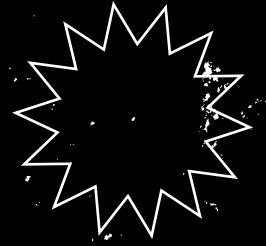


再拒

銜尾而生

再拒劇團
AGAINST AGAIN THEATRE



十六

- 2002
- 2003
- 2004
- 2005
- 2006
- 2007
- 2008
- 2009
- 2010
- 2011
- 2012
- 2013
- 2014
- 2015
- 2016
- 2017
- 2018
- 2019
- 2020



再一次拒絕的意義

「再拒劇團」成軍於新世紀伊始，也可以說是台灣小劇場運動徹底灰飛煙滅（或者說轉型完成）的年代。

從生產方式到創作主題到演出型態，都洋溢著濃厚的左翼理想主義色彩。他們夠年輕——當時大約是所有成員從台藝大、北藝大、台大等校園畢業前後，青春是一把熾烈卻很容易燒盡的烈火。沒有人能料到——恐怕他們自己也沒料到，這把火可以延燒十八年，甚至越燒越旺，成為當前極為重要的前衛、多元表演團體。

再拒在創作上最引人矚目的，是他們公社式的集體創作方式。被劇場分工劃入製作、編、導、演、設計的各個部門，在再拒內部，同為創作的核心成員。缺乏領導中心，或許讓他們的工作效率，不像正規軍那麼按表操課，但是證諸演出，卻又不得不嘆服他們能在拮据的製作條件與時間底下，打破眾人期待，衝撞出不凡成果。這與台灣現代劇場多數劇團的寡頭政治與師徒傳承，迥然相異。其實 1980 年代早期的蘭陵劇坊，便是以這種相濡以沫、集體創作的公社組織崛起，但短短數年間即已星散。後來即使也有類似的企圖——比如 1986 年跨領域成員組合的「當代台北劇場實驗室」，甚至維繫不到一年。再拒能夠持續十八年，仍能以同樣創作模式推陳出新，恐怕靠的不只是革命情誼，還有他們對藝術與社會負有強烈使命感的共識。

文——鴻鴻

詩人，劇場及電影編導，「黑眼睛跨劇團」及「黑眼睛文化」藝術總監。導演逾四十餘齣劇場、歌劇、舞蹈作品，出版詩集《跳浪》等九種，《衛生紙十》詩刊（2008-2016）主編，另有散文、小說、劇本、評論等著作。歷任臺北詩歌節、台灣國際人權影展等活動策展人。

再拒的作品從微型劇場、環境劇場、聲音劇場、詩劇場、漫遊者劇場、裝置演出、發生實驗、青少年劇場、兒童劇場到搖滾音樂劇，跨度之大，台灣現代劇場四十年間恐怕無出其右。而上述那些類型，在再拒身上恐怕多要加上引號才成，不盡然是普遍認知的樣貌。是什麼樣的能量可以不斷撞擊出這麼多火花？我以為可能的解釋就在於，每一位成員都是創作出發點，都是電源，也互為電阻與導體。再拒成員，雖多為劇場專業科班出身，但他們顯然都是異類與斜槓。

例如黃思農，可以做專業劇場編導，但更以音樂家身份，帶著他的二胡或吉他或其它發聲工具，出沒於各劇團及帳篷劇的樂席，參與音樂前衛即興表演，並經常與國際音樂家合作。又例如曾彥婷（河童），不乏個人創作的物件劇場，也經常擔任其他劇團的燈光設計或視覺裝置。又或者如劉柏欣（小四），在再拒擔任過「公寓聯展」的策展人，後來則成為各大小劇場演出搶手的燈光設計。族繁不及備載。而在各種各樣的演出當中，他們又很自然地吸納、融合了原非再拒的藝術家、表演者，共同發光。

再拒的核心價值，當然是左翼，由內而外，也反映在組織型態上。所以他們早期便以音樂劇《沉默的左手》書寫移工議題，近年的《新社員》號稱「台灣首齣 BL 搖滾音樂劇」，則以大眾化形式為性少數發聲。他們有反顧 1990 年代鄭南榕事件的《自由時代》，也有重燃 1930 年代台灣超現實主義火花的《燃燒的頭髮—為了詩的祭典》。甚至在 318 運動期間，再拒成員也是「賤民解放區」的主幹，並改編智利抗爭歌曲為運動添薪。最新的趨向，則是深入挖掘白色恐怖左翼受難史的《明白歌》和《逝言書》。以這樣的精神，要在資本主義社會、長期右派執政的台灣存活，自有諸多不足為外人道的甘苦，恐怕呈現在你我眼前的這本書也未必能夠道出。

