

# 迷宮的方向 《直線迷宮》

演出：索拉舞蹈空間

時間：2018/07/29 14:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 杜秀娟（專案評論人）

索拉舞蹈空間的《直線迷宮》述說一個人漂泊的故事。根據節目單的簡介，這個作品探索個體在世界中找尋自己卻失落「真理」，【1】進入一個「沒有入口也沒有出口的時空」之後的旅途風景。節目一開始只見單人女舞者以抽搖、緊繃、短促的動作表達出一種緊張、焦慮，作出抗拒著某種無形的張力，與努力不失控的動作。接著男女舞者的加入，以肢體動作、物件，在空間互動呈現出不同的關係——大致上表達的是男與女、男與自身（或說另一個自我）、女與自身（自我）的關係。

筆者欣賞此作品理念的企圖，可惜創作演出中有幾個技術上的問題，影響創作者意圖傳達的旨意。一個問題是舞者對編排的動作沒有熟練感，尤其是雙人舞與兩人以上互動的片段，有明顯的默契不足；也因默契不夠而顯現出不確定，這就產生第二個關於動作的問題，也就是舞者力道的不足。舞蹈表演最大的乘載者（vehicle）就是舞者的身體，藉由肢體的或伸或縮或開或合、力道與方向的編排，帶領觀眾進入藝術的深層體驗。尤其人類的存在是重量級的議題，動作該重則重，該輕則輕，輕重夾雜、互補才能傳達出生命的徒勞感。

另一個問題是物件與空間的運用。創作者用三條長柱與布條，衍/演化出不同的舞台/人生風景。隨著舞作的逐步開展，揭露藏在布條下的女舞者，在長柱框起的三角空間跳著狂野、長足蟲獸的動作，到逐漸破框而出。這可解讀為個體的組成有意識（conscious）與陰影（shadow），或說理性與野性。這樣的安排針對存在的主題是恰當的，也產生一些叫人驚艷的意象/畫面。比如一位女舞者奮力爬上豎立起的長木條上，孤寂地望向遠方；蘋果的使用雖然直接，但舞者林怡德(扮演男的另一個自我)的專注將衝突與掙扎表達得恰到好處；終場男與自身互對寂靜地躺在木條上，可詮釋為個體與自身達到某種和解（或者只是短暫地休憩），蘊含著寂靜的美感。然而觀舞的過程中，筆者常覺得空間與物件的比例不太對。以三條長柱的操弄，實驗劇場似乎太小；相比穿引其中的舞蹈動作（記住前面說的力道不足），實驗劇場又顯得太大，整場演出沒有真正到位/味。其實以製作團隊的專業背景（創作者與舞者皆是科班出身），要能充滿實驗劇場、帶領觀眾進入存在的重量不是難事，卻以蜻蜓點水式地舞到重點，尚未完全著力就「翻轉、飛散、消失」【2】，有骨架卻無足夠肌肉來依附，很是可惜。

會造成這樣的效果主要還是創作的策略選擇。創作者運用肢體（movement）與戲劇角色兩種劇場元素架構出舞作的劇情與發展，舞者大多兼任某種角色，比如男與一女、男與多女、女與自身、男與自身(由身穿相同服裝的林怡德扮演)。這樣的策略是常見與既成的手法，雖不新穎卻是穩妥的選擇。但因舞者的肉體（flesh）力道不夠，造成角色承載故事（narrative）的無力，產生裂縫。筆者坐在觀眾席，很難透過這樣不夠力的舞作故事，交出自己，產生任何的投射（projection）或認同（identification）而孤單地走出劇院。

作為回鄉的劇評人，我在本文中運用形式分析與榮格心理學的理念來評論（如陰影與情結，人與自我的組成），對於作品採用男性觀點，與存在議題多限於性愛、欲望、與自我的關係不予評論。

【3】雖然本作品有上述的技術問題，索拉舞蹈空間依舊是值得我們期待的舞團。節目單上羅列舞團的成績（獲選為文化部媒合演藝團隊進駐館場計畫之代表團隊，文化部演藝團隊分級獎助計畫育成級團隊，高雄市傑出演出團隊），沉浸於雲門舞集四十五週年的歷史場景脈絡下，在潘大謙領隊的索拉舞蹈空間裡，我看到南台灣雲門的種子與潛能。

註釋

- 1.括弧引用文字出自節目單。
- 2.同註 1。
- 3.我選擇揭露評論策略，作為探索戲劇評論的反身性（reflexivity）之可能。

標籤: [國家劇院實驗劇場](#), [文化部演藝團隊分級獎助計畫](#), [杜秀娟](#), [林怡德](#), [直線迷宮](#), [索拉舞蹈空間](#), [雲門舞集](#), [高雄市傑出演出團隊](#)

# 亦女亦男，非女非男《不男不女》

演出：陳立婷編導

時間：2018/08/11 19:30

地點：臺北市中山堂中正廳

文 杜秀娟（專案評論人）

2018 臺北藝術節以「ASSEMBLY 為了\_\_\_\_\_在一起」為名，深度規劃三個面向的展演活動 — 「共想吧 THINK BAR」、「藝術前進中山堂 TAIPEI ZHONGSHAN HALL」、「國際共製 INTERNATIONAL CO-PRODUCTION」。其中由新加坡陳立婷（Liting Tan）編導的《不男不女》（Pretty Butch）是「共想吧」系列的展演，探討陰性陽剛（feminine masculinity）的議題。雖說是「讀劇演出」（STAGED READING），以一位口述者與四位演員的配備（皆為女性）【1】，搭配舞台空間、道具、與攝影作品的運用，這個作品卻蘊含了正式演出的格局。

戲一開演，口述者 Ting 上場，拿下掛在舞台上的記事本，告訴我們序篇是關於「試穿」【2】，與接下來的幾個過場，隱射身分認同如同服飾的穿脫（與自如）。她口述過去的記憶（照片中小時候綁辮子、穿裙子的模樣），如何符合母親傳統價值觀中女孩的形象（口述者用「你說」來敘述，我們逐漸知道這個「你」指的是她的母親）。她的議題是如何在傳統觀念下找到自己，與屬於自己的真實。四位演員是成對關係，Liam 和 Mark 是男性友人關係，Liam 有男性女乳症，Mark 則是超 man 的男性；另一對則是女同志伴侶 Becs 和 Leslie。男性友人組的議題是何為男／陽性；要 man 才算是男人嗎；若不 man 就被視為陰陽人；男女是以生理結構的不同來定義嗎……等等。女同志伴侶組則集中在即將由 Leslie 的卵子和 Becs 的子宮所共同孕育而生的孩子，誰是爸爸誰是媽媽；因社會無力理解女同志組成的家庭，因為難以歸類而面臨被排外的難堪與憤怒……等等議題。

這個演出用來乘載負傷（the vehicle of woundedness）【3】的途徑有同志的論述與見證（testimony and witness），敘述（narrative）與角色扮演（role play）。同志論述部分雖以陰性陽剛（feminine masculinity）為主要關注對象，也兼顧陽性陽剛（masculine masculinity）、陰性陰柔（feminine femininity）與陽性陰柔（masculine femininity），涵蓋的議題夠廣泛。見證的模式不以當事人出櫃而採間接的扮演，角色成為面具。【4】即使當中演員有女同志，因為藏身於角色之後，見證的力道不強，但多了虛構的美學與想像的空間。敘述與角色扮演的搭配得宜，演員的表現搶眼，從頭到尾抓住觀眾的注意力，許多幽默或嘲諷的橋段有細緻的質感。

戲中許多提問發人深省，比如男性的 man 是天生還是文化生成，同志如何覺察自身內化社會的自我批評，然而作品中女同志的情慾表現過於溫和。關於性別認同（sexuality, gender, and identity）的表演，已過了大聲疾呼、慷慨激昂的抗爭階段，溫和雖然安全，卻少了抗拒的力道。比如 Liam 有男性女乳症，扮演的演員肢體明顯女性化，雖有突破男性肉體陽剛的刻板印象，但透過關於乳房的夢靨，壓抑自身陰柔的一面，我不禁想，她／他是扮演矇混過關（passing）【5】，還是夾雜厭女（misogyny）的情結——厭惡自身陰性的自我？

最後，按照既定的角色扮演角色，男性友人組有女扮演男性的快感，女同志組則近似擬真，而少了讓性別成為展演的可能（gender as performativity），算是美中不足的地方。

