

《潮來之音》：災異前的短暫歇息

演出：鐘伯淵、曉劇場團員

時間：7/16 14:30

地點：萬座曉劇場

本次的演出是曉劇場為八月即將到來的愛丁堡藝穗節製作的六十分鐘版本，節選了原作中關於女同性戀的越南代孕之旅和與盆栽為友的男子。或許因為演出時長刪減的緣故，貫穿於段落之間的線索並不明顯，亦或作品本身便偏好採用這類短篇幅的形式來回應導演試圖處理的宏大概念，我在觀看過程中偶爾感到段落間的不連續。另一件值得先聲明的事—若單純草覽節目介紹，只抓住幾個顯目的關鍵詞，如「災難」、「孤獨」、「存在」，很可能將《潮來之音》誤認為那類將觀者推入深淵的作品，反而錯過這次演出現場由肢體與潮聲共同堆疊成的療癒能量。

開演前夕，七位演員早已各自就位，他們將身體固著在特定的姿勢，成為如石刻般的雕塑，又像是禪修的入定。此刻，表演者的身體在此和舞台的枯山水、盆栽、沙發形成微妙呼應，肉身暫時凍結為靜物，是類屬於萬物的範疇，而非那我們願意獨立命名、稱之為「人」的存在。海浪的聲響將演員的身體從靜物化為浪潮的部分，透過緩步進退模擬潮起潮落的現象；伴隨著演出者我妻惠美子的呼吸節奏和磬聲，眾表演者的身體時而彎折聚合如一即將襲來的巨浪，時而像浮現在海面、隨即消逝的浪花。甫開場便以身體的律動呈現浪潮的意象，但在這不斷重整、分離的海浪當中隱約存在某種不和諧的裂縫。

首先，在浪聲漸隱之後，是所有角色偶然「同框」的一小段落。透過事件「抓回脫逃的貓」暫時解除眾人的漠然，當歡快音樂結束後，卻又回歸先前互不相識的狀態。在這段帶出角色的引子中，兩位愛侶和手持植物的男子為今日的要角，他們各自困擾的問題相異，但角色卻進入相似的狀態。兩位代孕失敗後的出現分歧的女同情侶或將盆栽作為唯一可訴說對象的男子，他們的身份及面臨的現況在社會上無法歸為失常的那類，卻也不能如一般人「正常」生活。介於正常/失常兩著向度中間的灰色地帶是他們所處的尷尬位置，身處此地的人們，既無法享有對常規全然漠視的特權，亦得承受身為異類在主流社會生存所加諸的負擔和不解。那些與常人微小的不同，逐漸積累為日常生活的阻力：為什麼女同性戀想要有一個家，必須要承受更多肉身和心靈的折磨？為什麼殊異的思考方式會和世界產生隔閡，導致只有植物願意聆聽？劇場將這些社會中可能存在的情況放大為醒目的「事件」，製造一種外於日常的裂隙，使觀者能短暫地窺視唯在劇場黑暗裡閃現的無奈和孤獨。

除了這意圖呈現生存之難的一面外，身兼編導的鍾伯淵將他所錄製的一些廣播、播客片段穿插其中，滋長出意外的幽默感。這些錄音涵蓋導演對另一劇名倒置之作《音來之潮》的訪談和像極了動物星球頻道的片段，導演的頻率似乎

總是和主持人不在同一個電波上，因為他想討論即將絕種的白犀牛和文明的原始時代、深淵和意識流，而另一方則試圖維持合理的對話（但無功而返），兩方橫互著理解的代溝。然而，在有點無理頭、摸不著頭緒的對話中，隱約地以無傷地方式帶出一些關於人作為生物的存有與孤獨的討論。

「孤獨的動物無法登上諾雅方舟」，某個存在於音訊裡的導演角色說。

近結束時，戀侶的一方說了她重複無數次的夢。在夢中，她總是試圖穿越荊棘叢、艱難地試圖阻止火山噴發，夢醒前記住的是不變的結局—滾動的巨石仍在身後不斷追趕著，每次的努力皆為徒勞。當她再次向伴侶覆述這幾乎稱得上末日的夢境時，本劇的療癒時刻即將到來。結尾兩人緩步攜手前行，共同抵抗看不見的巨石，場景正如劇中人物的自述：「兩個薛西弗斯。」

雖然在本次的版本中，末世的隱喻變得模糊，對災難的描述並不多，但可以確定的是，這場終將降臨的災異或許並不可怖，因為總有某個人、某件事物在那糟糕至極的時候選擇與你一起共渡。《潮來之聲》結束得溫柔，所幸那些災難的隱喻暫時隱沒在浪潮當中，短暫的安逸場景稍微消解了先前的困擾，反而帶出某種平靜，在暴風雨尚未到來之前。

《致疫情時代：三個短篇》--最好把你的靈感拿去寫詩

演出：演摩莎劇團

時間：7/22 19:30

地點：牯嶺街實驗劇場

《致疫情時代：三個短篇》猶如創作者吐出未經消化的傷感所形成的食繭，亦像是疏離和自憐的切片。它的質地則正如任何消化不全的東西一樣，即零散與破碎的產物。儘管我對演出頗有微詞，但在對三個短篇寫下幾句之前，有必要先稱讚舞台設計和音樂設計的巧思，特別是《保持距離》和《在黑洞中起舞》兩齣劇目。前者以手牒和器物的聲音營造角色所處的情境，並用布偶演出過往的點滴，盡可能地以有限的元素做出能豐滿劇情的音效；後者的演員持著長紙捲向上拋接，下落時接續的喀嚓聲，則有趣地模擬按下快門時，開合的快門簾和清脆的聲響。兩者皆秉持著低限的原則，以音效和道具間的相互配合製造出不錯的效果。

《保持距離》

男子為了避免女友被遣返，在趕去網軍招募處的途中受困於電梯，而電梯只在他自述由先前隔離所觸發的一連串不安時才有動靜，仿若封閉空間有看不見的人在監視著。若想逃出生天，必須自揭傷疤。無論是隔離或是電梯，目的皆是營造足夠封閉的環境，以自敘隔離的瑣事和回憶，揭露自小的不安全感及對母親離去的不能諒解。

這原可能是個小巧簡單的故事，卻因應疫情和時事所需，添加許多相關元素強行破題，如網軍和隔離。然而，就算刪除或增添這些細節一點也不妨礙演一齣好戲。《保持距離》和以下兩個短劇有相似的問題，他們皆急於將破碎的疫情點滴融入創作者對現代人心理的想像，進而運用長串的冗言來彌補兩個主題橋接的空隙。不過，由於《保持距離》在點題和心理刻畫的取捨相對在理，使它算當天完成度較高的作品。

《站起來》

《站起來》標榜確診居隔的直播脫口秀，演員以誇張的肢體動作、看似辛辣實則乏善可陳的笑話，在鏡頭/觀眾面前挪揄自己的身體、原住民身份和電商行銷專員生活。也許是貫徹了「極致的悲劇即為喜劇」的精神，在製造了大量空洞無味的感官刺激後，角色突如其來迎來自身情緒的潰堤；近結尾處，螢幕投射著在淋浴間逼臨崩潰的片段，其後角色裸身走向舞台，對觀眾重複好似潛藏著怨念的祝福。

儘管這一切的組合既討巧又媚俗、對情緒轉折的描寫缺乏鋪陳，甚至連笑話也是夜夜秀等級，但若換個角度想，這可能是某種屬於當下的黑色幽默，唯有劇場獨特的氛圍才能讓人對眼前的尷尬笑話發笑。

《在黑洞中起舞》

開場十分鐘，我曾暗自希望它成為這個夜晚的救贖，但終究是錯付了。

活潑的肢體與喀擦快門聲，這聽起來應該是個有趣的故事。愛好拍照的主角，由於他人一句對「好照片」的見解，在大疫當前的狀況下，仍堅持用鏡頭捕捉世界的樣貌，直到她收到匡列隔離通知才改變了一切。在象徵隔離的紙箱堆中，角色於封閉空間陷入對好照片、藝術本質、自我存在...等定義性問題的深思，並不時喃喃低語著概念性詞彙，還有在台上用顏料表達著她對藝術的見解與不解。單從主題而言，原先我也好奇「照片」和「疫情」之間還有什麼可能的談論方式，但就結果來說，作為觀眾僅見到創作者託演員之口講出自身的困惑及模糊的想法，當我還在試著理解這些台詞的關聯時，演出已悄然來到尾聲。採用戲劇作為探討事物、概念的媒介固然為大膽的嘗試，但若兩者並無交集，或許還是擇一而為。

老實說，這次的演出標題有無「疫情」三字根本影響甚微。演出登場的人物似乎都因隨疫情而來的隔離，進而深掘出童年不被關注帶來的創傷、強顏歡笑後的孤獨不安或對「什麼是好照片？」之類的藝術本質深思。這些主題為創作者頻繁採借的對象已不為奇，就算如此，仍有各種途徑去探索這些母題的可能。從演出的成果來看，創作者處理這些主題的方式根本不需要借「疫情」作為幌子而大作發揮。我認為，這些過剩的傷感和自憐只是恰巧被安置在 Covid-19 的背景下，以此來合理化角色薄弱的行為動機和解釋他們的心理狀態，彷彿任何突兀轉折、空泛台詞皆可透過高喊一聲：「因為疫情！」得到觀眾的諒解。

或許，我只是剛好不會被空洞又破碎的台詞與無來由的情緒打動。誠摯建議編劇群可以試著將靈感寫成晚安詩，這種文體作為當前詩壇的顯學，對詞藻堆砌的傷感和文句的間隙有無限包容。

