

【第一篇 | 發表於 2024 年 7 月 18 日】

社會邊陲下戲劇實踐的教育與使命性《清潔日誌 No._____》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

由 EX-亞洲劇團推出的《清潔日誌 No._____》不同於往常專注亞洲文化的展演，而是以希望「喚起大眾對於少數弱勢族群的關注」的初衷，從劇場實踐的角度出發訴說了一場關於獨居老人和身心障礙者的故事。而戲劇圍繞在兩位慢飛天使阿聰與明慧，如何在清潔工作中逐漸幫助陳阿嬤與林阿公兩位獨居老人，找到自我的價值與定位，並且藉由一本本清潔日誌見證生命的交錯與交疊，彼此圓滿各自的社會角色與責任。

若沒有這齣戲劇，或許阿昌清潔庇護工場的這些故事難以走入大眾，而慢飛天使與這些獨居老人的故事也因此只能持續存在社會的角落，永遠無法傳承與傳送。從這層出發點來說，《清潔日誌 No._____》無疑是一齣具有積極正面的社會戲劇，導演以「類紀實」^[1]的手法來呈現這些真實存在於社會的故事，並期許觀眾在觀看時都能夠「感同身受」所有角色的情感與生活。但也正因為這樣的演出方式，使觀者在觀看時不免會產生一種蒼白的無力感，究竟經歷過後所喚起的情感能夠改變何種現況？

真實所引發的空泛與停滯

寫實地反映出清潔庇護工場中的故事，是這齣戲劇嘗試要喚起並且拉近與觀眾距離的策略。然而在戲劇的觀賞過程中，有過多所謂「真實」的橋段讓人難以進入狀況。戲劇一開始花了大篇幅在讓輔導員彭老師教導慢飛天使如何進入工作狀態，阿聰與明慧便因此在台上不斷地清潔，而第一位接觸的獨居老人林阿公則是一直在找尋已經不存在的弟弟，穿梭在舞台所設計的夾門之間，而第二位陳阿嬤為了完成約定煮了最後一頓飯，便展演了大家在舞台上同桌吃飯的橋段。這些真實如紀錄的展演都是為了讓觀眾感受到身心障礙者工作上的不易，而與獨居老人的相處與磨合更是一項不容易的任務，「慢」不只存在了他們現實中的生活，更被放置在了舞台之上。但因為輔導員、慢飛天使、獨居老人三者都是慢的，因此戲劇顯得很停滯，每一段的戲劇都能知道下一步該往何處進行，卻遲遲地無法推動，雖然知道這樣的狀態是他們的現實常態，卻依舊使觀戲變得有些許的沉重。

然而這樣的真實也並非都是負面的，明慧與陳阿嬤因為一件舊衣服所產生的衝

突橋段則顯得自然而真實。在第二幕中，彭老師指示明慧將不需要的舊衣服丟棄，然而，明慧想回收的大衣，卻恰巧是陳阿嬤和她過世先生的寶貴回憶；因此陳阿嬤捨不得，慢飛天使明慧卻因為無法理解箇中情愫，而大哭大鬧了起來——她不能夠接受，自己明明只是想完成好工作而已。透過彭老師與陳阿嬤的調解，我們得以真實地感受到三者的情感發生著變化，他們在衝突過後嘗試著理解與包容，而這也是這樣的真實渴望達到的效果，希望觀眾能夠共感相等的情緒，理解這樣的他們彼此是多麼的不容易。

過度飽和的情感和哭喊

這齣戲劇是飽含著各種情緒的，從創作之初就是因為與勺子阿嬤的約定，希望創作出一部關於清潔庇護工場人事物的故事。而在清潔工場之中，還有許多令人鼻酸泛淚的故事，這些身心障礙者難以在社會立足，先天就比常人更難以在這個時代生存下去；而獨居老人因為各種現實因素而無法適當自理生活，當這兩種生命碰撞在一起時，自然成就了一個富含血淚的故事。

但就是因為這樣的情感，讓《清潔日誌 No._____》變得過度飽和，到後來已經有些麻木。劇情最後真實地以林阿公沒等到回家，看到房子已經被打掃乾淨，就離去作為一個收尾，彭老師、阿聰與明慧三人在醫院相擁而泣。但在這段場景之前，觀眾已經先經歷了林阿公知道弟弟死去後的悲愴、陳阿嬤思念過世先生的多次憂傷，以及諸多小衝突帶來的情感，因此最後便無法再往上堆疊，而是在一次次的哭喊裡迷失，找不到核心的要素。或許是因為要呈現出真實的清潔工場裡，這些悲傷存在於每一天，逝去、來不及、思念、無奈等諸多的情緒貫串在他們的日常，不禁令人感傷社會邊陲下生命的無力與脆弱。

集體凝聚的無奈與現實相聚的悲涼

《清潔日誌 No._____》中合作的阿昌清潔庇護工場，他們創立的初衷便是希望藉由弱勢來幫助弱勢，以此達到一個良善的循環。然而戲劇的最後，彭老師卻也成為了這樣的獨居老人，無力地等待著明慧與阿聰來清潔打掃。這樣的結局看似是歡樂的，終於三人又可以如過往一樣地相遇。但若仔細地思考這齣戲劇的核心目的，彭老師是一個幫助著慢飛天使的輔導員，她花了大量的時間在陪伴這些特殊的孩子，時常加班至深夜處理緊急狀況，也曾在劇中說明自己也有家庭，可最後她為何成為需要幫助的獨居老人？

弱勢幫助弱勢無疑是一種互助的良善立意，但我們更應該去思考這樣的問題是否要從社會根本改善，獨居老人作為社會邊緣需要得到援助，而慢飛天使在與

他們相處過程的衝突該如何化解，從而達到良善的解方。戲劇具有教育的功能，這齣戲劇的抱負便是希望喚起大眾對於社會議題的關注，從而讓走進劇場看戲成為一項更有意義的行為，而如何將具有公共意識的戲劇處理得更加成熟與引人入勝，或許便是劇團能夠再努力進步的方向。

注解

1、參見林昀安：〈一篇 AI 寫不出的文章 一齣履行諾言的戲〉，2024 貓裏表演藝術節節目冊，頁 12-13。

《清潔日誌 No._____》

演出 | EX-亞洲劇團

時間 | 2024/07/07 14:30

地點 | 苗栗縣政府文化觀光局中正堂

【第二篇 | 發表於 2024 年 8 月 29 日】

時空永恆下的黑暗未來——《太陽》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《太陽》改編自日本知名劇作家前川知大的同名預言劇作，描繪了在未來世界爆發了未知流行疾病，從病毒感染中存活下來的人演化成了新新人類「諾克斯」。他們不僅可以永保容顏，甚至還擁有極佳的自我修復能力，雖聰明、高度理性地主宰統治著未來世界，卻懼怕太陽，只能在黑夜中行動來保持生命。同時世界中還存在一種被稱作「克里奧」的舊人類，他們雖未受到病毒的感染，也能夠恣意在陽光下行動生活，卻只能活在頹廢的自治區裡貧困又混亂地苟且生存著。

《太陽》由四把椅子劇團改編展演，大膽地選用不同於往常的「科幻題材」作為主體，讓大眾能夠在劇場也體會到這種大多在影視才會出現的主題，豐富了台灣劇場的多元性，也拓開了觀眾對於科幻元素的想像。一般而言，科技與技術往往象徵了冷漠與情感人性的消逝，在影視產業裡的故事主軸皆充滿著警示的意味，揭露了人類在過度追求美好未來的同時，人性卻漸漸趨向扭曲、醜陋及陰暗，最後導致了大規模的毀滅。在觀眾思考著當代自身處境時，也重新思索了人性幽微的細膩與複雜，以虛探實地反思過去、現在與未來的連結與發展，也同步地深思身而為人的沉重哲學議題。

太陽下的黑暗分化：理性與感性的交織錯綜

《太陽》一齣戲的母題圍繞著兩個因為病毒感染而分化的對立群體，子題則切入深究陽光下光明的存在應隸屬誰人。由衝突出發，便該由衝突化解這些對立，然而該劇卻似乎並未想給予觀眾一個關於分化與對立的二元答案，而是放置在了權力、家庭、個人、世代、資本與未來這些更大的面向來供個人思辨。諾克斯與克里奧的隔閡，不僅象徵了核心的權力不平等，更指向了人性上感性與理性的錯綜。

人類因為有「理性」而顯得跟其餘物種有所不同，然而在劇裡的諾克斯人卻讓觀眾思索了當他們看似全能，既不老不死又不傷不滅，甚至還擁有高度的理性思維，不受到情感的制約箝制時，無法在太陽下存活的他們似乎仍存在那些許的「人性」。換位思考這些被暗諷「陳舊被淘汰事物」的克里奧人，他們不僅紅顏彈指老，更受到各種情感的約束；不僅常常作出令人瞠目結舌的荒唐事蹟，

更會因為感情用事而導致最終不可逆的結果。他們既畏懼病毒的侵害，又渴望成為看似無所不能的諾克斯人，終極的理性似乎是他們不可錯失的生命機會。但陽光所給予的自由和感性所帶來無限的創造力，似乎成為一股不可見的拉扯力量，理性與感性共同並置在了這個未來的烏托邦世界中，看似美好卻又實則殘酷至極。而劇中克里奧人嚮往那個「新琉球」的專屬於克里奧人的繁華世界，卻又諷刺地是一個男尊女卑的獨裁世界，在理性與感性的交錯中，沒有絕對的好與壞，克里奧人似乎沒有抉擇一個「更好」的機會，幸福的生活究竟被放置在了何處？是脫離貧困頹廢社區，還是前往虛假的美好新琉球，亦或是成為一個永恆卻永遠活在黑暗裡的諾克斯人？

在我們嘗試思考人的本質時，《太陽》讓我們更深刻地去思考了生而為人的主題，看似沒有選擇的克里奧人其實是掌握最多選擇的人，卻也是承受最多不可掌控機遇的一群存在。究竟未來的全貌應該是永晝還是永夜，在理性、平靜、永生與感性、衝突、老化的進化與原始對立中，顯現出了作者嘗試討論的子題。未來科技的進步究竟是否是一種違背自然的狀態，因而永遠無法攤開在陽光下共構；而人之所以與眾不同，是我們在陽光下那些無盡頭的創造力，因為日夜更迭而有的喜怒與陰晴圓缺，也因為我們身而為人，會有不同於機器的情感與矛盾，在世界邊緣生存的這些人類，因為彼此而幸福也因此不幸。

科技鏡頭的高清衝突

《太陽》用了大量的科技影像技術，時常以攝影機來借諾克斯人的視角看到克里奧人的行為。科技象徵了高度的理性與一種上帝視角般的凝視，當克里奧人爆發衝突時，諾克斯人便拿著攝影機拍攝記錄著，螢幕投影的冰冷即是他們冷靜的視角，極端地對比克里奧人的野蠻與狂暴。如上述所探討的，人類以理性自居高位，但諾克斯人卻與此概念相當矛盾地衝突著，他們的理性超越了生而為人的感知與情感，但理性真的是推動一切「進步」的原動力嗎？人類擁合理性（Reason）的概念，最早可追溯至亞里斯多德的時代，他認為人類之所以不同於其他生靈，便是因為人類具有理性的靈魂（rational soul）。在其著作《尼各馬可倫理學》（*Nicomachean Ethics*）和《政治學》（*Politics*）中皆曾提及，理性是人類特有的能力，是人類得以進行道德判斷和理性思考的根基。

而在《太陽》一劇中，諾克斯是一種相較於「老古董」克里奧的「新人類」，擁有更高度的智慧與理性，並不會隨意發生衝突與口角。諾克斯象徵了人類進步社會的價值觀點，然而他們卻「錯誤地」依舊擁有忌妒心、介意收養的小孩沒有自己的血脈；安雅琪（陳以恩飾）還會受到血緣吸引、形容自己的女兒有難

以言喻的魅力；金雋吉（林家麒飾）也在乎舊日朋友的情誼與過往土地的連結情感，最後甚至選擇重新享受陽光照拂的自由。這些感性層面的交流，展現出了「人性」，推動了人、推動了世界往一個更幸福的位階，那樣被稱作「克里奧症狀」的病徵中，其實彰顯出生而為人的心緒與光輝。

情感流動的衝突

當田安結（李尉慈飾）最終選擇成為諾克斯人，攝像鏡頭再次以儀式化的角度紀錄了這樣轉變的時刻，彷彿象徵了一場「成年禮」的儀式，她終於成為了這個世界應許的大人模樣。醫生最後對田安結說：「想要放棄太陽，就是最典型的克里奧症狀。」我們總是追求著無法企及的遠方，卻又矛盾地無法割捨已經握有的所有。

《太陽》一劇中致力刻劃著兩個族群的相異以及每個角色的獨立性，使角色形塑上更加立體，卻依舊有許多未能觸及的層面。劇中花了相當多的篇幅在處理歐陽森繁（楊迦恩飾）與潘鐵彥（魏子慕飾）的異族友情，目的便是刻劃出兩人真誠相待、訴諸情感的流動與真情，對照戲劇開頭的巨大衝突，舅舅陸子昊（崔台鎬飾）殺害了諾克斯好友，導致雪山自治區遭到經濟封鎖將近十年，成為頹廢之地的悲劇。而鋪陳的這段戲劇，正是要凸顯出舅舅為何要近乎瘋癲地在這十年濫殺無數諾克斯人，因為他發現了諾克斯好友與自己並不存在真心的感情，兩人之所以是朋友，是因為自己是一個克里奧人，他的身分使他們成為了好友。一切都出自於理性，而這樣的理性導向了故事的發生，也推動成了悲劇性的結局。理性並非絕對的進步價值，也並非身而為人最光輝的一面，人必須從感性的層面去追尋才能找到真實的自我。

《太陽》一劇以科幻題材從根本的族群分化，帶出了人類思想的哲學議題，更大量藉由科技畫面造成視覺上的衝突。整體而言，這是一齣令人耳目一新的作品，但比較可惜的是劇情結構相對不夠緊密，人物塑造上也只聚焦在特定角色上，有許多的轉折都顯得突兀不具說服力，例如筆者無法被田安結突如其來的轉變說服，也無法完全理解陸子昊因為過往經驗要肆意濫殺諾克斯人的設計。同時在這個未來世界的設計裡還有許多可以處理得更為細膩的空白，但並不影響《太陽》一劇帶給觀眾深刻的反思，以及對於劇場新穎題材嘗試的勇氣。

《太陽》

演出 | 四把椅子劇團

時間 | 2024/08/10 14:30

地點 | 臺北表演藝術中心球劇場

【第三篇 | 發表於 2024 年 9 月 13 日】

沉默靜寂的荒謬——《曼谷公寓》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《曼谷公寓》是泰國導演維恰雅·阿塔瑪（Wichaya Artamat）的作品，他表示這齣作品是發想自邪典電影（cult movie），間接諷刺他眼中的泰國生活如同「邪教」一般，大量將信仰與尊崇融入進生活，致使人民的思想和行為都潛移默化地受到影響與改變。^[1]以觀者的角度，《曼谷公寓》是一齣非常「沉默」卻又詭異的戲劇，戲劇以長達將近一小時的廣播開始，舞台上沒有任何的劇情推動，只有四位演員在房間裡不斷做著重複的動作、展現日常。而他們似乎也沒有在專心聆聽廣播內容，但那不間斷的資訊灌輸，就如同洗腦般滲入了他們的生活中，無法抽離、脫逃；而在日復一日中，他們彷彿接受了這樣的荒謬，讓廣播裡的那些政策宣導、那些無理事蹟和振奮人心的言語，都納入自我的意識裡，將之整合。因此，當他們開始說話時，戲劇的主題便自然地帶出——關於底層人民那些對於生命、性、宗教、權力與死亡的感悟與無力。

《曼谷公寓》一劇在舞台上的布景十分簡約，以雙面舞台的方式演出，中間以珠簾切分成男性與女性的不同房間，互相交織、卻又互不打擾。這是一齣充滿象徵意涵的作品，但卻也是一齣很「無力」的作品，一方面是《曼谷公寓》的說故事的方式並不直接，戲劇衝突性很低；而另一方面則是因為戲劇企圖呈現出泰國底層人民的日常，對國家的無力感隨處可拾。但是，若要說人民沒有在思考或者企圖抗爭，那答案絕對是否定的，只不過如同戲劇所展現，他們就像是被「禁錮」在小房間裡，聽著被操縱的廣播內容，並必須被迫相信這個被建構出來的王室與政權。

先以男性房間的角度來探索，當廣播結束後，兩名男性角色便開始聊起關於「性」的話題。從觀眾的角度，雖難以直接判別兩人的關係究竟是父子、手足、戀人、室友亦或是敵人，但依舊能感受到兩人之間處在某種微妙的關係、某種互相不能離開彼此的狀態。其中一名男孩憶起在學校曾看過的電影《小活佛》（*Little Buddha*），並講述起自己對於活佛異常的依戀之心，甚至對著佛像手淫，最終被自己的父親看到。然而，當他詢問自己的父親為何這樣的行為不當時，似乎又無法從父親身上得到一個合理的答覆說服自己。眾所皆知，泰國以佛教為尊，主要信仰混雜著印度性力派、道教等元素交雜的佛教支派——上座部佛教。和追求普渡眾生的大乘佛教不同，泰國佛教推崇「自我解脫」的理

