

財團法人國家文化藝術基金會
2021「表演藝術評論人專案」
成果報告書

再現與形塑地方感：展演與社會脈絡下的在地記憶保存觀察

2021 專案評論人 | 曾冠菱

目錄

編號	發表日期	文章題目與連結	演出者	頁次
1	2021-07-29	彷彿我們真的在「疫」起——網路演出觀演關係的思考《娛池笑點拍賣中》	娛人時代	4
2	2021-10-06	線上展演的柳暗花明又一村：《新人類計劃：明日人》的共同在場	周瑞祥、 陳煜典、王礎	8
3	2021-10-19	循著遺跡與街道，找尋地方記憶《新民街的奇聞傳說》	桃托邦藝文聯盟	11
4	2021-11-10	女性「↑」「生」《四季》	複象公場	14
5	2022-01-13	我是誰？尋根、尋己、尋認同《父親母親》	同黨劇團	18
6	2022-01-15	「遊」「戲」街區，如何在解謎中接近歷史？《大橋 1988：自由年代》	複象公場、 Urban Baker、 大橋工舍、 馥谷餘 Fugu Fish Creations	21
7	2022-03-24	一如在邊緣奮力攀爬的杯緣子——《好命的杯棉子》	末路小花	24
8	2022-04-06	失智／失志／詩意，肢體書寫——《親愛的陌生人》	八月表演工作室	27
9	2022-04-28	左堆童孺縱行歌，新埤斑白歡游詣——《頭擺頭擺，伯公講》	不可無料劇場	30
10	2022-04-28	右堆菸樓吹清風——《菸葉飯》	表演家合作社	33

11	2022-05-09	抓出互文交替的《水鬼請戲》	臺北木偶劇團	36
12	2023-01-12	就演吧！意義，無須探究《最近，忙不忙？》	嚙劇場	39
13	2023-03-08	新古典掌中戲？《狡兔三哭》	不貳偶劇	42
14	2023-03-15	人偶之間：父權家庭中的優良女性《鴉姆仔欲起行》	夾腳拖劇團	45
15	2023-03-27	生命的交會、集體記憶保存：口述歷史劇場的價值《換季》	好家在劇團	48
16	2023-04-12	常民歲月，如何與為何流轉？《女子戲·流轉歲月》	影響·新劇場	51
17	2023-04-20	無語言的魅力：和孩子談論戰爭《不能開的花》	反面穿舞蹈劇場	54
18	2023-05-18	如何以中東舞蹈討論女性議題？《多情城市》	阿薩德中東舞團	56
19	2023-05-22	母親與赤鬼《妖怪》	時生劇團	59
20	2023-06-26	現場性：《有影無》與觀眾的共同經驗	搏逗兄弟	62

發表文章

(1) 倘若我們真的在「疫」起——網路演出觀演關係的思考《娛池笑點拍賣中》

演出 | 娛人時代

時間 | 2021/07/24 21:30

地點 | 線上

線上魚池戲劇節

外婆家在南投，與記憶中的這塊土地相比，有些難以想像在被重重山巒包裹與起伏間的彼端，會有屬於在地的藝術節，更遑論在非市區的魚池鄉。在策展人巫明如「『我也想讓阿公看看劇場演出』。既然長輩不方便驅車前往，那就把劇場搬回家吧。」【1】的起心動念間催生了魚池戲劇節，策展的用心為一碧千里的南投增加了許多色彩，實屬不易，令人敬佩。

魚池戲劇節自 2018 年起至今已走到第四屆，今年主題為「魚池起駕響連天」，從命名到核心概念皆起源於鄰鎮的建醮宗教儀式——在建醮中不分身份背景、含納其他信仰（比如策展人分享在道教元素濃厚的醮壇上，也可以看見耶穌基督和 Hello Kitty 花燈、紙人），【2】全鄉鎮皆團結一心。而第四屆的魚池戲劇節挪用這份精神，不論風格與展演型態皆被容納其中。

因逢疫情三級警戒的緣故，大多節目皆改為演出影片之重播，比如作為開幕第一場演出的相聲瓦舍《我不要演癩蛤蟆》即為 2018 年版本。在戲劇節中尚有線上講座、落實藝術教育的動畫，以及兩場直播演出節目豐盛的組合包，能感受到策展團隊盡可能地在實體與線上轉化間，實現本屆策展理念所傳達「多元」精神；而創作團隊也因應此而思考不同展演的可能，以直播形式呈現漫才與即興喜劇的娛人時代劇團即為如此，同時也是本文將聚焦討論的重點。

魚池中的《娛池》

娛人時代在《娛池笑點拍賣中》（以下簡稱《娛池》），以漫才與即興喜劇的方式貫穿整場。先以團員間的拍賣活動作為暖場，接下來加入魚池戲劇節之兩位策展人巫明如、重田誠治參與「魚池知多少」之互動問答，邀集觀眾在聊天室以投票的方式參與。原本規劃在魚池公有市場的演出，因應線上遂將市場會出現

的元素搬進直播演出中，化身為「媽媽交代買什麼」的活動，由觀眾出題、團員執行的你畫我猜，最後以高度即興的漫才「情境『魚』喜利」【3】在彈性與自由甚至閒聊的程度，為演出劃下盈滿笑聲的句點。

其中，與魚池戲劇節最有連結的橋段「魚池知多少」，顧名思義是要演出者們根據魚池的相關題目進行是非題問答。在該環節中從聊天室的內容和對魚池了解度的投票中，觀察到現場觀眾多是娛人時代固定的觀眾，相對來說魚池鄉的在地民眾也許並不多。這是很好的機會思考：打破參與者們交通成本的藩籬，得以吸引到許多非當地民眾參與。然而回歸前面所提到魚池戲劇節的初衷——欲為地方種下藝術種子的良好立意，實際上造福的對象／受眾是誰？又或是說在非網路原住民（比如網路移民、甚至網路難民）【4】民眾比例較多的區域中，改為線上形式的戲劇節，如何增加在地人觸及戲劇節的機會？這也許是日後線上演出、地方藝術節策展可以再思考的點。

《娛池》中的觀演關係

回過頭來談《娛池》，雖然演出是直播形式，但是因為被放置在魚池戲劇節的節目之中，因而以下的論述，將對其視為正式演出作為討論。

在直播間中，表演者可以自行決定鏡頭所要擺放的角度、遠近與構圖，透過鏡頭與畫面表演者傳達了想要向觀眾呈現什麼樣貌與意識，這些都構成鏡頭語言。而由於自拍鏡頭的緣故，所以也能更有彈性地以手或道具的遮擋、直接關閉鏡頭達到下場與幕的功能。特別的是，創作者可以藉由後台控制，任意地擺放每個人的視訊影像版面、大小、順序，輔以鏡頭語言進行聚焦、特寫等，傳達另外一種意識與意味。也就是說，每個人的鏡頭影像本身傳達一個故事，但是經由後台的版面操作，類似導演手法彙集、整理與處理每個人的鏡頭，本身又能傳達另一個故事。

表演團隊盡可能地安排觀眾參與的橋段，比如投票評分、在聊天室打字出題。觀眾能自由地在直播聊天室發言，表演者兼主持人偶爾會將觀眾留言獨立挪移展示在介面中並且與之互動，更加發揮了直播即時性的特點。值得一提的是，沒有限制的發言權以及留言方框，讓每位觀眾的話語都有了同等的重量，並且不影響演出節奏，這都是在劇場實體空間中難以實踐的特點。

在《娛池》中我特別看見觀眾與演出（員）之觀演關係，綜觀戲劇史，與觀眾互動已然不稀奇也不稀有。上個世紀即有布萊希特提出對觀眾的革新，鬆動觀眾被動且僵化的處境，甚至希望其褪去觀眾的外衣，成為主動的參與者。而當

今演出與觀眾互動的策略也隨著科技日新月異，比如 2020 年《我們與惡的距離》全民公投劇場版觀眾即時投票論壇。

我認為相較於《娛池》，現場演出因為囿於劇場空間實體感、壁壘分明的觀眾席與舞台區域，都一再提醒觀眾作為觀眾的身份與觀看意識。而在直播的型態中，觀眾隨時都能發言，隨著表演者彈性近乎閒聊程度的放鬆，致使扮演與觀看的意識朦朧，搭配網路的即時性與高參與性，恍惚間偶有真正聚（劇）在一起的感受。

簡而言之，《娛池》不只是跨越空間藩籬，也模糊了觀眾／表演者的界線與身份差距。而這觀演關係的轉變帶來思考：如何拿捏戲劇的虛構性與現實生活此一審美界限？能否在虛實中區辨演出與生活（現實）？最終幫助我們對於新型態之表演藝術的觀演關係思考更開闊。此外，依循著魚池戲劇節的脈絡之下，線上直播的演出除了反映著科技的發達與因疫情加速而改變的生態，同時著實也改變觀演關係，如同前述：面對網路原住民／移民／難民，網路之於藝術是傳播還是阻隔？而（地方）藝術實際上服務了誰？

開啟展演的其他可能

布萊希特曾說：「要求一個新的戲劇，也就是意味著要求一個新的社會體制。」換個角度反過來說，時至今日因為疫情所改變的社會狀態，演藝團隊嘗試突破三級只能 WFH 的困境，一再地試圖衝破視訊僅有小方框一只的四邊「圍牆」，而今反而得以看見藝文生態另一種可能的型態與形式，延伸至牆外悄悄萌芽。如此所長成的新的藝術樣貌，同時也牽動著觀演關係的變化。因為疫情，許多創作者嘗試用不同的方式進行演出，開啟了展演的不同面向與可能。此一可能，揉合了鏡頭影像與劇場的元素，又各自呈現其手法與特點，劇場與影像所共振與轉化出來的，也許是鏡頭影像與劇場之外，不屬於這兩者的第三種可能。

註釋

1、關於魚池戲劇節。資料來源：<https://www.yuchifestival.com/>關於魚池戲劇節（瀏覽時間：2021/07/24）。

2、同前註。

3、按照娛人時代的解釋，「情境魚喜利」為在設定情境中，一人扮演裝傻（離譜、好笑的笑點）、一人扮演吐槽（吐槽裝傻），最後由兩位策展人與觀眾們投票給分。

4、網路原住民或數位原住民（Digital native），指的是從小就生活在有各式各樣數位產品與資源的世代；相對的概念為「數位移民」（Digital Immigrant），其光譜更極端的還有數位難民一詞。

(2) 線上展演的柳暗花明又一村：《新人類計劃：明日人》的共同在場

演出 | 周瑞祥、陳煜典、王礎

時間 | 2021/09/20 19:30

地點 | 線上 (Google Meet)

歷史上最早的魔術紀錄是在古埃及，而在中國，漢代時期的魔術被稱為「幻術」，與雜技、舞蹈等被列為百戲之一。雖稱幻術、魔術，但並非特異功能，而是擅長借用純熟手法以達到障眼法，及違反客觀現象，讓觀眾發笑或感覺不可思議，此特性充分展現在「新人類計劃」中，這一切都是為了盡可能地達成觀眾參與及「共同在場」。

共同在場：我們觀看，也實作著

演出初始，以邀請觀眾上台互動作為開頭，為往後整場演出奠定了觀眾參與的基調，特別是在《新人類計劃：明日人》演出過程中反覆被提及的「共同在場」，這也是2021年臺北藝術節主軸。也許是針對當今疫情急速升溫之下，線上成為現場演出的替代品此一觀察；【1】也或許是魔術需要即時與觀眾互動，並了解其心理的特性。在種種原因之下新人類計劃希望經由「共同在場」，思考線上不只淪為現場的附庸，而是一種全新交流方式的可能。

因而，在演出過程中觀眾不再只是被動地觀看，而是充滿互動——周瑞祥將表演者與觀眾的視訊視窗併於一起，觀眾在指示下擺放硬幣，周瑞祥則越過自己視窗，隔空撥掉另一頭觀眾桌上的硬幣。這些不單單只是「共同在場」，而是進一步地於線上視訊中，與觀眾透過實作，共同完成的魔術表演，帶給人滿溢的驚喜感。

只是，在這樣的「共同在場」及「線上不只是現場演出的附屬品」此一觀察中，其中有些結構與核心上的矛盾：表演者多次以實體與線上差異作為區別的準則，比如在前半段教觀眾使用初階魔術時說：「如果在現場就一定可以把你教會。」這句話成為伏筆，到了演出結尾真就實際去該名觀眾家樓下拜訪。此橋段著實讓觀眾感到驚奇與趣味之餘，似乎也說明了即使是載明「線上展演互動」的演出，仍然以實體展演作為本位的思考歷程？是否難脫離現場感的追求？

此外，因為線上演出受限於鏡頭特定角度（創作者意識），而非現場中可供觀眾自由選擇視角，因而容易引起觀眾在魔術幻覺與相信間的猶疑，那麼線上魔術演出如何在精神上「共同在場」？儘管新人類計劃有試圖以線上演出出發進行創作，不過此演出仍帶來思考：線上展演能如何被視為一獨立型態展現？而非僅僅只是將實體轉化成線上。

在破解中更加投入及參與

周瑞祥以清晰的思慮與口條、細膩的洞察力，帶領觀眾沉浸入魔術的魅力黑洞中，在看完演出後仍流連於演出的奇幻魔力。而也許是為了實踐「共同在場」，所以周瑞祥在演出前半段會為我們破解魔術的障眼法，其中，包括魔術表演者的眼球突然變色、隔空變出麵包等，皆由周瑞祥自己一一拆穿。此「破解」以及事先寄送內含簡單魔術道具的信封與包裹，讓觀眾跳脫出僅僅只是被動接收者之觀者的位置，觀眾不只是實際操作魔術，也因為破解而置換了被施以魔術的那方，更重要的是成為完成魔術的其中一環，對於魔術增加了參與的感受。

然而，卻也因為這樣的「破解」，讓整場魔術演出中，這些魔術表演者與觀眾在線上所（隔空）共同完成的魔術行為，有時不免得因為讓人感到過於驚奇與超現實，因此產生「是否與前面的破解相關（或同一招數）」、「這是魔術或事先與觀眾套好？」等種種原因之下，而容易感到出戲及疏離，有些難以投入於魔術幻覺中。不過換個角度想，或真或偽不那麼重要，最重要的是作為旁觀者得以從中發笑或感覺不可思議，就已足矣。

新觀演體驗：線上互動展演

為了呼應近期客群對於視訊的需求，企業也紛紛推出更方便即時互動等功能，線上無論辦公需要、抑或演出都可以達到許多效果。即便如此，線上視訊展演仍難以實踐如同在劇場中的互動及現場性，特別是魔術。線上的魔術效果若越多，往往是推遠了與觀眾之間的連結與距離。

於是，新人類計劃在整場演出中大量使用了觀眾互動——透過視訊即時影像投影，邀請觀眾「到」周瑞祥家坐坐；將穿著雨衣、會飛的紙鶴事先藏匿於寄送的包裹中，形式上「飛」進最靠近演出日期生日的壽星；邀請觀眾進入周瑞祥的大腦意識中，猜測周瑞祥的手機密碼等等。

這些觀眾互動十分有趣，也偶爾能見到觀眾臉上不可思議的神情，就算並非為主要互動的觀眾，仍能全程保持專注力深陷其中。非常切中與呼應演出主軸所

謂：在疫情之下透過魔術，回應群聚的渴望，【2】借助魔術使人們重新連結，這些讓人驚嘆連連的安排足見新人類計劃的野心與用心。

只是，在這些零碎、及側重於儀式卻未見其明顯意義的環節，即便之間有周瑞祥動人的串接，但整體架構上仍顯得片段與散落。因而，觀眾能否在這一連串碎片化的環節中體會到上述所提到之演出主軸與其意涵？如何藉由魔術具體地回應演出計劃主軸——回應這時代群聚的需求及渴望？

不僅僅是線上，不僅僅是魔術……

在線上演出除了觀眾互動之外，過程中挪用許多手機影像、視覺特效及戲劇元素輔之，提升整體觀戲感受。同時，新人類計劃也不斷地向實體與線上演出形式、線上觀眾與表演者兩者間的觀演關係進行挑戰與實驗，此舉為疫情時期的展演活動尋關了並非劇場，亦非視訊影像的另一種可能與可行。

儘管現階段我們對於線上展演充滿許多未知、尚未完善的發展和準備，但是仍能肯定的是，線上展演並不會隨著疫情落幕而走向終點。期待未來無論是新人類計劃、各藝術家與團隊，能逐漸踏尋那屬於線上展演的柳暗花明又一村。