## 註釋

- 1.演後座談上，導演指出本演出在新加坡是兩男兩女組成演員。
- 2.舞台螢幕顯示各場標題。
- 3.負傷的乘載者（the vehicle of woundedness）是我今年劇評書寫的切入點。負傷（woundedness）一詞採自負傷的治療者（wounded healer），指個體先經歷傷痛的洗禮，因為與傷痛日久相處而了解，或者因為與病為友，由內而生一股療癒的知識與能力。承載者（vehicle）源自鍾明德對於葛羅托夫斯基的「藝乘」（Art as Vehicle）研究，在此強調的是，表演作品是承載者、是車乘，運用高深的藝術技法，能將人間苦難的經驗轉化為世間美好的藝術圖像。
- 4.當天演後座談，觀眾提問為何不用男性扮演男性友人組?導演回應，一方面在台灣尋找演員時，由於這一群女性演員的表現搶眼，所以改用女性演員。導演接著說，女同志的故事還是要由女性（或女同志）來說。劇評人在此推測，雖然本劇純屬虛構，卻有見證的精神與意圖，因此用間接一詞來形容。
- 5.這裡 passing 是廣義用法，用於女扮男與男扮女。劇評人在此指出 passing 的可能，是運用精神分析的理論詮釋 Liam 做噩夢，可能是男同志但又不表明，隱藏在陰柔直男的身份裡。

標籤: [不男不女](#), [共想吧](#), [杜秀娟](#), [臺北市中山堂](#), [臺北藝術節](#), [陳立婷](#)

# Taipei Taipei 《歡聚今宵》

演出：創作概念 傑宏·貝爾

時間：2018/08/25 19:30

地點：台北市中山堂中正廳

文 杜秀娟（專案評論人）

傑宏·貝爾（Jérôme Bel）的《歡聚今宵》（Gala）是一齣探討關於什麼是劇場、舞蹈與身體的表演。開演初始的十分鐘，螢幕投射出各式劇場的樣貌，有像兩廳院的劇場、歌劇院的觀眾席與舞台、戶外的舞台（如希臘的劇場遺墟、海濱架設的表演舞台）、日本傳統的劇場、司令台、於百貨公司一角搭設的舞台……等等。除了有各式舞台，還有各式的座椅，如戲劇院歌劇院的豪華座椅，還有塑膠椅、樹幹……等等排列而成的觀看區。

投射螢幕拉起後，一位表演者拿著告示牌上場，告訴我們將演出「芭蕾」的橋段。表演者一個接一個上台，作出芭蕾的動作（如微蹲、旋轉、跳躍）。我們看到不同的表演者，有老有小，有胖有瘦，有高有矮，也有一位坐輪椅的表演者。因為每個人的背景不同，也就「跳」出不同的芭蕾舞，有從容的、優雅的，有耍酷的、笨拙的……。筆者在這時已經忍不住笑了，因為傑宏·貝爾根本不是要我們欣賞舞蹈，而是要我們看人是如何跳舞（It is not about dance/movement, but a piece about what is dance/movement），而且他不要表演者跳出芭蕾「完美」的動作，而是他/她們自己的芭蕾。接下來的「華爾滋」兩兩配對，因著身體與背景的不同，表演者彼此「協商」，對於彼此的不協調毫不遮掩。這樣的舞蹈結構凸顯表演者的身體，舞蹈退位，讓我們看見雙人舞者彼此的身高、年齡、技巧與性別（比如華爾滋有兩位男性配對）。三分鐘全體無聲的即興，除了明顯地標示出表演者的身體是重點，更讓我們感受到時間。在「一般」的舞蹈表演裡，觀眾沉浸在再現的幻覺裡而不察時間，在這裡沒有幻覺，卻有表演者的在場（presence），這樣的觀看性質是理性的。

「麥可傑克森」則是風趣與討喜，這裡傑宏·貝爾玩的是符號與造人運動（symbolization），我們都知道麥可傑克森是誰，但他在大眾所印記的形象，主要是由他的造型，還是他的歌舞，還是他的身體？（當然是全部的組合啦）只是當我們看到大大小小、有胖有瘦、倒退滑溜與不滑溜的麥可傑克森，已開心到不行了。「謝幕」的安排更是引人深思，這裡是在表演謝幕，也可以當作過場來看，為下一階段的「獨舞」和「舞團舞團」作準備。「獨舞」由一位表演者跳著一段舞句後，全體表演者上場，跟著再跳一次獨舞的動作，開啟「舞團舞團」的片段。由一位表演者帶領，所有人在後面跟著「學」舞，我們看到各式的舞蹈風采，有芭蕾、民俗舞、彩帶舞……等。因著表演「學」舞而來的秒差、動作差、詮釋差所呈現的趣味而發笑，也因著戲劇因素的注入，讓觀眾渾然忘我，尤其最後一段描摹「紐約紐約」歌舞劇，在歌詞「紐約紐約」的時候，唱 Taipei Taipei，把觀眾的情緒帶到最高潮，為作品畫下歡樂的句點。

傑宏·貝爾的作品看似討喜易懂，其實是很深刻的。他擅長將學術上艱澀的概念融入舞蹈的結構與語法，讓我們很容易接受，營造「懂的看門道，不懂的看熱鬧」的效應。這個作品不僅在討論何為舞蹈，何謂劇場，何謂群聚（community），更在提問，身體是什麼？為什麼人要跳舞？，也就是說，

這是一齣思考人類文明起源的作品。唯一唯一叫舞評人期待的是，若傑宏·貝爾能將台灣或台北的劇場形式加入他的投影片中（如廟會或電子花車），那我就完全被收買了。

#### 參考文獻

杜秀娟(2006)，Made In Taiwan?，評新舞風 2006<<泰國製造>>，劇場事 3，台南人劇團出版。

林人中(2018)，最好懂的當代舞蹈其實是傑宏貝爾

<http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=885> (2018/8/26 查詢)

林人中(2018)，我說我不會跳舞，傑宏貝爾說你當然會—《GALA》

<http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=882> (2018/8/26 查詢)

The New York Times 的評論，Jérôme Bel - gala - 2015 - trailer (videos: <http://www.jeromebel.fr/>)，出自 2018 臺北藝術節網站的錄像 2:20 處。

原文是:Gala forces audience expectations to the fore, and blurs the lines between failure and success in performance as it suggests that theater is community, both onstage and off.

<http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=885> (2018/8/26 查詢)

標籤: [傑宏·貝爾](#),[台北市中山堂](#),[杜秀娟](#),[林人中](#),[歡聚今宵](#)

# 你要熱咖啡？冰咖啡？還是溫咖啡？《外公的咖啡時光》

演出：表演工作坊

時間：2018/08/25 14:30

地點：台北市城市舞台

文 杜秀娟（專案評論人）

表演工作坊的《外公的咖啡時光》改編自繪本《永恆的咖啡時間》，是一個三代同堂的故事，探討失智症者的生活。由外孫瀚瀚對著觀眾開場，敘述外公失智後的生活；相比魚有七秒的記憶能力，人類繁複的大腦結構，讓我們比較快樂還是不快樂？此劇隱而不顯的社會意圖還有探討照顧者如何因應與自我照護。

瀚瀚母親奔波於職場賺取家計，暑假期間請兒子回來照顧失智的外公。在等待升大學的暑假，瀚瀚全職照顧外公之餘，還要準備排戲與迎新宿營。外公忘記的還有一個兒子，因為創業需要意圖動用父親的存款。外公的記憶雖然逐漸失去，卻念念不忘自己的老婆，只是他不記得她傷病住在醫院裡。戲中有不少回憶的部分，比如外公回憶過往與太太的初識，共享咖啡的休閒生活；面對失能的父親，女兒回憶父親的當年勇。有不少衝突場景，比如女兒在工作與照顧父親之間的衝突；父親曾是她心中的英雄，看著父親逐漸凋零內心的失落等等。瀚瀚則因為生活空間的壓縮而面臨同儕壓力，向母親表達需要卻互相衝撞等等。

咖啡在此劇不僅僅是一個療癒的物件【1】，它是記憶的載體，繫繫著外公與外婆的一絲連結（年輕時老婆會陪他喝咖啡；他要買一杯去看望她，即使忘了她在哪裡），也是自由的象徵（可出家門走走，尤其與『好朋友』瀚瀚一起出門買咖啡）。某天意外之下他自行走出家門而「不見了」之後，全家人開始思考安養院的可能。最後在探訪躺在病床、不會動也不會說話的老婆之後，坐在自己的床沿不語。此時家人聚集（女兒、兒子、外孫），認為照顧者在與失智症賽跑，面臨遙遙無期的情況下，全家要團結起來，「大家一起頂著」。

演員的表現出色，由樊光耀飾演的外公漂浮在沉重的現實與失憶的真空之中，有許多令人傷感的詮釋。范瑞君飾演的瀚瀚母親節奏上拿捏得體。呂名堯飾演的瀚瀚角色表演真實到味，與同學（由李辰翔與李劭婕飾演）彩排「梁祝」的嘻哈橋段風趣討喜，為全劇注入一些青春活力。舞台中間劃分出環形的區塊，讓戲劇轉場流暢；上方懸吊大小不同的方形框架，明喻了記憶如抽屜的多層次，也象徵人類大腦神經細胞的連結與破壞【2】，是優雅的設計。