念，且其影響力具有相當程度的支配性，甚至凌駕於國家、王權之上。舉例來說，泰王見到僧王需要行跪拜大禮，且所有的泰國成年男性都至少得出家一次，就連國王都不能例外。而劇情中男孩的提問，極度諷刺地戳穿了這層宗教的遮羞布——許多百姓甚至並不清楚自己對於「佛」的信仰從何而來，卻無聲地接受了佛教是泰國「社會保護傘」的事實。對於泰國人而言，「佛」就是他們的許願機，任何願望都能夠仰賴向佛祖許願而實現，並且他們幾乎什麼都拜，甚至有些根本不是神佛。對於社會現實、政府的種種不滿，佛不只是泰國人民宣洩的出口，更可以承載、消化這些負面情緒，在政府與百姓間形成微妙的平衡和潤滑，彼此相容相生。

《曼谷公寓》的這些象徵都藏得非常隱晦，譬如男孩在進入青春期時，歷經生理上的轉變，令他對活佛產生了異樣的迷戀。而這樣怪異的作為，相當程度反應了泰國宗教的特性，與人性中最根本的、永無止盡的「慾望」緊緊交纏。比方現實中，泰國人若是到廟宇對佛祖求財，往往便能在一旁很輕鬆地找到彩券攤購買樂透，現拜、現買、現發財，宛如一條完善的經濟產業鏈；又如泰國知名信仰「鬼妻娜娜」，不但是許多屆臨當兵年紀的男性必拜的「躲兵役」聖地，更盛傳有求必應、非常靈驗。此些種種發生在泰國的社會現實，源自於人性內心的慾望，正如戲中男孩產生的生理慾望，來自於人最深處的內心，渴求那些望而不得、無法割捨、卻又勢在必得的存在。

回到珠簾的另一邊，從女性視角出發，她們看似聊著生活的瑣事與無關緊要的人生，但實則她們所探討的，更多是在這個無力的人生裡只得苟延殘喘，毫無翻轉的希望——她們有過夢想，但都被葬送在這個洗腦式的荒謬體制中，永遠被鎖在了曼谷的這間公寓房間內。泰國女權的低落其來有自；1361年，泰國古代的大城王朝便曾修訂法令，不但允許一夫多妻，甚至放任丈夫將妻子視作商品，進行販售。女性被物化，是敵國上繳的戰利品，或者只是奉獻給他國的「貢品」，即便回到近代視角，女性地位也絲毫沒有提升，常淪為富裕階級的洩慾工具，常態性地遭到性侵、強暴。在泰國，有高達四分之三男性都具有嫖妓的經驗，位居世界第一。很悲傷地說，對泰國眾多女性而言，去當妓女，或許至少能保有些許尊嚴，用金錢養活自己，而不單單只是被視作能任意丟棄的可憐商品。

泰國的王室，是全世界最富有的王室，奢華酒店、旅遊景點，各大賺錢的資本企業都隸屬於國王麾下；然而相對的，泰國九成的人民卻都屬於低收入族群，在這樣極度不平等的環境下，貧窮成了原罪，沒有人有資格夢想、談未來，而

在要想在憤恨與不平等間苟活，就得仰賴佛教。在《曼谷公寓》裡，女性房間的兩人不斷做出「自殺」行為，上吊、利用塑膠袋企圖讓自己窒息，背後暗藏著的是「自我解脫」的心理欲求。而要是從泰國佛教的觀點出發，社會上的女性若想求得解脫，便只能捐獻香油錢給寺廟，累積下一世輪迴轉生的功德，這是她們唯一的出路——然而，女性唯一的賺錢手段卻只有賣淫，這般現實，使佛教思想荒謬地成為惡性循環的推手。

《曼谷公寓》中，四個主角的行動非常類似荒謬戲劇的藝術手法，看似有所作為，卻又遲遲沒有任何的變化，凸顯對人類世界已經失去信心，充滿悲劇的心態。並且，《曼谷公寓》也通過摒棄語言和情節上的連貫性與邏輯性，大量採用象徵手法來傳達主題的核心思想，以「喜劇」的形式來傳達展演「悲劇」的主題。以著名的作品《等待果陀》（*Waiting For Godot*）為例，迪迪與果果等待著果陀的到來，他們做著毫無意義的事情，脫靴子、上吊、吃東西、睡覺、唱歌，一心要離開卻又等著果陀，物換星移、日復一日；最後決定，如果果陀再不來，便離開去上吊，但卻誰也沒有邁開步伐，持續等待。對照《曼谷公寓》的四個角色，一樣做著毫無意義的事情——談論著空泛的人生與夢想、思索著自己面臨到的困惑與難題，但卻沒有任何人要離開這個公寓，也沒有人真的結束自己的生命，只是在日復一日的廣播中苟活，等待那個不知道何時會有改變的社會。

《曼谷公寓》是一齣很具有魔幻色彩的戲劇，荒謬、沉重卻同時具有強烈的窒息感，那股不舒服的感覺，是從觀眾被迫坐著聆聽漫長的廣播開始瀰漫，而舞台上泰國底層人民的日常，也同樣嘗試令觀眾一同體驗不適。正如男性角色不斷進出的空間宛如棺材，女性角色也不斷嘗試著上吊、窒息而亡，整齣戲在死亡邊緣不斷游移、徘徊，未知與恐懼，讓戲裡戲外的每一刻皆縈繞著不安的氛圍。整體來說，這是一齣身臨其境的戲劇，能夠很真實的感受到泰國人民的無力和無奈，也能夠種種隱晦的象徵中，探索、認識泰國的歷史、政治、權力和宗教對於當代社會的影響，並藉此探討更深一層的生命虛無觀。

注解

- 1、參見藝術節專訪：[〈「如果能用說的，我就不用做這個作品了」：專訪《曼谷公寓》導演維恰亞·阿塔瑪與製作人莎莎賓·希芮旺吉〉](#)，題一。

《曼谷公寓》

演出 | 為了什麼劇團 (For What Theatre)

時間 | 2024/08/25 14:30

地點 | 水源劇場

【第四篇 | 發表於 2024 年 10 月 01 日】

文化與性別角色的衝突——《織男·彼赫巫》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《織男·彼赫巫》是一齣原創泰雅音樂劇，由傳源文化藝術團創作，講述了泰雅族男子彼赫巫（Piho）探索性別、找尋身分認同，以及衝破社會規範的一趟旅程。本劇以泰雅族「織布」為核心，企圖點出父系社會下男主外、女主內的傳統觀點與當代文化性別角色轉變的巨大衝突：男性就不能如同女性一般織布嗎？該劇高達 80% 的內容皆由泰雅族族語演出，除了呈現出強烈的部落凝聚力，也展現了獨特的泰雅族美學與藝術展演。以族語來探討性別權力的概念，不僅格外有張力，更能藉此讓觀眾思索在父系社會裡權力限制的禁錮，泰雅族 gaga 具備的社會約束性，並彰顯當代如「做自己」這般普遍的主流概念，其實極難在泰雅族社會中施展開來。

該劇的主題核心非常清晰、單一，就如同前文提到的論述，本劇始終圍繞在男性是否可以織布的主題，並從兩個面向來做深入的討論。首先，第一個命題是，社會受到父權體系的影響，人們一向認為男性應該主外，女性應該在家進行工作，然而當面臨到性別置換時，這樣的角色分工是否還能在社會上立足？其次，另一個命題則是探討當社會文化轉變，文化傳承的概念是否可以打破傳統藩籬的禁忌限制，讓主外的男性從事女性的活動？社會性別的置換是否同樣也會影響到部落內的族群發展？

筆者認為，該劇潛藏著一個問題：結構上的單一性，也就是劇情單調的主因。劇本幾乎沒有辦法呈現出主題的思辨性，而只是不斷重複的質問：男性不行嗎？我喜歡織布，難道無法從事自己喜歡的事物嗎？我的人生應該由我做主，部落的文化應該由我傳承——這些概念，其實圍繞在 gaga 這樣非常重要的泰雅族觀點上，卻在該劇中被幾句話就簡單帶過，直接跳躍到「我們不一樣」的結論，沒有討論新舊文化更新中面臨的強烈拉扯，或是 gaga 的社會約束性典範議題。戲劇開始後，便花了一整幕的時間聚焦在講述彼赫巫的誕生以及泰雅族神話的起源，卻在後來隻字未提，令人困惑這樣的戲劇安排目的。《織男·彼赫巫》作為一齣主打泰雅族的原創歌舞劇，但觀點卻與一般的戲劇無異，訴說應該尊重多元性別的差異，卻並未著重在泰雅族身上的異同進行延伸；講述了織布對於泰雅族而言無可取代的獨特與意義，卻也未就此解釋男性不可織布的緣由。

若以當代的文化角度來解析，喜歡織布、人生是否可以由自己做決定這些問題的答案絕對是肯定的；性別只不過是社會文化的再造物，性別的樣貌與型態也無疑是由文化所定義與界定出，但是今天若將時空移轉到泰雅族社會時，這樣的置換就會面臨問題。泰雅族社會是一個父系社會，長久以來都主張男性善於打獵、女性善於織布，**gaga** 則是「族人生活信仰與社會體制及權力管理中最高規範與準則，是部落維持族人生存發展，以及強化團結社會和諧相當重要的一種無形的力量。」^[1] 換句話說，**gaga** 是泰雅族維持社會的「約束性規範」，若違反了 **gaga**，就等同觸犯了禁忌，會導致部落、甚至家人受到詛咒。因此在泰雅族社會，若要進行對身分的重新定義，便會有多一層的文化限制。但在《織男·彼赫巫》一劇中並沒有深入的往這個面向思辨，而是始終服務於更淺層的問題，也就是上述提及的：男性不能織布嗎？男性不能陰柔嗎？

在新舊時代的文化更新中，這樣的性別衝突傳統理應有更好的處理手法，但是彼赫巫一劇的連結卻很斷裂。例如，在主角長大後，他舉辦了一個以織布為主題的個人展覽（此展覽與在戲劇中連接得相當突然），而當主角的老師來到展覽時，不但大肆批判，認為彼赫巫沒有為父母族人著想，就一味地渴望去做自己想做的事情，緊接著，主角的友人和彼赫巫便和老師開始進行歌舞劇的辯論：

「你的認同我不認同」，連結處看起來有些不合邏輯；同時在展覽劇情中，主角邀請了泰雅族歌手曾宇辰所飾演的表姐，演唱歌曲，表達出「我們不一樣」的勇氣，歌手不受外在影響，勇敢地做著自己喜歡的事情，將屬於自己的故事演唱給整個社會的人聽，傳遞自我的勇氣與價值觀，這確實令人感動，但放置到劇情中時卻相當刻意，好似這個場景就剛好需要一個觀眾來觀看展覽，需要一個歌手來表達我們的不一樣，需要一個泰雅族人來給予我們更高的勇氣，去面對自我與社會的相異處。劇情末尾，彼赫巫的內心轉換也有些突然，劇情設定裡，他因為織布找到了自己的一片天，他認知到了自己的世界跟別人不一樣，所以堅定地走向自己堅持的道路，為泰雅族織布傳統進行傳承。但是在戲劇中卻基本上沒有呈現出這樣的心境轉折，或許是因為受到音樂劇的影響，以為用歌曲便可以順利的推動劇情進程，但是觀看起來卻會覺得很無力，因為所有的答案與疑問始終都是統一的，並未傳達任何鬆動社會概念的可能性。

近年來，討論性別議題的作品相當豐富，本齣戲劇以泰雅族男性為核心的出發進行討論，筆者原本期待的會是更多關於泰雅文化新舊的衝突性，要如何處理泰雅族作為一個父系社會？且 **gaga** 作為一種泰雅的文化信仰，這種無法忽視的禁忌概念，該要如何因應時代文化的轉變？激烈的衝突變遷，卻在本劇中悄然

帶過，而轉將問題以歌舞的方式詰問：「你想過你的父母嗎？」、「你想過會觸犯禁忌嗎？」，始終沒有嘗試正面處理問題，只是不斷以反詰語氣強調：「難道男性不能織布嗎？」如同劇中所說，織布在泰雅族文化中別具意義，善於織布的女性會在族群裡具有重要的社會地位，不僅可以受到族人尊敬，更可以在死後走過彩虹橋回到祖先的懷抱^[2]。這樣的觀點，自然使得男性要織布對於泰雅社會產生巨大的衝突，而如何打破從古至今的文化傳統，看待文化隨時在變動、改變，面對文化的傳承問題又該如何重新賦予意義與定義，這些都是當代社會應該重新思索的議題。

李莎莉在《台灣原住民衣飾文化》^[3]。一書中表示了，**gaga** 是一種載體，泰雅族人將織布工藝視作了「媒介」，遵守 **gaga** 的規範是敬畏祖靈，並且避免觸犯禁忌的規章。織布所代表的意義並不只是保暖，更與社會制度、歲時祭儀息息相關，得以反映出泰雅族社會的組織、男女分工特性、族群認同和傳統美學的特殊涵養意義。

整體來說，《織男·彼赫巫》是一齣音樂性很足，歌曲也充滿穿透力的歌舞劇，展演表現十分出彩，以族語的演繹方式強調了部落傳承的重要，以織布展現出對於文化傳承的意義與重視，都帶給了當代認識泰雅族文化的一種新興可能。然而，對文化與性別認同的討論卻維持在非常基礎的表面，並未有深入論證的嘗試。筆者期待未來作品能夠更深入衝突討論，而並非停留在表層的主題意識初探。

注解

1、[國家文化記憶庫](#)，泰雅族 **Gaga** 之定義。

2、關鍵評論，[〈把生命織在裡面：泰雅族重新「編織」的文化復振與誇區傳承〉](#)，2021 年 6 月 2 號，中華民國地理學會會刊。

3、李莎莉，《台灣原住民衣飾文化》，（台北：南天書局），1998 年。

《織男·彼赫巫》

演出 | 傳源文化藝術團

時間 | 2024/09/14 14:30

地點 | 樹林藝文中心演藝廳

【第五篇 | 發表於 2024 年 10 月 22 日】

成長必經的矛盾之旅《腳不落地的孩子》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《腳不落地的孩子》展現天馬戲創作劇團獨特的表演方法，以高空特技表演為主，結合音樂劇的方式談論個人成長與家庭衝突的議題；藉此顯現世代觀念差異下，親子間的關係該如何化解、個人發展上的矛盾該如何抉擇；以此凸顯每個人都有選擇自己模樣的機會，傾聽與理解才是生命中不可缺失的必須。

這是一齣比較傾向兒童及青少年觀賞的戲劇，希望孩子不要在成長過程中失去勇氣和追尋快樂的機會。主角蕭宇承（何海翔飾）出生在「高空世家」，從小就接受嚴格的訓練，以便未來繼承家族的大業。然而除了高空特技外，身處在高中的小宇對科學也充滿著興趣，準備與科學研究社的朋友一同參加競賽。但媽媽（鄒湘妮飾）不僅不支持，還不允許他參加競賽，認為成為接班人才是小宇的未來，現階段要做的事情便是準備在祝壽大典上成為接班人。

既然是一齣偏向較低年齡層的戲劇，如何調配戲劇的比例便顯得重要。整體而言《腳不落地的孩子》在特技與音樂劇中努力地達到了流暢，並且藉由誇張的戲劇表現勾勒出了主題，讓觀眾既能有感官上的高度享受，也能省思作品核心想探究的議題。

異世界的經歷，機械神降臨的調解與救贖

《腳不落地的孩子》是一齣用心的戲劇，特別是以高空特技的綱吊為主體，藉此切入討論關於親子關係、乃至於「傳承」技藝的探討。

親子的議題近年有許多出色的影視作品討論，以親情為核心，探索了家庭中的愛與矛盾、理解與原諒。知名作品《你的孩子不是你的孩子》便圍繞在不同的親子關係下，討論父母對孩子的期待與控制，導致了不約而同的毀滅性結果。更凸顯出了子女的掙扎與反抗，在高度教育壓力下，渴望自由的心靈，顯示出了高度的戲劇張力以及帶出世代衝突的議題。

但《腳不落地的孩子》並未處理如此深度的親子議題，而只是點出了很淺層的親子矛盾，著重的也並不是孩子成績優劣的好壞，而是是否符合父母所期待的樣子。小宇的母親忽略了兒子優秀的科學表現，只是一味地認為傳承家族的傳統技藝才是最核心的必須，如同大多家庭所面臨到的親子問題——「為什麼你不是我想像的樣子？」、「為什麼我不能選擇自己要成為的模樣？」

為了要逃避母親的掌控，小宇並未參加祝壽大典的演出，媽媽卻在大典上出了意外，因此陷入了昏迷。戲劇以祖師爺顯靈的方式來解決小宇和母親之間的問題，在異世界的領域裡，讓靈魂與靈魂進行了交流對談，使得兩者脫離了人本身的討論。祖師爺如同機械神一般地處理了親子間的矛盾，父母將內心的希望用強迫的方式加諸在孩子身上，而孩子在懵懂的階段只能用逃避的方式規避掉父母過度的期待。

高空特技與音樂劇的共同展演相當吸引觀眾，祖師爺作為機械神的存在也扮演到了戲謔的角色，使得演員與觀眾達到了良好的互動。九十分鐘的演出十分緊湊，歌曲的穿插代表了作為母親的為難，以及孩子的無助與徬徨，「腳不落地的孩子」象徵了在高空上無法觸及陸地的孩子，那份被寄予了高空希望的期待，因此無法輕言落地的無奈；那份喜愛高空的享受，卻自此無法回到地面的不安。

