

三十二年後，誰召喚出的迷惘與疏離 《M，1987》

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2019-07-08

演出 人力飛行劇團

時間 2019/07/04 19:30

地點 剝皮寮演藝廳

這是一場三十二年前兩檔作品《拾月》、《兀自照耀著的太陽》串聯成的新作。說是新作，其實保留了大部份的文本內容，但因為戲劇的價值在於發生的當下，此次演出的時空、演員身體諸多條件組成皆與三十二年前迥異，故演出前筆者一再告誡

自己——觀看時，需把它當成一齣全新的舞台劇，千萬勿將這齣戲與三十二年那齣在淡金公路上、廢棄造船廠裡，充斥著颱風過境帶來的狂風暴雨、驚濤大浪聲，並與之抗衡的演員們那潮濕嘶吼的肢體能量相比擬。但記憶召喚能量之強，確切發生過的事情怎能教人忽略？尤其演出時的牆面上投影著當年演出的紀錄，每每干擾著每個觀看的當下。於是，筆者開始思索這齣戲的後設意義，以及後設的後設，也就是雙重後設的指涉。

《拾月》文本由諸多文學拼貼而成，冬冬的紅衛兵文學《反修樓》、馬奎斯(Gabriel García Márquez) 的小說、海納穆勒(Heiner Müller) 的《哈姆雷特機器》(Hamletmaschine)，以及河左岸劇團自行發展的文本，敘述一個在國慶大典初經來潮的女學生，表演意圖指明「革命」與「造反」。這個演出形式應當對應著內容，一個演員進場，環顧四周，開宗明義說明他扮演導演，舞台上的他們在演出，這是第一層後設的隱喻。再來一層的後設，是投影牆上投射出一連串文字，說明 1987 年從年頭到年尾發生的世界大事，有海難、戰爭、革命事件、股票崩盤，最後提到導演 M (黎煥雄的代稱) 的一個假設：「所以，再一次，我們開始排演……一個失落文本的記憶召喚與重塑。一份混雜著濕淨汙泥、被遺落在演出現場許久的語言文本。一個曾經年輕、現正屆於初老的劇場導演的感傷凝視。」以文字且是很傳統敘事，來宣告觀眾這是一齣戲，一齣企圖召喚三十二年前一齣戲的舞台劇。如果說，布萊希特(Bertolt Brecht) 史詩劇場的後設手法目的是要求觀眾保持冷靜的思辨能力，拉開與戲劇內容的距離，辯證現實，諸如壓迫、不平等、階級、自由等議題，那麼

《M·1987》的雙重後設指向，反而呈現出一種疲軟無力的疏離。為什麼？其意圖後設、拆解、拼貼與反抗，但是用文字投影這個最安全、傳統甚至是最廉價的敘事方式，產生美學的矛盾。

整修後的剝皮寮窗明几淨，擁有舒適的冷氣設備、嶄新的粉刷磚牆、興建的木造樓梯，宣稱一種刻意的復古；但翻修後的古蹟，與周遭現代街景的車水馬龍格格不入，剝皮寮只剩一種歷史想像，猶如我們回不去當年的海濱廢墟。偌大的投影，看到聲嘶力竭、歇斯底里卻無聲的錄像，這是唯一的真實記憶連結，卻是被消音的；而這群接受西方現代寫實劇場訓練的年輕演員，「用力」理解八〇年代小劇場運動蓬勃雲湧時葛羅托夫斯基 (Jerzy Grotowski) 式的土法煉鋼、修行者般質地與調度，最後的結果依舊是在舒適圈打轉，就算演員站在沒有護欄的二樓木梯懸崖激動地吶喊、摔落，依舊隔靴搔癢，感受不到力度，為什麼？

因為，回不去了。

就算導演在眾多演前訪談一再強調，這個演出不是懷舊，也絕非要求演員復刻演出，反而比較像是把當年的自己召喚出來，檢視、拍打一番，嚴苛地尋視何者存活、何者失去。但是，在觀看的過程中，總是難掩懷舊的失落感。不知導演黎煥雄是否刻意挑選了一批八〇、甚至九〇後的演員與設計群？他們一出生，社會已解嚴，戒嚴的 DNA 存在於父母輩的血液裡，但上一輩的人早已習慣「被沈默」，壓抑的生活態度讓上一代與這一代的傳承出現斷裂。於是，戒嚴時的生活到底長什麼樣子？時代

的傷痛令長輩不忍說，或是防衛機制啟動而刻意遺忘。總之，上一代很難接受網路新世代，這一代年輕人更無法理解上一代，劇場作為一個紀錄當下的有機體，絕對擁有使命，用以召喚出超越世代、種族的情感以及思維。可惜的是，1987年這群二十出頭的年輕藝術家與2019年的九〇後世代究竟產生了什麼樣的對話？在這次演出中，感覺到表演者的失重狀態。那不是導演刻意塑造出的疏離漂浮感，而是建構在來不及參與、也不得其門而入的焦慮與無奈，是演員自身的無助。

「其實演出的當下，我還是常常不大理解自己在做什麼。」一位九〇後的演員在演後座談時誠實、直白甚至不怕死（冒著被冠上不負責任、不做功課的罵名）分享了這段演出心情。也許，接受這個斷裂、混沌的狀態，才有辦法釐清迷霧，繼續對話、溝通的可能。

至於，導演刻意表明這種回不去的悲苦，抑或是，導演沒有（亦或是無力）處理這樣的斷裂？

關於下半段改編陳映真的小說《兀自照耀著的太陽》呢？黎煥雄作品中常出現的椅子、擁抱、傾倒、摔落，猶如碧娜·鮑許（Pina Bausch）舞蹈劇場的質地，但年輕演員的身體能力有待開發，也因為礙於演出篇幅，導致線索有限，筆者尚未能評論黎煥雄詮釋的陳映真。期待人力飛行劇團即將開啟的陳映真計劃，能夠讓這個五四之後的左翼鬥士、擁有第三世界關懷之眼的文學家作品，如何被黎煥雄重新解讀？內容與形式已然不是問題，他所擅長的詩化劇場語言，足以讓抒情寫意般的語彙與陳

映真曖曖內含光的文字相互輝映其精彩；而筆者更關心的是，已屆中年的黎煥雄與年輕表演者（辟室設計群）之間如何搭起溝通之橋？當年那個投身小劇場運動的創作社原始成員，反骨的血液如何截取、詮釋、再現同樣反骨的陳映真？並且回應 2019 年的現代？遊走於實驗戲劇、商業劇場、跨界製作的黎煥雄，下一個三十年往哪裡走？值得持續關注。

研討會？公聽會？公投？ 一頭霧水的參與式劇場《克隆少年》

程皖瑄（專案評論人）



戲劇

2019-07-17

演出 OD 表演工作室

時間 2019/07/12 19:30

地點 國家戲劇院實驗劇場

工作人員：「請問您是 1974 年後出生的嗎？」

我：「是。」

工作人員：「我幫您貼上這個貼紙」

我的右臂貼著一個圓形的紅色貼紙，尚不知代表什麼意思，接著筆者領到一個公文信封。

工作人員：「歡迎參加研討會。」

這是一場研討會？公聽會？還是公投？

2019 年的兩廳院新點子系列做了一項改革，將原來新點子劇展、新點子舞展、新點子樂展整合成「新點子實驗場」，代表擁抱跨領域藝術的決心與企圖，中正紀念堂捷運的六號出口更設立一整排的「新點子實驗場日曆牆」，牆面上掛著的日曆標示著所有節目場次，路過民眾可以任意撕下一張日曆帶走，打破裝置藝術不可碰觸的禁忌。OD 表演工作室的《克隆少年》呼應了這次新點子「跨域」、「互動」與「實驗」的主題形象，以參與式戲劇打造突破觀演關係的場域；OD 表演工作室創意總監蔡朋霖定義這場演出是「大型 cosplay」、「實境實驗劇場」，姑且不花太多篇幅

辯證定義上的問題，【1】但筆者在觀看過程中，不斷在想，究竟是什麼干擾著我的參與？

紅貼紙的設定問題

演出假設觀眾來到平行宇宙，在 1974 年的台灣政府實施一種抑制青少年的疫苗，人類長到十三歲，便從兒童轉為成人，跳過青澀、狂飆的青春期，為社會帶來安定、穩定、成長且進步的力量；但由於疫苗逐漸失效，一場關於討論疫苗 2.0 的論壇即將開始。貼著紅貼紙的觀眾被設定成施打過疫苗的新世代，筆者觀看的首場大部分為四十五歲以下的觀眾，但我相信角落某處一定坐著「沒打過疫苗」的年齡層，還有未滿十三歲的觀眾，這些都是很關鍵的參數，但是整場演出，他們都沒有發言權；應該是說，一百四十分鐘裡，幾乎所有觀眾都沒有發言，表達意見的權利，更不可能像論壇劇場，上台取代戲中角色，作出決策，決定劇情走向。而貼著紅貼紙的觀眾們，其實很苦惱，我們必須花很大的工夫去思考，說服自己沒有經歷「青春期」，來不及消化這一層設定，接著迎面而來的公聽會不是檢討疫苗有沒有必要實行，而是已經決定要發展 2.0，公聽會上來的不是四十五歲後的「舊世代」、未滿十三歲的兒童世代、出現類似青少年狀態的「突變種」，反而如掉書袋般來了一群專家（教育戲劇的概念），這群專家定義的青少年，其實是現實世界中的青少年，在「平行宇宙」世界裡，這應該是 1986 年後便絕跡許久的青少年特徵（1974 新生兒開始接種，十三歲的時候青少年正式絕跡），包含衝動、不合群、無同理心、自我中心等。

平行存在的專家

在論壇劇場中的專家，不是架高空談學術的角色，他們的觀點會導向不一樣的結果，深刻地影響彼此。台上專家們（心理學家、腦神經學家、教育學家、社會學家、生物學家、文史學家，但其實心理學與腦神經學有很多重疊的部分，文學與史學的著重觀點也不一樣，為何沒有哲學專家，而是這六類，無法得知）以落落長的獨白，說明什麼是青少年，建議 2.0 疫苗應該著重什麼項目。這個設定本身即有極大的邏輯謬誤，這個疫苗的結果與他們自身根本沒有衝突，無關痛癢的設定使得表演疲弱無力，彼此之間沒有交集，也沒有衝突，配上冗長的說白令人不耐。年齡設定上，除了五十歲的文史學家有經歷傳統定義下的青少年時期，其他專家都是接種過疫苗的新一代，有什麼資格討論什麼是青少年呢？再來容我吹毛求疵一下，教育學家提出的 Elkind 青少年定義，其實是 1979 年提出的，而戲中設定的 1974 年，當青少年都要絕跡了、疫苗都打了，怎麼還會有關於青少年的傳統定義呢？平行宇宙到底那些事件是與現實不一樣的設定，其實觀眾沒個準頭啊。

關於「去青少年」指的是什麼？身體一夜之間變大人？加上一夕之間，立刻需要去工作，即刻社會化？戲裡面太多的問號，令筆者不斷跳出。參與式戲劇打著邀請觀眾進入，但是這個演出著實讓筆者不斷被排除。

天使觀察員並非觀眾 真正的觀眾沒有話語權

觀眾尚未釐清平行宇宙裡的「青少年」定義基準是什麼，場內闖進一群「天使觀察員」，開始發表自己的觀點，並且可以表決。觀眾根本不知道遊戲規則是什麼？這群觀察員又是哪裡來的？是劇團的暗樁？還是哪裡找來的觀眾？（根據演後座談得知，天使觀察員是劇團上網徵求的自願觀眾）但因為程序上的設計，無論觀察員表達再多，這齣戲早已失去民主性，因為在場偌大的觀眾根本沒有足夠的參與機制。

整場演出開始陷入專家與觀察員的口水戰，出現了各式離題（並且也不明白是刻意安排還是自然發展出的荒腔走板），擔任主持人——類似論壇劇場中的「丑客」(Joker)，但穿針引線的靈活度有待加強——的局長努力傳接著麥克風，看似民主論壇，觀眾實則已失焦。

最後，討論出十多項疫苗特色（當然是由觀察員與專家表決出來的），觀眾只能被動舉手同意或是反對。我看的這一場，觀眾大部分反對。此時，調查專員宣布公聽會破局，下台一鞠躬，演出結束。筆者看得一頭霧水，破局了，然後呢？對於平行宇宙的人類社會有什麼影響嗎？因為設定一開始就謬誤百出，以至於到了結尾，筆者依舊靠不到譜。

這個演出形式來自於論壇劇場，新加坡資深的論壇戲劇先驅「戲劇盒」授權了演出形式，但是這個演出最後呈現的結果和藝術總監郭慶亮敘述中的論壇戲劇有很大出入。

再探論壇戲劇源流

1970 年代，巴西戲劇家波瓦 (Augusto Boal) 歷經國家軍事政變，在流亡期間發展出「受壓迫者劇場」概念，並於英美霸權、資本主義、全球化等威脅之下，以他為首的受壓迫者戲劇概念在拉丁美洲、亞洲獲得響應，2011 年台灣應用劇場發展中心推出「小地寶」為台灣第一齣受壓迫者戲劇，以論壇劇場方式 (Forum Theater) 探論高居不下的房價，老百姓與炒房資本家的對立。這齣戲參與第一屆新加坡戲劇教育國際研討會演出，是台灣第一齣專業論壇劇場演出。比起新加坡二十多年的論壇戲劇歷史，台灣在應用戲劇這一塊目前尚未被戲劇界充分討論與重視。一來，過去往往將這分類在應用之途，停留在教育場域、社區改造(例如老風景區再造計劃) 或變成政令宣導；二來，新加坡藝術工作者面臨的國家機器介入(新加坡政府在 1994 年至 2000 年間對於可能會煽動社會的論壇戲劇予以查禁，審查制度於 2004 年才被全面檢討)，但國有國法，藝術家自有辦法尋找出路，郭慶亮的戲劇盒反而在壓迫中更顯生命力。夾在去殖民、種族文化尷尬的新加坡，論壇劇場在新加坡與政府形成一股微妙的抗衡默契。

「受壓迫者劇場」要成立的前提是要有真正的「壓迫者」，例如勞方 / 資方、國家機器 / 民眾、性少數 / 保守宗教份子等，其實生活中的壓迫無所不在，而論壇戲劇能夠成功的前提是：文本的命題要能打動觀看的人。郭慶亮曾論述論壇劇场的魅力，在於它的形式深具民主性和生命力，但同時也正因為大家都注重它形式上的積極性，而常常忽略了其美學意境和創意性。【2】若忽略藝術性，單純置入議題，論壇劇場會走入死胡同中；要透過藝術手法處理，激發出創意，才能突破、打開現有思維的

空間產生辯證與交流。而論壇劇場違反模式 (anti-model) 戲劇的演出，刺激觀眾思考劇中人物被壓迫的處境，在經由觀眾上台介入、取代角色，與演員共同預演行動。故，這樣的形式美學以及靈活且設計細膩的規則是非常關鍵的。

回到克隆少年

《克隆少年》演出存有許多的問題，拋開不夠專業的表演本身（雖然論壇戲劇的看點從來不是演員精湛的表演，但好的藝術性方能深化論壇戲劇），開場歌舞音不準、咬字含糊，扮演專家的演員不夠有說服力，或是表演風格的不統一，有的過度卡通化，有的則是不明就裡的風格化（例如：扮演心理學家的演員邊獨白邊跳國標舞，難道是因為演員有此專長，便選擇這樣的表演方式？）

回頭來問，這個表演要提出的問題是什麼？要觀眾辯證的是什麼？克隆計劃的假設是，台灣退出聯合國後為了好好拼經濟、國力躍升，在 1973 年開發抑制青少年的疫苗，新生兒接受疫苗，在十三歲後直接成熟、變成成人，但近年來社會上出現貌似青少年特徵（躁動、暴力、不合群）的人類出現，1.0 疫苗將全面檢討，預計升格成 2.0；因此，為了討論 2.0 疫苗需包含什麼特性，找來一群專家、天使觀察員（劇團在網路上徵求的觀眾）討論，而現場觀眾只有最終的表決權——贊成或反對。如果今天是討論地球糧食危機，必須犧牲一部份人，要犧牲兒童、青少年、大人，還是老人？討論將會非常白熱化，但是一開始的議題設定，已讓大多數的觀眾無法認同。

自 1930 年代赫胥黎 (Aldous Leonard Huxley) 的反烏托邦小說《美麗新世界》問

世後，基因控制下一代的「政治不正確」已變成社會共識。因此，《克隆少年》首先得說服觀眾接受這個觀點；但很可惜的是，不只一位觀眾在取得「稀有」（這場演出大部分發言只給天使觀察員，雖說也是觀眾，但由於是預先找來的，在不夠公開透明的機制下，本質與舞台上的專家差不多）的發言機會時，直指這樣的基因疫苗不合理，或是這樣加強同理心、抑制衝動的疫苗應該注射在大人身上，因為成年人才是造成社會動盪的最大因素。舊的議題可以繼續討論，但切入點要更清楚，《克隆少年》大費周章地印資料、發貼紙給觀眾，看似設計精巧，但是結構紊亂不堪。

扮演基因改造局的局長演員不斷說著：「因為現場的我們都沒看過青少年」，但是現場其實有十三歲的觀眾，而沒有發語權，或是也有超過四十五歲的觀眾（被設定成沒有打疫苗的人），也被消音。再來是一個數學的邏輯，按照劇中設定，1986年第一代青少年正式絕跡，但此時尚有十四至十七歲的「遺毒」，要真的從出生開始都沒看過或接觸過青少年，應該只有1990年後出生的世代。於是，那個貼紙的意義是什麼？就算我今天是1974年打疫苗的第一代，我從三歲有記憶後，還會目睹十年以上的社會青少年啊。

觀眾的表決讓研討會 / 公聽會破局，導致什麼結果？2.0 計劃暫停？接續 3.0？沒人知道。更令筆者無法接受的是演後座談，扮演局長的演員直言，怕觀眾看不懂這是一場「反串演出」，是對基因改造計劃的反諷，反對上一代給下一代「自以為好」的教育。繞了一大圈，其實劇團立場已很明白，他們反對教條、權威、填鴨的舊式

教育，在 108 課綱即將實施前，希望觀眾好好思考青少年到底需要什麼？那麼，為何不單純演個「美麗新世界青少年改造版」？或是「新課綱辯論會」？形式無法對應內容，到最後荒腔走板。若是要調整一個新的觀看角度，也就是表演雖寫明是參與式劇場，但事實上這齣戲還是一個傳統觀演模式的演出，我只能說，它的表演性又過於平庸，無法達到「反串戲」、「諧擬 / 諷刺劇」的美學水準。

參與作為一種手段

參與式戲劇近年來在台灣如雨後春筍，2017 年明日和合製作所《坐坐茶室》邀請觀眾與演員體驗五分鐘的戀愛感，2018 年臺北藝術節邀請英國克萊德劇團《金錢眾議院》則是從頭到尾由觀眾參與討論、決策金錢的使用，2019 年楊景翔演劇團方舟系列《地球自衛隊》舉辦觀眾投票，來決定三種不一樣的結局，默默指出公民社會的民主荒誕與焦慮。參與是一個手段，不是目的。筆者能夠了解青少年的困境，也肯定劇團願意為之發聲；只是我懷疑這齣戲帶著參與式劇場的民主面具，手段已不清楚，更摻雜太多說教意味，這是另一種「壓迫」。戲劇的可貴在於直指人心，引發思考，而不是塑造一個「亂世崩殂我獨醒」的假象，凸現自己的清高。

註釋

1、cosplay 的成立來自扮演者透過扮演非現實的動漫或影視角色，完成自我實踐，並且仰賴觀看的其他者參與，方構成 cosplay 文化，與這場演出本質其實無關，並不是一個演員扮演專家學者，就是 cosplay，這是名詞的誤讀，天底下哪一齣戲不是某

演員扮演另一個角色呢？再者，「實境實驗劇場」亦是屬於劇團自己的行銷術語，並非正式的戲劇分類。

2、郭慶亮：《論壇劇場在新加坡的落地生根》，台灣藝術教育網站，網址：
ed.arte.gov.tw。

參考資料

王婉容：《黃浩威著【戲劇盒與新加坡的社會劇場】所帶來的省思》，戲劇盒官方網站，網址：www.dramabox.org。

郭慶亮：《論壇劇場的美學思辨與機操作技術》，台灣藝術教育網站，網址：
ed.arte.gov.tw。

郭慶亮：《論壇劇場在新加坡的落地生根》，台灣藝術教育網站，網址：ed.arte.gov.tw。

以黑特與動漫，越讀《靈界少年偵察組特別篇—永不墜落的星辰》

程琬瑄（專案評論人）



戲曲

2019-07-29

演出 少年歌子培育展演計畫

時間 2019/07/14 14:30

地點 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

連續三年的高雄春天藝術節「少年歌子培育展演計畫」迎來最終的「畢業」，「畢業典禮」選擇在新落成的衛武營國家藝術文化中心。如同前兩期的製作，第三年的少年歌子製作依舊彙集眾多歌仔戲前輩，不論是前場還是後場，他們手把手傳承傳統表演藝術的美好，給予年輕一輩一個被看見的舞台，同時，也開發新的年輕觀眾（筆者觀看的場次不乏許多年輕的國高中生觀眾）。細探這個製作，宛若一趟英雄

旅程，成員在過程中逐漸蛻變，而文本談的也是英雄旅程。單看第一集與第二集的《靈界少年偵察組》劇情介紹（筆者未觀看前兩集，僅從網路官方文宣、相關劇評取得劇情敘述等資料），主人翁在靈界警察學園克服眾多困難，學到眾多人生課題，不管是熱血的友情、或是殘酷的無能為力，頗符合英雄旅程大致的線路，【1】《靈界少年偵察組特別篇》（並非第三集，而是「特別篇」，以下簡稱《靈界特別篇》）劇情線路乍看之下跳躍——筆者觀看的場次，戲終了時，聽到後方觀眾嚷著「傻眼貓咪」（為網路用語，表示不可置信），臉書熱門劇場社群「黑特劇場」甚至也出現毫不留情地批評【2】——但筆者嘗試跳脫一般劇本閱讀邏輯，先不去評論戲好不好看，不以製作到不到位的方式去檢視這個作品，在「悅讀」作品前，嘗試拆解《靈界特別篇》，也就是用「躍讀」、「越讀」的方式，再次咀嚼整個製作，企圖獲得新的收穫與發現。

從臉書開始倒敘

當臉書（Facebook）紛紛被年輕世代視為「過時」社群之際，依舊有我這樣的八〇後「老人」固守臉書，擁有超過一萬七千按讚人數的「黑特劇場」，聲勢遠遠高過「告白劇場」。黑特劇場是一個匿名的發文社群，舉凡一切對於當週演出、劇場生態、劇場話題、製作相關等有任何看不順眼或是不滿意，都可匿名大吐苦水、抱怨，黑特劇場編輯亦會給予「毀謗與戲謔一線之間」挖苦反饋。當然這樣的社群存在很多爭議，「匿名發文」代表一種層面上的不負責任，一個發文往往引來更多的譏諷

怒罵，也就是「雙重黑特」；其實類似的黑特社群，時常發生網路言論霸凌，並衍生法律問題。然截至目前為止，黑特劇場「幸運地」尚未發生嚴重提告事件。過去曾有被「黑特」的藝文工作者發出非常正式的聲明文，但引來更多觀眾直言表演不好看的事實。正所謂「認真就輸了」，黑特劇場往往不具備實質的建設性參考，在這樣一個感性（衝動）大於理性的社群空間，同溫層兩方（黑特者與被黑特者）永遠無法達成共識，故嬉笑怒罵、打屁哈拉才是黑特劇場的存在價值——時機歹歹，大家都沒錢，作戲苦、看戲花錢還看了難看的演出也苦啊！

在「後臉書時代」，跳脫過往看待黑特劇場的視角，可以思考評論的更多意義。例如黑特劇場曾刊登一篇黑特文反諷一位「五個字的評論人」，指責此人因為越來越有名氣，有了人情包袱後只會說場面話，結果被影射的「五個字的評論人」不但大方回應（其實根本沒指名是誰，無需對號入座），而且帶著歡樂的語氣回應：「你叫我嗎？我還以為大家都知道我報喜不報憂耶 XDDD」（XD 為網路用語，笑臉示意圖），此一笑泯恩仇的帶過，引來七十多個讚（此按讚數在黑特劇場算多）。被影射的黑特對象承認自己的確具備部分黑特文本質，且認為這就是其特色，立馬翻轉主客體（批評者—被批評者）關係，不僅洗白，還拿回發言權；甚至還有團隊搶著「對號入座」，為自己增加人氣，形成一個奇特莞爾的風景。