編劇將失智定調在「不是忘記，只是想不起來」，沖淡失智者與其照顧者的痛苦，在戲劇美感的考量上無可厚非。只是戲劇結尾的處理上過於理想化，令人難以信服。劇評人猜測這是在文類轉換的過程中（由繪本改編成舞台劇），忽略了讀者／觀眾認知程度的差異。原初繪本角色是小孫子，讀者群是小孩與其父母，理想化結局有其年齡層的考量。今將瀚瀚改為二十歲的大學生，且進劇場的觀眾多為成年人，全劇簡化了失智症與照顧者的歷程，有多少觀眾心裡明白，事情沒這麼簡單？

本作品有一種淡淡的哀傷卻過於平淡，劇評人想以榮格的分析心理學提出另一個編導的問題。榮格認為每個人都有一個本我（self），這個本我大於（自）我（ego），連結著個體與潛意識，從個人出生前就存在直到個體死亡，因著生活經驗，個體會與本我產生或深或淺的認識與連結。失智患者雖面臨生活上的失能，但深層的這個本我永遠完滿。劇中所有照顧者，都有跳出角色在一個更高的位置與自我／觀眾對話（比如女兒憶及父親的過去表達憤怒的感受，瀚瀚對魚與人的記憶長短與快樂的提問，王鏡冠飾演的兒子提及為何父親第一個忘記的是他），這樣編導手法能夠塑造角色的厚度。然而外公卻深陷在失智患者的角色裡，無法掙脫。雖然在女兒回憶的場景他重現年輕時的一場演講，面對無法回應的太太他說了「我在這裡等妳，我好寂寞」，卻沒有以主體的立場演／說出自身失智的經驗與感受。也就是說，編導只呈現屬於自我失能的症狀；因為只呈現了外公自我能力的失落，而不見更高靈魂的存在，觀眾無法與之產生共鳴。王爾德說：「我們都生活在陰溝裡，但有些人依然抬頭仰望星空。」這個星空，也就是榮格說的大我，昔在今在永在。即使失智患者似乎遺忘一切，在他深層的靈魂裡，什麼都沒有忘記。這樣的指星之手，才能安慰現實中心力交瘁的照顧者，也才能改變大眾對失智症者的看法。

#### 註釋

1、根據研究，喝咖啡有助於減緩失智。參考台灣名人堂 2018-07-08 《外公的咖啡時光》，TTV 台視官方頻道，轉載在表演工作坊網站，<http://www.pwshop.com/show-cht/the-eternal-coffee-time/> (2018/9/1 查詢)

2、失智症有許多種，不管是退化性的或者是血管性的失智，都與腦部神經細胞遭受破壞有關。參考台灣失智症協會，認識失智症，<http://www.tada2002.org.tw/About/IsntDementia> (2018/9/1 查詢)

標籤: [城市舞台](#), [外公的咖啡時光](#), [李劭婕](#), [李辰翔](#), [杜秀娟](#), [永恆的咖啡時間](#), [表演工作坊](#)



# 失智的樣態《小兒子》

演出：故事工廠

時間：2018/09/08 19:30

地點：台北市城市舞台

文 杜秀娟（專案評論人）

失智症者會自殺嗎？這是故事工廠《小兒子》深入失智患者的生活，大膽呈現的一個畫面。改編自駱以軍的散文，劇一開始由父親羅以俊回憶小兒子嬰兒時收涎的畫面。學齡時期的小兒子（以下稱小羅仲寧）在公園一溜滑梯，同時成人的小兒子（以下稱大羅仲寧），在一旁描述自己如何要證明自己的實力，打拼屬於自己的天地。因為父親是有名的作家，從小他就成為羅以俊的兒子，而不是羅仲寧，甚至畫畫比賽獲獎也是評審是爸爸的朋友。為了徹底脫離父親的影響力，他放棄繪畫，與父親漸行漸遠。

觀眾看到舞台上大羅仲寧與失智的父親當下的互動；小羅仲寧則出現在父親回憶過往的場景中。父親雖然逐漸流失記憶與功能，但持續書寫來維繫存在的意義，《時光旅人》一書的創作過程即承／乘載著失智的創傷與復原。每當父親在現實生活中遇到不堪的情境，就回到書寫，把失智的痛苦過程化入文字，試圖在逐漸失序的狀態保持一份清醒的自覺。當書寫卡住時，就回到「結局就是創作的初衷」的思考。藉由父親不時思索《時光旅人》的結局，創作者引導觀眾思考失智症者的最後下場是什麼。

不少叫人飆淚的場景，比如當父親不見了，兒子報警後找到父親；面對著大羅仲寧，父親卻對著警察說兒子不見了。不僅描寫失智的症狀，也指涉父子多年內在情感的斷裂。兩人疲累一身回到家，兒子堅持要父親脫下濕衣服去洗澡，父親拒絕，兩人僵持不下。已無法辨識兒子的父親大吼「你為什麼欺負我」，小兒子雙膝跪地，心力俱疲地說出，因為「怕照顧不好」父親。又比如父親把準兒媳誤當女兒，給她一張一百萬的支票，並要她在外面過不下去的時候回家來，因為他永遠是她的依靠。本劇也提供了衛教功能，透過醫生的角色告訴我們，失智症者與一般人「有時差」，他們生活在過去，我們可以隨著病人的意識去「演戲」，進入他們的世界。而陪伴失智者，就是「陪他們回到過去，就像父母在我們小時候，也會陪著我們玩」一樣。

本劇編導的手法就是用小兒子的分身、時光回溯與父親的互動，如此推移劇情。大膽、精準地挑戰失智症的議題，毫不迴避，提供給觀眾一個幾近真實的失智案例。比如當父親思索著自殺是否是最好的結局時，觀眾看到他吞藥不成，來到頂樓，縱身一墜，把觀眾原本沉重的情緒帶往最深的方向。數秒後燈亮，他自嘲「這個結局不好」，原來觀眾屏住呼吸所經歷的那一幕是父親腦中構思的畫面。藉由父親寫作的安排，讓現實生活的不堪有了美學轉圜的空間，讓觀眾在適度的距離下，目睹失智症者的創傷（trauma）而免於受傷（traumatized）。

舞台部分用移動布幕與影像投影營造快速轉場（比如在繁忙的城市間尋找父親的身影）；影像的操弄配合音效，描繪出人物內心深刻的狀態，也使得情感有漸層的效果（比如父親在停車場找不到自己車停哪裡的焦慮）。演員表現搶眼，大小角色都有一致性的水準。尤其扮演父親的李天柱，我們

可以看到他由正常、到忘東忘西、到嚴重失智，都各有不同的體態與表達，對於角色的詮釋幾近完美。

這是一齣由創傷（trauma）到負傷（woundedness） 【1】極好的作品。

註釋

1、關於創傷與負傷，請參考杜秀娟（2018），〈亦女亦男，非女非男《不男不女》〉，註釋3，表演藝術評論台，<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30863>（2018/9/13 查詢）

標籤: [台北市城市舞台](#), [小兒子](#), [故事工廠](#), [杜秀娟](#), [駱以軍](#)

# 崎嶇的漫遊者《遙感城市》

演出：里米尼紀錄劇團

時間：2018/09/26 16:00

地點：臺北市南港、信義區

文 杜秀娟（專案評論人）

里米尼紀錄劇團（Rimini Protokoll）的《遙感城市》是一部參與式與移動式的劇場，參與者（觀眾）

【1】聚集於南港的聯成公園，每人配戴一付耳機，行走進入鄰近醫院、後山埤捷運站，來到市政府站，穿過賣場，走向國父紀念館，最後結束於華視的頂樓。耳機傳來不同的指示，有指導語（比如穿過馬路後往左走；在此耐心等待等等）、叩問聽者的感受想法（比如你可以忍受多少痛；你覺得自己活得夠久了嗎等等）、到生命共同體的宣示（比如你們是一個群體；在我這兒你可以獲得永生等等），在現實與虛構、行動與戲劇、批判與想像之間，主導參與者的思考與身體。

從一開始，我對這個聲音與我（們）的關係就極度敏感，雖然「她」自我介紹名叫「治芬」【2】，擬人又不諱言自己是機器，將近兩個小時的「侵入式」、積極地介入觀演歷程，叫人沒有情緒也難。在此我想以參與者和這個聲（錄）音的關係——接受到抗拒——為橫軸，以戲劇元素——現實和虛構——為縱軸，探討參與者的經驗。這只是一個嘗試，因為所謂的現實在這個作品中，或多或少都有虛構的元素；而所謂虛構，其實「想像」一詞更為貼近。