傳統與現代的碰撞，傳承的可能性

亞洲社會的觀念時常將學習作為評斷孩子優劣的唯一標準，而技藝，一技之長的擁有則退居到了第二位。《腳不落地的孩子》的主題賦予了親子劇更多元的觀點，究竟傳承的意義與必要該定位在何處。當孩子有自己的夢想時，父母該全心全意地給予支持與成為後盾，還是將孩子引導到一條自我觀點上更容易成功的道路，在這條路上加以投入心血，確保他往後餘生的順遂？

教育議題難以有正確的解答，《腳不落地的孩子》給予了非常過度理想化的解答，為什麼不可以兩者兼具？但或許我們該思索的是，為什麼「可以」這麼難呢？台灣的升學制度限制住了許多孩子的多元發展可能性，甚至選擇擁有一技之長也不是當代社會的主流思想，更別提傳承的機會，多數父母更希望自己的孩子可以透過名校改變自我的未來。換句話說，在壓力驟大的競爭環境裡，傳統與現代的碰撞，往往犧牲了傳統的價值，也抹滅了夢想的存在，現實才是大環境下的妥協。然而，該劇的出發點卻聚焦在了傳承的必須上，比較可惜的是沒有談論關於高空技藝傳承的特殊與必要性，僅將焦點放置在了父母過度的逼迫導致孩子產生逃避、不再快樂的失落。點出了同樣處在社會的問題，為何如此多懷抱夢想的孩子最終都選擇放棄，原因與父母過度的期望和高壓的強迫有密切關係。

而劇末，小宇不僅成功地得到了科學競賽的獎項，也順利的成為了高空世家的繼承人。一切的順利結果，都和母親在異世界化解了衝突有關。

天馬戲創作劇團的高空馬戲，給了所有觀戲者追尋夢想的勇氣，登上高空不僅需要具備勇氣，更要記得登上高空時的渴望，這些是成為大人後漸漸被遺忘的純粹。因此這齣戲不僅是給青少年觀看，也是給成年人重新找回夢想與快樂的一齣戲劇。

《腳不落地的孩子》

演出 | 天馬戲創作劇團

時間 | 2024/10/06 14:30

地點 | 新北藝文中心演藝廳

【第六篇 | 發表於 2024 年 11 月 04 日】

探究孤獨的靈魂派對《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》一劇延續了人力飛行劇團一貫的實驗性風格，以獨腳戲的方式詮釋法國詩人韓波（Arthur Rimbaud）的作品《地獄一季》（*Une Saison en Enfer*），展現出在現實與虛妄中生命的狂喜與悲涼、扭曲陰暗和曖昧混沌。

孤單的靈魂 狂妄的派對

看完戲劇過後，疑惑不斷遊蕩在腦海中，過去的五十分鐘發生了什麼？肢體探索、行為藝術、喧囂狂鬧，在肆意的宣洩後能代表的意義為何？而這場看似狂歡的派對最後又該如何結束？

《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》唯一的人物是一名保全，在節目介紹裡稱他為「臥底保全」，他是資本社會裡最底層的存在，卻不斷穿梭在富麗的大樓中，渴望逃離去夢想裡的烏托邦，卻又深陷在了「這裡」，他將這裡視作了「奪回生命主導權」的領地。

烏托邦的可能性在哪？這是在戲劇中意象的問題，資本結構中底層的人對於權力的追求、對於物質慾望的渴望，都在獨腳戲中被以一種狂歡的精神困境給展演出來。在人類被社會規範和精神理性掙扎束縛的同時，本能地追求著自由與快樂的純粹，是在這個夢幻卻又地獄之地的共存。

「讓想像力奪權」（*L'imagination au pouvoir*）是這部作品的核心理念^[1]，因此戲劇的氛圍十分晦暗，觀眾圍繞在舞台，看著保全（楊奇殷飾）說著詭異的台詞、肆意的舞蹈、肢體、搭配著紅色噴漆的寫下注音版的「讓想像力奪權」在透明塑膠布幕上，與之互動產生窒息感，如同對這個世界無聲的抵抗，又彷彿對自我內心最深沉的吶喊。

這場個人的派對，亦是一場對自我的對話。多次對著不存在的韓波進行對話，以小名似的方式喊著「波波」，這令人無法看懂的困惑圖像，令觀者感到了不安與懸浮感，似乎也象徵著生活中無意義、缺乏秩序的狀態。而喊著波波的同時，那種無力之感，強調了個體在無序世界中的掙扎求存，是強烈的孤立與疏離。

然而在觀眾試著沉浸在表演的氛圍時，劇中卻有一段非常影響觀賞的中斷，當楊奇殷一個人在狂歡時，為了讓噴漆的味道消散，工作人員將門給打開。從筆者的角度完全可以看到路上的行人在往內看，尤其此場是非常喧囂的一幕，極度影響觀感，也無法專心在這幕的進行。

同時可惜的是，這齣戲的銜接與轉場相當不明顯，不清楚他的每一次切換意義是什麼。甚至在劇末的時候重複多次開門跑出去，又從後面的門跑回來，似乎是要表達穿梭的意味，但看起來有些荒誕滑稽。

解離的文字 虛妄的意義

「我剛才說了什麼？」

劇中多次重複這個問句，但說了什麼，似乎沒有人記得。劇中的文字並不是詩意般的被述說，更像是被解構、又重組的接字遊戲，很難找到一個絕對的邏輯跟意義。意義似乎是虛妄的，文字語言也不是世界中最重要存在，生存才是。因此「生活」在這個扭曲的空間中，苦難般的磨難象徵著「地獄」的存在，而「一季」彷彿是一段短暫卻極為強烈的時期，在人類歷史中是一個細微的片段與插曲。

韓波在經歷了感情的極大創傷後，寫下了《地獄一季》這部著名的詩集，他的文字充滿了冷峻而憂鬱的氛圍，進行了自我和靈魂折磨的寫照，更展示了他在面對信仰、愛情、藝術追求和自我身分認同等方面的激烈掙扎。

他以詩歌的方式表達了對生活的幻滅，更通過了象徵意義的語言揭示了對人類存在的質疑。《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》便奠基在韓波的語言結構上，用拼貼、取樣的方式來創作，自己便是一個觀察者，與這個現實深度的連結。

對於這短暫的五十分鐘演出，可以有各種符碼意義的詮釋與解讀。無論是小人物對社會結構的自我重塑，亦或是對生命循環與時間的流連與徘徊，都是這場單人表演藉由「想像力」對現實的批判，更是對自我的吶喊。

從本質上獨腳戲是觀看表演者的發揮，但是在這齣小劇場的實驗劇中，或許應該思索想帶給觀眾的感官經驗為何。戲劇中有諸多詩意、肢體、意象的展演，表演者也努力地帶給了觀眾這些體驗，但仍舊對整體有不明所以的感覺。可以理解他想創作出來的時空處境，也能夠為文本脈絡進行梳理與分析，但卻不禁思索小劇場藝術的展演，時常令觀眾有大量困惑與疑慮的結果，是否是從事表演藝術所希望帶來的結果與成效。

在周六的這場舞台氛圍的渲染中，經歷的這一個短暫的午後，彷彿去到了所謂的地獄，共感了一遭在虛妄世界的紛擾與寂靜。

注解

1、參見《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》的節目介紹。

《地獄一季—我羨慕動物的狂喜》

演出 | 人力飛行劇團

時間 | 2024/10/19 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

【第七篇 | 發表於 2024 年 11 月 20 日】

生而為「獸」：當代社會的兩種提問《雞雞好吃》x《籠子裡的白狐》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

金枝演社的兩部新作品，只看劇名或許會覺得有些莫名，但作為中生代創作系列的第二部，兩齣戲劇的風格迥異，卻都以動物為核心帶出生而為人的孤寂與無奈，藉由動物為象徵各自點出了時代下人性的問題。

如何做一隻好吃的雞？反烏托邦式的動物寓言：《雞雞好吃》

《雞雞好吃》從劇名開始就充滿濃厚的戲謔效果，藉由兩隻雞：阿萬與阿澎在養殖場的反覆對談，討論作為一隻「雞」的人生與自由的意義，反諷當代人爭取功名，如同機械一般生活，渴望自由與成功，最終卻失去自我，被社會徹底同化與湮滅。

這是一齣可愛卻殘酷，甚至相當獵奇的作品^[1]。戲劇從開始就不斷藉廣播和音樂播報，告訴阿萬、阿澎要做一隻有用的「Champion」（冠軍）雞，介紹著成為 Champion 需要養成的規律習慣。阿澎就如同我們身邊都會出現的典範，熱情、勤奮、充滿理想，急切地成為下一代的「Champion」；然而阿萬卻自始至終不斷地疑惑、糾結，不願意日夜重複著相同的事情，反覆提問做這些事情的意義。

劇情在雞兄弟兩人不斷地爭辯與廣播的催眠中一天又一天過去。機械式的健康快樂生活讓阿萬想要逃離，卻迷失在了如同迷宮幻境的養殖場內。最終阿澎成為了夢寐以求的新一代 Champion，阿萬也被徹底同化。

戲劇結束在阿萬滿口鮮血地吃著那最優質的雞肉，Champion 雞。

金枝演社利用非常成熟的語言刻劃《雞雞好吃》的寓意，台語「咯咯、砵咯」（kok kok）的仿雞叫聲都相當真實，整體的結構與轉場都令人眼睛為之一亮。養雞場裡的競技鬥爭，雞隻內心的矛盾轉換，用精巧歡愉的布景形象切入了社會的殘酷與陰暗。

究竟為何要成為 Champion？當代社會陷入相似的泥沼之中，人們如同阿澎一樣充滿熱情地進入這個社會，所有的資訊都在教導如何「成功」，我們急切地照做、迫切地期許自己走向終極的目標。但若有人如阿萬一樣問出：這樣有用嗎？駁斥與教育的聲音便會出現，因為成功只有如同既定模板的 Champion 一

樣才有意義。隨著時間與重複動作的洗腦，人們不再有批判與思辯性的思考，只是無條件接受由上而下傳入的所有訊息，呆滯、機械、單一與無感變成了常態，這是一種集體性的悲劇。自由是每個時代都在追求的宗旨與目標，然而我們卻都被社會給同化，失去了熱情與初衷，最終如同在熔爐中徹底消失。

廣播依舊播報著快樂的音樂，放送著成為 **Champion** 雞的驕傲，但卻隱藏了那些所謂最優質的冠軍最終的結局，讓養殖場的所有雞隻永遠失去時間觀與質疑的能力。

董悟還是動物？現代聊齋：《籠子裡的白狐》

相較於魔幻寫實的《雞雞好吃》，下半場的《籠子裡的白狐》是一齣現代版的聊齋志怪獨腳戲，由施冬麟一人完成說書、吟唱、肢體、操偶與多角色扮演的的工作。戲劇不僅融入了諸多的劇場元素，更帶入了動物時事馬來貘「英雄」的意外死亡事件，為這齣戲增添了一絲風采。

這是一齣怪談，看似在談動物園管理員董悟與白狐間的人獸情感，但本質上卻抽絲剝繭董悟作為「人」的內心複雜世界，以及在失去作為人的價值以後，他剩下的存在意義為何？

作為動物園管理員的董悟，具有能夠聽到動物心聲的特殊能力，因此幫助動物園完成許多的任務。然而董悟卻是一個具有社交障礙的人，無法自然地和他交流，他唯一能夠傾訴的對象是一隻白狐，而白狐也彷彿能夠理解，聆聽與回應他的話語。白狐表示自己是一隻修練的狐妖，與董悟有著三世情感，兩人本就是相愛的戀人。隨著劇情發展，董悟越來越逃避現實，著迷並且渴望與白狐有更多的親密接觸，最後甚至全身心與白狐交合，一起陷入瘋癲的幻境中。

動物園裡的千奇百怪，以人為媒介穿梭在生靈之間，這齣獨幕劇，施冬麟用京劇唱腔的變化，講述白狐與主角的累世感情，轉化人狐之間的複雜情愫。節目介紹用「逃避」、「著迷」、「渴望」、「入神」四個引號來描繪董悟的轉變，更進一步地說，董悟對於白狐的著迷與渴望入神是源自於逃避，他真正想逃離的就是自己的內心世界。

董悟的父親，是造成他內心瓦解的元兇。董悟之所以與動物擁有奇妙的連結，需追溯至他的孩提時代——他親眼目睹了父親在他面前支解了自己視為朋友的黑狗，每個殘忍的動作、每分冷冽的眼神，和那一句彷彿鬼魅般的提問：「欲食

無？」(要吃嗎?)，父親親切的微笑，卻徹底擊碎了董悟幼小的內心。他聽著黑狗掙扎地呼救，卻只能無能為力地佇立，靜靜看著一切發生。一直到董悟親手埋葬了黑狗，那可怕如同夢魘的聲音才完全消逝，然而董悟彷彿也將完整的自己也給埋葬，隨著黑狗一同進入到那無盡的黑暗之中，成為支離破碎的肉塊，不見天日，再也無從修復。

與其說這是聊齋志怪，我更傾向將這部作品放置在當代的情感與個人問題來討論：董悟之所以陷入近乎瘋癲的狀態，源自於他與女友變質的關係。女方認為董悟花了太多時間在動物園的工作上，最終提出分開，面對心靈寄託離自己而去，不擅長表達自己情感與想法的董悟，不知該如何面對與處理這突如其來的狀況。因此，最終在女友歸還戒指的時刻，董悟極其殘忍的將心愛的她殺害、分解，甚至將這些人肉餵給了白狐，對董悟而言，這一切都發生在無意識中，他只能更加瘋癲，只能陷得更深——只能繼續與白狐糾纏在一起。

為何有人如此殘暴？這是我們看待社會新聞時常問的首要問題，但我們卻很少提問，為何瘋狂？

《籠子裡的白狐》必然是一齣關心社會的戲劇，從劇情開始便花了相當長的篇幅暗諷人為失誤導致動物死亡的悲劇，又如後期提及董悟精神狀況殺害女友的憾事等，這些都是現實生活裡真實存在的事件。所謂的聊齋志怪，反映的其實就是社會現況，「怪」是指異常的事情，白狐是否與董悟有三世情感我們無從得知，但董悟的精神狀況異常卻顯而易見。當他帶著便當躲躲藏藏時，無人真正關切他是否有異；當董悟在園區內與白狐做著荒謬不可言喻之事時，發現者第一時間卻是上傳網路，大眾的攻擊讓董悟越發癲狂，更加深陷於與白狐的依戀關係。《籠子裡的白狐》巧妙地安排了說書人這個角色，以局外人的角色講述這個荒誕的故事，然而說書人就如同每一個觀眾，我們都在說董悟「怪」，都在看他與白狐在籠子裡的荒誕，但卻都忘記了董悟作為一個人，他為何會走到今日的處境。他失去了生而為人的目標，也在失落感情裡徹底失去了自我，無止盡的孤獨日常中，董悟成為了可怕的加害者、可悲的失語者。

劇末董悟為了與白狐廝守，將白狐也吃進自己的身體中，兩者合而為一，董悟彷若成為了「動物」，不再是一個人，而成為了徹底的獸。

從表面層次來說，《籠子裡的白狐》是一齣現代版的聊齋誌異，是一段人獸戀的寓言故事，但實則他講述了人在經歷某種衝擊後，精神上可能出現的異常狀態。進而點出了當代的社會議題，「獸化」的概念，董悟的殘忍如同一隻動物一

樣，殘暴地撕咬了一條鮮活的生命，將生命只視作了一盤食物。然而，戲裡那些恥笑著董悟的大眾，或許也有作為觀眾的我們，似乎也一樣嗜血，並不比猛獸好上多少。

人獸思辨，解讀現代社會的隱喻之美

《雞雞好吃》與《籠子裡的白狐》兩齣戲劇都以動物作為媒介，用黑色魔幻的特色來象徵當代社會人的型態與狀態。金枝演社相當細膩地將兩齣戲用完全迥異的風格展演，前者如同暗黑童話，以暗喻的方式點出了機械時代下人們逐漸失去主體的恐怖，指出社會下人們所接收到的資訊似乎都是一層既定的樣板，目的就是為了對大眾進行集體性的思想改革，若不具備主體的思辨能力，最終也將淪為「好吃的雞」；後者則是警世寓言的怪談，藉由人妖的故事點出了當代社會的「動物」和「精神」相關議題，獨腳戲的演出方式更增添了「扮演」的特性，每一個體都在負責不同的角色，是生而為人最本真的狀態，歌唱、說書、肢體甚至京劇的展演，體現的不僅是演員出色的演繹，更象徵了每個敘事者、聆聽者與旁觀者。

注解

1、劇團在進場前，甚至發給每位觀眾一塊雞塊。

《雞雞好吃》x《籠子裡的白狐》

演出 | 金枝演社劇團

時間 | 2024/11/08 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

【第八篇 | 發表於 2024 年 12 月 12 日】

生死交流：匯聚成河的別離之惑《生命之河》2.0 版

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

你想成為什麼樣的水？一條奔赴大海的河水、一滴落在大地的雨水、還是一顆滑落臉頰的淚水、抑或是一瓶打入體內的藥水？

這是水面劇《生命之河》2.0 版給觀眾的第一個提問。在充滿藍色調的劇場空間裡，如同水流波紋的設計，讓觀眾彷彿也化為「水」的一份子，遊走在沉浸式的氛圍裡，想像自己是何種模樣的水，也想像自己能成為何種模樣的人。

