

又何必莎士比亞呢？《麥克白》

演出：2015 兩岸小劇場節（黃盈工作室）

時間：2015/05/22 19:30

地點：台北松菸文創園區

文 林乃文（專案評論人）

不帶點幽默感，簡直無法為這齣戲寫上一個字。通常要說哪裡哪裡不好，也需要用點認真追究的精神。我懂黃盈是北京大大有才的前沿（應該就是台灣說的前衛）青年導演，作品在法國亞維儂戲劇節、新加坡華藝節、日本利賀 SCOT 夏季演出季、兩岸小劇場藝術節都演出過；我知道監製鈴木忠志是公認有才的資深戲劇家，「鈴木方法」的創造者，他的表演體系被好多演員奉為聖經，出版的書還有英文全套，導的戲也來過台灣好幾回，還是日本利賀戲劇節的發起人……；我不懂的是兩張王牌加在一起怎麼變成了一副鬼牌？

2012 年黃盈的《黃粱一夢》曾在台北華山演出過，號稱「新國劇」，演員能使一身傳統功夫：蘇州評彈、崑曲、秦腔、太極拳、水袖功、刀槍把式、現場草書……；舞台概念是西式的，符號堆堆滿台；但整體還浸淫在一股冷謐凝重的氣氛中，看得舒服。這次，這齣戲就像換了另外一個導演，風格上毫無連貫之處，原來這就是所謂的「一戲一格」呀？！若硬要說這戲有什麼特徵，那就是處處有向鈴木忠志致意的痕跡；至於是充滿敬意的致敬，還是淘氣耍寶地說：「嗨！」的那種致意，我就不便妄加揣測了。

鈴木忠志喜歡用東方身體和東方形式結合西方文本，黃盈也選了莎士比亞的《麥克白》(Macbeth) 做實驗，而且後舞台那一排木隔門屏，簡直跟鈴木 2013 年首演於日本、2014 年巡演中國的《李爾王》舞台是孿生。是鈴木的話應該會讓演員在有開有闔半明半暗的木隔門後面壓低重心平滑移動，黃盈的演員也做了幾秒鐘，然後解散。鈴木導演喜歡用輪椅把演員推出來，旁邊還要伴白衣女護士；黃盈也有搬上一台輪椅，雖然我完全看不出其必要性。鈴木在《大鼻子情聖》和《茶花女》都用過的漫天櫻花雨，黃盈也用，只是大雨變成小雨，當不成滂礴的收場秀，就當做過場的小驚奇（雖然我一點兒也不驚奇）。鈴木忠志近年常用跨國演員，黃盈也不遑多讓找來自英國、俄羅斯的年輕女演員演女巫，但我必須說她們一點兒也不鬼裏鬼氣，反而比較像可愛的派對女孩兒，當她們說起英語時更讓我相信這點：原來莎士比亞的悲劇台詞也可以說得這麼日常生活呀！

至於拼貼混成的戲服，基本上很像コスプレ，連同表演風格，不免令人懷疑這是受了東洋漫畫的影響。至於卡漫風跟「那齣蘇格蘭劇」（據說英國人認為此劇是詛咒，往往不直呼其名）有什麼關係呢？我只能猜是為了「用歡樂擊退哀傷、讓嚴肅加劇可笑」（文宣辭）。但鄧肯國王被殺的那晚，睡死的警衛要用超級大鬧鐘叫醒時，我沒有笑；警衛花好漫長時間穿妥衣服，我也沒笑；

麥克白及夫人戴頂小花睡帽出來代表他們惺忪無辜，我沒有笑；看他們拿學校道具似的大刀砍來砍去，我更笑不出來；不過已經做古的鄧肯國王不時跑出來瞧瞧這個瞪瞪那個，大家卻當作看不見時，我真的覺得好笑——這個才是男巫吧！麥克白受幾個洋女人欺騙，跑去殺一個根本死不掉的假髮男，大家為此鬧得一團忙亂，他沒事人似地優哉優哉，麥克白要是最後沒兵敗被擊斃，遲早也會給這個怎麼殺都死不掉的老頭煩死！