坦白說，我一開始就不喜歡在強而有力的現實環境下，假想自己是劇中建議的角色。比如進到醫院，建議我們不妨想像自己是病人，在急診室領藥區的椅子坐下。看著身邊真實的病人，有些打點滴，有些坐輪椅，我實在無法享受這樣虛構的假象。因為我們以悠閒的身分（「漫遊者」Flâneur）闖入人類生活最弱的一環，以藝術的想像干擾神聖生命救援的處所。當我們走出醫院，她要我們想像我們痊癒了。雖然耳機傳來的是對科學的批評（比如科學改變你們的生命），我還是難免嘀咕，什麼啊？最叫我不耐的是，在捷運站的通道，我們被指示排成一排，而且指明我們的身分是觀眾，進出捷運的人是表演者，整個捷運通道是個大舞台。錄音喃喃說著，許多演員會假裝看不見你，他們玩著四面牆的遊戲等等，「劇終」還有鼓掌、Bravo 的叫好聲。因為我處於極度抗拒的地位，這樣的虛構太虛假，叫人不耐煩；或者說，是因為極度虛假而抗拒。

有沒有可以接受的部分呢？事後發現，大多限於個人戲劇的層面，比如走下捷運站想像走進自己的墳墓，我們這群人是送葬隊伍。因為沒有高高在上，加諸路人任何評斷（他們並不知道他們被評斷，若治芬評斷對方，我無法辯駁，身處兩難，被迫成為共犯）。或者是現實與虛構處於和諧的（synchronized）狀態，比如走進商場要我們假裝成顧客，看看自己喜歡的商品。

當然我也可以選擇中途放棄，不跟她玩了，只是這樣我就「中途離席」了，這怎麼可以呢！在捷運車上有一段時間我收不到任何訊號，正狐疑到底會在哪站下車，只見團體都走出車廂，趕緊在最後一秒鐘衝出車外，頗有被玩弄的感受。一路上我都試圖在了解治芬的主要訊息，但發現她什麼都說，從個人內在最私密的念頭、國族認同、城市治理、群體的意義、人工智慧與數據，一路講到她是生命的起源與終結（什麼啊？）。叫我要愛上她都難。

當然也有不錯的片段，比如對於國父與歷史，和國族認同的質疑；對於大巨蛋的擱置與當權者治理的嘲諷。但是在凹凸不平的路上走著走著，我逐漸生氣起來，我們的城市是這麼醜陋嗎？臺北沒有更好的景觀了嗎？這是最能代表臺北——我們的天龍國——的漫遊路線嗎？這個外國的團體憑什麼決定這是最值得的路線？里米尼會不會太矮化臺北了？而且不間斷的風雨，告訴我們里米尼沒有估計到臺灣的八月是颱風季節，不會給我們一個下雨天的版本，讓許多情節顯得勉強（比如在每個人都撐著傘或穿著雨衣的狀況下要我們賽跑）。最後在華視的頂樓，我們高高在上全視角看到臺北，遠離了人車，耳機終於安靜下來，總算有鬆了一口氣的悠閒。

明顯的，里米尼紀錄劇團的漫遊版本是以西方城市為模型，在轉譯的過程中不夠精細（比如治芬由女變男生/身「祐瀚」，在中文忽略語言轉換與指涉的脈絡）【3】。看似探討現代城市與人類科技的問題【4】，但臺北的版本卻有瑕疵，除了前述的訊號失聯（我所在的車廂有其他參與者同在），也呈現戲劇結構的不協調（dramaturgical discordance）【5】，讓參與者一路掙扎到底。2017年對於本作品的評論環繞著現代性、城市與存在，我在此延續2017年劇評人劉純良的評論《重新開啟以後的人生》，討論觀眾的自主性與主體性議題，以自己為主體樣本，站在批判的（critical）觀點，揭露觀演過程中被忽視的情緒與身體反應。

#### 註釋

- 1、本文以下稱為參與者，筆者認為用「觀眾」一詞稱之過於勉強。
- 2、我們只知道她名字的拼音，筆者自由心證取其名。以下「祐瀚」採相同的原理。
- 3、根據里米尼網站的影片，一個英文版本是由 Rachel 變身到 Peter，就兩人都是聖經中的人物（Rachel 意為母羊，呼應參與者是羊群的隱喻）這點不論，在語言上有漸進的處理，但在中文版則直接跳過。參考 <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x> (2018/9/30 查詢) 與 2017 年劇評人黃馨儀的評論《提問人類存在》，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25703>
- 4、參考 2017 年劇評人王威智的評論《移動的身體，反動的展演》，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25882>，與 2017 年劇評人張懿文的評論《悟證現代性疏離》，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25833>
- 5、根據里米尼網站的影片，英文版本始於墓園，結尾前經過處理屍體的處所，相應作品中對於生命的叩問，一氣呵成。<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x> (2018/9/30 查詢) 而根據表演藝術評論台 2017 年的講座紀錄《一座城市，多重觀看》，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=27499>，主要是因為臺北找不到類似的墓園與教堂，顯示在跨國作品快速的依約複製邏輯下，所造成戲劇構作上的鬆脫現象。另，參考 2017 年劇評人張輯米的評論《穿越台北與澳門》，<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=25819>

標籤: [Rimini Protokoll](#), [劉純良](#), [張輯米](#), [杜秀娟](#), [王威智](#), [遙感城市](#), [里米尼紀錄劇團](#), [黃馨儀](#)

# 人生的最後一程，您準備好了嗎？《父親》

演出：偷窺者舞團（Peeping Tom）

時間：2018/10/07 14:30

地點：國家戲劇院

文 杜秀娟（專案評論人）

《父親》是偷窺者舞團（Peeping Tom）的家庭三部曲之首部曲，為一齣綜合戲劇元素、音樂與舞蹈的作品（接續是《母親》、《孩子》）【1】，場景設於一家養老院。父親雖是貫穿前後的主要角色，但更指涉任何一個人在人生最後階段的光景；他代表的是一個個體的理性，也就是左腦的智性，或說是代表陽性的能量。由他被兒子拖進養老院開始，我們看到他逐漸走向凋零。編舞家放大（amplify）非理性的人性部分，利用扭曲與狂暴的肢體動作，呈現人與人之間的壓／張力，壓抑的慾望、衝突與情感。

一開場的女舞者，手中的袋子似乎有著生命，拖著她到處亂跑，裡面的物件掉落滿地；工作人員幫她脫外套，也成為一場掙扎與拉扯。在或繃緊、或荒腔走板的樂音中，主要舞者以顫抖、散亂的表達性肢體動作，描繪出一個非比尋常的世界，彰顯不被談論的底層存在。他／她們運用身體的不同部位，跳出特異的肢體舞蹈，比如以膝蓋跳舞，唱著「夜來香」，拖著類似貓叫的尾音；或者手抓住同一邊的腳，以前腹後背在地上轉滾，就為了脫下鞋子；父親唱著〈Feelings〉時，舞者在一旁狂亂地扭曲著。很巧妙地，這樣把肢體動作推到身體的極限，造成情感滿溢的效果。在場的角色人物，還有照顧者和住在裡面的一群老人，這群人時而變身為情感的化身，或情緒的代言人。群眾有時變成歌隊，強化戲劇的張力，比如兒子要父親為過去道歉，所有的人便一同要求他要道歉，讓父子之間的張力無所遁形。

養老院裡有的是陰冷的管理，從麥克風中傳出各種指令：有人的鑰匙掉了，要老人回到自己的座位上以便找出鑰匙；或者時間到了，該回到自己的房間去……等等。這種控制式的管理，揭露了一個封閉的世界與當代老化社會中老人的命運。兒子很努力地在每個禮拜一來探訪父親，卻只有半小時的時間，在有限的時間想帶父親到公園散步，等到穿戴好，時間也快過了。在壓力之下，兒子控制不了脾氣，這種匆忙的來去，也讓來訪顯得諷刺。藉由呈現一個個體的凋零，身處與世隔絕的養老院，每個老人所剩下的只有崩解的健康、記憶，與無盡（殘酷）的回顧。最後連兒子也變成一個父親／老人，還得照顧一個更老的父親，重複個體老化的歷史。

當我走出劇院，腦中印記的是狂亂、失控、無能為力的影像。藉由訴諸個體的內在真實世界，編舞家巧妙地描繪了一個全人類的問題，也就是人口老化的沉重性。他讓我們看見自己：當死亡似乎遙不可及，越來越多的人口都將面臨被剝奪人性（dehumanization）的未來。編舞家沒有明說的，是人口結構的改變，老化除了影響個體的主體性（也就是說，人從哪個時候開始不再是人？），還有，當人不再是人的時候，人與自己、與親人、與社會的關係將變成如何？榮格取向的分析師曾將德勒茲與瓜塔里的地下莖（rhizome）概念，詮釋為集體潛意識的圖像。【2】就某個層面，我們所看到的個體與獨立只是表象，在深層的意識裡，人類是連在一塊兒的整體。由這個理論角度來看，可看到創作者對於西方的智識中心（logocentrism）作出沉重的批判。

註釋

1、參考舞團網頁 <http://www.peepingtom.be/en/productions/9> (2018/10/10 查詢)

2、David C. Hamilton，什麼是榮格心理學，參考：

<http://www.jungiananalystvt.com/WhatisJungianPsychology.en.html> (2018/10/12 查詢)