《生命之河》2.0 版並非單純的舞台劇，而是利用了藝術構思的創作方法，並且結合專業醫療顧問，讓觀眾激起對生命價值、照護議題以及家庭關係的關注，進而達到戲劇治療的結果。

「水面劇」（Aqua Round Assembly Drama）是由張嘉容導演所創立的戲劇形式，核心在於角色的轉變與探索，運用戲劇治療的理論，促進個人與群體的情感釋放與幸福感。強調觀眾的參與，讓觀眾不僅是旁觀者，也可能成為表演者，透過肢體、語言或扮演劇中角色，分享觀點、解決問題。幫助參與者理解生命議題，結合藝術創作與社會關懷，讓戲劇具有社會行動的能動性^[1]。

面對至親的生命進入倒計時，該選擇放手，抑或努力留下他們？這是《生命之河》2.0 版的第二個提問，也是本齣戲劇的核心訴求。

聚焦在「預立醫療」^[2]和「病主法」^[3]的議題，劇中故事所影射的正是當代社會下無數家庭的縮影。癌末昏迷的母親只能依靠呼吸器延續生命，身為主要照顧者的小女兒堅決不能放棄母親，可大姊與二哥卻一心希望母親可以安詳離去，進入安寧治療。三人激烈爭吵無法達成共識，不孝、殺人、自私，這些強烈的詞彙充斥在談話間，但面對母親的生命倒數，又有誰能堅強理智地做出決定？

無數疾病纏身、因年邁而身體衰敗的人，最終只能倒在病榻上，毫無選擇自己生命的機會，在逐漸消殘的那刻，只能讓他人決定自己最終的結束。

《生命之河》2.0 版期許做到的，是對生命多一份理解與感悟，更是對生命多一層選擇與尊重。

如果想要善終，必須得先學會善生

在大多數人們心中，生命誠可貴，不應輕言放棄。但近年已有愈來愈多的社會議題聚焦在善終的討論上，無論是病主法或是安樂死法案，都回歸到「生命自主」的範疇上。

死亡作為課題，本身就敏感且令人有些許畏懼。但《生命之河》2.0 版直接地搬演了一場面對死亡的戲劇，讓我們藉由「身臨其境」去領悟為何要善生善終。從病者的視角、照護者的角度、醫療人員的眼光三方切入，每一步都設計來傳遞戲劇的核心宗旨：面對死亡的恐懼，我們有更多可以先行準備的努力。以觀者的面向來看，這齣戲劇更大的目的在於療癒。療癒的不僅是那些本身就切身經歷的人，更是能夠選擇未來的群眾。

我認為關於善生的問題，可以從《生命之側：關於因紐特人，以及一種照護方式的想像》（*Life Beside Itself: Imagining Care in the Canadian Arctic*）^[4]一書中找到解答。因紐特人不能理解為何加拿大政府要這麼努力地救治他們，為何活下去對政府而言這麼的重要？因紐特人面對生死的觀點與資本社會下的大眾截然不同，他們把死亡看作生命的一部分，稱之為「死活相依」（*living mournfully*）。反映的是因紐特人對生命、死亡以及人際關係的理解，即使一個人逝去，他的精神、影響仍然與活著的人密不可分，死亡並非徹底消失，而是以不同方式繼續存在於生者的生活中。悲傷雖然是不可避免的自然情感，因紐特人卻不把它視作一種負面的情緒，而是與「死者維繫」的方式，在為他們哀悼的同時，也慶祝著生命的韌性與延續；離開並不代表永別，曾有過的羈絆與回憶，都將永存在各自心中。

因紐特人在意的是人與人的真實連結，活著的意義是人的交流，而非一具冰冷的軀體。但在醫療機構的眼中，他們在乎的是心率是否正常、身體機能是否能夠復原，而非這個人是不是「活著」。從這層出發來說，只是插著呼吸器、鼻胃管勉強支撐生命的方式，這樣的生命與價值，我不禁提出共同的疑問，這是我們身為人所追求的結果嗎？

戲劇治療：過度強烈的互動

我們能在水面劇中感到生命的能量，藉由水的流動意象去讓觀者與演出者一同穿梭在不同的人生縫隙裡。這些民眾演員分享自己照顧失智、重症患者，或是自身就罹患重大傷病的經歷，由他們和專業演員所搬演的虛構故事，共同交會成了一齣探討生死、照顧與自我和解難題的戲劇。

然而，劇中的設計確有一些突兀的橋段。在戲劇展演到子女三人爭吵的高潮

時，戲劇被終止了。導演走入了場中讓觀眾開始思索、討論，並且邀請現任於陽明交通大學附設醫院胸腔內科服務的陳秀丹醫生，以個人從醫的專業角度來分享推廣病主法，並且宣導「善生善終」的觀點。直接請醫生上台宣傳的設計，雖然立意良善，但依舊有些脫離戲劇的範疇，反而宣導意味過度強烈；又，邀請觀眾到台上去扮演不同角色，但參與的卻大多為原本的民眾演員，而觀眾還是靜態地旁觀，令人不禁思考這樣的互動設計，是否可以達到預期的效果？這樣的設計是否可以有更合適的戲劇安排？

在《生命之河》2.0 版的表演形式中，我認為在傳達理念的方式上，也尚有不近人情之處。縱然請觀眾化身為水的提問，可以為同為長期照護者的群眾們帶來療癒或共情，但就一名未曾擁有或身處那樣生命經驗的觀眾或個人來說，卻難免有些難以沉浸的疏離感，與抽離劇場的尷尬感；而某種程度上導演一再打破第四面牆的演說，也不免帶來相同的困境。

若是《生命之河》2.0 版的意圖，有想向非同溫層的一般觀眾傳遞長照議題的思考在其中，那麼如何調配舞台之上與觀眾席間的關係，是一個值得深思的問題。

不過，水的流動、直擊心靈的片段式演出，從疾病、死亡、衰老，親情陪伴的痛苦到釋然，當觀眾能夠真的走上台去感受不同位置的角色，或許才能真正跳脫自己墨守成規的觀點，在即興創作與互動體驗中感受到生命的衝擊與真實，這是值得嘉許的嘗試。這些迥然於傳統劇場帶來感觸的設計，為劇場形塑了新的可能性，觀者不再是「觀看」一個他人身上發生的事，也不再只是空乏地體會著無力的蒼白感。

這齣戲劇的療癒處方箋，適合在生活曾經有過相同經驗的觀眾，每一場景都能輕易地觸動需要被治癒與理解的記憶；同時也適合嘗試在劇場體會可能性的個體，不再只是作為一個觀者，而是在舞台上去感受生命每刻跳躍的綻放，為自己的生命做主與發聲，達到更深層的領悟。

注解

1、《生命之河》2.0 版節目單簡介。

2、所謂「預立醫療」指的是在身體還健康、有能力清楚表達自己意願的時候，先寫下或說明未來面對重大疾病或無法表達時，希望如何被照顧的一種方式。

醫護的實務上會根據在文件中表達的意願，調整治療方案。例如，如果選擇不進行心肺復甦術（DNR），醫護人員會依循決定不進行搶救。

3、病主法指的是《病人自主權利法》，是台灣在 2019 年開始實施的法律，也是亞洲第一部保障病人醫療自主權的法案。核心是尊重每個人在面對重大疾病或生命末期的選擇權，讓病人自我決定是否要接受特定的治療，例如急救、呼吸器安裝等方式。

4、 Lisa Stevenson 著，謝佩玟譯，2024 年，左岸文化。

《生命之河》2.0 版

演出 | 水面上與水面下

時間 | 2024/11/24 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

【第九篇 | 發表於 2024 年 12 月 27 日】

孤獨的跨界者：人與羊的變形之旅《羊之歌》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

柏格曼劇團（FC Bergman）的《羊之歌》（*The Sheep Song*）是一齣結構十分嚴謹的戲劇，不依靠對白，只仰賴音樂及肢體來演繹一頭「羊」逐步變形、成為「人」的過程。

《羊之歌》充滿著寓言式的批判；羊作為主角，並以人類「踐行者」的身份走過生命旅途，展演他的純真、無辜與無知，失落、孤寂與脆弱，而其不甘於平凡的姿態，正如當代群眾的樣貌：既渴望脫離本質、跨越身份邊界、對改變自我有著極端的偏執，卻又往往在孤獨中丟失了「本性」，無法再尋回真正的自我。

羊，一向有著多重的象徵符碼：《聖經》中形容信徒就像迷途羔羊，需要牧羊人為其指引方向；《約翰福音》（*The Gospel of John*）則將耶穌基督視作上帝羔羊，為世人犧牲奉獻；現代社會中也有像複製羊桃莉這般，看似完全相同卻又完全不同的個體「變形」。而在《羊之歌》中，「羊」既作為迷失的靈魂，也更進一步探究對他者／非人物種的哲思。

如《科學怪人》（*Frankenstein*）中自由意志與孤獨宿命的辯證，又如卡夫卡（*Franz Kafka*）《變形記》（*Die Verwandlung*）中與家庭和社會的高度疏離感，《羊之歌》深究母題「變形」的探尋，羊人同樣為追求人形而付出相應代價，反映存在的掙扎與異化的恐懼。

渾沌旅途的提問：為何追求為人？

「羊」自踏上成為人的生命運輸帶開始，便一路不斷改變自我、追求人類的形體與心靈，然而，路上遭遇的人群卻只對他投以異樣的眼光，甚至用質疑的眼神窺視、評價。而羊人做為跨物種的異端，既無法融入人類社會，卻也不可能再次返回原生族群，他的存在，彷彿隱喻了社會中的「異類」不論如何在世界中努力尋求平衡、追求「平等」，也終究未有可能屬於彼岸的任何一端。

柏格曼劇團以羊喻人，藉此討論了「異類」和「畸形」的主題。而最有趣的，正是這樣一隻荒誕的羊人，卻能被任何一個觀眾投射自我，彷彿親身體驗羊人眼中的遭遇——戲謔的木偶、半裸的人類、赤身的動物……等，在這個詩意又富含美景、音樂的舞台上，他所接觸的人事是如此毫無邏輯、矛盾可笑，但若

我們反向思考：當羊人在理解、體驗這些人世百態時，他是否也只是像你我一般、經歷著人生旅途中必經的一切？第一次步入婚姻、第一次成為父親，第一次面對嬰兒啼哭的不知所措，此些種種，難道不正也是普通人必定會面對的徬徨無助？

社會結構的禁錮、他人眼光的枷鎖，在這個表面風光亮麗的真實世界，其實也囊括了所有的荒誕與變形。跟社會、人群格格不入，試著成為「那樣」的人的同時，卻發現自己根本不適合、也做不到，走至終點，我們往往發現自己或許不應該被社會價值觀箝制，不應該被意識形態控制，企圖成為某種幻想群體中的一員，反倒應該回歸本我，思考自己是誰，抑或該成為什麼樣的人。

走過一生顛簸，羊人即使放棄自己的所有努力，卻仍然再也回不到那片廣闊的草原上，他背負的、映照的，是變形後的巨大代價：孤寂。他失去了本真，也在偌大的人世中迷失，僅留下不人不羊的存在。

宗教與變形的界限

《羊之歌》最令人驚豔的地方在於，柏格曼劇團善用了中世紀的戲劇及舞台特色，以連環劇（**cycle plays**）的形式進行，故事從創世紀演出至末日審判結束，舞台上的世界觀也切分成天堂、人間和地獄三個部分：當羊前行，他便走向人間，羊人所遭遇的奇人軼事宛如短劇一般，而我們無法斷言其結果究竟是走向天堂、又或是地獄的入口。

誠然，《羊之歌》並非是一齣宗教戲劇，但仍借用了宗教的龐大世界觀，來作為這則當代寓言的依託。劇中，魔鬼以赤裸的身姿引導羊人走向破滅的結局，恍若帶著歌德（**Johann Wolfgang von Goethe**）筆下《浮士德》（*Faust*）的影子；《浮士德》中，主角浮士德與瑪格麗特的愛情是悲劇的導火索，一如《羊之歌》中羊人與其妻子的悲劇性結局，這兩名跨界者皆無法與人真正建立聯繫，或者融入任何既有的秩序，而羊人妻子也像無法忍受道德譴責的瑪格麗特一樣，最終成為了殺嬰者，就算戲劇以嬰孩的啼哭聲掩飾，也只不過稍稍削弱了這悲劇性的結果。

從較為宏觀的宗教角度，來看待變形者的孤寂與倫理，《羊之歌》無疑有著審判的野心，但絕非明快地給予觀眾一個確切的結果，而是以「創造」和「異己」填補了思路。《羊之歌》一劇中雖然沒有明示「造物主」的形象，但羊人所生下的孩子仍無疑是「異己」的造物，暗示其突破界限的代價，辯證人類挑戰神聖與自然秩序的結果——羊人既是「造物主」卻也是「受害者」。變形的反自然行

為不僅止於觸碰宗教中的禁忌，更點出「人是否應該企圖扮演神」的命題，原先象徵著純潔與犧牲的「羊」之形象，如旋律般托起全劇脈絡，成為隱隱刺痛耳畔的不諧和音。

《羊之歌》是一齣可從多重角度來進行解析的戲劇；不論是表演節奏、燈光設計、音效編排，皆形塑出一種濃厚的、恣意的田園氛圍，然而背後卻潛藏著具強烈批判性的道德討論，給予觀眾能自由解讀的視角高度。

在身份邊界急遽動盪的現代世界，我們既追求安穩與舒適的人生，卻也同時渴望改變、突破和創新，而正是這般矛盾的心境，讓我們每一個人都成為了孤獨的跨界者，也成為難以融入群體的變形者。

《羊之歌》

演出 | 柏格曼劇團

時間 | 2024/12/01 14:30

地點 | 國家戲劇院

【第十篇 | 發表於 2025 年 01 月 03 日】

情感與記憶的拼圖《萬象園》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

「如果回憶的入口不見了？那我們該如何走進回憶？」^[1]

這是促使編劇創作《萬象園》的重要思考點。以被拆除的台南秋茂園遺址為發想，《萬象園》讓消失的景點融合被隱藏的回憶，闡述一段無法輕言的曾經，由主角找尋並走入回憶，開啟這段以記憶和情感為核心的集體創傷過往。

戲劇圍繞在四位主角之間的故事，以交錯的時間段，呈現回憶和現實的交織，並同時處理性別、政治甚至白色恐怖的歷史問題，是一齣內容相當完整且演出流暢的戲劇。

《萬象園》的多重敘事手法

《萬象園》並非一齣單純講述青春友誼美好的熱血故事，而是試圖揭露一場關於性別、家庭與政治暴力的殘酷回憶史。此劇以多線分散的角度敘事，每個小的回憶段落都透露出不同的線索，觀眾需如拼拼圖般拼湊，最終才能看到事件的全貌。

四位主角的性格迥然相異，許德安（蘇耀庭飾）雖然是生理男性卻陰柔細膩，善於寫作與服裝設計；何俊廷（陳冠瑋飾）因父母失蹤由奶奶隔代教養，抽菸曠課、滿口髒話，是典型不良學生的典範；葉姿容（陳佳君飾）家境富裕、端莊聰慧，不僅成績優異也善於寫作；洪應杰（劉桓飾）則品學兼優，父親更是地方政治人物。四個看似毫無交集的人，卻有著密不可分的關係，倆倆的交誼與權力的對立、個體的衝突與情感的交錯，曖昧不清地譜出一齣青春悲劇。

在《萬象園》的多重敘事中，故事高潮的爆點是一場關於稿件的誤會：許德安與葉姿容都寫了文稿，然而雀屏中選的卻是群體中地位一直遜於葉姿容的許德安，且更加諷刺的是，師長一聽聞編輯青睞文章作者，便不做他想地找來葉姿容；要找的人並非自己的事實，無疑讓葉姿容驕傲的自尊心蕩然無存，進而產生了強烈的情緒波動，一直與葉姿容相互曖昧的洪應杰，也在她近乎崩潰的指責下，找上許德安討要說法，甚至在氣急敗壞之餘掏出自己的陰莖，對許德安強行施暴。姍姍來遲的葉姿容，則將這一切震撼的畫面盡收眼底。

多年後，葉姿容不僅成為知名兩性作家，更與成為議員的洪應杰結為夫妻，而

許德安卻放棄了寫作。某日重返萬象園舊地時，許德安偶遇了海歸的何俊廷，兩人聊著當年的「萬象園傷人事件」——那年，何俊廷承認自己持刀傷害洪應杰，洪應杰卻在記者會表現出大愛的模樣，字句斟酌、情感豐沛，彷若用「原諒」大氣地守護四人彼此堅定不移的友誼。然而，在觀眾的視角裡，劇情則隱約暗示了許德安為保護何俊廷，反用身上攜帶的剪刀刺傷了洪應杰，為後續真相揭露埋下伏筆。

