾內亞，並加入高砂義勇隊。他們被迫將族名改為日本式姓名，準備獻身於太陽旗的「榮耀」。

演員王肇陽飾演的木瓜，在沒有實景輔助的情況下，仍能以強烈的說服力，演繹出人性在極端環境下的脆弱與瘋狂。當木瓜內心反覆掙扎：「殺人和殺豬能一樣嗎？」、「一開始不一樣，後來就一樣了。」可以想像，在物資匱乏的情況下，被迫殺害當地土著搶奪資源，令在前線的青年飽受無比煎熬。經歷南洋傳染病瘧疾的折磨，以及在戰場中極度的疲憊與飢餓，木瓜的神經狀況逐漸衰弱，陷入幻聽與幻覺當中，呈現出瀕臨死亡邊緣的神情，最後，他消失在南洋幽邃的叢林之中。第二種惡魅，在日本殖民主義的陰影下得以顯現。從對原住民族實施徹底地羈縻和馴化管控，到當作野獸般被拋棄在惡劣的人間煉獄，任由其在陌生的環境裡自生自滅。即便木瓜當初時不時地提醒自己「我是人，我們是人」，卻終究敵不過惡魅強大的操縱與支配，漸漸失去原有的本真。

### 第三種惡魅：生還者餘生的夢魘

在這兩則相互交織的故事中，創作者有意地通過魔幻意象，作為生者在異世界連繫逝者的神秘蹊徑。例如，謝以愛在一陣莫名的聲音引導下，從北部開車到曾經

將台籍日本兵送往南洋戰線的高雄港。隨後，她身上長出一雙羽翼，飛向雲層，看見懷著在戰爭倖存內疚的外公，更多看見的是原來留在自身體內的惡疾，是那不被提及、不可名狀的歷史傷痕。爾後謝以愛又潛入幽謐的海底，宛如是在子宮的河床裡傾聽那未出世女兒的呼喚，連帶喚出潛意識裡母性原初與重生之欲。同時，小鳥兒依靠巫的儀式與猴子之間定情的紅色果實，聆聽遠方的聲音，藉由自身的意識游向南洋的島嶼，覓尋猴子失落的魂靈，最終在安撫中讓他想起原本的名字，使無視時空限制的「愛」得以發揮除魅的作用。

戲的開始，當演員投影出教科書上的 1945 年日本國投降文件、皇民化時期的「志願血書」與台籍青年投入大東亞聖戰、日本厚生省在 1973 年的統計資料等相關資料，觀眾在上面怎麼也讀不出當時的上述提及的三種「惡魅」。它們的詛咒長成在帝國殖民的暴行下，乃至戰亂環境的惡劣與威脅，附體在各種危脆生命（precarious life）之中，使其脆弱的肉體、意志和慾望，暴露在不安之中。這些生命只能選擇沉默，任人宰割，遭受不受控制的暴力折磨，成為無法言說的啞啞者。猶如伴隨謝以愛外公的晚年，是年輕時代遭遇的生命經驗，迫使謝以愛的母親和她繼承相似的恐懼反應，更是潛存於當代集體的記憶和感受，不得不去直面和追索過去如此龐大的壓抑和空缺，意識到官方版本如何選擇性地紀念和哀悼。

在舞台上，當敘事者因痛苦而不願再回想，又深怕無人記得時，欲讓故事停下來，其他人卻會堅定地鼓勵他繼續說下去，不要退縮。《神去不了的世界》作為戰爭三部曲的首部製作，提醒著我們，以當下的基點回望，探見並追悼那些被拋棄於歷史廢墟的赤裸生命，深刻傾聽他人受苦身體的聲音，亦是重新建構能夠彼此緊密連繫的途徑，進而摸清惡魅，破除其帶來的詛咒，直面難以與前人切割的心靈傷痛，使悲劇成為未來的力量。

注解：

1、王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（台北：麥田，2011），頁 299。

## (16) 復現抵抗人民敘事之困境《走吧，野草！》

演出 | 再拒劇團

時間 | 2024/09/14 14:30、19:30

地點 | 臺灣戲曲中心 多功能廳

再拒劇團在 2024 戲曲夢工場的新作《走吧，野草！》以上世紀即將進入千禧時代的劇場創作者之眼，重新想像及轉譯經典戲曲《白蛇傳》在各自語境中所表現的特殊意涵，不僅欲帶著致敬意味回望田啟元的改編與實驗，並將劇場置於歷史脈絡之中，嘗試撥開早已被歷史迷霧遮蔽的「鄉土藝術團」的演出痕跡，以及連繫工人自辦的左翼刊物《野草》之運動經驗。劇情設定一個熱衷於「實驗」的前衛小劇團，在創作靈感喪失時展開對早已遠去的記憶觸摸，竭力思索劇場工作者在難以溫飽下需要倚賴政府補助維生，或戲劇創作無法獲得廣泛觀眾認可的境況，面對現實危機，進一步引發劇場作為媒介在此刻語境中的精神和意義的追問。

然而，在處身於 2024 年現在，為何迫使我們需要回訪九〇年代，乃至四〇年代的劇場路線、思想軸承、情感軌跡等歷史遺產，並且在巨大時代鴻溝中重拾被遺忘的做戲初心？《走吧，野草！》與其創作者遙遠的叩訪與召喚，是否能夠找到劇中白娘子的祖傳良藥「荊房敗毒散」，拯救當代劇場在這個趨向文化新保守主義的時代下所面臨的無力感？