左翼青年往往最終淪為眼高手低的教條主義者，再拒是如何倖免的？以再拒作品的前衛性評斷，他們不僅在意演出承載的意義與訊息，也同樣在意形式與藝術完成度，兩端的企圖甚至互相刺激與辯證。例如在黑眼睛跨劇團策畫的「華格納革命指環」系列，擔任最後一部《諸神黃昏》的再拒，從華格納的歌劇中奮力一躍，捨棄原著的敘事企圖，直接回應該年發生的 318 青年運動，以眾聲交響的聲音劇場，重新定義了華格納的「總體藝術」——所謂每一種藝術門類的「平起平坐」，在再拒的詮釋下，回應著每一個族群、每一個個體的「平起平坐」。

如果說「自由、平等、博愛」是理想世界的終極目標，在再拒的世界裡，恐怕「平等」要用粗體字來寫。沒有平等，自由只是少數人的特權；沒有平等，博愛也只是空泛甚至虛偽的贖罪券。但是，世故的人誰不知道，最難的，就是平等。或許就是因為持續召喚著這遙不可及的、幾乎不可能的理想，再拒才走到了今天。

我不時會想起，再拒創團時的全名，叫做「再一次拒絕長大」劇團。當時覺得天真、甚至有點可笑，現在覺得，真可貴。

可能因為，我也長大了。

2014 《諸神黃昏》



三個場景

文——黃思農

劇場編導、聲響與作曲，2002年擔任再拒劇團團長與藝術總監至今。近年創作以抗爭記憶、創傷書寫與白色恐怖歷史轉譯為軸。其「聲音劇場」以「聲響」作為敘事軸心，延伸布萊希特的「敘事劇場」概念。2016年起發展一系列觀眾遊走於城市地景，聆聽虛構聲音文本的「漫遊者劇場」。

「……唉，可憐的亡魂，我這澎湃的腦海只要還漂著一葉記憶的孤舟，怎麼能忘。記住你？那麼，我要從記憶的備忘錄中，將年少時期見聞所及的，一切瑣碎愚蠢的筆記，一切書上的金科玉律，所有的念頭，所有過去的印象，都抹得一乾二淨。單單把你托付的事，留在我腦海的書卷裡。」

——《哈姆雷特》，馬汀尼、許正平譯

場景一：到大溪地，或在家裡

散落一地的啤酒罐，煙頭滿溢至桌面，天亮，北新路外的公車駛過，是有誰說了一句，「這世界有比陽光更令人恐懼的東西嗎？」沒有人回答，總是在入夜開始的漫長談話，字句此時已然飄散在窗外，光線下的煙霧與塵埃。

我們也在那個狹窄的空間演戲，微型劇場，行為、音樂……，煞有其事的排值日生煮大鍋飯，節目單是一張 A4 紙，折線標示著如何把它折成一個盒子，來裝剩餚殘渣的每一個步驟，半公社般的日常。與其說在排練演出，不如說更像在排演生活，因為心思總在未來或者他方，未曾到來的時空，荒謬的比現下更靠近自己，兩個時間都為真，劇場的魔法。

六 曾經想過一個「公寓聯展」的展名：「到大溪地，或在家裡」，後來還沒來得及用，「公寓聯展」就結束了，那是她最喜歡的一首歌的其中一句歌詞。

2009年某一日開演前，她沒有出現，策展人小四（劉柏欣）臨時下場代演，我蹲在公寓旁邊的土地公廟，掛上電話後一直呆坐階梯上，沒有任何實感，直到我意識到演出快結束，凝視著同樣沒有表情的路人，發現自己必須走向那間公寓，和劇組的每一個人報告死訊。我要說什麼？我說了什麼？

說是排演生活，又更像練習死亡；說是青春，其實每一刻都在哀悼。就像曾被想像為「未來」的此刻，我書寫著十五年前的過去，也是劇場的魔法。

場景二：立院周遭的眾聲喧嘩

公寓上演的最後一齣戲是 2016 年《Re：信》，緣文說要回十年前，我寫給劇團所有人的一封信。那封信起因於有一晚，我因為想離開一切而被指責，我也言語攻擊了所有人，於是在第二天清晨寫了一封道歉信，或一封給大家的情書。



2016《公寓聯展V：位移之城》《Re：信》



我們找了社運圈與獨立音樂圈的朋友一起排練和發展劇本，梳理在運動組織或創作團體裏，各自曾經經歷過的背叛、挫折與傷害，那是 318 事件的兩年後。這樣做的意義是什麼？我不知道，但一定離「治療劇場」、「應用劇場」或「療癒」這些字詞很遠，我用了自己最討厭的「情感回憶法」來扮演這個虛構的自己，每個晚上在演出裏，對著其他人吼出一些自我憎惡的台詞，在舞台上受苦可以贖罪嗎？當然不行，但也許對當時的我來說，憤怒與毀滅，比原諒、寬恕這些字眼有說服力一點。然而，排練與書寫的意義從不在於自我審判，以今日之我後設的批判昨日之我很容易，但也可能是一種欺瞞。