註釋

1、2021 臺北藝術節 Take care my dear 以線上展演打開「共同在場」的全新劇場體驗。資料來源：<https://reurl.cc/353y7M>（瀏覽時間：2021/09/26）。

2、臺北藝術節官網—《新人類計劃：明日人》。資料來源：<https://reurl.cc/ARyX4K>（瀏覽時間：2021/09/22）。

3、同前註。

(3) 循著遺跡與街道，找尋地方記憶《新民街的奇聞傳說》

演出 | 桃托邦藝文聯盟

時間 | 2021/10/10 11:30(A)、14:00(B)、15:30(C)

地點 | 桃園 新民街

立秋過後，氣候仍如夏日般，煦煦陽光灑在有「桃園第一街」之稱的新民街上閃閃發亮。2021年鐵玫瑰藝術節《新民街的奇聞傳說》，其演出形式豐富，分成三場，各以三種不同的表演形式呈現與詮釋：單人說故事表演、獨角戲劇演出、導覽及落語【1】。在醞釀演出之前，已舉辦過「如果新民街有這些？桃園傳說創作工作坊」，除了演出，尚有展覽「新民街與他的遺跡」，團隊的用心可見一斑。

第一場中，表演者黃煒翔演出所在處曾經是撫慰許多傷兵的浴場，在娓娓述說下揭露了浴場所見證之本田與春田兩家兩代，跨越二次戰爭的傳說。文本之外，演出團隊巧思設計環節，比如提供觀眾飲用故事中也有提到的浴場香氣——薰衣草茶，試圖以裊裊氣味帶領觀眾進／浸入於故事時空，此舉為觀眾從嗅覺與味覺的角度，勾勒出浴場朦朧的樣貌，也拉近與觀眾的距離，建立連結。此外，由於我們都同在於故事中的浴場舊址，即使現在的空間模樣已不復從前，仍能因故事回到當時刻。演出時，一旁住戶偶有自然的鳥叫、車聲、腳步聲等，在表演者的即興表演中，將這些現代的聲響與過去的歷史片刻巧妙匯聚、交織，深陷於限定場域演出的魅力之中。

只是，由於文本背負的故事甚是複雜，又處於特殊的歷史時空，因而，以單人說故事的表演形式中難以讓人完全投入其中，略為可惜。在敘述上，興許是希望與觀眾親近，在過程中表演者屢次褪下戲中角色，直接與觀眾對話，偶爾表露演員本人的感受與經歷。這些和新民街無關的真情流露，雖能感受到表演者欲拉近與觀眾之間距離的意圖，然事實上卻是將觀眾推離了浴場當時代的故事情境。在打破舞台與觀眾席明確界線、互動式的展演中，演出（員）與觀眾的距離該如何拿捏？應以何種方式才能著實拉近兩者距離？若演出形式難以讓人沉浸、理解，如何能夠讓觀眾依循故事中的歷史脈絡認識地方？那麼，故事在這整場演出所扮演的角色及意義為何？也許這是作為創作者與表演者得以再進一步思考的。

第二場的表演者何安妘化身玉娘，以遊走式演出帶領觀眾遍覽以桃園大廟景福宮為中心此一帶的遺址與遺跡，隨後來到故事主軸麥芽糖店——白底紅字招牌，隱身在新民街中並不特別顯眼，其古厝與門牌上的「百年歷史」溢出濃厚的古色古香。隨著玉娘第一人稱的敘述，講述自從「嫁給麥芽糖」後經歷清代

跨至日治時期，也講述麥芽糖店與神的牽連。後演員轉為由玉娘看顧長大的梅姨，其眼盲卻能見鬼神，總稱新民街是條神在的街道。

雖然此段文本所承接的歷史厚度並不重，大多圍繞著兩位女子及麥芽糖店的日常，對於新民街的脈絡僅此。然，由於表演者的投入與細緻的表演，以及地方記憶與情節緊密的揉合，不只是現場觀眾們深受吸引，也吸引在地街坊鄰居觀看，在演出與文本中都能見其對於融入在地記憶保存、人、文化的高度關懷。由於地方民眾的觀看，讓筆者思考作為地方的戲劇，當地居民面對不斷出土的遺跡、歷史，以及就在生活場域（如自家門口）製作演出的《新民街的奇聞傳說》，其影響及反應為何？回望過去的同時，對於今日的新民街是何種關懷及情懷？這都讓人期待演出團隊日後更進一步的發展。演出甫畢，時光在表演者精緻的敘述中，悠緩了新民街的步調，使人意猶未盡。

末段，一開始表演者開樂亭凡笑如同導遊，與觀眾移動式導覽散落在新民街上演出團隊所放置的遺跡（隨附說明牌與解說 QR Code，十分用心）。在過程中不斷帶出思考：需要醞釀多久時間，具備什麼特質才稱得上古蹟？住宅店家算不算古蹟？導覽後，我們進入「只是光影」咖啡店【2】二樓。表演者換上一身日式傳統服飾，坐在高座上，手執扇子為我們進行落語演出。

雖然購票的觀眾不一定三場演出都會買，但是純粹以一齣三段式的演出來說，筆者仍將其視為一整體論定。對於整場架構而言，本段放置於末段，特別是歷經前兩段生動地講述地方故事之戲劇演出，在地方的日常及故事（觀眾的疲憊感亦然）累積到了最後，末段以單口相聲結尾，有些中斷與突然。即便落語精彩，但由於都是透過口述，甚至文本脈絡中不見得都與新民街緊緊相扣。加上觀眾面對的是咖啡廳二樓而非新民街的景色，也無相關舞台道具，觀眾難以光從口述中產生連結。換句話說，關於新民街的地方故事，演出既不見濃厚的「新民街」，亦不見聚焦地方的「奇聞傳說」，那麼地方展演、展演地方的意義也許稍嫌薄弱。

綜觀整體演出，走出劇場場館，在現實生活實際的地點中展演該地方故事，如此的戲劇型態成為一種串接空間環境與地方的媒介，讓觀眾（特別是在地居民）得以重新審視原本習以為常的日常及生活空間。比如佇立在前台旁的石碑，若非是演出，街上其他的遺跡、石碑，對民眾而言或許就只是匆匆一瞥。同時，在過程中由於街坊鄰居的觀看，也讓筆者思考這場演出對在地、在地民眾，具體影響是什麼？而除了回望歷史痕跡，演出對於現今新民街的關懷？展演地方的演出，在地的價值與關懷能如何透過戲劇展現與傳達？無論如何，都能感受桃托邦藝文聯盟致力為地方耕耘的用心，期待日後持續為新民街與桃園注入更多能量、深耕與培植。

註釋

1、落語的藝術形式有點類似中國的單口相聲。一般來講是一個人跪坐在高座上，手上拿著扇子或手帕，描繪一個漫長和複雜的滑稽故事。參引自維基百科，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%90%BD%E8%AA%9E>。瀏覽日期：2021年10月11日。

2、「只是光影」為一間獨立咖啡店，老闆蔡奕勳同時也是本演出團隊桃托邦藝文聯盟的一員。咖啡店與團體皆致力於關注在地、議題、城市發展等，從演出、臉書、報導等可見一斑，在此因篇幅不多贅述。

(4) 女性「↑」「生」《四季》

演出 | 複象公場

時間 | 2021/10/30 16:30

地點 | 中壢中正公園天幕廣場

節目文宣上，「桃園在地女性表演者參與演出」等字樣映入眼簾，使筆者萌生觀看與評論的念頭。女性，即使現代社會逐漸強調「兩性平權」，然而無論是在歷史(“his”tory)書寫上，又或於現代創作，多數時候仍在一段歷史的脈絡與敘事下缺失以女性為主體的敘述觀點。時至今日，女性意識的提升與多元價值的建構歷程中，作為西蒙·波娃(Simone de Beauvoir)指稱女性是依附、從屬於男性的「第二性」，在展演、藝文創作是否也能有對等的轉化與回應？

2021年桃園藝術綠洲創作計畫的《四季》，源自於複象公場三年的「身體紀事創作計畫」。計畫致力於探究「個人動態是如何與身體記憶連結」與「我們是如何以身體去定義自身的」這兩個命題。**【1】**此計畫自2019年即由複象公場啟動，原名稱為「素人肢體紀錄劇場」，後來表演團隊認為「素人」這個詞不適用於表演者的身上，於是希望透過更改計畫名稱，拿掉「素人」二字，賦予她們能以自己的身分與專業參與演出的期望。**【2】**因而，雖然本文側重女性素人此一身分評論，但是筆者仍會循著此脈絡以「表演者」指稱她們。

演出地點位於中壢的市中心中正公園，乍至演出現場，看見一片生氣勃勃的草地，襯映著女性表演者們的繽紛服飾，頗有春天充滿生機，百花齊放的意象。在觀眾進場環節，她們邀請台下觀眾上台共舞互動，以身體打開觀眾席與演出(人員)壁壘分明的分界。

表演者以自我介紹為開場，講述自己、婚姻與家庭、夢想，以及與桃園理性及感性上的連結此一城市記憶。從單純口述到搭配內容逐漸增加簡單而重複的肢體動作，從單人到群舞，此起彼落，似乎是彼此回應，又似乎在那刻成為作為女性本身，而非是依附男性與社會期待之獨立的個體。背景音樂採用舒伯特D大調《軍隊進行曲》，這首樂曲家喻戶曉，時常出現在頒獎典禮中，活潑的快板與熱鬧、喜慶感的氛圍，加上與頒獎連結的符號性，放置於此意義不言自明。如曲名「軍隊」所示，樂曲氣勢雄壯、嘹亮與宏偉，在這樣的風格下，這群女性表演者們陰性、溫和的身體質感卻絲毫不違和，反而因為樂曲的剛硬而顯得這群女性溫柔中帶些剛毅。

從自我介紹環節中，得出這群表演者們的最大公約便是婚姻。結婚此一環節的安排，在此對於女性而言擁有多重意味。其一即由於長久以來婚姻關係中大多

由男性居於主導地位，如前面筆者所引述西蒙·波娃「第二性」——從屬、依附、次於男性的身分地位在此意義更為明確。其二則是女性在婚姻中，從原生家庭跨越到另一家庭，除了如同演出中「嫁出去的女兒，潑出去的水」此象徵著家庭角色的轉換（從女兒轉變至媳婦、妻子、母親）之外，也意味著婚姻行為所帶來的社會流動。演出以此切入，藉著將結婚此一儀式搬上舞台，將普遍且普通的婚姻關係予以重新建構，在這過程中讓習以為常的事物變形，使人得以在重新審視結婚行為中，進一步探討女性在婚姻關係中的主體性及自由。

接著，表演者提著行李箱，裡頭裝載成長痕跡與夢想的物件，她們一一從行李箱拿出來攤在草地上。而後環節隨即轉換成代表女性美姿美儀的頂上功夫表演，從一開始只是用頭維持著頂著物件直直向前走，到後來所有人都將物件集中擺放在某一位女性表演者身上。此段落有趣的是，原本的嬉戲到了最後，因該名表演者身體與手上承載過多而成了負擔，索性在一聲尖叫後全然拋棄與跑開。也就是說，環節與物件原本具象徵夢想與成長等較為正向的意涵，因為形成某種展演行動，最終成為負擔。特別是從美姿美儀這樣取悅性質的行為開始，就已將女性放置在對制度下的性別規範認同之中，這也是茱蒂斯·巴特勒（Judith Butler）將性與性別延伸為「展演性」與「引述力」的概念之一。而這樣對女性的「凝視」，在有意、無意識之下形成潛在的壓迫，終而承受不住。

一段群舞過後，來至烹煮蒜頭雞湯環節，在非劇場展演空間之中壠市中心的廣場演出，搭配四溢的香氣，演出現場一瞬間彷彿是鬧熱滾滾的交流會。表演者一邊在現場烹飪中口傳食譜，一邊分享自己的女兒最喜歡這道料理，使得氣味以情感記憶佐拌更入味。五個感官（視、聽、嗅、味、觸）中，當屬嗅覺最為特殊，在所有感官中雖然最容易被忽視，卻是唯一一個直接進入大腦情感和記憶中心的感官感覺，能為人帶來獨特的感官經驗。透過表演者真情流露的烹煮行為與口述經驗分享，情感摻和到蒜頭雞湯的氣味中瀰漫、飄散至整個空間，與觀眾建立新的感官經驗，同時亦試圖喚醒觀眾對於家、女性家庭角色的情感記憶。然而，在整體充滿意象的演出中，為何是選擇呈現如此具象的蒜頭雞湯？閱讀複象公場的文章中能夠猜測，此段落安排與這三年的「身體紀事創作計畫」以及表演者生命經驗、日常有關，但因為呈現段落時沒有連結背後深意與意象，所以觀眾難以在一時之間掌握意圖，導致有些突然與疏離。

接著，場景切換，將桃園（大歷史）與表演者（小歷史）之年表交織、摻和，以口述的方式呈現，並與這群表演者的肢體、舞蹈揉合一起。以年表的方式呈現，讓觀眾得以從中爬梳表演者們的生命歷程，特別是扣合臺灣與中壠在地大歷史事件，使得觀眾更能以背景脈絡的角度，了解這一群大多位於中年階段女性所處的時代背景。只是，舞蹈畫面結合口述，畫面的節奏迅速且容易讓口述內容失焦，加上這些歷史與年份龐大，一時之間或許難以吸收，甚至有些觀眾

並非在地人，所以少能與之產生聯想與連結。因而，這些本該是承接歷史背景厚度的字句，容易只是佇於此的名詞，一晃而過。

在表演者的口白錄音檔作為背景，內容多是關於個人、夢想與遺憾之訪談。在這過程中表演者們換下原先鮮豔、多色彩的洋裝，換上一襲莊重、嚴肅且優雅的黑色服飾，彷彿在悼念、道別，進行儀式般，卻絕非負面，在舞蹈的舉手投足間，所傳遞的是一種揮別過去（冬），迎向新未來（春）的希望感。以口白錄音檔搭配舞蹈的呈現，不論是前述之地方（大歷史）與表演者（小歷史）之年表交織，又或是本段，皆以表演者自述內容作為背景。表演者隨之起舞，肢體時而呈現口述表層內容，時而表現內心深層感受，充分坦露自己的內心。觀眾能夠依循年表的脈絡，參與表演者們的人生片刻，而她們也十分掏心掏肺傾訴。

這是創作者王珩的魅力，與素人合作並非是把她們擺放在特定的脈絡或創作意識，而是讓素人們以自己之姿在舞台上「活著」。每位表演者挾帶著自身獨特的歷史年表，在舞台上緩緩訴說自己的生命經驗，這些並非偉人傳記，甚至只是平凡的日常，都為大部分以男性為中心的歷史敘事觀點中填補女性視角，得以讓我們一窺當時代女性在臺灣部分的面貌及縮影。對此，演出團隊在處理女性表演者們的生命經歷上恰到好處，藉由舞作與身體性、象徵意象、物件等的編排，表達女性在當時代文化脈絡之下，之於家庭及社會之性別角色的心聲，比如在成長過程中，因為社會觀念所放棄夢想的遺憾；又或是想從性別角色的框架中（諸如妻子、媳婦等身分）脫離，作為女性獨立個體追尋自由的意念等。

整體來說，演出段落繁多且段段分明，此分明並非是明確的春、夏、秋、冬段落，演出僅是取「四季」更迭、時間流轉此一意象。分明是指在每一環節轉換間偶爾斷層、錯落，就像一首樂曲倏忽截斷切換至下一首的突然，導致有些段落安排，觀眾在一時之間也許較難掌握到。此外，或許是限於天幕廣場舞台設計，當創作者藉由舞台與平面之不同的高低水平來增加畫面構圖的豐富時，卻因為舞台太高且深，所以有時較為不和諧以至於有些突兀與疏離。但是，就如同前文筆者的觀察與評論，這都不妨礙表達主旨的深意此一意圖。

以舞蹈作品來說，這群素人的表演者肢體與表演較為生硬、不完整，不過也因為這樣的質樸與率真，將鑲嵌於身體中已然承載數甲的歲月痕跡，直接地袒露給素昧平生的觀眾，心底滿是感動與觸動。這樣大程度的自我揭露，與積累三年的「身體紀事創作計畫」工作能量，及複象公場的苦心耕耘密不可分。這不僅僅是屬於主創團隊意志與創作理念的演出，而是屬於這一群桃園在地女性的“her”story。