### 喜劇作為揭示歷史之悲

在劇的一開始，觀戲須知先將觀眾帶回至 1999 年集集大地震後的時空。隨後，一齣僅時長「3 分 20 秒」的戲中戲《盲》登場。在這短短的時間裡，劇情安排一位雙眼被蒙住、對世間戰爭與疾苦視而不見的王者，他靠著欺騙世人上位而遭到歌隊的唾罵。最終，這位主角淪為一條「說謊的狗」的荒謬形象，結束這場短劇。隨後進入「演後座談」，由曾伯豪飾演，從新竹來到台北看戲的敏雄坐在觀眾席代表觀眾（後來成為戲中劇團的團員之一）發問。從戲中戲《盲》的極其短暫演出、作品翻譯腔調的使用，到刻意營造的壓抑與灰暗場面，接著觀眾代表與回饋問卷提出似懂非懂的問題與感受、《破報》記者以似是而非的肯定短評，以及林文尹所飾演的導演「莫名其妙」回應等，這一連串看似只談感受，甚至帶有自我沉溺的概念演出與座談，充滿戲謔意味，為該劇奠定譏刺喜劇的基調。

該劇在營造九〇年代氛圍時，透過符號和裝飾展現時代特徵。影像中包括 1995 年時任衛生署長張博雅以愛滋病為由，拒絕 NBA 球星魔術強森訪台的新聞片段，以及幾年後時任台北市長馬英九在剝皮寮談論文化保存的畫面，這些片段都隱含對當時社會議題的微妙指涉。在《白蛇傳》的影像改編中，本土與懷舊符號更為明顯，許仙與白娘子的相會場景被置於復古卡啦 OK 的台北浪漫屋、西門町的獅子林大樓，以及百悅商務旅館櫃檯等空間，意圖融合了時代感與地域特色。縱使無法對歷史的物質條件完整復現，卻能引發共鳴的原因在於，當台灣在九〇年代經歷威權轉型，經濟逐漸進入市場與消費至上的治理，社會運動的動員能量日益低迷，小劇場至今在這樣的環境中被迫適應體制，卻難以找到適當的宣洩與控訴對象，使得劇中導演和劇團成員開始深刻反思劇作的突破創新意義，並質疑重新排演的必要性。

猶記在 1994 年 9 月 23 日，由文化建設委員會（現為文化部）與《中國時報》人間副刊共同主辦的「1994 人間劇展」在天母誠品書店正式揭開序幕。首演當日，部分場外民眾高舉抗議標語「革命尚未成功，小劇場已被收編」【1】，強烈表達自 1984 年起至九〇年代間，台灣小劇場運動走向喪失「反體制」本質，淪為符合當局政治目的的活動，同時成就統治階層合構的、似嘉年華式的文化歡慶活動。正如《走吧，野草！》所自我嘲解和嘲諷的對象，不僅是那些特意搞噱頭、缺乏世界觀深度的過剩表演，還包括時常陷入無病呻吟、缺乏反叛性的自我創作檢視。遺憾的是，此劇並未嘗試從當下國家機器的本質與文化治理體系的批判出發，來反思劇場在當代的角色與功能。

劇中人物僅因受到前輩劇場實踐精神的感召而獲得創作的動力與使命，卻模糊了當時文藝生成背後的特殊脈絡及其抵抗的主體性。當代劇場創作者雖試圖以問題意識引導觀眾回望歷史，卻未能喚醒那些被掩埋的沉重與特殊記憶，反而為這些記憶增添一層霧靄，使其更加難以穿透，成為理解歷史與現實的另一道霧障。

### 抵抗敘事的消逝

無論是光復初期鄉土藝術團成員的構成及其發展的從屬於人民／民眾（people）的藝術，或是八〇年代中期充滿顛覆與對抗特質的台灣小劇場運動原點，都在特定的社會脈絡與變遷下，熱烈地展開以文化為基礎的體制反抗運動。鄉土藝術團作為中共地下黨組織推動革命事業的文藝戰線，聯合當時的新民主主義的工運風潮，針對無產階層熟悉的戲曲《白蛇傳》進行改良，將「大部分都是迷信的、荒

誕的、無稽的」【2】神怪情節，以及傳統忠孝仁義之情，轉化為以弱小人民對抗國家壓迫的敘事，展現出高度的當代戲曲前衛性。曾經參與鄉土藝術團演出的台籍郵電職員王文清【3】提及當時現場的「本事」寫著：「白素貞、小青已死，人死不能復生，這個悲劇已無法挽回。但在今日的我們，何嘗又不是白素貞與小青，被惡人欺騙奪走我們的生活工具？奪走一切希望？今日的我們，是不是應該要團結起來了？」【4】

在《走吧，野草！》中，「人民」的歷史不僅逐漸被淹沒，劇情對於鄉土藝術團最初改良戲曲的目的也僅限於復興本土戲劇，及服務「大眾」的文藝發展的表面意圖，卻未能深入呈現《野草》刊物與改良版歌仔戲《白蛇傳》中所蘊含的深刻「左翼關懷」。這些政治意識在劇作中被稀釋，儘管在此次「劇·眾」的策展主題【5】包裝下，該劇在拆解過往歷史的過程中，卻消解所謂左翼關懷中的「眾」，削弱其核心的社會意涵，失去劇場與社會運動之間的連繫，並擺脫過去「無政府主義式」激進抗爭的政治取向，進而減損原本強烈的社會批判力量。