謝幕時，有種解脫的感覺，好似一天內接連而來的冗長抱怨終於來到了盡頭。

《綺夢遊》：在異世找身體

時間：8/6 19:30

地點：水源劇場

演出：壞鞋子舞蹈劇場

《綺夢遊》延續先前壞鞋子舞蹈劇場作品《工尺鼓詩》對「何謂『我的』身體的」的探究，試圖將那些採集於民間的動作與民俗音樂結合，在現代與傳統的夾縫中為我們指出另一種身體的可能。透過前期的鄉野觀察，編舞家與舞者一齊嘗試如何將過往受過學院訓練的身體與那些散落於鄉間的動作、聲響橋接，以音為引，以身為度共同探索「身意識」。

甫開場，有鑲著如玻璃色紙般材質，能折射出斑斕光彩的木框放在台上，男舞者蜷伏於旁，之後緩緩站起，猶如拔擢於土地；女舞者身負只剩下框架的斗笠走來，竹條如昆蟲的外殼依附在她的身軀，背景聲中，依稀可辨認的蟬鳴及眼前的斗笠形塑了典型的農村意象。

然而，奇詭之處在於，舞者們所展現的卻是不斷變形、各種元素交錯的身體，這顯然並非刻板的鄉村場景，沒有靜謐和一成不變，而是充滿暗流和未知。觀察舞者的身姿，特別是腳部細微的步伐，不難發現歌仔戲或八家將的影子，但若只停留此等層次的採借，何以在現有的框架外建構不同的身體感？除了直接取材自常見民俗展演的身段之外，細部的編排上，在那些編舞家林宜瑾稱之為「魁儡身」的段落又隱約見到現代舞的元素與懸絲戲偶的概念交融，仿若有莫名之力施加於舞者的肢體，為其線條增添一絲詭譎的幾何。另外，透過兩位舞者時而表現的動物身姿及男舞者模擬的叫聲，甚至可以大膽推測這舞不只關於人身，而是也將非人的身體納進這異世舞譜當中。

或許，「變形」可作為遁入《綺夢遊》營造之氛圍的關鍵，舞台上的身體並不扮演單個身份，而是隨著燈光、節奏的變化不斷切換形體。藉著視與聽，即舞者彎曲四肢，扭動關節的方式及音樂家不時以聲音做提示，使形變得到了彰顯。後半部分出現的木棍和如流水聲的音響同樣提供了變形的暗示，在舞者展現的不同情境下，棍棒時而成為撐篙的輔助，時而化為水底供氧的器具，觸發的聯想也由農村過渡到水岸。眼前所見景物混雜的程度猶如正宗的鄉野奇譚，在這裡人與非人的界線尚未不可逾越，萬物尚游移於半夢半醒的間隙，轉身、匍匐、跨步皆是形變為另種身體的契機。

到了近結束時，兩名舞者暫時變得靠近，但在短暫的互動後又旋即分離，接著，隱約聽見嬰兒的嗚因。在這個段落，舞者們先前帶點神秘、充滿雜揉感的

身段開始不再那般迷離難解，這突如其來的溫柔讓人感到有些困惑，不過，或許找尋身體的旅程本來便非全然顛簸，形體轉換間不可避免的拉扯也有得到舒緩的可能，而嬰孩啼哭所代表的新生指涉的亦是新身。最後，傳來逐漸加強的陣陣低沉聲響，女舞者撕扯舞台邊緣的膠帶並拉起它，將膠帶高舉於頂，象徵性破壞侷限舞台的界線。此舉捅破夢的薄膜，原先劃分臺上表演與真實情境的邊界將不再有效，彷彿告訴觀眾：「剛才的一切都是真實存在的。」

《不知邊際、不知所謂事件》：這不是一場表演？

時間 08/05 19:30

地點 中山堂

演出 鬼丘鬼鏟

我對鬼丘鬼鏟不算熟悉，僅在先前的國美館和空總兩檔雙年展上看過他們的作品。印象中，他們是聰明的創作者，能巧妙地遊走在各類形式的邊界，選擇足以構為事件、文本並將之模糊，使其成為我們無法簡單歸類為錄像藝術的產物。

《不知邊際、不知所謂事件》九十分鐘看下來也正如劇名提示般「不知所謂」，但在一頭霧水之外，或可盡情隨想。陳以文擔任講述者，他的聲音有種明明參與其中，卻置身事外的特質。關於話語的敘事層次在此展開，講述者不僅是在場的表演者，同時也是文字記寫者的分身，即文本中「請電影演員扮演我」、「我從不做夢」的「我」。銀幕則播映著年輕男子於狹小空嬉鬧的影像及另一段兩名男子在旅館接受指令的片段。在後者，取自殺人犯筆記的念白當中出現的監獄則和此時的房間形成空間上的呼應，不過，場所與事件之間的連結難道立基於話語？話語意味著真實？還是透過言說使一切更加不可信？

影像和敘述者口中的詞句之間的關聯看似隨著時間過去而逐漸明晰，對我來說，那些詞句、隱喻散發著模糊的光暈，誘惑觀者盡力想出可對應的所指：拉丁美洲、暴力、政治。這看似是一場關於歷史與影像的拼貼術，但我們該如何將處理畫面中的影像、旁白、指令牽扯到的事件？

下半場，是從一個循序漸進的詭異場景開始的：表演者分佈在座位周遭，他們模擬摔角的動作，或是以莫名的姿態出現在走道邊、身著布卡，形貌近似幽魂的人影、不斷在狹小觀眾席內逃竄的男子。或許，試著想像一場你我都參與其中的盛大降靈會，除了有來自各異時空的鬼靈正在迴盪，還有背景的子彈聲伴隨。我終於意識到單以擷取過往片段來對應眼前發生的一切是行不通的，因為這些交雜的元素並不取自特定的明確時空，而是因為其外顯的暴力性而匯聚於此。接續放映的駐村作品〈我可以瞌睡數百萬年〉展現對睡眠、延宕的偏愛，另外，其拆解暴力使其成為線索、物件，再與影像鍛接的手法不禁讓人想到阿比查邦（Apichatpong Weerasethakul）。

在黑暗中隱約閃現的「光」，在他的作品扮演著既是照亮陰影也是遮蔽真實之物，是短暫點亮泰寮邊界暗影的煙花¹¹，亦或是對光所帶有去蔽含義的倒反¹²；睡眠，則是光與暗的過渡狀態。阿比查邦極其耐心地等待事物的紋理浮現，但是，我不認為創作團隊對經手的素材付予如此細緻的呵護。那些「向觀眾投擲的不明暗號」¹³之所以有效，並非因為事物之間的潛在聯繫，而是仰賴形式。

創作團隊巧妙地運用各種元素製造一個可以有複雜含義的場合，媒介的混用使擴延電影的意象自銀幕溢出，而朗誦文本的風格則猶如澤巴爾德（W.G. Sebald）踏入波拉尼奧在（Roberto Bolaño）《2666》所描繪的世界後所寫下

的隨記。仰賴形式與特定類型藝術的關聯，似乎任何事件都可以在這個空間找到屬於它的位置，可以輕易地將摔角、槍聲、警察連結到暴力，能夠接受影像和敘事的不連貫，卻不思索斷裂的原因。對我來說，《不知邊際、不知所謂事件》像是階段性駐村的成果展，每個事物因為形式之網而產生關聯，而那些影像和文字之間的關係本還未得到適切的梳理，卻因為多重元素疊加使得一切雖不知所謂，但看起來算上合情合理。

老實說，我也對這場藝術事件百感交集，一方面我欣賞創作者的聰明巧思，另一方面對作品的完成度感到愕然，似乎有太多想說的想法，卻仍找不到恰好的詞語，或是某個能接起事物的影格。最後，若要用一句話總結《不知邊際、不知所謂事件》到底是怎樣的作品—現實而非現時，理想而非抽象（**real but not actual, ideal but not abstract**）^[4]。

^[1] 〈煙火〉（**Firefires 2014**）

^[2] 〈畏光症〉（**Photophobia 2011**）

^[3] 改寫自介紹「講者向觀眾席投擲不明暗號，啟動新的現場藝術事件」

^[4] **Deleuze, G., Patton, P., & Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition***

《萬里尋親記》：暴風雨的政治隱喻

時間：08/13 14:30

地點：中山堂

演出：馮程程、再拒劇團

在由再拒劇團和馮程程共創的《萬里尋親記》中，馮程程化身為「尋親計畫」的一員，來台灣找爸爸。但是，尋父並非目的，而是手段，是試圖借助劇場之力撫慰難以言明創傷的另類療法。開場不久，馮程程一身輕快，活潑地簡略介紹這五位無血緣的父親各自的背景和其珍重之物。然而，除了陳欽生身為白色恐怖受難者的身份直接切合之後涉及的主題外，另外四位的暫時「爸爸」對劇情推展作用不大。他們唱歌、伴奏、譜曲、唱粵語歌，在開場和結束提供滿滿溫情能量，說出珍重之物和感謝之人。

我認為，其實只有「生哥」和在劇中從未現身的創作者真正的父親是劇情推進所需的爸爸，其他「爸爸們」多是如道具般的存在，與其說他們在扮演父親，不如說像是加入有主題限制的才藝表演。不過，我不認為這點會影響在尋親背後的關懷，四位性格各異、討喜的「工具人」老爹或許舒緩了潛藏在溫情元素下的政治隱喻。