回到筆者前面的提問，在女性意識的提升與多元價值的建構歷程中，女性之於展演、藝文創作是否也能有對等的轉化與回應？在《四季》中，雖然所呈現的女性其思想與成長背景，仍是以男性作為「第一性」的年代。但是在王珩的引導與安排下，作品不是以男性的角度與態度出發，為女性進行錯誤的再現，甚至進一步反映出女性表演者們突破成長背景之社會思想「重男輕女」框架的獨立主體性。作為結合女性、素人、在地的演出，不只動容、深刻，還另有深意。

到了晚餐的傍晚時分，鼻尖還縈繞著方才殘存於鼻尖的蒜頭雞湯。演出開始於天正亮的下午四點半，到了演完後已然天黑。在歷經天亮、晝夜摻半、夕陽與餘暉、夜幕低垂的次序轉換間，與「四季」意象更迭不謀而合。春夏秋冬又一春，下一個屬於這群女性的新生命將以不同面貌來臨，花開之時不遠矣。

註釋

- 1、資料來自：2021 年桃園鐵玫瑰藝術節官方網站。
- 2、王珩：〈身體紀事創作計畫－從「為什麼要跳舞呢？」開始〉。

(5) 我是誰？尋根、尋己、尋認同《父親母親》

演出 | 同黨劇團

時間 | 2021/12/19 14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

葬禮上，因為一張叔父撕碎的照片，使得於家族中「格格 blue」的中年男子阿文對自己的身世產生好奇，唯一留下來的線索只有那張疑似是親生父親的照片，阿文便依著照片尋遍臺灣，穿梭於現代與歷史記憶間。

這樣單純的劇情結構，卻極精妙地揉合了臺灣史、布袋戲、同志，而變得複雜與具厚度。由六位演員分飾三十六個不同性別、跨越年代與年紀的角色，演員們生理性別、年齡分布齊全，即便飾演的人物紛雜，卻不會使觀眾感到破碎或凌亂，也使得這段歷史、糾葛、大時代下的人物悲歡輪廓逐漸清晰。

以歷史為襯的尋根之旅

本劇的大時代背景著墨，從一開始的朦朧中，觀眾逐步了解的第一個樣貌，是一條始於日治時期的歷史線索。那是皇民化運動時期，政府禁止漢文布袋戲演出，但戲班「加演」因而遭到警察毆打——此段落內容側重日本政府的壓迫。輾轉中來到第二條歷史線索，是國民政府時期，大篇幅講述白色恐怖；本劇歷史的長鏡頭到此為止。

同黨劇團的呈現與詮釋，若是意圖再現歷史，那麼確實有骨有肉也有趣。只是，創作者在歷史刻畫方面多是凝滯在反映現況，所以尚有待深掘之處，部分情節處理也顯得有些理所當然，例如主角阿文尋找真相的過程，幾乎沒有遭遇什麼困難，過於順遂，且阿文作為政治受難者家屬，原本對政治冷感甚至排斥，後來卻發現自己生父受到政治迫害的證據，但本劇在此並無特別刻畫阿文內心的轉折，而是安排他很自然地接受這個事實；直到生父真實的身分水落石出後，牴觸阿文一直以來恐同的傾向，這才令人物情感被撩撥。

這樣的編排效果，讓歷史議題在此只成為一種停留於表層「尋根」意涵的功能性，彷彿是借助一個歷史背景去襯托情愛、某種立場，又或者是後續的認同課題。而本劇後半段展現歷史議題與同志議題的揉合，這兩條幾乎是並重且沉重的主題，雖然相互交疊呼應，卻又受限於篇幅而缺乏深刻描述與停留，使得白色恐怖這條蘊積已久的能量，到最後顯得有些失焦。

整體而言，多元素的摻和讓議題有了多面向的光譜，劇中人物之間的關係清楚、深刻；劇情結構拉到日治時期開始，這樣的安排讓國族與身分認同多了可發揮與詮釋的空間。創作者試圖將龐大且複雜的歷史與議題自然相容，實屬不易，足見創作者的野心、苦心與用心。但是對於角色面對歷史的態度，卻少了心境的刻畫，比如貓仔與米粉在面對大時代變遷，或者政權轉移之間的掙扎、看法、疑惑等。尤其演出大量側重白色恐怖，然而如前所述，因為日治時期的段落呈現多是政府壓迫，並無妥善發揮關於「認同」的彈性，略為可惜。

家國認同與自我認同

演出以布袋戲為引線，穿梭於臺灣史中，讓觀眾深感戲偶不能操之在己的人生，就如同彼時歷史洪流中「被決定」的人。因而，隨著那位照片裡「生父」的揭露，一切真相大白後，貓仔予以米粉的那句寄託：「為了自己的認同我死無遺憾，請你也為自己的身分認同而活著。」（台語）無論是歷經日治、國民政府時代下的人民，或是多元性取向的同志族群，「我是誰？」就像石子，打在湖面不斷泛起漣漪，只是過去人們只能讓沉甸甸的石子迅速墜入湖底，而到了這些年，總算能夠光明正當，坦蕩地任其餘波盪漾。

同志與白色恐怖，乍看關聯稀微，然確實有些相互投射的空間，這也是本劇精妙、驚喜與深刻之處。同志此一設定，牽引出對自我探索與認同的「我是誰？」大哉問之外，更將焦距拉遠到臺灣的身分與認同，借此喻彼。夾在複雜歷史、國族之間，如何能做自己？誰是父親／母親？

阿文對於「生父是誰／什麼身分？」的追尋，比起生父所經歷的白恐歲月，生父的性傾向更為觸動阿文的心，尤其是情節中呈現出阿文一開始極力阻止兒子參與 2018 年同婚公投的舉動。創作者呈現阿文面對兩者（歷史與現在）時，在態度上的對比，欲藉此引發觀者思考，當這些曾發生過的大小事件，無論在彼時多麼轟轟烈烈，最終在記憶與情感上只剩下名與字，而不見得知其深意時，那麼，是歷史與政治當下的事件（甚或壓迫）比較恐怖，還是對一切無（冷）感以及遺忘比較可怕？

如此沉重、嚴肅、摻雜許多議題元素的演出，敘事上重重提起，輕盈且詼諧地落下，最終另觀眾留下許多餘韻與感動。同黨劇團對於議題細膩的消化處理，將其潛隱、揉合於情節中，讓觀眾浸泡在帶些懸疑意味的一連串尋父之旅，揭露生父身分的轉折處更是令現場發出些許驚嘆聲，因此，雖然演出講「史」與政治的比例不低，但是大多時刻沒有說教、沉悶的感受。

子曰：「三十而立，四十不惑，五十知天命。」年過半百的主角阿文，婚姻與親子關係非但不「立」，對於自己的身世也絕非「不惑」。在經過一連串尋根／尋己的旅程，阿文是否有找到他內心深處真正需要的答案？沒有人知曉，但能肯定的是，阿文在這趟旅程中，因「知」而有了重新書寫「命」的機會。

(6)「遊」「戲」街區，如何在解謎中接近歷史？《大橋 1988：自由年代》

演出 | 複象公場、Urban Baker、大橋工舍、馥谷餘 Fugu Fish Creations

時間 | 2021/12/26 19:30

地點 | 台北市大同區延平北路三段 18 巷與延平北路三段交叉口

靠近大稻埕、臺北橋的演出場地，繁華熱鬧的商街，與市中心不同的舊房舍及攤販，讓寒冷的夜晚增添不少人情的溫度。開演前的集合地點設在某個交叉路口，而演出則穿梭蜿蜒的街道、巷口與住宅之間。

《大橋 1988：自由年代》(以下簡稱《大》)，對歷史年份敏銳的人，不難聯想到 1987 年臺灣解嚴的背景，隔年 1988 年蔣經國過世，結束兩代蔣家當政。順應全球經濟，1980 年代政治與社會也隨之轉變，金錢不斷湧進臺灣，興起全民炒股熱，房地產也迅速上漲，產生「臺灣錢淹腳目」的說法。總結來說，1988 年的臺灣，在政治和經濟上終於迎來自由，故事就發生在此時。

跟著聽覺走進歷史

觀眾在演出前報到時，需下載一個互動式 App，同時拿到一張說明，內容是有助於進入情境的故事提要、人物關係圖，並附上一張地產業務的名片，指示著本劇的都更背景。

觀眾紛紛化身為一位虛構的「蔡小姐」，為了完成父親對於大橋頭一帶都市更新的願望，開始步入街區，這時卻發現，都更範圍內的房產擁有者張正雄，於 1988 年即下落不明（他是一個外省警察，期待 1987 年兩岸開放探親），同年，房客陳雅芬也失去蹤跡。這乍看單純的關係軸線，隨劇情推展慢慢牽扯出角頭與警察、茶室包養、青梅竹馬與賭場等情／財糾葛，循著複雜人際網路，觀眾逐步尋找失蹤的張正雄與陳雅芬。

情節設計巧妙，將尋人扣上居住議題，也就是「若能找到張正雄，就能完成都市更新」的命題。1988 年張正雄的存在與失蹤是這趟旅程的金鑰密碼，遊走途中，觀眾所遇到的每一個見證往昔的鬼魂、歷史現象，都是解謎遊戲中一環扣一環的線索。在大橋頭的凍結時空中，觀眾在「遊」與「戲」之間回到 1988 年。

演出過程中，觀眾戴著耳機，跟隨互動式手機 App 各自活動。在正式進入 1988 年之前，行經某一分岔路口時，觀眾需在兩位主角——張正雄和陳雅芬之間作

選擇，決定自己要以誰的視角觀看這整起事件。途中所經之處都有針對當地地標的簡單介紹，隨著指令，觀眾依循先前的選擇而進入兩位主角之一的房間。

房間是個非常私密且充滿生活痕跡的空間，裡面的風格和書籍，牆上的照片、獎狀，一旁的報紙標誌著年代等，皆讓這個未曾現身的角色之輪廓、樣貌和內在逐漸清晰，特別是書信和日記這類極其隱私、以第一人稱敘述自白的物件。

日記是提供有別於統治者觀點的平民視角歷史素材，能彌補大歷史的缺失。除了角色本人的日記之外，還有他人寫的信件，其傾訴的內容不一定和角色日記符合，或許存在一些認知偏差與出入。此外，舊式電話旁置有一組號碼，引導 App 也會提供另組號碼，觀眾可自行撥打，電話那頭也許是與主角闊別許久的親人，又或者是不認識角色的陌生人。

賦予觀眾主動權

這些設計牽引出主角個人之外，那一層與真相若有似無的關係（線），也可以說是某種線索，如同拼圖四散各地，如何在各說各話間找到方向或釐清？得依賴觀眾自行拼湊與組織。這使得演出進行到中段時，觀眾不再只是被動依循耳機傳來的指令行動，就筆者的觀察，觀眾紛紛變得主動，比如在主角房間時，耳機傳來的指令並無太多，上述的電話、日記、報紙等物件，幾乎都需要觀眾自發性操作。

然而，真正推進觀眾化被動為主動的段落是演出後段，當距離真相只一步之遙，耳機傳來的是請觀眾再次選擇，要跟隨陳雅芬腳步，窺探其死因，給在世者及其親屬交代？還是追上張正雄，目睹其死亡，讓大家的房子都能被改建？——觀眾面臨兩難的抉擇處境。

相較於大多數演出，旁枝、主線是經過創作者選擇、篩選，由觀眾被動吸收。而《大》賦予觀眾成為故事裡的「蔡小姐」，主動「選擇」情節，成為歷史見證者而非戲劇觀者。將聆聽／理解故事的權利留給觀眾，同時也讓觀眾對於另一個沒選擇的事件存有想像空間，並從抉擇中意識到自己如何與為何做此選擇。

演出遊走於街區，隨著演出，觀眾偶爾鑽入深黑狹小、平常容易被一晃而過的小巷，偶爾走進宛如回到 1988 年的房間，偶爾則是與現代居民擦肩而過，或者無意間窺見他們的生活。戴上耳機，飄進耳際是屬於觀者的私密聽覺體驗，神秘與懸疑、細膩而具環繞感的音效設計，襯映著夜晚濛濛細雨的大橋頭街道，飄蕩著一種隱微的陰森感，將「聽」眾深攫入故事裡。1988 年的故事在耳邊呢

喃，映入眼簾的是現在——早已人去樓空多時的廢棄房舍、貼有「預建地」的即將被拆遷工地等，「人事已非」感觸油然而生。

不過，這些感觸要等到回家後細細咀嚼節目單與 VR 地圖，才能有更深一層體會。當下因為演出十分聚焦在解謎過程，讓觀眾沉浸於此，這些演後提供的田野調查資料，則被隱沒在遊與戲間。

換言之，演出與在地文史脈絡的連結稍嫌薄弱，只留下揉合於情節中 1988 年背景資訊，如此一來，選擇在大橋頭一帶的街區演出，就少了必要性與意義。虛構本應是引導觀眾接近地方與歷史的媒介，在此卻略為失衡也失焦。於是，當觀眾走完一趟尋找人與真相的旅途，感到滿足或許是因為終於找到劇中謎團的真相，但對於試圖以管窺天——透過小人物一探龐大的地方歷史面貌——之鋪陳來說，似乎還有一小段距離。然而，若單就一個聽覺沉浸式街區實境劇場的體驗來說，本劇已讓人滿足。

(7) 一如在邊緣奮力攀爬的杯緣子——《好命的杯棉子》

演出 | 末路小花

時間 | 2022/3/13 19:30

地點 | 思劇場

拐進迪化街，走上樓梯抵達演出場地，入口放著標示著「棉の CASA (家)」的紅色燈籠。雖說是家，演出空間被布置得比較像是咖啡店，觀眾圍著散落於場地的各個小圓桌入座。演員的表演行為遍布整個場域，甚至擴及二樓迴廊，並且遊走與穿梭於觀眾間，也因此演出並無特定舞台區域及面向。而杯棉子的故事，在此娓娓道來……

在日本與臺灣皆風靡一時的杯緣子，是一只掛在杯子邊緣上的扭蛋公仔，通常為身著 OL 制服的辦公室女職員形象，劇名中的杯棉子（張棉棉飾）即是如此。身為櫃姐的她，並非劇名所謂的「好命」，實情大相逕庭。因為衰到爆，於是她十分相信八字、星盤、紫微斗數等，希望能從此求得好運勢。即使如此，仍舊沒有改善——因為「天煞孤星」的命格而被分手，落枕數日求醫時踩到狗大便還遇到庸醫，被鬼跟等。

接二連三的壞運氣，她因此喪氣地問自己：我是誰？尤其是得知她得要背負與今世毫無相關的第 16 世業障時。若說這是一趟「杯棉子旅程」，那麼前半段演出呈現了杯棉子費盡力氣，做了很多努力試圖顛倒命盤，猶如推著巨石上山，卻又徒勞與蹣跚的薛西佛斯。而不幸的旅途也終於迎來突破口，烏龍地搞錯了出生之年月日與時辰彷彿是道裂縫，為杯棉子帶來一絲希望的曙光，在形式上翻轉命運。只是，杯棉子已然不再寄託於星盤命格，而是仔細傾聽自己內心想法，撕掉載有出生時辰的紙張，丟開幸運色配件的枷鎖，從裂縫中走出。

破除制式觀演距離

創作者與演員使用空間的方式，使觀眾彷彿成了杯棉子的至親好友，聽著她絮絮叨叨、掏心剖腹。加上觀眾票券除了觀賞外還另售互動票，顧名思義即在演出時擔任演出的角色，與杯棉子完成情節。將場地包裝成非制式的劇場場所，以不區隔表演者與觀看者的空間，打破觀眾與演出（員）關係。兩者物理距離雖近了，觀看與審美距離反而刻意疏遠，以減少觀眾共情。

因此，若將「杯棉子旅程」分成三部分——偏黑色喜劇的衰事、發現與轉折、偏感性與觸動人心的完滿結尾。前段精心設計的笑料橋段，觀眾能不斷自演出情境中游離出來；到了結尾則是隨著劇情轉變，使觀眾從見證杯棉子成長歷程，最終療癒。

現場咖啡店型態的設計，場景轉換卻並無因此限縮，而是巧用舞台及道具設計的寫意，使角色穿梭於計程車上、戶政事務所等；音樂的襯托，搭配燈光與燈區劃分空間與氛圍。服裝上雖無快換，仍有其深刻意涵——接近演出結尾時，杯棉子彈奏鋼琴場景，她褪下西裝外套，只剩襯衫，此刻與學生時期的形象，在交疊的時空中互相映照，象徵著找到了初衷與自我。