劇中新來劇團不久的敏雄從新竹老家帶來親戚長輩的《野草》刊物，其中在 1949 年刊載的鄉土藝術團公演紀實，原本是開給劇中劇團成員的良效藥方，卻只是一帖救火揚沸、短暫的「強心藥」。敏雄在獨白中以彈奏月琴的盲人歌手的演唱來比喻當時「沒有看過平等時代」的勞工所追求的「自由、平等、團結、幸福與光明」。諷刺的是，真正未曾體驗過平等、且已失去對未來理想化想像的，正是我們這一代身處於新自由主義經濟形態，並奉西方普世真理為信仰的群體，那些其實應屬於我們逃避、否定和批判的權利，卻逐步被橫行於日常生活中的國家權力秩序、以功績為導向的社會剝奪。

猶如隨著劇情發展至結尾，劇團以「勇敢站出來，親愛的白蛇」為題參與電視台翻拍提案。在最終的評審問答環節，每位團員除了訴求劇場生態與勞動條件的匱乏外，順勢藉著許願的方式表達那時以至於現在所關注的社會請願或想像。那一刻，演員們各自流露出天真與哀憐的姿態，令過往激進抵抗的形象瞬間化為縹緲的煙霧，不再復現。再請出田啟元、為鄉土藝術團代言終究淪為作品象徵性的裝飾。

注解：

- 1、事件敘述參自王墨林：〈誰被收編？談「人間劇展」的弔詭性〉，《Par 表演藝術雜誌》第 26 期（1994 年 12 月）、季欣麟：〈那一夜，我們去看戲〉，《遠見雜誌》第 132 期（1997 年 6 月）。
- 2、純志：〈記鄉土藝術團公演〉，刊載於台灣省郵務工會國語補習班同學會編：《野草》第二年第八期（1949 年 8 月 5 日）。
- 3、許孟祥整理：〈王文清先生口述歷史紀錄〉，收錄於《五〇年代白色恐怖郵電管理局案調查研究暨口述歷史案》台灣地區戒嚴時期政治事件處理協會，2018 年），頁 160-161。
- 4、林傳凱：〈消失在一九五〇年代的「工人戲劇」或「改良歌仔戲」（下）〉，《人本教育札記》第 369 期（2020 年 3 月），頁 89。
- 5、汪俊彥：〈觀眾與劇本之外的當代戲曲〉，收錄於《走吧，野草！》節目單，頁 1。

(17) 辯證第三世界革命群像：《安蒂岡妮在亞馬遜》的代理展演

演出 | 根特劇院 (NTGent)

時間 | 2024/10/18 19:30、10/19 19:30

地點 | 國家戲劇院

在 2024 秋天藝術節上演的《安蒂岡妮在亞馬遜》(Antigone in de Amazone) 為來自歐陸導演米洛·勞 (Milo Rau) 執導的「上古神話三部曲」的最終曲，延續其對古希臘悲劇的再創作。該系列的前兩部作品包括《奧瑞斯提亞在摩蘇爾》(Orestes in Mosul, 2019) 及半紀錄片《新福音書》(The New Gospel, 2020)，前者藉由原著中無止境的復仇與暴力，揭示飽受戰火摧殘的伊拉克北部摩蘇爾 (Mosul) 之現實，後者則在義大利南部馬泰拉 (Matera) 的難民營拍攝，藉由曾領導反抗剝削的罷工運動者伊萬·薩格納特 (Yvan Sagnet) 扮演劇中耶穌，並與其他曾參與抗爭的活動者們飾演革命運動的使徒，回應當代外籍臨時工人在新殖民主義產業鏈下遭受的非人道剝削。

何以建構革命感性共享的場域？

縱觀米洛·勞的劇場作品及其對社會事件的取材，不難發現他試圖將劇場打造為重新審視藝術美學與政治領域相互作用的空間，構築出一種兼具公眾對話性、積極介入現實的政治意圖，並展現出改造社會的潛在行動力。米洛·勞善於在真實與虛構之間切換，打破以文本為中心的幻覺效果，並中斷觀眾對劇中人物的移情 (empathy)，以此拉開觀眾與劇中衝突境遇的距離，使他們能從冷靜且陌異的視角中，騰出更多進行理性思考的空間。

在《安蒂岡妮在亞馬遜》裡，故事聚焦於 1996 年 4 月 17 日帕拉州 (Pará) 的重大民警衝突，當時軍警向參加示威遊行開火，導致 19 名 MST 成員當場死亡。2020 年，劇組與巴西無土地農民運動組織 (以下簡稱 MST) 及亞馬遜森林的原住民族合作，在示威事件發生地重現當時場景，並汲取古希臘經典文本《安蒂岡妮》(Antigone) 中，處於弱位的安蒂岡妮對於克里昂 (Creon) 的強權抵死不從的勇敢形象，轉換和延展為 MST 成員從生命肌理中長出的反抗樣態，摻入歷史與現實中的受壓迫境遇。

不過，當「告別革命」成為當今的主旋律，激進左派的政治運動屢屢受挫，現今僅剩社會運動實踐者的遺骸、鬥爭口號的殘響，以及那些懷有「不合時宜」理想主義寄託的革命遺民。在這樣的時代背景下，是否能透過重演無產階級的社會變革運動記憶，與觀眾建立感性與理解的紐帶？更進一步地說，創作者的實踐能否真正跨越觀演之間的鴻溝，在劇場將革命經驗與觀眾共享，而不淪為文化消費或被遙遠凝視的對象？