2014年3月24日的夜晚，我們在白色恐怖景美紀念園區排練《諸神黃昏》，經歷了前夜的水砲車、警棍與北平東路柏油路的鮮血，演員尹真在第二天，帶了一個工作坊：我們每一個人，必須從分析與辨識聲音純粹的物理音高、音色與振幅開始，使用自己的人聲，模仿或再現各種錄音。這些錄音裡，有飛機降落前含糊不清的機長廣播、賣菜的阿姨以及（理所當然的）抗議群眾。輪到我呈現時，我不加思索的重複喊著昨夜「退回服貿」的口號，我聽見自己的岔音，同時發現上半身的緊繃，存有昨夜抗爭現場那個武裝的自我裏，被妥善隱藏的恐懼。

場景三：敞開的門

第一次把上舞台的門打開，讓觀眾看見劇場以外的世界，是念大學的時候，我把台藝大的八角廳劇場反過來用，觀眾全場盯著上舞台的觀眾席入口，直至劇末這扇門在地下絲絨（The Velvet Underground）的歌聲中被打開。星期天校園的午後陽光，伴隨許多從天而降的黃色乒乓球，掉落在走出門的表演者、廊道與路過的學生腳邊。

後來，在再拒很多作品裏，「把劇場打開」變成一種執念。當然，它有其自身在劇場史裏的意義，古希臘劇場看戲的同時，永遠看得見遠處的山巒，劇裡與劇外的真實從來不是全然二分；又或者日本帳篷劇也總有劇末把帳篷打開的傳統，伴隨著暗夜的熒熒火光。然而，在讀到或看過這些演出前，劇場被打開於我而言，是黑盒外的啟迪之光，一個在當代重新發現布萊希特敘事的嘗試。在這個「第一面牆」外，也許是裸露的燈具、牆面或佈景工廠，城市的車流或紀念碑，因為建築、空間場域與材質的殊異，它所「揭露」的，從來是不一樣的真实。

《諸神黃昏》劇末是北歐神話的末日場景，大火燒至瓦哈拉宮殿，乾冰縈繞的迷霧與震耳欲聾的噪音中，大門被打開，外面是徐佳瑩 Legacy 演唱會

的排隊人潮，表演者由此離開並消失在人群裡。《明白歌》裏「夢肚的碑石」，曾梅蘭發現了六張犁亂葬崗，被掀開的帳篷後方，是白色恐怖景美紀念園區（原軍事看守所）夜空下高聳的石碑，旁邊的水泥通道鑲嵌著無數個政治犯的姓名。¹劇裡與劇外同時並置著許多時間，1950、1993 與 2014 年的台灣，2011 年的紐約與阿拉伯之春，2014 與 2019 年的香港，因為「物」承載它自身的歷史，每一個場景連結著個人記憶。所謂劇場的魔法，不是區分過去與現在，幻覺與真實，而是去經驗一個不斷「生成」（becoming）的世界，從而重新理解並辨識出自己。

據說，當濕婆神睜開第三隻眼，世界就會毀滅，並且重生。

必須得經過那些時間：悲傷、狂喜、失落、背叛、復仇、離散、重聚，一整齣你我早已爛熟於心的通俗劇，你看著有情世界的眾生與劇中的自己，反反覆覆的排演著不同的戲碼，彷彿這一次，真能牢記什麼教誨。然後，再看見那扇敞開的門，注視著一個人離開的背影，注視他消失在光裡。

這一次，在心裏好好道別。

1. 《明白歌》2019 年首演，全台巡演包含台北白色恐怖景美紀念園區等八地。（編註）



「環境」一詞在台灣現代劇場中承載了種種交錯的語境，從上世紀 60 年代以降以紐約為中心的國際前衛藝術脈絡，謝喜納（Richard Schechner）的劇場研究歸納，到鍾明德的引介與納入在地實踐的延伸，當然也包括望文生義的自由聯想（比如「環境」=「戶外」）等，不僅對有意對話的創作者造成不同的影響，在觀眾的接收過程中也有相當的作用。此外，「環境劇場」一詞在再拒劇團創作早期便有出現，但一路以來漸以「限地製作」（site-specific）這個與「環境」（environment）指涉脈絡不同的詞作為其英文對照。在傳播與使用的過程中，變得駁雜的概念意義往往折射出使用者的變動處境與問題意識；理論和實踐之間本來就不是亦步亦趨的關係。藉著回顧，揣想「環境」一詞在過去十多年來如何在劇團的創作和論述中生產意義，或許是捕捉其創作軌跡的一種方式。

與環境劇場相關論述不同的是，再拒很少從場面調度的層面來談環境。2007 年，在團長家策畫第一屆「公寓聯展」的策展文字，並沒有使用像是「觀眾面向」、「多焦點」這些比較技術的語言，而是描述了一種具體的生活環境：