標籤: [David C. Hamilton](#), [偷窺者舞團](#), [國家戲劇院](#), [孩子](#), [杜秀娟](#), [榮格心理學](#), [母親](#), [父親](#)

# 死亡與生命交會之處《地平面以下》（原版）

演出：黃翊工作室+、日本 黑川良一

時間：2018/10/21 14:30

地點：臺北市城市舞台

文 杜秀娟（專案評論人）

黃翊工作室+《地平面以下》與音像藝術家黑川良一、荷蘭室內合唱團合作，利用影像、音樂與肢體動作，描繪出一個深刻、寂靜、精細卻無比傷痛的底層世界。演出一開始，我們聽到類似飛機在高空飛翔的高頻音，投影布幕離地幾吋處一條銀色光線，那是一條遠方的地平線。觀眾被乘載到另一個世界，這是一個迷失的世界，一個時間沉緩的世界。一個人尋找著某人某物，等待著，好不容易相遇了，卻又瞬間失落；有著奧菲的影像／隱喻。

接著是戰爭的議題。子彈槍響，雷射紅光穿透舞台上的表演者，螢幕呈現諸多災難影像，如核爆、911 紐約雙子星倒塌、諸多廢墟與大樓塌陷的畫面，耳邊並傳來間歇不斷的電訊爆破聲。雖然粗裂的聲音能量造成觀眾不適的感受，卻也把作品帶向政治性的深度。整個作品中黃翊多面向地操控投射螢幕，呈現出豐富的地景面貌，比如吊槓傾斜，兩側布幕高低不一且造成皺褶，形成廢墟的影像。當男和女相遇，兩人在地上翻滾，應著肢體動作的動能，布幕跟著上下漂浮，整個舞台有如生命。尾聲時布幕反轉，我們看到地平線後面的地表，男與女靜止成地表上的兩個點，呼應演出開始的一幕。

筆者所看的是原版，所有歌曲是錄音而不是現場演唱，人聲吟唱的哀傷與純淨／靜，完美搭配舞台上的一切。黃翊利用真人與投射影像的各種擺置，描繪出多變的動線與關係，比如影像離開，表演者依舊站著；或者影像停留而表演者離去；或者表演者與影像相遇；或影像找到表演者與之互動，如此提供觀眾各種不同的想像與詮釋。影像與表演者之間的接觸幾近完美，也就是說，表演者的肉體動作與影像投射的二維空間精準交合，達到高度的內在真實（inner truth）。除了擬真的效果，透過科技的精緻設計與虛實影像的交錯，黃翊描繪出亡靈的造訪與飄逝，突破了舞台上描寫人生／生命的限制。他讓我們看見了亡靈的存在，生者的渴望，與生命最深刻的愛——是即使死亡也切不斷的連結；有著極簡風格，他放大了人的內在經驗與渴望，刻劃出存在最深層的寂寞、集體的創傷與失落。

另外值得一提的是，在演出開始前，執行團隊花了許多時間為視障觀眾處理「口述影像」（Audio Description）【1】的設備，確定他們都連上線之後才開始。在演後座談他讓我們聽幾段「口述影像」的內容，視障觀眾因此所看到的（透過對白想像出來的影像），應該與一般觀眾所看到的不同。我不知道那是什麼樣的經驗，但黃翊願意在藝術創作之餘，關注弱勢族群【2】，實踐文化平權，體現人與人之間深刻的連結，與作品一樣的動人。他的創作成熟，細緻有深度，勇於挑戰艱困的議題，是台灣科技藝術的耀眼明星。

註釋

1、關於什麼是口述影像，可參考口述影像服務網，[http://ad.org.tw/wp/?page\\_id=689](http://ad.org.tw/wp/?page_id=689)（2018/10/25 查

詢)。

2、在演後座談，黃翊提及他做口述影像的動機的起源，是得知觀看他的作品多年的觀眾，因為視力失去而無法看到舞台上的影像，因此為作品製作口述影像，讓視障觀眾也能欣賞。

標籤: [Audio Description](#), [口述影像](#), [地平面以下](#), [杜秀娟](#), [臺北市城市舞台](#), [荷蘭室內合唱團](#), [黃翊](#), [黃翊工作室](#), [黑川良一](#)



# 為理想有所堅持 《我歌我茶》

演出：梵體劇場

時間：2018/10/26 19:30

地點：臺北市客家文化中心 1-2 樓展演空間

文 杜秀娟（專案評論人）

梵體劇場《我歌我茶》圍繞著鄧雨賢的歌謠和東方美人茶發展，是一齣難以定義的作品。觀眾進場，工作人員溫暖地獻上一包茶葉，演員也奉上一杯茶湯，有種可親的氛圍。演員吳文翠開場，將茶連結人、時間與土地，描繪茶湯入肚的感動；類比如同一首好歌，她問著，表演者要如何唱出那樣的經驗與記憶呢？

場上三名演員（王郁慈、何彥廷、張采軒）在一旁狀似閒聊，由自身的生活點滴開始，有一搭沒一搭地說著感情、網路算命與命運。當他們在場上如家常般互動時，吳文翠則在一旁做著不同的事情（比如緩緩地拉出一條白色長布），她的肢體凝聚、專注的眼神看向空間，營造出另一層無形空間的存在。異於三位年輕表演者的對白，她的在場描繪出某種精神層面的能量，嘗試為場上的物質性築基一層厚度。演員藉由彩排練習建立起的文本現場即興，在田字型的空間游移，有時坐到觀眾席，甚至離場再進場。根據筆者過往對吳文翠作品的欣賞經驗，可猜想他們藉由文本的互動，想要與吳文翠描摹的精神空間相遇。或者說，他們想要在互動對白的空隙中，進入這個無形卻深層的能量，讓敘事與身體撞擊出涵攝的張力；從何彥廷用肢體「銘印」【1】出玉山圓柏意象的短暫片刻，可看出這樣的意圖。

可惜的是，臺北市客家文化中心 1-2 樓的展演空間是一個制式的空間，有著祖先牌位與客家文物的屋內陳設，因明顯的符碼化，難以產生戲劇想像與投射。這不是一個靈性（soulful）的空間，無法凝聚創作者意圖經營的精神力。因應空間的限制，將觀眾席安排在田字右下方的口部空間，也不是有機的安排。屬於空間的缺失還有空調的聲響。由曾伯豪創作與現場演出的音樂，有其主體力量，如同另一個演員般，音樂與場上發生的一切有著對話或者彰顯（amplifying）的關係，描繪細膩，可惜空調音響吞沒了音樂在空間細微的震盪。

自優劇場以後，吳文翠持續葛羅托夫斯基的演員修練，在臺灣表演藝術界是獨樹一格的劇場藝術家。近年以「行動舞譜」【2】有系統地探究表演者的內在修練，透過演員功課——長期嚴謹地訓練身體與心，來呈現精神的力度。她常用的是以歌溯源，帶領演員進入自己的內在，找到深刻的存在感，因而能用肢體或歌舞，凝聚能量感動觀眾。她在排演期間帶領演員進行各種田調，比如到台南安平港觀察仔尾靈濟殿的孤棚祭、台南後壁的牽亡歌舞田野，用土地、文化、儀式的力量來豐厚並喚醒表演者的身心。【3】這樣的演員工作有理論為基礎，持續下去在演員訓練的本土化上將有所成就。但這需要資金與長期培育計畫，其困難度已被深刻關注。【4】吳文翠能否成為台灣劇場的傳奇，似乎只有資金挹注與團隊經營才能突破（你能想像劉若瑤一人扛下優人神鼓的一切嗎？）。

話說回頭，姑且不論當初決定接受這個空間的理由是什麼，創作團隊接下來可以做的是，在不同的空間嘗試與持續本作品的創作發展，找到最能乘載這個作品的空間組合。因為我坐在靠牆的座椅

上，可以想像這個作品在對的空間會是什麼面貌；它可以是心靈暗夜中的一盞明燈，一步一步為演員與觀眾指出回家的方向。

#### 註釋

- 1、所謂銘印，就是讓演員的身心「進入各種物質並成為那些物質」，藉由探索物件（object）的物質性與其無形的意象，是「如何進入而成為」的訓練方法。參考吳文翠〈真實回到身體去提問與書寫，探索台灣的身體表現形式〉<https://reurl.cc/R6vvZ>（2018/10/30 查詢）
- 2、吳文翠〈何謂行動舞譜（Action Spectrum）？〉<https://reurl.cc/OXVV3>（2018/10/30 查詢）。這個網站收集了文翠針對演員溯源工作的論述共計八篇。
- 3、參考節目單與演後座談。
- 4、參考葉根泉兩篇評論：〈行路難尋找臺灣當代身體意象〉，刊於 2018/10/30 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31907>，與〈志之追尋，身之記憶〉，刊於 2013/10/03，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7890>（2018/10/30 查詢）。