#### 歐洲的安蒂岡妮在亞馬遜森林中出現的扞格

戲的開始，演員並未立即進入角色，而是面向觀眾，在樂手的吉他聲伴隨下，簡述巴西無地勞動者從舊帝國殖民時期的奴隸制度到法西斯主義的獨裁統治等種種壓迫歷程。同時，表演者逐一介紹自己在《安蒂岡妮》中所扮演的人物，並分享他們前往亞馬遜與 MST 集體排練的心境，體驗到「服從於抵抗與集體」的組織生活方式。透過表演者與角色之間，形成了一種「演員自身—敘述者—角色—事件當事者」的多重身分切換，與舞台表演和銀幕錄像畫面的疊合、交錯，再現劇作逐步揭示的作品背後的建構過程，呈現演出團隊如何從事件的探索、田野調查的經驗中，碰觸社會現實的困境，並與受迫害的群體及相關人士對話，將他們的經歷和證言轉化為舞台上的表演。這樣的呈現，引發在觀劇過程中，能在真實與虛構的縫隙間保持自我意識，藉由歷史的脈絡反觀自身的當下處境。

隨著劇情的發展，觀眾能夠清晰地將原著角色的動機與行動，與《安蒂岡妮在亞馬遜》中的 MST 情境進行呼應和映照。例如，在劇中被僭主克里昂禁止安葬的波利奈西斯(Polyneices)，轉喻成為抗爭運動而犧牲的歐齊爾(Oziel Alves Pereira)，亦代表著那些被國家視為敵對勢力的革命者。在錄像中，當地原住民倡議者與運動者凱·薩拉(Kay Sara)身穿族服扮演著象徵抵抗的安蒂岡妮，兩者形象和身體語言彼此輝映，無需過多的人物塑造，便能輕易辨識出這一強烈的意涵。

然而，由於《安蒂岡妮》本身的故事結構，在轉化過程中出現了一些情節上的矛盾與扞格。比如，將安蒂岡妮的兩位兄長波利奈西斯(Polyneices)和艾特歐克里斯(Eteocles)爭奪底比斯城權位的內戰，類比為 MST 與國家機器之間的衝突，波利奈西斯所犯的叛國罪，難以與進行和平示威就被槍殺的歐齊爾相提並論。再者，克里昂被塑造成為達成政治目的而壓制安蒂岡妮的惡者，如此善惡分明劃分，似乎削弱了錄像中 MST 成員和倖存者作為歌隊(Chorus)介入社會矛盾、評價

人物價值取向與傳遞公眾意見的可能性，剩下的僅是模糊的群像。克里昂在結局所遭到的報應與懺悔在現實景況顯得格格不入，失去更為深刻的政治寓意。

為了何方正義而奮戰？

來自「歐洲」的《安蒂岡妮在亞馬遜》涵蓋多重議題，從生態環境保護、性少數群體與少數族裔的生存權益捍衛，到為無端遭國家屠殺的逝者哀悼。在劇中飾演先知特伊西亞斯（Tiresias）的原住民艾爾通·克雷納（Ailton Krenak）發出了對全人類的環境警示與呼籲，而演員弗雷德里科（Frederico Araujo）則在舞台上為性少數的生存權發出憤怒的聲音，皆含有演員自身的關切。表面上，該劇所展現的人道關懷和環保哲學的踐行，實則已經遠遠大於 MST 最核心的階級鬥爭與土地改革的訴求，那些應該被指認的痛點和譴責對象，反而變得隱晦不清，混淆不明。彷彿安蒂岡妮勇於赴死的形象，或是在國家暴力下任何犧牲者的受害形象，全都歸因於威權政府的壓迫，卻無意間掩蓋國家現代化政策與跨國市場經濟大規模壟斷土地的探詢。

當演員阿恩（Arne De Tremerie）在扮演王子希門（Haemon）時，除表達無法全力支持安蒂岡妮的愧疚外，並將這種情感轉化為演員自身身為歐洲外來者在進入原住民部落時所感受到的慚愧和謹慎，以及對自己身為白人階層一廂情願地浪漫化他者的叩問。回過頭來看，這類的情感是否也是成為這整齣戲的自我批判，甚至在為弱者發聲的同時，是否其實不自覺地在收割第三世界抗爭群眾長年累月的犧牲成本，轉變為西方藝術家所獲得的道德快感和收益？猶如原著中的安蒂岡妮，她的行動究竟是真心同情被暴露於荒野的兄長屍身，還是迷戀自己為正義而戰的姿態，藉此贏得世人的讚頌？抑或是對她所認為正確原則的意識形態堅守？這些疑惑，恰是《安蒂岡妮在亞馬遜》作為革命運動展演代理之際，應被深刻反思的生產關係。