若追溯另一位隱身父親的足跡，或許能明白歡快鋪陳後，無法避免的傷感。馮程程的「老豆」選擇落腳香港原因，因為相比台灣較不「政治化」，但近年一連串來自中國的行動干預和收緊治理方針的作為，使舊日的安穩在如今只能追憶。如今，尋親的路徑與父輩的遷徙成了微妙的呼應，女兒選擇在當初父親未能安身的島嶼，在異地述說著故鄉的事。隨後，幾位爸爸與創作者共同排練《暴風雨》，那是關於困在孤島上的父與女的劇目。爸爸們輪流扮演劇中深信魔法的父親，在排練結束後他們能立即回歸現實，對「女兒」的發問：「如果有魔法會做什麼？」給出倉促回答。似乎，唯有扮演女兒的馮程程，滯留在暴風雨那魔法尚未失效的世界，她想用石頭填平海，或許，特別是那片讓中國警方截獲十二位意欲渡台港人的海。劇場的魔法也僅能施展於一瞬，頂多以石頭代替那群無法渡海的手足，完成他們未盡的路途。

接續而來的是一場名副其實的暴風雨。演員身著防水衣，在混亂中相互扶持，台上散亂的物件則堆疊出風雨交加的场景，先前爸爸們和女兒在排練結束後短暫消失的默契因這場風暴而再次凝聚。其中，由再拒劇團成員穿戴的顯目黃色雨衣，不難聯想到在反送中運動中墜樓的社運人士。而父親和女兒所共同經歷的風暴和那艘拼裝而成的梅杜薩之筏，恰如其分演繹了何謂「風雨中抱緊自由」^[1]。只是，誰能想到這場風暴如此猛烈，五十年光輝歲月的承諾提早終結，以致連將自由抱緊也日益艱難。

儘管也是加入口罩被淚水浸濕的一員，但我認為結束得頗為草率。引入政治迫害下令人不捨的經歷、人生困頓時他人提供的幫助，還有「說出最感謝之人」的橋段輕易地讓觀眾掉下眼淚，卻也陷入以溫情主義作為思辨終點的窠臼。方才的風暴、象徵手足的石頭，以及綠島-台灣-香港三個島嶼的在不同時間維度上所經歷的過去都在淚水的餘溫中得到昇華，化做一縷無關痛癢的輕煙。

^[1] 出自 Beyond 〈光輝歲月〉

《崩—無盡之下》：重複的核心

時間：11/25 18:30

地點：兩廳院歌劇院實驗劇場

演出團隊：李貞蕙、法庫亞·佐坦（Vakulya Zoltán）

甫入席，煙霧漸漸瀰漫於觀眾席，觀眾彷彿也進入接近於窒息的境地。製作團隊彷彿以煙霧、舞台上摺痕遍佈的銀面佈景，低頻震震的音響如當代社會特質的反映，指涉著工業化後的景觀與新型勞動模式所塑的高壓生活模式。《崩—無盡之下》取材自編舞家法庫亞·佐坦與李貞蕙對身心耗盡症的反思，創作者從自身經驗出發，以舞蹈作為探究當今身心靈倦怠的媒介。開場以三名舞者靜止地貼身於地面為始，她們需要一段不短的時間才會從宛若解離之後的無力狀態恢復。從蜷伏之姿到能夠抽動手腳與部分軀幹，再到具有起身移動身體的能力，這是個漫長的進程，是陷入與外部時間脫節的狀態，意謂一個簡單無比的動作可能需要雙倍，甚至更多的時間與力氣。

然而，延宕的動作與不間斷拉扯自身的運動之間沒有任何過渡的空隙，三位舞者伴隨著加速的聲響便馬上開始進行看似機械化、無聊、還形似日常活動但十分激烈，甚至讓觀者隱約感到不適的動作。編舞團隊將焦點聚焦於勞動與其所帶來的重複，如不斷以一種迅速、充滿張力但近乎自虐的方式運用舞者的身體。第一段結束時，背景陣陣的電子音暫時停歇，剩下舞者深深吸吐的呼吸聲。這不是歇息的片刻，而是預示待會所見將更為暴烈。

接續的兩個段落，三位舞者不再如分離的個體般各自行動，但是他者的介入是否會舒緩那身心靈因長久重複所帶來的耗盡？創作者以舞蹈給出模稜兩可的答覆。舞者群展現充分的默契，以協力的方式表現相互牽制或是折磨。上肢與手臂的運動轉變為三人彼此的枷鎖，可以將三人以背對背的姿態箝制在一個小型的圓圈，或借著手部的連結而不得不隨著他人的節奏擺動，甚至成為強力拖行其他舞者的繩索。

難道他人的存在只能是以更劇烈的模式彼此消耗？實則不然，舞者們在最後一段中以仿若全然地被耗盡的姿態現身。不同於首段的地方是，她們並沒有隨即展開又一次的自我消耗之舞，而是用指尖細微、含蓄的輕撫，小心翼翼地碰觸彼此，依偎在肩頭。不過，倘若停留在這般修復對方的氛圍，或許便只能發展為另種庸常的結尾，即歷經風雨之後，人們總是能找到一處遮蔽所重獲平靜。《崩—無盡之下》並沒有選擇這條安穩的道路，而是在歇息後又引入先前激烈、帶著折磨與痛苦的舞步。其中，特別引起我注意的是三人輪流被另外兩人拖行的部分，在一拉一扯間，折磨亦或拯救早已模糊了分界，伴隨著急促的切分音，不斷在舞台來回的拖行延續至結束。

無法劃下休止符的重複動作以及個體與外界百般難解的關係是本作最顯而易見的元素，也肯定舞者們的貢獻，特別是在如此耗盡精神與體力的編排中仍盡力將力量灌注於血肉，在一小時的表演中保持對身體精密的掌握。但是身為觀者，對個人的身心經驗是否能轉化為他人能夠共感的肢體語言的有效性仍帶點懷疑，當宣稱舞作

呈現精神狀態與社會關係時，這便意味著自我耽溺與過度猜想的風險。到底如何平衡自身與面向大眾的作品，或許是個創作團隊未來可以思考的問題。

《千年幻戀》：多重元素下的簡單內核

時間：11/26 14:30

地點：台中歌劇院 小劇場

團體：真雲林閣掌中劇團、浪人劇場

倘若時間並非線性，那個種相遇有無可能在點水相遇後在千年之外的太空再相逢？

台港共製的《千年幻戀》將許多題材並置於同一舞台，戲偶與演員、過去和未來、科幻和古典。在這裏，《聊齋誌異》的寧采臣和燕赤霞終能暗湧，共譜原典之外的斷背情緣；未來某個星球上，Red 與赤兩名神貌相似的女子，個自被告知自己是對方的複製品，迷離的身世與父親模糊的面孔以及前世的記憶相互糾纏。然而，眼前跨越了時空藩籬的諸多元素是否能共構出和諧的戲劇，還是會導向割裂的敘事？

我認為《千年幻戀》傾向後者多一些。透過兩個仿生姐妹，Red 與赤之口，探問諸多事物的本質，如時間、夢境與真實，而兩人夾雜著華語、粵語的台詞彷彿是種時間的指示，暗示著在交談中，來自不同時間的記憶可以是紛亂共存的。但是，在這未來的段落，僅僅透過尋父帶出的往昔片段和在隻言片語中探究的形而上概念實在過於零碎。對我來說，這裡缺乏必要的劇情鋪陳，編劇在這裡猶如設定集般地展示想要傳達的概念和利用科幻背景作為貫穿「千年」二字。舞台上，從 Red 與赤的成長中缺席，寧願跑去研究狐狸的父親是一個空缺的意象，而填補這個意象的是在舞台另一側，李京擘扮演的戲偶師傅，自在地泡茶弄偶。這樣的關聯性有些難以理解，好像只是因為這是個合作項目所以就必須找個時機兜攬布袋戲和戲劇團隊。

與穿插許多概念的未來相比，由布袋戲為主的過去段落，即基於《聊齋誌異》的二次創作顯得較為易於理解。燕赤霞和寧采臣的同性情愫好像荒誕不經，但創作本來就是一件無中生有的創造，透過真雲林閣團長的操偶和聲調轉換，傳達出燕赤霞心內的矛盾和想望。在巧妙的表演下，為這正典之外的 if 線增添合理性，並點題「戀」字，以禁斷的情感串接起千年之後的太空。

我不禁思考，一個在一小時內，題材和形式跨度幅度如此龐雜的故事，到底想要告訴什麼？或許，與其呈現出來的眾多元素和古今混用的時間線相反，是非常簡單的內核，也就是情感，或是更廣義來說--愛，無論經過幾多時，總會以其他形式回流到某個時間的某一個點。這個愛非常廣義而多變，是道士對書生的不言之愛，是布袋戲師傅對手藝之愛，甚至也可是對劇場之愛。正是這原始、不會輕易隨時間而改變的動力，在久遠的未來招喚著 Red 與赤回望過往的記憶。對我來說，《千年幻戀》的內核便是如此單純的一件事，或許創作團隊有多重的意義想要訴說，但是，在如此多樣，甚至繁多到過載的元素中，如何調和不同的形式間的孰輕孰重，以及理清哪些劇情是真正