標籤: [何彥廷](#), [劉若瑀](#), [吳文翠](#), [張采軒](#), [我歌我茶](#), [杜秀娟](#), [梵體劇場](#), [王郁慈](#), [臺北市客家文化中心](#), [葉根泉](#), [葛羅托夫斯基](#), [鄧雨賢](#)

# 期待再相見……真的嗎？ 《再約》

演出：阮劇團

時間：2018/10/13 14:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 杜秀娟（專案評論人）

阮劇團的《再約》是一部描寫當代的寫實作品，故事圍繞在一對已離婚但未公開消息的男女身上，某日他們相約幾位好友到熱炒店，卻意外揭露眾人的諸多秘密。舞台上擺著一張圓型餐桌和幾張板凳，擴音器傳來夜市街頭、杯碗盤相碰撞、卡拉 OK 的氛圍。戲一開始，服務生上場（余品潔 飾）檢查桌椅的擺設；接著她講著手機，觀眾得知她的好友自殺，電話另一端是好友的母親指責著她（後來我們知道好友是她的未婚夫）。她帶著沉重的情緒，手上拿著一把菜刀，肢體與面容明顯的僵硬，接待前來的顧客李俊元（舒偉傑 飾）。觀眾其實還不知道會發生什麼事，只見她與李先生的互動與對話，因為怪異（強調數次啤酒放久不好喝）產生某種緊張懸疑感。李先生交給她一個蛋糕與戒指，說是慶祝結婚五周年並要她之後送上來給他的「太太」。

接著蔡書羽（廖家輝 飾）上場，明顯的變裝打扮，透過眼神與李俊元的對話，我們知道他們之間發生某種曖昧的關係。「太太」許惠萍上場（張如君 飾），懸疑的氣氛更濃了，三個人眼神飄來飄去，要不低頭玩手機，要不就是利用電視或卡拉 OK 沖淡尷尬。等到同學朋友趙宇豪（陳盈達 飾）到來，四人的關係更形錯綜複雜，言談之間觀眾得知李的學生自殺了。蔡與趙原本不相識，被蔡性感陰柔的外貌吸引打情罵俏，兩人相偕到廁所。「夫妻」因細故下台去，在空無一人的舞台上，服務生頭戴白紗，幻想自己結婚，套上婚戒後低頭哭泣。

趙不知蔡男扮女身，氣沖沖的回到舞台上；許公開離婚的消息，並說隔天就要出發去澳洲。就在混亂之際，服務生送上蛋糕，假死亡的陳永慶（陳懷駿 飾）冒雨前來，開啟一連爆的過程。亂紛紛之際，酒家女孩林佩慈（張暄慈 飾）上場，哭著尋找強暴她的趙宇豪。在此戲劇高潮之際，導演李銘宸安排了一段暗場廣播，對於場上發生的事件予以說書評介，之後舞台動作翻轉，酒家女作勢要殺趙宇豪，服務生要殺許惠萍，進一步揭露他們不為人知的深層糾葛，戲於服務生在後台自殺而結束。

這是一齣每個人心中都有秘密的戲，推動戲劇的動力就是這些秘密的揭露，是一部三一律劇作。三一律溯源至亞里士多德【1】與十七世紀的新古典主義（Neoclassicism）【2】，其原則就是一齣戲所敘述的故事發生在一晝夜之內，地點在一個場景，情節服從於一個主題。《再約》從頭到尾不過是一個晚上的時間，地點集中在熱炒店，主題就在藉由一群人的相遇，接露他們不欲人知的渴／慾望、情感與關係。不同的是，三一律的劇本通常會有五幕，而《再約》嚴格說來是獨幕劇，說書評介的廣播只是在高潮之前短暫喘息，讓之後翻轉的舞台動作更加緊奏、更有動能。

導演李銘宸採用環形舞台，讓舞台緊繃的能量有著流離的動線（比如演員下場到洗手間或者廚房），觀眾跟隨劇情發展但總有無法目睹清楚的片刻，呼應本劇秘密的主題。表演整體上，口語對白有時不夠清楚，有時過於平板。在幾個緊張的場景，演員做到了肢體的擬真，但不夠有說服力；

比如下半段起於酒家女哭告趙宇豪後，掏出一把刀作勢要殺他，他跪坐在地不敢動彈。演員陳盈達的身型壯碩，其粗獷的花花公子特質與害怕一把小刀的景象叫人難以連結。當服務生摔破酒瓶，欲以酒瓶當武器，觀眾可以看到破碎的酒瓶一點也不可怕，但基於劇情需要，場上每個演員都作勢緊張狀，繪影不繪神，是寫實表演常犯的缺點。

在角色呈現上，廖家輝男扮女裝的表演最具說服力，可說是眉宇肢體流動皆自如。所有的演員皆科班出身，該有一致性的水平，但有些角色呈現與演員特質過於相像而不太有特色。這些角色的扁平或表演凝聚力的不足，仍需要演員在方法演技的高度磨練，才得以讓肢體與對白刻劃出模擬寫實的能量張力。

藉由這齣以自殺開場、以自殺結束的寫實劇作，編劇陳弘洋刻劃出台灣年輕一代的壓力，沒有出口、痛苦到借酒消愁，甚至對傷痛無感的景況（有人自殺了，眾人想的卻是去那裡續攤），是一部對台灣當代深刻批判的作品。另外值得一提的是，《再約》是阮劇團「劇本農場」成果之一，「劇本農場」計畫自 2013 年起，有計劃地邀請年輕劇作家寫作，累積關於台灣當代的劇本【3】，不僅極具特色，也將為台灣的戲劇創作挹注全新的動能與面向，值得期待與鼓勵。

（感謝阮劇團提供的演出劇本）

註釋

- 1、參考姚一葦的戲劇理論，<http://thuir.thu.edu.tw/retrieve/3331/096THU00045005-005.pdf> (2018/10/29 查詢)
- 2、參考義大利藝術喜劇與法國新古典主義，<http://www.general.nsysu.edu.tw/gehs/gehs52/3.pdf> (2018/10/29 查詢)
- 3、參考演出節目單。

標籤: [亞里士多德](#), [余品潔](#), [再約](#), [劇本農場](#), [國家劇院實驗劇場](#), [姚一葦](#), [廖家輝](#), [張如君](#), [張暄慈](#), [李銘宸](#), [杜秀娟](#), [舒偉傑](#), [阮劇團](#), [陳弘洋](#), [陳懷駿](#), [陳盈達](#)

# 小丑作為表演的可能《再一次，美麗人生》

演出：沙丁龐客劇團

時間：2018/11/3 14:30

地點：臺北市水源劇場

文 杜秀娟（專案評論人）

沙丁龐客劇團《再一次，美麗人生》（La Vie est Belle 2）以紅鼻子小丑的形式探討記憶、生命與死亡的議題。這個演出是加演場，去年深受觀眾的喜愛與好評。故事始於阿嬤過世，小丑家族集合，在守喪期間「進行了一場場回憶與探索的遊戲」【1】；六個小丑接續應「陰間」的召喚消逝於幕後，送阿嬤走完人生最後一程而結束。因為前人對這個作品的故事有詳細的描述【2】，我在此想針對本劇的紅鼻子小丑表演進行分析，並探討其作為一門表演藝術的可能性。

紅鼻子是世界上最小的面具，在社區工作場域，它常被用來做為自我探索、賦權與內在修煉的方法【3】。當演員戴上紅鼻子，會表現出一種深層存在的狀態，裸露出自身內在本質，迥異於他種面具所造成的遮掩。這不是說演員就是扮演自己，也不是說演員就扮演小丑，而是處於一種雙重的存在——在自我與角色的空間中流動。

本演出中，「陰間」系列是為虛構而作的戲劇構作選擇（dramaturgical strategy）；劇情要求小丑進入陰間（也就是死亡），他／她不想去而產生各種衝突、掙扎與訴求，這是非常動人的時刻。然而為了服務戲劇情節，小丑得在有限的時間內離開舞台，犧牲了深層裸露的在場性（presence）。比如當小梅小姐表達她不敢去陰間，要觀眾陪她去；大偉先生想在離世前能有自己的小孩，在觀眾席中找尋願意當他孩子媽的觀眾，都把敘事置於在場性之上。相反地，在社區工作的呈現，通常給予小丑與挑戰共存（stay with it）的空間，不草草解決，甚至不解決，而開啟人類存在的深層困頓，讓觀眾見證一場動人的真實（truth）。

在一般的劇場中，定型角色提供演員一層結構，演員的表演與詮釋必須符合其角色設定，否則觀眾難以認同或接受。而小丑有著定型角色所沒有的自由，能游移於角色與自我、虛構與當下之間，這使得小丑的演出或呈現有其特異的風貌。小丑有著表達情感的自由，向觀眾吐露內在的矛盾與掙扎，來獲取觀眾的同情。一般常見小丑放大表達感情或感受，因誇張、不合比例而造成喜感，這個在本演出被大量使用。另一種表現方式則是如實呈現，比如當幼幼先生在死前的一段告白，因情感滿溢而忍不住淚，我個人認為是本演出中最細膩的呈現。