(18) 介入不安的躁動生命：《他和她的秘密》、《錯·季》戲劇的教習思辨

### 《錯·季》

演出 | 勵志中學、差事劇團

時間 | 2024/11/29 14:30

地點 | 勵志中學（彰化縣田中鎮山腳路五段 360 巷 170 號）

### 《他和她的秘密》

演出 | 烏犬劇場

時間 | 2024/07/26 14:00

地點 | 新北市汐止少年福利服務中心（新北市汐止區中興路 250 號 3 樓）

### 迷失於生命黑洞的挫頓

《他和她的秘密》由新北市衛生局與烏犬劇團合作推動的「青字計畫」而來，至今所發展的製作已經在非傳統劇場空間巡演了四年。劇情聚焦於一名高中一年級學生江曉婷，她生長於單親家庭，性格孤僻且缺乏完整關愛。因與前男友交往失敗，對方憤而在社群媒體上惡意散播謠言，使得曉婷成為校園與網路霸凌的眾矢之的。爾後受到輔導老師協助的她，在一次輔導過程中坦承自己曾在校外與網友聚會時不慎接觸毒品。只是，這次坦白卻引發一連串風波：包含輔導老師基於職業規範通報學校，以及父親則在未深入了解情況的情形下加以嚴厲斥責，使曉婷逐漸失去對他人的信任，並懷有失去生存意志的念頭。

與一般落入口號式窠臼或囤積式教育模式的校園反毒劇不同，《他和她的秘密》以論壇劇場的形式切入，由彭子玲以丑客（Joker）或協調者的身份向觀眾提出問題，並通過情境短劇的預演，逐步探索青春期孩子因抑鬱而走向偏差行為的根本原因。其中，丑客在引導過程提出「哪一個角色應該說什麼或做什麼，才能改變江曉婷的結果？」的叩問，除了鼓勵觀眾從旁思考，更進一步邀請底下的青少年成為觀演者（spect-actor），並上台取代劇中某角色，進行即興表演與其他角色互動，嘗試想出更有效的解決方案。

不過，在如此即時且動態的交流過程中，觀演者若缺乏表演經驗，在取代角色與回應演員的臨場調整時，容易因緊張與不自在而受限。尤其當取代的角色涉及特定職業或技能時，在缺乏相關專業知識的情況下，更難有效應對演員帶來的情境

變化。例如，當劇中霸凌者運用新的手段施壓，或主角遭遇「私密照片」洩露的威脅等突發情境時，這些意外變數往往超出觀演者的心理準備與應變能力，導致原本設想的解決方案未能如預期實現，進一步地複雜化當前情境。如此一來，觀演者在探索與實踐過程中，不僅難以有效發揮解決難題的潛力，還可能因無法平衡角色需求與個人應對能力，而陷入全盤接受或被動回應的狀態，削弱論壇劇場的現實性與啟發效能。

誠然，《他和她的秘密》並未簡化為僅談毒品危害與預防的表面操作，而是聚焦於個體的負面思緒與情感經歷，並進一步揭示青年世代結構性的矛盾與困境。通過引領參與者重新審視自身處境與心理健康，該劇拆解當代青少年安全感低落、自我質疑的典型情境，從現實問題在網路世界的蔓延，到因此引發的情緒困擾與人際焦慮，為重要議題騰出情感共鳴與理性思辨的公共場域。

#### 作為想像和情感的逆旅

另一檔與青少年相關的戲劇製作，是由差事劇團自 2016 年起執行的「逆風計畫」。該計畫獲教育部、矯正署及台灣好文化基金會等民間團體的支持，由鍾喬與李秀珣等民眾劇場工作者深入少年矯正教育機構，開展戲劇工作坊。自 2018 年起，差事劇團進駐彰化勵志中學，為接受感化教育的學生在懲戒與壓抑的環境中，提供互動式藝術教育與情感表達的渠道。至今已製作並演出《迷途羔羊》（2018）、《囧》（2019）、《那個她，那個我》（2020）及《赤子之心》（2022）。此次作品《錯·季》則延續一貫理念，於層層戒護區內的禮堂中上演。透過李秀珣和其他老師以「對話性創作」為核心的指引與陪伴，青少年群體循著戲劇遊戲、身體覺察與文字書寫的層層深入，逐步展開內省與沉澱，挖掘生命苦痛的深層經歷，最終得以重新探見完整的自己，重構自身的主體性。

《錯·季》以「孤島」象徵這群「逆風少女」的內心世界，隨著劇中「夏日、秋風、嚴冬和春收」的季節遞嬗，逐步呈現她們的心路轉變歷程。在這群少女的想望中，海水如同溫暖的羊水，靜謐地包裹著她們，提供安全與依附。只是，這樣的幻想在現實中屢遭打擊：重男輕女的家庭環境、原生家庭完整關懷的失去、人際關係的疏離與傷害，甚至在網友的瞎起鬨下自尊心作祟接觸毒品，使自己落入危險的處境中而無法脫困。這些創傷讓她們的安全感日益匱乏，逐漸貶抑自我價值與評價。偌大的海洋不再是一種庇護，而化為一片令她們徬徨、孤寂，陷入漫無目標的漂泊境地。

在劇中，當表演者們陸續摘下「面具」，開始勇於直面自己的真實狀態，不再為迎合他人的目光而佯裝，也不再壓抑那些無法在家人面前流露的脆弱情感。最終，她們得以在舞台上釋放長期被禁錮的情緒，並通過戲劇的述說、最後的「詩點心」（將食譜融入自身詩句創作）與自畫像的成果展現中，重新找回內心的平衡，獲得受損主體復原的實踐。