能對敘事起作用仍需要進一步思考。因為許多意象只停留在一個尚未開展的概念，並不能有效地向觀眾張顯。

《灰男孩》黑色劇場裡的夢幻劇

時間：1/6 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

演出單位：同黨劇團

近年台灣劇場與白色恐怖研究者有許多合作，雙方透過歷史檔案、文獻瞭解那些集體與個人身上所留下之不可抹滅的傷痕，如先前同黨劇團的《白色說書人》（2017）和《父親母親》（2021）與再拒劇團《明白歌》（2019）等製作。這些劇作多運用虛實交錯的手法呈現那段痛苦的歷史和政權對身心的種種迫害，而同黨劇團這次帶來的《灰男孩》則參照馮馮的生平，創造出小鴨/方爺爺重構他顛沛流離的一生，並以小任一角作為當代回望過去的中介。

就戲劇本身而言，確實全無冷場。演員林子恆單獨擔當全劇的所有角色，上一秒還是欽慕另名海軍楊傑的深情小鴨，在下一個轉身已是話中有話，不懷好意的高層軍官，演員除透過動作、語氣變換角色之外，顧及不同外省口音的細節相當細心。小鴨的深情與其所遭遇的國家暴力和無法得到回應的情感令人不捨，還有，我認為把當代的時間線拉到太陽花學運前後和小任的警察男友是精巧，也很值得討論的設定。然而，當步出劇場，我想的是：「這也未免太過夢幻。」

《灰男孩》的「灰」原來取借灰姑娘童話，是在歷經受苦難折磨，因偶然遇見的魔法得以獲得逃離的可能。我並不將方爺爺帶往加拿大的變身魔法視為夢幻的虛構，而是關於小任。若討論國家暴力，我們必須意識到絕不是單靠無面孔的國家或少數幾個獨裁者便有能將抽象的暴力轉為具體的行為，暴力需要執行者。但值得注意的是，這些暴力的代理人並非是沒有個性的「加害者」一詞能概括，在《牯嶺街少年殺人事件》（1991）中，警備總部官員在審訊的空檔哼唱〈紅豆詞〉，《飢餓》（Hunger 2008）裡粗暴的獄卒是有會帶著鮮花探望祖母的有家室之人。換句話說，他們施暴，卻也愛人。受益於時代更迭，小任不必行經方爺爺走過的地獄之路，在台灣，同性戀不再是禁斷之戀，政權照理說也無法以非正當理由干預人身自由。但生活在解嚴後時代的他，卻在學運期間的立法院前線看到了警察男友，也親眼目睹了警察作為國家權力代理人的施暴過程，聽見警棍打在肉身上的悶聲。儘管小任不會經歷發生在小鴨身上的慘劇，他不會承受以摧毀心智為目的的性暴力，也能光天化日下與同性之人相愛，但他也同樣見證了國家暴力是如何作用於不同世代的血肉之軀。

小任知道方爺爺早年的顛簸和所受到的待遇後為其奔走，試圖爭取政治受難者應有的待遇，他也參加學運，目睹了發生在現場的警民衝突。但是，即便經歷過這一切，他還能欣然接受男友阿本情非得已、上頭命令的道歉，然後重歸舊好，在方爺爺過世後一起處理後事。對我來說，這個諒解來得過於輕巧也太過夢幻，社運參與者與警察的潛在的對立關係因個人情感而暫放一邊，好像早前在抗爭現場力竭嘶吼的：「警察打人了！」

所指涉的警察群體與身旁的親密愛侶關係不大。仿似時間久了，記憶淡了，身邊人會自然地恢復成一個好警察。

創作者將方爺爺的過去和小任所面對的當下交錯確實帶來啟發，我好奇小任知道小鴨的過去也參加社運後，為何能接受男友的說詞？或許他應更明白那權力結構的樣貌與暴力在龐大的國家底下如何運作，應對層層的指令何以變成某個決定生死，改變一生的動作有更敏銳的覺察。細心的觀眾會發現，兩人的關係也和「你的身體是國家的，但你的心是我的！」這句擷取自楊傑寫給小鴨一信的宣言有所對應，但值得玩味的是，原應甜蜜的許諾卻也是小鴨日後遭受性暴力和情痴難解的預言。回到在社運前線，阿本的身體是國家的，心卻仍掛念男友的安危，國家與個人的界線看似明朗。不過，若回想方爺爺的一生乃至白色恐怖受難者所遭受的苦難，不免思考那些僅是執行任務的權力代理人有多少以直接或間接的方式損耗另一個人的身心。帶著這層意識，我不認為小任會如此輕易與男友和解。

我的意思並非小任和男友最終必須分離，走向各安天命的岔路，而是既然劇情已鋪排了有趣的角色設定，兩個時空背景也存在對話的空間，那麼有否可能對衝突的處理更加細膩？過往的傷痕並非只能以悲劇的形式呈現，但以黑盒子內的魔法化解國家權力與個人身份的糾葛似乎低估了白色恐怖的複雜性。

《狡兔三哭》：鬆一下，有何不可！

時間：2/24 19:30

地點：牯嶺街小劇場 二樓藝文空間

演出團隊：不貳偶劇

《狡兔三哭》為由不貳偶劇、落語家戴開成與繪師方志偉結合偶戲、落語和繪畫所帶來的小品。去年，此組跨界團隊配合「虎年」的主題而創作《三人成虎》的新創落語，今年則延續生肖主題，以「兔子」為主角，並以日本民間童話、謠曲為參照，擷取兔子在不同故事中所展現的面相，展現出不同於靈動、乖巧的白兔形象。對台灣觀眾而言，落語不算上熟悉的表演形式，對落語的認識多半來自日式影劇、漫畫作品，但是或許正因落語文化並非源於在地，較少非正統不可的硬性限制和規矩的想像，反之能以更為開闊的胸懷欣賞新編落語和在地創作所構成的作品。

在本次演出五個相互關聯，以兔子為主角的落語中，各個故事中兔子的狀態和其所遭遇的事件可對應到取材的神話，如剝皮的兔子對應到的〈因幡之白兔〉以及從〈咔嚓咔嚓山〉中提煉並改編的老夫妻、兔子與狸貓三者間的角色關係。創作團隊為了故事的連貫與趣味，在原先較為平淡的故事中加入時事梗、諧音梗和一些異想天開的無釐頭元素，甚至在段落之間的串場讓繪師身著印有「老屁孩」的衣服，一本正經地拋出帶點尷尬和冷幽默的「胡說八道」，增添另種微妙的滋味。然而，有些段子似乎顯得太過刻意和重複，使得笑點有些牽強。前三個段落中，這些段子的出現不免使敘事節奏偏慢，在串接兔子的過往經歷和受老夫婦幫助的環節銜接上略顯拖沓，也使結尾試圖將故事線收攏的段落和最後的反轉顯得倉促。

儘管劇情的編排上仍可見斧鑿的痕跡，但落語、戲偶與插畫三者匯融所激盪而成的巧思卻截長補短、相互輔助，為原先較為單薄的情節增添了由不同媒材帶來的可看性。觀眾透過落語家的表情、聲音變化與上半身的肢體語言進入那由兔子為了渡河而贈耳予鱷魚的世界，角色變換和劇情推進全仰賴表演者的一言一行。然而，以聲音向觀眾闡述動態的行為始終有其限制，而布袋戲偶的加入確實讓角色更為生動。也使觀眾更能一窺劇中世界的樣貌。不同於落語以言語所勾勒的想像，偶戲的加入使想像終於落地化為可視的情節，適度地調節了敘事節奏。

個人認為，以檢視小品的角度審視《狡兔三哭》，確實能感受到團隊們在改編與創新方面所下的功夫，亦有些環節起了娛樂效果——風潮正熱的時事梗還是冷颼颼的尷尬幽默皆有可能不小心戳中笑點。少數的美中不足之處在於節奏的編排，我好奇若是割捨較為平淡的段子，作品可否更為輕盈和連貫？在日本江戶時期，落語的功能本在博君一笑，如同大眾娛樂般人人可得。回到現今，《狡兔三哭》其小規模的製作和不強加說教的風格，只求輕鬆一下的特質，確實和落語精神呼應成趣。

《山貌》：粗濫製造的真實

時間：3/5 14:30

地點：國家戲劇院

演出團隊：塞拉諾先生劇團

真實 (truth) 和事實 (fact) 並不同，或許可以說，相信什麼將會決定你所認定的真實。

身處在事實觸不可及，真實各自表述的世道，位處訊息傳播鏈底端的接收者幾乎只能被動地咀嚼媒體和社群網路精心製作的資訊，而少數能夠查核的事實卻又顯得如此可笑--口袋的手機餘熱不會殺精【1】、拜登在波蘭下飛機時沒有慘摔【2】。塞拉諾先生劇團

帶來的《山貌》有著不小的野心，冀望以戲劇讓閱聽人反思當今這真實亦撲朔迷離的世界，然而，它有足夠的力道來反思它所欲觸碰的議題嗎？特別是本劇在 2020 年首演時創造的克林姆宮意圖侵略烏克蘭的「假」新聞已然成為赤裸裸事實的此刻。

節目介紹在三言兩語間已道盡一切，《山貌》是個以 George Mallory 攻頂聖母峰之謎、Orson Welles 那則火星入侵地球，放送後引起恐慌和爭議的廣播《世界大戰》(1938)為底，並雜揉著普丁數位面具，災難片素材，並佐以微縮模型和實時影像的拼貼「大作」。七十分鐘內，如雜燴般的元素既冗長又沉悶，就算在開頭有著「探問真實是什麼？不如問真實不是什麼」的壯志，但最終還是落入泛泛之談的窠臼。老生常談地重在既定想像中真實應具有的純淨性質，並懶散地利用八十多年以前的廣播劇、半假半真的書信質疑傳播媒介之不可信任。素材方面的選擇著實省去創作者自己思考的苦功，透過過往登山隊留存的歷史影像和災難片快剪；實時影像和微縮道具，以及登山家遺體的擺拍和之後只聚焦其身上物件的再製亦直接地向觀眾挑明地演示製造「真實」的過程。