因著這份自由，小丑能探索所有禁忌議題，而能成為表演藝術的一種文類，在表演光譜的兩端——表演性（performativity）與表達性（expressivity）之間，可呈現不同的風貌。這沒有優劣、也沒有對錯，只有創作策略的選擇。但若論小丑要作為乘載人類負傷的工具（the vehicle of woundedness），小丑的誠真性（authenticity）與脆弱（vulnerability）則是必要保留的特質。因為這是他／她們轉換為原型（archetype），成為普世價值與人類存在困境的見證者、分享者與倡導者的可能；少了原型的深度，小丑成為嘻笑角色，雖然討喜，卻也失去它最珍貴的魔力了。

註釋

1、引自節目單。

2、涂東寧(2017)，〈死亡的華麗冒險〉，表演藝術評論台，網址

<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=24624> (2018/11/7 查詢)

3、參考英國 Nose to Nose 的訓練課程，<http://www.nosetonose.info/uk/> (2018/11/7 查詢)

標籤: [La Vie est Belle 2](#), [杜秀娟](#), [沙丁龐客劇團](#), [臺北市水源劇場](#)

# 當我們同在一起，在一起……《海的孩子們》

演出：鄭義信

時間：2018/11/16 17:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 杜秀娟（專案評論人）

來自日本／韓國的鄭義信【1】編導的《海的孩子們》是一齣無語言的舞台演出。舞台由布幕鋪蓋階梯架起的高台組成，觀眾進場，耳邊傳來海濤聲；三位演員的體位與造型各異，因為默契十足而成功地營造出多變的舞台風景，吸引觀眾進入孩童的純真世界。其中有許多歡樂場景，也有不少黑暗的片段，以下由默劇、角色扮演、物件的使用、與觀眾互動、擬物化等面向來分析本演出的特點。

默劇部分，戲一開始，演員一個個由高台底下爬出，彷彿爬出海邊洞穴，還有人差點被海浪捲走的畫面。演員接著「穿」上潛水衣，在海中潛浮；然後往上爬，三人組成一部機械（擬太空船）升空，一開始就緊抓住觀眾的注意力。無語言的肢體演出除了仰賴精準的默劇技巧，角色扮演讓觀眾藉由想像，跟著劇情發展，享受其中的喜怒哀樂。比如扮演留在家中的母親與孩子，看電視享受點心的歡樂；站在屋外的演員（父親的形象）心有不甘，於是有換角的要求，來一場更換衣物（角色）的大風吹。另一技術是將物件／道具放大。比如原是要打一隻無形的蒼蠅，最後是一個巨大的蒼蠅拍掃過觀眾席終結。

將觀眾拉入戲劇世界也是一種常見手法，比如跟觀眾要衛生紙，或者要觀眾把掉落在席間的眼球丟回來。擬物化也是一種趣味的來源，比如演員腸破肚流，將腸子拉成長長的跳繩在跳；或者光頭演員變成乒乓球，緩慢來回移動，描繪一場球賽。就在歡樂之際，警報聲響，投射燈照向四方，一場游擊戰上演。導演對戰爭的殘忍並不鬆手，對比之前的歡樂、純真，這裡是恐懼、黑暗與毀滅。戰爭過後，一切殘破不堪、生活變調，日子還是得繼續。

轉場是最能看出創作者的巧思，如何從一場戲轉到下一場，需有肢體的連結或者意象的聯想；就這部分，本演出可以說得上充分運用。樂師是個有趣的角色；他有時候在戲內，成為劇中的一份子，有時在戲外，有著見證人、敘述者或評論人的立場。我個人覺得這個演出最成功之處在其粗獷（rough）與可親的特質。彼得布魯克（Peter Brook）在《空的空間》一書提到粗獷的（rough）劇場，相比精緻卻已僵死的劇場，粗獷劇場有著粗食、草根性與迷人的生命力。本作品有著來自肉體的活力與遊戲的純真性，這是觀眾席間笑聲的來源。

另外，本劇結尾的豐富層次值得一提。本作品可以結束的地方有三個點，各會傳達不同的感受與意涵。首先是叢林彈雨之後，一片狼藉；樂師唱著我聽不懂的樂曲，但營造出一場夢境，彷彿隔世的氛圍；這裡有夢幻能的影子，若停在這裡，將帶給觀眾沉重的感受。第二個點是戰爭過後的殘破，連刷牙洗臉都是苦差事，未來的生活蒼白一片；若停留在這裡，將遺留給觀眾悲傷的感受。最後當一切過眼雲煙，孩提時代已成過去，從事不同職業的他們在某個地方相遇，認出彼此是過往的同伴。依舊彷彿隔世，有著淡淡的哀傷，但氣氛是歡樂與慶祝的。創作者取材於美日戰事但將脈絡抹除，運用劇場藝術轉化現實生活的死亡與失落；也從自身歸屬與認同感的衝突出發，到以笑

（laughter）來乘載人類集體的傷痛，這個由創傷（trauma）到負傷（woundedness）的路徑，即是本作品有著普世動人的理由。

註釋

1、鄭義信出生於日本，是第三代的韓國人，參考 [http://www.performingarts.jp/E/art\\_interview/0711/1.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0711/1.html)（2018/11/21 查詢）。在以下訪談中，他表示若要他在日本和韓國兩者說自己的出生地的話，他會說日本。參考 <http://www.critical-stages.org/5/through-the-eyes-of-the-other-the-many-faces-of-japans-chong-wishing-jung-euishinchong-wishin/>（2018/11/21 查詢）。

標籤: [彼得布魯克](#), [海的孩子們](#), [空的空間](#), [臺北國家兩廳院實驗劇場](#), [鄭義信](#)



# 不像莎士比亞的莎劇《戰爭之王》

演出：阿姆斯特丹劇團

時間：2018/12/01 14：00

地點：國家戲劇院

文 杜秀娟（專案評論人）

阿姆斯特丹劇團《戰爭之王》取材莎士比亞的《亨利五世》、《亨利六世》和《理查三世》，大量運用多媒體科技，呈現一個多焦點、具現代意涵的演出。導演伊沃·凡·霍夫（Ivo van Hove）將莎翁原劇大力裁剪，著重於三個國王不同的人格與治理方式。一開演螢幕投影出當今英國皇室，倒退至亨利五世的年代，為本劇的歷史作定位。導演一點也不想如實地呈現莎士比亞【1】，他以戰爭為題旨，凝視當代權力交替、訴諸大眾偷窺的慾望、與呈現歷史如何重複自身。

以莎劇為本，導演對於人性有更大的興趣，如亨利五世被質疑是否有治理能力，到積極佈局、運用策略致勝成為軍人君主，治理能力因著年歲增加，看重國家長久的利益。亨利六世軟弱無能，掙扎於基督教義的道德標準與現實世界的權力鬥爭，愈形退縮最後將權勢出讓。其面對權勢的膽怯面孔，透過投影觀眾一覽無遺。在其攝政王被陷害後，崩潰倒地在地上打滾，到最後乾脆遁入基督牧養的避世思想（以後台一群預錄的羊群呈現）。導演給理查三世最大的空間，呈現其不為人知的一面。其野心勃勃，用盡心力與殘酷手段，只為了讓自己能夠登上王位。他常走到境前，揣想自己登基的模樣；在四下無人時，自戴皇冠，並披上地毯狂喜奔跑，其野心不言自明。

亨利五世與六世組成上半場，舞台是多密室的戰情室（眾多密室也造成多焦點的效果）；理查三世為下半場，舞台空間轉變為現代辦公廳的風格。能夠在四個小時搬演完三部大戲的主軸故事，除了剪裁之外，完全拜影像科技的設計與操弄，與多視角的呈現方式。每一幕場景的邊界是流動、交疊的，我們看到的不只是主舞台上的動靜，同時還有翼幕空間與後台的變化。即時錄影與預錄影像的運用，得以推進劇情（比如舞台上亨利五世跟凱薩琳求愛，下一秒影像就呈現後者抱著嬰兒；又如以圖像說明呈現英法戰爭的動線、策略與成敗）、揭露陰謀（比如理查三世殺害亨利六世、自己的哥哥與其他人，所有殺害動作都以影像呈現）、增加視角（加冕典禮舞台上以橫側面呈現，影像以正面呈現，也放大許多細節）、與場面調度（比如英法兩國互通電話）。最棒的要屬理查三世的結尾，夜裡他獨處一室背對觀眾，舞台螢幕泛紅，過往鬼魅纏繞，面對里奇蒙的大軍氣勢，他起身跑場，身形極像匹馬，遁入後台消失於影像，也終結了他的當權人生。