然而，鍾喬經常以「三道門」來形容逆風少年、少女展現他們從迷失到重建人生的奮鬥歷程，所需穿越的生命關卡：第一道門象徵他們因過去的錯誤選擇和偏差行為，踏入法律的紅線；第二道門則是矯正教育階段，他們在此接受教輔支持，逐步反思自我、調整心態；而第三道門則代表成功融入現實社會，並完成自我蛻變。往往第三道的跨越是最為艱難，且有些學生常常被退回到第二道門正是因為無法贏得接納，而遭到無止盡挫折與失敗，構成再次犯罪。在當前現實條件的種種限制下，戲劇的力量主要展現在集體短暫創作所帶來的心靈救贖。藉由溫情的場合，戲劇能鼓勵受壓迫者將壓抑已久的心境發聲，帶來療癒的效應。當這股力量僅停留在情感的抒發階段，是否還能進一步引導學生深入理解複雜的社會結構及在第三道門後的延續行動，進而促進社會碰撞與變革的可能性？

#### 剝除青年社會不良的銘印

總的來說，在教育劇的範疇中，無論是《他和她的秘密》的論壇劇場（Forum Theatre），還是《錯·季》與青少年共同參與的集體創作，皆致力於構築感性共享與對話的場域。透過戲劇過程的推進，創造出新的感知方式，促使參與者對現實困頓進行超越與重新想像。這類另類教育形式的劇場，不僅喚醒人們對壓迫情境的反省，並建立啟蒙性的關係，更在展演過程中使邊陲與危脆生命的語言重新浮現於公共視野，湧現其深刻的社會價值與對話意義。當我們不斷探索劇場作為改變現實窘境的可能渠道，藉由場景的重演、彼此故事的相遇，以情感呼喚台下觀眾對演出者或戲劇核心人物的共鳴與同情之際，作品是否真正直擊社會病徵的核心，並在文化行動的部署中，找到足以激發質疑、促進批判思維，以及轉變社會慣習與認知的潛能？這不僅涉及個體經驗的再現，更是將其置於更廣泛社會框架中的關鍵問題。

(19) 當人權藝術生活節作為意識形態機器的建制：《開在壁上的花》、《天光照壁》

《天光照壁》

演出 | 仁山仁海藝想堂

時間 | 2024/12/15 18:00

地點 | 白色恐怖景美紀念園區 白鴿廣場集合

《開在壁上的花》

演出 | 海島演劇

時間 | 2024/12/08 19:30

地點 | 白色恐怖景美紀念園區 禮堂

2018 年國家人權博物館成立，以「人權藝術生活節」致力於詮釋、豐富台灣人追求人權價值的事蹟與成果。回顧百年來台灣爭取人權的脈絡與戲劇發展，從《壁》遭禁演，走到「天光照壁」光彩多元。台灣從「監獄島」成為保障人權的「自由島」……。

—— 商毓芳，〈天光照壁，從「新劇」到新劇〉【1】

2020 年，國家人權博物館於白色恐怖景美紀念園區等地舉辦首屆人權藝術生活節（下稱展節），至今已成為重要的文化活動平台。每年在官方文化機構等高達近千萬的資助下，將策展工作外包給專業策展人進行規劃，在戲劇的策劃上涵蓋戲劇展演和講座的搭配、沉浸式體驗（immersive experience）與參與式藝術（participatory art），顛覆既有觀演關係形式，欲挪用、改編或借鑑威權統治的歷史題材，將人權與政治受難者等迫害主題進行搬演。

綜觀此次藝術節的策展方向、邀演作品及閉幕戲的安排，簡國賢於 1946 年獨幕劇《壁》（Piah）的禁演事件，似乎成為此次貫穿展節的核心概念，象徵過去與現今之間的分明壁壘，包括不自由／自由、威權／民主、迫害／正義、藐視／人權等二元對立。作品演出藉由「天光」降臨、壁上開花等隱喻，試圖形容當代社會的政治景況，彷彿島內正邁向一條逐漸明朗的道路，跨越歷史的陰霾。殊不知，如今所宣揚的「自由民主」已逐漸成為一種抽象的意識形態催眠劑。只要不斷將威權時期的殘暴場景重新搬演，以悲情化的手法並配合高額的官方文化渠道進行

傳播，便能輕易勾起大眾的同情與鞏固主流社會意識，讓我們對統治階層的現行作為安於現狀。然而，這樣的操作在潛移默化中埋藏著單一論述的風險，使藝術原有的批判性與社會反思逐漸遭受框限，削弱我們重新審視當代現實與權力結構的能力。

即便身為共產黨員的簡國賢在當代白色恐怖劇場中總是被重新呼召，許多創作者卻有意識或無意識地閹割其在二二八事件後所信奉的左翼理想，抹去他在地下革命鬥爭中至死不渝的歷程，將五〇年代政治受難敘事轉而虛化為一場籠統的「人權迫害」，實則再次「槍斃」簡國賢在世時的思想，讓他的信仰與政治行動被消解在政治正確的表象之中。

#### 悲情與恐懼氾濫的「樣板戲」：《開在壁上的花》

海島演劇創辦人林志遠自 2016 年以「人權／戲劇／座談」為題，開展以政治犯經歷為原型的劇場創作，並於 2019 年進一步轉型為「人權遊台灣」計畫，將劇場演出結合受難者的演後講座，持續在黑盒子或人權園區、校園與社區等非傳統劇場空間推動「轉型正義」公共教育。海島演劇幾乎每年都以白色恐怖或二二八事件為題材進行創作，改編出許多政治受難者故事的戲劇作品，包含陳新吉、陳孟和、王添灯、張常美、丁窈窕、施水環及蔡坤霖等人。創作者的選材與改編方式大多延續典型白色恐怖戲的處理模式，經常將人物塑造成悲催、無辜且思想空泛的形象，過度聚焦於受難者在獄中的淒慘遭遇，而忽略其具有抵抗意識的生命厚度。今年受展節邀演的《開在壁上的花》，亦未能跳脫此框架。