故事結局，許德安坐在何俊廷的腳踏車後座，與乘坐轎車的葉姿容和洪應杰相互瞥視、匆匆錯過，彷彿那些青春裡的所有傷害與暴力，都於那已經廢棄的萬象園中畫下句點。

以多重敘事的角度來說，萬象園一劇野心十足地想呈現龐大的敘事視角，並且以四位不同角色的角度來看待整起故事。戲劇長達一百五十分鐘，上半場聚焦埋藏萬象園傷人事件的伏筆，下半場則為觀眾抽絲剝繭，由一件又一件事件來重新梳理出真相，劇情推演並不依靠單純的敘事結構，而是由不同角色（特別是許德安）的視角來展演，來讓觀看的疲憊感下降。在時空敘事的角度上，劇團更十分聰明地以服裝來設計出簡單的差異性，只要穿脫特定衣服，就可以在過去與未來之間穿梭，巧妙呈現時空間背景的不同之處。

性別與創傷：暴力壓迫下的自我救贖

《萬象園》一劇花了諸多篇幅處理關於性別的議題，更以具象物品「剪刀」貫穿整劇。劇中不僅許德安受到性暴力的對待，事實上，葉姿容也是性暴力的受害者。即使生在人人稱羨的富裕人家，她卻有著極為殘酷的記憶，她的父親為求功利將女兒雙手奉上，而葉姿容只能以剪刀來捍衛自己的清白。在長大成人後，身為兩性作家的她不斷創作以自身為出發點的故事，未嘗不是一種她對自我的救贖。

劇中的「女性」角色，都以「剪刀」試圖對抗性別地位的不平等；對比於葉姿容，許德安的剪刀最初是用來剪裁布料，這裡的剪刀隱喻了性別角色的衝突，但《萬象園》一劇對於處理性別議題還有更大的目標——探討男性在父權社會下如何同樣成為受害者。雖然劇中未明言，但洪應杰的父親應該也對他進行過性相關的暴力^[2]，他被迫要成為優秀且能夠繼承父親事業的「男人」。他對許德安的侵犯，不全然是為了葉姿容，更多的是為了回應葉姿容那句對他的怒吼：「你難道不是應該保護我嗎？」

身為男性就有保護女性的天職嗎？在洪應杰的世界裡，我們很常遺忘他也是一

個需要被保護的人，而他唯一能夠「保護」自己的方式就是奪走另一個「男人」的尊嚴，以此來保護自己身為男人的面子與能力。洪應杰之所以和何俊廷成為朋友，卻又不斷出言攻擊對方，正是因為他被束縛在雙重的壓力之下：他必須先是一個品學兼優的好學生，才能是父親的好兒子。因此，他一方面羨慕何俊廷的所有，學習他抽菸、也學習他的放浪，一方面卻又嫉妒他，因為何俊廷沒有雙親，不需要受到那些不平等的約束與禁錮。可最終，洪應杰還是活成了父權體制下男孩被期待的面貌，娶了一個門當戶對的妻子，成為一位地位崇高的議員。

但最諷刺的反轉是，直到劇末我們才得知在萬象園的真相——那把鋒利的剪刀，是洪應杰自己將之拉往身上刺傷的。這樣的劇情設計，可以視作他期待以鮮血洗盡自己曾經的性暴力，是他內心愧疚的贖罪，更能視作他希望藉由這把剪刀來結束自己一直以來受到的父權暴力。然而，最為悲劇的矛盾事實是，洪應杰既無法真正掙脫性別為他帶來的枷鎖，更無法全然對自己的那些骯髒進行贖罪，他只能披上更大的武裝，去宣揚自己的善良，偽裝自己擁有開闊的心胸，扮演一名「男人」。

集體創傷後的記憶與遺忘

《萬象園》一劇的切割非常工整，四位主角皆有著自己的創傷記憶。四個人的權力角逐雖未令人眼睛為之一亮，卻充分形塑角色的性格、也展現出關係中強弱的競爭性，每個行動都有著絕對的動機與目的。藉由「萬象園傷人事件」包裝出集體性的創傷，但更進一步嘗試體現個體間記憶的巨大創傷。

葉姿容作為全劇唯一的女性，她非但個性並不柔弱，更多的是剛強與果決。她不僅懂得在受害時自救，更將這些傷害的種種轉譯成生產的工具。一連串事件的發展皆源於「投稿」這件小事，而這蝴蝶效應般的悲劇，正來自葉姿容內心的記憶創傷，她需要捍衛自己、強化自我，因此不允許輸給一直被矮化的許德安。這種高位者俯瞰低位者的自傲，顯示出葉姿容的「陽剛」，大大地打壓了許德安的「陰柔」，也將創傷提升至上述性別的母題。

何俊廷的創傷是歷史性的裂痕，從劇中，我們能得知他的父母皆為政治犯，在戒嚴時期警戒氛圍下，他無疑象徵「自由」與「正義」。何俊廷是劇中唯一一個給予許德安溫柔的人，但他卻也是一個充滿男性陽剛氣質的男人，他看不慣不公義之事，也追求著平等與自由，並一貫地對許德安親切友愛，對他的陰柔始終毫無牴觸。然而可悲的是，他卻只能以無辜的身分進入看護所，被動地接受

這一切的發生。他帶著原生家庭的創傷走著，也帶著自我創傷活下去，在消失的萬象園中修復自我。

許德安，他含蓄的性格生來便種下創傷的種子：身處在性別極致二元的世代，他必然遭受摒棄與唾棄。在遭遇性暴力後，他放棄寫作的未來，僅僅只求安穩與平靜——這便是他獨活的方式，不受人矚目地遮蔽鋒芒，才是掩蓋創傷的智舉。至於洪應杰，看似成為政壇新星、走上人生高光，卻始終活在父親對他掌控的壓力與眾人的目光之中，那些過往的自我創傷永遠如鯁在喉，時刻提醒著洪應杰的不堪。

集體與個體的創傷，都漸漸地封鎖在萬象園消失的入口處，唯有遺忘，才能填補所有傷疤的凹陷。

總體而言，《萬象園》在敘事的處理手法上很出彩，但尚有幾處美中不足。劇中似乎有意營造都市傳說的意象，但「萬象園」的意涵卻有些模糊不清；是想暗示眼見不一定為實？是想暗示與政治暴力有所呼應？抑或是暗示真相被封鎖在記憶的入口處，無人知曉？但若意圖為此，更進一步的問題便是儘管劇中有意味著白色恐怖的主題，卻並未深究或做出充分的延伸討論，而只是點出時代下的悲劇人物，略顯可惜。

最後是我最不清楚幾處情節的設計意圖。葉姿容的空難橋段目的不明確，打給許德安要傳遞的訊息也相當魔幻，與劇中的刻劃充滿違和感，或許是要凸顯出葉姿容與洪應杰兩人的婚姻只是一種形式，包裝在他們必須符合的人設悲劇中，但這樣的安排不免有些畫蛇添足、矯揉造作。然而瑕不掩瑜，在如此長篇幅的故事中，《萬象園》仍將複雜的人物與情節合理安排，還極其細膩地處理性別、政治等議題，更以多層次的表演呈現手法、時空交錯的舞台調度來展演，依舊是一齣值得好好品味的深度作品。

注解

- 1、取自[閱時臉書](#)，《萬象園》編劇的話。
- 2、葉姿容以繪本的形式講述了一個男孩，如果考試成績不理想，父親便不准他穿衣服，以裸體的方式進行懲戒，此處應該是暗指洪應杰的過往。

《萬象園》

演出 | 閱時

時間 | 2024/12/14 14:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

【第十一篇 | 發表於 2025 年 02 月 17 日】

神話到共感，酒神狂歡的重生《伊南娜計畫》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《伊南娜計畫》是劇團「Theater No Theater」的全新作品，透過跨文化的表演形式，再現蘇美爾神話中伊南娜（Inanna）祭司的故事，共計三個小時的演出，由五首史詩和三首讚美詩所組成，並以歌唱的形式展演。

《伊南娜計畫》既使用了「計畫」二字，便隱含著戲劇帶有實驗性的特質；導演作為吟唱的引領者，在轉場間講述序言、提供解析，而另六名參演演員不僅分別來自世界不同角落（法國、美國、義大利、西班牙與韓國），更進一步將各自國家的語言、文化和歌唱傳統融入劇中，超越時空間限制、重新演繹伊南娜如何從人成神，並反思關於生命、死亡與愛的議題。

搬演這部世界上最古老的史詩，劇團無疑有著探討某種人類最深層、最源初之本質的野心；橫跨了文化、種族、時空，卻又帶有傳統色彩的表演形式，正是為了保證觀眾不會受到特定的意識形態影響，便能更直接地和觀眾對話，對現代觀念進行挑戰，撼動當代過度推崇理性的思維。

酒神精神：打破界線的集體狂歡

《伊南娜計畫》擁有跨文化、跨種族的集體創作背景，這種交織的錯綜性，明顯有著挖掘神話現代性的企圖心。藉由極具穿透力的吟唱，在觀劇過程中，觀眾彷彿能夠看到希臘悲劇中「歌隊」的幻影，促使觀眾去感受、去體會，當不同的文化傳統在同一舞台上交織展演，呈現的是衝突還是融合？

哲學家尼采曾在《悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*）一書中提及關於阿波羅（Apollo）與戴奧尼索斯（Dionysus）兩者在戲劇藝術上的對立。前者代表了理性、秩序和個體化，追求藝術的和諧、節制；而後者則強調非理性、狂歡與融合，利用音樂、舞蹈或祭儀，打破個體的界限，讓人融入自然與群體的「原始生命力」，而《伊南娜計畫》這種多元並置的構作，便類似於酒神儀式中「混沌的和諧」之精神。

酒神消解了個體的差異，包括種族、性別或階級，是一種打破界限的集體狂歡。我認為導演在本劇中有意，用歌舞的方式讓參與者在演出過程中達到精神的統一，利用演員本身「跨文化身體」的特性，打破現代社會理性框架，而這恰恰符合尼采的批判——即認為古希臘悲劇的消亡，是基於蘇格拉底等哲人過

度推崇理性，取代生命表現力的後果，被壓抑的酒神精神，也就導致戲劇淪為膚淺的形式。

生命蛻變：現代人性與遠古神話的交織

觀劇之際，我不禁思索：若我們企圖將這段踰越 5000 年的神話故事，投影到現代人的生命中，我們該如何觀照這些吉光片羽般的人性縮影？

伊南娜在幼發拉底河的湍流中救起一株漂流的胡盧浦（Huluppu）樹，種植於她的聖園，恍如人們在生命之河流中撿拾到某種「可能性」，並將之帶回自己的精神花園裡孕育。之後其又受英雄吉爾伽美什（Gilgameš）協助，剷除蛇與怪物，面對未知、克服混沌、取得新生；再與恩基（Enki）鬥法，竊取天命、構建文明；接著，擁有一切的她開始渴望愛情，並與牧羊人杜穆茲（Dumuzi，又稱 Tammuz）展開了一場充滿激情與悲劇色彩的戀情。當伊南娜踏入冥府，她的愛與熱情幾近枯竭，卻又在失落之間找回「生」的契機，得以重返人間，彰顯出永恆的生機與循環的意象。

細細想來，這般結構似乎巧妙地呼應了現代人面臨的種種狀態：我們呱呱落地後便持續探索、追尋、成長，渴望成就與情慾，面對未知與挫敗。而我們在面對傷痛時，雖然往往陷入彷彿無底深淵般的孤寂，但人類情感中那不可預知的甜蜜與苦澀，卻又讓我們得以在低谷中脫去舊有的幻象，重新審視「愛」與「生命」的意義；一如伊南娜浴火重生，回到人間再度展現力量，我們亦能在經歷痛苦與迷失後，找到更新的自己。這份關於知識、愛情與失落的神話旅程，反映了現代人從純粹理性到情感糾結，再到面對自我蛻變的過程，讓上古神話的意義在此刻依然閃耀動人：我們皆在尋找可以扎根的「園地」，盼望把握那份微渺的機緣，最終得以塑造出與自己真正契合的道路與未來。

《伊南娜計畫》由詩歌與歌唱貫穿伊南娜的神話故事，在長達三小時的展演過程，帶給觀眾相當震撼的衝擊，讓跨文化的展演得以用多元的形式呈現。如同導演的特別設計，讓展演中心的燈也打在觀眾的頭頂上，目的就是為了讓觀眾也成為演出的一份子。將史詩、表演者與觀賞者凝聚在一起的形式，無疑使得戲劇更具生命力，讓千年前的故事激發思索當代的過度理性，使劇場再次成為一個具有批判的場域。

《伊南娜計畫》

演出 | Theater No Theater

時間 | 2025/01/19 15:00

地點 | 淡水文化園區－殼牌倉庫 C 棟藝文展演中心

【第十二篇 | 發表於 2025 年 03 月 15 日】

當神蹟只是屋頂漏水？《冒牌天使》的反諷省思

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

於 2014 年首演的《冒牌天使》歷經十年淬鍊，本次再度重現於舞臺之上，依舊擁有出色的反響。作為一齣以天主教為背景的諷刺喜劇，除了探討信仰之外，更回歸人性本質，展演飽含深度的善惡刻畫。

《冒牌天使》劇情講述了大寶（曾國城飾）與二寶（唐從聖飾）兩名逃犯，在平安夜裡成功越獄，誤打誤撞地頂替了兩位預定抵達灰土鎮的神父：萊利與布朗，展開一連串笑鬧荒誕，卻又發人省思的療癒之旅。

陰錯陽差的情節惡趣味

《冒牌天使》一劇改編自美國喜劇電影《我們不是天使》（*We're No Angels*），宗教雖然是作品中的骨幹，劇中卻不避諱投放許多諷刺宗教的荒謬情節，且並未一味宣揚神愛世人的理念，整體更趨近於一部心靈小品，而非傳教產物。

劇情設計裡，《冒牌天使》顯然有探討善惡的企圖，並用了荒謬的故事來達成這個目的；逃犯與神父既為善惡的兩端，其身份本不應輕易被錯置。但大寶、二寶兩人扮演的神父不僅順利得到小鎮的認可，甚至深獲教士信賴，尤其是小雷修士的盲目崇拜。更是惡趣味地隱喻了所謂善惡，或許根本沒有絕對正確的分野，那些啼笑皆非的鬧騰，反倒更似社會中良善的光明面。

灰土鎮上那尊會流淚的聖母像，是鞏固小鎮居民信仰的核心；然而，當大寶初次來到教堂，聖母像的淚水滴落到他的身上，而他也震驚地以為神蹟真有其事時，保羅神父卻直接揭露：這所謂的聖母神蹟，其實不過就是屋頂漏水罷了。以笑話形式呈現的這段劇情，其實正直指了本齣戲劇的主題：也就是關於「相信與否」的哲思。或許，人們只是需要相信（信仰）才能生存下去，事實真偽未必是最重要的存在。

隨著劇情推進，大寶、二寶兩人假借神父身份，都有了闡述各自想法的機會。尤其在劇末二寶對權力與金錢的精彩演說，更是「冒牌天使」這一身份最大的轉折點。當下，二寶詢問在場的信眾：如果一個人在森林中突然遇到熊，那該怎麼做？我們究竟可以從口袋裡掏出些什麼，去對抗突如其來的困境？是金錢嗎？還是槍枝？

透過二寶之口，戲劇讓觀眾去思考：金錢儘管能帶來物質的豐盈，有錢的人卻只會為了更有錢而更煩惱；槍枝儘管能帶來權力的威懾，但擁權者也只會招來更多渴望權力的敵人。令人夜不成寐的慾望、恐懼，正是因為我們相信了那些實體的「物」能替我們解決人生中的難題才出現，但當我們真的遇上難關，那聖母流下的淚、那些看不見的愛和希望，反而才是我們應去相信的事物。

有趣的是，這段演說的起始，也就是那段關於遇到熊的故事，並非由《聖經》這樣的宗教典籍而來，卻是出自推銷暴力槍枝的傳單，這番巧思，更進一步地闡明了視角的兩面性。正如佈道的字句來自於一個逃犯的真誠，二寶這個懦弱的角色，其實渴望追求的無非是救贖和平靜，他既希冀大寶的庇護，又期待能成為他人的守護者，而唯有真誠能夠引領他前往正確的方向。

在全劇末尾，大寶順利圓滿成家、二寶回歸神學沐浴，兩人之所以能夠得到好的結局，全是因為他們跟隨本心做出的選擇，而非外界賦予的身份。毫無疑問地，《冒牌天使》成功運用無厘頭的情節，藉著薄透的惡趣味能量，巧妙包裝起哲學思辨，讓本戲不單只是引人發笑的喜劇。

高速舞台轉化，古今共進的難以調適

《冒牌天使》換景次數超過二十次，全劇利用大量的投影、燈光，試圖表現出古今的時空差異，然而，出戲弔詭之處卻在於女記者愛蓮的角色安排。愛蓮作為說書人，本意應是幫助轉場，發揮銜接的作用，但歌舞的形式、愛蓮的穿著、曲目的歌詞等，皆未能融洽地與劇情調和。致使即便旋律動聽、歌聲嘹亮，依然無法與故事做出良好的連動，甚至帶來高度的違和與尷尬感，讓許多用心的劇情刻畫被削弱了力道，實屬可惜。

另外，會流淚的聖母像作為該劇的重要象徵，卻也未能完全發揮神蹟的魔幻意象。在劇情初期，場景上使用了許多 3D 的投影效果，運用視覺特效處理光影變幻，如教堂內的彩繪玻璃、隨時間剝落的外牆，抑或用動畫滴淚的形式處理聖母流淚的演出等，雖不完美，但童趣的畫風，也讓神蹟更加貼近觀眾想像、展現宛如童話故事的氛圍，減輕了距離感；然而於劇情尾聲，運用雕塑懸吊的演出形式，聖母像成為無法真正活動的實物，反倒剝奪了觀眾的想像空間，讓奇蹟的神秘性不復存在，令人有些失望。上述兩種截然不同的手法，或許可以再次思索如何取得平衡，予以聖母像更細緻的處理。