總結來說，別具巧思的劇場設計，像是萬花筒般，在簡潔與（相較制式劇場而言）小小的空間中，變化萬千。在消弭觀眾與演出（員）壁壘分明的條件下，同時維持劇場元素之美的意象性。

當然，這些豐富的演出橋段並非演員獨自一人能完成，因此情節中安插一個時常跟在杯棉子身後的小男孩鬼魂（張家禎飾），時而如同工作人員為觀眾送茶點、翻台詞本，時而詭譎與神秘地與杯棉子擦肩而過。多重身分之間的切換與意涵安排精巧，直至劇終有畫龍點睛的效果。只是，鬼魂身分揭露的時機、同時也是演出轉折之處，在整個演出結構偏後段，當杯棉子的衰事一籬筐積累至此而使觀眾略感疲乏之時，鬼魂角色的功能性就大於必要性了。

自命運的裂縫中走出

綜觀演出，呈現諸多衰事的情節，卻沒有為了呼應劇名的「好命」，而走向如古希臘戲劇「機器神」（*Deus ex machina*）之突如其來、牽強的解套手段；亦無雞湯式的強行灌注勵志與能量。相反地，杯棉子在命運的扭轉中，不再將人生全然依賴命與運，而是轉而肯定自我價值與努力，昇華了題名的「好（命）」。演員張棉棉與張家禎表演精彩與真誠，作為小品來說耐人尋味，觀眾們滿足而感動的眼淚就是極好的證明。

在面對未知的現實中，特別是疫情、戰爭多舛的此刻，人們為尋求慰藉與人間遊戲的生存攻略，因而寄託信仰、星座等，或依命盤趨吉避凶。《好命的杯棉子》並非傳授好命訣竅，而是呈現一介如你我的平民，如何匍匐於世，就像是奮力攀爬、倒掛，或以各種姿勢努力抓牢杯子邊緣的杯緣子。Hang in there. 不只是掛著，【1】哪怕艱苦，都繼續堅持吧！

註解

1、「掛著，還是掛掉？總之 Hang in there.」為節目介紹文宣。擷取自末路小花《好命的杯棉子》OPENTIX 節目介紹。瀏覽日期：2022 年 3 月 16 日。

(8) 失智／失志／詩意，肢體書寫——《親愛的陌生人》

演出 | 八月表演工作室

時間 | 2022/3/27 14:30

地點 | 板橋 435 藝文特區 浮洲館

陌生人如何親愛？親愛為何成陌生人？這個矛盾的演出名稱鉤出失智症患者及其家屬再貼切不過。隨著高齡化趨勢，探討失智症的作品如雨後春筍。《親愛的陌生人》取材於編導安德森（邵韋傑）真實故事外，也以故事提供者參與演出，自演更是自述。

根據情節、形式的迥異，【1】筆者論述時將其拆分成兩場。角色僅用稱謂而無名字，因此接下來論述時將延續使用節目單上的名稱，皆以「奶奶」為主體命名的稱謂。比如「兒子」即奶奶的兒子，其他如「孫子」、「媳婦」等以此類推。

詩意的肢體演繹人物關係

第一段故事的戲劇與舞蹈比重各半，情節中失智的「奶奶」乘載大量台詞，觀眾得以從其中認識失智症病癥。舞蹈則如詩意的語言，透過肢體質地側面描繪「奶奶」與人的關係。

比如同一位舞者扮演的「護士」與「媳婦」，前者與「奶奶」互動中身體水平偏高，身體質地強硬，從護病關係襯托失智病患伴隨情緒、精神病症狀等非認知障礙；後者以身體水平低至接地，柔軟、不抵抗、吞忍，映照出「奶奶」的壓迫。而這個時冷時熱、陰晴不定的婆媳關係，也呼應著節目單所寫「一個大腦，十個靈魂的對話」；這是編導眼中他那失智奶奶的寫照，也是失智症典型症狀之一。

雖然「媳婦」台詞極少，但是透過肢體將照顧者與被照顧者的幽微情感展現到位。如此的展現方式，同樣在「兒子」為「奶奶」端上生日蛋糕一處見得。本該歡快的場景卻充斥壓抑，「兒子」身上的西裝領帶勒住頸部，在被勒住與手拿蛋糕維持身體平衡間，領帶的得體端莊、承擔經濟，至此成了束縛。

穿梭於真實及虛構之間

第二段形式上以戲劇為主、舞蹈為輔。為了治療「奶奶」的失智症，積累許多來回於醫院間數不清算不盡的病單藥袋、營養品、尿布，雖隻字未提醫療上的照顧與成本，但是這些物件已將照顧者的處境表露無遺。而照顧者型態又細分，第一段刻劃第二代「兒媳」所要直面經濟、家庭支柱、道德等壓力與重擔，大於情感層面；此段則著重於第三代「孫子」受情感驅動等的照顧。敘述方式的轉移，彰顯兩代人作為照顧者所面臨不同的課題、壓力與顧慮，是為照顧者的各面向與現象。

編導安德森親自出演「孫子」，在演與自述間交錯，跳脫出來打破第四面牆，以故事提供者的姿態，向觀眾袒露心聲。此外，演出結束後設有編導自己拍攝的紀錄片——以奶奶本名為題的《邵江阿卻》、《出走的第五封信》播映與展覽。作為演出設計的一部分，觀眾交錯於虛構劇場（距離感）與紀錄片（真實感）間，一方面能更投入情感，另一方面讓觀眾警覺此一議題的普遍性。褪去了角色光環、巧妙建構的情節，只有樸實與現實（即使殘酷）的敘述策略與結尾，當觀眾警覺與意識到這可能發生於自身，人人都可能是劇中的「奶奶」、「媳婦」、「孫子」，那麼就達成了創作團隊欲以藝術喚起大家對於失智，甚至是長照議題此一用心。

當劇場遇上影像

物件的使用像是調味料，使本身已食之有味的演出更耐人尋味。除了前述之西裝領帶、藥袋、尿布外，在舞台上被多次使用的黑色雨傘尤其精巧。第一次「奶奶」在亦是病床、又是臥室床上說著「下雨」，這是失智症典型症狀之一：判斷力變差，於是「兒子」便在屋內為其打傘，隨後又被「奶奶」遺忘。

第二次「奶奶」在醫院床褥上歇斯底里、發作，一旁的「兒子」默默打起傘沉默許久——他的世界下雨了。最後一次把傘被摺疊起來，化作「兒子」想結束自己、母親生命的利刃，行為未遂，卻也深刻表現出照顧者無奈、哀慟、壓抑的內心寫照，如同其舞蹈肢體質感，像是恨不得將身體鑽進土裡。

綜觀演出，第一段雖然台詞較少，但是透過舞蹈書寫了情感，無論是於情節轉換、畫面調度，還是晦而不明、難以言喻的情感，皆以肢體動作呈現隨時流動的平衡與光譜。第二段，因為增加了許多編導自述、演的元素，所以肢體動作瞬間抽掉許多比重。觀眾在接收情感的方式從原先透過肢體戲劇的現場感受性，轉移為真人講述真事（台詞文字）情緒張力。

只是，後者的感受，觀眾已能從編導拍攝的紀錄片中擷取——同樣具備口白心聲，甚至有相當成功與成熟的影像技術、有從故事走出的人物原型。根據演出文宣，影像展覽與肢體劇場明確界定，兩者應是相輔相成，在演出第二段中卻略失衡。如何拿捏與衡量兩者特性與必要性顯得至關重要。

改編自真實，改善於現實

整個演出收束在祖孫情之溫馨時刻，狹長的舞台另一頭，由第一場年邁的「媳婦」、「兒子」上場，一切場景刻意擺設地像戲劇的開始那般，只是多了由第二段「孫子」帶上場顯眼的鮮花。

鮮花，以綻放大聲宣告其生命力如湧泉般，觀眾已能從無言語中充分感受：失智病患在家庭中製造的無奈與負擔雖不會消褪，但是伴隨而來的希望更不會散去。收束在此意象，打破演出大多沉浸在悲傷與無奈中彷彿深不見底的迴圈，使得觀眾認識失智症，減少對其的恐懼與悲觀，進一步喚起對長期照護議題的關注。

註解：

1、筆者瀏覽演出資訊、劇團粉絲專頁等，雖然皆未載明演出分為兩段，也未有中場休息，只有稍微長時間的暗場。但是由於整體內容、角色、形式略有不同，在論述上為求讀者方便理解，還是將其分為兩段。依據：第一段演出主要講述「奶奶」的失智病癥，與「媳婦」的互動及醫院場景；形式為肢體舞蹈與戲劇各半。第二段演出「奶奶」換了造型，角色則加入編導自演、自述，以及「外傭」（因為該角色應是如實呈現紀錄片中真實的外傭一角，較無深刻意涵，並非本文討論主軸，所以不贅述）；形式以戲劇為主。

(9) 左堆童孺縱行歌，新埤斑白歡游詣——《頭擺頭擺，伯公講》

演出 | 不可無料劇場

時間 | 2022/4/17 15:00

地點 | 左堆／新埤開庄伯公廟前廣場

柳暗花明又一村【1】

六堆，是目前居住在高屏地區的客家區域的統稱，屏東新埤與佳冬屬六堆範圍最南的「左堆」。遼闊的新埤，演出地在大路旁蜿蜒的小巷內，隱身在如常與平常中。直到抵達演出地才有了不同的景象，頗有「柳暗花明又一村」的趣味。

抵達演出地，首先映入眼簾的是一排白色帳篷的市集，每一攤都販賣新埤特色名產，民眾嘴裡叨念著的大多是客家話。促進經濟、消費的市集是如此，演出場域的表演者與觀眾更為如此。從演出反應來看，在地鄉親佔一大部分。

童孺縱行歌，斑白歡游詣【2】

戲劇演出在新埤開庄伯公廟前廣場，廟正面掛有「福德祠」，是為地方鄉里的土地神祇。廟前面是以鐵皮搭建的拜亭，兩旁各放置木椅，平時提供在地鄉親休息與聚會處，如今這些年齡層跨度從國小至八十幾歲的鄉親換上戲服，穿起表演者身分，演出也從這裡開始。

在專業演員徐淳耕的說書開場開始，開基伯公、石頭伯公、頓水伯婆等伯公伯婆在輕快、可愛與熱鬧節奏中，講述先民在水源上的傳說。屏東縣新埤鄉客家歌謠促進會的八音，加上地方民眾齊唱歌謠，為演出奠定類似慶典般歡樂的基調。

先民們嚷嚷著「保衛家園」的同時，他們為了爭取水源地，準備與鄰村打石戰，表演者分別站在舞台區與觀眾席後，形成兩排對立。打石戰除了情節需要外，是讓兩側的表演者互丟客家花布包，由夾在中間的觀眾區拾起，此一舉動讓在地鄉親本就哄鬧的氣氛更為活絡。打石戰時，開基伯公出面調節，正巧當時有位有錢地主欲找一塊風水寶地以庇蔭子孫，開基伯公遂請他鑿井取水造福鄉民。以此故事，欲從水源的重要，延伸到對於先民開墾或日常待人處事皆需飲水思源此一意旨。

四散的表演者與 360 度的觀看視角中，觀眾們在演出裡隨意走動，自在拍攝正在表演的親友。此外，表演者自選配戴與古裝年代不符、略微顯眼的變色眼鏡，甚至，在較長的停頓（興許是換裝？）中有觀眾逕自到演員休息的廟前拜亭拍照、聊天、與之互動。這一切的組成都讓演出充盈輕鬆、自由與熱鬧。消弭觀看與演出之間壁壘分明的區隔，在戲劇與慶典兩者交錯的形式與氛圍中，不論是演出還是觀眾，皆共同歡樂與參與，作為外地人，依然深受這樣的氛圍渲染。相比戲劇性，更能感受到的是來自地方真切之意，在觀看中滲浸於此。

怡然有餘樂，「方能」勞智慧【3】

正戲結束後，讓我最感興趣的是演後分享。由飾演地主的新埤鄉鄉長林志成主持，加上地方素人演員的分享，使其彷彿是里民大會般，乘著演出後的歡快與感動，鼓舞地方鄉親。再再顯示這一切地方的推動，需要仰賴地方魅力領袖與組織攏聚，地方對於公共，乃至戲劇的參與遂有深厚凝聚。不只是如此，地方素人表演者的投入與演出的完整，展現了演出團隊從進入新埤社區、藝術參與甚至是介入皆為融洽，才能使得演出順利，打動表演者、觀眾（包括作為外地人的我）。

將地方的歷史記憶、先民開墾以藝術的方式傳承給下一代，認真踏實地將文化紮根於此，更重要的是，地方民眾從開始、投入到籌備／觀看演出，這一過程中所深耕的凝聚力與對公共的參與。若藝術節的定位僅是如此，那目標已經達成。在六堆庄頭劇場活動過後，如何持續在這地方上的耕耘與推動，成了至關重要的問題。

然而，若藝術節已不僅滿足於演出製作過程中凝聚的地方感，如同本文開頭提到的市集所展現，藝術節同時以販售屬於新埤當地的特色商品，試圖透過商品讓外地人消費、觸及此地文化等等。如此，對於當日主要由在地民眾組成的觀眾來說，似乎無用武之地。那麼，藝術節服務的對象與觀眾包含誰？而六堆庄頭劇場此一活動，對於地方來說所扮演的角色、效果又是什麼？這些都是日後規劃與策展上值得深入思索的。

註解：

- 1、取自陶淵明《桃花源記》。
- 2、取自陶淵明《桃花源詩》，描繪兒童與老者皆歡樂與玩樂此一景象。

3、改寫自陶淵明《桃花源詩》，原本詩句為「怡然有餘樂，于何勞智慧」，道出生活非常快樂、安逸，哪裡需要智慧？為貼近本文意旨，筆者在此更動為「『方能』勞智慧」，在這由鄉長主持之鄉親具有凝聚力、參與、歡樂及遊樂等過程中，反而是更讓筆者進一步覺察到公共參與的路徑。

（10）右堆菸樓吹清風——《菸葉飯》

演出 | 表演家合作社

時間 | 2022/4/16 16:00

地點 | 右堆／邱添貴派下夥房

「六堆」是目前居住在高屏地區客家區域的統稱，據節目冊所載，起初的意涵為「亂時集結、平時耕作」。高屏地區地理複雜，狹長的屏東平原，使得六堆各區域都建構著自身獨特的紋理。本演出地美濃，屬於六堆中的「右堆」，美濃是全六堆中少數仍維持高比例客家聚落的區域。

六「堆」一詞取於客語發音的軍「隊」之意，即使戰鬥組織一意已散，這群先民仍世代代居於此地形成現在的樣貌。此一名稱語境上的演變，可看出六堆從組織名稱，直到現在已轉化成人與居住地的所在，而家族、居住與集體就成了《菸葉飯》的主要核心。

伙房中的《菸樓清風》【1】

「伙房」顧名思義，大家共耕共食。因客家人聚族而居，尤其在移墾社會，為了防止匪犯，或者可以互相扶持，所以通常以合院民宅建築為多見。【2】沿路上，常看見三合院式的建築，包括演出地邱添貴派下夥房。

觀眾坐在三合院埕中觀看，觀眾組成似乎多為在地人，由於稍早有文化推廣活動，所以也有些人應是同我一樣的外地人。由林作長客家八音團揭開演出序幕，主要用於典禮儀式、宴饗、迎賓的八音，在此作為開場不至於鑼鼓喧天，而是清亮婉轉。在此氛圍中，由美濃國中「美中時代」表演團隊【3】帶來客家傳統舞蹈演出，以柔美的肢體，呈現農地勞役、處理菸葉與客家婦女洗衣等。除了讓觀眾從簡潔有力的舞蹈中認識文化之餘，同時展現客家精神之集體、堅毅的性格，動人不已。

兩位美濃地方鄉親扮演的說書人，時而講古、時而像綜藝節目般有獎徵答，現場氣氛活絡歡快。接著來到戲劇的部分，由三位本身即是美濃人的專業演員，與在地素人表演者演出。演出後半段，觀眾在悠揚的音樂中穿梭名為「記憶迴廊」，實為走進伙房內部空間——文史資料陳設，以及散佈在空間中「美中時代」的舞蹈，勾勒出伙房日常。前者所及之古蹟空間本身既有的文史書籍，放在戲劇中顯得冰冷且有距離，甚至略為扞格不入。所幸，柔情、堅毅又時而俏皮可愛的舞蹈消融不少。最終，到三合院的後院，時光推移，已是多年過去。