用音樂劇來翻轉經典悲劇，真是下重手的做法，但怎麼聽來聽去都是同一首歌——1960年代的美國搖滾藍調“Stand by Me”——這首歌跟「那齣蘇格蘭劇」又有什麼關係呀？難道是向鈴木忠志之前到台灣來讓茶花女唱「綠島小夜曲」的跨文化創意致意來著？我想這一整場都是黃盈向鈴木忠志致意的歡樂派對。麥克白穿白西裝那樣帥，麥克白夫人還是個高中正妹，倚在麥克白身上顫抖完全是大哥女人的模樣；這其實可以是任何一個官兵殺強盜、山寨鬧內鬨、二哥殺一哥、小弟避避竄的故事，又何必莎士比亞呢？「前沿」不是無理可講，要不沿到台灣不夠老遠應該沿到月球表面。

時間成為主角的表演現場《山瘟》

演出：窮劇場（黃思農、區秀詒）

時間：2015/05/30 19:30

地點：台北齊東詩舍

文 林乃文（專案評論人）

遙想一九四三年與溫義相遇，剛經過一場廝殺的兄弟們獾沿山路走避日軍，經過六日五夜眼前仍晃著痛的顏色血的聲音；耳窩還炸響打打打機鎗的頻率。我祖上見這路無窮無盡，幾疑就是黃泉。他連連追問這路還有多遠哪，可是眼前幢幢人影無人回顧，只有鷓鴣啣田鼠趁翅掠過，厲聲叫囂……。

——黎紫書〈山瘟〉

這不是我們第一次認識馬華文學，卻是馬華文學首次以「劇場」的形式被演繹於台灣。以黎紫書短篇小說《山瘟》為取材靈感，由黃思農和區秀詒兩位各自出生於台灣和馬來西亞的年輕創作者，分別導演上下半場。文字化為劇場，只見聲影幢幢，流光晃晃，離散於一甲子歲月以前的那截赤浪滾滾的往事，並不藉演員的肉身重現，而以光線、聲音、物件、機械，在歷史建築中流盪繚繞，而觀眾幽靈般默坐現場，如同見證。

其實馬來西亞離台灣並不遠，但我們對馬來西亞歷史很生疏，對馬來西亞共產黨的過往更無知——長達五十年的冷戰意識型態洗禮下，台灣人對共產世界的認識相當浮淺，連本島台共的史事也置若罔聞。在黎紫書筆下，馬共在熱帶叢林的游擊戰記，藉著「祖上」對一個游擊隊長山神「溫義」（竟與瘟疫同音）的追憶，摻揉了魔幻與史實，如夢似幻，如鬼似魅，一路從 1940 年代初聯英抗日、戰後被殖民地政府反目、1950 年代被獨立後的同胞當成仇敵，飄零流落如幽靈，刀光血影與敘事者的鼻涕紅眼混融一團。

在 1940 年代台灣日治晚期興建（本世紀改建）的日式房舍裡，聆聽著相似年代的異地故事；黃思農讓台共與馬共的敘事互相交錯滲透，貫穿其中的是我們都不在場的事實——故事發生時我們都不在場，我們述說時故事主角不在場。不在場的魂魄一開始附身於書籍，一本本都宛如沉默魂靈的棺木，從天而落，亂疊地板，宛如墳塚。影像投射在床脇、牆壁、榻榻米地板構成的角落，晃動著山林裡的漫步者身影，恍惚令人聯想到白色恐怖時期亡命於鹿窟的劇作家。從小螢幕擴散到整片空間，彷彿幽靈自牆角探出。日式房舍的素樸質感，成為大自然最好的畫布，但見葉脈栩栩，隨風動吸吐。以質感契合度來說，現身於西門町和華納威秀的畫面就不太匹配，徒餘概念而已；在床間撥奏如 DJ 的年輕臉孔，也同樣令人斷想飛回現代。