以上說明翻轉看待黑特劇場的角度，那跟《靈界特別篇》有什麼關係呢？

是的，《靈界特別篇》被狠狠黑特了。在七月十四日演出結束後截至本文寫成之時，有三篇黑特文，第一篇是：「已經上了年紀的老媽，看了三屆靈界少年偵察組之後，被靖凌飛、龍天佑 CP 開啟了奇怪的開關...」（七月十五日貼文，編號 4091），接著在十六日，則有一篇寫到：「我想靠北靈界的劇情，真的很瞎（略）就用劇名帶過一切結局？好的！！我想應該會拍第四集來騙人錢了（略）還是說整場戲重點不是劇情？其實是腳色還有打鬥畫面這樣嗎」（七月十六日，編號 4093）

筆者在此篇下回應「重點不是佑飛 CP 嗎？」（動漫用語，指戀人或是「友達以上」的曖昧關係），獲得包括演員本人的讚，並且有網友自行幫編劇「腦補」墨沐恩下落不明的劇情：「我覺得應該是因為天佑不會變魔王了，所以妹妹根本不會被抓走，是這樣嗎@@」（網友邱佳玉的回應）。這樣的「二創」展開，並且暗示著「腦補」的 BL 設定，往往與原創作者意圖不符，相信這個製作一開始並沒有要向 BL 致敬（歌仔戲混搭 BL 次文化作品並非劇場新鮮事，已有新聲劇坊《英雄·再見》），但是此系列有「越讀」現象，與製作本身濃濃的輕小說、日本動漫風格有關。若考慮到歌仔戲「重生輕旦」的傳統（甚至是「窠臼公式」），這次文本所牽涉的文化性、觀演問題更顯複雜。筆者觀看的場次不乏國、高中生，「中二」情節設定對他們而言一點也不陌生，輕小說 BL 女性向的設定中，女角往往根本不存在，或是變成功能性角色，加乘老一輩的戲迷的確焦點擺在「小生」上，一、二集的戲中女角程筱芸（陳昭薇飾）比重失衡，到了第三年，女角一開始最重的角色任務「救妹妹」敘述線路更是莫名其妙的被消失。原本參與第一年與第二年計劃的陳昭薇與張心怡沒有參與

第三年的製作，按一般邏輯，龍天佑與靖凌飛應該獲得更多篇幅的發揮，把一、二集被分散掉的戲份補回，交出一張漂亮畢業成績單才對，但這次的《靈界特別篇》，出現了兩人故事交代不清的問題。故《靈界特別篇》似乎特別悲慘地讓觀眾看到每個角色不僅沒有延續第二集的發展，架空出的設定後，更沒有要好好終結，筆者覺得有點可惜。

特別篇的劇情進路

一開始靖凌飛與龍天佑已從警察學園畢業多年，靖凌飛變成放浪形骸、成天飲酒與人打賭的浪人，龍天佑更是變成十惡不赦的鬼巡佐，但劇本皆未說明為何有這樣的變化。龍天佑擄走擁有預言能力的少女墨沐恩，企圖打開神界之門，獲得統治天下的力量；墨沐恩的姊姊墨千羽以一個打賭之約，請求靖凌飛拯救妹妹，在與魔王對抗激烈戰事中，墨千羽的誠意感動上天，進入三十年前、遇到年少時期的龍天佑，企圖「導正」避免他未來走上歪路。在一連串試煉下，龍天佑相信只要「保持初心」，就不會誤入歧途，在一首大合唱中幕落。

文本中存有許多邏輯不清之處，例如回到三十年前為何是墨千羽與火族遺族可耀，原本一起對抗魔族的靖凌飛並未同行，編劇沒有交代。龍天佑到底經歷什麼關鍵事件，從暖男一躍成大魔頭，如此戲劇性的衝突，也沒有著墨。不知是否為演員編制的現實問題，不然處理這樣「改過」、「原諒」的文本子題，讓現在與過去並存，也就是中年的龍 / 靖與少年的自己對峙，會更有張力。全劇看似充滿熱血的打鬥，

由於角色內在衝突趨力薄弱，導致戲劇性削弱不少，只能用更多中二、無厘頭的對白、插科打諢的表演討巧方式，卻無力扭轉已失去焦點的現實。

「斷裂」是筆者一開始的想法，但我再細想，考量有可能是其他演員功力仍不足以擔任重要配角，導致這齣戲變成「主演一群演」這樣的薄弱關係，主角們的劇情線路需要配角出力，再者《靈界特別篇》玩穿越時空，是一個大膽到令人捏把冷汗的設定，因為必須解決穿越前後各個角色的變化，英雄旅程完整，觀眾才能買單，但是這齣戲為何無法好好完成劇情的英雄旅程？或是筆者需要使用其他方式「越讀」英雄旅程？

「特別篇」所具有的進程開放性

一個英雄的覺醒、進入試煉、回歸是觀眾最容易接受以及滿足的模式，文本是一個封閉完整的客體，前二集的《靈界少年偵察組》讓我們看見靈界少年面對生命關頭各種無奈與抉擇，第三集的英雄假定是開放的、自由穿梭的、非線型邏輯的，說是第三集，其實也並非前兩集的後續，而是很特別的使用「特別篇」（類似日本動漫常出現的番外篇），既不是一個完整的故事結局，也不是「未完待續」，用「特別篇」做為第三年的「畢業作」，筆者認為這是編劇廖佩宇擔綱編劇大樑（前兩集尚有劉建幗協力編劇），做的大膽且勇敢的嘗試。他提出一個假設：「當世界早已因惡勢力變得荒蕪，如果可以回到過去，是否有機會改變尚未歪斜的惡人？」《靈界特別篇》上半場集中於新角色墨千羽的英雄旅程進路，為了解救被魔界擄走的妹

妹墨沐恩，找上昔日靈界天才靖凌飛。在關鍵對決時，靖凌飛與昔日戰友、現已崩壞成魔王的龍天佑正面交鋒，魔王擊中靖凌飛，千鈞一髮之際，墨沐恩犧牲自己性命，同時打開時空大門，在郭春美與陳昭香兩位長輩的聲音演出引導之下，墨千羽穿越到三十年前，遇到尚是警察學校在學生的龍天佑與靖凌飛。年少的優等生龍天佑得知自己日後將成魔，做出燒殺掠虜等十惡不赦的卑劣之事，龍天佑呼應場景標題「為何大家都要殺我」，大吼「現在是什麼情形？」，超展開的轉折為下半場開啓許多想像。墨千羽的英雄旅程暫自平行發展，下半場並未交代她是否成功解救妹妹，劇情跳至龍天佑在幻陣中面對自己的英雄旅程，靖凌飛此時變成龍天佑在英雄旅程上給予寶物、協助力量的友人，總在關鍵時刻點醒龍天佑，伸出一臂之力。最後龍天佑面對的幻陣是否成功破解，並未給予解答；而靖凌飛的旅程呢？中年靖凌飛被龍天佑擊斃後就不知去向，這些人物似乎像逃離劇作家筆下的劇中人，劇終之時皆未交代他們到底去了哪。與其說「未完待續」，筆者探討作品「英雄旅程的複聲/身」可能性，觀眾從文本中自行解讀，此接收端的「話外音」變成另一個延伸的副文本。

打開文本的二創越讀性

參考臉書黑特劇場網友的回應，龍天佑與靖凌飛是一對 CP，開啟的觀看愉悅遠比戲本身有趣，「所以所以凌飛和天佑最後有在一起嗎？」、「（靖凌飛）幫天佑擦汗我們都有看到喔！」變成戲落幕時觀眾津津樂道的延伸話題。《靈界少年偵察組》

系列從標題即透露出濃濃的動漫味，第二集的副標題「打怪就是要組隊啊」，第三集的標題註明「特別篇」，接著攤開此系列的世界觀設定：人、神、魔，穿梭三界的不平凡少年，包覆著友情的熱血格鬥大會，少年在一連串的征途以及試煉中獲得成長或是誤入歧途，很難不聯想到九〇年帶紅極一時的少年格鬥漫畫《幽游白書》，而《幽游白書》是很經典的二創 BL 題材。在觀眾族群迫切需要的開發的歌仔戲界，看似無心插柳，但筆者樂觀看到跨領域的閱讀視角正慢慢豐富傳統戲曲界。

「特別篇」的閱讀方式

特別篇，或是日文說的「番外篇」，指主線之外，另設的副線，例如少女漫畫經典《凡爾賽玫瑰》，在主角奧斯卡的主要線路，作者池田理代子另創作出外傳，講述奧斯卡姪女自身的愛情故事，特別篇可以不帶原主角的包袱，好好大書特書作者的思想，敞明更多本篇無法充分討論的主題。但是在綁手綁腳、戰力編制不足（主角與配角演員比例失重）之下，愛著歌仔戲的觀眾、死忠粉絲們，只能努力「越讀」文本，腦補並圓滿出想像中青春無敵的靈界少年。

特別提一下，《幽遊白書》這個作品，第三篇的結局也是結束的莫名其妙，引發一片譁然；但是無損於比武篇、仙水篇的精彩，傳言中有種種現實的因素，讓作者不得不草率終結《幽游白書》連載。再回到《靈界少年偵察組》系列，筆者相信這樣傾注大筆官方資金，找來大頭們以及戲二代明星、素人演員的製作，會遇到很多困難——因為作戲，很多時候不是有錢好辦事，而是要讓出錢的人滿意。當計劃中的群

戲學員渴望「多安排課程，避免等待排練時間太無聊」（節目單，頁 19），製作重點還是放在明星演員。這樣一來，一定會犧牲掉角色分配，主角與配角比重失衡之下，再強大的編劇，也難端出好的故事結構。但綜觀大局，要活化歌仔戲或是任何傳統戲曲，其實有一百件以上的事要努力，不可能奢求在一個三年計劃內一次到位，高雄春天藝術節願意開啟這樣的計劃，已著實令人感動。

給予導演調度的小建議

筆者看戲前已知道主角不是墨千羽，也不是龍天佑與靖凌飛，而是扮演龍與靖的吳奕萱與孫凱琳，雙主角設定若是彼此為敵（龍變成魔王與靖對峙的戲份不足），劇情好交代與發揮，偏偏他們是好哥們，根本鮮少有障礙，一百二十分鐘時眾人唱起終曲〈永不墜落的星辰〉，將筆者從觀眾席喚醒（鄭重聲明，本人並沒有睡著，而是迷陣裡發生的一切過於冗長，筆者彷彿也進入迷陣中，困惑不已），燈亮，後方觀眾有驚呼「傻眼」。也許這是一趟英雄旅程中開創出的多重英雄旅程，也是多位英雄在各自的旅程中，交集於一個奇異時空裡番外篇章，現實時間停止，另一個次元的英雄旅程才正要開始，這時導演的調度扮演關鍵角色，可惜走位安排按部就班，與文本淘氣跳躍的質地呼應較薄弱，僅讓個角色一字排開，置入非常淺白的「莫忘初心」，觀者難以消化與被說服，也許能以更鮮明的舞台調度，暗喻各支線的可能，並把三十年前與三十年後的人物做出平行時空的對話，交代墨族少女後續，以及火

族是否倖存·創造出更豐富的詮釋——這個做法是參考自李國修老師獨特的導演方法

「After The Ending」【3】。

最後，《靈界少年偵察組》系列令筆者想起一首詩，潘柏霖〈希望你能一直善良〉

(選自詩集《1993》)【4】，獻給所有人。

PS. 我相信「靈界少年」會一直留在某個平行宇宙時空，永遠年輕。

註釋

1、為敘事學中一個公式，美國神話學家坎伯 (Campbell) 提出。其假設是主角歷經一連串冒險試煉，終獲得獎賞，回到原來的世界，並且改變原本的一切。這個公式常被用以運用到少年小說、好萊塢電影、愛情通俗戲劇等等。

2、臉書「黑特劇場 Hate Theatre」編號 4096 的匿名留言：「我想靠北靈界的劇情，真的很瞎 / 看完立馬翻翻了無數白眼！！！！你要穿梭過去未來怎樣都可以 / 但是，結局到底千羽姑娘有沒有回去救到妹妹 (可憐的妹妹被遺忘了 / 就用劇名帶過一切結局？好的！！我想應該會拍第四集來騙人錢了 / YA！！！！高雄發大財！！好棒棒喔！！賺好賺滿！ (大家來想一下第四集的劇情吧 / 還是說整場戲重點不是劇情？其實是角色還有打鬥畫面這樣嗎。)

3、李國修老師認為戲雖落幕，角色生命依舊延續，故事仍然在走，故常在戲終了時，讓所有角色上台，給予暗示後續發展，或是現實未完成，但為了完滿心中的遺憾，設計出特別的走位，例如《京戲啓示錄》，角色李修國看見父親親自觀賞自己的演

出，並且大力比讚。

4、潘柏霖：〈希望你能一直善良〉（選自詩集《1993》），全詩可見其臉書，網址：

<https://www.facebook.com/panpoling/posts/2276473362438318/>

參考資料

1、表演藝術評論台關於前兩集《靈界少年偵察組》的評論：

林立雄：〈修煉，何不回到人間？《靈界少年偵察組》〉，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25355>

吳岳霖：〈青春修煉手冊《靈界少年偵察組》〉，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25345>

王妍方：〈致青春，現在進行式《靈界少年偵察組》〉，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25408>

薛映理：〈造夢路上的我們《靈界少年偵察組II - 打怪就是要組隊呀！》〉，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=30441>

2、《靈界少年偵察組特別篇永不墜落的星辰》節目單。

實驗性展演的觀演關係《新人類計劃：預告會》、《方舟變形記》

程曉瑄（專案評論人）



深度觀點

2019-09-09

《新人類計劃：預告會》

演出：周瑞祥、陳煜典、王礎

時間：2019/08/18 19:30

地點：台北市中山堂光復廳

《方舟變形記》

演出：鄭得恩、許栢昂

時間：2019/09/01 19:30

地點：台北市中山堂光復廳

文 程皖瑄（專案評論人）

常說劇場是手工業，然筆者觀察到當代劇場觀演模式漸漸進化出「手作 DIY 工坊」形態。「手作 DIY 工坊」是後消費時代裡，順應消費新需求衍生出的體驗式消費，這個銷售模式的變異新品種，關注的不是最後的產出（商品），而是消費者實際身體力行，在工作坊教師引導與帶領下製作出獨一無二的工藝作品，不再羨慕婚戒有幾克拉，與另一半花一個下午協力製作出的訂製婚戒更浪漫（縱使外觀不甚完美），消費者擁有更多的創造性動能去影響產品，從外觀（形而下）到賦予形而上的思想價值。

對應當代展演新形態，觀眾也常跟著表演者一起製作，宛若消費者 / 觀眾之於教學講師 / 表演者，打造出最終的手工藝作品往往也不是重點，而是在一同製作的那個過程，每個觀眾的驚喜發現與體悟的當下，走出劇場後，或許還能帶著什麼完成品作為紀念。這樣的表演著重點已不再討論打破第四面牆，因為人我之間永遠都隔著一道牆，我們很明確的知道表演者就是表演者，觀眾就算一時半刻被邀請上台成為被觀看的對象，也是設計好的「被觀看的作品」——彼得·布魯克（Peter Brook）認為打破第四面牆，意指表演能讓觀眾的心進入作品裡，並非指的是形式。由於觀演關係在當代趨於多變、多元且定義模糊，除了傳統被動式美感經驗的獲得，越來越多的展演著重觀眾主動製造、體驗，方能產生作品的價值。於此，筆者意圖從「共創」、「共感」談新形態展演，並有意將之與「參與式戲劇」做區分——當參與作為

一種手段，其作品的文本內容仍是創作者主導，而沈浸式劇場，從名詞上看起來，指觀眾「沈陷」於表演情境，事實上創作者的刻意設計，反而更搭起一道無堅不摧的觀／演第四面牆，我們似乎越來越無法輕易定義一場展演，企圖定義的同時，正式宣告此種定義已死。

此屆臺北藝術節有兩檔節目同樣是單人表演為主，搭配類似助理的「助演」（《新人類計劃：預告會》的周瑞祥與被邀請上台的觀眾、《方舟變形記》的鄭得恩與許栢昂），形式為實驗性的戲劇演出，主題皆圍繞著到人類的生存問題：適應、進化（鄭得恩還提到絕滅與再生），地點不約而同使用中山堂光復廳。兩個作品叩問人類是什麼？人類可以是什麼？以及，我們怎麼去理解自身。將這兩個作品提取其精神並列，並不是分出優勝劣敗，而是想就創作者如何透過「邀請」、「共創」，讓觀眾浸淫其創作發想，且跟著表演者的思路，觀演者兩方共同創作。

魔術表演本身存在著幾乎無堅不摧的觀演刻板印象，又因其高度的娛樂性質，我們很難想像透過魔術能體現嚴肅藝術命題。《新人類計劃：預告會》做了一個很創新的劇動，以魔術展演重新定義魔術的同時，意圖讓觀眾同時以人類的思維去重新解讀人類本身，各個小單元皆經過深思熟慮的計算。魔術師周瑞祥一開場煞有其事地背對觀眾（事實上宛如運動員宣誓，觀眾同時變成一同宣誓的其他群眾），向未知的上天宣讀一連串「新人類宣言」，第一條即談到「當我們在探討魔術存亡時，不管答案與否都顯示魔術已經處在需要被重新定義的時期」——當代魔術展演要創新的

不是魔術技術本身，而是顛覆大眾對於魔術的刻板印象，魔術界有所謂的「薩斯頓三原則」(Thurston's 3 rules in magic)，【1】非薩斯頓本人所定，而是無論是職業或是業餘魔術師，都必須要遵守。

《新人類計劃：預告會》這場「預告會」卻試圖破壞約定俗成的法則，觀眾已知這是一場把魔術當作人類改造的假說預告會，宛如十九世紀史蒂文森 (Robert Lewis Balfour Stevenson) 的小說《變身怪醫》(Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde) 中，傑克醫生對醫院理事會們做出的藥物改良提案，周瑞祥端出新人類樣態的假想，提出假說：未來的人類處境將面臨更多威脅，我們是否能透過「自我增強」、「自我改造」、「心智重塑」面對挑戰，在「Kapnobatai」(指能在雲霧上行走的巫師) 概念下，將人類已知分成「唯物」與「唯心」兩個二元世界，但二元法亦無法解釋人類企圖突破的極限，故又分成「技」、「苦行僧」、「查克拉」、「體術」、「自然力」、「雷門」等單元探討。這些出自印度神秘學的名詞的確成功營造一種故弄玄虛的迷離感，而魔術只是一種表演方式，這場展演重點不聚焦於魔術師的神乎其技，而是一連串的充滿驚呼的魔術表演單元裡，觀眾跟著魔術師一起創思新人類的可能。



新人類計劃：預告會（新人類計劃提供）

思考是過程，這場演出最大的價值也是這個過程，就像手作坊的價值是親自參與的當下，沒有願意自己動手做的消費者，便不成立；沒有願意「甘願被騙」的觀眾，魔術表演亦不成立。當觀眾正沈浸在一段出神入化的把撲克牌當飛鏢的段子，周瑞祥冷不防反問觀眾：如果今天台灣發大財怎麼辦？如果我正在搭捷運怎麼辦？帶出一個殘酷的事實——人類總是脆弱，改造與增強僅是加強這個事實。表演中出現的嬰兒也許是整場魔術一大驚奇，魔術怎樣神奇，也遠不如新生命誕生的驚歎吧。《新人類計劃：預告會》雖在形式上挑戰傳統魔術演出，然，因其形式與內容的搭配合

宜，絲毫不譁眾取寵，並且使用精細的橋段引領觀眾思考。但筆者也不確定這一場近乎是「說好說滿」的演出，要如何繼續走下去，並完成三年的「人類補完計劃」？十分期待接下來的系列演出。

臺北藝術節另一場特別的展演《方舟變形記》，以更直接搗入的方式去討論生存，並沒有以演講的形式顛覆演講，事實上就是一場徹徹底底的演講會（雖然觀眾並不總是坐在椅子上，但是講者 / 聽者的分界十分清楚）。

鄭得恩的想像力非常豐沛，以自身的故事作為出發，企圖用早年外公的移民經驗去釐清、顛覆、定義生存。這是一場完全的演講，雖然期間我們跟著許栢昂穿越光復廳的後台，感受狹長的通道、擁擠的化妝間，企圖營造出當年偷渡移民者乘船時的壓迫、慌恐、不安，接著我們也欣賞了許栢昂精準流暢的戲曲功法，並挑戰戲曲表演中的上馬——如果坐騎改成斑馬？（顛覆程式化背後約定俗成，也掩飾出西方與東方的差異）接著，所有觀眾坐在舞台上，觀賞演化影片（蝶螈為了生存長出可行走的腳以及特殊的呼吸系統），鄭得恩冷不防挑戰觀眾的安全視閾，在影片中插入當年外公被船員威脅的話語：「我們會把你丟進水裡」，後提及外公被綁架時以繩子象徵性捆綁。最後，藝術家以奇幻的方式講了一個南非斑馬絕滅後再復育，似乎是暗示變成斑馬的外公（在一開始的演講稿中，鄭得恩相信外公最後變成斑馬），在南非的生活故事被遺忘，但經過一連串的撿拾、拼湊，鄭得恩希冀自己可以重建母系家族史，知道自己怎麼來，接著知道怎麼往下走。鄭得恩打開光復廳大門，我們

看見一道刺眼的光，而鄭得恩毫不猶豫走向那束光裡，留下非常美、開放性的想像空間。

這場演出，若是整理成互動式展覽區，應當非常有看頭，因為其故事性充滿衝突與奇幻。可惜的是演講式的演出，又選擇在嚴肅、威權十足的光復廳，觀眾似乎沒有自在讀取的自由，被迫聽著講者說教，又加以鄭得恩非演員出身，大串的口說都要看著手中的講稿，節奏其實非常干擾。一場精彩的演講，成功之處在於邀請聽者一同思考、一同感受，但《方舟變形記》不夠一氣呵成，空間體驗只做一半，例如要體會偷渡者在船艙底下，何不直接請觀眾鑽進架高的舞台下呢？與戲曲搭配示範，似乎要中西並列去談「指認」，但是兩位表演者有不一樣的表演節奏，我不確定許栢昂過於輕鬆幽默的調侃式應對，是出於後設 / 旁觀者的輕鬆，抑或尷尬。

還是說，就猶如藝術家本人在節目單所言，完整談及這個作品的企圖：「它需要一個更大的藝術形式，未來可能要走進一個歌劇。」不過既然選擇演講式展演(Lecture Performance)，並且請來黃鼎云負責戲劇構作，我期待有更一貫的展演美學的邏輯，也就是表演者若要嘗試演講式展演，自己要先成為一個演講者，不然真的可惜了這個作品背後深層的大哉問。

劇場活動因為具有當下性、無法複製性，以劇場展演談論人類生存的自然法則與變形時有一種無法取代的真實，因為觀眾亦是以肉身當下在劇場，但心靈是否能同時跟著表演者進入思辯過程，光有一個完整的敘事文本、創新的形式似乎不大夠，表

演者本身怎麼說、怎麼做，才能打中標的物？展演的形式該如何進行，回到劇場的調度，依舊會是實驗性展演裡創作者必須去思考的問題。《新人類計劃：預告會》與《方舟變形記》給了觀眾許多生命核心的思考與創見，表演者不再扮演某個角色，而是擔任思考的引導者（就像 DIY 工坊的老師），樂見這樣直白地討論文本背後精神的展演，在新的觀演關係下，「指認」一條新的當代表演藝術進程，似乎也是指認人類生存的一條嶄新道路。