無法否認的是，現今傳播媒體的概貌猶如參差不齊的資訊所構成的數位迷宮，四處潛伏著意識形態各異的米諾陶，伺機而動將閱聽人吞噬。然而，儘管因俄羅斯向烏克蘭宣戰的事實使《山貌》看似帶著先知的洞見，但將本劇定位在遁入省思假新聞與媒體識讀，甚至是探究真實為何物之大哉問的途徑，是否過於輕率地接受劇團所拋出的意圖，而非對劇作本身進行檢視？相較於其欲傳達的批判立場和反思，《山貌》呈現更多的是連串的媚俗 (Kitsch)。無論是托演員之口，以普丁的面容說出那因玩弄信任而產生性快感的插曲，還是虛構的登山家妻子 Ruth Mallory 之信刻意穿插的柏拉圖之洞和假如樹木倒下如何被感知的寓言，或是羽球何有可能經由社群或群眾的共識而被看作棒球安排皆可直接察覺創作團隊的取巧。他們喧嘩地向觀眾述說眼前所見的「真實」之不可盡信，以淺白的手法不厭其煩地重申這一點，仿似台下皆是對任何訊息毫不猶

豫立即接受、鮮少需要思考何謂真實的純真觀眾，透過本劇終能領會那由山頂四處望過去的真實景象並無定貌，進而忽略最後揭露的假山的質地是如此粗糙。

註釋

1、台灣事實查核中心，〈部分錯誤〉網傳媒體報導「醫師示警男性精蟲 2050 年恐歸零！曝 5 大殺精壞習慣」、「精子數歸零，5 原因釀禍，手機別放口袋」？〉

<https://tfc-taiwan.org.tw/articles/8859>。

2、，台灣事實查核中心，〈【錯誤】網傳影片「拜登降落在波蘭下機又慘摔」？〉

<https://tfc-taiwan.org.tw/articles/8862>。

《呼吸》有重有輕，劇場滿是隱喻

演出 | 四把椅子劇團

時間 | 2023/03/09 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心藍盒子

去年，四把椅子劇團為我們呈現 Duncan Macmillan 的《好事清單》(2022)。那被憂鬱籠罩的母親並未因為那串男孩為她而寫的清單而走出陰霾，那些生活的確幸提供小小的撫慰，但始終無法修補難以言說的憂鬱。不過，在這沈重又無法被逆轉的旅途中卻有那些事物短暫、細碎的閃光相伴，可以讓生命舉重若輕地邁向終局。「難關過後，生命還有何可能？」可謂貫穿《好事清單》與《呼吸》的問題。與《好事清單》以自我終結來啟動問句相反，《呼吸》中是由生小孩與否的問題來向生命發問。

就算再看似平等的關係，若是論及生育，必得面對的是不會被理解的差異。男主角能夠在隨意輕鬆的場合（IKEA 的排隊動線）向女主角提出「我們要孩子嗎？」的邀約，這樣的他不理解為何女方將造孩視為獨特的創造過程，也難以感應到那對當下社會的焦慮不安實則是對親密一擁的渴求。相比於孫可芳飾演的角色，一個對社會有許多隱憂、了解成為母親與自我成就之間的衝突，有著鮮明性格的博士生，劉冠廷扮演的反而是個面孔模糊、多數時間處於被動狀態的自由音樂人。不知是否刻意為之，在女方對於母職的想像中出現的男人也是面容模糊，甚至不用是眼前的那個他。在關於生育、環境、關係的密集對話中，雙方看似穩固但停滯的情感關係在向前的同時也在消散，直到新生的突然出現和消失終使那搖搖欲墜的關係崩解。然而，在此之後舞台上的重聚、不忠、意外、成家皆以快節奏呈現。終於，男方主動擁抱伴侶，兩人在台上有著環境暖化和政治隱憂的投影幕下極快地經歷了一生。

倘若停留在關係崩解之處，或許這僅會是又一個傷感心碎故事，但是，後續的發展卻將觀眾從傷感拉回現實。若以情侶關係的暫時中止此為轉捩點，先前，女主角不停地在「好」這個概念打轉，而另一方則受到牽引也情願共同思索當下社會對於新生是否過於糟糕？製造一個會動的碳排放體是否對環境不好？甚至，他們好得足夠將另個生命帶來這個世界嗎？這些擔憂看似是聚焦該新生命的思辨實則是透過不斷地用「好」嘗試為自己的身份定位，不過，「好」的定義之寬廣與模糊恰巧指向以此概念作為身份標誌物的困難，也讓這些議題過於廣泛的討論帶點理想主義的色彩。有趣的是，兩方恰巧在做了在常理下不會被認定為「好」的行為後，才不得不在這個契機下，讓有關身份的過渡、生育的綜合利弊、親密關係的不同階段……等一連串在先前困擾許久的人生難題在短短地幾分鐘內以進入普通的、正常的人生階段的形式來化解。

當下，我對以此作為應對先前由生育所開啟的種種人生難題感到有些突然，好似在此之前所拋出的疑惑皆可由走入家庭而舒緩。這樣的處理的確傳達那即便歷經千萬事，生命只要尚未停下，仍舊必須繼續前行的性質。在這一點上不免想起《好事清單》自始自終並未將那籠罩全劇的憂鬱渲染上濃厚的情緒，或是避免將傷痛處理得過於龐大的細致。同樣地，在《呼吸》中，生命的重量和現世的焦躁被輕輕撚起再悄然化解，或許也只在劇場，那些焦慮不安才能被這輕盈且美好的結尾所安撫。

緩慢的告別《櫻桃園》

演出 | 亞維儂藝術節 x 提亞戈·羅提吉斯

時間 | 2023/03/12 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院大劇院

相較於另三部契訶夫較為著名的劇本，如《海鷗》（1896）、《凡尼亞舅舅》（1897）、《三姐妹》（1901），《櫻桃園》（1903）似乎平淡許多，那些無疾而終的糾結情感和隱於字裡行間的失落並不輕易流露，契訶夫藉一樁不情願但必然的買賣和衰頹的地主階級，點出時代變革下的眾生相。在《櫻桃園》，我們過去認識的那些不過度渲染卻幾近窒息的生離死別，與艱難拾起對生活希望的人們，並未以熟悉的姿態現身，這層的差異指向的是劇本最初的指示——一部「喜劇」。「喜劇」在此並非作為悲劇的倒反形式，或如俗諺常言的「喜劇反面是悲劇」，而是將字句確實轉換為錯落的文意和不合時宜的趣味此般的笑料。

過去，對於本劇的詮釋多為撥開其喜劇的外殼而直取悲劇的核心，將《櫻桃園》轉手理解為向舊日封建社會告別的最後輓歌。提亞戈·羅提吉斯並未違抗這行之有年的傳統，但他相當程度地將幽默的部份具現化，而非以告別昨日世界的傷感作為唯一的主調。農奴搖身變為富商的羅巴金在第三幕結束時可以向觀眾吐槽：「契訶夫大可以結束在第三幕。」或是放棄以典雅的交際舞呈現舞會，改以讓角色各自以奇特的姿態搖擺。無論加深原先劇作配角們對話一來一往卻接不上話的荒謬感，或導演自行發想的片段和即時樂隊的加入，皆引出了《櫻桃園》幽默的一面。與莊園內部生活對比的是劇本設置的時代，十九世紀末，政治與經濟恰逢變革之際，是個舊封建社會的磚瓦逐漸剝落、新社會的藍圖尚在起草、處處潛藏不安，所謂「一切堅固的都煙消雲散」的時刻。

舞台上，具有工業風格的櫻桃樹和地板上的鐵軌暗示產業迅速變遷；開場時井然有序的椅子經歷了秩序、混亂、重新排列，恰如失穩秩序的重新構建。巧妙地是，起初濃厚的時代氛圍並未帶給櫻桃園強勁的衝擊，直到拍賣會的結果揭曉並伴隨著一聲巨響，居處在此地的人們終於踏出莊園依舊繁盛的幻貌走入現實，逼不得已迎接告別的到來。關於由伊莎貝·雨蓓飾演的女主角柳柏芙，也是櫻桃園的女主人，演員自身稍顯疏離、與外界保持距離的氣質與導演的安排，使這個無法控制揮霍金錢且並不總是惹人喜歡的地主，產生有趣的火花。當生活在此處的人們和自巴黎返回故園的一行人表現得和樂融融，只有柳柏芙本人疏離、帶點莫名地坐在中央旁觀這些歡快的人們，貌似重返故里的喜悅並不足以洗去旅程的疲倦，又或是她意識到眼前所見的美好僅在一瞬間閃現。在最後即將離去時，當她最後的手勢落下時，克制但不言明的傷感才平靜地流露。伊莎貝·雨蓓發揮了這角色虛榮但未至於輕浮的一面，柳柏芙仿若自嘲般遠遠地看著眾人的打鬧和莊園的拍賣卻不加以挽救。對比其他對保留櫻桃園還有一絲希望的人，她似乎早已預知不可逆反的命運。

以摹仿試探差異《爆發年代 YZ》

演出 | 瑞克·米勒 (Rick Miller)