「北新路二段 80 號四樓」，有一群人在裡面畫畫、擺置物品、開會、作戲、收信、喝酒、聊天，並試著在 2007 年異常酷熱的 8 月辦一個展覽和幾個小型的演出……人的空間絕不能從現象世界中抽離而孤立出來，使它變的孤零零而毫無內容。³

3. 劇團提供之該屆策展說明文字。

「想找到更大視野的
唯一方法是
身處於某個特殊地點。」

——唐娜·哈洛威
(Donna Haraway),〈處境知識〉¹

「有時候你一輩子記住的事，
不是眼睛看到的事。」

——吳明益,《天橋上的魔術師》²

1. 哈洛威,〈處境知識〉,收錄於《猿猴、賽伯格和女人:重新發明自然》,張君攻譯,國立編譯館與群學合作出版,2010,頁 316。
2. 吳明益,《天橋上的魔術師》,夏日出版,2011,頁 27。

地圖上找不到的地方 再拒創作實踐中的「環境」

文——陳伶均

戲劇構作、譯者。自 2012 年起密集與臺北藝術節合作，曾與台、港、德、星等地創作者與策展人合作，關注當代政治劇場實踐，及個人與集體敘事之間的摩擦。譯有《戲劇顧問：連結理論與創作的實作手冊》等書籍與劇作十餘部。

2020 《第三書》

在環境劇場的論述之前，當行為藝術家卡普羅（Allan Kaprow）提出「環境」這個概念時，主要的對話脈絡在於挑戰（視覺）藝術的既有框架和抽象形式；納入具體的日常，消除各領域的成規與壁壘，藝術不只在做作品，而是更立體地感知生活中的意義。「公寓聯展」集結了不同的人，有人做音樂，有人做裝置，有人演戲，有人沒創作過，言談的力氣不在於釐清特定創作領域的流程、規矩或定義，而在於花時間在公寓裡摸索並觸發一些基於這個物理空間，卻又不只是空間調度的事。可以花時間探索一個空間，並發展沒有預設形式的創作，對台灣當時的劇場創作者而言，可能也和畫家與雕塑家當年突破畫框和基座時有類似的意涵——租金門檻、抽象舞台、翻譯劇本，都是當時的現代劇場將不同生活經驗和主題排除在外的框架。

「環境」在再拒的實踐中並非一個先行的概念，不涉及工作方法的分類和界定，比較像一個觀點轉換的刺激，在各種嘗試的初始，模糊地被用來描述劇團的實驗動機，並藉此表達對於創作與生活之間另一種關係的追求。

藝評傑夫·凱利（Jeff Kelley）在論述卡普羅的創作實踐時曾提到，對不拘泥於形式主義的卡普羅而言，「形式」是我們「投射於世界，作為我們精神狀態隱喻的精神印記」（form are mental imprints projected upon the world as metaphors of our mentality）。⁴ 這個意義下的「形式」無關乎一套固定的創作流程或作法，而是關於探索在主體經驗形成的過程中，各種現象如何透過一個「形式」得以生成意義——亦即，關於「精神印記」怎麼投射、「人的空間」如何形成，這是「環境」在再拒實踐中的第一個面向。