註釋

1、「薩斯頓三原則」有：魔術表演之前絕對不透漏接下來的表演內容。不在同一時間、地點對相同的觀眾變同樣的魔術兩次以上。魔術表演過後，絕不向觀眾透露魔術的秘密。

售票試演及其後《鬼母病棟三〇八》

程皖瑄（專案評論人）



戲劇

2019-09-30

演出

2019 臺北表演藝術中心委託創作

時間

2019/09/14 19:30

地點

西門紅樓 2F 劇場

音樂劇作為西方十九世紀後、二十世紀初的商業劇種，有其完整的發展軌跡，百老匯、倫敦西區等音樂劇龍頭據點引領世界風潮，同時臨近的東京、韓國，也努力超英趕美，以堅強的音樂劇製作水準傲視亞洲。

在臺灣，我們的音樂劇創作以及展演進程究竟是什麼？臺灣音樂劇發展看似已逾三十年，但就如解嚴後的臺灣小劇場運動，「尚未經歷現代，直接跳躍至後現代」，臺灣音樂劇的出現，似乎比較像是一個偶發的大型實驗計劃。既然從來沒有人嘗試過，那就引進類似演唱會的形式，搭配舞蹈跟戲劇元素吧：1987年的《棋王》就此前無古人誕生，結合當紅歌手、作曲家，造成一股旋風【1】；接著一直到1997年的《吻我吧娜娜》，張雨生以其創作的天才，敲出燦爛卻短暫的一記聲響。臺灣音樂劇要孕育、累積、傳承創作能量一直都很困難，作品似乎在架空的時代下竄出，如流星般稍縱即逝，也如煙火，歡騰高潮後留下一團悵然迷濛的煙霧。縱然在創作團隊方面有綠光劇團、果陀劇場這些大型的商業劇團，近期也有躍演、C Musical等新興團隊，但音樂劇到底要如何打開觀演對話空間，凝聚更大的能量，反饋創作者、培養更多觀眾與開發新市場？

音樂劇人才工作坊的實驗

不若西方從輕歌劇、綜藝秀演化史，臺灣的音樂劇創發一直以來沒有一套的方法論傳統，全球在地化逼著我們去思考自身處境，除了引進他國音樂劇，何謂臺灣的音樂劇？我們需要什麼樣的故事、作曲、導演、表演人才？又要如何培育人才創作力？

臺北表演藝術中心自 2016 年開辦音樂劇人才工作坊，值得我們去持續觀察。其美意在於培育專業音樂劇創作、表演人才，學員無不繃緊神經，接受密集高壓的訓練，並連年端出不一樣的成果展，這次《鬼母病棟三〇八》試演會的出現，更是十足展現一種「以鬼試膽」的膽量。《鬼母病棟三〇八》源自呂筱翎(編劇暨作詞)在 2018 年北藝中心音樂劇創作工作坊初次發表的故事，呂筱翎同時也是瘋戲樂工作室《臺灣有個好萊塢》(2019)的歌詞編創之一，其創作潛力不容忽視。然此作因為行銷訊息的接收落差，在宣傳賣票期間產生很多質疑浪潮，其中有聲音認為一個未完成的作品，何以能作為售票演出？只有上半場的音樂會，看點是什麼？表演本來就需要有人討論、有人關注，才有發展空間，而無意義的批評往往流為看笑話，是臺灣黑特文化的陋習，實則可以忽略。醒醒吧，其實每個國家都有其獨特的八字命盤，當我們在嫉妒別的國家政府每年願意拿多少錢砸進影視娛樂產業，包含舞臺戲劇界(統稱文化界)，企業財主如何大手筆成立製作公司，不如回到臺灣體質本身來觀察吧。

批評的背後

前些日子《吻我吧娜娜》進行二十週年復刻演出，網路上出現了「臺灣音樂劇二十年來沒有進步的批評」，其實這個說法蠻令人匪夷所思的。沒有進步指的是觀戲人口？(是的，臺灣現在在人口負成長，加上經濟不景氣已久，大家的消費習慣轉移)還是指演員素質？(臺灣目前仍未有專業的音樂劇學系，但少子化衝擊下，大學紛

紛關門倒閉，千萬別異想天開再新成立一個音樂劇學系) 還是，指的是創作水準？

(拿一個二十年前的製作批評臺灣音樂劇創作停滯，著力點是什麼？現在新創音樂劇的音樂比不上張雨生？但，不好意思，不是每隔十年都可以有一個張雨生。張雨生，只有一位) 或比不上臨近亞洲國家的發展？(好的，不要再嫉妒韓國了，跳脫「看看別國，唱衰臺灣」的模式吧。在臺灣籠罩著酸葡萄、當局者迷以及歪斜的文化自卑，喜歡黑特的氛圍，有時蠻令人百思不得其解，難道先天不足、後天失調，除了情緒式的宣洩，沒有更具體的建議來自救與扭轉劣勢嗎？)

臺灣從未出現售票式的「試演會」，多年前嵐創作體在國立臺北藝術大學演出《拜訪森林》試演會，為免費演出性質，觀眾看完必須用心填完意見調查表，給予回饋。演後，事隔兩個月，耗資百萬製作完整版。《鬼母病棟三〇八》雖努力推出折扣方案，觀眾的看戲習慣一時之間仍無法接受音樂劇作為一種娛樂，竟然可以是半成品，以至於推票疲乏無力。

留住觀眾

我們可以去思考，消費一張戲票，觀眾期待的是什麼？為什麼會有觀眾願意看試演會？因為他們的動機以及期待，是可以作為日後進行完整製作的重要依據。筆者看的是末場演出，觀眾席座位約已累積了七成以上，足見這齣戲在首演後是有口碑效應的，於是劇組能否有系統地留下觀眾資訊？他們會是將來完整演出時最核心的一群觀眾群，行政是否有把他們鎖住？還是演完戲、拆完臺，就放水流了？

在臺灣，看戲人口有限（縱使這幾年臺中國家歌劇院、衛武營國家藝術文化中心以及不知幾年後落成的臺北表演藝術中心，場館多了，但依舊是同一批觀眾在消費），在艱難的時刻，即使票房全滿依舊賠錢的殘酷事實下，臺灣音樂劇創作者必須更開誠布公直接與受眾、市場溝通，無法再關上門，卯起來創作，嘗試擁抱以及媒合新形態的媒體社群，織成暢通的網絡。市場小沒關係，但一齣精緻的演出會累積口碑，知道自己的觀眾在哪裡，受眾端才能高度黏著。

討論度低迷的困境

姑且不去評斷《鬼母病棟三〇八》文本的邏輯、角色的厚度、音樂編寫的完整度、表導演的完熟度，單就提出「邊做邊發展」並邀請觀眾合力建構最終成品的「試演會」概念來論，《鬼母病棟三〇八》的製作團隊就展現十足的勇氣與誠意，官方的美意亦十足肯定。但，演後至今約兩週，筆者關心的是：實際上產生多少討論效益？

目前在表演藝術評論臺上僅一篇文章討論這齣戲【2】，《鬼母病棟三〇八》官方粉絲頁按讚數為 999，粉絲頁上的評論區亦門可羅雀，同時也無法得知北藝中心當初委託製作的初衷以及後續的行銷媒合效益究竟在哪？試演會儼然成為年度計劃中的一條「to do list」，核銷結束，結案，射後不理。筆者有為孤單的地縛靈們落淚的衝動。

試演會的下一步

再來談最重要的：試演會後的下一步是什麼？資金從何來？在百老匯模式裡，試演會是財團投資正式音樂劇製作前必須做的步驟，需要大批的劇評、觀眾反映做完整製作的評估。於是北藝中心委託的身份是什麼？是財主？（但筆者大膽假設官方並不會大方為這個製作編列下一步的預算）是導師？（那學生畢業後的後續輔導機制是什麼？）是經紀人？OK，就宣傳期到最後演出結束，北藝中心同時有臺北藝術三節（臺北兒童藝術節、臺北藝術節、臺北藝穗節）在跑，這齣非常需要話題、票房的製作，到了開演前一週，售票幾乎未達三成。

現實一點，不要期待官方，經費年年刪減，創作者自立自強吧，勿自暴自棄勿故步自封，光我音樂劇，促進大同！不需再把精力消耗在批評官方如何失能、失職上，體質固然病態，創作人在病態環境中，還是要努力活著，完成作品。

期待《鬼母病棟三〇八》明後年有了完整的演出，可能製作費更少，演出場地、舞臺規模更簡陋也無妨，這次的試演會已經是一個很棒的嘗試，期待文本跟音樂歌曲邏輯概念更緊密，人物刻畫、歌曲編寫串聯更流暢，就算做成讀劇會演出也行（但，讀劇會不代表可以隨便），既然孩子已經生了一半了，就努力繼續擠出來吧！

註釋

1、「《棋王》是臺灣製作的第一齣大型歌舞劇（Musical theater），改編自科幻小說家張系國之同名長篇小說。由新象活動推展中心策劃主辦，於民國七十六年五月第八屆新象國際藝術節在臺北中華體育館（今已拆除）及高雄體育館連續演出十一

場。」楊雲玉撰稿，2009.09.09 最後修訂，臺灣大百科全書，

<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=15391>；Musical theater，稱歌舞劇，又

稱音樂劇。

2、許仁豪：〈人鬼並非殊途《鬼母病棟三〇八》（上半場試演會）〉，表演藝術評

論臺，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36924#comment-4852>

偽自傳式的賽博格狂想《油壓振動器》

程皖瑄（專案評論人）



其他

2019-10-03

演出

鄭錦衡 (Geumhyung Jeong)

時間

2019/09/08 14:30

地點

大稻埕戲苑 9 樓劇場

看戲的當下立刻聯想到維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 的小說《歐蘭朵》 (Orlando)，主人翁歐蘭朵在三十歲時因故沈睡七天，甦醒後由男變女，活了四百年。就算吳爾芙本人並不大張旗鼓聲稱自己是女性主義者，這部探討性別形象流動的「偽傳記」，已成為女性主義不朽經典。本屆臺北藝術節由韓國藝術家鄭錦衡帶來《油壓振動器》，亦使用虛實交錯的語境，創造主角「我」——二十七歲時因為無法與異性伴侶間的性交獲得性滿足，決定靠著「自我修煉」，分化出雄性性器，以雌雄同體之姿進行自我交配，但「我」分化另一個性別之後，卻發現自己困在二元刻板的模式 (雄性的新自我總是主動引領陰性的原始自我)，轉而將性傾向投射在無機物 (機具) 上，情慾的流動自此超越性別。想像力的全面解放，「我」最終與挖土機合而為一，完成「死亡般的高潮」 (重生的暗喻)。

鄭錦衡以極簡甚至簡陋的多媒體講述「我」在二十七歲時長出雄性性器、遇見伴侶 (口風琴、吸塵器等)、命定的挖土機、考取挖土機證照的超現實過程，儼然是一部「偽自傳」。鄭錦衡偽造一個超越現實的人物歷史，我們的確看著他去考駕照，

最後證照上顯示的身份的確是鄭錦衡，但此「鄭錦衡」不是真正的鄭錦衡，而是藝術家分化出的一個「新自我」的超文本。鄭錦衡自在從容地剪貼、引用自我，在玩弄虛幻與現實間展現義無反顧的自信與坦然。

關於鄭錦衡提到的「雌雄同體」為 hermaphrodite，指的是同時俱有雌雄兩種性徵的生物，而不是 Androgyny，較偏指的是一個人同時擁有「男性化」和「女性化」兩性性格的現象，屬於心理以及社會定義。鄭錦衡在《油壓振動器》裡做的不是打破性別二元對立，她承認自己的性滿足來自陽具，但關於「陽具」的定義，可以是多變、跳躍的，鄭錦衡以冷幽默語氣，越過女性主義對於性別二元論爭論不休的戰場，另闢自己的性別 / 性疆土，即是對於「賽博格」(Cyborg) 的想像。【1】賽博格女性主義是當代女性主義的新出路，跳脫生物性的性別差異本質，來到生化人(機械式有機物) 遊走於兩性、超越兩性的想像。

猶如《Eva 新世紀福音戰士》中，人類坐上大型機械戰鬥，企圖達到人類「補完」計劃；而鄭錦衡駕駛挖土機意圖「補完」自身的性慾，達到「死亡」境界，企圖獲得自我的重生。但過去影視動漫中的賽博格女性形象，總是出現性感形象，例如《第五元素》的麗露、《攻殼特工隊》的草薙素子，完美無瑕的五官以及身材比例，活脫脫來自父權語境下的性別刻板；而在鄭錦衡看似冷調、實則張牙舞爪的異想世界中，她的賽博格有了新的面貌，凡舉生活中的吸塵器、口風琴、甚至是大型機具，都能詮釋另一種「性感」定義。鄭錦衡靈活且富張力的肢體與物件互動，既怪誕又

莞爾。其中，她改裝一個模特兒，將其後腦勺接到口風琴的吹管，自己做出與偶接吻的姿勢，將氣息吹入樂器，同時右手彈奏，藉此達到兩性共生的性滿足，其創意令筆者嘖嘖稱奇。性交的當下可能是滑稽、不協調、震耳欲聾，鄭錦衡不斷翻轉我們對情慾的想像，最後投影幕上播著她駕駛挖土機，走向象徵沙雕的另一個自己，探測、剷土、夷平，這短短兩三分鐘，壯烈的令人屏息。

鄭錦衡過去幾年在美術館做過機械展，並留下部分表演影像，經過重新剪裁，集結成一篇超文本式的（偽）自傳，並故意使用畫素簡陋的影片、kuso 式的照片、拙劣的網路 Youtuber 美勞 DIY 影像記錄，搭配簡單甚至是單調的報告式表演（Report Performance），凸顯無邊無際、荒誕不經的想像力，最後當表演結束後，鄭錦榮並沒有下台，反而繼續留在場上，坐在電腦桌前冷靜地觀察著每個離場的觀眾，表演與現實的界限再次變得模糊。我想，只要藝術家還在思考、觀察，表演 / 創作就不會結束。她也許還在思索、編纂下一步更狂野不羈的創作吧！

註釋

1、賽博格：音譯，Cyborg 一詞最早由 Donna Haraway 提出，用來指稱電腦模控的有機體，亦即，Cyborg 是機械與有機體的混雜物，一種模糊了機械 / 有機生物、人 / 獸、男 / 女之間原本涇渭分明的雜交狀態，正因為 Cyborg 模糊了定義的界線，遊走於二元之間，因而從中獲得了「不被定義」、「拒絕被定義」的力量。（資料來源：<https://reurl.cc/QpLp22>）。

思考，是唯一的出路《十二》

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2019-10-14

演出

十貳劇場劇團

時間

2019/10/05 19:30

地點

水源劇場

好戲需要磨，一群北藝大戲劇系畢業生 2017 年做了改編自美國同名電影的《十二怒漢》，導演張凱福帶著在年輕創作者身上難得看見的「慢磨」精神，沈澱、修正，與編劇張敦智密集討論，歷經好幾版的修改，開了工作坊，甚至針對十二的不同職業背景的角色做了一場大型的田野調查，這次在水源劇場呈現的《十二》，雖不到含英咀華境界，但其各部門的技術、概念、藝術整合完成度高。死刑議題不討喜，處理不當易掉入說教窠臼，但近年無差別殺人新聞事件如幽靈般，佔據人心縈繞不去，加上影視《我們與惡的距離》旋風，我們不得不再一次面對這個議題，張凱福不在作品中給答案，他做的是更深刻的提問：人是否有決定他人生死的權利？世界上有絕對的正義嗎？多數人決是公平的嗎？人有可能做到真正的無私嗎？以及理性的限度是什麼？真相可能只有一個嗎？

劇情圍繞著互不相識的十二人組成司法陪審團，針對一名罪行重大的殺人犯，討論是否處以死刑。文本靈感最初來自於美國名片《十二怒漢》，針對麻煩的文化轉譯，張凱福這次明顯有備而來，首演北藝大版本出現青天白日滿地紅的國旗，但劇情角色組成卻是中華民國不存在的陪審團，明顯不合理，這一次的版本，背景架空，不明指特定場域，集中火力在角色間的針鋒相對，辯論重如泰山、輕如鴻毛的生死議題。不得不激賞編劇的文字功力，以及導演將十二名角色放在舞台上的靈活調度，其中，現場的即時錄影，增加了表演的可看度，以及強化作品「觀演」辯證的對話性。

舞台上懸掛與舞台觀看視野一比一的螢幕，扮演多重身份，同步播放三種影像材料：

其一，同步拍攝（即時影像），有兩種功能：

1、補足觀看角度——當多名演員在場上移動時，攝影機捕捉觀看的焦點所在，或者是當演員背台時，投影機播放演員正面的表演。

2、演員特寫——用以加強情緒的張力。

其二，非場上同步拍攝的表演影像（預錄影像）。

1、幻想：例如，小模在腦海中模擬參加派對，嫉妒心作祟，殺人的狂想橋段，拉出現實。

2、補足角色背景敘述：中場休息時螢幕播放劇組針對每個角色預先攝錄的角色日常。為了拍攝非與現實同步的影片，團隊耗費極大成本，但筆者覺得強度有限，尤其真實角色被影像化、符號化，再加上取材的刻板（網美的日常、勞工的形象等）反而顯得不真實。

第三種，是凌駕整齣作品劇情的指涉：火箭發射失敗的實況轉播片段。表演開始前，劇組引用一段火箭發射的實況轉播，為了顯得真實，還保留了當時的贊助商廣告，導演表示這段靈感來自於電影《大佛普拉斯》中的橋段，「人類可以上月球，但卻永遠無法探索彼此心靈的宇宙。」，但由於轉播畫面粗糙（當時的畫質就是如此），實在很難不聯想到阿姆斯壯登陸月球的謊言陰謀論，關於「後真相」的暗喻與諷刺，

人們各說各話，站在對自己有利的立場發言，試圖蒙蔽全貌去影響受眾，真相不是原本就存在著，而是「被塑造」出來的。

「後設」、「後真相」的概念也呼應了這個製作的呈現手法，將整個劇場作為一個攝影棚，舞台上其實正在進行大型的拍攝，場外有現場導播，場上有攝影師，側台有化妝師穿插工作，模糊虛實，是導演神來一筆的敘事創意，將整個觀看的視角拉高。「思考」是《十二》給觀眾的最終提醒：唯有擁有後設思考能力，人才有可能爬出柏拉圖的洞穴，接著才有下一步溝通對話的可能。

十貳劇場劇團的《十二》看似中規中矩，卻在細節縫隙間吐露絲絲初生之犢不畏虎的信念及勇氣，期待年輕的張凱福在獲得 2019 兩廳院藝術基地計畫「Gap Year 兩廳院壯遊」的支持後，匯集更大的能量，持續劇場藝術的實踐創作力。

對鏡映照的妙趣以及迷惘《男后夜行》

程皖瑄 (專案評論人)



戲曲

2019-12-11

演出

臺北市藝文推廣處大稻埕青年歌仔戲團

時間

2019/12/07 14:30

地點

大稻埕戲苑

隸屬於臺北市藝文推廣處的大稻埕青年歌仔戲團，自 2011 年成立以來，每年固定在六月以及十二月舉辦大型公演，除了作為團員平時學習成果的展現，也積極地推廣傳統戲劇文化，從成立初始的六位團員不斷成長，今年大膽挑戰新編戲曲。劇名為「男后夜行」，即是將晚明王驥德的雜劇《男王后》加上英國莎士比亞的喜劇《第十二夜》兩個文本合而為一，一中一西，宣傳主打「一票兩戲，同台競豔」。全台十七名演員，一次呈現兩個文本，在人力、經費等資源有限之下，感受到團隊的誠意以及企圖心。

看戲之前，很好奇編導會如何串連這兩部核心主題其實甚少關聯的劇本；雖說這兩個故事皆有「易裝」、「假扮性別」的元素，但主人翁扮裝的背後原因卻大不同——《男王后》裡的陳子高本身具有陰柔氣質，後來扮女裝是為了取悅君王，同時服侍公主則是為了自保權力。而《第十二夜》裡的薇奧拉扮裝是為了公務之便，最後恢復女兒身與公爵成婚。中間安插了一段薇奧拉被千金迷戀的橋段，而文本並無聚焦任何「女同志」情節；戲的重點在錯認與巧合上，扮裝與自己本身的性向 / 性別氣質無關，所造成的趣味前提是她有一個雙胞胎哥哥。

實際上，此次展演若只聚焦在《男王后》或是《第十二夜》其中一齣戲文，將性別操演 / 多元情慾主題上多所琢磨，已篇幅十足了。像是《男王后》中，陳子高的易裝究竟是自我認同，抑或是世態炎涼之下的生存之道（為了迎合王室才易裝）？原作者留下懸疑空間，是值得後世討論的。

若是聚焦在《第十二夜》，則可以批判這個表面上看來是齣玩弄性別、顛鸞倒鳳的戲文，實際上卻是個二元性別的文本——千金奧麗薇雅在真相大白後仍是選擇與薇奧拉的哥哥塞巴斯欽結婚，本不合理；奧麗薇雅愛上薇奧拉不單只是她的外表，重點還是內在，以及這個人，若是與賽巴斯欽結成連理，是否愛得太膚淺？雙胞胎就算基因相同，事實上是不一樣的兩個人；於是，選擇賽巴斯欽是否暗示她向父權社會、異性戀框架屈服？其實心中愛的是薇奧拉，但「沒魚蝦也好」，只好選擇跟薇奧拉長得極為相似的雙胞胎哥哥？另外，奧西諾公爵也深深被各種陳腐的異性戀刻板理論洗腦，認為丈夫應比妻子年長、男人風流本天性、男性的迷戀遠比女性的愛強大等；大男人主義的公爵結尾一句：「西薩里奧，來吧；當你還是一個男人的時候，你便是西薩里奧——等你換了別樣的衣裙，你才是奧西諾心上情人。」（註：西薩里奧為男裝薇奧拉的化名）原來就算來到一個異鄉／異化的伊利亞島，不止性別氣質，連裝扮也必須嚴謹符合二元設定。呈現的是：異性戀制霸全世界啊！就算戲中不乏有丑角插科打諢地嘲諷權力、道德，但對於性別概念仍無法撼動。故以當代眼光閱讀《第十二夜》，我們期待看到嶄新的詮釋，特別是針對性別議題部分。

因此，將《男王后》與《第十二夜》並置演出，編導是否有對性別／扮裝做出更多批判與指涉的需要？並且，搭配剪裁得宜的精妙文本，以及別出心裁的場面調度。若只是平行並置兩個故事，期待觀眾自行從中發現箇中滋味，想必觀演將落得兩頭空。《男后夜行》的呈現方式便是將兩個故事以順序法進行，一個故事演了一部分，就換了另一個故事上演，交替轉場，看到最後只覺得紊亂且失落。



男后夜行(臺北市藝文推廣處大稻埕青

年歌仔戲團提供 / 攝影陳少壩)

《男后夜行》裡的「第十二夜」部分受限於演員編制，裁去許多篇幅，原美意為集中劇情，可惜刪掉語言的同時，也剪去了角色呈現自身思想價值觀的關鍵片刻。尤其是薇奧拉從管家馬佛里奧手中拿到戒指的關鍵獨白，從疑惑到驚恐推敲小姐錯愛自己，對於身不由己、有口難言的苦楚，再回到公爵宅邸後，又面對奧西諾的指責而差點洩露自身，原本該一氣呵成的情緒，卻因為刪掉獨白，跳到其他段落，也連帶影響公爵與薇奧拉這兩人的情感鋪陳。此外，僕人之間的權力關係也不甚清楚，促使女僕瑪麗捉弄管家橋段顯得疲乏無力。於是，在「第十二夜」整體的破碎下，喜劇節奏以及氣氛都無法堆疊醞釀，又必須穿插「男王后」，看戲的情緒一直被打斷。

另一個讓我疑惑的設定是「第十二夜」裡使用兩名演員同時呈現扮男裝的薇奧拉，一位為生理女性演員（鄭芸茜），另一位則為男性演員（蘇玠誠）；而到了後段賽巴斯欽現身時，也是蘇玠誠扮演，不知導演是否意欲讓雙胞胎相認的最終場景變得較為合理，因此讓雙胞胎哥哥本尊（蘇玠誠）先提前現身呢？

這兩名演員外貌迥異，扮演龍鳳胎說服力不足，這麼一來，此設計顯得畫蛇添足。縱然我們可以認為，喜劇本就無常理邏輯，同時我們也可能看過太多根本不相像的龍鳳胎，重點在於「喜劇氛圍」，這點對了，觀眾不會去抓住這個謬誤。《男后夜行》的手法，是讓鄭、蘇兩人同台，分著同一個角色的台詞，反倒造成觀看上的干擾，並且也影響與對手演員的情感丟接；這個問題在與公爵奧西諾（王婕菱飾）對戲時特別明顯，加上空台設計，不見更有層次的調度，徒留一台尷尬。