時間 | 2023/04/30 14:00

地點 | 臺中國家歌劇院中劇場

對恰巧被歸類為 Z 世代，或是可以說是 00 後的評論者來說，瑞克·米勒 (Rick Miller) 在《爆發年代 YZ》(Boom YZ) 中摹仿的角色與選擇呈現的事件和歌單雖稱不上完全熟悉，不過當這些混雜著回憶的元素經過恰當的排列進而形成獨有的敘事結構後，最終呈現的遠非僅止於具有豐富娛樂性的快節奏獨角秀。舞台上一百分鐘濃縮的是世界從 1996 年到 2020 年間的急速變化，自福山在訪談中 (Francis Fukuyama) 宣告「歷史的終結」到「不願面對的真相」、金融海嘯、社交網路興起，從對民主與資本主義的一片看好到「我們就是那 99% 的人」(we are the 99%) 僅需二十五年。所謂的 Y 世代和 Z 世代正是在這個刺激與危機共存、價值觀從不安穩不變的年代成長。

《爆發年代 YZ》關乎宏觀維度的世界變化，也與創作者的私人經驗緊密相連。我並非想談論劇中穿插的個人生涯簡史，而是那些他和女兒在車內對話的片段。無論所屬世代為何皆無法避免差異，先前的《爆發年代》(2021) 是關於創作者父母經歷的歲月，這次來台同演的《爆發年代 X》則是關於創作者自身成長的背景。Miller 藉由摹仿名人、流行歌曲或是以拼貼影像的手法回應不同的時代，將那些難以理解的世代差異放入那名為歷史，抑或時代風尚的洪流中，試圖從中找尋關於差異如何形成的相關解釋。生於哪個世代，外部影響必然影響內在心靈結構，而家庭則匯聚這些源自不同脈絡的思維，差異，甚至衝突避不可免，但何以應對？

當表演者摹仿完他的「天后歌單」，也就是一份有著碧昂絲、蕾哈娜和雪兒……等歌手的合集後，舞台上的投影回到與女兒的車內對話，當女兒聽到 Miller 打算摹仿這些歌手時的反應幾乎可以作為說明差異思考的典範。她當下面露困惑，訝異這些有著不同膚色的「天后」怎麼能被她爸輕易摹仿。此時，作為表演的摹仿和對身份政治的關注交鋒，就算聲音和身姿再如何相似，身份帶來的差異以及與之伴隨的特權或歧視並不會短暫地消融於刻意的相似性中。對 Miller 的女兒，或是廣義而言的 YZ 世代來說，不只是個體的身份與身體，那些人類作為共同體所必須面對的危機，或是中介於集體與個體的社群都有可能是造成他們焦慮感的原因，但這些不安卻又很有可能被其他世代看作無來由的抱怨或不切實際的多慮。Miller 並沒有偽善地假裝這些基於不同價值觀、社會條件所形塑的差異能夠在奇蹟似地在一個創作中得到全面的諒解，而是嘗試以創作者、丈夫、父親的角色去參與這世界他未能理解的部分。在《爆發年代 YZ》短暫的一百分鐘內，世界片面地呈現，同時，Miller 省思了他在婚姻的頻繁缺

席，以及對周遭事物過少的傾聽和太多的言說。當演出中急速前進的時間來到2014年，馬拉拉在諾貝爾和平獎發言的時刻投影在舞台，他暫且停下了摹仿，不再嘗試替另一個人發聲，將說出的權利還給言說者。

《爆發年代 YZ》雖然有些討巧地堆疊大量文化符號營造氛圍，但隱身於娛樂性和趣味之後呈現的卻是對自身經歷與所處位置的反思，暫時停下摹仿打斷這系列演出的一貫形式卻讓反身性得以在舞台彰顯。另一相當觸動我的部分是父女之間的對話，儘管車內談話的片段中，Miller開車的身影是經過再製而成，或許我們當下在劇場看到的並非當時的原貌，但至少在這些片段中，我們見到的是應對不熟悉事物的包容態度，而非以否定、拒斥，甚至是抹消的形式包裝彼此的不理解。

敘事的 n 種可能《欽差大臣》

演出 | 克莉絲朵·派特 (Crystal Pite)、強納森·楊 (Jonathon Young)

時間 | 2023/05/14 14:30

地點 | 國家戲劇院

後設戲劇 (metatheatre) 的概念已經不陌生，打破第四面牆或戲中戲早非創新之舉，然而，當後設的概念與舞蹈、敘事兩相結合，卻產出意料之外的驚喜。若是《欽差大臣》(Revisor) 僅僅做到了用肢體再次述說果戈里的故事，想必不會成為如此有趣、精妙的作品。在原先的故事中，舊俄帝國的官僚系統中的醜態被包裹為一連串因為誤認而產生的荒唐事，藉諷刺的筆調點出了劇中眾人執著於權力的醜態。編舞家克莉絲朵·派特 (Crystal Pite) 與劇作家強納森·楊 (Jonathon Young) 選擇將原先的故事拆解，重建另一種敘事觀點。

《欽差大臣》在形式的佈局上充滿巧思，起初傳來的聲響「角色一」(figure one)、物件的配置以及黑衣舞者進門打開檯燈的動作便暗示著一個不可盡信的場景。事前錄製的音軌猶如非音樂的節奏，舞者必須精妙地處理每寸肌肉才能讓這一切看起來足夠逼真。不過，音軌與肢體的協調關係並非絕對，當其中一個飾演禮儀官的舞者脫下她的長大衣時，舞台便從一齣荒唐的鬧劇轉為排練場，舞者身改換上素樸的衣飾，重複上一階段的動作，而背景音起初似乎是對於動作的指令。但是很快地，單純指令轉為喃喃低語，混亂的群眾呼聲與對施行暴力的質問成為唯一的伴奏。創作者迫使我們改變慣常的思維，不再仰賴語言做為認識事物的方便工具，在特定的情況下，扭動的身體與背景交雜的人聲所指涉的意義並不少於言語。在回到原先果戈理筆下的人物前，背景的囁語成為意識的伏流，傳來「為什麼我在這裡？」(why am I here)、「這一切有什麼意義？」(what does it means?) 的呢喃，此時敘述者模糊不清的身份位置給了這兩句話豐富的詮釋空間。

另外，Revisor 和舞劇中多次「revise」在不同語境下的意義所產生的呼應關係也表現文本編排的巧妙之處。督察使 Revisor (Revizor) 便是本應出現卻遭到誤認的官員職稱，而被誤認的低階官員之所以來到這個區域是因為修訂 (revise) 一個僅需移除逗點的條文；在中間段落關於肢體動作本身的「我想做個小小的修正」(I would like make one small revision)。除此之外，移動／感動 (moved) 的語意轉換或許也使肢體與言語產生微妙的同步。在最後當一切暴露，角色們終於意識到誤認，他們的期望開始落空的環節，也就是《欽差大臣》這劇碼終於劃下句點時，在開始之初佈下的伏筆終於生效。原先定格的舞者之一，離開靜止的狀態，關閉檯燈。這微小的動作似乎驗證了某種後設的猜想，難免對於先前演出的段落有點起疑，甚至開始懷疑這部作品究竟想訴說什麼樣的一個故事。或許，意義的不確定性正是《欽差大臣》的有趣之處，藉由拋棄熟悉的敘

事模式，同時呈現語言和肢體以及將後台搬演至前台，甚至大玩文字遊戲的方式探索將舞蹈作為敘事工具的有效性。

貼近日常的思想實驗《童話與傳說》

演出 | 路易霧靄劇團

時間 | 2023/05/28 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院中劇院

演出始於靜謐的黑，隨後冷光柔和地照亮舞台，帶點朦朧燈色的舞台與周遭寂黑的對比仿似將整齣戲化為大型的觀察箱，觀眾不僅是字面意義上的觀者，亦是這場思想實驗的參與者。喬埃·波默拉（Joël Pommerat）構建了一個機器人與人共生的社會，然而，在這已有許多影視作品、小說探究過的世界觀，波默拉沒有選擇將機器人看作某種智慧與力量遠高於人類的人形計算機，或是擁有精緻外型的高階玩具。他所做的是在不過度誇大機器人潛在的力量和保有與真實人類的前提下思索在這特殊條件下的人機互動關係。另外，以青少年的成長作為切入點亦是這場思想實驗的特別之處，那是個世界的形貌尚未成形，充滿著許多未知的好奇和道德界線游移，無論是外界還是自身皆帶點混沌色彩的日子。

在《童話與傳說》中，有著擬真人型的機器人如同大型的機具被安置在不同場面中，昂貴、精心設計的機器人在社會中扮演著各樣的角色，如青少年時期的陪伴、情感投射的對象、家庭空缺的替補，或是娛樂圈中的偶像。透過編劇的巧思在各個段落中安排的訊息，隨即會發現眼前這個人機共處的世界或許並不像是樂觀的未來主義者預期的美好。透過台上各異的日常切片我們意識到在並不平靜，而是如現實般充滿著意識的衝突，有混著粗口的辱罵或激進組織意圖「拯救」岌岌可危的男子氣概和敵視機器人的存在，或是在情竇初開的青少年之間並非無暇，伴隨著早生的情感成長的是算計的果實。藉由機器人的存在，更進一步帶出人性中矛盾的一面，罹癌將不久於人世的母親希望她在家庭中的職務能由機器人完成，這好過知道家務失能的丈夫仍有尋找另個女人取代她的「功能」的可能；對機器人投注情感的青少年將機器人幾近看作一個具有意識的主體，而非履行職能的機器；從死亡邊緣脫險的少年（實際上，整部劇的角色皆為女性扮演）將機器人偶像看作生命中的奇蹟。與此同時，機器人卻也潛藏著危險，劇中暗示了一名少年坐在輪椅上的原因和機器人有關，也直接呈現了銷毀事故機器人的場景和揭示另一種不歡迎機器人的觀點。