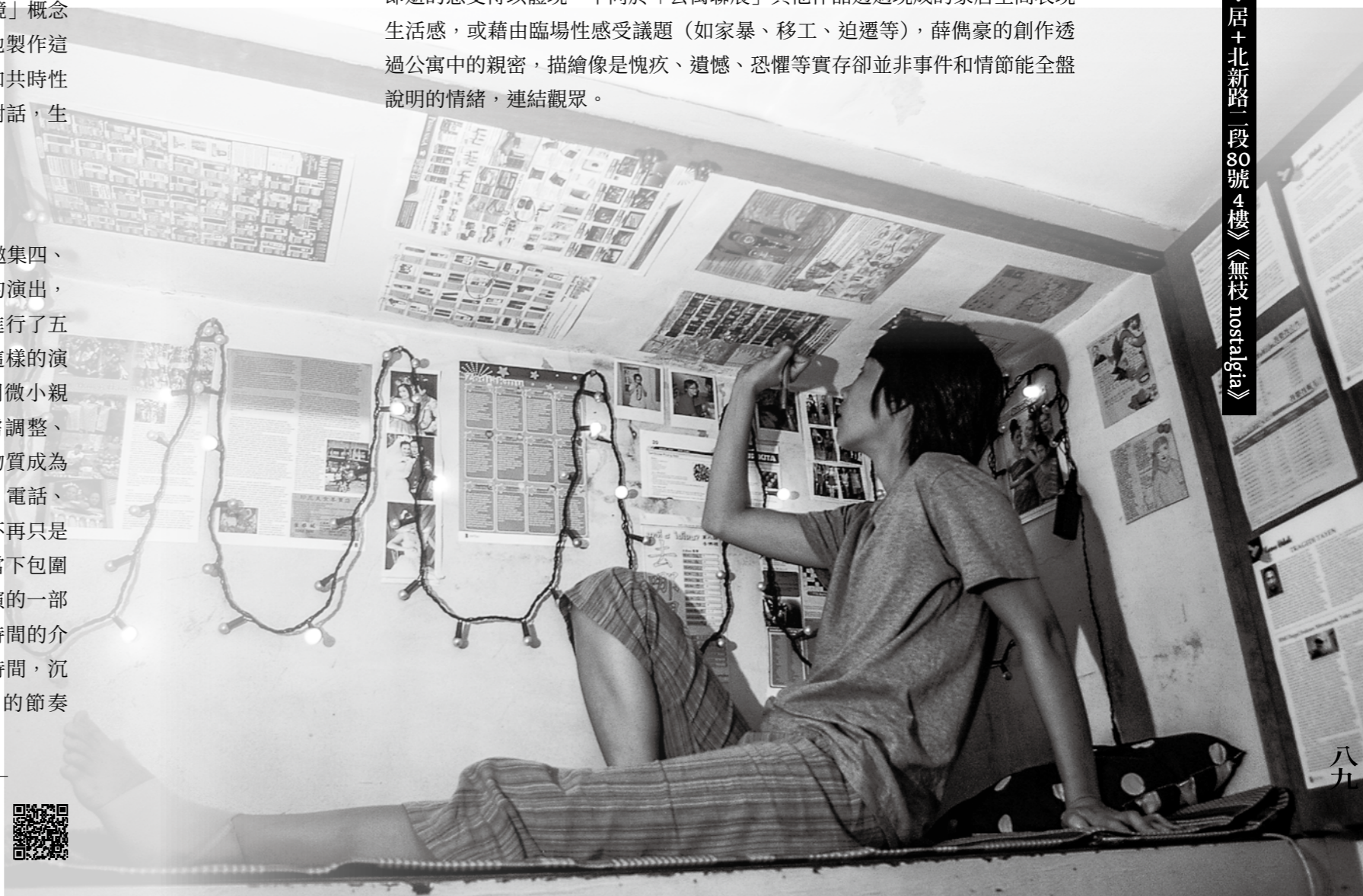
基於對於「環境」一詞的不同理解，再拒的創作於是和「環境劇場」作為一個劇場研究術語的定義也有相當的出入；若要談論或描述這個關鍵字在他們創作中的振動，勢必也必須保留部分的曖昧聯想。早期再拒提出各種想像空間的方式，探索具體場域與內心感受映照的不同可能。另一方面，再拒在敘事情境和媒介技術方面的逐年測試，則觸及「環境」另一個層面的意涵：「ambience」，一種重視整體氛圍的取向，表現在他們創作中對於物質面向的關注。此外，「環境」概念在其他藝術論述中的發展，比如限地製作這個概念針對一個具體地方兼具歷時和共時性的思考，也持續與劇團的創作實驗對話，生產出更多層次的意義。

二

「公寓聯展」每兩年一屆，由策展人邀集四、五位創作人在公寓內串聯一個晚上的演出，每晚只能容納約十來位觀眾，一共進行了五屆，橫跨將近十年的時間。再拒稱這樣的演出為「微型『巨』場」⁵——因空間微小親密，進而放大感官——表演投射需調整、情境氛圍無法忽視，氣味、聲響等物質成為作品不可或缺的部分。煮菜、共食、電話、流水帳這些過生活的元素在演出中不再只是符號、示意，而是實實在在地形成當下包圍所有人的情境。時間，也是物質操演的一部份，在前兩屆尤其看得到一種真實時間的介入，熬湯需要的時間、吵架需要的時間，沉默需要的時間，不會因為戲劇對白的節奏而被化約。

雖然在自家公寓中演出，然而「公寓聯展」並非僅靠寫實或現成物的邏輯在運作。在公寓裡不表示只處理家庭生活，或者說沒有任何生活僅涉及單一空間，與其他場域切割；即便以「家」為主題的2009年，也看到許多內與外、公與私之間交織和流動的軌跡。「公寓聯展」各年作品發展出種種涉及內外世界相互擾動的方式，比較直接的如透過電話、電視，讓外界侵擾進入寓所，如蔣韜的《腦惱食蝕》（2011）。而藍貝芝《無枝 nostalgia》（2009）、王詩琪《總共十三天》（2011）則描繪出一個困在小空間裡的人生，折射出主人翁的社會處境。前者運用單人表演的靈活，有時重現移工生活現場，有時問答互動；後者透過裝置安排和第三人稱的錄音，同時改變觀看視角和敘事觀點，以捕捉停滯日常中的湧動。