男后夜行（臺北市藝文推廣處大稻埕青年歌仔戲團提供 / 攝影陳少墉）

在「男王后」的段落中，陳子高亦是多人分飾，但「男王后」劇情集中在陳子高與王、公主間的情慾、權力拉扯，舞台表演上保留戲曲程式化、寫意、虛擬的特性，反而讓三人分飾的設計合理且感性十足。三位演員（廖珮宇、許家綺、謝欣倚）外形扮相不同，利用其各自的行當，拼湊出陳子高多變的形象——三位演員交錯詮釋陳子高的手法，令人眼睛為之一亮。

但這齣戲畢竟不只有「男王后」，其與「第十二夜」並置後，卻沒有特別將兩個文本創新串聯的編寫，僅在一開始由丑角宣告台上將有兩齣戲上演，以及同樣有著扮裝、同時有兩個都各被男性與女性喜愛的主人翁。《男后夜行》硬要兩齣不同文化、風格的戲同台上演，除了觀戲情緒被打斷外，我也被心中的問號干擾著，一直期待終了時能有所解惑，不料最後一個畫面是公爵跋扈地站在上舞台，海賊安東尼奧如同罪犯般手上銬跪在下舞台，直盯遠方，旁邊站著剛剛在場上證婚的神父。不明究裡的畫面，要表達什麼？浪漫愛情最終仍敵不過權力對立的醜陋？我實在是一頭霧水。

大稻埕青年歌仔戲團成立八年來秉持「扎根傳統、立足當代」的宗旨，年年推陳出新，此次公演十七位演員在導演帶領下首度在排練前甄選角色，「自給自足」、「物盡其用」搬演兩個故事，製作背後看得出極大企圖，然實際呈現仍有許多美學上的核心問題待解。但過去演古冊戲為主的大稻埕青年歌仔戲團願意向跨界戲曲 / 新編戲曲跨出一步，仍值得鼓勵。除在時裝戲的部分，演員還有很大的進步空間，未來

若又更多機會展演新編戲或是跨文化題材，這時戲劇構作（戲劇顧問）角色會更重要，期待下一次更圓熟的演出。

療傷、驅魔、圓滿之旅《女子安麗》

程皖瑄（專案評論人）



戲曲

2019-12-12

演出

臺北海鷗劇場

時間

2019/12/01 14:30

地點

臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

這是一齣探問身分、追溯自我的演出。

《女子安麗》為 2019 年戲曲夢工場的系列演出之一，卻已然脫胎「戲曲」框架，毫無疑問是一齣創新的現代劇場演出，故審美評析時，無法單以「新編戲曲」或是「實驗戲曲」角度評論。戲劇構作（包含形式以及內容）完全為演員朱安麗量身打造，傳統戲曲有「景隨人動、戲隨人走」一說，但這齣戲之所以隨著朱安麗走，不是因為演出中使用的戲曲調度，或是京劇演員滲入骨子的戲曲魂，而是文本題材說的完全是演員自己的生命故事——觀眾將隨著卸下花旦名伶「朱勝麗」【1】身份的朱安麗，一同赤足踏上她的生命旅程。

《女子安麗》毫無疑問地是一齣其他戲曲演員、或是任何表演者無法詮釋的演出；朱安麗不再帶著行當或是角色面具，而是以肉身質問衝突的自我——同時作為原住民部落之子的朱安麗，與作為京劇演員的朱勝麗，兩個矛盾的自我合而為一，「自己」到底是誰？從哪裡來？要往哪裡去？《女子安麗》就像是兀然地掀去外衣，直視著遮掩已久的疤痕，撕去不平整的結痂表皮，重新上藥，並非希冀傷口消失，反而是

重新接受這個傷口，靜待它長出其他力量、開出花朵。這齣戲不是單純的療傷、驅魔，更有踏出新旅程的決心。「療傷」指的是童年被迫離家的孤寂與苦痛，而「驅魔」指的是心魔——當年朱安麗因家庭因素離開部落、下山學習京劇，努力地「吃得苦中苦，方為人上人」，數十年磨一劍，成為當家花旦的代價是忘掉族語。外婆臨終前一句「你真是個忘本的孫女」，宛如幽靈如影隨行。

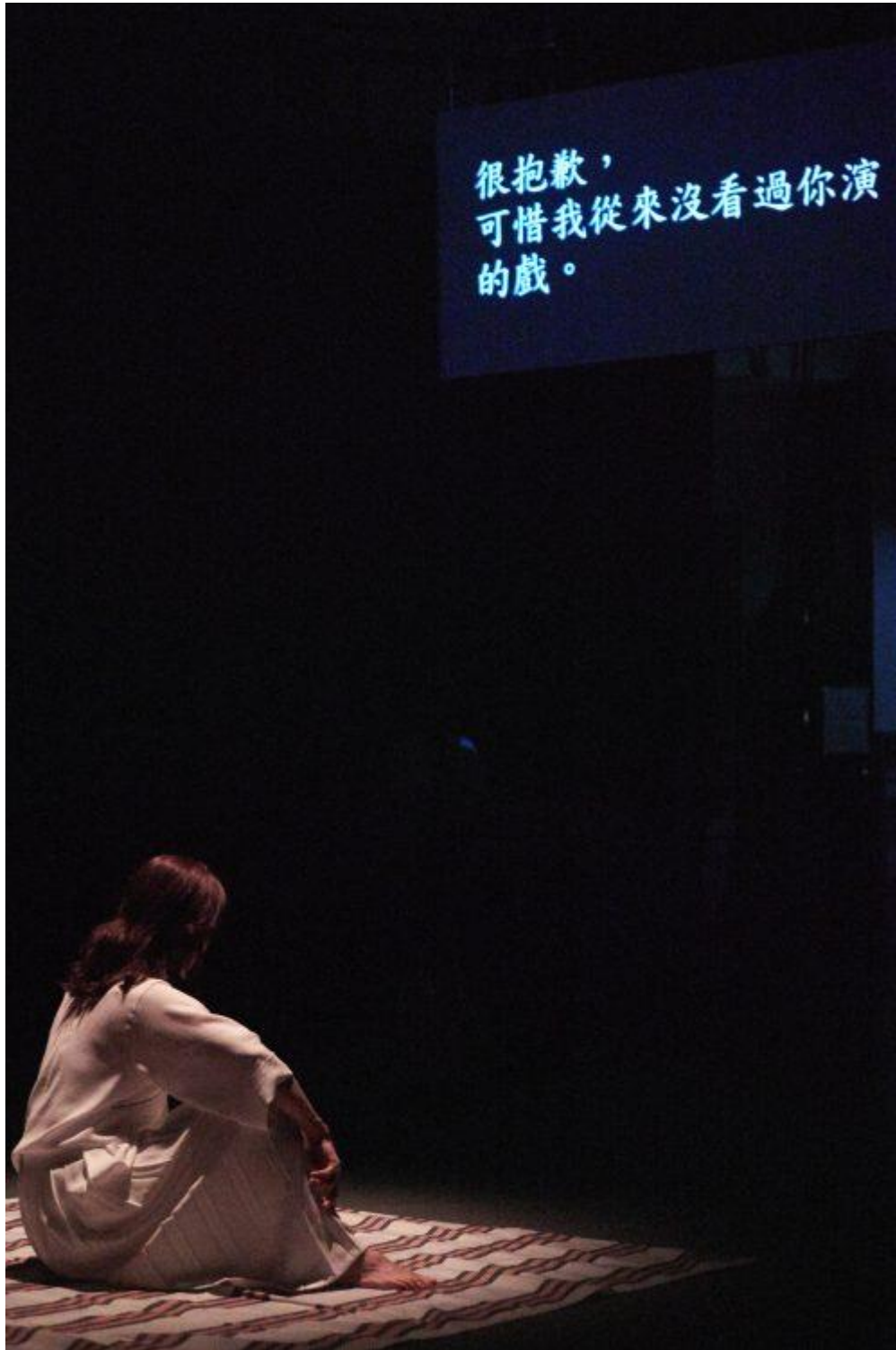
數十年過去，朱安麗在京劇舞台上創造出無數個活靈活現的角色形象，但來自「身份認同」的失落感如同一道緊箍咒，我們很難去評斷朱安麗是否因其自身文化疏離以及斷裂的背景，讓她的花旦表演多了點獨特，冷冽清高；倒是京劇虛擬、疏離性的表演內涵，反讓演出不陷入過度的沉溺與顧影自憐。因為療傷與驅魔是如此的私密，拿捏不當，往往濫情。《女子安麗》中，平衡了劇場的感性與理性能量，除了朱安麗動容的表演，在戲劇構作上也做足準備，王友輝、張啟豐兩位老師作為戲劇顧問，導演宋厚寬更是拿出十足的誠摯，實際走訪部落、訪談朱安麗家人，不是帶著文化霸權的前提去獵奇他者的文化，他反芻著「我—他者」權力關係，讓朱安麗一開場第一句話便點明自己為「番邦女子」，誰定義誰為番邦？對於原住民部落而言，漢文化才是化外他族，朱安麗開門見山即「忘本」的自報家門，立刻讓我深刻感受到這齣戲時時反芻身份命題的哲理性，擲地有聲的開場令人驚豔。

表演行進是流動式的蒙太奇，將朱安麗幾段深刻的記憶拼湊在一塊兒。童年朱安麗與姊姊在部落山林間嬉戲玩耍、進劇校咬牙練功、與外婆臨終對話的場面，並以互

文、錯置的方式使用「王寶釧」與「代戰公主」來比擬父親在大陸的原配以及母親。

不過，父親「朱永富」在戲中是模糊的。其中，我們無法得知父親叮嚀劇校女兒「吃得苦中苦，方為人上人」的背後心情；同時，父親不是薛平貴，無法回鄉找王寶釧，於是，從原鄉飄零到台灣的父親，如何面對自己的「本」？難道因為父親入贅，一半漢文化的事實也「被消失」，朱安麗是不是也忘卻自己其實還有另一個「本」？

這個矛盾，在《女子安麗》裡並沒有解決。也許是為了強調母系家族的羈絆吧！倘若日後有機會再演，可以在不影響平衡之下，更深一些關於父親一方的著墨。



女子安

麗（臺北海鷗劇場提供 / 攝影黃約農）

因視覺、表演極簡的風格，道具、舞台裝置的使用建議可以更精煉。綠葉盆栽、戲

箱、娃娃除了單一指涉，或許可以延伸其象徵性，就像劇末時那一塊來自外婆的手

織布，鋪在地上，幻化成魔幻一方，在其包裹中，虛構地與外婆對飲，朱安麗同時扮演著外婆，說著族語的同時，與缺憾和解，完成自己驅魔儀式。

當失去是必然事實，面對傳統流逝，「追本」的意義是什麼？不是單純為了保留（我們很明白傳統是不可能完全被保留的），而是「感受到流逝」本身就是意義。於是，「忘本」不是一個詛咒，而是證明「本」存在的事實。我們被說著族語台詞的朱安麗感動的同時，更是宛如會飲後的釋然。

還有些地方可以處理地更精細。諸如中斷演繹完父母私奔後場燈大亮，朱安麗回到舞台中央對著全場觀眾說「謝謝你們來」，猛然跳出來的節奏顯得有點突兀；字幕機有時打著泰雅族語的中文翻譯，有時是羅馬拼音，語境上的邏輯有待釐清；或是未了外婆說的話，若不打字幕，是否更能凝聚儀式感？若不影響理解，也許可以參考阿喀朗《陌生人》來台演出的做法，將表演中的念白翻譯印在節目單或是網頁上，將視覺焦點全然集中在演員身上。

戲還可以再思考的地方是，文宣上使用「外婆」一詞，這是漢民族父系社會架構下稱母親一方「外部血親」用語，我不懂泰雅族語如何稱呼媽媽的媽媽，英文語境都是「grandmother」，但放在這個探討甚至是批判「我一他者」製作裡，是否不妥？既然是「外」，那還是「本」嗎？如果這是一部純然母系社會、女性陰性書寫氛圍的作品，對於「外婆」一詞，也許更有詮釋的想像空間。

劇作家史特林堡 (August Strindberg) 直言創作是為了自我的驅魔，但他能拉高自身的角度將自己的苦痛轉化成普世人類的苦痛，意圖使觀眾一起獲得救贖。《女子安麗》中的安麗面對的家族情感、記憶羈絆、身份認同矛盾，激盪著現下的人們，看場燈亮起謝幕時，對面（劇場為四面台）以及身旁的觀眾幾乎是紅著眼。掩面謝幕的朱安麗感謝觀眾的同時，似乎也感謝著天上的外婆、感謝勇敢爬梳自身的自己，想起了國光劇團藝術總監王安祈老師曾提到：「所有現實生活中的不圓滿，在戲裡圓。」感謝劇場。

註釋

1、朱勝麗為朱安麗的藝名。

演出經典，本身就是意義《毛皮瑪麗》

程皖瑄（專案評論人）



戲劇

2019-12-16

演出

曉劇場

時間

2019/11/30 19:30

地點

臺灣戲曲中心小表演廳

日本戲劇鬼才寺山修司甫過八十四歲冥誕，【1】臺灣以及鄰近的香港在這個月分別各有寺山修司劇作演出。寺山一手創辦的天井敷座劇團因寺山離世解散，但幾位核心成員另組「萬有引力」，持續演出寺山修司作品，傳遞其精神；十二月1十三至十四日間，在香港文化中心演出《奴婢訓》（1987年首演），導演J.A Seazer，是昔日寺山的戰友，曾參與許多寺山修司作品的音樂製作。而臺灣則是由曉劇場演出「天井敷座」1967年創團元年的作品《毛皮瑪麗》。

《奴婢訓》背後是龐大的製作陣容、香港著名藝文團隊的牽線、官方挹注的資源，香港康文署以此表演作為香港文化中心三十周年鉅獻，自十一月起大規模的舉辦系列講座、海報展、電影放映會，寺山修司的義弟也現身講座分享寺山修司的創作美學。《奴婢訓》談的是主僕之間的權力關係，當「主人不在」，無政府狀態的混亂令人恐懼，但是渴望權力中心的念頭更令人感到可怕，對應時局，宛若某種對鏡的警世荒涼感——劇場如現實，現實即劇場。還有一個現實是，我只看了《毛皮瑪麗》，並沒有看《奴婢訓》；至於，為何要提《奴婢訓》，因為我想專注探討「經典演出的時代意義」。

以昭和時期美少男美輪明宏為繆思的《毛皮瑪麗》，劇情敘述男扮女裝的名妓瑪麗，獨自豢養著養子弘也，弘也足不出戶，徑自在瑪麗由謊言組成的宅院裡反覆地抓蝴蝶，製作標本，一日美少女的來訪以及無意間聽到瑪麗與水手的談話，撥動了弘也與瑪麗之間危險的權力關係。

在臺灣，尋求經典「當代意義」的企圖整慘了多少跨文化改編——面對經典，急切地找出超時空文化的連結——這樣的背景提問本身沒有錯，錯的是當創作者條列式地試圖釐清經典作品的歷時性與共時性價值，最後呈現的是創作者面對經典的焦慮，而不是經典本身。語言的確需要翻譯，不合時宜的用語也有適度剪裁的必要；大膽一點的則是解構文本，超譯原典，甚至拿掉原先的作者權 / 詮釋權。對於跨文化改編，可以有無數種做法，只要能夠與觀眾自圓其說，作品自會長出新生命。曉劇場演出《毛皮瑪麗》，導演以及戲劇顧問皆在節目冊強調這是一個「超過五十年前的作品」、「與現代台灣的关系是什麼？」——戲劇顧問的提問是「這樣一個異色而猥雜，極易讓人陷落於寺山獨特世界的劇本，相隔超過五十年後在台灣演出，會誘發我們去思考或辯證一樣（或不一樣）的事情嗎」【2】——我想我們忘了一個前提：要讓觀眾思考辯證，首先得提出一個完整的觀點 / 世界觀 / 美學視角，觀眾才有著力點啊！當觀演關係開始產生流動，「創作端」能被「接收段」讀取，並詮釋、評價，我認為這就是經典再現的「當代意義」。

與其想著如何逃離原著，顛覆、挑戰原著，不被寺山瑰麗詭譎的語言綁架，不被美輪明宏的絕世美貌威脅，何不直接走進寺山的魔幻迷宮？丟棄看似理性、實則逞強的心去梳理著瑪麗身上的毛皮，更直覺地以真實感官面對說出「我的職業就是寺山修司」的寺山，我想曉劇場的《毛皮瑪麗》方能解自己的結。滿台琳瑯滿目的舞台裝置看似呼應寺山修司的符碼遊戲，實則破碎——我們可以猜測旋轉木馬、遊樂園般的地板彩繪可能呼應寺山對於馬戲團的癡迷（旋轉舞台的出現的確在觀眾席製造出

驚呼效果)，或是瑪麗在情場上的遊戲人間態度，但牆上掛著鹿頭標本與文本中的蝴蝶標本有什麼關係？特別找出香港品種的蝴蝶與時事有關？舞台上大面積的鏡子又代表什麼？寺山修司曾說自己從小就討厭鏡子，因為「鏡子擁有深不見底的惡意」。

【3】站在一面鏡子前，總有溺死的感覺，為了抵抗暈眩感，只能站在兩面鏡子間，懸浮的影像如同空中飛人無限地擺盪。鏡子潛藏著墜落的誘惑，那麼《毛皮瑪麗》的鏡子是為了與寺山修司唱反調還是呼應人性的墮落呢？當美少女與欣也調情時，管家的在場又代表什麼？彷彿全知者的管家，在幕間模仿麗的一段表演中，給人一種惹內式的女僕想望，但這個聯想在後段並沒有被延伸或是解答。當所有人離開殘破的家，為何撐著傘面對屋外的戰爭？傘對於寺山修司也俱有特殊意義，代表人的情感與長大成人的防禦，但當場上最後一支傘剛好是黃色的傘，我就是會聯想到香港雨傘革命.....接著，我又分心了。

到底為什麼看一齣戲會一直不斷替戲中下註腳？不是職業病。因為在演後座談也有觀眾詢問結尾，欣也回到場上戴假髮的意涵，以及戲中演員分別穿著高彩度高明度的純色服裝用意。此時，導演答得四兩撥千斤，而戲劇構作是否也沒有好好想清楚？我認為，每一種選擇當然都有其背後的原因，但當這些原因沒有服膺同一個美學，只會令觀者困惑。

在選角方面，演員們各自展現舞台魅力。身兼導演的鍾伯淵的瑪麗扮相，令觀眾信服，但在這個玩弄性別政治正確的演出裡，為何使用生理女性演繹美少女？當一切

皆為虛假，扮演鄰居美少女的曾珮活靈活現的肉身演繹，反而削弱這個文本中「真實即扮演，扮演即真實」的真理。畢竟瑪麗說：「要讓人覺得內心真實，必須讓外表充滿謊言……人的一生不過是一幕戲劇。」



毛皮瑪麗（曉劇場提供 / 攝影林政億）

其實，《毛皮瑪麗》在臺首演，國人得以認識這個異色文本，本身就是件有意義的事。曉劇場前幾年引進的三島由紀夫《薩德侯爵夫人》、《憂國》，【4】以簡潔卻

暴烈的視覺美學呈現三島由紀夫潔癖般對美的執著世界；而這次的寺山修司卻令人遺憾，創作者自己提出的疑問沒有獲得解答，同時，其所提的問題本身以及趨力恰不恰當，也是一個問題。回頭來看，天井敷座成立宗旨是：「不致力劇場的革命，用無限的想像力擊敗世界，致力於革命劇場化。」由於寺山修司所有的創作精神本質皆源自叛逆，要如何「叛逆」叛逆本身？似乎得去理解寺山筆下邊緣與歪斜、醜陋與扭曲背後，如寶石般熠熠生輝的生命力。

香港上演《奴婢訓》未演先轟動，看似佔了天時、地利、人和，其實，恰巧是因為香港政局天不時、地不利、人也不合，「演出」本身就足以是個當代意義。臺灣作為一個言論自由的領土，過去在金馬影展曾短暫地邂逅寺山修司的實驗電影，相較於其他日本戰後小劇場運動導演鈴木忠志、蜷川幸雄在臺灣戲劇圈的討論與迴響，我們該好好再認識寺山修司。依舊肯定曉劇場願意製作《毛皮瑪麗》，期待接下來臺灣戲劇圈能有更多戲劇經典的引介，我們需要製造更多戲劇美學的討論空間。

註釋

1、寺山修司生於 1935 年 12 月 10 日，逝於 1983 年。集編劇、劇場導演、電影導演、戲劇評論、詩人、賽馬評論為一身。

2、節錄自《毛皮瑪麗》節目單。

3、出自寺山修司的自傳隨筆《我這個謎》（私という謎）。

4、曉劇場近年積極與日本交流·2017年製作三島由紀夫的《薩德侯爵夫人》·2018年製作三島由紀夫《憂國》。

讀劇演出的新視域《寄身釵裙》

程皖瑄 (專案評論人)



戲曲

2019-12-30

演出

悠式構藝

時間

2019/12/15 14:30

地點

納豆劇場

「讀劇」一詞有不同的意義。在現代劇場發展進程裡，「讀劇」讓演員在排練前期可以認識角色、理解劇本脈絡，在這裡的「讀劇」指的是一種排練方法。而「讀劇」也可以當成一種簡便的表演呈現形式，演員在觀眾前一字排開手持劇本，單純使用聲音演繹台詞，觀眾甚至可以閉上眼睛，當作聆聽一場廣播劇，透過想像力去豐富表演中未被呈現的事物，可說是觀賞一般舞台演出之外的另一種觀劇體驗。這個層次的讀劇，目的可能是為了教育推廣，或是宣傳新劇作，在正式製作所需要的經費到位之前，這樣簡易的、類似 show case 的讀劇演出，可讓觀眾初步認識新製作，同時，劇團也透過讀劇凝聚人氣、製造口碑、修正文本，這裡的「讀劇」為一種完整劇場製作前的 preview。隨著當代劇場不斷朝著多元、跨域發展，「讀劇」不再是種「pre 製作」，亦不再是製作的試水溫，「讀劇」亦可以是獨立存在的演出形式。

在台灣，讀劇演出也發展出多變面貌，即將在 2020 年元月關燈的臺北飛頁書房，自 2016 年起舉辦連續三季的「飛頁文藝季—劇本讀演」，活動標題為「讀演」（朗

讀式的演出)，肯定讀劇作為一種展演的價值。其所讀眼的文本不一定是編劇作品的啼聲初試，2017 年第二季系列節目中有編劇林孟寰的《畢業紀念冊》（2011 版曾獲第三十八屆香港青年文學獎），編劇雖表示這個故事一再翻修，但 2017 年的版本依舊保留 2007 年故事的輪廓；而這場讀劇表演，導演呂筱翊讓演員一邊讀完手上的劇本，一邊將劇本一張張送進碎紙機，用記憶粉碎的殘破映照青春已逝的冷酷與必然，由於「碎紙機」並非劇本裡提到的道具或是場景指示，故在單純台詞、文本脈絡間，導演提出獨樹一幟的戲劇構作概念，拉高一層審美視角，深化戲劇美學。今年八月由策展人山崎理惠子在台北小酒館「月見ル君想フ」推動的「日本當代讀劇祭」，更呈現出讀劇背後的跨文化 / 戲劇美學問題，其精彩深刻的討論可詳見其他藝評。【1】

拿著劇本的演員，在舞台上操演虛實，觀眾明明看得到劇本，但在讀劇演出時，自動假裝劇本不在場，這樣心照不宣的默契，讓「讀劇」在當代劇場進一步成為一種自我辯證 / 後戲劇 / 後設的符號；因此，帶著這樣的邏輯理絡去看「悠式構藝」的《寄身釵裙》讀劇演出更覺得意味深長。除了完整呈現故事，達到上述所說「讀劇作為一種演出」，甚至不避諱表示舞台上就是一群正在做讀劇練習的演員，逆向返回「讀劇作為排練場的一種練習」，而這一切導演手法的選擇，又巧妙呼應文本提到的「虛實扮演」、「身份認同」。「讀劇」在《寄身釵裙》裡，是形式、是內容、是象徵、是符號，除文本精彩、演員精湛外，導演的涉入不只畫龍點睛，甚至讓人