信仰的冒險終局

宗教裡的天使一向給人純粹、聖潔的形象，然「冒牌」天使卻有著雙重的意涵。大寶、二寶兩人雖然並非真正的神父，但作為冒牌的天使，卻依然為灰土鎮帶來了希望與新生，甚至成功引導信徒虔誠前行、走向善的道路；而這些真正身處教堂的修道者，世人眼中的天使，卻連仿造的身份都未能看穿，對虛假的佈道心悅誠服。何謂真？何謂假？這齣戲劇刻意模糊了兩者的界線，凸顯出良善的本真性，並在物質追求與人文關懷之間，做出了強而有力的呼籲，

《冒牌天使》除了帶來荒謬、戲謔的幽默感，在笑鬧之際也充滿深刻的省思，特別是演員唐從聖的演出表現，為戲劇帶來非常加分的效果。或許在轉場處理上有可以再調整的部分，但歡樂逗趣的內容，將人性以不同的方式展演傳遞，仍令其不失為一齣富含娛樂價值的精彩作品。

《冒牌天使》

演出 | 果陀劇場

時間 | 2025/02/28 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

【第十三篇 | 發表於 2025 年 04 月 14 日】

歷史回聲下的生命故事《熱帶天使》星聲登場

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

在欲探討歷史傷痛的當代劇場中，《熱帶天使》無疑佔有一席之地，對於台灣這塊擁有複雜後殖民情境的土地而言，國族認同的建構與反思更是一個極其敏感的話題；隨時光推衍，這類討論雖已非被噤聲的灰色地帶，但逐年激化的對立，仍使批判力道的拿捏變得困難。而《熱帶天使》採用了一個常見的戲劇手段：藉小人物的故事，展演個體如何在宏大敘事與暴力結構中存活，揭示那一世代的人們如何在夾縫中掙扎、變形，甚至被消解，勾勒出一幅悲劇的史詩圖畫。

作為第一次觀賞《熱帶天使》的觀眾，磅礴的開場曲目〈在 1940〉壯闊展開故事線，並強力地提出對於戰爭的詰問：「我的人生，到底佇佗位」？無疑讓人期待戲劇如何改編處理詩人陳千武的《獵女犯：台灣特別志願兵的回憶》，小說集裡以主人翁（作者）的視角闡述了身為「被志願」入伍受訓成為日本軍的矛盾與不平等，在死亡邊緣的生存，不僅描繪了殖民與被殖民者的多重思想層次，更將個人心理與族群命運形塑成混雜的歷史處境。同時，「獵女犯」指的是主角林逸平受命押送被日軍強徵的女子到慰安所受訓，他既同為戰爭下的迫害者，卻又是侵略他者的加害人。無論是身分認同的國族錯置混亂，還是大時代中小人物的真實模樣，慾望、恐懼、醜惡與悲傷都輾轉糾纏在戰爭背景的裂縫之中。

《熱帶天使》注入許多心血改編原著小說複雜的人物關係、多重敘事的角度，在 130 分鐘的音樂劇中探討了戰爭、台籍日本兵、慰安婦等身分在戰爭中各自被迫承受的命運。戲劇的核心衝突，離不開劇中各個角色身分的流動性，但這種不確定，卻並非出自於角色個人的內在衝突，而是外在世界強行支配的撕裂。劇中角色一一從國族、經濟、文化上的壓迫，遠渡至南洋戰場的酷熱、疾病、死亡、脅迫，最終抵至戰爭終章，被迫面對虛無與被拋棄的現實，不論反派或主角，他們破碎不堪的人性皆是在非自願的時空環境下被塑造，是殖民熔爐中燒盡的餘灰，而這段荒謬而殘酷的歷史記憶，正是這部劇作最濃稠黑暗的底色。

上述種種，皆反應了改編的困難，《熱帶天使》帶著濃重的悲劇色彩，試圖建立大時代的脈絡與形塑各角色的立體性，卻還是有些許掉入陳套窠臼的問題。

劇情調性的取捨

在劇情結構的定調上，《熱帶天使》作為戰爭紀實的文學音樂劇，似乎有意削弱戰爭的暴力殘酷，繼而轉向展演主體生命的完整故事。有鑒於此，悲劇性並非是該劇意欲呈現的主要氛圍，更準確地說，淡化太平洋戰爭以及日本殖民歷史下的詮釋，為的就是更加凸顯在完成生命故事的書寫，讓大時代下的小人物得以有更豐富的面貌以及被述說的空間。可惜的是，《熱帶天使》觸及了如此繁雜的主題，無論是台／日身分認同的困境、慰安婦痛苦被撕扯的瘡疤、軍人身不由己的侵略行動等主題，他卻選擇將更多的篇幅注入在描繪角色的愛情故事，讓戰爭的倫理反思以及個人心理、族群命運的衝突都包覆在情感的脈絡中。然而，在有限的故事篇幅中，不僅有主角林逸平和賴莎琳的感情主線，更有軍官松永與安子媽媽的支線，甚至還參雜了吉本（蔡香腸）和雪子的笑鬧關係。這樣三條情感的設定，目的初衷是為了豐富劇中的元素，讓更多人物故事得以被記錄傳頌，可卻因為太想掌握每一段關係，又希望講述整個戰爭時代的歷史脈絡，使得個體間的連結性不夠清楚，更嚴重弱化了人物的立體性，無法思辨劇中主體的意涵，除了主角的關係被相對細膩地刻劃外，觀眾並無法釐清配角愛情故事的敘事邏輯。

林逸平與賴莎琳原作為「狩獵者」與「被獵者」的對立關係，劇中大幅更動了這樣的設定，讓兩人因為熟悉的語言，進而相知相熟。但兩人建立關係的許多背景不具備說服力，觀眾無從找尋兩人強烈愛情的脈絡，除了語言的熟悉、花生糖的慰藉、承諾找尋十字架外，更相知相守在南十字星的見證下相約好好活著，但卻完全模糊作為「日本兵」與「慰安婦」的矛盾對立身分，實屬令人費解。當戰事走到後期，能夠說服兩人有共同堅定信念的便是對於生的渴求，但劇中不斷上升私情愛意的成分，使得兩人更加人性化的同時，卻只淪為了相對通俗的愛情故事，簡化了特殊時空脈絡下的人物心理動機。

在混亂的時代，愛情成為極端奢侈的美好幻想。劇中軍官松永帶著強烈的軍國主義，渴望大日本帝國獲得最終的勝利，因此他與安子的愛情，注定只能以悲劇告終。可惜的是，劇中各自描繪了兩人的心境，前者有著身為軍人的使命不得不為國家犧牲奉獻；後者既是少女的唯一救贖，也是無形的共同劊子手，兩人同為戰爭時代下悲情的人物，卻缺少共同刻劃彼此情感的描繪，讓安子最終隨松永殉死的犧牲略顯突兀，更像是她獨自告別了罪惡的時代。更令觀眾感到矛盾的點是，松永對林逸平從始自終都特別照顧，雖然一言以蔽之的傳遞原因是已逝同性友人的關係，在兩人的情感刻畫上相對飽滿的情況下，沒有日籍士

兵對台籍志願兵的狂妄與狂暴，反而更多的是溫柔與包容，曖昧矛盾情結成為了舞台上唯一被傳遞的資訊，失去了更多內化與糾葛的族群關係，也是劇中在選擇情感作為主軸後，相對可惜的處理。

融入喜劇元素的恰適性

星聲版的《熱帶天使》有許多喜劇元素的存在，然而在一齣調性相對沉重的作品之中，這樣的選擇是否合適或許值得再深思。戰爭紀實並非要呈現身臨其境的戰火之中，尤其林逸平所處的位置並非前線的位置，但《熱帶天使》的核心仍應該為時代下人物的被壓迫與絕望，即使情感關係被放置在核心的主體位置，每個人都有著身不由己的無奈與苦痛，這樣的氛圍或許更應該出現在這齣戲的主調之中。

〈危險遊戲〉與〈一百萬種死法〉，也就是蔡香腸與雪子的故事線，當這樣歡快的情節被放置在作品中，便更加凸顯了其餘角色與故事主軸不夠強烈的弊端，使得整齣戲劇遊走在既悲憤又戲謔的怪異風格之中。更進一步的來看，上半場蔡香腸被林逸平誤殺，林逸平深陷崩潰之餘，蔡香腸卻在笑鬧中死去。在已經充滿壓力的環境下這樣設計，好友死去的悲愴感被降至情感的極低位置，甚至無法共情林逸平的心境轉折以及戰爭下無奈的意外事件。不僅如此，蔡香腸與雪子的情感設計也讓人摸不著頭緒，雖然可以從劇情推論出兩人的連結脈絡，但蔡香腸卻在下半場以鬼魂的方式出現，以〈一百萬種的死法〉的音樂接走因為傷害士兵而必然面臨死亡的雪子。或許可以解釋為，死亡本質過於沉重，以突兀的詮釋方式去減緩觀眾緊繃的情緒是劇作的手段。但夾雜在悲劇情境裡的喜劇元素使得兩者無法取得平衡，走向全然通俗的戲劇手法，導致觀眾無法與這些人物產生任何共感的結果。

無可否認，《熱帶天使》提供給觀眾一個認識歷史、了解過去的機會，也塑造了非常成功且具有水準與規模的舞台場景與音樂歌唱。然而，觀賞完《熱帶天使》，思索其中提及面對身為台灣人命運的提問，卻無從在劇中得到任何深度的思辨，反而淪為過度美化的情感故事，以天使的角度來敘說這些歷史下殘酷的艱難時刻與身分認同。對於《獵女犯》一書中更深層的主題探討，或許值得成為每一位劇場觀眾的詰問。

《熱帶天使》星聲登場

演出 | SML 樂劇創製

時間 | 2025/03/23 14:30

地點 | 國家戲劇院

【第十四篇 | 發表於 2025 年 04 月 25 日】

虛實的展演，真偽的自我《毛皮瑪利》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

時隔六年，曉劇場再次搬演日本戲劇鬼才寺山修司的作品《毛皮瑪利》。原著不僅是一則怪誕的故事，更像是扭曲的鏡子，映照出人類內心深處關於身分認同、存在本質的焦慮與掙扎。

劇中的人物充斥著強烈的不對稱感，表面是和諧的家人，但實則人人都有各自的慾望。在這個幻想的房內，陽剛與陰柔、情慾和理性都被並置在荒誕的「家」中。

在詮釋這齣相當具有挑戰性的作品時，可以看到劇團努力藉由說故事去勾勒與形塑作品中的種種符碼。但作為一齣跨文化展演的作品，曉劇場的《毛皮瑪利》卻依然陷入了眾多經典戲劇改編的困境，也就是如何真正「忠於原作」。這裡所稱「忠於原作」，指的並不是完全將半世紀前的舞台重現，而是當《毛皮瑪利》進入到當代台灣的觀眾視野裡時，是否還能體現出寺山修司創作原著時所想傳遞的精神與震撼。

本次《毛皮瑪利》的重新搬演，雖看得出劇組的用心，盡力保留了原著中的象徵意涵與結構設定，但編演時或許仍在呈現主題的手法上有所欠缺；單一角色故事呈演的破碎感與劇情連貫性不足的問題，不但致使混亂的情節未能被清晰地解釋，感受上也很難被觀眾所接納。

舉例來說，管家這個角色不斷在各幕間扮演著旁觀者、甚或是窺視者，更是身在房間中，卻並未參入瑪利與欣也關係之中的第三者，然而這樣的特殊性，卻未能良好地發揮應有的作用。

具體而言，若我們已先提前預知此齣劇目所欲探討的命題——身分建構與病態權力，那我們自然能合理地推導出：管家在劇情間完全服從瑪利瘋狂的權力關係，就彷彿被社會所規訓、壓迫的人群；而在幕間企圖成為瑪利本人的這份渴望，更彰顯了此番脈絡的病態。但若只單就劇情呈現的角度去發想，那是否真的能從觀眾的眼中，得到一個清晰且合理的註解，可能就得打上問號。

除此之外，水手的存在與意義也並不明確，更像是作為劇情推動者的功能角色，讓觀眾得知瑪利復仇背後的真相，兩人之間情慾的流動、瑪利對水手交織的情感都並沒有被交代清楚。水手本應作為一個前衛的角色，他扮演了這齣戲

劇中的「正常人」，並以外來的身分來看待瑪利的所有過去，用觀眾的視角共同接收事件的始末。然而，他的震驚與難以承受，卻無法看到相對的呼應，反而是大量利用情慾的元素，轉而展現瑪利周旋在男人之間的複雜關係，再次呈現瑪利對於人的絕對掌控。

雖然劇中的角色各自有著出色的舞台魅力，無論是詩人或管家，每個角色皆有獨立的「展演時間」，但正是這樣的安排使劇情結構被碎片化。導演似乎極欲渴望觀眾能夠辯證關於愛與恨的命題，嘗試在這個魔幻空間藉由極端的美學視角，去體驗一場來自「表演」的虛假，並接受它們都諷刺又真切地存在在這個世界中。但或許得先確立戲劇的世界觀、想傳遞的核心概念為何，每段拼貼橋段的意欲是否明確，否則若觀眾無法梳理瑪利身上的毛皮，便可惜了劇團試圖努力傳遞與拋遞的種種思辨。

《毛皮瑪利》的母題，無疑是藉瑪利扮演母親的表演性質，去展現劇情最具張力的「虛構」與「真實」，也因此影射廣泛社會網絡中權力如何形塑個體、壓抑慾望的過程。劇作嘗試藉由欣也意識到權力不平等的時刻，去呼應極端的愛與占有會使關係導向毀滅性的結局。

而被虛構出來的「身分」與該虛構「身分」之外的真實，更進一步衍伸至性別的操縱，探索自我究竟是誰的覺醒。《毛皮瑪利》可惜的地方在於，欣也與瑪利應該有非常強烈的拉扯關係，並能催生出精彩的化學反應去顯現兩者身分的複雜。但在整場戲劇的編排中，事實上並未能感受到兩人在理想與現實裡各自掙扎的處境，也很難理解瑪利在故事結尾的作為與決定，一切都帶著些許倉促，無法演繹出劇中嘗試傳遞的理念。

在刻意被建構的家中，瑪利不僅利用蝴蝶讓欣也活在美好的幻象中，更能時刻恣意地「捕捉自由」；瑪利也不斷糾正欣也，讓他叫自己「媽媽」。身分認同的渾沌，彰顯了人物角色內在的脆弱、惶恐與無力感，當欣也遇到闖入的美少女時，他也被煽動、被誘惑，但始終選擇回到瑪利所編織的世界。然而，當殘忍的真相迸發時，欣也倉皇、不知所措地逃離。但當欣也再次歸來時，瑪利為他戴上假髮、畫上妝容，再次形塑了一個屬於他的欣也，一個性別錯置的男性。以性別為手段的操縱，彷彿是為了了卻瑪利內心深層瘡疤下復仇的結局，觀眾無法去評析瑪利究竟是善或是惡的角色，卻足以深深體會他無法掙脫束縛，既華美卻無比脆弱的悲涼。

《毛皮瑪利》在灰色第三空間，也就是既璀璨又衰敗的家中去探索是與非、愛

與絕望，在不同人物立場與語境裡，去思辨愛的本質為何？在性別錯置的對調裡，探索控制與成全的對立，更在極端的華麗外衣下，嘗試理清對於生命的恐懼與疑惑。當舞台燈光定幀在瑪利孤絕的背影，離場觀眾不能就此卸下責任，相反的，我們必須面對一個難堪的追問：人們是否真比半世紀前更自由、更進步？原作描寫的那座布滿絲絨、玫瑰與傷痕的房間，本是寺山對保守社會的挑戰，也是對封閉權力、身分錯置與的觀照與重繪，可當台灣劇場界選擇再度開門迎客，牆上的魔鏡映照出的此情、此景，是否還是熟悉的困局？

或許，重新搬演的真正意義不在於解答，而是逼迫觀眾去凝視——凝視性別規訓、情感奴役，以及諸多對「完美角色」的病態執念。不妨思考：當代社會是否真已為欣也與少女準備好一條可靠的逃脫路徑？還是我們依然像瑪利一樣，內在分明竄動著恐懼、渴愛，卻寧可固守在華而不實的幻境之中？墜於「前衛」與「現實」落差的狹間，或許這正是經典重返舞台後，最迫切、最需要回應的，留給劇場與觀眾的空白。

《毛皮瑪利》

演出 | 曉劇場

時間 | 2025/03/28 19:30

地點 | 萬座曉劇場

【第十五篇 | 發表於 2025 年 05 月 22 日】

雙聲情書：傾訴最後一次我愛你《給你的最後一封情書》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《給你的最後一封情書》由法國導演大衛·吉塞森（David Geselson）執導，改編自左翼思想家安德烈·高茲（André Gorz）寫給妻子朵琳（Doreen）的真實書信著作。高茲以八十三歲的高齡，寫下這本《最後一封情書》（*Letter to D: A Love Story*）以回顧並傾訴對朵琳長年的深情，沒有激昂濃烈的宣誓，僅有細水長流的紀錄——記下他對愛情與共同生活的情思，蘊含一個男人一生最真誠而溫柔的告解。