下半場氣氛更加純粹靜謐，在一片微明幽暗中，感官首先溺進一片無言的聲光沼塘中。區秀詒使用二戰到冷戰時期新聞用的 16 釐米機器在現場放映。不連貫的殘缺影像、數字、光點等等在牆上不規則地躍動，加上鏡頭前飛動著紅光色片，和機器運轉的機械聲，竟把小說中「痛的顏色血的聲音」和「耳窩還炸響打打打打機鎗的頻率」召喚出來，人造光影猶似「陽光在林中千樹萬木撐開的傘穹上喧嘩騰攘」。影像本為不在場藝術，在這裡卻因為生產過程的曝現——原應隱身於「幕後」的操作者：在三台放映機之間忙碌地接播膠卷的導演本人，以及利用各種器物和人聲擴音製造「聲譜」演出的人曝身——而成為現場。

對我來說，這作品最獨特的地方，不在於「聲譜」多麼逼真地摹塑出故事氛圍，而是區秀詒的「逆反」性操作。在影像時代出生的我們，早已習慣於各種「不在場」的擬像，藉著不在場的音響和投影組合，虛擬自己在場的敘事幻覺。然而區秀詒的現場電影卻讓整個過程逆轉：現場製造影像、現場製造音效，敘述著不在場的對象，與我們的當下意識相遇。當膠捲在走，聲響在動，我們異常鮮明地感覺到時間正在自己身邊流逝，而非沈醉忘我。也就是經由這種時間意識的重新甦醒，意識更加自由地飛行於空間之中。

這兩部作品皆非線性敘事和非再現的形式，呼應了小說躍動的敘事風格及對回憶的後設自覺。這種對象並「不在場」的意識，意外地使人體肉身顯得多餘；以空間為容器，時間才是主角，光影與音聲皆時間的渡階，過往與當下在互相辯證。而當時間翩然起舞，生者與逝者，我與他者，敘述者與敘述說者，皆已界線模糊。我們讀的不是故事、不是符號、不是象徵，而是感覺，而所有感覺都鑲嵌在時間裡了，此時此地。

在城市邊緣思考框架《吾鄉·種籽》

演出：差事劇團

時間：2014/11/13 19:30

地點：台北市寶藏巖國際藝術村

文 林乃文（專案評論人）

深秋晚間七點半，天色尚未透黑，虎空山麓新店溪旁，交錯的高架橋在空中發光咆嘯，嘯聲提醒著我們城市的「正常」節奏所在，因而顯出腳下這片畸零地的安靜、緩慢、遺世而獨立。適時天飄雨絲，無名氏塗鴉的水泥壁柱旁已預先擺置數十把雨傘，環境劇《吾鄉·種籽》就從這裡開始。參與者各撐一把傘，隨著五名表演者在寶藏巖遊走，彷彿是場秘密竄流於台北城邊緣的雨傘行動。

與其評論這是一齣好看或不好看的戲，還不如視之為一場鑲嵌在環境中的文化行動，行動在引發思考，質疑城市文明，城市文明是資本主義過度發達的結果，結果是我們遺忘了儀式的能力。遠古人類相信萬物皆有靈，行儀式以溝通萬靈；現代人只相信物理科學，無物神聖，連自己也物化而不自知。《吾鄉·種籽》從濱河之地，拾級蜿蜒而上，祭石、祭樹、祭水、祭火、最後結束於坡邊的半露天舞台（祭花），猶如迴向大自然的行動儀式，召喚著現代城市民久違的某種感知。

當行動者疊石為界，圍樹而舞，砵接天水，引火擊鼓的同時；我們無法不閱讀到其他。環境劇場的特點即環境本身有太多天然紋理可以閱讀，不似人造劇場純粹只有人工符徵。風在吹，黃葉墜地、夜霧罩上草皮、市囂閃閃爍爍、數十年前依山而建的違建融入山丘靜靜蹲臥……，勾起我學生時代參加原住民部落年祭的回憶：清早即隨部落隊伍浩浩蕩蕩行到祖靈地祭拜，看慣廟裡精工打塑的神像的我，「赫然」發現祖靈所寄竟是一顆樸直原始的石頭！而這正反映原住民視自然有靈、不為人役的宇宙觀：人是自然的一部分而非主宰者。