演出自邱添貴派下夥房背景延伸，擷取此地種菸葉、家族的精神，描繪自日治時期便有的種菸、烤菸、繳菸的景象。演出以現地製作刻劃鍾、劉兩家展現客家相互協助、集體精神。菸葉，曾是 60 至 70 年代的經濟命脈之一，如演出所提，許多家庭靠此長大。這一切輝煌，直到 2002 年臺灣加入世界貿易組織（WTO）以後，菸農生態受到衝擊。在戲劇、舞蹈及八音三者元素時而對話、時而交融的呈現下，一窺因時代而產生的諸多情感。

觀演關係的鬆動：在地素人的參與

在地素人表演者的參與，除了質樸、接地氣的質地外，亦熟練地展現客家精神與菸葉日常。而現場觀眾多為地方鄉親朋友，能迅速與敏銳地覺察到場上素人也許忘詞或是看小抄等，這是演出之外，台上台下非常可愛與熱鬧的互動，鬆動觀演關係。總而言之，在地素人表演者頗具生命力而真誠的演出，以肢體、表演將歷史與環境串接，與當地既有的人文底蘊產生有機化合物，著實精彩。

演後，製作人不斷強調的三位專業演員，他們皆來自美濃，因為參與《菸葉飯》的演出機會，所以得以更深入了解家鄉歷史，並回家鄉展演。自述動人，為演出提供了不同的美濃人樣貌，意即介於年長與青少年兩者間的中青一代，其作為離鄉遊子回家鄉此一心聲。只是可惜，演員本身的自我揭露只存在於演後，演出本身較沒有被凸顯出來，使得演後的強調、有意為之地尋找美濃專業演員此一意圖被沖淡。

走出演出地，附近有像邱添貴派下夥房的三合院，也有現代設計的房屋交錯。如此的不和諧，與曾是臺灣經濟命脈「綠色黃金」的菸葉，如今已然成處處都是休耕田的境況不謀而合。《菸葉飯》巧妙揉合八音、舞蹈、戲劇——在地素人及專業演員與林作長客家八音團、美濃國中的八音團、美濃國中美中時代舞蹈。這些元素的使用非但不會紛雜，更是融洽且適切，甚至產生了台詞文字以外的「對話」，為時代洪流交替間，捕捉一絲吉光片羽。

註解：

- 1、《菸樓清風》是《菸葉飯》演出中播放的抒情客語歌曲，為羅文裕演唱兼作詞、作曲。
- 2、資料擷取自哈客網路學院，擷取日期：2022/4/18。
<https://elearning.hakka.gov.tw/edm/111006/01.html>。

3、編按：高雄市美濃區美濃國民中學簡稱為「美中」。美中時代，為該國中青少年組成的客家藝文劇團，以「客語」演出表演藝術。美濃國中另有客家八音團。

（11）抓出互文交替的《水鬼請戲》

演出 | 臺北木偶劇團

時間 | 2022/4/30 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心 小表演廳

一說到「水鬼」，大概脫離不了「抓交替」的標籤，而《水鬼請戲》（以下簡稱《水》）在故事的開始即去掉標籤，故事中的五只水鬼並非以抓交替為目的，甚至還會積功德。這樣的開場與主軸，引人入勝。

出神入化的操偶與反轉的角色建構

角色雖多卻不雜亂，每個人物都有鮮明的性格，亦莊亦諧，同時又在三言兩語中展現角色間深厚情誼。劇本編排已然深刻，再加上布袋戲演師操偶上的細膩、擬真，更顯生動。比如偶因為害怕而顫抖，又或在戲中戲時，台下的水鬼觀眾不搶焦點，卻同時能見其投入的程度等。因而，在只有一貫表情的布袋戲偶上，從其「肢體」與「聲音」，觀眾得以領會諸多樣態。於是，當五位主要角色同時在場時，角色非但鮮明不至混淆，還能在劇本中玩出對話和演師現場即興的「笑」果，顯現劇本編排與布袋戲技藝出神入化。

綜觀各角色，性格鮮明有趣；獨立來看，卻另有待商榷的部分，尤其是江闊嘴為積功德而展現功利此一設定。水鬼與功德乍看是雲泥之別，其實，文本早有水鬼因積德而當城隍的記載——民間故事中有生前當不成官，死後卻成官的趙生；文學中則有蒲松齡《聊齋》中的〈王六郎〉，講述水鬼王六郎與捕魚人許某間深厚的報恩情誼。兩者共同點都是發自內心助人、不求回報、為善且不欲人知，趙生最終升為土地公，王六郎最終升為城隍，頗具寓意。

本齣戲中的江闊嘴卻不然，為善就是為求功德，還深怕「鬼」、「神」不知，甚至積功德的深層目的竟是彌補自己過錯。整體來說，積功德的感性出發少了，多的是功利為導向的「集點式行為」。因此，當江闊嘴最終如願以償時，觀眾對其正當性與感動也褪去許多。那麼，回過頭來談「水鬼積功德、後晉升為神」此一設定，欲傳遞何種意義與效果？

弄巧卻易失衡的危機

劇本的伏筆與懸念眾多，每一層皆環環相扣，使用精妙。只是，這些弄巧的伏筆與懸念，若放置、比例失衡，反而有成拙之虞。上半場懸念多，且多項線索皆需篇幅著墨。比如，戲中提到布袋戲演出，隨即演出一段戲中戲等等，這些安排對情節深化有益，卻無助於向前推進，使劇情略為凝滯。

到了下半場則是相反，服務懸念的深化功能驟減，於是劇情推進徒然加快。一下子揭露許多，卻沒有時間好好醞釀處理，顯得無力。因此，當江闊嘴揭露累積功德的真實目的，竟是彌補過錯的驚喜感，此時感受早已被下半場一路所累積的一連串揭露給沖淡。此一篇幅、段落失衡的效果，造成觀看時有些頭重腳輕的結果。

話雖如此，仍無損演出形式與劇本共振的迷人。

文本與形式上的互文

演出除了以《詩經》內容合著北管唱誦外，尚援引《趙匡胤千里送京娘》，即為題名《水鬼請「戲」》的「戲」。戲中戲與正戲在形式上分三種：劇場（水鬼）、光影（非水鬼之人的角色）、戲台戲中戲（展演經典戲文），三者間相互交織、呼應。尤其是最後，戲中戲演出趙匡胤與京娘的訣別，內容呼應光影角色，光映出尚活著的母親，對孩子水鬼甘蔗的牽掛、不捨與祝福。三者間雖未明說、明演，透過形式上的錯落、交疊，蘊積許久的情感與思考則表露無遺。

此一效果，實屬不易，編劇與導演編排上的苦心，不言自明。特別是在援引古文經典上，並非僅以其為劇本基底，而是以文本與形式上的互文為呈現方式，使所有元素融合，並使戲劇與情感上的效果餘韻綿延。也就是說，當〈蒹葭〉

【1】一出，觀眾便能心領神會戲中戲的京娘、水鬼水姑、江一泉思慕之人的「所謂伊人，在水一方」情懷。

話說水鬼，自然與水有關，在劇場中呈現水中情景並不稀奇，然而《水》的建構非常有趣。開場舞台上不斷有魚偶悠游，時而是戲，時而是背景，水中景色遂為生動。此外，燈光打向觀眾席，瞬間也使觀眾進入水底世界。以現代戲劇手法的方式，搭配傳統戲曲，建構出水中感。這趟水鬼之旅，想必觀眾都已著實浸泡其中。

傳統布袋戲與現代戲劇交融

近年來以布袋戲為主戲的新編演出，尤以 2018 年獲台新藝術獎肯定的真快樂掌中劇團《孟婆·湯》令人印象深刻。其形式上布袋戲與偶的實驗，偶師人與手曝光，現代投影穿插於傳統文本中等等，對傳統布袋戲的新編、創新，頗具實驗。《水》亦是新創十分成功的作品，形式上聚焦於呈現傳統布袋戲本身，現代戲劇元素的參與有時次要而襯托。

《水》的演出在古文經典的援引及使用上，不只是放置成為文本基底，而是使古文經典與演出互文，使觀眾能心領神會劇本台詞中未明說之情。總結來說，若以戲台、劇場與光影三者的空間關係為經，以揉合古文經典的劇本為緯，交錯極具深度與厚度，且兼具美學、戲劇編排層次。

布袋戲走進劇場，摻和現代戲劇，多了新編、新詮、實驗性等樣貌。《水》等新作，讓人對於布袋戲遊走傳統與創新間此一新的面貌，無限期待。

註釋：

1、《詩經》〈秦風·蒹葭〉：蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方，溯洄從之，道阻且長。溯游從之，宛在水中央。蒹葭萋萋，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。溯洄從之，道阻且躋。溯游從之，宛在水中坻。蒹葭采采，白露未已。所謂伊人，在水之涘。溯洄從之，道阻且右。溯游從之，宛在水中沚。

（12）就演吧！意義，無須探究《最近，忙不忙？》

演出 | 嚙劇場

時間 | 2022/12/23 19:30、2022/12/24 17:30

地點 | 鬧空間（台北市中正區延平南路 58 號 4 樓）

2022 年年底，嚙劇場推出《最近，忙不忙？》小試身手版。其為三部時長分別為三十分鐘的小品，加上與演出相關之微型展覽。最早始於一項名為「忙碌的真相」的田野與創作發展計畫，邀請數十位年齡介於三十至四十歲之間，來自各行各業，有著不同家庭身分的受訪者。先是對他們進行個別的生命經驗訪談，再將其透過三種不同的藝術形式進行轉譯，以重新檢視現今社會下的忙碌現象。

不探究、不追尋何謂生命的解套

第一個小品《我是生產狂？！》，由演員卓家安 Ihot Sinlay Cihok 呈現。以少量的語言，大量的物件及肢體表演，於舉手投足間將一位過度在意育兒教育、患有產後憂鬱的母親之內心空間勾勒出來。

在一陣如轟炸般的嬰兒哭鬧聲中，母親被自己關進浴室，雖說是「關」，卻是為自己帶來得以短暫自由的片刻。小小的浴缸裡，裝滿了許多因繁忙生活，而被擱置許久的歲月與夢想——識別證、能移動到他方的護照、久未細品的紅酒、鮮豔的花束，以及興許是人生的第一雙高跟鞋。演員踩著一只，另一腳赤裸於地，把路走得磕磕絆絆，卻無比自信。

雖然這樣的回憶場景佔了不少篇幅，但是原先繁忙到快要窒息的現況，沒有因此就被輕易解救。也就是說，創作者並無引導觀眾落入某種說教意味的意圖，也無如（機器）神般，一切問題都能迎刃而解的發展，而是將演出收束在母親最終回歸到原來的日子。這使得忙碌、疲累的主題，有了踏實的結果。

只聞其聲，感覺其身

《釀造生活》由擬音（Foley）藝術家陳晏如，及聲音工程師卓士堯一同創作。所謂擬音，常用於廣播劇與電影裡，以物件模擬出海浪等聲響，用聲音述說故事。

展演區以如同薄膜的養生膠帶圈圍起來，我們就像在觀賞一個半透明、朦朧的大型泡泡，隱約看出有個不斷跑步的人形光影，印在上頭。視覺相對被「霧化」了，使觀眾能把注意力放在擬聲的聽覺，以及精油香氣上。

日常的物件在擬聲藝術裡一一被放大：鑰匙、拆信、衣服摩擦聲等，因只聞其聲不見其物，正對某些物件的真面目感到疑惑時，表演者將養生膠帶劃破，接著重複所有聲音的製造過程。搭配表演者的肢體，以及演出前所簡介之取材的真實故事，逐漸能拼湊出一幀幀角色自繁雜的外面回到家中，在規律的跑步機上，在喘息間放鬆的圖像。

這個從視覺被「霧化」，到揭露音效與音樂的製作過程裡，使我驚覺，已許久未如此刻一般，專注聆聽，並只憑藉耳朵，覺察出細微的環境營造及氛圍變化。在講求視覺化、以手機作為資訊流通的主要媒介之一的現今，人們總是用眼睛認識世界，比如一直到開演前一刻都還有觀眾低頭盯著手機。雖然該小品與主軸並無強烈的直接關聯，但是觀眾能於其中喚醒因繁忙而被棄置的感官，是在忙碌狀態下極大的療癒。

親密的距離：空間的運用

演出場地的選擇，讓《最近，忙不忙？》的核心主題，在開演前就已然顯現。

鬧空間位於西門町與北門捷運站附近的街巷裡，無論是經由捷運還是驅車前往，都能感受到從喧鬧的市中心，轉換到較為寧靜人少的氛圍轉變感。地標是如此，在四層樓的「鬧」裡亦為如此。在走上四樓演出場地前，會先經過一、二樓的鬧咖啡，座位區充滿忙於課業或事業的人們，低頭讀書或拚命敲打電腦的景象，與演出現場鬧空間中所塑造之輕鬆悠閒感形成巨大反差。

場地被劃分成兩個展演空間。與《釀造生活》在同一處的為最後一個小品《獨樂樂不如眾樂樂》，由王怡方創作，以舞蹈呈現出一位四處移動旅行的空姐再次感受家的意義。一張大床，以及裝滿衣服的衣架車於空間一隅，營造出像是在房間的感覺。

在兩部房間裡的演出中，觀眾被允許坐在床上或地上，表演者也不侷限在既定的（舞台）空間表演，比如《獨樂樂不如眾樂樂》中，表演者和觀眾可能近在咫尺。與同系列小品《我是生產狂？！》所選擇的浴室空間不同，創作者在房間的嘗試裡，刻意消弭壁壘分明的觀演區域，以此讓觀眾感受到與表演者之間，那如朋友般非常親密的距離。

導演洪信惠在轉譯田野調查與訪談的內容時，選擇分別以戲劇、擬音、舞蹈三種不同的形式呈現（在這三個作品中都有出演的還有精油氣味），非常豐富。主軸雖然都是「忙碌」，卻能夠從各種角度，引發出截然不同的思索，足見編排上的用心。只是，當受訪者們的故事以較為抽象的方式提煉並呈現出來時，對觀眾的理解層面來說還有段距離。在具親密感的空間中，觀眾卻是與故事提供疏遠，有些可惜。

卍亡下的療癒

綜觀近幾年來許多演出，熱衷於追尋某種意義，似乎要觸及議題或者具宏觀敘事，才能算是有意義的作品。《最近，忙不忙？》動人之處，是回歸與關心到現今人的生活狀態：為何「最近在忙什麼？」會成為問候語？似乎某種程度上預設了人除了「忙」以外，還得汲汲營營。

透過演出，讓我們重拾對日常的感知能力，同時也喚起大家都曾有過，只是被遺留在做不完的待辦中，那只難走卻自在的高跟鞋。劇場演出所見所聞所感，都是即刻與真實的。在如此繁忙、線上活動普及的時代，觀眾空出時間，抽離自身狀態，專注於感受當下，觀賞從三種藝術形式轉譯而出對忙碌的思考。獲得喘息、療癒及思索，十分滿足。

(13) 新古典掌中戲？《狡兔三哭》

演出 | 不貳偶劇

時間 | 2023/02/25 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場二樓藝文空間

不貳偶劇創立於 2012 年，創團人郭建甫師承自國寶級布袋戲藝師陳錫煌，乍看會以為劇團發展將緊緊跟隨傳統技藝的腳步，實則不然。劇團名稱不用掌中戲或布袋戲劇團，而定名為不貳「偶劇」，偶劇二字，似乎就已經說明創立者所期待的劇團發展是更加多元，不會僅將布袋戲設定為唯一路線，或者放在絕對首位。而這點，在進到演出現場，也隨即能感受到。

映入眼簾的不再是傳統彩樓，四周、舞台表演區掛堆著滿滿的古著衣物，舞台分成三層，越靠近觀眾席高度越低，為說書人落語家的表演區，一席坐墊，以及可供其上下場、由繽紛花布所組成的簾子；第二層是當繪師「變魔術」變成戴開成時，得以加入戲偶嬉戲的空間；第三層最高，是布袋戲與戲偶表演的舞台。