覺得這個文本就該使用這樣的讀劇形式；更難得的是，這個劇本還是新編歌仔戲文本。

編劇林幸慧從一份名不見經傳的清代史料獲得靈感，將案卷中的當事人「邢大」與「劉六」轉化成「白明英」與「楊建成」。白明英為孤苦無依的少年郎，有著秀麗端正的美貌，因故扮成女性，與戲班老闆楊建成一同生活；後為了生計，巧扮狐仙，因其裝神弄鬼以及扮女裝、與同性伴侶關係等被視為異端，後入獄並處以死刑。白明英早年曾慘遭同門師兄性侵、後輾轉被賣身，身世極為悲慘；楊建成的出現宛若黑暗中的一線希望，共組家庭的背後原因不完全是愛情，而是活下去的不得不，同時，扮女裝亦非白明英本人的性別認同選擇，而是生存之道。編劇林幸慧從史料中讀出大時代下小人物的卑微，紈袴子弟可以大行「男風」，但弱勢族群卻無法選擇該服男裝或女裝；「扮狐仙」是白明英唯一可以自己做主的事，但自我價值仍得透過「扮演他者（狐仙）」才可實踐。這是一個沈重的劇本，悲沉苦澀，選擇用歌仔調恰如其分地演繹呈現出人物內心的婉轉。



寄身釵裙（悠式構藝提供 / 攝影賴慧君）

沈重題材在搬演上需要適度的調劑與喘息，這時一人分飾多角的演員彭彥旗表現得可圈可點，注入喜劇元素，讓節奏氛圍有層次以及變化。臺灣豫劇團當家花旦蕭揚玲扮演藥店千金時，表現出大小姐的嬌氣與單純，而戲班演員陳月仙則是後宮心機女，表現不俗。雖身為豫劇演員，於歌仔戲唱唸語調略微生澀，但導演利用其非歌仔戲演員出身的背景，在一開場的唸白與唱段裡，特意安排陳昭薇在蕭揚玲身邊指導聲腔口氣，以劇團演員正在「讀劇」的設定，解釋並解決實際上的表演問題；同時，也讓許多跳躍的時空、切換的角色、中性的服裝（所有演員著白襯衫、牛仔褲）

一起合理化，且自在地遊走在這個異色幽微的中介場。導演陳煜典大膽且創新的後設手法令人眼睛一亮，但戲到後段表演又走向傳統的敘事劇場，演員繼續手持劇本，但已削弱讀劇的冷靜、理性特質。因此，我無法確定演員的視線是否真的看著當下在唸的台詞，亦或他們所持的劇本在此已變成表面象徵，甚至是干擾？這部分是值得思考的。

白明英一角需要在少年郎與「反串」的女裝切換，難度頗高，選擇乾旦或是坤生演繹白明英會有各自不同的觀演效果。此次製作選擇生旦雙行的陳昭薇，是選角的一大亮點。他雖出身傳統歌仔戲世家，但近年來也嘗試新編戲曲實驗演出，從新聲劇坊的《英雄·再見》、《Dr.唐的戀愛學分》，與高雄衛武營少年歌子《靈界少年偵察組》，到這次《寄身釵裙》，充分展現舞台實力，不拘泥生 / 旦框架，回到作為演員中性原始的身體。陳昭薇呈現出的白明英靈氣生動，並令人垂憐，與鄭斐文默契十足地造出深刻的伴侶形象。文本中的楊建成一角，篇幅以及刻畫相較白明英稍顯平板，但生行演員鄭斐文仍塑造出表面上俊秀風光、但是內心懦弱膽小的渣男，十足展現舞台魅力。



寄身釵裙(悠式構藝提供 / 攝影賴慧君)

於此，筆者不禁思考，若這個劇本改以乾旦演出白明英，楊建成是否需要調整為生理男性演員方能製造同性情慾流動的效果？再者，這是一個挑戰性別越界的文本，演員自身的性別與角色性別的倒置產生的辯證感，「反串」所引發的「次文本」想像，以及扮演的曖昧性會否才是觀演當下最誘惑人心的部分。於是，筆者不再去計較白明英夠不夠 man / 陽剛，扮女裝後是否還有「男相」的原始成分，因為在意這些行當表演顯得吹毛求疵了。演員與演員之間是否具備化學變化，讓故事有張力以及說服力，就比什麼都重要；因此，《寄身釵裙》的四名演員之間不可思議地平衡著彼此間的表演能量——有時兩名演員在讀本，另兩名演員在舞台一角做出人物剪影情境；有時角色分裂成兩個演員，一個單純在讀本，另一個在對戲。納豆劇場建築物的紅磚瓦牆所帶有的古樸單純質感，正好提供《寄身釵裙》施展動人魔法的舞台。

原本看戲前對於歌仔戲要做讀劇演出存有許多質疑，最大疑惑便在於：傳統戲劇「無聲不歌、無動不舞」特色，使用現代劇場的讀劇形式，是否犧牲原本特色？然看完整場演出，我反思自己不該再拿「現代戲劇」與「戲曲」的框架去想像劇場；在《寄身釵裙》裡，我感受到虛實交錯 / 陰陽雙生，以及劇場無邊的包容。這是一齣能帶給人營造無邊的想像的讀劇表演，日後若有機會再演，是否要捨去「讀劇」的表演特色，走上精緻歌仔戲之路？這個劇本當然精彩地具備上大劇場的本錢，但上了大型舞台，勢必無法呈現僅用四位演員所製造出的想像力，以及解構讀劇表演所帶來的實驗張力。讀劇表演很稀少，歌仔戲讀劇演出更是鳳毛麟角，而《寄身釵裙》展現讀劇表演新觀點 / 視域，期待團隊日後的新作品。

註釋

1、共有兩篇評論討論此次讀劇活動。

王威智：〈[讀劇的時間政治《青年世代未完成——日本當代讀劇祭》](#)〉

張又升：〈[讀劇的美與政治的難：反思《青年世代未完成——日本當代讀劇祭》](#)〉

歌劇音樂會的可能與限制—NSO《風流寡婦》

程皖瑄（專案評論人）



音樂

2020-01-17

演出

國家交響樂團 NSO

時間

2019/12/28 19:30

地點

國家音樂廳

一、從台灣製作歌劇談起

歌劇製作組成極其複雜，一個到位的歌劇製作，需要極大的資源投入，結合指揮、交響樂團、歌劇演唱家、舞台美術設計（燈光、舞台、服裝，以及數位時代的多媒體設計），因應節目內容，可能還會加入舞蹈元素，從十七世紀開始發展的西方歌劇，到二十世紀更受到全球化、商業化影響，變成一筆昂貴的生意，歐美大國主要城市不乏雄厚資金挹入的歌劇院，培養自家的合唱團、演出家（駐院歌手）、芭蕾舞團，每個樂季的「歌劇製作」還帶著一種炫耀實力、財力意味。

台灣歌劇的觀演市場有先天不足（歌劇為外國人玩意兒）、後天失調（人才培育）劣勢，比起單純的音樂會、獨奏（唱）會，在本土製作歌劇較為罕見，背後承擔的風險除了票房平衡、藝術完整性，觀演關係的平衡更是一大挑戰（想想去年 2019 在

衛武營的諸神黃昏，多少碎念不耐的觀眾們)，演歌劇還得擔心觀眾因為語言、文化差異「看不懂」，國內的聲樂家原來的專長不一定是歌劇，卻需要「跨界」演出，總總限制使得台灣的歌劇製作如履薄冰。

二、權宜之計的歌劇音樂會

2002年，時任 NSO 音樂總監的簡文彬，以自身在旅歐期間累積的實力開創歌劇系列【1】，期望用「歌劇」這個帶有故事性 / 劇場性的類型拉近 NSO 與大眾的距離，更同時搭配系列講座，藉此降低一般人對於歌劇「高冷」的聆賞門檻。至今近二十年的耕耘，NSO 的歌劇系列成為旗下品牌，從《托斯卡》(2002 首演，去年 2019 重製成為 TIFA 節目之一)、《艾蕾克特拉》(入圍 2010 台新藝術獎)、華格納系列，也有與國內導演、編舞家合作(黎煥雄、魏瑛娟、林懷民)，與萊茵歌劇院(《玫瑰騎士》)、澳洲歌劇團(《卡門》)、蘇黎世歌劇院、西班牙拉夫拉劇團的跨國製作，但這個「品牌」的品質以及風格究竟是什麼？比起長期品牌形象塑造，歌劇系列比較像個「平台」，隨每次機緣，遇到什麼團隊、藝術家，在平台上各自展本領，融得好就會一加一大於二，融得勉強的話，輕則眾聲喧嘩，重則雜亂無章或是尷尬不堪，而喧賓奪主可能還是比較好的結果，至少知道誰是「主」。多年來我無法確切地指出到底什麼是 NSO 歌劇系列的風格，因為每一齣製作的背後資源迥異，呈現出的藝術完整性起起落落，但可以知道的是透過每一次的歌劇製作，NSO 累積實戰經驗，也打開知名度、累積新觀眾。

歌劇演出需要歌手大量的表演能量，甚至舞蹈能力，苛求面面俱道實在嚴苛，提出「歌劇音樂會」概念實為權宜之計。只要站 / 坐著把歌唱好 / 音樂演奏好，而聽眾專心聆賞樂音之美，是音樂會初衷，但近年跨界風行，音樂會形態也不再是單一的「聽」，已有更多的劇場元素進入，那麼如果說跨界音樂會是化簡為繁，那「歌劇音樂會」，會是「化繁為簡」或是「回歸作品原形」嗎？該減什麼？為何而減？除了經費，是否還有更深層的藝術思考？有沒有可能某些作品使用設計得宜的「歌劇音樂會」形式，反而凸顯作品藝術性？



風流寡婦（國家表演藝術中心國家交響樂團提供 / 攝影鄭達敬）

於是這幾年 NSO 的「歌劇音樂會」像是音樂以及劇場的拉鋸戰，兩種演出形式所擁有的元素，被按比例調配著。《崔斯坦與伊索德》（2003）碩大的投影布幕補足舞台場景，但也平面窄化觀眾的想像【2】，在《法斯塔夫》（2005）裡看到戲劇演員在台上意象式的流動製造奇幻喧鬧的氛圍，同時也攪亂視覺焦點。

2002 年直接導入京劇意象式一桌二椅的《托斯卡》首演，簡單燈光配合音樂廳一整面管風琴，巧妙地營造莊嚴教堂肅穆感。一身紅的托斯卡殺了邪惡的斯卡皮亞，拖著長長的披巾離開，走進右舞台敞開且透著刺眼光芒的門。雖也是「歌劇音樂會」，但不得不說，如果演出地點放在戲劇院，完全是個帶著意象劇場風格的歌劇製作；

《艾蕾克特拉》（2011）則是理想且均衡的「歌劇音樂會」，置中的樂團，指揮左右手方向各一個小平台，燈光集中打在平台上，作為歌手演出區塊，就算演到激烈對手戲部分，也因為空間規劃、視覺虛實切分清楚，依舊保持一種理性 / 超然的視角，剛好符合這部作品希臘悲劇特質，而理查·史特勞斯的音樂濃烈——這場音樂會在視覺上的淡，與音樂上的濃，調和一氣，餘韻繚繞。

在此做個小統整，歌劇音樂會形式的演出，演出地點在音樂廳，樂團在舞台上，所有音響直接回饋給觀眾。聲樂家拿掉繁複的舞台走位，在寫意、虛化的空間演唱，觀眾直接感受到的是音樂。增添的劇場元素例如服裝、燈光、投影、舞台裝置都應該是圍繞著作品，做為必要的點綴用，例如蛋糕上的紅綠櫻桃，向來不是蛋糕本身，但作為視覺裝飾，櫻桃是必要存在。

三、回到 2019 《風流寡婦》



風流寡婦（國家表演藝術中心國家交響樂團提供 / 攝影鄭達敬）

2019 年《風流寡婦》宣傳打著「跨年」，搭上西洋上流社會風靡維也納新年音樂會的潮流，也許有其宣傳行銷考量，甜美的圓舞曲樂音，與幽默歡樂喧鬧的劇情，頗適合當作「賀歲片」。但這齣本身需要高度依靠歌手表演性的輕歌劇，是否適宜做成「歌劇音樂會」？《風流寡婦》的選曲常常在聲樂家獨唱會出現，穿插舞蹈、對白作為調味料，這次 NSO 的製作，樂團斜放在左舞台，前方是不下場的大沙發，背景是無法忽略的管風琴，還有巨大的投影幕與樓梯，強烈地存在著。沒有鏡框，沒

有額外的表演曲，側台門一出，就是表演空間，舞台加寬又加高（漢娜出場從舞台二樓管風琴邊的樓梯下），歌手必須在場上大步位移，或是一首詠嘆調結束，也必須半跑半快走出場。燈光幾乎亮整場，因此歌手在場上應該高度保持角色狀態，但幾首合唱下來，屢見各種「唱完逃離」卻不知動機何在的段落，戲劇節奏落差極大，讓我上半場頻頻出戲，接著又在一個呼吸轉折當下問自己「這不是歌劇音樂會」嗎？為何場上做的這麼多、這麼滿，逼近完整歌劇該有的配置了？但若真的要以完整輕歌劇規模來看，又是喜劇不好笑、舞蹈踏雜，表演者舞蹈水準不一。投影在音樂會常作為補足用，但《風流寡婦》的影像頻頻出現類似八〇年代伴唱帶的拍攝風格，尤其是漢娜與過往情人的幽會片段，浪漫的音樂配上看似直白，實則不知所云的影像語言，我身邊觀眾席許多年輕的觀眾直接低頭捂嘴忍著笑，我本人則是很壞心「哈」一聲，〈薇爾拉之歌〉是全劇名曲啊，聲樂家林慈音溫潤明亮的音色啊，為什麼要出現這些投影？還弄成黑白片，想要歐式的復古經典嗎？場景正是眾人熟悉的兩廳院大廳的樓梯啊.....

2006 年以「『維也納新年舞會』空運來台」此浮誇的標題作為當年 NSO 跨年輕歌劇《風流寡婦》的新聞稿標題，重點放在德國導演，以及演出後，水晶燈下的大廳舞會（從網路上流傳的影像推測舞會大部分參與人其實是表演者以及特別邀請來的舞者），接著 2007 年再以輕歌劇《蝙蝠》（筆者沒看過這個製作，無法評論成敗優劣，這個作品戲劇複雜度比《風流寡婦》還高）成功製造了話題，到了 2019 年，似乎想複製同樣的經驗，但我必須說，在美學調度失準之下，又卡在音樂會 / 歌劇的

拉鋸之中，讓本該輕盈的《風流寡婦》風流不起來。導演、歌手、合唱團、樂團、設計都非常努力，但似乎努力錯了方向。或是得回頭問，《風流寡婦》的「音樂會」形式該是什麼？若是作為歌劇演出，這次水準不到，作為「音樂會」，這次的元素又太多，舞台不夠深，以至於群舞片段頗有跌下舞台之虞；服裝感覺不大合身，高跟鞋穿起來也是不夠踏實，感覺這位寡婦身上披披掛掛、濃妝豔抹，但細看皆不夠精緻，還不如清湯掛麵，拿掉繁複劇場元素，回到雷哈爾甘醇樂音之下，還是，現在觀眾胃口被養大了，回不去了？

另一個必須思考的問題是語言，輕歌劇內有大量對白，這次演出，改為中文對白，並且為了「入境隨俗」添加大量的政治隱射。我看的場次距離總統大選兩週，明顯看得出製作團隊將韓國瑜作為調侃的話題，從一開場管家涅谷許（許逸聖飾演）鏗鏘有力宣佈華麗的水晶燈宴會為「庶民共享」，接著芒果乾、各種發大財融入台詞，一開始的確有其笑果，但滿台的政治罐頭笑話，到了後段反而讓我覺得不耐。戲劇的諧擬必須做好拿捏，再著作為政治諷刺笑話，必須是取笑當權，顛覆權力結構的諷刺才有後勁，整台幾乎所有的諷刺影射都是對準韓國瑜，此演出哪來的自信確信台下觀眾組成沒有韓粉？（全台灣有五百萬韓粉啊），但身為非韓粉的我，當下也笑不大出來，因為其實當週的韓與蔡選情一度緊繃，各種民調、言論，還有高調的造勢晚會頻頻放送，情勢緊張之下，舞台上的政治笑話著實令我無法莞爾視之；而說到娛樂性，其實看韓本人上博恩夜秀秀的下跪瑜伽，娛樂性比看《風流寡婦》高

太多，韓本人架起一個娛樂度難以超越的高度，所以當《風流寡婦》不拉高幽默、嘲諷的角度，將所有苗頭對準單一對象，其實是很危險且失敗的。

四、再探歌劇的語言翻譯與文化轉譯

當然我已無暇去思考講中文、唱德文的奇怪邏輯，歌劇要貼近台灣觀眾，不一定要如此強悍的植入在地話題，舞台上到底在哪個國家其實已經混亂不堪了，提到巴黎美心餐廳？還是某個奇異國度？當然，過去其他國家也有許多大膽的創意，例如將龐特維德林「國」改成龐特維德林「銀行」，眾家銀行經營人紛紛上前大獻殷勤歡迎漢娜將錢存入自家銀行，達尼羅則肩負守住漢娜在龐特維德琳銀行的雄厚資產，畢竟肥水不落外人田，對於資本主義大大揶揄一番；針對政治影射，也有改成納粹時期地下舞會的辛辣設定。台灣做《風流寡婦》要如何擺脫固有的「水晶燈跨年舞會」風格？在跨文化 / 跨領域 / 跨界 / 多元議題時代，導演以及整個製作團隊實在必須好好思考改編背後的藝術性問題。

五、NSO 歌劇音樂會的未來？

NSO 自 2002 年引入一連串歌劇製作，早年從「音樂會」概念起家，一來是考量製作經費，二來是當時歌劇市場尚在起步階段，以音樂會較為輕便的性質方便培養受眾，到了 2020 年，呂紹嘉卸任音樂總監，接下來 NSO 做為台灣旗艦樂團，下一步的歌劇製作將往哪裡去？NSO 有足夠的資源嗎？對照其他國家歌劇製作往往是用

一整個國家歌劇院的資源，在台灣，資源短缺，歌劇製作是綁手綁腳，還是可以更沒有包袱的去嘗試？值得觀察與期待。

後記：此篇評論初稿寫於一月一日，延遲至總統大選後才發出，有其他因素考量，筆者認為若此次韓國瑜當選，再去回溯這個演出，會有不一樣的批評。舞台上諧擬的小丑人物變成一國總統，豈不更讓人感嘆生活比舞台更戲劇性！

註釋

1、1990年，簡文彬進入奧地利國立維也納音樂院(現國立維也納音樂暨表演藝術大學)學習指揮，隨 Harald Goertz 學習歌劇伴奏。從 Goertz 身上，簡文彬累積了大量德文歌劇的曲目以及許多指揮歌劇的技巧。」，詳細資料請參考：
<https://www.ncafroc.org.tw/award-artist.aspx?id=1292>。

2、2020年7月，即將再演，導演是2018年曾擔任NSO《帕西法爾》的黎煥雄，期待這次是否會有不一樣的藝術調度。

不在場的殘酷與在場勇氣《夾縫轍痕》

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2020-03-17

演出

52PRO!

時間

2020/03/01 14:30

地點

華山 1914 文化創意產業園區烏梅劇院

此次是 52PRO! 三度來臺公演，強碰新冠肺炎疫情，戰戰兢兢演完兩週的演出。上回於 2018 年來臺，遇到花蓮地震，劇團主動捐出演出《第三弦》所得賑災，面對這次疫情，考量許多觀眾無法前來觀劇，52PRO! 更決定在末場演出進行線上直播。52PRO! 對於生活、社會、人我關係的關注，反映在作品風格與實際行動上，對照《第三弦》傳統音樂渲染出常民節慶的生命力，這一回的《夾縫轍痕》則是探討了沉重的戰爭議題，文本、戲劇結構更為複雜，導演調度靈活、演員的表演能量豐沛，現場樂師默契十足地烘托戲劇性，在在展現 52PRO! 各方面的實力。

「很久很久以前，在一個遙遠的國度……」，故事往往是這樣開始的，透過時空距離，製造出冷眼旁觀視角，留白之處容納更多的省思與辯證。這齣戲裡面提到兩場戰役，一場是發生在 1868 年的戊辰戰爭，另一場是甲午戰爭，但關於戰場上燒殺掠擄的血腥與暴力僅存在角色間的回憶對白，並未直接搬演；同時《夾縫轍痕》雖然主要講述北海道漁場發生的故事，但幕起時，我們看到是當初漁場工人的後代子孫，對著看不見的居酒屋老闆敘述祖父輩的豐功過往。第一時間不是太熟稔（索朗節）（ソーラン節，傳統捕魚歌曲）的觀眾來說，我們可能很自然地撿拾四面牆上這個沒聽過聲波船長傳統的老闆角色；透過身份轉換，觀眾跟著敘述者一同進入 1894 年的北海道江差町，「主動地旁觀」漁村豐收季的日常，編劇以及導演巧妙地運用旁觀、不在場做出虛實交錯的迷離感，對應這齣戲的音樂性，達到寫實敘事（語言）/ 非寫實敘事（歌曲音樂）的平衡。



夾縫轍痕(52PRO!提供 / 攝影陳又維)

來自北海道以及東北各方的男人紛紛來到江差町，希望在這短短兩三個月賺飽荷包。

在漁船上判斷海象、工作情勢，即興唱歌鼓舞漁夫的「聲波船長」，工作內涵乍聽

之下浪漫，卻肩負一整船漁夫的工作績效，地位比船長還大。這一年上川三兄弟中

的二哥玄吾則擔任聲波船長，小弟十三郎則是英雄出少年，擔任船長，憨厚大哥面

對一開場其他漁人的挑釁，笑而不答，來自江戶的所田朝一(一開始的敘述者扮演)

站在外來者的角度認識場上人物之間的關係，觀眾同時進行二次的閱讀，層層進入

的過程無法快速，故前半段花了很大的篇幅建立角色背景，還有漁場文化，這一切

待戲中段闖入者「木村長治」出現，方打破原有的秩序。長治帶來的訊息主要是 1868

年的戊辰戰爭，曾經身為戰場同袍的玄吾很明顯地不願意再提過往，隨者往日不斷

被挖出，劇情走向也越來越沉重，最後長治提出希望玄吾代替自己去打仗的要求。

我想先追溯一下關於戊辰戰爭的前因後果。日本在十九世紀末的幕府時期尚未形成

今日「日本國」的概念，當時每個藩國算是一個獨立的國家，各藩國領主共同侍奉

江戶將軍，1862 年發生「理查遜事件」(The Namamugi Incident)，來自西方的

槍砲彈藥轟炸南方藩國薩摩(今鹿兒島)，南方藩國體認到幕府早已孱弱不堪，

縱使德川慶喜富有遠見，有心改革走向西化，但心有大志卻生不逢時，擁有新式武器的南方藩國共同目標不是與年輕的將軍一同改革，而是一舉殲滅長久以來的腐敗官僚，他們揮舞天皇象徵的「錦旗」，瞬宣稱幕府才是叛軍政權，1867年幕府政權選擇「大政奉還」，避免一場全國性流血戰爭，但此時消息傳到北方，代表幕府死忠派的北方諸國決定與新勢力奮戰，誓死要捍衛「武士道精神」，唯有決一死戰方能洗刷「叛賊」污名【1】，這就是戲中提到的戊辰戰爭。長治與玄吾二十六年前參加的一場號稱「捍衛武士道精神」的正義之戰，幕府結束後新元號「明治」，代表「文明治理」，一連串維新最後竟是走向一場一場的掠奪殖民戰爭。我們在史書上讀到的引發戰爭的前因後果，對於庶民來說形同虛化，事實上當初上戰場殺敵的兩人僅是為了餬口，「我們都沒錯，也因此我們大錯個錯」玄吾最後一段大獨白這樣無奈地說。