導演大衛以高茲和朵琳自殺前一晚為背景作為劇作的開場，邀請所有觀眾一同進入他們的家中，共同經驗兩人相愛的日常。導演在高茲的文字之上，進一步補齊了「朵琳」的身影，讓這段愛情故事得以從單向書寫轉化為雙聲對話，重新構築兩人愛情的形狀以及記憶的共存【1】。

《給你的最後一封情書》保留原著文學書寫靜態的本質，將信件化作一種「慢」的語言節奏，緩緩將高茲與朵琳的生活與細節刻劃在舞台上。導演安排了讓觀眾「閱讀」原著的橋段【2】，當我們短暫地駐留、沉浸在兩人家中，並同時翻閱書中文字時，彷彿體驗一場丈夫對妻子的再訴說，深刻走進接下來一段相愛長達五十八年的愛情生命回顧。

《給你的最後一封情書》有技巧性地讓杰哈（Gerard，高茲的本名）【3】與朵琳時常各自表述，觀眾作為這個家的「客人」，也因此身臨其境地感受雙向互動的關係。當我們閱讀著高茲的原著時，彷彿穿越回到過去，走進並參與了兩人的生命。當朵琳不再只是文本中被記憶與讚頌的對象，而是能夠回應、辯駁與揭示高茲盲點的存在時，也徹底還原愛情，並重新分配記憶與書寫的主導權。就像朵琳對所有觀眾所說：「他寫作的時候，不跟我說話。但你愛上一位作家，也就要愛他寫作的時候。」語句的肯定接受，正是愛情裡接納不完美的理解，杰哈有許多執著與堅持，但朵琳明白那才是自己所深愛的選擇。劇中並未對愛情提出定義或讚頌，但導演編導了一段關於共存與差異的故事；在生命即將終結之際，所謂愛情，不是彼此的映照，而是即使彼此不同，卻依然願意理解、願意並肩而行。

兩位演員的扮演與詮釋，自然地流露人物的特色，讓文本中的敘事得以轉化在舞台上，完整地豐富兩人深刻的愛情。演員林子恆既展現了杰哈對自我身分認同的矛盾與困惑^[4]，體現了他作為一名哲學家對世界的矛盾與困惑，更成熟地演繹他在愛情上的單純與深情。在劇中，林子恆有許多朗讀的片段，而那不只是純粹地將聲音傳遞出去，更是將身體行動與情感給公開化。當他「本人」親自擔任說信者的角色，那些坐下沉吟、那些直視觀眾的傾訴，在光影變化的舞台上，文字變成呼吸與凝視的節奏，讓那些被「寫下」的思念轉化為「此刻發生」的動作。觀眾並非單純聆聽那封信件的故事，而是透過演員聲音、停頓與每個微小的肢體眼神動作，重塑了劇場語言的生命，深刻「目擊一場情感的活化」。

而這種特殊的安排，使王安琪（飾演朵琳）也成為舞台上的主體，當杰哈不接受「婚姻」這個概念，認為自己不屬於任何一個國家，認定婚姻是政府公權力下的合約時，獨立自主的朵琳堅定、毫無畏懼地向杰哈說出那句「我愛你」，直接戳穿他內心最矛盾的部分，向他表示：自己就是要和他在一起，讓杰哈再次審視真心，更重新釐清婚姻對兩人的意義。朵琳鮮活地出現在觀眾面前，陪伴杰哈一同走過每個春夏秋冬，那些訴說與杰哈往事的對白、那些與杰哈互動的每個神情與動作，讓所有人明白為何即使經過了五十八年，杰哈仍舊鍾情於妻子。

劇末一場暴雨聲響的安排，結構上是戲劇情緒與衝突的收束，但或許更重要的意義是遮蔽聲響、掩蓋兩人的爭執。語言暫停、身體沉潛，亦象徵時間自然的作用：介入關係裂縫的修補。空氣中瀰漫的氣味，更引導觀眾進入另一層情感理解，在磅礴的雨聲與爭吵後，靜寂與斑鳩隱晦地象徵伴侶的共行、死亡的接近。

斑鳩作為成雙成對的鳥類，象徵忠貞與靈魂伴行，一如杰哈與朵琳之間無須任何明言的對白，且在兩人的表演與舞台的呈現氛圍下，深邃地回應原作中高茲所寫：「我無法想像沒有妳的生命。」導演劇末的這段安排，絲毫不依賴語言強化劇情，透過聲音、節奏與暗示性象徵符號的敘事美學，將一封信的結語轉化為兩人生命的空白與餘韻，體悟那刻入骨髓的情意。

整體而論，《給你的最後一封情書》在表演、轉譯與舞台調度上有精彩的表現，劇中大量的對白堆砌，讓兩位演員透過對話、爭執與沉默，

充分展現兩人之間強大的情感張力與相互思想的碰撞。這並非一齣浪漫多情的愛情戲劇，而是以呈現出兩人生活為基調，從對白與互動感受兩人在戰爭背景與童年創傷下，如何以「愛情」作為抵抗世界的支柱。

《給你的最後一封情書》讓一封封應只存於書頁與私人回憶的信件，化為集體觀看的情感儀式。在這場儀式中，觀眾目睹的不只是一場愛情的延續與回顧，更是有關記憶、身體與哲理的思辨。杰哈與朵琳的雙聲對話，使得故事的形狀被重新構建，讓我們在這段跨越半世紀的關係中，看見思想的碰撞與生活的協商，聆聽對愛情本質的深刻探問，感受死亡與離別所激起的深沉情感。劇場的所在，成為信件與生命故事的重生再現，亦成為觀眾回望自身關係與重省生命意義的容器。

注解

1、導演第一次閱讀完原著後相當感動，大量爬梳高茲與朵琳的生平資料，希望可以在演出補齊資料幾乎空缺的朵琳。參見廖昀靖，[《半世紀的淬鍊讓愛如何演化？——《給你的最後一封情書》講座側記》](#)，2025年4月29日。

2、林子恆飾演的杰哈（高茲）邀請所有觀眾一起閱讀，提供給每位觀眾一本原著《最後一封情書》。

3、高茲本名杰哈·侯斯特（Gerard Horst），是法國哲學家，也是沙特的學生，但因納粹迫害移居法國，自此改名，永不再說德文。

4、同注1，高茲出生在維也納的猶太家庭，二戰時期被父母送到了瑞士躲避德軍追捕，隨著戰爭的險峻，他再也不使用德語和捷克語，他認為自己沒有國家、沒有任何脈絡，無法找到自我存在的真實。

《給你的最後一封情書》

演出 | 大衛·吉塞森（David Geselson）

時間 | 2025/05/03 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

【第十六篇 | 發表於 2025 年 06 月 05 日】

To be or not to be 的辯證場域《嗨姆雷特》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

「To be or not to be」作為《哈姆雷特》的經典台詞，「生存還是毀滅」的核心命題成為貫串《嗨姆雷特》一劇的哲學性提問。唐氏症，一種染色體基因異常的疾病，第二十一對染色體多出的那一條，迫使他們從未出世的那刻就必須面臨該生存還是毀滅的困境。在現代社會的健全邏輯下，唐氏症是否該被生下、生下又該如何生存，皆是難以給予正解的問題。《嗨姆雷特》將這樣的社會眼光帶入舞台，成為辯證的對象：唐氏症演員不單純只是演出者，更是將自身生命經驗轉化為文本的「再生產者」，當他們帶著堅定、吶喊甚至困惑的語調詮釋莎士比亞的台詞時，觀眾走入的是那些「被認為不具主體性」的世界，而不是一位高高在上王子的內心。

演員們反覆的自我經驗論述，那些身體的磨難、精神的創傷，生命起始與發生的所有必需，彷彿詰問著所有「一般」觀眾：我們可以「成為」嗎？我們的存在，是被容許的，還是被勉強？觀眾無法從既有文本與角色心理去理解每一句獨白、每一場情節，但卻可以從原著的「殘影」與眼前的「新身體」產生新的對話與全新思辨。

導演未強調劇情的完整再現，卻仍選擇保留原作中的重要橋段，如鬼魂、戲中戲〈捕鼠器〉與奧菲莉亞之死。這些橋段如同殘影般潛伏在演出中，既讓觀眾辨識出《哈姆雷特》的形狀，又被重新挪用、轉譯成與現實處境互為詮釋的裝置。

《哈姆雷特》以鬼魂「死亡」的意象為開場，然而《嗨姆雷特》卻以新生兒的「出生」為寓意揭開故事。生命的誕生，無疑承載無數對於未來的希冀與期待，生命的過程，卻充斥了數不盡的艱困與考驗。劇中鬼魂的出現不再僅是復仇的號召，而更像是反映社會壓迫的陰魂不散——來自親人、體制、教育與醫療的「好意」，總是以為他們無法、他們不足，他們需要被安排、被規劃、被接納。這些壓力如幽靈般盤旋，使人遲疑，讓人懼怕，讓人以為不完美是一種罪惡。

〈捕鼠器〉戲中戲的橋段與奧菲莉亞之死，都與原著的概念有全然不

同的詮釋。導演僅保留這些戲劇結構片段，關鍵的本質皆在探討對於差異的偏見迷思，演員們藉由自己的詮釋，去朗誦、宣洩、周旋在舞台上，無論是在燈光中沉默地躺下或朝向觀眾激烈地吶喊，都足以讓所有人去聽見他們經歷的生命過往，無法說話、無法說服、無法被聽見，彷彿一場「噤言者如何被安放」的儀式。

劇中，導演特別安排打破第四面牆的互動，邀請觀眾上台與演員們一同完成演出。舞台燈光掃向觀眾席，觀眾在所有人的注視下走上舞台、共同展演兩棵樹、一個月亮、一名施藥者。但當他們完成第一次的演出時，演員用半認真、半戲謔的語氣表示「你們不是唐氏症，所以無法做到相同的演繹。」接著便親自表演，教導觀眾該如何詮釋這段戲劇，那充滿自信展現生命能動性的演出，在觀眾掌聲與驚喜中徹底再定義了「正常」與「異己」。

這場戲顛覆過往「模仿正常人」的期待，轉而邀請「異同」的人成為一體，共同去體驗生命所乘載的能量。表演的快樂與情感的釋放，分享著演員們對於生命所有經歷的悲歡，所有人都有機會成為演出的一部分，成為「存在」的可能。在八位演員的詮釋下，這些片段呈現了更多的溫柔、接納與關懷，也藉個體獨立的表現訴說他們最渴望被傾聽的內心：唐氏症，不要求同情，不尋求理解，而要求平視、共處、共創。

《哈姆雷特》作為文藝復興時期的經典文本，其主角正是人本思想的縮影：懷疑、思考、自我意識的覺醒。他不是神，也不是機器，而是介於兩者之間的困惑之人。然而，哈姆雷特的問題是，他「知道太多，做得太少」，過度反思導致無力行動，進而導致悲劇。

而在《哈姆雷特》中，這樣的悖論被賦予新的身體與意義。這些演員不是知性上的哈姆雷特，他們或許無法用理性的語言去剖析世界，卻用身體與情緒直接地告訴我們——真正的悲劇，不是因為知道太多，而是因為從未被允許知道、說話與存在。他們不是行動的遲疑者，而是被行動排除的主體。透過這場演出，哈姆雷特不再是那個思索著是否該活下去的王子，而是每一個在社會邊緣尋求存在權利的人。

《哈姆雷特》最終不是要說唐氏症者的故事，而是透過他們的身體與表達，讓我們重新思考何謂「正常」、何謂「劇場」、何謂「存

在」。當他們說：「我們不一樣」，並非強調距離，而是在邀請我們進入一種新的理解方式：在差異中共鳴，在限制中創造，在不完美中共享生命的憂愁與快樂。

《嗨姆雷特》也不是一齣簡單的莎士比亞改編劇，他不需要懂莎士比亞、也不需要精通戲劇理論，只需要一顆願意接納的心，就能在這場差異共舞的劇場中，看見「成為」的可能，進行一場存在論的辯證。當演員唸出「To be or not to be」時，一切不再是哈姆雷特的個人遲疑，而是整個社會對「誰可以活得像個人」的集體提問。

《嗨姆雷特》

演出 | 秘魯廣場劇場

時間 | 2025/05/16 19:30

地點 | 國家戲劇院

【第十七篇 | 發表於 2025 年 06 月 10 日】

天堂作為地獄的偽裝《再一步，天堂？！》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

《再一步，天堂？！》高度展現了金枝演社在當代議題中深掘人性的創作野心，其改編自哲學家沙特於 1944 年創作的戲劇作品《無路可出》（*No Exit*），一如其經典名言「他人即地獄」，原著中三個身處地獄的亡靈日復一日、相互折磨，彰顯他人對自由與存在的威脅，而本作表面上翻轉場域、將地獄置換為天堂，實則卻是將存在主義丟進當代的高科技漩渦當中。當觀眾踏入劇場，便如同置身在一處「未來科技體驗館」：有高度智能、服膺於程式碼規則的 AI 服務生，由 LED 光柱構成的透明牆體，變幻出冷冽的幾何光線，種種精準而無瑕的環境設定，令觀眾不禁得思索這樣一個命題：在演算法與自我包裝交纏的 2025 年，看似「天堂」的情景，是否只是一種更精緻、更險惡的監禁？

劇情圍繞在三位來自不同階層的角色：落魄中年的張達（李允中飾）、冷血 CEO 吳瑪莉（林純惠飾）與追求點閱率的爆料網紅孫西（曾鐸萱飾），三人皆受邀參加神秘企業的「天堂發布會」，而天堂的系統規則極為簡單：三人只要達成共識便可升入天堂。在他們對峙與交鋒的過程裡，觀眾得以去思索：天堂明明可以輕易實現所有的夢，包括財富、名聲、社經地位，然而最終三人為何卻寧可放棄進入天堂的機會，也偏要緊抓著彼此的仇恨？個體存在的重心與目的究竟為何？天堂的價值與意義又是否真的如幻象中美好？這些問題都值得逐一深究、推敲。

劇中角色的設定，精準捕捉了當代社會三種慾望的縮影：張達背負傳統父權期待，那份自我卻因失業與社會殘酷而被迫崩解；吳瑪莉在商業世界以冷酷的手腕，證明自己得以突破父權的玻璃天花板，偽裝下卻依然藏著對脆弱的恐懼，與意欲保護女兒的強烈母愛；孫西為了揭弊不惜犧牲隱私與身體，仰賴流量作為生存的養分，最終卻也因網絡暴力反噬而走向毀滅。階級迥異、動機各異的三個個體，卻共享同質化的終極渴望——成為贏家。天堂的這場人性博弈，更像是延續在人間的角色扮演遊戲，在既定模板中互揭瘡疤，卻又互為鏡像，反射出彼此醜陋的面貌，天堂在絢麗的光暈照射下，依舊難掩地獄的本質。

《再一步，天堂？！》將彼此糾葛的窘迫、憤怒、嘲諷與羞辱充分展演，雖呈現出濃厚的戲劇張力，然而，當劇情一再沿著「揭密—撕裂—假和解—再破局」的循環推進，陷在封閉的情境內，難免使敘事張力陷入停滯與情緒疲乏的

狀況中；除此之外，劇中試圖討論的性別議題，批判力度也僅停留在標籤式的鋪陳。例如，吳瑪莉必須「狠」才得以立足在商場與家族、張達因男性「失格」而陷入自卑與憤恨、孫西通過「自曝」換取關注，在媒體上被以各種物化女性的詞彙形容等。上述種種雖對真實存在的結構暴力有所指涉，卻未繼續深掘其機制，抑或補充當代對於性別的審視角度，也就失去了進一步自我審判的銳度。

劇中角色儘管都停留在較為公式化的框架之中，但將「達成共識」設定為終極提問，仍展現出文本的野心——這種企業式思考的植入，精準嘲諷了現代人動輒「對齊 KPI」的職場語言。導演安排了控制天堂房間的兩名職員角色，偶爾調侃、偶爾嘆息，兩人如同「社畜」般永遠困在了名為「天堂」的企業中。當三人在房內達成假共識時，房內瞬間亮起純白冷光，但那純淨的白卻最終因為各自的執念，而永遠「失色」。當場外的年輕女職員不知所措時，作為前輩的組長，從容淡定地面對三人永遠的囚禁與互相折磨，也間接點出自己將永遠困在這座企業中，無處可出地待在「天堂」。

金枝演社以尖銳的隱喻，捕捉了資本與科技時代的荒謬，放大科技時代下演算法、角色濾鏡、個體模板化與慾望無階級的議題，點明所謂天堂不過是亮度拉滿的地獄。觀眾如同在玻璃屋外透過光柱凝視三人的困獸鬥，實則也在凝視自己的影子，我們同樣活在判準隨時變動的高壓系統裡，隨時可能被投射進某個透明囚室，他人的審視、目光與社會的標準、制度，一層層囚禁著每個活在他人期待的當代個體。

《再一步，天堂？！》映照出天堂被商品化的弔詭，也映射出觀眾對他人痛楚的冷酷凝視。如同一面冰雪透亮的鏡子，金枝演社展現了對於社會議題、當代社會、人性幽微的細膩關注，若能更深入地探究結構性暴力，或許作品的精緻諷刺能更直接地擊中靈魂深處，使觀眾明白：「再一步」的去向並非天堂，而是直面自我深淵的無盡反射。