所謂的「跨界合作」並非首次，這已是繼 2020 跨 2021 年《戴開成落語：寶船浮世》（鄰人製作）、2022 年《三人成虎》（不貳偶劇）後，布袋戲師郭建甫、落語家戴開成（開樂亭凡笑）與繪師方志偉（方尾）三人組合的第三次演出。至於跨界合作的成效如何，以下會提到。在此之前，先談一談《狡兔三哭》的劇本與主軸。

諧音與反轉既定印象的趣味

《狡兔三哭》的創作發想與融合，源於日本童話與神話之「因幡之白兔」、「かちかち山」（咔嚓咔嚓山）、以及謠曲「竹生島（ちくぶしま）」三則文本【1】，並且巧妙呼應當今臺灣。

開頭，兔子即因為遇到所謂三急（三級），無意間得罪似乎姓周，名為「croco / coco」（crocodile）的鱷魚，最終被其追殺，掉落懸崖。在得諾羅病毒命懸一線之時，所幸有羅氏夫妻出手搭救。為了報答恩情，兔子協助經營紅蘿蔔田，卻引來狸貓作怪，殺死羅老伯（血蘿蔔／羅伯湯）。兔子因而踏上尋仇之旅，與狸貓展開一連串的鬥智鬥勇，最終兔子偕同羅老太取得勝利。在一切看似圓滿之時，才發現兔子不知何時已與狸貓結盟，兩人繼承羅氏夫妻的祖產。從這條

脈絡來看，無論羅氏與狸貓的結果如何，又或是回溯到更久遠以前兔子與鱷魚的對決，兔子都會是最終贏家。

綜上所及，狡兔三窟，本來用來比喻有許多藏身之處或具多種避禍之道，在不貳偶劇的化用下，形成能在瞬息萬變的現世中，找到從容地分散風險的方法。除此之外，《狡兔三窟》引用了許多家喻戶曉的童話與童謠，比如三隻小「兔」、「羅」老先生有快遞等，一方面，觀眾因熟悉而能達到互動效果，一起歌唱；另一方面，劇本在敘事上不須太多刻畫，就能使觀眾理解情境，進而將演出主旨推高到更深一層的深意。以此劇來說，結尾的揭露，完全沒有寓言童話應有的警世智慧，這是一次推翻。

另一個推翻，即：整齣戲貫徹著「狡兔」的設定，比如少了數十條的紅蘿蔔一事，連始終支持兔子的羅老太都不免懷疑，又或是狸貓利用兔子的習性欲嫁禍之。然而，在不斷塑造狡詐的同時，又不斷有想要推翻此一刻板印象的意圖，比如取自「龜兔賽跑」典故之名的「狸兔賽跑」，實則卻是讓狸貓行聰明反被聰明誤之實。

在這不斷地塑造與試圖翻轉刻板印象的過程，顯然是非常成功，因為在揭露之時，底下觀眾反應十分驚喜，甚至當狸、兔說下一個要陷害的對象，就是頭上沒有貼葉子的人時（額頭貼葉子為稍早演出中，繪師與觀眾互動的要求），許多觀眾猛然戴上。如此成功的效果得歸功於落語家與偶戲師精彩且投入的表演，將人物的形象、情節生動地展現出來。

繪師也來入戲，觀演關係的建立

演出開始，有位帶著大包包的遲到觀眾入場，期間鬧鐘、手機響（似乎還有接起來），在親密的觀眾席中，這些舉動妥妥就是惱人的行為。殊不知當第一個小段落結束時，該位「觀眾」竟上台發言，原來他就是繪師本人，突如其來地向觀眾介紹（入戲？）他來自闊葉林保育協會。後來的幾次段落結束之時，他也會上台，以類似科普的方式介紹狸貓，又或是帶動觀眾一起變魔術。

觀眾一入席即會收到葉子等物件，原來這都是變魔術的道具。所謂魔術，除了劇中的狸貓實際會使用到之外，也是演出、觀眾之間的互動環節，試圖讓觀眾參與，甚至成為演出的一部分。根據現場反應，在繪師的帶領下，不分男女老少，大家都玩得很開心，也能感受到隨著演出情節推進，互動氣氛越來越好。

繪師除了身兼場次間帶動觀眾互動的表演者外，偶爾也會回到觀眾席（位於中段位置），現場完成畫作。幸運的我，坐在繪師後面，能夠全覽作畫過程，但是前段一大半觀眾無法窺見，且對於中段以後的觀眾來說，觀眾席與舞台區互搶焦點。當大部分觀眾看見畫作時已是完成品，並未參與過程，那麼現場作畫的效果，以及動、靜態跨界合作間的調和與意義也就失焦了。

笑了之後，是否還有更多？

總結來說，劇本編排巧妙，能看出創作團隊對於現今政治、社會議題的關懷，以及企圖在題材上顛覆偶戲與落語帶給人的既定印象。這些野心很清楚，只是，敘事手法似乎略為發散，且諷刺或者關懷之處點到卻並未加以著墨，使得觀眾雖能掌握大量黑色幽默、諧音梗的意有所指，但卻只是知道、笑笑，然後罷了，略為可惜。

不過，純粹以好看、有趣的角度來看，從觀眾的現場反應就可以知道，《狡兔三哭》精采絕倫。此外，團長郭建甫在過去的訪談中提到，由於傳統布袋戲的觀看群眾十分固定，因而萌生創新改革、開發新（特別是年輕）觀眾的念頭。

【2】於是他試圖在傳統與現今中取得平衡，從技法、風格，乃至於做戲思維、觀演關係等，這就是郭建甫所謂的「新古典」，以此從傳統走出新路。【3】在這幾次的跨界合作中，不分男女老少，尤其是現場有約莫三分之一的觀眾都是小朋友，大家整場專注、投入，互動橋段也很活躍，種種表現說明，不貳偶劇跨界的嘗試絕對有意義且有所成效。

註釋

1、擷取自 Opentix 售票網《狡兔三哭》簡介。

2、謝婷婷：〈改革被當亂搞！《不貳偶劇》團長 18 年走出「布袋戲新未來」：要讓路人都回頭〉。2019。查閱時間：2023 年 2 月 28 日。

3、林立雄：〈以當代觀點呈現傳統美與純粹 不貳偶劇 另闢「新古典」掌中戲〉，2021；以及，江昭倫：〈郭建甫「不貳」心 走出新古典布袋戲之路〉，2022。查閱時間：2023 年 3 月 6 日。

（14）人偶之間：父權家庭中的優良女性《𡇗姆仔欲起行》

演出 | 夾腳拖劇團

時間 | 2023/3/4 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

𡇗（*khiàng*），常以𡇗跤（*kha*）出現，此描述一個人精明能幹，一般用在形容女性，大多具貶意。為何由「強力」組成的幹練，會具有負面意涵？在夾腳拖劇團《𡇗姆仔欲起行》（以下簡稱《𡇗》）的轉化下，觀眾得以看到主角𡇗姆如何過分的能幹。

戲劇發生在𡇗姆離世的瞬間，陰差要帶著她上路之時，由於好勝心與優越感使然，所以她懇求陰差讓她待到親眼見證自己風光的後事（勝利）才離去。𡇗姆的優越感源自於她的五個兒子，不是當老師，就是在銀行上班；五個媳婦，在她的「教育」下，乖巧又孝順。豈料，在準備後事時，所有人的真面目都顯露出來，個個如同她生前時的「教育」，精明得不得了，算計清楚，連傳統禮俗中重要的身後事支出都計較到底，極為諷刺。

《𡇗》改編自清文出版於 2006 年的小說《虱目仔 ê 滋味》中的〈*khiàng* 姆—仔 *beh* 起行〉，這是第一本由女性以台語文學撰寫的作品，表達了許多從清文眼中看望出去之傳統婦女面對新舊價值此一衝擊的觀察。關於父權結構下的女性、台語文學，或者是演出裡隱約點到的死亡議題，有許多可以著墨之處，但受限於篇幅關係，本文將聚焦於《𡇗》如何透過戲劇編排，深化對女性的家庭政治此一思考。

人、偶之間的完美調和，說得更多

演出以人與偶構成。故事敘事者𡇗姆大多時候由演員一人長獨白呈現，夾敘夾演，𡇗姆的偶有時會與演員同時演出、互動，比如開場時，在角度的安排下，觀眾得以看見靈魂（偶）脫離肉體（演員）的那一瞬間；又，透過演員對偶的說話，使𡇗姆這個角色能自然地自我揭露，將「與自己對話」具象化。

其他角色如五個媳婦，則相反過來，大部分是由演員操偶完成。丈夫／兒子的角色，幾乎看不見蹤跡。在這場「女性的戰爭」中，偶在種類與外型上即代表不同意涵：大媳婦、二媳婦為手套偶，以大拇指與其他四指操控，嘴巴特別大的外型，象徵著總是在背後說人壞話、心懷不軌；又，從名字阿勤、阿桂可

知，她們的「勤」勞是選擇性的，只攀附家庭政治中心，還有無論華語還是台語發音都似跪的阿「桂」，意味著阿諛奉承、假裝順從。

三兒子走得早，與之沒了婚姻關係的三媳婦卻仍逃不出舅母的掌控，以紙製的偶呈現，使其弱勢、苦命（賤命）形象更為突出。由於四媳婦與婆婆同住，因此採用懸絲偶（又稱提線偶），取自被操控的魁儡此一意象。五媳婦住臺北，在丈夫（演出唯一出場的兒子）與娘家的撐腰下，她不用服侍公婆，婚紗還可以「違逆」舅母用租借的意願，買全新的。演出選用類似芭比娃娃的偶，凸顯其光鮮亮麗、不耐操勞的形象，折射出舅母對這個「都市來的」嫉妒與不屑。

綜上所及，媳婦多以偶呈現，婆婆舅母則是人或者體型較大的半身偶，強調婆、媳在外型上比例懸殊，象徵著權力結構下的不平等，展現壓迫與被壓迫者的關係。然而，最後一場，當眾人因為手尾錢在爭執時，她才看清原以為「乖巧」的媳婦們其實各懷鬼胎。此時，所有媳婦都回歸到演員本身，而非是偶，似乎也說明著當掌握權力中心消失後，所有本性都顯露無遺。

從此可以看出，編創上對於人與偶的安排頗具深意，《舅》如此鋪陳，反覆呈現女性被禁錮於必須守活寡不得改嫁的價值觀、吞忍是美德、苦媳婦熬成婆等，使女性飄遊於這些狀態中，進而鞏固父權體制。

從私領域思考，往公領域起行

舞台被劃分成兩個區域，一邊是喪禮現場，另一邊則是擺滿鍋碗瓢盆，像是廚房的擺飾。舞台地板鋪滿了灰，意象上取自於回魂夜在屋內四周地板撒上海灰的傳統習俗，從足跡得以測知離世的家人是否有回家。演出尾聲，舞台上滿滿的腳印，意味著舅母對後事（勝利）的執著與眷戀。

在「男主外，女主內」的思想下，廚房是屬於女性間的家庭政治。尤其，舅母是整個家庭中真正意義上的一家之主。在家庭政治中，能討論的面向廣泛，比如姑字輩的本姓女子、外姓女子的融合，以及媳婦妯娌間複雜的人際等。這些在《舅》中多被省略，僅是聚焦在以舅母為中心，向外投射出的關係。

單純只說一件事，使觀眾能看出舅母不只有隱含負面意涵之舅咬（kha）的那一面，還能看出相對正向之「舅」的一面，即：耐住守活寡的寂寞，全心投入於家庭，憑一己之力，辛勤工作，拉拔五個小孩長大。

因此，在結尾時，觀眾看見那個除了任性還有韌性、形象立體的塩姆時，反而會為其所遭受的一切感到心疼，生前勤儉省來的錢，還來不及享受，就化作紛爭源頭。她甚至主動向陰差提出提早起行。臨別一瞥，從天而降漫天的冥紙（錢），更顯無奈與淒涼，壓迫與被壓迫者之間的蹺蹺板產生變化，在關係或結構鬆動之時，才能加入更深層的思考。

總結來說，相比其他討論女性、性別結構裡的壓迫等主題的作品，單講婆媳關係的《塩》顯得不夠全面與宏觀。但是若連如此細微（或被認為傳統、習以為常）、私領域的問題都不願正視，再多深刻的議題，都是空談，遑論打破現狀、落實改革云云。正因為《塩》單純只說一件事，並且說得很好——文本與敘事方式動人、演員及操偶精湛的表現、編排上巧用人偶的搭配、善用舞台及物件並且用它們「說話」等，使演出得以鉤出更深刻的思考。

（15）生命的交會、集體記憶保存：口述歷史劇場的價值《換季》

演出 | 好家在劇團

時間 | 2023/03/11 15:00

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

好家在劇團立案於 2018 年的高雄，與許多劇團不同，一開始是源於教會服務，後來逐漸發展成劇團。主要成員來自各行各業，比如團長林博鈞為臺鐵技術組職員，藝術總監暨《換季》的編、導、演員楊閔皓平時則是物理治療師。團隊帶著對社會的關懷、「以戲劇服事」的初衷，以口述歷史劇場為創作方向，持續耕耘，《換季》就是其中一個標幟。

《換季》的故事源自於五零年代的臺北南港花園社區（南港國宅），演出如同劇名，以春夏秋冬作為分段。春天象徵著石正雄、何幸昇以及陳月娥三人逐漸萌芽的友情和愛情。這份美好，卻在狂熱的夏天產生變化，月娥因再也受不了會施暴的丈夫，遂殺死他，入獄服刑。與此同時，何幸昇隨考上大學的兒子遠走他鄉，社區只剩下為了不讓廣場改建成商場，而堅守著的石正雄。秋天來臨，不再是只知愛怒的青春，月娥的女兒長大，石正雄也如願以償成為管委會委員，闊別數十年的何幸昇終於回到從小到大成長的社區。冬季，所有生命隨之凋零，何幸昇的孫女以牧師身分回到社區服務，以展開下一次的春天作結。

定錨歷史的座標

這之中，看出編劇試圖拉出一個大歷史背景的結構，比如月娥雖然與何幸昇相愛，卻囿於家庭安排，把家世條件較好的愛人，讓給身體不好的妹妹。這反映出女性在婚姻關係中沒有主體性和自由，只能依附在婚姻行為所帶來的社會流動等現象。

同時，也看出編導試圖透過在舞台上映照出南港的狀況，比如戲劇始於年邁的何幸昇，以及久久才回家一次的大學生孫女，在只剩枝桠不見綠葉的冬季裡，凸顯社區的落寞以及年長者期盼兒孫返家的心境，點出人口高齡化的情景。年輕人外流的現象，得歸因於工業入駐，漫天濃密的黑煙使南港成為「黑箱／鄉」【1】。此外，劇中唯二出現的年輕人，除了何幸昇的孫女外，還有月娥留下的女兒梅香，兩人雖然說著相同語言，但是後者是由石正雄一手帶大，因此外省口音較重，兩者放置在舞台上形成明顯對照。此一巧思，不僅是用同語言不同口音來區分梅香與生母月娥的親疏，也反映出南港花園社區的組成。【2】

相比之下，石正雄作為外省軍人的身分刻畫就顯得力有未逮，在劇中，只能看出他義無反顧地愛著月娥，還有死守南港這個社區，尤其後者拉出身為臺灣人卻持消極態度的何幸昇作為對照組，這背後潛藏著隨國民政府來臺【3】的石正雄，作為對土地，甚至身分上的認同。本可以大書特書，但是放置戲劇情境中，只剩下一味的固執，略顯薄弱。在劇中，有數度要碰觸外省人在臺的處境與人際關係，透過語言的差異，或在劇本中直點出來，但都是輕輕提起，默默放下，使我在看戲過程，感動有之，困惑亦有之。這會跟接下來所要提到的口述歷史劇場有關。

口述歷史劇場？

口述歷史結合劇場展演的形式，是以提供口述歷史的本人（以下稱為參與者）其真實生命經驗（歷史）作為基底，以訪談、物件、歌曲、書信、照片等作為引導，轉變成演出的素材，旨在傳達與參與群體之生命經驗故事的交流。台上可能是如《換季》由專業演員扮演，也可能是參與者親自上台，比如英國流轉歲月中心（Age Exchange Reminiscence Centre），劇團有時會透過在台上「真人、真事」的呈現，讓觀眾產生更深的同理及感動。