內與外的應對也可以是介於幽微情緒記憶和說故事的現場之間，比如薛儂豪《逗》（2011）和《我想跟你說》（2013），每一次寓所裡的燈光熄滅時，彷彿就進入了另一個難以在時間軸上定位的魔幻世界，黑暗中的近身聚集使現場歌聲、白花油的氣味、整袋紅豆灑落的聲音等物質性展現，讓敘事中強烈卻稍縱即逝的感受得以體現。不同於「公寓聯展」其他作品透過現成的家居空間表現生活感，或藉由臨場性感受議題（如家暴、移工、迫遷等），薛儂豪的創作透過公寓中的親密，描繪像是愧疚、遺憾、恐懼等實存卻並非事件和情節能全盤說明的情緒，連結觀眾。



2009《公寓聯展II：居+北新路一段80號4樓》《無枝 nostalgia》

4. Allan Kaprow: *Essays on the Blurring of Art and Life* (《模糊藝術與生活：亞倫·卡普羅文選》)，凱利編，University of California Press 出版，2003，頁 xvii。

5. 黃思農，〈我們不會活在生活中：記北新路二段八十號四樓〉，《現代美術》第169期，2013年8月。或見再拒部落格：



的同時，藉多媒材的交錯使不在視線中之物現身的方法，成為後續創作的重要基礎，以及再拒鮮明的質地。

在上述技術開發的層面之外，「不在場」這個關鍵字在再拒的實踐中還有進一步的意義。2015年《燃燒的頭髮—為了詩的祭典》在安平樹屋內外的不同空間，以裝置、聲音、身體、舞蹈的一幕幕流轉，回應台南風車詩社的創作與時代，包括其對超現實主義「表象奇觀」的凝視，在寫實主義盛行的日殖時期的認同焦慮，以及爾後在白色恐怖時期遭受的迫害等。大部分的演出段落沒有語言，但創作者編纂了一系列的詞條，名為《渾沌詞典》。

再拒勾勒缺席存在的技術在此成為記憶死者的注視，片段的結構對應了這些歷史中的碎片，如黃思農在解釋詞條時引用班雅明（Walter Benjamin）所言：「力求在最卑微的物質呈現中，即在支離破碎中，捕捉歷史的面目」。⁸《燃燒的頭髮》中這些「支離破碎」的場景，生產出種種尚未被指認的複合時空，象徵、史料、感官等差異元素在觀眾面前疊合，各個片段相互補充又彼此拉扯。佚失的歷史如缺席的存在，閃躲統合一切遺留下來的蛛絲馬跡的全面解釋和再現，只能在拼湊與想像之間部分現身。

三

最晚從2009年開始，再拒便有意識地提出各種從物質技術出發的創作方法。《黑暗潮》以黃思農渲染的音場與王璋廉的凝練身體，作為主要的敘事語言；除了主創各自多元的背景之外（音樂、物件、燈光、身體），這些嘗試尤其表現了希望透過集體創作與媒材之間的對話，更全面處理劇場中感官經驗的企圖。2013年在藝廊發生的《接下來是一些些消亡（包括我自己的）》，集結的所有作品都更加專注於媒材的物質面向，包括曾彥婷的裝置、林人中的行為等。對於物質感受的琢磨，讓演出放下對於情節和演員表演的依賴，發展出一種藉由無形，或不在場來現身的技術。

比如曾彥婷《退潮下午》，以懸絲方式在無人的起居空間中移動各項物件，它們動起來的質地、順序，勾勒出我們看不見的一名女子的生活；蔣韜《你最愛的晦暗和你最愛的意識》以聲響、燈光與擺設打造出一個具體的房間，同時製造了彷彿由隔壁傳來的練琴聲、電話聲，以聲音指涉行為，暗示房間主人的存在。事實上，缺席的只是演員和視覺的呈現，這些「最暴力且權威的表意形式」⁷，聽覺與空間感受卻因而更加在場；透過聲音相較於視覺更為親近又更為曖昧的特質，這些無演員的創作透過一系列於其他感官面向的敘事手法，揭露了種種「看不見」的空間、地圖上找不到的地方。

以「意識」為題的策展，延續前述關於人的空間之形成的思考，並以物質技術作為方法來切入。在這幾回聯展的過程中，我們看到再拒創作方法的形成，在擺脫戲劇再現邏輯

公寓成為一個經驗生成的單位，各個創作從具體的空間出發，變換敘事策略，流轉為不同情境，有時召喚某個寫實空間裡的記憶，或表達內心情感，有時則並置不同時空的人事物，形塑一種群相。2013年陶維均《請聊聊你自己》跳出當晚其他作品打造的世界，回到一群人在公寓聚會的氛圍，進入沒有任何舞台幻覺的交誼場合。接著漸漸談起國家機器、土地徵收，本來沒有製造幻覺的愛國歌曲播放轉瞬成為特定語境的指涉，背景的體操命令錄音喚起了當時沸沸揚揚的洪仲丘事件。私人聚會、聊聊自己的輕鬆和岔題，反而能夠勾勒某些集體的記憶與經驗。