該劇以楊國宇為主要視角，聚焦於對其師簡國賢及友人林秋祥的敘述，並將在獄中與于凱的相遇，和桃園學生支部案中涉案的施教爐、呂沙棠等青年的經歷融入劇情。作品藉由簡國賢與周遭親友的命運，串聯白色恐怖時期家庭破碎、同儕情誼及獄內外患難交織的故事線。雖然以《壁》作為劇中的引子，在觀演過程中，作品卻未能有效傳達出階級情懷的深度與張力，整體結構依然停留在抓捕、喊冤、用刑、判刑、出獄重逢等固定套路。聽見音響喇叭不停地輸出演員的哀吼、哭嚎聲，甚至是突如其來的槍聲音效，幾乎將白色恐怖的歷史簡化、扭曲、改造為陳腔濫調的壓迫與被壓迫、邪惡與善良之間的二元對立；不僅弱化歷史人物原本的自覺，也使後人面對這段去脈絡化、缺乏政治意識的再現時，難以在類型化角色中建立情感連結，進一步造成對特定歷史理解的斷裂與疏離。

服膺於新國族建構工程的受難歷史：《天光照壁》

《天光照壁》作為此次展節的閉幕大戲，號召莊敬高職、東南科技大學表演藝術專業的眾多學生及新藝向玩藝所孩童等成員，打著「沉浸式不義遺址歷史環境劇場」的旗號，看似運用多種時下流行的表演形式作為宣傳噱頭。劇情涵蓋白色恐怖政治犯簡國賢、鍾浩東，遭判刑的原住民社會案件當事者湯英伸，以及香港民主自決派人士黃之鋒與阿根廷「五月廣場母親」等，將各種人權議題七拼八湊地攪和，毫無社會脈絡的辯證過程，簡易地將所有的弱小階層一概而論。再者，所謂的「沉浸」形式，其實僅是安排一群學生演員扮演警察，以青澀且高頻的聲音對觀眾假意咆哮、整隊行進，並在園區內的洗衣場、押房和放封區等已經被整治過的歷史場景中移動，最終依舊停留於第四面牆的觀演關係內，讓觀眾僅能作為旁觀者，偶爾產生短暫、膚淺的觀演互動。

相較《開在壁上的花》的悲情化處理，《天光照壁》近乎是將劇中人演繹為在精神病院裡的「重度病人」。從劇中將簡國賢導向「因一齣戲而遭到判死」的荒謬情節為頭，到完全不交代任何的脈絡情況下，任由飾演湯英伸和鍾浩東的演員在押房的獄中發怒狂吼、奔跑發癲等一系列荒唐的行徑在觀眾面前呈現，扮演母親們的青年演員各個表現失魂落魄的恍惚模樣。這已經不是不符合史實或者史觀詮釋有誤的問題，而是反覆地羞辱和醜化這些曾受到威權體制、族群和勞資剝削迫害處境的反抗人民，用毫無比較性、混淆視聽、極其空洞的敘事持續向觀眾進行教化與灌輸。

原來，戲劇的選材與美學形式似乎早已淪為策展團隊的附屬，劇中呈現的歷史人物不過是被利用和消費的前奏，真正的目的則集中在後面活動的安排。當觀眾被引至廣場集合後，接著高齡的黨外運動與野百合學運前輩們被邀請上台接受掌聲。隨之，配合著影像紀錄鄭南榕、盧修一等人的遭遇被拿來點燃對當年加害者群體的批判情緒，尤其特別點名時任中山分局刑事組長的侯友宜，進一步展開政治性的抨擊。此時，策展人商毓芳帶領現場觀眾進行默禱，並朗誦滿是空洞詞藻、西方視角的《世界人權宣言》。整個場景宛如一場莫名其妙的宗教儀式，實際上「洗滌」的是那些為理想獻身的烈士與思想犯的連繫與對話的可能。最終，這些在舞台上的社會運動者、犧牲者的記憶、受難歷史，甚至所有參與製作的演職人員，都淪為聲稱人權戲劇的包裝，實則是為策展人一己的政治意識形態所服務。這正是當局投入大量資金在文化生產的哈哈鏡，藉以兜售「正義」的政治語言，實則服務於特定的政治利益與國族意識形態的操縱。猶如洪席耶（Jacques Rancière）

所認為的，當藝術的配置與日常生活的配置大致吻合時，藝術便陷入了其墮落的境地，不再扮演質疑與挑戰的角色，反被吸納為權力結構的文化附庸。

注解：

1、商毓芳：〈天光照壁，從「新劇」到新劇〉，2024 人權藝術生活節策展理念。

## ( 20 ) 被調度的情感體驗：《愛情城市》

演出 | 驚喜製造 Surprise Lab.