長治一角頗有易卜生早年戲劇作品中那些揭發主角不堪過往的角色，亦正亦邪且帶著懸念的質地，來到江差揭發過去秘密以及苦痛之後，文本處理的方式令我連結到梅特林克提到的「生活中真正的悲劇性，只是在人們稱之為冒險、痛苦和危險的東西成為過去的那一刻才開始的」，於是在梅特林克的戲劇中鮮少出現激烈的肢體暴力、衝突【2】，因為對比出存在的衝突，這些根本一點也不重要！故那一場關鍵的戊辰戰爭並未發生在場上，存在對話間，長治對於三弟無需承擔戰爭創傷感到不公，「難道十三郎都什麼都不需要承擔嗎？」我們透過幽暗的舞台燈看見躲在被窩中的十三郎聽聞這段深夜對談，抽蓄抖動的肩膀，這是少數一場情緒戲劇性較大的場景。

而戲中唯一一場災難的漁船翻覆事故，也僅以警鐘大作表示，接著一個暗場後，眾人又再度回到場上事後諸葛，猶如希臘悲劇處理衝突的靜態敘述手法，衝突永遠不在場上發生，製造出一種距離美感，也反映出表面衝突以及災難結束，痛苦才開始的現實。

帶著殺人魔詛咒的長治請求玄吾取代自己參加甲午戰爭，玄吾首次聽到請求沒有答應（人之常情，會答應才怪！），但就在不知經歷什麼內心轉折後，看似「欣然」（帶著笑容）接受這不合理的要求，「我不是為了送死才去打戰，我是為了好好活著！」玄吾留下這句話，也留給觀眾席的我一頭霧水。但擦去雲霧，筆者試著從《菊花與劍》這本以西方霸權觀點窺視的日本「恥感文化」，暫且戴上旁觀者濾鏡去透析集體趨力對個人的影響。對於自身名譽近乎潔癖，背負著武士刀以及櫻花精神的日本人，在乎他者的看法大於自身看法，自我價值建立在人我之間，講究階級、輩份，規矩多如毛並且害怕接受他人的恩情，也絕不輕易讓他人背負自己的恩惠，在群體意識捆綁個人意志的文化語境下【3】，當二哥的殺人魔稱號被揭露後，縱使北海道漁工們紛紛表示他們知情，並選擇忽略，但對於二哥而言，攤牌過去同時把自己的榮譽攤出（縱使殺人是迫於無奈），然不容許汙點的民族性，在恥感襲來，唯有接受請求，置生死于度外，二哥才有辦法繼續活下去，「上戰場不是為了送死，而是為了活著」看似不合邏輯的話語，有了解答。

當然這只是我走向詮釋傳統，不得到一種說法就渾身不自在的壞習慣。也或許導演為了凸顯個體性的獨特與脆弱，要戰爭的倖存者與犧牲者互為辯證對照，例如就算沒有實際參與戰爭的三弟、長治的姪子，也飽受風暴，或許糾結在玄吾為何接受戰帖不是重點，拉出一條溫柔同理，賦予一台陽剛角色立體化的背後，是代表較為陰性的、女性的力量，想儘辦法讓玄吾喝不到酒、努力巴結老闆，與青春期叛逆的孩子共識聊天、看著面對玄吾昔日戰場嗜血形象，知悉卻不提的漁屋漁工與眾人，看著將漁屋賺來的鈔票全數燒盡的長治，不責怪，因為「生氣也沒用，所以笑了啊」，戰場、漁場同事陽剛屬性，但角色與角色間的互動方式盡是宛如閒話家常般的細膩溫柔。

玄吾再度赴沙場或許代表接受了過去的「殺人狂」身份，願意與過往的怨恨和解，「為了好好活著才去打仗」的下下策，軍國主義被如此挪用與隱喻，更是一大嘲諷。《夾縫轍痕》最後以即將到來的甲午戰爭畫下句點，眾漁夫出發對應著玄吾出征，征服漁場的個人生存之必要之善對照征服侵略地的帝國主義之惡，漁歌與軍歌交雜，最後站在高台上的玄吾朝著正前方，象徵天皇 / 大日本主義的觀眾席舉手行軍禮，帝國浮夢隨著浪花繼續擺盪。不在場的殘酷是留給在場的人們無形的桎梏或是詛咒，但若帶著「生氣也沒用所以笑了」的釋懷與淡然，在場的人也許面對生活的苦澀，能有更多省思以及勇氣。包括帶著口罩、感動到淚流滿面，知道這個口罩不能再用，但是家中庫存所剩無幾的觀眾我。

註釋

1、Janice P. Nimura。武士的女兒。

2、孫惠柱：《戲劇的結構與解構：敘事性結構和劇場性結構》，台北：書林出版，2006年。

3、露絲·潘乃德 (Ruth Benedict) 著，陸徵譯：《菊花與劍：日本文化的雙重性》，台北：遠足文化，2012年。

The show must go on——《第十二夜》的演出與當下

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2020-03-24

演出

台南人劇團

時間

城市舞台

地點

2020/03/07 19:30

草木皆兵的瘋狂世界

台南人劇團《第十二夜》於 2018 年在淡水雲門劇場首演，歷經 2019 年「新北音樂劇節」加演，於 2020 年再度展開巡演，從衛武營國家藝術文化中心、台中國家歌劇院，頗有凱旋歸回之勢重回台北。喜見一個製作能夠獲得加演的機會與資源，除了製作成本可以達到相對平衡狀態，演出者表演狀態也能臻至圓熟。

此次筆者觀看的是台北城市舞台週末演出場次，而在兩天前的三月五日，NSO 事件爆發，國家兩廳院立即進行消毒，並取消週五到週日的演出（本次 TIFA《我為你押韻—情歌 Revival》含淚說再見）；台南人劇團在週五發出臨時通知——演出將關閉空調，開消防窗；隔日又調整成「開空調，同時開窗」（不開空調真的會悶死！），並採入場記名制，觀眾必須在票卷上寫下真實姓名、地址與聯絡電話，且入場必須戴口罩、量體溫。種種前因，當晚城市舞台觀眾席氣氛在開演前異常寧靜，明明是一齣輕鬆喧鬧的喜劇，但觀眾們無法暢快地與周遭友人盡情聊天（減低飛沫傳染）。延遲將近七分鐘，也一度讓我擔心是否又有臨時狀，例如突然接獲「即刻停演」命令無法順利演出？非常時期，任何風吹草動都波動著觀眾的心。

當晚的七點三十八分，鼓手敲出第一聲鼓點，也振奮在場人們。時局艱辛，能夠欣賞演出就謝天謝地。今朝有酒今朝醉，正呼應開場曲《這是個瘋狂的世界》的歌詞情境。

回到「文本」－「製作」－「演出」評論

《第十二夜》堪稱台灣近年來搬演次數最多的莎士比亞喜劇。莎劇於台灣的跨文化改編，從橫的植移、拼貼與在地化，走向超譯，識讀莎劇改編的文化指涉、互文性、性別表徵、符碼拆解，饒富趣味。莎劇原著提供一個開放、遼闊的實驗場，閱讀任何一個改編 / 跨文化製作都是一個雙向的解謎。

1、命名——文本角色的言下之意與弦外之音

雖說朱麗葉說：「玫瑰不叫玫瑰，依舊芬芳，羅密歐不叫羅密歐，依舊完美。」但命名 (naming) 是人類為了理解世界，對萬事萬物予以名稱，分類、編碼、差異化、歸檔，從語音到完整語言、文字，命名從界門綱目科屬種到六書造字法則，每個命名、語法承載層層組織，堆疊出一個可認知的宇宙。台南人劇團的《第十二夜》裡以命名打造出何種世界觀？



第十二夜(台南人劇團提供 / 攝影陳又

維)

筆者觀察到有兩個層次，先是挪用華文經典文本虛構人物，例如梁山伯與祝英台裡的丫鬢「銀心」，變成秦東梅的是女「陸銀心」，跋扈的馬文才變成「馬總管」。而原版的薇拉(Viola)與奧莉薇雅(Olivia)兩個女主角換成「梅東琴」與「秦冬梅」，兩個語音互為倒反的姓名——這兩個角色宛如對鏡般的妙趣，故毋需糾結在冬梅何時對於男裝的東琴產生愛慕之情，秦冬梅本能性的自戀傾向投射在自信、聰慧的東琴身上。曾有莎劇學者認為，原著裡的女性主義擁護者奧莉薇雅滿口獨立、不願輕易被男性擺佈，最後卻依舊走入父權架構的婚姻；【1】但台南人劇團這次的改編版本，因順著「自戀的對照」這「盲目」的邏輯，秦冬梅一聽到「年輕小夥子來訪」，早就春心蕩漾不已，見到東琴一見鍾情變得合情合理，選擇學生哥哥梅春舫也是一個愛情自我實現的延伸。哥哥梅春舫在戲裡虛化成「雙重鏡像」，故縱使安排男男曖昧(安通明與梅春舫)自然就淪為文本中的花邊裝飾。

2、成也爵士 敗也爵士

台南人版本主打「爵士樂」，搭配現場樂隊，整場戲歌曲密度極高，大量的台詞以及對白編入歌曲，搭配豐富的轉場樂、背景襯樂，將這齣喜劇打造地十足熱鬧。我們可以看到一台歌曲、舞蹈、現場 live band、演員暢快淋漓，然繽紛有餘，外在裝飾縱然滿點(聲光娛樂效果做足)，而褪去這些外在娛樂裝飾，戲本身到底回應了什麼樣的文本意識與世界觀？

本製作主打「爵士樂」，將時空背景定調為 1930 年代的上海爵士，還是紐奧良 big band 風格編制，此時上海的爵士尚未發展成後來成熟的 Bibop (咆勃)，無法親見舞台上演出樂手帥氣地即興 solo 與演員喜劇節奏的交手對決，柯智豪選擇的歌曲風格主要還是老上海中文流行歌的中西混搭，以五聲音階主旋律，搭配西式管樂隊編制，混搭出夜上海的歌舞昇平。但也偷偷在樂音行進間偷渡當代流行歌，例如蔡依林《愛情三十六計》，與台南人先前之作《木蘭少女》將便利商店迎賓曲入戲有異曲同工之妙。老爵士搭配拼貼式的編曲，拉出豐富聽覺層次，也貼近生活。

回到音樂主體本身，開場的《這是個瘋狂的世界》的確成功將觀眾一秒拉進紙醉金迷的情境，但隨著故事展開，不免覺得麻木甚至有點震耳欲聾，原因為何？

音樂劇歌曲無法單獨存在，還是必須回到文本設定以及導演世界觀。原著中虛構的伊利亞 (Illyria) 封閉、孤立，奧利維雅的宅邸對比出公爵冰冷官邸，頗有烏托邦 / 桃花源 / 狂歡指涉，小丑、酒鬼、瘋客日日夜夜酩酊大醉，穿上黃色吊帶襪的管家一出場更是酒神狂歡高潮；但在台南人劇團的改編版裡，公爵開場出現在上海舞廳，亮相曲《音樂是人生的糧食》定調出「今朝有酒今朝醉」的主 key，故事再到秦冬梅家，空間設定無法再歡鬧更上一層次，即使利用場面調度，讓演員圍繞著秦東梅的床盡情歌舞、旋轉，搭配馬萬才恣意扭腰擺臀，以及僕人間的惡作劇，本該是更無厘頭與瘋癲，最後演出效果仍顯平淡，跟場面定調有很大的關係。

所謂「成也爵士，敗也爵士」，此劇侷限於三〇年代的老爵士（但已偷渡了這麼多的當代台灣流行歌了，再多些拉丁、嘻哈有何不可？難道是擔心偏離「老上海爵士」主題？），整體時空調性設定很鮮明，行銷成功製造出亮點，但鮮明中如能再多一點起承轉合，而不是幕啓後一路火力開到底，因此少了轉折、略去抒情留白，導致熱鬧有餘，深情不足。

另一個歌曲的失誤，筆者認為是歌詞編排，為了符合音樂劇以歌曲推進劇情，常見大量的台詞入歌的場面。然中文一字一音，當節奏一快，句子一長，加上幾個爵士半音階音程，乍聽之下變成數來寶。瞎子算命還可以這般設計，符合機巧狡猾感，但《看什麼看》、《葫蘆裡賣的什麼藥》都覺得演員唱得吃力，每首歌的標題普遍偏長，而符合文青詩文的風格，但轉為歌曲時，樂曲讀句必須流暢且聽得清楚咬字，即顯示出魚與熊掌兼得之難。此外，音響與麥克風之間的回音 level 平衡失準，更是雪上加霜。

3、自掌嘴的世界觀

當秦老爺率領一群狐群狗黨大唱《看什麼看》，摩拳擦掌地準備向梅東琴下戰帖，卻選擇讓瞎子算命師提筆寫戰書！瘋癲瞎鬧的歌舞將下半場推上另一個戲劇高峰。算命仙是這次演出中最出色的角色設定，在原著裡原本是奧莉薇雅家中的丑角僕人，說瘋話的同時卻又吐露真言，台南人劇團版本的盲人算命師場場穿梭，不僅出現在秦冬梅家，也與其他角色們有著豐富的互動——有時神棍般故弄玄虛，有時又睿智不

已，儼然是個預言家，擔任了「詩眼」身份，點出「愛情盲目」這個唱不膩的主題，更進一步衍伸到「人人皆愚昧」的真理。

戲中，他鬼畫符、化身樂手拉胡琴（「拉提琴」與「吹牛皮」的暗喻）等看似不合理與荒謬的設定，便呼應黑色幽默的重要隱喻——這個世界的表徵就如同秦冬梅看著梅東琴送來的畫像，最後拋出的結論：「膚淺」。然而看似脫俗、不以貌取人的冬梅到後來也是對著梅東琴大膽示愛，呼喊「好帥」，並與雙胞胎梅東舫結婚（雙胞胎縱使外貌相仿，仍是兩個獨立的個體），難道不也是因為外表嗎？

當人人只剩一張嘴，嘴上說著各自的道理，下一刻又自掌嘴——好吧！上述談到「歌詞紊亂」的問題，或許嘈嘈雜雜的音樂風格，也正呼應了「滿口胡謔」、「瘋言瘋語」的世界觀吧。

4、性別與階級：嚴肅子題的回避

《第十二夜》暗藏著性別模糊／扮裝以及種族、階級迫害的嚴肅子題，過去看到令人激賞的當代改編，從本文中延伸出的性別／階級／身份的問題處理，體現導演世界觀，例如流山兒祥的北藝大戲劇系學製版，以「扮演」帶出性別、階級、角色與觀演關係，讓舞台上的一切都是可穿、可脫的面具概念，更拉出宏觀的角度回應莎士比亞筆下「世界是一個舞台」（《皆大歡喜》）、「戲劇是一面鏡子」（《哈姆雷特》）的想像。

當代莎劇改編如何走出新意？核心在於：文本中的意識形態不可視而不見。但，這次的《第十二夜》，導演對這兩個棘手問題的處理顯得避重就輕，尚是可惜。像是馬總管遭到眾人霸凌，最後被送進瘋人院的委屈（其實台上的其他角色才瘋），戲的最後並未交代善後，狼狽回到舞台上與眾人尷尬唱跳，便是一個遺憾。

另外，真相大白後的公爵看著男裝梅東琴說：「無需換裝」，感覺是為了政治正確所做的選擇（原著裡，公爵得知薇拉真正身份後，等不及要對方換上女裝的敘述，現代觀眾可能已無法接受）。但是，最後在大合唱時，梅東琴還是換上粉紅色旗袍，以裝束「回歸」女兒身。台南人劇團於此劇處理性別議題的方式，有避重就輕的嫌疑，像是船長與梅春舫（雖說網路上已有 BL 二創）、秦冬梅與公爵的性取向（女同志與男同志的晦澀面），都缺少更有力的世界觀總結，讓《第十二夜》的感覺是裝飾滿滿，骨幹裡的細節卻顯得疲弱蒼白。

The show must go on

當林玟祈飾演的傻大愣放棄求婚，嚷嚷著「我要回東北」，同時戴上口罩，觀眾席間傳出的笑聲其實帶著濃濃的苦悶；同時，當戲裡人物迸出一句「為你押韻」時，觀眾席內更是嘆息四起，應是想到此刻無法上演的《我為你押韻—情歌 Revival》（《我為你押韻—情歌 Revival》其中一位演員，還是《第十二夜》2019 年新北場卡司林家麒！），因應肺炎疫情而設計出的台詞，成為這次製作演出的另一個符碼，更加

反映「戲如人生，人生如戲」。筆者慶幸自己還有戲可看、可評。面對疫情，我們也都像《第十二夜》的女主角，翻船、被迫轉換生活模式，最後仍是需要努力好好生活，畢竟「The show must go on」——獻給所有在表演藝術界打拚的人們。

註釋：

1、參閱王玉潔：《莎士比亞的「性別之戰」：莎翁戲劇作品的女性解讀》，廈門：廈門大學出版社，2013年。

一「本」戀人絮語，但求內外兼備《分手快樂》

程皖瑄（專案評論人）



戲劇

2020-04-07

演出

製作循環工作室

時間

2020/03/21 14:30

地點

水源劇場

作曲人王絲涵與編劇汪鈞翌於 2017 年共組雙人團隊「W Production」，以《分手快樂》拿下 2018 年廣藝基金會創作獎助首獎，歷經 2018 年屏東演藝廳實驗劇場演出，今年二月在「Playground 南村劇場·青島·有·設計」以《分手前·聽他們說愛情》之節目名稱，精選《分手快樂》文本中的幾首歌曲進行音樂會。雖沒有看過前兩次的演出，但此次水源劇場的版本，由「製作循環工作室」製作，加以整合各方面技術、藝術表現，我認為皆具備商業音樂劇水準——七位表演者唱作俱佳，擁有各自舞台魅力，作曲者王絲涵、編曲殷陽才華慧黠，歌曲入戲的節奏時間點 (timing) 靈活自然，導演陳侑汝將舞台表演區延伸至水源劇場三面觀眾席的左右兩面，讓劇中電影院的場景更為立體鮮活。然，各方面賞心悅目的《分手快樂》，在觀看過程中卻一直有道障礙阻礙，我思考原因，最大問題還是回到文本。

我們讀到大部份對於音樂劇劇本的建議多是：簡單、事件集中，就算是以歌曲推進劇情，沒有一刻歌曲樂句浪費人物內心驅動性，由於觀眾的專注力必須撥給歌曲與音樂，過於複雜的劇情的確會干擾觀眾；但是，簡單不代表平面，人物設定與事件的串聯需拳拳到肉。因此，一氣呵成建立快速立體的世界觀，成為音樂劇雅俗共賞的前提。

我必須說，看這齣戲之前讀到劇情大綱，故事集中在「一家專門處理分手記憶消除的事務所」，很難不想到金凱瑞(Jim Carrey)與凱特·溫斯蕾(Kate Elizabeth Winslet) 的《王牌冤家》(Eternal Sunshine of the Spotless Mind)，由於該部電影的劇本、

畫面與演員表現太成功，成為許多人心中的愛情電影經典，但以這部電影對照《分手快樂》是不公平的，我決定先放下對這部電影的印象（我承認真的非常困難），單純去看這個故事，提出對於文本的幾點疑問。

先前已有兩位評論先進於劇評中做了劇情的完整描述，【1】請容我跳過這一部分，直接進入文本核心評述與解讀。

More is Less

小巧型的都會愛情音樂劇，每個角色設定必須非常關鍵，才好推進劇情。場上七位演員，以一男一女固定組合，彼此之間沒有發展出更多變的角色關係，煞是可惜。三位事務所的員工，陳俊（于浩威飾）代表放不下愛情，韋翰（蔡邵桓飾）則為情場遊戲代表，唯一女性成員 Amy（許照慈飾），看似高冷、有潔癖，但與其他人的關係是什麼？為什麼一直要求韋翰整理辦公室？當事務所的記憶藍圖掃描系統出現 bug，Amy 欲蓋彌彰的神情又是為什麼？如果少了 Amy，故事是不是依舊可以發展？對於 Amy 一角令人有 more is less 的遺憾。

陳俊與 Helen（李曼飾）、Kevin（周家寬）與 Lily（王意萱）這兩組戀人，雖然有不同的戀愛故事與細節，但對我來說，把他們的故事融成一組情侶，也未嘗不可——我並不覺得因為男伴一人記住女方的鞋號、另一位記不住，就足以構成兩對不一樣

的戀人。陳俊與 Kevin 同樣是受僱員工，也許都喜歡看電影、喜歡聽西洋經典流行歌、偶爾上街逛 IKEA、DIY 房間的書櫃，而 Helen 與 Lily 應該都喜歡貓咪等小動物，可能除了電影，也喜歡聽獨立樂團，固定在自己的 IG 分享生活嗜好，巷弄的咖啡店以及誠品書店是她們假日打發時間的地方。四個角色的背景調性實在太相近，尤其四個人之間沒有更立體的交織，所有的衝突都是各自一對一，難掩鬆散。

難以理解的愛情設定

分手快樂（製作循環工作室提供 / 攝影林育全）

這齣戲雖然有非寫實的科幻設定，但表演、文本世界觀的設定基本上還是寫實主義路線。對於戀人互動、愛情面貌的理解與刻劃必須更自然，才能說服觀眾。編劇花了很大篇幅鋪陳 Kevin 與 Lily 命定般的相遇，一曲〈第四排左邊走道第二位〉，可見演員周家寬與王意萱的精彩表現，迷人地呈現出愛情萌發之時的化學變化；但回到戲一開始，七年後的兩人卻因一雙鞋子引起分手危機。雞毛蒜皮的瑣事對於交往一年的情侶而言，當然足夠拿來大吵特吵，但，七年啊！對於現代情侶來說實在不算短，七年中他們累積了什麼？自我揭露了什麼？兩人從陷入熱戀到產生歧義的歷程是什麼？編劇汪鈞翌設定「七年」後的分手原因實在是令人存疑。再加上 Kevin 與 Lily 七年的愛情，我們除了看見開始與結束的場景，並沒有其他線索，文本的陳述斷裂便導致人物刻畫扁平。劇終前，Kevin 衝去阻止 Lily 刪去核心記憶，理應要

像《王牌冤家》（對不起，我還是提到這部電影了！）中金凱瑞拯救記憶一樣地狗血淋頭、痛徹心扉，同時又挑動每個觀者的心弦；但《分手快樂》後半段，Kevin 與 Lily 兩人懸而未解，留下更多觀看上的疑惑。

陳俊與 Helen 的戀愛故事線呢？身為分手事務所員工，每天處理分手個案，大費周章砸大錢拍廣告，鼓勵顧客上門清理舊愛記憶，但陳俊自己卻不願意忘懷前女友，還製造出幻想的「意識女友」，繼續在想像中與之戀愛，理應會是一段很耐人尋味的設定。觀賞時我期待隨著陳俊與 Helen 的成長，逐漸理解戀愛裡的困境往往來自於自身的困境；可惜的是兩人之間的互動甚少，我們只知道陳俊一直記著前女友鞋子尺寸、飲食習慣等等外在表徵，就算謹記對方身上所有的身體特徵，也不代表心靈能契合，能在愛情中走得長久。與陳俊分手後遇到多段戀情的 Helen，每段為期兩年，遇到困境是什麼？都是來自於問題男友嗎？（雖然周家寬的一人分飾多角的確令人拍案叫絕）於是，當陳俊最後與意識女友道別，並與現實生活中的 Helen 若有似無重燃愛苗，我仍是一頭霧水。

《分手快樂》意圖以通俗方式記錄戀人的模組，卻不免流於表面而刻板，故難以打動人心。整齣戲的節奏規律且整齊，整體呈現清新風格。但，劇中的分手會因無感而快樂，觀眾看完戲也無感，就很頭痛。

點綴用途的組合——欠缺主線的呼應性

分手快樂 (製作循環工作室提供 / 攝影林育全)

Grace (鍾淇飾) 與韋翰呢? 其實按照前面的邏輯, Grace 絕對有可能是 Lily 或是 Helen 一類都會年輕女性的「黑化」或變形——對於婚姻仍存有一絲期待, 但熬到結婚當天, 穿上不合腳的婚鞋突然不確定婚姻是自己想要的, 決定不再對愛情認真, 展開遊戲人間的速食戀愛; 看似玩弄愛情, 找回主控權, 實則代表內心的自卑與不安全感, 享受激情的刺激性但拒絕承諾, 不期不待, 所以沒有傷害。當 Kevin 遇見 Grace 後, 短短的幾句話突然又能讓 Grace 喚回初心, 灰姑娘再次逃跑, 只是這次她不僅是逃離王子, 而是奔回自己對愛情的主宰。〈一個美好的星期天〉這段歌頗有百老匯音樂劇 *Into The Woods* 〈On the Steps of the Palace〉的味道, 作曲者用一首歌的時間讓觀眾跟著 Grace 時而心亂如麻、時而清晰明理的思維理路面對愛情的進退兩難, 最終決定捨棄高跟鞋逃跑, 建議作曲者可以更從容使用歌曲推進角色心情。