這些「微型劇場」並沒有預設特定的觀演關係，但往往因為觀者身在其中，在感知上更能形成多重的「複象」（doubling phenomenon）⁶，並形成一種見證，無論那道「第四面牆」有沒有被直接打破；開關門既是場景切換的技術點，也是眼前人物離開家的行動，同時是物質表現也是象徵符號。2016年，聯展不再像以往串聯數個小品在同晚演出，而是各自發展為獨立呈現的篇幅。譬如黃緣文的《Re：信》，兩小時的演出一方面具備了一個好劇本般的細緻發展，比如樂團成員創作與爭執對話中衝突的鋪陳，或是外面世界對樂團的評價，也如劇本中沒出場卻關鍵的人物（offstage character），推動行進、形成張力，讓一直坐在這個凝聚也束縛著樂團成員的密閉聚會所裡的我們，能夠產生更多關於社會現實的投射。

同時，演出的進行並非線性，對話場景一再直接切換為現場演奏、生活畫面、錄音聲響與牆上文字書寫等不同的媒介，這些媒介帶進了不同的物質感受，像是現場音樂所召喚的情緒、煮食的煙與在黑暗公寓裡找貓咪的敲碗聲，都描述了更多或許言語無法表達的狀態。之前聯展中各小品嘗試建構的不同情境與敘事邏輯，在此得以累積組合。寓所裡部分物件也造成了一種「真實效果」（reality effect），像是牆上一張觀眾不一定會留意到的罰單，形成一種虛實難辨的魔幻。

6. 曾彥婷，《退潮下午》創作自述，見再拒部落格。



7. 蔣韜，《你最愛的晦暗和你最愛的意識》創作自述，見再拒部落格。



8. 黃思農，〈創作緣起〉，《燃燒的頭髮：為了詩的祭典》節目單。

這樣對於再現運作的思辨，直指一個處理現象與（試圖詮釋現象的）概念兩者之間關係的美學過程。班雅明以「排列」（constellation）來描述這兩者之間的聯繫，概念所提出的解釋並非現象的本質，概念只是將多樣的現象配置為一幅圖像。文化評論伊格頓（Terry Eagleton）認為班雅明的排列理論「容許各組成部分以彼此的種種矛盾得到啟明」「保障了個殊性卻割裂了同一性，讓客體綻放成為一系列互相衝突的元素，釋放出它的物質性」，個殊的細節不會臣服於全體性的組織力量。伊格頓進一步指出，排列理論徹底顛覆了部分和整體之間的關係，與追求全體性（totality）的美學傳統切割。⁹

從這個角度回顧，再拒以個別感官層面切入，脫離演員再現整體敘事的作法，同樣彰顯了堅持經驗細節難以化約的態度，並如此面對歷史。《燃燒的頭髮》因而選擇以個別詞條出發（「每一個詞彙皆為碎裂、彼此辯證的『引文』所組成，它並不從屬於統一連續的史觀，亦無再造民間版進步論述的意圖」¹⁰），並有意識地選擇讓每個段落與不同的形式碰撞（如聲響、肢體、舞蹈、戲劇等），試圖由不同角度形成折射，突破過於簡化或二分的整體形象。

四

2016年，黃思農在「公寓聯展」中開始了他稱為「漫遊者劇場」的作品《日常練習：消失的動作》，承接了過去關於無演員與其他物質面向的實驗，在這個作品中，觀者在西門町獨自移動，從一家便宜旅社房間到一間裝潢新潮的餐廳，經過一段遊走後，進入獅子林大樓，直至僅剩廢棄主題旅館殘留結構的頂樓天台。這名參與者沿途聽著隨身聽卡帶播放的虛構敘事，四捲卡帶內容分別是一名偵探的錄音、一個塔羅牌局、一名線民的報告與回憶，以及一段純音景的段落。聲音與視線的不同步，造成一種感官的分裂，偶爾卻也有意外的應合。

之前讓缺席存在的技術，在此進一步開始製造痕跡，這些痕跡鑲嵌在實際街景中，擾動了眼前的城市日常。卡帶敘事在種種暗示之中又抵拒一個清晰線性的現實，譬如解讀牌局的象徵語言、描述的夢境，以及線民訴說他耳中聽到的來自好幾公里外，甚至來自過去的情景：走在今日熱鬧西門町的觀者，聽到線民耳中幾十年前發生的大火，如神話一般傳來。