在這個虛構的世界，人們一方面希望機器人足夠真實，可以提供非制式化、私人、親密的陪伴，期許他們不僅止於家中功能性的物件，而是可以對話、傾訴、分享己身深層情感的對象。另一方面，卻又充滿對機器人將逾越那到人與物之間界線的隱憂，機器人所帶有的不確定性、危險皆是抗拒這一人造物與人共存於世的現象。對我來說，最為矛盾卻也是值得思考的是在這世界中，機器人與人足夠相似，擁有安撫情緒和應對的能力，在某些時刻則必須當回純然無

生命也無意識的物，這般的割裂看似荒謬，卻也使人在這一世界觀下到底人類對機器人的目的為何，或近一步說，人與人之間的紐帶是何種樣貌，為何需要由機器人填補情感的空缺。

《童話與傳說》意圖呈現的不是對未來危言聳聽的預言，也非對科技發展的讚歌，這個並不完善卻仍有啟發的思想實驗試圖透過將機器人從科幻場景中拉出，轉而放到最無聊、沒有什麼想像力的現實社會。在這與當下環境較為類似的背景中，波默拉藉瑣碎的日常情景隱約地向觀眾拋出問題，儘管這部戲劇並不算是個完整的思想實驗，但它在想像力與現實之間的狹縫，為機器人與人共存同個社會將會如何的假設性問題的給出一些獨到的見解

《自然程序》生不由己，死難道可以？

演出 | 隔離島劇團

時間 | 2023/07/07 19:30 粵語場

地點 | 牯嶺街小劇場二樓藝文空間

人們無法決定他們的生，但或許有朝一日，我們能夠擁有自行結束生命的權利。然而，當這看似為另一種替生命尊嚴找尋出路的「福利」與政府的官僚結構緊密相連，斷氣之前需經繁多文件與繁瑣手續的層層關卡，這關於生命終點的一切會是什麼樣貌？

《自然程序》中建構的世界，失意多時、出版不順的小說家因想要以死亡為最終大殉道而來到「生命福利處」，在與公務員和行政程序來回交鋒的過程，卻發現兩人此刻極為不同的生命軌跡——嚮往死亡和向著訂婚，巧合地於同一位女子交叉。為了避免讓劇中的轉折失去意義，我試圖只以簡短幾句勾勒《自然程序》的粗略樣貌，盡量降低暴雷的風險。它的劇情並不複雜，透過連環的巧合和對人物性格的刻畫、往事的揭露來推進戲劇，偏快的節奏讓這小巧的作品得以在短時間內保有高密度的張力。另外，粵語獨有的生猛也凸顯了本劇的幽默，例如當飾演公務員的演員在演出開始前用奇特的讀法嘗試唸酒標上的「la vallée de la loire」（羅亞河谷）卻聽起來頗像「老母」。

除去這層覆蓋於死亡之上的黑色幽默之後，呈現在面紗之下的是：以人道為名，將生命的自我終結從污名轉換為由政府垂憐施捨之「福利」的社會。決斷生死的生福處，有一個綜合指標性的評估系統，用以估量個體對社會的貢獻與適合生存的價值，而隱藏於社會之內，則有未成文的程序為「個人該在什麼時候做什麼事」設立標準。這些程序如同電影《猜火車》（1996）中著名的連串選擇，最好的生活軌跡便是與大眾重合，而個體作為社會的一員本應當接受程序的洗禮，才能在這個社會中成為有用的人，而不是來積極尋死卻又臨時止步的中年作家。有趣的是，公務員和作家兩個角色起初為對極的兩面，隨著劇情推進，在更多事件和往事向揭露之後，觀眾會發現尊崇且力行這套社會法則的公務員和未能按部就班地履行各個階段的職責的作家，居然並非處在對立的兩端，而是同樣事物的不同表述。

「程序」作為本劇的關鍵詞，既指涉作家與官僚機構及其代表交涉的過程，亦是內建於社會中對個體發展階段的期許。使這看似兼顧社會穩定和個人福祉的系統維持運作的，是被牧領的羊群展露的順服，無論是貿然以為可以死來一搏聲名的渴望，或是因工資高、免加班而入行搵政府工的公務員皆身在其中且無

法脫離。但是，在作家之妹／公務員未婚妻這被冠以天才畫家的角色身上，既成的規則不再有效，她的脫序藝術家行為和創作衝動非為功名，更像是生命內在衝動的盡情宣洩。這點宣示了她與另外兩人的差異，她遊蕩於程序之外的態度所回應的是她自身的生之慾，而非外界眼光的期許。諷刺的是，正是這僅對自己生命負責、偏離「程序」的女子收穫了那些順從之人所夢想的名與利。

不，我仍清醒著／轉譯他人的痛苦姿態——《The Awake》

演出 | InTW 舞影工作室

時間 | 2023/07/09 11:00 輕鬆自在場

地點 | 水源劇場

該如何以舞者自在的肉身表現漸凍人身不由己的困窘，以及內心情感無法回應外界的失語狀態？《The Awake（不 我仍清醒著）》（以下採用 The Awake 代稱）由 InTW 舞影工作室的藝術總監謝筱瑋與謝筱婷發想，嘗試透過舞蹈探索漸凍症病患逐漸失去對肢體、話語的自主權，在身體逐漸不可控的情況下，感覺和意識卻仍舊豐沛，身體與心靈不再能互相協調的世界。

舞台中央在圓型半掩的白色帷幕放置著輪椅，頂上懸吊的電扇發出規律聲響。帷幕猶如橫互於內與外世界的區隔，燈光打在舞動於布幕之內的舞者剪影，與在幕外的舞者的動作為對比，在靜與動之間游移，是某種介於清醒與沈入、與外界隔絕的寂靜之前的模糊地帶。然而，當布幕上的薄紗褪去，突如其來的巨響後，眼前所見是暫時、有限的自由。或許這短暫瞬間，得以暫且忘卻眼前即將呈現的主題。但是，當舞台僅剩兩名舞者相互觸碰，用身近擁，嘗試擁抱仍維持在上個動作的僵硬姿勢的另一位舞者，卻在完成動作的此刻僵化為另一座雕像，不再作為自在的人，而是如同靜物般任人搬移，需靜待著這下一輪的循環，才能短暫地超脫僵化肢體的限制。

在這段讓人近乎心碎，幾乎算是對漸凍症外顯症狀最為直白的呈現的段落中，創作團隊並未張揚疾病帶來的不便和苦痛，而是溫緩地引領觀眾進入那受困於病徵、漸失話語而日趨寂靜的暗夜。與此同時，也嘗試慎重地看待漸凍症患者所感受到的情緒——可能是感受到的愛意或對未來的無奈，或是恐懼、迷茫所積累而成的憤怒。在背景音念白一段由袁鵬偉寫下的詩句之後，編舞不再受限於對內心世界的轉譯或對漸凍症外顯症狀的表達，轉變為五名舞者以「指令」的形式向一名舞者下達指令。指令的強度和語速逐漸加快，接受指令的舞者逐漸無法精確地掌握那些開始失序、混亂的言語，身體與來自外界的話語開始脫節。這可能是《The Awake》對主題另一層次的轉譯，即探究身與心，肉身與話語之間的平衡的極限。舞者在彼刻受制於他人之言設下的鉗梏，擁有可自在活動的身體，但那一舉一動的意志卻不再從屬於己，是屬於身體與心靈的雙重混沌。

在舞作結束前，原為擺設的盆栽轉移到輪椅之上，佔據了先前舞者的位置。擺飾物的變換或許是對疾病症狀的隱喻。在最後，舞台剩下在另一張布料後掙扎的肢體與面孔，關於疾病的痛苦和情緒在那張變形的白布前來到極值，但是卻又在轉瞬之間歸於平靜。某種程度上來說，《The Awake》結束在對他人之痛苦

的無能為力，但在呈現漸凍人所面臨的心境與不便的層面上，創作團隊極力避免讓觀眾陷入對於患者的憐憫，而是聚焦於那未能也無法被仔細述說的內在世界。或許，對這沈重的主題，這已經是旁觀者所能及的最好姿態。

《老虎童話》：無需言語的童話

演出 | 英國巴羅蘭特舞團 (Barrowland Ballet)

時間 | 2023/07/13 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場

觀賞《老虎童話》(Tiger Tale)前，我粗略地觀察觀眾組成，多是小孩和家長，但也有不少未攜親眷，純粹前來欣賞演出的觀眾。我好奇會是什麼形式的演出，能面對這年齡層跨度大的觀眾群。事實證明，面向親子的表演或許無需過多言語，也能讓各類的觀眾從中體會別樣的況味。

《老虎童話》勾勒的，是一個近乎失去親密的三口之家，在「老虎」的闖入之後所發生的變化。起初，三位舞者扮演的爸爸、媽媽和女兒之間的家庭交流，僅限於重複的動作和僵直的肢體碰觸，當女兒用黑色顏料為自己畫上老虎的條紋時，她母親極力清除這異於常人的表徵。灰色調的衣著和機械化的問候，為這家庭染上冷淡、不近人情的印象，家人間互動模式像是將日常化為待辦事項的冰冷。由鋼管和彈力繩構成的舞台上此時宛若牢籠，情感或肢體皆受到壓抑。不過，當空間開始瀰漫橘子香氣，扮演爸爸的舞者以身著橘色西裝的「老虎」徘徊在觀眾席周遭，從金屬和繩索的空隙再次翻入舞台後，打亂舊有的秩序之後，原先的家庭氛圍開始改變。