但一個文本弔詭之處是, Grace 與韋翰這個組合, 與《分手快樂》裡透露出的「愛情意識」的關聯是什麼? 他們鮮明地諷刺速食戀愛使用「約會 APP」這個高科技產物, 模糊了本該是更高科技的全劇重點——「分手快樂事務所」核心記憶消除系統, 劇本走在離題 (記憶藍圖與意識) 的鋼索上, 觀眾期待的是看到帶著超現實科幻基調, 探討人類愛情本質, 若拿掉愛情 APP 這段戲, 除了少了一大段活潑精彩的橋段, 事實上對於劇情沒有影響。

當 Grace 與韋翰精湛地載歌載舞演唱〈一起逃跑吧〉，我必須吃力地對焦舞台上的文本主題。他們與事務所唯一的連結是：韋翰為了炫耀而秀出客戶的核心藍圖給 Grace，接著，就沒有更進一步推進，而是在一段精彩的亮點後，戛然而止。（我多麼期待他們可以闖進藍圖裡，發現意識秘密，或是關於公司成員 Amy 的藍圖之類的，由於腦中不斷自行編著各種可能，我又不小心出戲了。）

核心記憶隱含的愛情觀

Amy 提到 Lily 的案子非常難處理，原因在於 Lily 無法交出核心記憶物件。觀眾最後才知道，Lily 愛情中最核心的記憶，就是當初與 Kevin 一起去看的第一場電影，而這或許就是 Lily 最大的問題——她一直糾結著啓蒙時的夢幻美好，活在想像中（包括一直期待 Kevin 來一場驚喜的求婚）。

因此，「Lily 交出票根」是一個關鍵的象徵。可惜這個隱喻、諷刺在表演上沒有太多篇幅，所以，Lily 最後有決定要面對真實嗎？我們不得而知，同時也不知道編劇是否有意識到這個面向。於是，戲中的愛情觀總是清淡，像不涉世事的校園戀愛（或許創作者還很年輕吧，描繪出的戀愛觀也可能相對侷限）。

建議：如何從鞋子探出愛情價值？

回到鞋子。物件的象徵性非常重要，使用的輕重之間要拿捏、平衡；像是我就看到好多場關於鞋子的戲，去探討款式、尺寸。在白斐嵐的評論〈[只不過是一些小事](#)《[分手快樂](#)》〉裡，針對鞋子提出精闢的見解，而我試圖再繼續往下延伸，提出一點淺見。

1990年代暢銷作家艾倫·狄波頓 (Allen de Botton) 在自傳隨筆小說《我談的那場戀愛》裡，與前女友因為一雙鞋產生歧見，從品味喜好的落差，帶出階級、文化等哲學提問。《分手快樂》中，不需要鞋子的 Lily 得到一雙過大的鞋 (現實與想像的落差)、Grace 腳上的鞋壞了，需要一雙新鞋 (記憶傷痛需要修復)、Helen 不特別重視的鞋子尺寸，但她的鞋事卻是前男友銘記在心的愛情通關密碼 (兩人的價值觀迥異)，或許是個耐人尋味的開始，但文本能不能夠更深入？更綿密呢？

音樂劇之本

筆者如此語帶急切地評論這個劇本，原因是對新銳團隊高度期待。台灣音樂劇製作走一個不同於歐美大國的獨立製作線路，文本概念是作品的靈魂，沒有大筆預算拚視覺、歌舞與排場，使得在文本編排上更縝密，或提出足夠的創意，或有完整的提問。

《分手快樂》確實擁有了一個好看的外型——音樂好聽、歌詞清新可人、演員水準整齊、各方面技術設計到位——顏質高，當然更期待深刻的內涵。未來此劇若有機會再演，佐以更縝密的文本，這個作品足以列進台灣音樂劇展演史，成為一個可口可人的驚歎號。

註釋

1、《分手快樂》另兩篇評論如下：

白斐嵐：〈只不過是一些小事《分手快樂》〉

于善祿：〈愛情本來就需要經營的《分手快樂》〉

究竟是誰的慾望？《穿裘皮的維納斯》

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2020-04-13

演出

Invoc.計畫

時間

2020/03/28 14:30

地點

剝皮寮演藝廳

Invoc.計畫的新製作《穿裘皮的維納斯》，劇本翻譯自美國劇作家大衛·艾伍士(David Ives) 2010 年的同名創作 *Venus in Fur*，原劇本創作靈感來自奧地利作家馬索克 (Leopold Ritter von Sacher-Masoch) 的小說。大衛·艾伍士擅長寫獨幕喜劇，紐約日報曾稱他「簡寫大師」(Master of short form)，並擅長改編法國古典時期戲劇。【1】

筆者對大衛·艾伍士最初的印象是台大戲劇系 2003 年度公演演出 *ALL IN THE TIMING* (翻成《就在那個時候的那個時候》)，使用現已改建成校史館的古蹟劇場，利用空間切割一段段喜劇小品，劇作家筆下的角色把語言當成武器，操弄語言、也受制語言。而 Invoc.計畫原本預訂於去年 (2019) 臺北藝穗節推出《穿裘皮的維納斯》讀劇演出，並且選擇西門紅樓與柏林廢墟這兩個空間異質性極高的場地；筆者本要去觀看，無奈演出因故取消。等到了 2020 年，演出資源應是準備地更齊全，在藝文演出紛紛取消的低迷時期，維納斯會以什麼樣的姿態進入觀者心中？

戀物隱喻與性別象徵

首先，我想談一下「穿毛皮」作為戀物的隱喻，還有「維納斯」的性別表徵。

碧娜·鮑許(Pina Bausch)2007 年率團來台演出《熱情馬祖卡》(*Masurca Fogo*)，其中一個橋段在我腦中縈繞不去：一個裸身、僅披著毛皮大衣的美麗女子，愉悅且

自信滿滿地走上舞台，向觀眾展示她的毛皮，隨即開口，說著不甚標準的中文：「我喜歡的東西，都死了。」滿場觀眾大笑，毛皮女子簡潔有力且幽默地道出人類慾望的荒謬性。戀物作為現代人的精神表徵，直指人內心的空乏，又為了填補心中的不安，將「擁有愛」轉化成「擁有實體物」，例如：穿裘皮。又因其稀少昂貴，讓「穿著裘皮」在現代具備著某種階級、權力象徵，而「穿著裘皮」更成為致命性吸引力的陳腔濫調。其中，寺山修司的《毛皮瑪麗》更是關於性別 / 階級 / 戀物的極致描繪與徹底顛覆。

而「維納斯」則是長期成為男性凝視下的慾望產物，從希臘原始名「阿芙蘿黛蒂」改成「維納斯」之後，無數的男性畫家假「維納斯」之名，描繪慾望集合體。於是，「穿裘皮的維納斯」便成了雙重的物化。

文本，在時代間的轉化

在原著小說裡，男主人翁早年遭受姨母性虐待，奇異地轉化成一首「性啓蒙之詩」；在成年後，他不斷尋求當年異色浪漫，享受 M (受虐，Masochism 此名稱便是從小說作者馬索克而來) 身份的愉悅，並且晦澀地「引誘」女伯爵加入 SM (Sadism and Masochism) 遊戲裡。故事男主人翁看似是個被虐角色，事實上致頭到尾，他掌握著 S (施虐，Sadism 一詞從薩德侯爵而來) 身份，也就是他握有絕對話語權。

來到現代劇作家大衛·艾伍士筆下，巧妙地融進男導演與女演員的徵選會，汪達一邊讀本，一邊批判劇本裡面的性別刻板、隱而不談的虐童事實，虛實之間漸漸化身成劇本中的女貴族，最後變身成復仇維納斯，將男性導演捆綁於劇院裡，瘋狂地朗誦《酒神的女信徒》；看似譴責男性霸權，為女權平反，事實上，整個劇本依舊複製二元性別裡的「女性」刻板印象——穿著暴露的女演員，到穿著裘皮的貴婦人。汪達是「誰」？她不具備獨立個體性，就像是不斷被描繪的假想維納斯形象，是男性凝視下的慾望產物。

因此，今日上演這齣劇本期待看到女性平反，勢必失望。

當劇中導演湯瑪斯宣稱「過度政治正確」將對文本的傷害，聽起來令觀者多麼作為天方夜譚的今日，該怎麼演繹、解讀這一段台詞？或是，這一段台詞其實只是反映著湯瑪斯中年危機之下的自我挖苦？演員邱逢樟在詮釋這一段台詞時，非常專注於台詞的表面動機，極力說服、爭辯、抗議，但欠缺更深一層的暗示；於是，他所飾演的湯瑪斯也跨不了的內心障礙與恐懼，表演層次在誠懇的基調上，期待更豐富的變化。

空間與演員服裝的（不）可能

接下來提到演出「空間」，空間絕對是無法忽略的演出文本；而肩負文本翻譯工作的導演章舒涵，確實也對資料考察、收集充分。她在節目單裡提到「後 #Me too 時代」的觀點詮釋問題，讓筆者在看戲前期待萬分。然看完戲後，感覺導演將這個辯證重重提起、輕輕放下，於是看不見更鮮明立體的觀點。努力逐字翻譯，以期做到教育性的層面，某方面是成功的；可惜在充分玩味台詞之間的「支配」、「服從」前，觀眾與演員早已被剝皮寮這個空間給支配。

座談會中導演提到喜歡剝皮寮的氛圍，帶著歷史感以及混搭中西風格的落地窗、迴旋扶梯，本身就帶著敘事性，故在非典型空間演出，根本無法死守第四面牆，也無法忽視與觀眾近距離的事實。於是，此作將觀眾席保守地配置在大門入口前方，迴旋樓梯從頭到尾卡在舞台正中央，搶奪了台上焦點；而我坐在二樓看台，台上平板的走位與道具的配置一覽無遺（甚至明信片上的圖案、掉落地上的小刀都足以干擾觀戲）。此外，迴旋樓梯在劇中，除開演以及結束段落有所使用，是走位編排上比較可惜之處。

在大段拗口台詞段落，我甚至分心看著前方大片落地窗，雨水如小河流傾瀉而下的美景。在自然光下的非典型空間演出，我認為，導演絕對不可不處理環境啊！演員要做的不僅是與場外車聲喧囂對抗音量，而更需以極高專注、想像、投射力把場地轉成一個魔幻場域。因此，建議導演可以更大膽調度演員走位，甚至是改變觀眾席

配置。對我來說，回到黑盒子劇場，或許更能擺除干擾，但也可惜了剝皮寮演藝廳的美！

原劇本裡，汪達詢問導演，舞台上的柱子是什麼？湯瑪斯說：「那是以前工廠時期的暖氣管。」而在百老匯演出時，搭建的舞台也真有一根又粗又大的柱子卡在中央，儼然是個可笑的、走過遠古時期、現已休業中的陽具（又是一個象徵性無能的父權笑話）。在 *Invoc.* 計畫的版本裡，導演章舒涵將這一句改成「兒童劇團」的道具，其實是個有趣、且解決現場空間沒有柱子的聰明改編，可惜的是這個遊戲感並沒有貫穿全劇。

回到 2012 年演出的百老匯版本，畢竟是喜劇專家的大衛·艾伍士之作，演出帶著濃濃喜劇質地，觀眾隨著劇本中的黃色笑話與性挖苦大笑不已；其中，飾演汪達的 Nina Arianda 更以其標準的白人金髮女神形象，贏得該年度東尼獎最佳女主角獎，當然這一切以現在眼光來看確實顯得老套。至於，*Invoc.* 計畫版的汪達是什麼樣的形象呢？演員顏千惠活力充沛地進場，像是法國劇作家卡里耶爾（Jean-Claude Carrière）《備忘錄》（*L' Aide-Memoi*）裡面打破一切遊戲規則的女主角，但過於年輕的扮相與聲資表情，風塵味不足，不像阻街女郎反而比較像太妹。尤其我不明白為何演員要戴假髮（實在無法忽視髮鬢上的髮夾），原來的頭髮經過梳化難道無法詮釋集性感與危險於一身的汪達嗎？而那件不合身的 1870 年代禮服，更讓汪達顯得古怪——一點也不性感啊！其中，拉鏈設計尤讓人不滿意。雖然我知道是為了實際演

出需要，無法真正考據，選擇綁帶馬甲，因為汪達必須「快速滑進戲服」，但難道不能給她類似衣鉤的設計嗎？另外，充當臨時皮草的綠雜色圍巾也無法幫助表演。

賦權於觀演意義之間

這個文本創作時間（2010）距離2017年發起的 #Me too 甚早，而今日已然進入後女性主義、後 #Me too 時代。我們知道這個文本，實則帶著沙文主義濾鏡，故當代製作這個本，當然可以對文本中的沙文主義做出回應甚至是批判，端看戲劇構作（理論面）與導演調度（實物面）如何統合，導演可以選擇截取本裡關於陽具崇拜指涉大書特書，帶著諧擬、以狂歡演繹方式徹底顛覆，或是針對場地空間屬性，在戲開演前或是正文（戲）結束後，以導演調度做出指涉。

後女性主義時代，我們確實不必期待每個女性導演都帶著女性主義角度詮釋作品，男性導演也可以好好談女性主義，因為在「賦權」時代，重視的不是性別翻轉，而是賦以弱勢、被消音者話語權。

最後，我不得不提起這個劇本在2013年由羅曼·波蘭斯基（Roman Polanski）改編的電影版《情慾維納斯》（*La Vénus à la fourrure*）。此作拿掉美式嘲諷的甜美糖衣，直搗男性凝望。今年法國凱薩獎頒獎典禮宣布羅曼·波蘭斯基獲獎時，現場多位演員離場表達抗議，影后阿黛兒·艾爾娜（Adèle Haenel）則回應：「如果強暴是藝

術，請把獎座頒給他！」【2】我有點沮喪地思考本次演出文案中，不斷主打「這一切無關性別，關乎你的慾望」指的到底是誰的慾望——對不起，這個劇本以及 Invoc. 計畫的製作裡，看到的全是男性的慾望，這絕對跟性別有關。

從戲劇文本到演出文本，再到每一場演出當下滲入觀演關係的製作，其中串聯每一階段的演進連結反映出導演 / 戲劇構作的企圖；而藝術概念能不能在觀演互動中，打進觀眾心裡，引發共鳴或是反思，是當代製作重要課題。在台灣，演出翻譯劇本牽涉的「觀演意義」，必須是製作初始就必須好好釐清的問題——我認為，這也是 Invoc. 計畫《穿裘皮的維納斯》最大的問題。

註釋

1、以上資訊擷取自維基百科。

2、羅曼·波蘭斯基曾性侵一名美國十三歲未成年少女，於 1977 年成案，卻潛逃出境。在 #Me too 運動興起後，陸續有多位女性控訴曾遭到羅曼·波蘭斯基的性侵，但皆遭到否認且過了追溯期，無法成案。

[挑戰人類的有限與無限 《新人類計劃：預告會後一直播版》](#)

程皖瑄 (專案評論人)



其他

2020-04-15

演出

周瑞祥、陳焜典、王礎

時間

2020/04/11 14:00、16:00、20:00、22:00、23:00

地點

新人類計劃粉絲頁 / 線上直播

許多表演團體，因為疫情影響，不得不宣布取消演出，原定四月十日至十二日於水源劇場演出的《新人類計劃：預告會後》也改成四月十一日線上直播。特別的是，不同於上週江之翠劇場於戲曲中心直播的完整舞台版《朱文走鬼》僅是改變了觀看媒介，基本上演員、舞者、現場伴奏樂手、燈光、舞台、服裝皆完整到位如原定的現場版本，《新人類計劃：預告會後》則是因應直播，做了《新人類計劃：預告會後—直播版》（簡稱《新人類—直播版》），可以視為不同於《新人類計劃：預告會後》的新作品。直播時間切成「四加一」場，分別是下午兩點、四點、八點、十點的四場「正式演出段落」，以及十一點的「彩蛋場」，幾場直播演出內容皆不一樣。我們永遠無從得知原來的水源版究竟會出現什麼內容，單就節目文字介紹，這場演出是去年《新人類計劃：預告會》的「回應」，針對當時看過首部曲的觀眾提問，創作者選擇其中幾項問題，給予概念的延伸，而因應直播形式，創作團隊重新調整演出結構，分段、分主題加以呈現。



新人類計劃：預告會後 - 直播版(臺北表演藝術中心提供 / 攝影林軒朗)

筆者在電腦以及手機前參與一整天馬拉松式的直播(晚間八點的演出場次，我人在外用餐，坐在人聲喧鬧的餐廳，無法精確捕捉到每一字句，關於記憶宮殿的討論約莫參與八成)，不知是否是彩蛋場留下的眩暈後遺症，抑或在線上直播中探討虛實太燒腦，我很確定自己當晚在夢中，還持續與自己辯論著這場直播引出的諸多思考，例如形式與本質。由於意識稍縱即逝，醒來第二天，我立刻將重點記下。

表演藝術的定義是否該重新被討論

過去我們將「現場即時」、「與觀眾共時」、「無法重複(演)」、「空間共存」、「現場體驗」等等特性視為辨認(identify)劇場表演的幾個分類表徵，《新人類—直播版》使用了數位時代的媒介，卻依舊做到了「無法重播(演)」(《朱文走鬼》在直播完，還預留一段時間讓觀眾可以用滑鼠往前回播，而《新人類—直播版》每一場演出結束立刻撤除節目內容，畫面僅剩下一場的演出時間預告)。在數位媒體時代，「與觀眾共時共感」再也不受限於物理空間，網路直播讓觀眾可以立刻提出對於演出的問題或是任何想法，連表演者周瑞祥的髮型、陳煜典的表情都成為觀眾間的話題，如評論人蔡孟凱評《朱文走鬼》直播，發現「只屬於網路世界的社交模式，遠比一般的劇場空間還要更為喧嘩熱鬧」。

【1】《新人類—直播版》不斷模糊著表演「是什麼」與「不是什麼」的界限，就連「現場體驗」這個被視為無可取代的分類帽，都在彩蛋場被打破了。

周瑞祥對著螢幕前的觀眾提出一連串關於存在的問題，諸如「疫情何時結束」、「老人、音樂、信仰、熊、鳥、魚、雪、水、小孩何時離開」、「為什麼痛苦總比快樂來得多」，並且一再強調「如果你(觀眾)覺得以上問題與你(觀眾)無關，可以隨時離開」，此時我觀察到直播觀看

人數並未因此減少，觀眾在這時刻「退」或「不退」，改被動為主動。接著，周瑞祥要觀眾緊盯著螢幕，一個黑白螺旋圖佔滿我十三吋的螢幕，約莫盯了三分鐘，感受到 2D 圖案變成 3D 立體，當下就聯想到童年時流行的 3D 立體圖卡。表演結束，有觀眾留言：這個螺旋中是否出現人臉？可以說，觀眾們的心裡開始出現各種個人詮釋與解讀，意即表演結束後，驚喜才開始（如同去年演後隔日，我的手心出現神秘的唯心之眼圖案）。這次的《新人類—直播版》彩蛋結束後，我將視線移開電腦，驚喜且驚嚇，發現身邊的所有物體開始扭曲，桌上的水瓶、牆上的時鐘、櫃上的照片，整個視野、整個世界開始變形，彷彿萬花筒、哈哈鏡，更像走進《愛麗絲夢遊仙境》的世界般，我看著自己的手，也開始不可思議的蜷曲，彷彿藤蔓，這就是剛剛盯著圖像造成的視覺亂視。《新人類—直播版》解構了觀看直播形式，利用觀看，再造了一個觀演互動，誰說線上直播，無法「體驗」？

再探「魔術已死」

《新人類計劃》系列不斷探討到何為「魔術」，但與其定義「魔術」是什麼，不如去定義今日的魔術不是什麼？魔術從過去的神秘學、鍊金術傳統出發，結合了近代科學、心理學、生理學，變成二十世紀一種娛樂

表演形式，但魔術走到後現代，更像是一面鏡子，映照出人心渴求。我們都知道舞台上一切神奇皆「虛」，但我們更想選擇相信奇觀，拋除邏輯，以感官直接經驗，又由於每個人的感受不同，一百個人看一個魔術，就會有一百種解讀，儼然來到了「魔術已死」的時代。【2】其實，四段演出的紙牌射氣球、空氣階梯、背牌卡、人體通電，改以直播，真假虛實更能被演出團隊操弄，如早年電視魔術秀時代，還有路邊變漢堡、瞬間移動等等，後來都被證實是後製，路人也是臨時演員配合演出，但當我觀看《新人類—直播版》，焦點卻不在辯證這些超能力到底是真是假，舞台上各種看似神奇的技能其實都還是需仰賴練習(所有的魔術也是)。



新人類計劃：預告會後 - 直播版

(臺北表演藝術中心提供 / 攝影林軒朗)

王礎提醒去年參與《新人類計劃：預告會》的觀眾，與其去拆解手中的唯心之眼到底是什麼機關，不如好好感受手上出現這顆眼睛，給你什麼感覺？我也思考著，人類是基於什麼渴望與恐懼，期待藉由魔術獲得滿足？人類由於限制，面對生活災禍往往顯得無助，鄭捷事件發生也啟發

周瑞祥開始練習紙牌手裡劍。當天直播第一場就是紙牌手裡劍，影片最後，參與者 Lydia 經過半小時準備後，氣勢如虹地出現在鏡頭前，俐落地發射紙牌，射向前方紫色氣球串，而當氣球一一爆破，中間出現一隻小熊維尼，政治的隱喻大快人心——就是因為武漢肺炎，我們才得坐在螢幕前看直播的啊！鏡頭訪問 Lydia 在射什麼，她回答：冠狀病毒，網友開始狂刷讚；周瑞祥問她現在什麼感覺，她看著鏡頭，面無表情，接著面光 level 一路往上推到過度曝光，留下伏筆。周瑞祥在鏡頭外詢問每場參與者「此刻你有什麼感覺」，其實也是在問著觀看直播的觀眾，對於這場表演，當下感受為何？

不斷提出問題，始終保持一種開放的調度，即使是前面半小時宛如座談會（該定義是演前座談還是演後座談？其實也非常模糊）的談話，三位計劃參與者周瑞祥、陳煜典、王礎，從未正面回應觀眾提問，反而引發我思考，是因著什麼樣的出發點而出現這樣的提問？果然呼應了「作者已死」一說，一場表演，多種詮釋，連直播到了彩蛋場，還有觀眾不斷詮釋表演「神秘」以及「神奇」之處。剛剛提到的迴旋圖，除了有人相信中間有人臉，另有觀眾發現新大陸般驚呼，為何彩蛋場演出從十一點開始到表演結束，僅歷經三十分鐘，但是直播影片卻顯示已播放了四十五分？消失的十五分鐘去哪了？看到這則留言，我的確為之驚呼，想起

2017 年張吉米玩弄時間體感的《致深邃美麗的》。(但後來才發現，其實有提前十五分鐘預告！)

物自身可知或不可知

《新人類計劃》系列一直緊扣一個主題：如何看待意識。既然意識可被操控、訓練、欺騙，我們還能相信所見所聞嗎？一個笛卡兒的提問終將被康德式的回應得到道德上的滿足：人必須經驗世界，但除了經驗，人尚可以感知經驗以外之物，也就是物自身。

對於《新人類計劃》系列來說，物自身指的是不斷反省、自我辯證的誠實，就算魔術可能失敗，還是去面對失準的結果（去年在舞台上出現的嬰兒都被質疑是機器娃娃）。表演者作為一個行動的哲人，不是單純執行舞台指示、台詞，在外在包裝裡頭，魔術何以成為魔術、表演何以成為表演，延伸至人何以成為人，都是我在觀看《新人類計劃—直播版》心中浮現的問題，一個表演能夠引發這麼多哲學思考，幕後團隊應該都非常人吧，難怪新人類計劃粉絲頁上分類項目寫著「宗教團體」。