時間 | 2025/03/22 19:00

地點 | Belle's in Taipei

自 2016 年成立以來，驚喜製造團隊以娛樂性為包裝，致力於調度感官、互動式活動與戲劇等，打造出非日常運行規則的體驗設計。首部作品《無光晚餐》便創造在全黑環境中用餐，使感官彷彿遭到「裹挾」，參與者僅用聲音與他人交流，從而在想像中構築超越日常的感知。2019 年，團隊推出《微醺大飯店》，爾後又與進港浪製作攜手合作，進一步延伸出《微醺大飯店：1980s》。該系列以沉浸式劇場（Immersive theatre）為名，透過懷舊元素的包裝、多線敘事的編排設計，以及打造出具有參與性的體驗場域等，吸引許多非劇場的消費客群，因而創下台灣演出時程最長的定目劇紀錄。

此次製作《愛情城市》，選址於信義區表演型夜店「Belle's 碧瓷俱樂部」，融合空間本身豐富符號、充滿表演性和流動性的場域，幾乎無需過多的設計，靠著微量的酒精當作情緒助燃劑，僅透過演員簡單導引、變裝皇后（drag queen）歌舞的烘托，便足以讓觀眾自然融入為劇中單身派對的一員。

然而，在過程中仍可見創作者在執行細節、劇情與設定等層面上，尚有深化的空間。尤其主題聚焦於愛情等恆久生命課題上，作為人類最複雜卻也能引發普遍共鳴的命題，創作者如何運用故事和「入戲」機制，引導觀眾叩問深刻的情感本質，成為決定該劇敘事層次與思考維度的關鍵——當派對落下帷幕，究竟留下的是短暫夜場歡愉片刻，還是觸發對愛、關係與自我重省？

### 外露的技術痕跡

首先，在劇中歌舞熱場之後，派對主持人透過破冰遊戲帶領參與者進入情境。例如，參與者被要求就如「開放式關係」或「在關係中是否應保有忠誠」等與劇情主軸相關的預設話題，與其他人進行快速問答。結束後，需依據對彼此的第一印象，選擇「婚姻、戀愛、激情、友情」其中之一的紙片交給對方，作為分組依據，進一步影響後續的體驗路徑。

不過這樣的機制本身便與關係的複雜性產生某種違和。究竟應依據性向、外表，還是短暫對談中建立的第一印象來決定交付哪一張紙片？短短數十秒的交流，真的足以界定他人應屬於「婚姻」、「戀愛」、「激情」還是「友情」的關係框架

嗎？此環節似乎更像是為了在極短時間內分流觀眾，並非試圖引導兩者在交會瞬間，開啟深層次的情感連結與對話場域。關於服膺於技術操作的設計、流程銜接的問題，也暴露於整個體驗進程當中。所有人在分組後，組成四支隊伍並被引導至各個特定場景，除了無法自行探索與捕捉故事，在演出中容易又建構出無形的制式鏡框劇場結構。多數時間，我們只能一旁默默看著人物間的衝突、揭露秘密與高潮瞬間，而非融入其中，更遑論干預情境，形成一種疏遠且非穩定的觀演模式，導致參與群眾的角色定位變得模糊，主動與被動界線不斷在其中游移。

最終，在體驗上仍受限於創作者預設的編排框架。即便身為參與的身份，表面置身其中，卻難以真正突破設計所劃定的邊界，更因場地本身為敞開式空間，導致不同劇情線之間的声音有時彼此干擾，同時在等待其他組別完成活動時所產生的停滯感，影響節奏與浸潤的連貫性。

#### 情感投射的藩籬

沉浸感的失效，部分源於角色故事線描繪的薄弱。在《愛情城市》裡，我們雖得以近距離見證四位主要角色——楊博年、鄭梓萱、簡凱翔與譚靖文——從高中認識到步入社會，一夜間因愛情糾葛產生嫌隙，諸如婚前猶豫、摯友背叛、誤會導致的友情破裂等情節輪番上演。這些衝突多止於言語對峙，參與者僅能像靜默般旁觀事件的展開，難以真正捲入角色情感漩渦與其心理歷程產生實質的共鳴。

當劇情推進至情感張力的高點，創作者卻選擇避開角色內在矛盾的深掘與關係修復的可能，轉而以回溯記憶、召喚過往作為敘事的解套途徑。最終讓角色回到高中畢業典禮的瞬間，將未竟的情感懸置於過往的美好幻象之中，並以溫情輕柔包裹那些未竟的遺憾。這樣的處理方式，掩蓋現實關係中的裂痕，並從團隊經常使用「懷舊」氛圍取代人物心理層面的轉化，形構出一種虛幻的和解景象。

事實上，當我們僅以活動參與者的身份經歷劇場，而未能在沉浸式體驗中真正感受情感交流，便難以透過他者的視角、共感與投射之間，直面自身在處理關係模式與情感盲點的契機。

#### 即時性交流的需求

的確，以市場面而言，沉浸式娛樂在體驗經濟時代展現出顯著影響力，正是因其結合身體臨場性、多重感官參與與高度自主性的特質，營造出近似清醒夢（**lucid dreaming**）的體驗範式，恰巧呼應當前數位倦怠群體對情感連繫的渴望。

儘管《愛情城市》在執行層面仍有可批評之處，但作品本身卻已回應了當代都市人在演算法主導的數位生活與高效率導向的工作環境之外，提供一個得以重新與自身感官與情緒展開對話的過渡場域。而戲劇作為媒介則進一步成為臨時共同體的搭建，參與者得以暫時卸下社會角色與規範，藉由高度儀式化、機制與情境驅動的架構下，安全地觸碰人際邊界，重拾個人且私密的經驗。