這隻「老虎」意味著什麼，又或是為何母親極力排斥父女以黑色顏料塗抹於臉，這展現老虎的表徵的動作蘊含的野性、不安與家庭秩序的衝突從何而來皆非《老虎童話》需要處理的問題。或許，積極地為眼前所見皆賦予意義，對這部作品來說並非首要之事，它採用舞蹈，而非言語作為意圖的媒介，讓意義不那麼輕易被說出，而是能讓每雙眼睛擁有自己的視角，無論觀看、聆聽、體驗，甚至嬉笑，皆成為與演出相遇的可能路徑。對我而言，使用身體而非言語面對觀眾，是《老虎童話》能向各年齡層觀眾開放的原因之一，作品因此包容更多對意義的接受方式與解讀觀點。舞蹈編排所映射的家庭關係直接牽動著舞者的肢體和他們對空間的運用，在老虎進場後，更多的翻滾、跳動和幅度大的動作為這舞台添一絲混亂和活力，漸漸喚起這家庭塵封已久的親情。另外，這部作品也展現許多遊戲的特質，從老虎大方躍入觀眾席的互動橋段開始，到結束時向觀眾開放，充滿橘色塑膠球的舞台皆可發現遊戲的重要性。劇場轉換為嬉戲的空間，觀眾可短暫脫離日常，成為遊戲世界的一員。

相較於成人，孩童對遊戲的本質更為知悉，毋需多言他們便能摸索出特別的方式理解眼前的事物，他們依賴自己的感知而非他人的言語來親近這場表演。然而，遊戲的特質與劇作本身對親密關係的關切並不相悖，在輕鬆的氛圍中，觀眾還是能辨認那些創作者對冷漠家庭的描繪和修補過後的轉變，此般混雜著認真的關切，也有歡笑和愉悅的作品，對任何年齡的觀者來說都是合宜的。

《偷吃？好吃！》：當吃喝成為愛情的關口

演出 | 老張老趙の實驗樂劇

時間 | 2023/08/13 19:30

地點 | 科學教育館 未來廚房

關於食物與愛情，告子早有云：「食色性也。」在他眼中，美食和美色的渴望乃是人內在的本性，是原慾在不斷演進之後的兩種體現。由單純為了維繫生命的進食轉變為品鑒盤中物的趣味，從抗拒死亡的繁衍行為化為感官歡愉的遊戲。各種有關食物與愛情的修辭早已化為生活的一部分，而與之關聯的語言也同食物一般，清淡重口，香辣甜美，任君挑選。

對於這樣一個積累不少相關作品的母題，《偷吃？好吃！》選擇直白進入主題，名稱已經揭示劇情大綱。偷吃即出軌，好吃的秘訣之一是新鮮，但是舊情人不比新伴侶「新鮮」，不忠帶來的刺激使平淡的舊關係更顯無味。老張老趙の實驗樂劇從這點著手，將男女主角對口味的偏好寫入歌詞，揭露兩人在生活及飲食習慣的差異，並隨著雙方出軌的事實逐漸明確，將重心從口味過渡到這段關係中或小或大的摩擦。然而，或許是時長限制，又或是製作使然，本劇的劇情和編曲、作詞皆偏向小巧簡單一類。劇情的推進幾乎從男女主角分手、坦承、數落對方之後便開始停滯不前，男主角試圖挽回女方的動機也略顯突兀不明。

不過，由諧音梗和由相互欺騙帶來的笑點所製造的輕快節奏似乎一定程度上掩飾了情節的缺陷。對我而言，這部分歸因於角色的性格塑造，兩位主角特意誇張化的性格都有偏執的一面但依舊算上討喜，在這段關係的脈絡下，雙方的「偷吃」行為似乎顯得情有可原。編曲上則多半維持簡潔舒服的旋律，配器部分則用了一些廚房用具製造打擊的音響，呼應廚房空間與食愛混融主題。

對我來說，劇情和詞曲有著同樣的優點，兩者皆專注於單一事件，省去不必要的旁枝末節，緊緊扣住主題，味蕾的感受與愛情的酸甜苦辣鹹同時登場。這是食物和情愛相互混融的遊戲，兩主角之間的交流大多表面上圍繞著食物打轉，但實際的意圖卻指向是他們已經「不新鮮」的關係。不過，這小而精簡的格局雖無累贅的裝飾，卻也和完整的作品有一段距離。六十分鐘的時長，輕快節奏讓觀眾得以全程保持愉悅的心來觀賞這場小品音樂劇，但那一絲由單調和重複所導致的倦怠延長了體感的時間。在歡笑過後，腦中出現的疑惑是關於這場演出給我的不協調感，為何觀賞怡人的小品之後卻感到有些空虛，甚至帶著點厭倦？

或許是因為《偷吃？好吃！》還未從小品茁壯為作品，前兩代的《一口氣》（2020）和《偷吃？好吃！》（2022）將基礎的骨架延續至現今版本，但在架

構之上卻還未長足豐實的血肉，作品給我的感覺是仍然處在未完工和完成之間的尷尬過渡期，雖具有潛力但完成度和細節有更多發展的空間。

《兩韓統一》：愛字深處那些背影

演出 | 緊急出口製作

時間 | 2023/08/24 13:30

地點 | 紀州庵文學森林－古蹟大廣間

在本次藝穗節中，由陽明交大演藝廳劇場助理與清大戲劇表演通識課學生所創立的「緊急出口製作」選擇呈現喬埃·波默拉（joël pommerat）劇作《兩韓統一》當中的七個短篇，分別是：〈我的部分〉、〈分手〉、〈婚禮〉、〈金錢〉、〈愛〉、〈小孩〉以及〈有愛還不夠〉。在這些看似毫無關聯的短篇背後，卻略隱有重複突現的母題，幾乎每個段落皆從一個極端的角度摸索在藏於愛一字中稠密狹縫之中的可能性。開場的〈我的部分〉是憤懣，在〈分手〉部分是不合理性的慾望，〈有愛還不夠〉則在內容與名稱上皆巧妙地回應了這些短篇中角色所處的困境。

有愛還不夠，無論是對於交往已久的情侶（分手），或即將踏入婚姻殿堂的新人（婚禮）、仰賴虛構的孩子維繫婚姻的夫妻（小孩）、突然決定離婚的妻子（有愛還不夠）來說，單單一個愛字怎麼足夠撐起共同的世界？又該如何確認此愛為真，而不是積累過多虛假而誤判的錯認？波默拉的劇本雖篇幅不長，但他擅長的正是揭露在生活中的暗流，將那些平時不見天日的人性暴露在日常下。與此同時，卻又對眼前一切有所保留，並不於那些沸騰的情緒多做停留，上個段落的情緒尚在消化，下個場景已然開始。

在政治意味極濃的劇名下，實則是二十個拉扯「愛」字之定義與樣貌的生活場景。《兩韓統一》來自於本次沒有出演的〈記憶〉短篇，每天醒來皆會忘卻過往記憶的妻子和在旁陪伴，需要不斷重述自己身份的丈夫。他們之間的日常散步是昨日問題與對話的重複，然而受困於這循環的男子卻依然能憶起當初兩人的相遇，是失散的個體遇到契合的彼此，就如同南北韓邊界消弭，兩邊的人們終得相聚。這僅僅是波默拉對愛所下的其中一則註解，他省去對時空的描寫，專注於單個場景的刻畫，在觀眾僅能接受低限度資訊，無法對角色所處的脈絡多做解釋的前提下，將強烈的情感放置於目光中心。劇作家試圖呈現的並非僅是列出情緒的多樣態，或觸碰那些遊走於灰色地帶的關係，如本次演出中，將師生情誼與親子之情並置比較的〈愛〉、在婚禮上揭露多人秘密的〈婚禮〉、凸顯神職人員與性工作者對這交易／情愛關係的認知差異的〈金錢〉。在角色默默含蓄或暴戾的情感之下隱藏著的，是湧動的情感與原欲。構成「愛」字的撇劃經多次翻折拉伸後，已非俗常熟悉的形貌。

對我來說，他的劇本雖然因克制地不輕易給出資訊而易於在不同文化脈絡下轉換，存有許多在地化或轉譯的空間，卻也十分仰仗演員對角色的想像。他們可能需要自行延伸一套對當前台詞的合理解釋，否則那些藏於字句間的巧勁極易變味，轉換為如八點檔般的張揚情緒。有點可惜的是，在演出中這樣的感受不時出現，在某些段落中，演員似乎將吼叫、哭喊、喧噪當作表達的捷徑，取代對角色行為及出口之言的思考，某種程度上讓本就刻意的情節更顯貼近媚俗的那端。不過，也有一些段落的演出讓人印象深刻，巧妙地捕捉到那些劇本的未盡之言，留給觀眾遐想的空間和點到即止的情緒。總體來說，學生製作難免帶點生澀，也受制於排練時間不易協調和其他外在因素，特別是本次演出位於一個不同於鏡框式舞台的古蹟內，團隊需考量更多的因素才能順利演出。在這樣的情況下，緊急出口製作能得到這樣的演出成果已實屬不易，但仍須演出文本的細節和情緒變換多加留意，試著在想像和台詞間找到詮釋的平衡。