製作口述歷史劇場實屬不易，需要在屬於個人的歷史、大環境背景下的歷史中開掘出普遍性，才能使觀眾能在故事中產生共鳴與共情；又，在個人口述的親身經驗與公開展演間，也需要達到使參與者感到舒適的距離。《換季》在普遍性的層面上轉化得宜，每一個由友情、愛情、親情所織就的片段，觸動人心，觀眾能在之中看見自己。因此，現場有不少觀眾在台下默默拭淚。

只是，若放置在所謂口述歷史劇場整體的意涵來說，「口述歷史劇場」這個字眼對觀眾來說似乎只能是方法，而不是呈現的結果。誠如編創團隊在演後座談所及，真實與虛構的佔比是五五開，我們既無從得知那些真實事件的痕跡（比如相關物件、任何源自參與者真實的影子、背景的細節考究等），也無法對南港花園社區產生更多想像。換言之，若將其置換至任何演出背景，或許都能成立，既然無異於一般演出，那口述歷史劇場就失去其意義。

不過，仍無損演出的質樸與動人。透過巧心安排的演出結構，先把故事說完，接著以類似瀕臨死亡前會看到的人生跑馬燈的敘事方式，把深化情感的碎片集中，既使感動綿延，也使人物在感情層面有血有肉。因而，鉤出我對於口述歷史背景層面的好奇，產生對知的探求。進一步，使得這些需要藉由田野調查、深入社區才能得的口述歷史，或連當地都較少人知的地方小歷史，不隨時間斑駁，而是透過演出集體保存。

註釋

1、在南港區投入許多高鐵站、展覽館、中研院以前，1950年代時期因為煤礦與磚瓦業逐漸沒落，南港遂被指定為工業區，吸引工廠到南港設廠。工廠的進駐為南港帶來繁榮，卻也因漫天濃密的黑煙，使南港成為「黑鄉」。

2、仁福里現任里長吳肇輝：「由四面八方人士組成的『南港花園社區』，人員包括大陸籍、台灣籍的及其他外省人士。經統計，外籍人士佔整體社區人口一半以上。」擷取自〈社區從無到有 吳肇輝看好仁福里發展前景〉，《好房網News》。2021。查閱時間：2023年3月11日。

3、劇中台詞並無直接點明，這一說法援引自2021年10月4日劇團粉絲專頁宣傳文。

（16）常民歲月，如何與為何流轉？《女子戲·流轉歲月》

演出 | 影響·新劇場

時間 | 2023/3/26 14:30

地點 | 臺南文化中心演藝廳

影響·新劇場深耕在地多年，比如將府城「做十六歲」生命禮俗，轉化成兒童青少年劇場，引導青少年根據生命經驗進行創作發想；也與臺灣歷史博物館密切合作，此次《女子戲·流轉歲月》（以下簡稱《女》）就是其中一項成果。團長、藝術總監暨本次製作之編、導呂毅新，將博物館多年來對臺灣女性生命史的田野調查，透過口述歷史劇場的形式，轉譯成劇場演出。演出採集 65 歲到 100 歲的女性口述訪談，再加上二十位 29 歲到 75 歲、來自各行各業的演出者真實生命經歷。

塊狀的小歷史，是縫補，是織就

大幕拉起，映入眼簾的是由一塊又一塊不同花色的布所拼貼而成的舞台設計，在接下來兩小時的演出裡，那些橫跨百年之常民的故事，也是東一塊、西一塊。塊狀的編排，使故事不拘於依歷史事件及年份等線性的排序，而是根據主題劃分，著重於：戰爭中的女性、女性的教育，及孕育生命的過程。

戰爭，演出呈現日本時期的全臺空襲，以及隨國民政府來臺時的流亡與遷徙。與大多數敘事方式不同，《女》聚焦於女人們一肩擔起張羅全家生活與物資需求的責任，其堅毅形象令人深刻，成為戰時維持社會生活的強大後盾。女子教育，則是以閱讀歷史年表的方式，從荷西時期至近代，女性如何透過學習，逐漸掌握及翻轉女性只能「主內」、「油麻菜籽」的命運。最終，來到生育，除了由演出者分享自己的出生故事以外，另加入了「助產士」在成為一個需要被培訓的專／職業以前的狀況，以講述女子生產不易及堅韌。

三段主軸，蘊含所有口述提供者從祖母輩、母執輩那聽來的故事，塊狀、發散、難以摘要，也不見得能準確歸類。不過，將這些常民生命東拼西湊，是為縫補在大歷史論述中所缺失的記憶與情感。

不只是女性／受害者

雖說是「女子戲」，但是演出者的組成，另有跨性戀者（生理女跨男），也有少許生理男。生理男性的角色，有不少是壓迫者（二戰時「看護婦」招募者、性產業鏈等），凸顯女性在父權結構中於夾縫中求生存的困境。然而，男性也不全然都被描繪為壓迫者，另有少許迫於時代下的被壓迫者。

女性在《女》中，大多被塑造成受害者的形象，但也不乏是賺錢養家的守護者、戰爭時的堅強後盾等。文本能夠多方考量，不急於捍衛某一方立場，避免落入看似關懷，實則加深某種刻板印象的窠臼。這份帶著多元形象的探討，促進理解，進一步達到推動性別平等（如同演出試圖將主軸拉至「人」，而非只是女性）的可能。

當一部以女性歷史為主旨的演出舞台上，出現男性及故事，觀眾反應出驚喜，但反之卻不見得亦然，這或許更說明著「女子戲」的必要與需要。歷史曰為 history，意味著我們多以男性的形象作為辨認歷史的軌跡，往往忽略由女性視角幅射出去的樣貌。過去不論東、西方，大多不會留下女性的足跡，或者如 Gerda Lerner（1979）所言，女性史舊有的研究是以男性觀點為出發，因此並非是女性自身的看法與觀點。**【1】**得靠幸運才得以保存下來的日記、書信、物件等，方能留下真正屬於女性的聲音，非常可貴；由跨越大幅度年齡層之「女子」的口述歷史，亦為難得。

化史料、個人經驗為戲劇

口述歷史劇場將個人及家族經驗透過展演公開化，參與者需要十足的勇氣。

《女》中人物（角色）、事件等細節的完整，顯示其自我揭露的誠意。這得歸功於影響·新劇場在採集口述歷史、與演出者工作時的用心。劇組之間長時間共事**【2】**，產生一定的信任關係，加上成熟的戲劇編排，使每一幀埋藏許久的歲月，得以在觀眾眼前流轉。

化史料、個人經驗為劇場的過程，導演手法流暢，音樂、舞台、服裝等恰如其分地支撐著敘事。表演上也令人驚艷，演員中有些是劇場專業演員，大多數則是素人，兩者演出比重沒有落差太大。這些故事提供者，在舞台上演繹自己或群體中的他人時，飽滿的情感在質樸的表演及肢體中流瀉而出，真摯而動人。從故事的安排上，也可以看出編導對每個故事的珍視與看重。工程浩大，如何收攏成了極大難題。

尤其，編創試圖在兩小時內塞盡自日本時期以來至今，包含二戰、白色恐怖事件、「臺灣錢淹腳目」等各個臺灣的重大時期，這已然不易，還須顧及每一位演出者及其家族的歷史。這些探討確實有其重大意義，但是如此龐大的敘事，造成觀看上的混亂與疲乏。且也許是影響·新劇場與博物館長期合作的關係，所以對田野調查的結果、常民生命史信手捻來，因此在敘事上省略許多，對一般觀眾來說，似乎是個觀看門檻。因而，觀眾感動有之，困惑也有之。

常民生命史的集體保存與淨化

不同於聚焦書寫重大事蹟的宏觀歷史，或由 Thomas Carlyle 所提出的「英雄史觀」【3】，所謂口述歷史劇場，即自常民的生命經驗進行蒐集、提煉。《女》在敘事編排上，十分重視個體的多元與獨特，試圖再現片段。從現場觀眾的反應可見，這成功喚起觀眾記憶、引發共感。

特別是將女性的共同且特有的經驗拉出來，比如月經、生產等，女性終於不必再以依附之姿出現，而是能在其特有的情境中，開掘出屬於女性之記憶的普遍性／公眾性，使觀眾在故事中看見自己。

當時光流轉，這些隨時間洪流而沖散著的、對母執輩甚至祖母輩不能諒解的、羞赧到難以啟齒的，何以能講述／被聽見？在這次口述歷史劇場的演出中，讓故事提供者有機會追憶，也讓觀眾能在這些常民敘事的故事裡，與自己相遇。大眾的記憶，經由公開展演，得以被集體保存，甚至集體淨化。

註解

1、Lerner, G. *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. The University of North Carolina Press. New York: Oxford University Press. 1979.

2、2021 年年底，已於臺南生活美學館演藝廳進行過一次演出，後因疫情中斷。根據演後座談，這二十位演員在今年重演時原版人馬上陣，且很多當年未有機會挖掘的故事，在疫情停演期間慢慢浮出水面，豐盈這次的演出文本。

3、英雄史觀，即：主導歷史的原動力是君（帝）王、將領、偉人等所謂的英雄，否認人民群眾在歷史上的價值及影響力。Thomas Carlyle 曾以此為題，發表六次演講，於 1841 年出版成書：*On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*。

（17）無語言的魅力：和孩子談論戰爭《不能開的花》

演出 | 反面穿舞蹈劇場

時間 | 2023/3/31 14:30

地點 | 米倉劇場

什麼樣的演出，在討論複雜的戰爭議題，以不透過語言的方式，能讓孩子們全程專注長達四十分鐘？這是在我看戲時，腦中不斷湧現的問題。

反面穿舞蹈劇場成立於 2016 年，團齡相對年輕，創作力卻十分豐沛，關注題材廣泛。曾根據咖啡廳的場地空間，創作出《親密的生份》；也曾讓觀眾循著耳機裡的聲音引導，以街區走讀劇場為形式，探索艋舺（今萬華）；又或是在「阿嬤家—和平與女性人權館」依地創作，以既有敘事、又充滿情感的舞蹈，處理沉重且複雜的慰安婦議題。

此次《不能開的花》，同樣以舞蹈為主，另外結合默劇，搭配幾個簡單的物件，試圖讓孩子碰觸一言難盡的戰爭主題。近年來無論是烏俄戰爭，還是新聞媒體中夾雜對臺灣安全的看法，這些描繪、影像，容易使孩子懼怕。《不能開的花》以花、鳥、會發光的種子這些可愛又美好的意象，引導觀眾自行想像戰爭所帶來的可怕影響，以刻畫老兵與鳥的關係，凸顯和平的難得與重要。

故事從一藍一綠的小鳥開始，由於牠們飢餓難耐，於是每日總會去敲敲老兵阿尼的門。小鳥的出現，為其帶來新的生命力，逐漸撫平他興許是因為戰爭而留下的心理陰影。原以為這樣的陪伴能持續，豈料某日，小鳥撿到會爆炸的種子，雙雙死去。形單影隻的阿尼，最終只是親手將「種子」埋葬，「不能開的花」便開花了。

在沒有語言、台詞的輔助下，肢體與物件的編排顯得重要。根據現場小朋友投入的神情來看，讓孩子專注的魔法，除了來自演出編排及表演者的魅力以外，還有想像力的創造。

比如以身著有「陸軍」字樣的服裝，加上屋子牆上的黑白老照片、具年代感的獎狀，讓觀眾知道舞台上唯一的人類是老兵。而且還將其戰爭後遺症的狀態刻畫出來：阿尼半夜睡覺，會突然驚醒、跌落地板，需要靠服用安眠藥方能好好入睡等。這發生在阿尼的初登場，塑造角色之餘，如此鋪排，使其在面對因戰爭而死去的朋友時所做出的選擇：將「種子」隨鮮花一同埋葬（而非是以暴制暴）的行為更有力道，貼合反戰的主旨。

飾演阿尼的許恒瑞（哆啦）是名小丑演員，其豐富且細膩的表演，勾勒出角色的立體感。從淡淡的哀傷、陰霾，後來因相伴而逐漸綻開的喜悅，到了最後則是平靜、祥和的接受，形象具有層次。在默劇表演上，常用的技巧（比如摸牆、摔倒、無實物）並無展現太多，不過與觀眾互動自然且熟稔，以默劇製造默契，把手一揮，第一排的小朋友沒有太多猶豫，帶點羞怯就上台互動。

飾演兩隻鳥的馬明莉，以及身兼編導的楊涵羽，舞蹈編排上沒有高超的技法，透過重複且規律的肢體：兩隻鳥敲門、被餵食、愉悅，讓觀眾得以看出其與阿尼的羈絆，是隨著舞台上被撕下的日曆越疊越深厚。整體來說，肢體節奏的掌控、與音樂的搭和、畫面的流暢感，恰如其分。尤其，在肢體與服裝的相互配合下，有著豐盈羽毛、打開變成扇形的翅膀，使舞蹈更鮮活、線條柔美。

只是，在舞蹈編排上，以不斷重複的動作敘事，雖然給觀眾許多想像與融入情境的時間，但由於情節已簡化過，所以容易造成觀看上的疲乏。加上興許是《不能開的花》的定位為親子戲，又或是無語言演出的不易，導致在講述戰爭時並不深入，僅僅只是點到，帶來的思考深度有限。

一旦抽去語言，編導與劇場設計的創作上失去了語言為敘事所帶來的便利，如何「用肢體說故事」進而傳遞深層意涵，成了至關重要的問題，在實踐中形成意象式的語彙。為了好好抓住故事的主軸，觀眾的注意力不再只是滯留於表演者口述的內容，而是掉進劇場特有、充滿想像力的世界。

整體來說，《不能開的花》簡單、質樸、小巧，容易親近。藉由舞蹈，用輕盈、可愛的方式娓娓道來，將難以一言以蔽之的議題「說」好。舞台上沒有擬真戰爭，沒有暴力，化戰爭元素為發光的種子等，和孩子好好談論戰爭。

關於烏俄戰爭、兩岸情勢等事件發展，總不免得讓人焦慮、恐慌。能在詩意的演出中，充滿美感與想像力，又或是映照著真實世界，從而產生思考。跟隨阿尼最後既緩慢又平靜的步伐，將四處散落的種子，蒐集、埋下、澆花，花開了，焦慮也散去一點了。

（18）如何以中東舞蹈討論女性議題？《多情城市》

演出 | 阿薩德中東舞團

時間 | 2023/04/29 19:30

地點 | 水源劇場

由邵震宇帶領的阿薩德中東舞團，致力於推廣中東文化與舞蹈，傳達對議題的關注，比如 2013 年討論阿拉伯之春的《解放廣場 Midan Tahrir》，2017 年探討青年失業、貧富差距等的《身是客 Ghareeb》等。

《多情城市》以臺語結合中東舞蹈探討女性議題。前者在形式上選用經典曲目——分別是鄧雨賢的「四、月、望、雨」，單音旋律為底、阿拉伯鼓點為節奏，時而融入明亮和諧飽滿的中東鈴鼓（Riq）、增加顫音及滑音的烏德琴（Oud），和以手指敲擊的阿拉伯圓框鼓（Daf）。

由臺語錄製的口白，為節選自伊朗女權詩人 Forough Farrokhzad 的詩，與舞蹈相互回應。如何以這兩個相對抽象的形式，討論女性主義？成效如何？為本文章欲探討的主題。

掌管生育的女神

舞台上由六女一男（藝術總監邵震宇）共七位舞者組成，演出分成許多段落，人數、性別、主題各不相同，細碎而難以精準歸類，因此以下以大方向及服裝做分段。

在前半段「四、月、望、雨」歡快曲目中，女舞者們身著鮮紅色調的長袍服飾登場。以肚皮舞融合埃及農村、華爾茲、海灣國家等舞蹈，搖擺或甩頭髮，增加輕鬆柔媚的姿態。整體而言，身體線條優美，婀娜多姿，如海浪、流雲般自由與歡快。

編排與舞者詮釋上，並非是物化女性，或取悅異性戀男性觀眾的男性凝視（male gaze），而是帶有儀式意涵。這得追溯至肚皮舞起源——宗教：相傳有位既窈窕又姣好的女子，因婚後多年無子嗣，因此來到掌管生育的女神廟前跳舞。【1】因此，舞蹈動作強調胸、腹、臀等象徵生殖部位。【2】而儀式、舞者對精神境界的追求，也是構成《多情城市》的重要元素。

女女：自由、自我意識及慾望

接著，為兩位女舞者的舞蹈，相較於前半段表演都是面向觀眾的編排，在此段舞者則是專注凝望彼此，無意迎合觀眾的觀看，彷彿沉浸在兩人的小宇宙。身體動作展示濃烈的戀慕之情，纏繞、交錯，織就出酷兒性的結構。這是突破具有性別正典中雙人舞的框架，女舞者們的肢體並未因一男一女的編舞傳統而特別區分男性化（比如 tomboy）與陰柔氣質，避免陷入異性戀或加深刻板印象的思維。