《再一步，天堂？！》

演出 | 金枝演社

時間 | 2025/05/17 19:30

地點 | 臺灣大學藝文中心 遊心劇場

【第十八篇 | 發表於 2025 年 06 月 30 日】

鷹架上的靈魂叩問《上樑_下工後的修羅場》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

對建商而言，現代「上樑」儀式標誌著主體結構封頂，是資金撥款與風險轉折的重要里程碑，也是對外宣告離交屋更進一步的重要公關時刻，而二十年未見的高中好友小天（王靖惇飾）與阿修（廖原慶飾），巧合地以與過往截然不同的身分立場在工地重逢。在這期待成為「好兆頭」的一天，動見体將其反轉為兩人彼此拿下面具、拆穿過往壓抑記憶的「修羅場」，不僅重現人性赤裸的面貌，更直指當代台灣社會階級流動停滯的普遍感受。

在此脈絡下，「上樑」不只是戲劇的時空標記，更像是一面鏡子：原本承載祝福的儀式，如今在商業語境中往往淪為對投資人、買家與官員的公關秀。而動見体正是透過這層張力，映照小天與阿修的情誼變質：他們都懷念那段不分貧富、真心交會的高中歲月，但成人世界的資本秩序早已把「真心」鍍上一層交易的亮漆。上樑成了攀附資本的儀式，小天遞出的善意亦像是鍍金的鋼樑；阿修的拒絕，則像是試圖在尚未乾涸的水泥上刻下一道裂痕，提醒彼此仍有人心尚未封頂。如此一來，「上樑」祝福的語言被收編為利益語彙，兩人再怎麼想回到當年的平等，也只能在鷹架陰影下對望，無力拆除那道看不見的施工圍籬。

《上樑_下工後的修羅場》舞台佈景單純，近似都市中隨處可見的工地，卻有著「隨時可能出事」的隱險張力。舞台左側搭起鋁製鷹架，水桶、黃安全帽、飲水機與「禁止進入」標誌隨意堆掛；中央鋪滿藍白帆布與水泥墊板；後景黑色防塵打滿圓孔，彷彿幽暗通道。

在這凌亂的場域中，既不存在絕對的反派，也沒有歡快的結局，僅有扭曲可憎的現實。動見体以高明的劇作心機，讓矛盾源自於「善意」，又將「善意的暴力性」給扒到骨子裡——小天篤信平等的關懷，在阿修眼裡卻成憐憫的施捨；而阿修的咬牙拒助，也反令小天痛心焦灼。兩人就這樣困在「你為什麼不接受」和「憑什麼要接受」的對話死結中，善意宛如單向旋轉的螺絲起子，越扭越痛……。

重返兩人仍是高中同窗、心意相通的美好年代，學校旁的早餐店總會有一隻黑狗徘徊覓食。而某日，那黑狗失去了蹤影，當時眾人只當牠是找到了主人，已經去了更好的地方，再也不會回來——就只有阿修一直找、一直找，最終才在水溝旁目擊到黑狗浮腫的屍體，而他也這才看清：沒有人會真正關心一條流浪狗去了哪裡。這份憤懣，曾是他夢想的原動力——他渴望開一間美味至極的早餐店，去彌補沒有及時找著黑狗的傷痛，他想相信，或許這樣悲劇就不會再次重演。

然而，就是這樣一個單純的夢想，卻終究被現實的殘酷所擊倒，人生的失落與挫敗，也皆化為多年後自卑的回音。阿修在徘徊工地的流浪狗身上，看見了那條死去黑狗的幻象，看見了他過往夢想的倒影，更看見了他自己；然而，摯友小天卻嫌他惹事，埋怨餵養流浪狗會造成施工單位的不便，更無法理解阿修為何要自比為「狗」，他天真的以為：人不是狗，人會求救，也值得被救。但他沒想到的是，阿修竟會在工地直接大喊——「救命啊、救命啊，你會來救我嗎？」這段憤慨的怒吼，是直擊心靈的質問：即使求救，又有誰會來？當社會制度不允許脆弱被聽見，底層的哭喊不僅無人會理會，更可能的，反倒是招致眾人的排斥與嫌惡。

諷刺的是，小天自以為是的善良，不僅無法在不平等的結構下真正救出誰，更令他崩潰地意識到，自己在父親的公司，不過也是一條西裝革履的狗；權力金字塔的頂端也同樣犬吠，不過就籠子亮些罷了。即使兩人身處不同階級，也同樣都肩負沉重的男性責任——需繼承事業的小天，和苦撐家庭的阿修，他們的痛楚都源於相同的母題：當父權價值與經濟價值同時失靈，男性自我便不可避免地空轉，隱晦地指出性別角色與資本社會交纏的多重壓迫。

本劇意圖戳破的人性，就這樣縈繞在兩人迥異的身分之間。顯然，小天是真心想幫忙，但我們卻也很難指責意欲維持尊嚴的阿修有什麼過錯，一切只因這幢大廈的結構已扭曲到讓任何善意，都只能被錯解為上對下的傲慢。持續錯頻的對話，並非指責資產階級的狹隘，也不是美化底層固執的根骨，而是放大社會的結構性荒謬。

劇末，小天為阿修準備的那份合約，既拯救不了朋友，也拯救不了自己。隨著巨響，阿修從工地墜落，觀眾的呼吸也隨之被拖入事故現場——那樣的情緒絕非悲傷，而是茫然；工地的標語「安全第一」，也在

甫被死亡浸淫的空氣中，顯得格外冰冷沉默。

《上樑_下工後的修羅場》逼人凝視深淵存在的事實，以尖銳的視角鑿進我們日常注視的光景。阿修的死亡既是個人的「沒路可走」，更象徵對美好生活的最後一擊；小天拿著補償合約的雙手，也永遠會被「上樑」這樣的儀式給鎖上解不開的鐐銬。

離開劇場，走過台北街頭林立的鷹架，仰望那些仍是半成品的樓層，那些「上樑」的祝福，是否都已平安落定？那些穿梭在鷹架之間的身影，都好好回家了嗎？

《上樑_下工後的修羅場》

演出 | 動見体劇團

時間 | 2025/06/08 14:30

地點 | 華山 1914 文化創意產業園區 烏梅劇院

【第十九篇 | 發表於 2025 年 07 月 10 日】

移動世代的流徙寓言《還沒有名字的故事》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

不可無料劇場將《還沒有名字的故事》定位為「一部與移動、移居以及異鄉人（OUTSIDER）有關的故事」^[1]，並以「大人系童話」為包裝，讓不同年齡層都感受文化同化的矛盾與無法完成歸屬定位的茫然。全劇沒有直接的口述台詞，而是透過一幕幕偶的轉變，揭示了夢想與身分認同的衝突、對「異鄉人」處境的深刻凝視。戲劇以戲偶與皮影戲的形式呈現，塑造了一隻從森林出走、懷抱夢想的小狐狸，來到城市追夢成為歌星後，在美好期待中逐漸失去自我的過程。當小狐狸想找回本真的自我時，卻發現異鄉世界早已改變了初始的自己，無法找回歸屬的無助，刻劃著人生裡不同階段的衝突，也意喻著與自我和解的成長和理解。

戲劇以「舞台」作為貫穿全劇的重要意象——狐狸第一次被噓聲包圍、第二次唱出成名曲、第三次被當眾揭露本性、最後一次回到舞台，將一隻老鼠吞入口中。每一次站上舞台，都宣告著一場身分的轉變，小狐狸曾經掙扎地學習成為「人」，壓抑著自我成為他人眼中「正常」的樣貌，但這些偽裝卻終究無法使自己真正融入。當他因為喝醉而吃下一隻活鼠，他失去的不只是明星光環，而是在這座城市裡的容身之處，社會無情的排斥與放逐，象徵了他只被接受為表演者的身分，而非他真實的樣貌。

戲劇以小狐狸的處境映照當代移動者「兩邊都不是家」的矛盾，構成了劇作對異鄉人經驗的深層隱喻。小狐狸這一段從原鄉到陌生地的遷移歷程，彷彿當代高移動率、移工人口與北漂的狀態，使得《還沒有名字的故事》不只是一齣成長童話，更像一面折射現實的萬花筒。當人們懷抱著嚮往與期待，踏入宣稱只要努力就能成功的資本市場，卻被迫適應難以被規訓的多樣文化與身體；當原鄉停留在離去者出走當下的想像，個體難以更新理解其變形後的模樣，城市無法成為容身之所，而原鄉則是難以回去的最初。不可無料劇場以狐狸為比喻，用獸與人的對比，以「吃」作為臨界動作，在城市吃老鼠觸發大眾強烈斥責；而對森林的父親送上包裝的肉品，卻因不符合父親心中對於狐狸

的期待，從此決裂關係。兩者強烈的對比，細膩地點出身分認同的困境，以獸演繹成為人的設計，讓觀戲者直觀、衝突地感受差異被標籤化的殘酷，也深刻地讓感同身受的觀眾對照自身跨域工作、留學的陌生感。

這種「雙重異鄉人」的處境，不僅是小狐狸的個人悲劇，更映照了當代遷移者的心理寫照。無論是為了生活、教育還是夢想而離開家鄉的人，都可能在他方找不到歸屬，在原鄉失去認同。「不在這裡，也不在那裡」的懸浮狀態，成為了現代人普遍卻難以說出口的孤獨感。

「還沒有名字的故事」，似乎無法輕易訂下一個確切的標題，象徵人生的故事還沒走完，我們都仍在生命的不同階段，成為某種意義上的異鄉人。這齣狐狸的故事，不只關於一隻狐狸，而是每一個在城市中漂泊、在夢想與現實之間掙扎的靈魂，我們都曾試圖讓自己「像人」，卻在某個瞬間，被世界提醒了那無法抹滅的「本性」。

不可無料劇場以皮影戲的光影語彙、布偶的細膩操作、聲音與光線的巧妙配合，讓整體敘事充滿視覺層次與節奏張力。特別是遊樂園段落的设计，在絢爛燈光與音樂中包裹住焦躁與不安，營造出一種「虛幻幸福」的氛圍，在美好之中埋下墜落的預兆。運用偶戲的美學，將異鄉人的失根感轉換為舞台的寓言，「被操控」如同每個人無法逃離的宿命。小狐狸最終被撕裂的獸性，讓彼此窺見身分與歸屬從來不是單選題，而是一條不斷命名、又不斷被抹除的流動路徑。自全球移動成為日常的今日，《還沒有名字的故事》以溫馨的童話形式陳述無論身處城市霓虹亦或故鄉林蔭，總有人在學習如何「像人」，又努力保存心底那抹「狐狸」的原色。

注解

1、參見劇團[節目介紹](#)。

《還沒有名字的故事》

演出 | 不可無料劇場

時間 | 2025/06/19 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場 一樓實驗劇場

【第二十篇 | 發表於 2025 年 07 月 10 日】

不必是星星或灰點——一齣給大人的兒童音樂劇《你很特別》

文 周依彤（2024 年度專案評論人）

由 Rainbow Tree 音樂藝術團隊製作、改編自陸可鐸（Max Lucado）同名繪本的《你很特別》音樂劇，保留原著故事的架構：在微美克人的世界裡，每個小木偶每天都要替彼此貼上星星貼紙或灰點點貼紙，而主角胖哥（Punchinello）正因為常常出糗，全身總是貼滿了來自其他小木偶的灰點點貼紙。直到某天胖哥遇見了一位永遠貼不上貼紙的女孩露西亞（Lucia），他才第一次對「貼紙」產生質疑——為什麼只有露西亞可以不受評價約束？露西亞建議他去找小木偶的創造者伊萊（Eli）尋求解答，也就是那個簡單又純粹的答案——「你很特別。」

除了以「貼紙」作為標籤化隱喻，探問現代人如何在各種評價中找回自我，這個版本的《你很特別》音樂劇，更邀請了自閉症孩子參與演出，真正在戲劇中將共融與去標籤化付諸行動，使劇場無論在戲中戲外，皆能成為一個真正具備社會改變力量的空間。觀眾不僅是欣賞演出，也一同參與進一個關於「被看見」與「接納多元性」的共同體建構過程裡。

在本劇中，音樂絕對是這部作品不可忽略的亮點之一。本次改編由六位專業音樂人現場演出，不僅展現音樂與戲劇的緊密結合，也讓整體演出氛圍更加生動。全劇共有多達十七首原創曲目，旋律設計用心，情感表達豐富。特別是在情緒鋪陳與氛圍轉換上，音樂成為推動情節與引導觀眾情感的強大引擎，也更讓不同標籤（星星與灰點）的角色，有更鮮明的性格對比。

露西亞在原著故事中原先是胖哥走向自我覺醒的關鍵，象徵只有自己決定自我的價值，露西亞身上無法貼上任何一張貼紙，因為她經常與伊萊相處，因而擁有更堅強的心靈、更篤定自己的價值。可惜本次改編，露西亞在舞台上的出場時間偏晚，降低了故事的層次感。同時，舞台的編排調度讓前半齣戲劇都聚焦在胖哥嘗試得到星星貼紙，卻始終無法找到自己的才能，反而不斷失敗、出醜被貼上更多灰點點貼紙；後半部則要呈現出胖哥如何藉由露西亞的幫助，前往尋找伊萊的路，進而找到肯定自我的價值。然而因為音樂劇的關係，在後半場

有非常多首歌曲的展現，加上劇情有轉折與點出核心觀念的需求，使得下半場劇情節奏過於快速，甚至有些許凌亂倉促，使得音樂與人物情感無法很好地融合。特別是故事中胖哥與伊萊之間的羈絆，應該是劇情上重要的推動與顯化出「你很特別」的關鍵，卻略顯兩人之間的羈絆有更多深化空間，不僅致使劇情建構上被弱化，更使得觀眾投入更多的情感共鳴。

雖然《你很特別》原著被包裝為童書，宣傳上也強調適合全齡觀眾，但實際演出時不難發現，劇中有關標籤、內在價值、身份認同等多層次心理歷程，其實更容易觸動已經經歷過自我懷疑與承受社會壓力的成年人。年幼觀眾或許會被音樂與角色吸引，卻不一定能理解「標籤」所帶來的自我內化與否定，以及「被誰認可」與「自己接納自己」之間的微妙區別。

進一步觀察，這個關於貼紙的故事其實非常貼近當代人的處境。在社群媒體、演算法評分普及的今天，許多人的自我價值越來越依賴於外界的評價：按讚數、點閱量、社交圈的回應與標籤，無形中形成一套現代版的「貼紙經濟」。一旦我們習慣將外部標籤當成自我認同的基礎，面對負評或忽略時就會陷入深深的不安全感。這齣戲中伊萊對胖哥說的那句「你很特別，因為你是我造的」，正提醒觀眾：你不需要靠貼紙來證明自己的價值。當社會從宗教、家族轉向個體化與數據化，真正能給予安全感的反而是那份「被無條件接納」的關係。音樂劇透過舞台與現場的即時共感，讓這份訊息有了實體出口，也讓觀眾有機會暫時卸下屬於這個時代的「貼紙焦慮」。

如果我們將伊萊這位「造物主」的角色，拉到更大的文化脈絡來解讀，就會發現《你很特別》其實不只是個安慰孩子的故事，而是精準回應了現代人普遍的「安全感焦慮」。

傳統社會裡，人們的自我認同和價值多半來自宗教、家族、社群這些強力連結——換句話說，「我是誰」的答案，經常有一個明確的、超越自身的權威（比如神、神父、牧師、家族長輩）來賦予。但隨著現代性進程、宗教和權威的「去魅」（disenchantment），個體不再自然而然地相信「我是被誰創造，所以我有價值」這件事，轉而將安全感寄託在外部的「社會貼紙」上，也就是各種評分機制、群體認可與自我表現的回饋。於是，我們的存在感越來越依賴於社會評價，甚至數

據化的按讚、排名、KPI 等等。

《你很特別》的最大力量，就在於伊萊依舊以極為「傳統」的語境——「因為你是我造的，所以你很特別」——提醒主角（以及觀眾），真正的價值來自一個超越社會貼紙、可以無條件愛與接納你的關係。在這個意義上，伊萊不只是故事裡的創造者，更像是現代人尋找「安全感來源」時的象徵性解答：你可以選擇不再只依賴社會貼紙，而是尋回一種穩定、能自我認可的存在基礎。

這種對「信仰」的再詮釋，不一定非得是宗教意義上的神，也可以是一種內在的定錨，一段關係、一個內心的伊萊，讓人可以在失落與比較裡重新獲得安全感。當我們無法再全然相信世界有絕對意義、科學也無法解答所有疑問時，《你很特別》藉由伊萊的形象，溫柔地告訴我們：即使貼紙隨時會掉落，最穩定的價值始終可以被重新找回，在劇場裡再次被「神性」的溫柔所擁抱。

總結來說，《你很特別》原創音樂公益劇把公益行動、人文藝術的精神落實在每個細節裡，也挑戰了童話寓言改編長篇化、角色複層塑造與音樂敘事結合等多重難題。儘管整體劇情結構還有調整空間，包括前後半場的節奏分配、角色形塑的完整度等。但現場音樂與多層角色互動，加上自閉症孩子的共演，仍使觀眾能夠切身感受到「去標籤」不只是一句口號，而是一種在現場共同實踐的價值。

《你很特別》

演出 | Rainbow Tree 音樂藝術

時間 | 2025/07/13 19:00

地點 | 台北生技園區多功能廳