這是已習慣任意以人為力量改變地貌，生活於人工山谷（大廈）、人工河流（馬路）、人工洞穴（公寓）、人工湧泉（自來水）……之聚落（都市）的現代人幾乎遺忘的觀點。離開中世紀以後我們甚至放棄對永恆的追求，以有限生命所能捕獲的瞬間——現代——作為衡量一切的標準，包括我們為何而活？我們旋起旋滅，在短暫的生命期盡力搜取，不顧其他。我們不去想大自然的壽命何其長久，連沒血沒肉的水泥斷垣都能存在得比人的一生長久；今天的寶藏巖其實就是五十年前移民遷徙城郊寄居的遺跡，它差點湮滅在「都市開發」、「進步建設」的政策方向下，被一群不那麼「政治正確」人搶救下來，歷經種種「文明程序」而成為今天的「藝術聚落」——「藝術」，在今天正是另一種合法的異類庇護聚落。

一個從根本上質疑現代文明的身體提問，選擇在寶藏巖這樣坐落鬧市旁卻徹底邊緣化的聚落發生，內容的意義與環境的意義是充分相融的；一致指向框架外的異質思考。在我的心飛離現代框架的一瞬間，我發現人類一切文化行動原只是設法參贊天地的永恆：把石頭堆砌成建物，把顏色和線條寫進植物纖維，與蟲魚鳥獸一起引吭高歌，用精心打造的工藝和美術企圖超越自身的渺小。對自然仍存敬畏之心的時代，藝術是人向大自然的抗爭，爭取加入漫漫浩浩的永恆之中。豈知千年後的藝術成為人向人的展示炫耀交換，書寫的對象和目的都已質變，而必須跋涉到邊緣、框架之外，才能回到原點重新思考。

何應豐導解釋他的「非劇場」或「反劇場」：行動舞台上因「實驗框架」的不斷移轉或被撕破，迫使行動本質隨之異變，使人必須「抓緊內部與外交（欠缺）的對話脈絡」（見節目單）。通常他會自任巫師角色，在行動中穿針引線，逼觀眾交出思考。筆者看的這場他因為臨時住院而缺席，不過五名行動者：吳文翠的歌喉依然滄桑冷辣，韓藉演員河英美的身體爆發力像火花竄燃，魏美慧的琴弦彈奏自若，彭子玲的敘事犀利而嘹亮，還有李秀珣的戲曲假嗓等，各具特色，令人印象深刻。

最後一站結束於像祭壇或道場的環形劇場，雨傘停泊，種籽漫灑，大量關於「吾鄉」指涉的言語也在這裡爆發。這給予了行動一個敘事的完整性：五百年後地球環境變得不堪居住，人必須穿著全套防護面具和隔離衣返回「原鄉」，並試圖從原點追尋生存的意義。《吾鄉。種籽》或許是企圖創造未來與過去的幽靈於現在當下疊湊的異時空。然對我來說，與大自然的對話到此結束，回到人文主義式的提問，「原鄉」這字義很容易讓人聯想到「故鄉」、「土地」，甚至限縮到「國族」範疇，激發人「愛鄉」之情，這似乎會成為行動本身的「框架」所在。

回到「現實框架」再看寶藏巖：座落台北盆地南的濱水山坡，立寺於清代，二戰時為日軍高炮部隊進駐，戰後替換為國民政府軍隊，在軍方默許下，以為終將反攻回故里的島嶼過客，在此搭蓋暫時寓居，不料一住就逾半世紀，他鄉不得不成為我鄉；在寶藏巖探問「吾鄉」，是一種歷史的偶然或也是藝術行動的必然吧。誰知偏處一隅的寶藏巖，無意間遺落於「建設」的洪流之外，落後逆轉為前衛，它的違章建築格局成為最真實的城市記憶與時光剖面圖。猶如 1949 年起與對岸競奪「中國」代表未果的「中華民國」，在 1971 年退出聯合國之後頓成違建，自立自強，如今承載了一島國人超過一甲子的真實歷史。

回不去框架，只好懸置，伺機而動。這是寶藏巖的歷史，也是國族「框架」下的現實；被城市放逐的自然，以及「後現代」之後人類的心靈空窗。行動中像子彈般射擊向我身體的種籽，似乎承載不動這些探問讓我們帶回到現實：到底我們是想不起來自或者其實不想回去？我們要回到哪裡去？走向公館捷運站的路上，我發現「鄉」所暗示的「回」這個字眼竟如此叫人茫然若失。