當社會的黑布籠罩，兩人決定叛逃。這些自由、逃離、非世俗能接受、隨心之所向等精神，是自伊朗女權詩人 Farrokhzad 的詩旨嫁接而來。在其詩中，試圖打破長期以來束縛女性的枷鎖，女性不再如父權社會所期待的溫順，而是勇於坦露自己的慾望，及對自由戀愛狂戀的追求。

下一段落的舞碼，這群女性為抵制父權體制，開始綁馬尾、抽菸、打泰拳等，試圖以這種陽剛氣質來偽裝或者突破，可惜仍屢屢敗退。男性（舞者）憑著在生理與社會權力的優勢，化成魔掌以拉扯頭髮的方式控制。

搭配由多種語言錄製的口白，內容不脫充斥由女性生殖器構成的髒話、刻板印象（穿著不得暴露）、厭女語彙。肚皮舞起源於對大自然、神祇及人類繁衍的崇拜，是對女性孕育生命的祝福，如今生育的器官與行為，都成了一種辱罵和貶低。

既然壓迫是源自於男性的加入，那如果只有女性，壓迫還存在嗎？演出試圖提出肯定的見解。舞台上的女舞者逐漸成群結隊，共同排擠某位女性。在父權結構下，男性對女性的支配時時可見，女性之間的壓迫亦為關鍵。《多情城市》呈現出不論男性是否在場，女性始終都禁錮在父權體制裡的枷鎖，多了豐富的觀點。不過女性內鬨是把雙面刃，容易掉進女性時常「勾心鬥角」的刻板。男性樂見於女性集團的內鬨，能展現以男性為中心的自我滿足感，又能讓男性便於瓦解進而掌控女性。

被排擠的女舞者，躺在舞台中央，一塊紅布將其包裹。接著，其他舞者身著一襲黑，頭戴黑色頭巾，以悠悠靜靜的步伐上台，彷彿喪禮般圍繞著舞台中央的女舞者。儀式性強烈，緩慢、沉靜而幽遠，讓人忘卻時間。雖說是喪禮，但整體的感覺反而有療癒的意圖，猶如歷經死亡後的破繭重生。

身體政治

誠如邵震宇在演後座談所言，先萌生對女性的關懷，作為創作發想，接著選擇以中東舞蹈的方式闡述，其中無意指涉特定國家的狀況。演出中能看出編創似乎刻意採取多元的方式，集結五種語言（波斯語、粵語、阿拉伯語、華語、臺語）的口白，以此試圖拉出舉凡女性，不論國籍，都面臨相同困境。

然而，洲際間面臨到的狀況迥異，尤其是以中東風格的服飾與舞蹈呈現，容易讓人與特定情景作聯想，於是，疑問產生，即：何以能忽略所有文化的不同，一概而論？加上，由於內容所提到的女性議題十分廣泛，沒有適當聚焦觀點，觸及的程度不夠深入，當一幀幀的舞碼結束，觀眾容易迷失其中。

總結來說，中東舞蹈作為一個闡述議題的手法是十分有趣的，尤其是其中的身體政治（body politics）值得探討。《多情城市》企圖以舞蹈，突破建構已久的社會框架，雖然這場女性的革命終究失敗，不過在過程中抵抗體制的身體，再再顯示肚皮舞不為物化自己、絕非賣弄性感或搔首弄姿，只求達到精神上的境界及流露出的自信【3】，這是形式與女性議題的對話。

註解

- 1、參考自張哲豪，〈台灣休閒運動新風潮：中東肚皮舞發展之探討〉，《國北教大體育》（期刊），第三期，2013，頁 72-80。
- 2、比如維倫多爾夫的維納斯（Venus of Willendorf）雕像，特別誇張、豐腴的胸、腹、臀。據考古學家推測，即是對繁衍後代、延續生命的寄託，也是對生殖的崇拜。
- 3、不少研究指出女性從肚皮舞中，自我解放、賦權、女性主義，以及找回自信、主體性等。專注討論相關主題的論文，有藉著訪談許多肚皮舞者、老師，進行質性研究與分析：李佳穎，〈肚皮舞學習對於女性成長歷程之研究〉，中國文化大學碩士論文，2013。尚有：廖之韻，《快樂，自信，做妖精：我從肚皮舞改變的人生》，2011，臺北：有鹿文化。由於篇幅關係遂無法一一羅列，關於肚皮舞為主題的書籍、論文，或多或少都會與女性解放、自信一同談論。

（19）母親與赤鬼《妖怪》

演出 | 時生劇團

時間 | 2023/04/22 19:00

地點 | 鐵森林排練空間

創立於 2021 年的時生劇團，以青少年教育為出發。此次推出劇團二號作《妖怪》，改編自野田秀樹的《赤鬼》。

《妖怪》與《赤鬼》的主要角色同樣有受村子排擠的「那女人」及其有點傻的哥哥、追求她的男子，還有一個不被大家當作人看的妖怪／赤鬼。《妖怪》保留了《赤鬼》所要傳遞「人比鬼還可怕」此一意旨，淡化原著中村民一方面嚮往去到海的對面（外在世界的隱喻），另一方面卻又排斥外來、說著不同語言者的矛盾。

在《妖怪》中，側重於母親對孩子的執著，最後釋懷而前進的過程。這得要從故事的開頭說起，由於「那女人」把親生小孩養死，而遭到村子裡的人唾棄，她背負了所有與詛咒、邪惡有關的形容詞。一日，暴風雨來襲，海上漂來一只妖怪，誤打誤撞進到「那女人」的家裡，似小孩的型態、聲音（而非如原著中的成年男性），喚起其深層的母愛，她逐漸找回活下去的動力。某日，海上漂來一封神秘的瓶中信，妖怪看到便激動著要去找親生母親，一直以妖怪母親自居的「那女人」大受打擊，甚至不惜以攻擊試圖控制「小孩」（妖怪）。

妖怪獨自划船回到海的對面，「那女人」帶著對妖怪的執念在恍惚間跟隨其後。她偶遇了一個講著相同語言的小男孩，一個失去小孩、另一個失去母親，兩人一拍即合，彼此療癒。倏忽，醒了，原來這一切都只是一場夢，所幸在旅程中，她似乎已從抑鬱的迷霧中走出。

整齣戲中，「那女人」作為母親的身分具有多次反轉，增加辯證空間。原先是村民眼中失職的母親，一次轉折是她一改從前默默承受眾人唾棄的性格，為了保護妖怪成了主動反擊的母親。這個看似完美的天秤，並沒有走向過度理想和樣板的發展，而是打破平衡：再一次反轉，這份母愛逐漸扭曲，化為將孩子（妖怪）擅自當作私人物品的執著，在妖怪氣惱的哀鳴中，「那女人」從受害者轉變成加害者。最後，逐漸接受並放下，只留下平靜。透過母愛的多重面向，進而呈現出在人生漫漫旅途中，迷惘（以「那女人」漫無目的划船的意象呈現）、執著，最終因釋懷而前進的核心概念。

相較之下，村民形象顯得單一。在此之前，先談表演形式，時生劇團掌握住野田秀樹在《赤鬼》中不斷替換的場景、遠超過演員數量的角色在表演過程中不斷切換的流動感。在《妖怪》中，主要角色由固定的演員擔綱，另外三位演員則輪流扮演村長及村民，快速轉換身分、性別、年齡等，演員的表演青澀而質樸，編排上畫面好看、趣味十足，觀眾能清楚看見身分在演員身上所流動的能量。

村民、村長台詞主要是由謠言所構成，繪聲繪影捕捉或創造，擔起推進與深化劇情的功能。這些資訊流竄於街坊耳語中，部分都已佚失，唯獨「301」——意指妖怪已經吃了300人，下一個即將成為第「301」人——此一詞彙在一來一往中被完整保存下來，構築一個「想像的共同體」【1】。這個詞彙使本來鬆散的群體，變得更有凝聚力，而這股凝聚竟是加深對妖怪妖魔化的利器。

不過，無論是哪種村民，都只展現出對「那女人」單一的見解，越是極力塑造排擠與被排擠的單一面向，越感覺人物定型且刻板。尤其是村長與村民有著位階及象徵等差異（甚至能進一步談民粹），但在處理上皆被扁平化，固著了詮釋上的能動性。因而，「那女人」對妖怪出於失去親生孩子而想彌補的母愛，或同為天涯「邊緣」人的情感，皆被淡化，說教意味遂被加重了。

上述所及，能看出編創的巧心經營，以諸多篇幅刻畫，無非是希望透過對比，傳達出人比鬼還可怕的意旨。赤鬼／妖怪究竟是什麼？正當似乎隱約提及移民、民粹等議題時，一切思考卻隨著妖怪離去戛然而止。前半段所累積之妖怪、海的對面所隱含的意象、村民對不同物種甚至是同村邊緣戶的偏見等諸多觀點，被重重提起，最後卻默默忽略不提，因此產生裂隙。也可以視為原著（人比鬼可怕）及改編核心概念（藉由母親對孩子的情感鉤出迷失、釋懷、前進的過程），在嫁接上產生斷裂。

整體而論，演出是迷人的，從表、導演，到舞台、燈光、音樂、服裝設計，足見製作團隊的用心。據現場觀眾反應可見，包括我皆無不沉迷其中。能在野田秀樹的《赤鬼》中成功另闢蹊徑，並根據觀點發展出形式與文本的互文，對年輕的團隊來說實屬難得。當一齣演出已經達到既好看又能帶來思考時，下一步的「然後呢？」讓人期待。

註解

1、這六字借用 1983 年 Benedict Anderson 發表並出版《想像的共同體》一書，該書旨在研究與分析民族及民族主義。相較於建立在每日實際見面與互動的「現實的共同體」，想像的共同體使人民得以跨越地理、傳播時間、社會等差異，創造出歸屬感或達到一致的目標（甚至願意赴死）。原書中以小說為例，說明文學性的詞彙、隱喻，也是將讀者置入於某種共同的想像。本文借用這六字並非是要討論民族及民族主義，而是在演出中確實可以清楚看見因為「301」這個被創造出的詞彙，使本來鬆散的群體，變得更有凝聚力，而這股凝聚竟是在加深對妖怪的妖魔化。

（20）現場性：《有影無》與觀眾的共同經驗

演出 | 搏逗兄弟

時間 | 2023/06/04 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

坐在牯嶺街小劇场的黑盒子裡看演出時，腦中不斷思考，什麼是劇场的魅力？《有影無》就是很好的示範。不是文本精彩，不是台詞優美到說進觀眾心坎，也不是演員努力扮演入戲於角色中，而是劇場獨有的現場性。

「作品以『義大利藝術喜劇』作為根基」【1】，該形式起源於十六世紀，當時的演員四海為家，可以在市集、廣場、街頭等地看見他們的蹤跡，頗受各階層的歡迎。藝術喜劇以大綱、定型人物（stock characters）取代固定的劇本，這讓演員有極大的即興空間。《有影無》保留了藝術喜劇與觀眾互動的核心精神，以極為親民、接地氣的調性呈現。

信手捻來的即興，需要仰賴高度專業技能的實力。《有影無》結合新馬戲、肢體喜劇、雜耍、默劇、特技等，琳琅滿目，卻不至於目不暇給。這得歸因於故事簡單又很吸睛，結構清楚。在充滿神秘的民間習俗的基底中，加入許多反轉，帶給觀眾驚奇。

故事發生在陰間，由三個不同型態、逗趣的地府小鬼開場。接著，看上去極為老態的孟婆上場，她邊哼著劉德華的曲子，邊調製〈忘情水〉。如今，孟婆已功德圓滿，卻由於心願未了，無法成佛。因此，孟婆遂帶著三個地府小鬼，一同到人間找尋她的情人。

孟婆湯，是為了讓即將投胎轉世的靈魂，隨一飲而盡，洗淨前塵舊憶與愛恨嗔癡。如今，孟婆居然牽掛塵世。再者，找到情人後，為了觸發冥婚，竟是由地府小鬼們以強迫的方式，讓情人「被」撿地上的紅包。這些反轉，使喜劇與即興有極大的發展空間，而成果也確實發揮得很好，搭配絕妙的技藝，爆笑不斷。

反轉所造成的趣味為《有影無》奠定良好基礎，不過如同筆者開頭所言，這主要得歸功於演員在即興中，與觀眾即時互動時所產生的現場性以及共同經驗。

劇場與影視最大的不同，即現場性，也就是此時此刻不可逆的當下，在台上的一舉一動永遠不能被同樣地重演。那麼，誰是在現場的人？相較於早已在案頭寫好的角色和情節，表演者才是那個真正在現場，得以與觀眾互動的人。

表演者對於氛圍、節奏的掌握出色。讓觀眾上台哼唱〈忘情水〉，或是由小朋友觀眾上台拼湊人臉拼圖這都算是可預期的環節。意想不到之處為，在一段男女的約會橋段，邀請兩位男觀眾上台，分別戴上金長髮與油頭，被表演者要求複製極具喜劇效果的肢體動作，又嫵媚性感，又得帥氣大秀肌肉，十分有趣。反過來說，觀眾的表現與反應，將會影響表演者的即興。雖然佔了不少篇幅，在架構安排上略微冗長，但是由於不斷與觀眾培養的默契，以及氛圍調配，使人忘卻時間。

在具有高度即興、互動的演出中，觀眾是重要的一環。

演出期間，觀眾規矩地坐在一排排座位上看戲。如 Susan Bennett 所言，觀眾在有固定座席的劇院中，像是簽訂了契約（social contract），同意成為被動接收者。**【2】**使《有影無》應該主動參與的觀眾，卻因為坐姿與座席安排，默許了被動、馴服的關係。

加上，由於場燈全暗，使身處在黑盒子中的觀眾，形成被分隔出來的獨立個體，斷絕與旁人（群體）的連結。**【3】**相對於其他演出，《有影無》較為頻繁地亮觀眾席燈，打破斷絕。燈亮時，觀眾在面面相覷中回到群體。此外，台上演員在尋找互動觀眾時，真切地與觀眾四目相覷，打破第四面牆。當觀眾意識到作為個體（燈暗）與群體（燈亮）兩種身分頻繁切換時，舞台與觀眾那壁壘分明的區隔遂越發明顯。

基於上述兩種原因，使得《有影無》越是努力使用大量的互動策略以試圖親近觀眾時，越產生斷裂。觀眾不是預期中的互動者，而是被動的旁觀者。其實在本次演出所載明之「作為根基」的義大利藝術喜劇中，演出地點便大多是發生在市集等處，觀眾可以或坐或站，或隨意移動，觀眾席與舞台之間也沒有那難以逾越的鴻溝。上述種種或許能說明，每到《有影無》互動環節時，明明有許多觀眾躍躍欲試，卻還是乖坐在原地的原因。

不過，仍無損演出迷人。現場觀眾的反應非常投入，當表演者因為肢體喜劇、默劇的設定而無法開口言說時，觀眾甚至會大聲幫其說出口，或者回應。又，當表演者出槌時，觀眾非但不覺得不專業，還因期待其雜耍成功而牽動情緒。諸多跡象表明演出十分成功地鉤住觀眾，積蘊許多互動、主動參與的能量。因此，筆者才會期待演出意圖與互動策略能夠更被發揮出來，與觀眾創造更多共同經驗。

為什麼還需要進劇場？劇場有什麼獨特魅力嗎？《有影無》把答案都在「玩樂」中說出來了。

註解

1、擷取自 opentix 售票網簡介，查閱時間：2023 年 6 月 5 日。

2、Bennett, Susan (2013). *Theatre Audiences*. 2nd ed. London: Routledge. 204-206.

3、概念源自 Laura Mulvey (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16:3 (Autumn 1975), 6-18. 在文章中，Mulvey 從電影院的空間討論人的窺淫癖 (voyeurism)。電影院的空間是一個密封的世界，在黑暗中把觀眾彼此隔絕開 (isolate)，使觀眾成孤立狀態。電影螢幕上的光影變化、敘事方式，為觀眾帶來一種窺視私人世界的錯覺。本文並非在討論窺淫癖，僅是借用對電影的研究，來討論在有相同密封世界感的劇場裡，觀眾在燈暗中被阻絕開來形成個體的現象。