最終無解的問題

我不知道沒看過去年演出的觀眾，會如何看待《新人類—直播版》？直播談話中不斷提到 2019 年演出段落，而配合談話重播著去年演出畫面，是希望新觀眾能理解前因後果，但是在現場的經驗絕對無法以簡單言談與畫面取代。身為參與過去年場次的幸運觀眾，我曾穿上魔術外套，參與了超能力的開場段落，使昨天的我更加享受直播內容，那麼如果是沒看過去年演出的觀眾呢？會不會覺得談話過於冗長？故弄玄虛？空泛？找不到表演重點？這些也是直播版的挑戰，或許也因為如此，第一場直播觀看人數達五百人，但接下來幾場平均僅兩百人上下。

綜觀而論，這是一場令人印象深刻的直播演出，期待下一階段，也希望疫情過後，萬物走向新的規律，因為盯著螢幕看直播，眼睛實在吃不消。

註釋

1、關於這場演出，可參考蔡孟凱《得到什麼又是去什麼？——《朱文走鬼》及其線上展演》，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58266>。

2、「魔術已死」名稱緣由來自於羅蘭巴特的「作者已死」，宣告文本交由讀者解讀的時代來臨。

不再獨自一人《陰道獨白》

程皖瑄 (專案評論人)



戲劇

2020-04-28

演出

On Stage-表演藝術工作坊

時間

2020/04/08 19:30

地點

議題製作所

進入明亮的議題製作所，四面粉刷地淨白如新的牆面，搭配角落些許綠意，前方映入我眼簾的是一張大理石方桌，儼然是廚房中島——不，這裡確實有烤箱、電磁爐、等烘培器材，以「廚房加上廳堂」空間組合打造出簡潔、人性化、有機的空間質地。由於「吃」本身為人存在之必要，而「思考」以及「辯論」則是人之所以成為人，與其他物種生物結構、行為上的差異，故議事製作所將代表人類動能（吃）的「廚房」，與代表人類智性力量（思）的「客廳」合而為一，儼然是具備的感性與理性的現代沙龍。

On Stage-表演藝術工作坊前一檔演出《蜉光》也選擇在同一場地呈現，當時就充分運用空間特性，讓觀眾除了觀看演出，演後還能一邊與其他觀眾以及演員們分食熱粥，交流、討論製作，讓劇場存在的政治性用「民以食為天」的概念發酵，令我想起波蘭的麵包傀儡劇場，演後常與觀眾分享劇團自製的麵包，端出食物猶如端出議題，吃下食物同等吃下議題，共食更像是與眾人共時地體悟、發想。就算因為導演調度不同或更可能是疫情關係，《陰道獨白》讀劇會並沒有安排觀眾與演員共飲紅酒、共食點心，但議事製作所本身的空間調性，已經具備某種「共有」與「共享」的同理感，足見經營者的用心。而 On Stage-表演藝術工作坊與議事製作所共同規

劃了這場《陰道獨白》讀劇會，企圖在疫情嚴峻中，細膩地、溫柔地展開女性覺醒、自主的對話。



《陰道獨白》讀劇演出 (On Stage-表

演藝術工作坊提供 / 攝影鄭卉妤)

一名木吉他演奏者安靜端坐舞台邊，桌上擺著四個酒杯、幾盤精緻的水果切片，這些歡愉、清新質地的線索，明示演出的基調——這是一場女子的親密宴席，挨肩而坐的她們分享、揭露自我。導演田寶選用四位演員代表不同年齡階段，分別是二〇世代的劉培萱、三〇世代張文易、四〇世代的王詩淳與五〇世代的蔣薇華，呈現出女性軌跡。每位演員皆有自己的獨白段落，也有四位演員合力以歌、以詩朗式的疊聲，娓娓道來《陰道獨白》劇本中精彩的文本片段。

其中「陰戶俱樂部」獨白，我覺得是這次演出的經典橋段。主人翁是個熱衷於為身邊所有物件命名的女孩，她擁有為數驚人的青蛙玩具收藏，常常為青蛙們舉辦命名典禮，唱著俏皮的青蛙之歌；後來女孩長大了些，想要為自己的身體每個部位命名，發現「下面那裡」很難命名，保姆用了「小不點」這個稱號代之，女孩婚後某次與

丈夫行房，突然感覺不到「小不點」的回應，沮喪的她求助女性團體，這才發現阻撓女孩性快感的不是與丈夫之愛的深淺，而是長期以來她對自己身體存在的忽視——「下面那裡」無需羞恥、遮避的額外取名，「下面那裡」就是陰戶 (cunt) 啊！當陰戶重新恢復自身，拿回屬於自己的名字之後，女孩身心終於合一，開始幸福自在地唱起〈陰戶之歌〉。這一段迷人的段落由劉培萱扮演主述女孩，其他三位演員擔任合唱，當她們遞擊掌、拍桌，默契十足唱著「小青蛙塗鴉餡餅」，最後則是幽默地唱起〈陰戶之歌〉，觀眾見證了女孩的懵懂到女人的自信，並且整件事情從「命名」的窘迫到「拿回身份」的歡慶，不是女性單獨一人完成，而是場上所有演員一起經歷過程，也代表著全女性彙集出的力量——「女性的集體記憶」即是這次《陰道獨白》讀劇會中很重要的核心概念。

伊芙·恩斯勒在《陰道獨白》序言提到這齣戲到各地演出時，官方都試圖將「陰道」這個字眼刪掉，售票系統甚至只寫成「獨白」或「V 獨白」（原劇名 The Vagina Monologues 的簡稱），她說：「你忽然明白，之前說出這個字眼的時候，你所感到的所有羞恥與尷尬，其實就是為了讓你閉嘴，不敢表達自己的慾望，並且徹底摧毀你的野心」，恩斯勒深信「當越來越多的女人說這兩個字（指陰道），『說出口』就越來越不是那麼嚴重的一件事」，【1】父權社會剝奪女性話語權，壓抑女性表達情感的權利，否定女性的情慾，認為女子就該純潔無暇，保持處女之身，在家乖乖遵從父親、丈夫，而女人的陰戶、陰道？可是一個大禁忌。月經，更是汙穢不

堪的醜惡之事。如果過去女性的身體、器官長期被污名化，現代女性要如何翻轉——說出來。



《陰道獨白》讀劇演出 (On Stage-表

演藝術工作坊提供 / 攝影鄭卉妤)

On Stage-表演藝術工作坊製作《陰道獨白》，選擇以讀劇會形式呈現，更直白且後設的表明：我們就是在「說」，呼應劇作家的創作企圖——說出來吧，關於女人的秘密。透過「說出來」，這些女性的故事不再封印在她們腦海裡，而是像記憶百寶盒被打開，獨白中每一段都是真切且私密話語，女性儲存已久的情感如河流般汨汨流出，有些更是像傷口邊的血痕、或是紅著眼那撲簌簌地淚水，女性的身體歷史似乎就是一道道流血、流淚的記憶史，被消音的女性們逐步拿回發話權。而伊芙恩斯勒的寫作策略用幽微、感性、幽默的口吻、有血有肉的召喚自我，從 1998 年伊芙恩斯勒透過成立「V-Day」反女性受暴的世界性組織，將《陰道獨白》話語的力量傳遞到世界，透過開誠布公地談論女人之事，聚集更多來自各地女性真實的故事，百慕達三角洲不再成為禁忌，而是一個壯麗的喜悅花園。

因此，我會更期待 On Stage-表演藝術工作坊的演出不會只是兩場呈現。可惜的是疫情衝擊景氣，工作坊、講座舉辦皆諸事不宜，議事製作所經營者在四月八日場次演出前，便向觀眾表明，因營收受到重大衝擊，這次《陰道獨白》讀劇將會是展場閉幕熄燈演出。

萬物運行似乎皆因疫情停止，但總有些事止不住。當我看到表演後段那片又大又白的投影螢幕兀然下降，螢幕上冷靜地以文字、數據而非聳動的圖片，揭露著當代戰爭中婦女遭到各式暴行、非洲女性割禮的可怕事實，宛若電影《黑暗中漫舞》中，碧玉吊死在絞刑台上晃盪的最後身影，殘忍、恐怖，教人不忍見，卻無法忽視的強烈存在，我止不住的淚水與止不住的思緒迸出。想到寫於 1994 年的《陰道獨白》從女性身體自覺出發，現在實則轉化成反抗世界暴行的力量，伊芙·恩斯勒在《陰道獨白》後陸續寫作，2014 年的自傳小說《我，在世界的身體之中》(In the Body of the World) 將抗癌過程與剛果女性抗爭、墨西哥灣石油污染事件連結在一起，以身體地圖回應人類與世界的種種苦痛；2019 年恩斯勒以《道歉》(the Apology) 直白、勇敢揭露自己幼年遭到父親性侵的不堪過往，全書大膽的以父親的口問寫下對女兒的道歉，真實情況是恩斯勒父親早已過世，並且從未對女兒說過一句對不起。他以書寫、想像的力量解放心靈深處的苦痛，試圖與加害者和解。若說早年的《陰道獨白》充滿憤懣不平，頗有揭竿起義象徵，幾十年過去了，原作者生命歷經改變，她的視角變得更寬廣、圓熟而豐厚。

我在意的是：當代《陰道獨白》製作，或是其它關於女性議題的演出能否嵌入恩斯勒象徵的女性主義演進史脈絡？當我一邊給予演出者精湛演技熱烈的掌聲，一邊帶著些許質疑，同時回頭撇見在場觀眾，大家清一色戴著口罩，但我還是可以看得出性別結構比例——我驚喜發現原來這個非常「女性主義」的作品，受到不少男性觀眾的關注，甚至在演後與其他觀眾交流。我才知道我某位異性戀男性友人在大學時期就非常喜歡這個劇本，曾嘗試在導演課做文本呈現，女性主義不再專屬於女性，而是屬於全人類，我想就是這個世代的一大進步吧。故讀劇演出後段，四位演員紛紛帶上紅色配件，對比一開始一身黑的裝扮，也是一種喜樂慶祝的象徵。

就算讀劇會為免費索票，但我深信藝術絕不該免費，故演出結束後，我將贊助演出的幾張鈔票放進劇組準備好的贊助信封，交予劇組工作人員，感謝 On Stage-表演藝術工作坊與議事製作所在疫情中仍協力製作《陰道獨白》，盼熄燈後的議事製作所「共創、共享」的精神不死，也期待 On Stage-表演藝術工作坊在各式社會議題上持續發聲。

註釋

1、參見伊芙·恩斯勒 (Eve Ensler) 著，丁凡、喬色分翻譯：《陰道獨白—V-Day 運動十週年紀念版》，台北：心靈工坊，2014 年。

生之悲、死之喜《母之死》

程皖瑄 (專案評論人)



舞蹈

2020-05-04

演出

許生翰個人製作

時間

2020/04/18 16:00

地點

寶藏巖國際藝術村防空洞

「我的母親曾經希望經營一間文具店.....不必結婚生子也不必面對成家的壓力，這個夢想最終失敗了.....母親為了成為母親，割去鼻子及耳朵，縫起嘴巴與眼睛。悲劇的單位是家，輕輕地搖晃。」【1】

《母之死》的文案透露著許生翰極為私密的家庭情感記憶，我除了好奇舞蹈如何表現陰性書寫以及詮釋當代題材，此次演出場地寶藏巖防空洞更是深深吸引著我。開演前一小時就來到寶藏巖，並在入口處將地圖標示仔細地看了三五遍，深怕迷路又詢問無果的我，一路上戰戰兢兢，一路尋寶探險，終於看見一個不起眼的入口，小小門牌寫著「防空洞」，由於提前抵達，我早早在外培養著入內觀戲的心情，看見前台工作人員默默準備防疫用酒精等器具，心中五味雜陳。疫情籠罩，觀看演出成一種奢望，而「倖存」的表演因應政府防疫升級，也須嚴格限制入場觀眾數，設置梅花座、減售座位數或是刻意拉開席間距離，但寶藏巖防空洞本身非典型的狹小空間，無法採梅花座，《母之死》觀眾席間若要維持社交距離一點五公尺，大概只能賣五張票吧，不符演出成本，故身處同一空間的觀眾與工作人員必須給予彼此最大的信任。不過，身在現場，我除了看著身邊人人戴口罩，並沒有特別感受到疫情緊繃感，反而由於「防空洞」的避世特性，拾級而下的同時，有種進入世外桃源的奇異安心感。我聯想起日本無賴派作家太宰治曾與五歲的女兒長時間躲在防空洞中躲避二戰空襲，起初僅為了打發時間，他開始為孩子說故事，最終他將自己敘述

的六則鄉野奇譚結集成《御伽草紙》一書，比起《人間失格》的腐朽殘破，躲在防空洞裡說書的太宰治更多了黑色幽默。也許「躲起來」隔離外在危難的物理用意直接影響內心狀態吧，危機暫時排除了，自然就解放了心靈喘息的空間，於是身處洞穴的觀眾，不再是柏拉圖所說的無知者。

觀眾一律赤足，踩踏著冰涼紮實的岩石地板進入洞裡，由於音場導致迴聲強烈，彼此的腳步、交談、呼吸聲都聽得一清二楚，花了大概五秒才適應洞裡的陰暗，我這才清楚看見長方形的場域中間有一座土堆，埋有一位塗白的舞者，隨著他的呼吸起伏，土堆宛若有生命般吐納，像一座活火山嗎？土質摸起來有點潮濕，同時由於早春之時冷冽的氣息不斷從防空洞口送入，整個空間質感並不乾燥炙熱，倒像子宮裡的胚胎，圓丘狀的土堆是著床胎兒安逸的胎盤，潮濕的空氣則是羊水。入口另一邊有一道狹長的走廊，通往另一個出口，但在觀眾席無法觀看到通往何方，回應防空洞作為子宮的指涉，這個通道可能是產道，迎接著三名表演者從這裡徐徐地進入表演場域。

三位舞者垂胸，頭側靠著前方舞者肩頭，三人合為一體的緩步進場。他們先繞著土堆行走，接著第二階段他們分開，拉開彼此間距，間或快速地超越前方舞者，三人的速度隨著背景音效的頓點，呈現踏兩步頓一拍的動作型態，非圓滑的華爾滋，而是剛強甚至有點僵硬的位移；第三階段他們開始跌落，在傾倒、墜落間，身軀沾滿泥沙，由一開始的純白逐漸灰黑。

舞蹈宗師土方巽說：「舞蹈是拼命想站起來，卻站不起來，界於生、死之間的一種狀態。」三個蜷曲著的身體努力想站起，卻又兀然倒下，泥土中攪和著唾液與汗水，原應該是痛苦的視覺意象，但三名舞者卻是宛若僧人的淡然。最後三名舞者躺平，一開始埋在土堆中的許生翰猶如植物生長，逐漸直立。是「直立」而非「站起」，因舞者已將作為人的「腳」完全器具化，雙手像是不斷延伸的枝椏向上，最後頂著防空洞的天花板，許生翰高大的身形像鐘乳石洞穴裡，經過時間凝練出的石柱，釋放母體中最核心的母性能量，接著所有舞者抹除一開始的錐形土堆形狀，剷平、攪動，最後許生翰逆著光走向岩壁，在另三名舞者悠然歌聲中，自狹長長廊緩步離開，迎向新生抑或是死亡？舞作留下一個抒情的尾聲。

在《大野一雄：魂之糧 x 練習時的言語》一書中的第一部〈魂之糧〉，舞蹈家大野慶人提到父親大野一雄永遠從「心」、「個人」出發，講究真實的內心感受，延伸成一種宛若禪學般的生活態度與生命價值觀，每個舞蹈作品直接連結親身所感，大野一雄更常以反串呈現完整的生命能量。曾與大野慶人學習舞蹈的許生翰，過去曾創造一個女性角色「Tully」——她畫著紅色長眼線，有著優雅自信的面容。許生翰以 Tully 身份進行多次舞蹈表演，這次的《母之死》許生翰並不以 Tully 呈現女身形象，而是直接塗白，並帶著长假髮。四月十七的《母之死》中，這個埋在土中的位置是由另一位舞者黃家曄擔任【2】，也許為維持作品形式內容一致性，許生翰必須同時反串母性角色，且「中性地」表演。我雖無欣賞到黃家曄擔任演出的表演場次，無從分析兩位表演者詮釋的差異，但我覺得由於《母之死》作品觸及生命本質的去

性別化——胚胎初始的無性別、以及對於襁褓中的嬰兒來說，父親與母親都是一樣的存在，許生翰自在又從容的雌雄同體裝扮更巧妙地呼應這層隱喻。

現場一位觀眾在演後詢問許生翰「埋在土裡是什麼感覺」，他說：「一開始很興奮，接著覺得超級可怕。」原來入土為安的「安」其實是給在世者一個慰藉性的說法，面對未知的死亡，我們實則充滿恐懼，許生翰以舞蹈書寫真實的感受，並且輕巧地暗示死亡同時象徵著新生的可能，《母之死》帶領觀眾參與著一場生命週期的旅程，而「防空洞」獨特的空間性格包裹了《母之死》中母體、生死、輪迴等嚴肅的提問，與舞蹈否定性的身體交織成一首短詩，短短五十分鐘的演出，承載著生命中不可承受之輕，這般的絕美，直到演出結束許久後我仍不忍從洞裡離開。

註釋

1、《母之死》網路文案節錄。

2、04/17 場次的評論請參考陳祈知：〈處於危險邊緣的身體從死亡中誕生《母之死》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58443>。

小而美的展演奇蹟——影集式音樂劇《鬼歸代言人 Ep.2》

程皖瑄（專案評論人）



戲劇

2020-05-27

演出

花聲藝術文化股份有限公司

時間

2020/5/13 20:00

地點

樂悠悠之口光復南

晚間七點十五不到，「樂悠悠之口」入口處紅燈籠高掛，上面貼著斗大的「八舅公小吃店」字樣，燈籠下早已聚集長長一排等待入場的觀眾人龍，這天並非假日，而是再平常不過的週三晚間，但演出票卷早在幾周前售罄，很難想像疫情當頭，還有這麼多的觀眾在經歷上班日的疲累後，願意帶著口罩奔波至劇場看演出。但看完《鬼歸代言人 Ep.2》後，我瞬間理解了，我想起狄更斯《雙城記》的開頭寫到「那是一個最好的時代；也是一個最壞的時代」，容我倒置這句話，改成：「那是一個最壞的時代；也是一個最好的時代」在眾多表演取消之際，多少在家悶壞、追線上直播追到無感的觀眾如我，多麼渴望親炙一齣幽默引人莞爾的戲劇，一掃心情陰霾（因為劇場的臨場性依舊難以取代啊），影集式音樂劇「鬼歸代言人」系列就是此時的解悶聖品吧！



鬼歸代言人 Ep.2 特別嘉賓 引渡師凱

帝茂（鬼歸代言人劇組提供 / 攝影鐘柏諺）

這場不乏二刷以及準備三刷的觀眾，我雖然沒看過第一集，但大致上不構成觀戲的障礙，由於此系列為定目演出，而這集的演出檔期尚未結束，以下為不爆雷的劇情簡述：一名魯蛇男子武世誠（諧音為一事無成，高華麗飾）繼承八舅公的小吃店，

同時成為武家第九代陰間引渡師，在第一集裡，他幫助女鬼金霽珮（張世珮飾）一了生前遺憾，最後卻不小心掉入輪迴門，生死未卜。第二集幕啓時並沒有立刻交代被吸入輪迴門後續，武世誠一出場先是中二味十足地與觀眾打屁哈拉，高唱「鬼歸代言人是我」，接著另一位引渡師，也是這場演出的特別嘉賓——凱帝茂（諧音凱蒂貓，凱爾飾）出場找碴，歷經一陣唇槍舌戰，凱帝茂不為人知的秘密被揭開，牽扯出親情的羈絆，而武世誠在完成任務後，一陣天旋地轉，他猛然回憶起先前被吸入輪迴門的情景，情急之下翻開厚厚一本《引渡師指南大全》，再次發現驚人秘密……到底是什麼秘密？編劇依舊吊足觀眾胃口沒有清楚交代，第二集到此結束。

編劇姜柏任與王詩淳【2】靈巧地玩弄著如 Netflix 熱門影集的手法：任務目標清楚的主角，每集安排一個新登場角色；主角與登場新角色必須協力越過障礙以及磨難的門檻，過程中逐步揭開主角自身的危機與秘密，並在戲最後留著伏筆，讓人不斷想敲碗下一集。因為全劇只有兩個演員，所以角色設定更需完整且立體，尤其喜劇需要快速獲得觀眾認同，考驗著台詞的設計以及演員之間的默契，流暢、不冷場的調度，方能在前半段堆砌笑聲到達一個高度，後半段再讓觀眾「笑著笑著就哭了」。雖沒看過第一集，但可感受到姜柏任與王詩淳兩人默契十足地打造一部「笑中帶淚、淚中帶笑」的高段喜劇，文本設定非常引人入勝。

《鬼歸代言人 Ep.2》武世誠與凱帝茂開場十分鐘有一段非常精彩的歌舞，兩人吵著誰才是引渡師第一人，武世誠先是嘲笑對方姓名軟萌沒氣勢，由於凱帝茂諧音為「凱

蒂貓」，兩個大男人在台上做出無嘴貓 Hello Kitty 的招牌手勢，互相喵喵不停，

「萌元素」瞬間變成諧擬鬧劇，歌詞編寫直白流暢，一秒超熱全場氣氛，雖沒有字幕，但一連串連珠砲的歌詞，依舊能聽得很清楚，除了演員唱功好，音樂旋律、曲式設計也功不可沒。

雙人劇巧妙之初在於演員、故事編寫到位，能「一加一大於二」，但也讓我同時思考，每場超渡一個鬼魂的設定，模式久了，觀眾是否會膩？除了利用「鬼上身」以及「一人分飾多角」，還能如何讓更多「不在場」的角色一起參與故事，豐富深度？鬼與鬼之間是否有更多的互動？在原先設計鮮明的基底上，編劇企圖設下一個更立體的連環套，但從第一集到第二集，輪迴門的謎團並未解除，甚至留下更多伏筆，編劇有打算在第三集解套嗎？解鈴尚需繫鈴人，但編劇會不會設下一個自己也解不了的難題？就像許多知名的漫畫一樣，永遠沒有完結？我不得而知，但這也是影集式劇場演出魅力所在吧，除了乖乖進劇場續看第三集，難解心頭之癢。

以韓劇《主君的太陽》、《德魯納酒店》到台劇《通靈少女》、《囚魂西門》，這些通俗題材大受歡迎的原因除了滿足「焉知死」的獵奇想像，夾雜著各種情感包袱與人生課題，無不引導我們思考生命的價值，與其寫「鬼」，不如說是在談「人性」。

《鬼歸代言人 Ep.2》以喜劇手法處理嚴肅的生死命題，演出總時一個鐘頭，雖不長，但以平均十分鐘一段歌舞的密度，竭盡音樂劇視聽娛樂效果，在急轉直下的親情段落，因為父子互動不夠清楚，歌曲渲染有餘，演員唱的感人，但實際上劇情安排稍

顯薄弱，兒子與父親之間發生歧見的衝突有待更多醞釀，是這齣戲個人覺得稍顯可惜之處。

瑕不掩瑜，《鬼歸代言人 Ep.2》有著編劇精心為演員量身訂做的角色設定，導演林聖倫充分掌握場域個性，做出靈活的戲劇調度，歌曲雖不到洗腦程度，但也充分鋪成戲劇情境，燈光以及舞台設計則是畫龍點睛，台上演員熱力四射，與台下觀眾近距離互動，從行銷、宣傳到演出本身，所有的一切完整了這齣戲需要的喜鬧、魔幻、溫馨、Kuso 元素。在大製作紛紛取消，小製作得已被看見的此刻，影集式音樂劇「鬼歸代言人」系列成功抓住觀眾的胃口，不斷創下銷售佳績，祝福這個系列持續發展下去！八舅公小吃店能週週高朋滿座【2】，也算是近期台灣表演藝術市場一個令人振奮的小奇蹟！

註釋

1、第一集的編劇為姜柏任與高敏海，第二集則為姜柏任與王詩淳。

2、截至此評論完稿時，「鬼歸代言人」第一集、第二集加演場已有多場完售，八月的第三集演出，尚未公告演出特別來賓，但八場中已有五場售罄。