2016《日常練習：消失的動作》



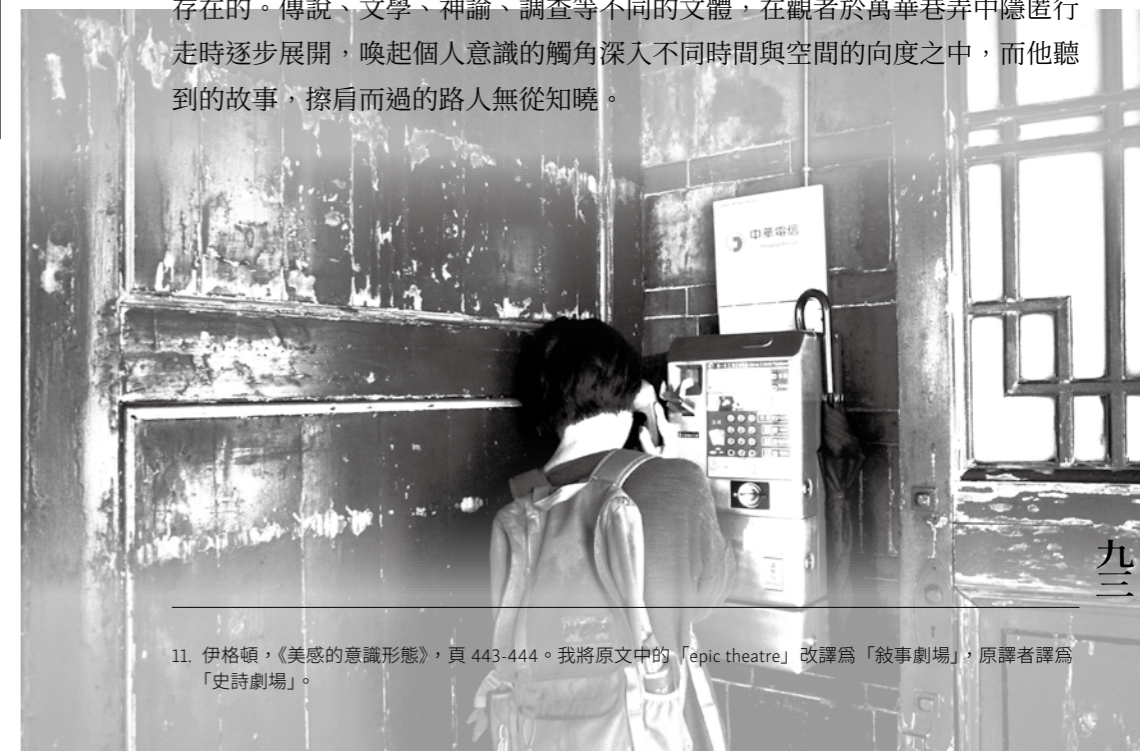
在城市裡遊走型的創作，因其和特定社群、地景或歷史互動結合的特質，與不同的體驗形式，在近年越來越頻繁出現，從場館與藝術節、創作者到觀眾都對此展現相當的興趣。然而黃思農引自班雅明「漫遊者」（flâneur）的命名，不那麼多關於遊走這個字面上的對照，更涉及一種觀看，以及與周遭環境產生關聯的方法——一種陌生化的技術。在討論班雅明的排列理論，與哀悼劇裡意符和意指斷裂的寓言運作之間的關聯時，伊格頓寫道：

寓言作者在一度完整而後解體的意義廢墟裡不斷挖掘，然後別出心裁的把出土物排列好。一旦清除了神秘化的內在性之後，寓言的指涉物就可以贖回而投入多種用途……[客體]因此可以從語境抽取出來，和一堆異化的對應物混雜在一起。班雅明很熟悉這種卡巴拉教派的詮釋技巧，後來就在多方面的文學表現中找到它的迴響，包括前衛手法、蒙太奇、超現實主義、夢境意象和敘事劇場等手法，還有普魯斯特式記憶裡的顯靈、波特萊爾的象徵類同性，使得班雅明本身沉迷於尋珍搜秘的習慣。¹¹

在「漫遊者劇場」的多部作品中，都會出現鑲嵌在當地具體的社會結構裡，或影射真實社會事件的奇人異事，以及一個「尋珍搜秘」的偵探形象，寫實以外的邏輯因此得以啟動，造成眼前日常的質變，或許這個形象暗示了創作本身。因為原來意義的解體和重新對應，鬆動了原來對於人事物本質式的理解，世界可以再次進行編碼，抵拒概念的化約。

2017年《其境／他方》，敘事與場景之間的應合更為緊密，多年前的失蹤案、龍山寺的籤詩、神秘預言，最後回到台北市立圖書館龍山分館裡，親子共讀桑達克（Maurice Sendak）《在那遙遠的地方》繪本的聲音，聽覺場景所營造的親密與開放，使得與其他可能存在之平行世界的連結變得可能，包括過去曾經存在的。傳說、文學、神諭、調查等不同的文體，在觀者於萬華巷弄中隱匿行走時逐步展開，喚起個人意識的觸角深入不同時間與空間的向度之中，而他聽到的故事，擦肩而過的路人無從知曉。

2017《其境／他方》



11. 伊格頓，《美感的意識形態》，頁443-444。我將原文中的「epic theatre」改譯為「敘事劇場」，原譯者譯為「史詩劇場」。

9. 伊格頓，《美感的意識形態》，江先聲譯，商周出版，2019，頁445-447。

10. 黃思農，〈創作緣起〉，《燃燒的頭髮—為詩的祭典》節目單。