所有演員有著一致的水準，尤其扮演理查三世的 Hans Kesting 更叫人眼睛離不開；他對於內心黑暗面描繪傳神，連一群人吃著蛋糕時，回眸看觀眾一眼，坐在席間的我難免擔心會不會所有的人被毒死。除了理查三世之外【2】，演員分演眾多角色，也造成一種普世感，好似這樣的權力交替、血腥暴力自古皆然。音樂的處理極具特色，上半場假聲男高音與長號樂隊的安排，凸顯不同的氛圍，有著畫龍點睛的曼妙；下半場一名 DJ 現場作音控，配合現代感的舞台，讓演出在關鍵場景有著加成的效果。

以文字語言來看，也許有人會說這完全不是莎士比亞；的確，本劇只承襲了莎翁一丁點的繁麗言詞。我無法體會英美國人聽荷蘭語表演莎士比亞是什麼感覺【3】，但對於導演的大膽與創意深感折服。得要有幾把刷子的人才能在國際舞台上挑戰莎士比亞，不以大師為戒且創下佳績，而這人就是伊沃·凡·霍夫。

#### 註釋

- 1、根據演後座談，演員強調劇場不能成為博物館的觀點。
- 2、根據演後座談，亨利五世與里奇蒙（亨利七世）皆由演員 Ramsey Nasr 飾演，暗指歷史成一循環。飾演亨利六世的 Eelco Smits，外加扮演亨利五世的朝中大臣格雷。
- 3、與我同行的美國友人於中場休息時離開，因為國家戲劇院沒有提供英文字幕。看來 2018 國際劇場藝術節的壓軸戲，國際化的程度還有待商榷。

標籤: [2018 國際劇場藝術節](#), [Hans Kesting](#), [Ivo van Hove](#), [Ramsey Nasr](#), [亨利五世](#), [亨利六世](#), [伊沃·凡·霍夫](#), [國家戲劇院](#), [戰爭之王](#), [杜秀娟](#), [理查三世](#), [阿姆斯特丹劇團](#)

## 認同演繹的不同表述 《887》、《美國 民主》

### 《887》

演出：羅伯·勒帕吉 x 機器神

時間：2018/11/18 14:00

地點：衛武營國家文化藝術中心 戲劇院

### 《美國 民主》

演出：羅密歐·卡士鐵路奇

時間：2018/12/09 14:30

地點：台中國家歌劇院

文 杜秀娟（專案評論人）

自古，劇場就是一門觀看的藝術。模擬的體系要觀眾認同劇中的人物與世界，以便達到滌淨的統治目的。疏離的體系則要觀眾看到自身所處的脈絡，進而促進改變的可能。在今年地方選舉前後的兩齣國外作品，使用不同的媒材，訴諸各異的觀看機制，卻不約而同地討論殖民主義與語言的關係，在理想與現實間的游移衝撞。這交疊的議題是本文的出發點，我更想做的是針對這兩個作品，分析其如何運用劇場元素來說他們的故事。

在勒帕吉（Robert Lepage）《887》裡，他熱情地引領觀眾進入他所虛構的世界裡。887 是他兒時居住處的門牌號碼，站在公寓大樓的模型屋旁，勒帕吉頗像巨人，代表著一個全知全能者，搭配模型小物件的使用，過往的人物世界像小人國般。不僅物件尺寸的大小差異造就了他優游的空間，他更運用他擅長的影像科技與獨角演技【1】，成功地營造幻覺，勾勒出一幅流動風景，更開啟了個人記憶、魁北克人的身分認同與歷史的印記。影像部分運用了預錄影像與即時行錄，作為敘述推動劇情，成就舞台調度與營造氛圍。比如介紹兒時的鄰居，每層樓住戶都是一部錄像，每個家庭鮮活地存在舞台上；在另一處以類似電玩的圈圈移動代表住在這層樓的人際動線，顯現他活潑的一面。又比如在廣場群眾聚集的一景，以城市繪圖為背景，桌上兩列人物模型構成人群，手機扣在汽車模型邊上後，操控車子的左右移動，搭配音效上演一場擬真的投影，造就一場靈活靈現的廣場聚集。

而串連這些場景的，是由於他將應邀出席於一個會議，於其中朗讀 Michèle Lalonde 的詩〈Speak White〉【2】，但他因故記不住詩句。〈Speak White〉這首詩原是對英殖民者鼓勵魁北克人說英語的反擊，表達的是對加拿大非英語族群污辱的憤怒。這與認同的情感有衝突，在秀給我們一場左右腦的解說後，勒帕吉結論是記不住不全是腦部的問題，而是因為衝突的情感阻礙了記憶。在述說了對父親的情感之後（以玩具小汽車代表父親的計程車），他「出席」了會議（觀眾席燈亮代表會議現場），鏗鏘有力地複誦此詩，表現他精湛的演技。身兼多職的勒帕吉（編劇、導演、演員），從演出開始亦步亦趨地導引我們進入他所創造的藝術之中，他的影像操作，讓我們可以看透其中；強而有力的在場（presence），觀眾甘願坐著兩個小時無中場休息，享受著他端上的劇場盛宴。

相對的，以托克維爾（Alexis de Tocqueville）的《Democracy in America》一書【3】出發的《美國 民主》，敘述殖民與語言的問題，和一對清教徒夫妻在信仰與現實生活之間的衝突，則運用不同策

略。這個作品介於儀式、視覺藝術、戲劇與舞蹈之間，導演卡士鐵路奇（Romeo Castellucci）大量地使用帷幕，似乎是以幕（或說是鏡框）來結構整個劇作，許多場景讓我有在看畫作的感受。一開演大幕投影出美國五旬節教會「靈語」的由來，接著旗隊般的儀式開場，以旗子上的英文字母拼出字詞，是一種平面性的表現。母親背著女孩在暗夜行走，到以之與人交換一袋糧食，過程緩慢，加上雷聲、月亮、鄉間蟲鳴，仿如一場流動畫作。尤其後半部的儀式群舞，長時間在大幕的後方進行，布幕的有限透性讓坐在觀眾席的我睜大了眼睛依舊看不清楚，只想更張大眼希望能看得更清楚（當然不能）【4】。布幕隔開了舞台與觀眾，且將觀眾隔絕在外，整個觀看經驗成為一場偷窺。

兩場對話場景也類似手法，一場是兩個原住民交替說著其族語和簡單的英語，進而爭辯學習英語的目的，另一場是夫妻在農收貧瘠之餘，爭辯著神是否同在。原本可以運用戲劇對話的方式，讓戲劇元素流動而讓觀眾產生認同與投入，導演卻有意地平面化處理。也就是說，人物看似對著伙伴說話，卻似乎自言自語，並不在意對方的回應；或其實是對著某個不在場的實體（也不是對著觀眾）說話。這種表演方式介於低限（minimalism）與壓抑之間，已不能用疏離來形容，幾乎到了要觀眾隔岸觀火——這一切沒有你們的事，造成遠距（overdistanced）的觀看。因遠距而來的無聊，席間的我，努力對抗襲來的一陣陣睡意，直到農婦情緒爆裂開來，我才結束神遊回到劇場。

記得看完《887》走出劇院，時值選舉前，心想怎麼那麼巧，這個作品跟台灣當下時空有明顯的適切關係。魁北克當代的分離運動有六十年以上的歷史【5】，其混亂複雜程度不下於台灣統獨分裂之戰。而時值選舉之後的《美國 民主》，因導演的美術背景，自由地「拆解歷史、拆解原著、也拆解語言」【6】，造就極度個人風格的作品。我依舊記得走出劇院時身心抽離的無感，據說導演對劇場畫面的處理「不是為了挑釁，而是讓人覺得窒礙難行，甚至憤恨不平，如此，觀者才能停下腳步，覺醒意識，在現實中採取行動。」【7】我只是覺得，從「覺得窒礙難行」到「在現實中採取行動」不是直接的必然，這其中不知有幾里路途，唯一能確定的是，這道路不能一蹴可及，就像台灣的統獨命運一樣。

#### 註釋

- 1、參考杜秀娟（2007），〈後現代的科技藝術——以勒帕吉為例〉，《劇場事》5：劇場與科學專題，臺南市，臺南人劇團，112-116 頁。
- 2、該詩文的英文版可在以下影片得知，見” Michèle Lalonde Speak White La Nuit de la Poésie 1970 w/English subs ，<https://www.youtube.com/watch?v=Yx1-N6AFucw> （2018/12/16 查詢）
- 3、演出節目單收錄有黃崇憲的〈托克維爾《民主在美國》：思想史之考察與定位〉一文，對該書有入門的介紹。
- 4、卡士鐵路奇提到「視觸覺」的理論，也就是以「視覺引發的觸覺感官」。透明帷幕的使用就是為了達到這種效果。見〈專訪導演羅密歐·卡士鐵路奇——談劇場哲思所見、有感、行動〉，臺中國家歌劇院《大劇報 NTT-POST》No. 15，11-12 月， 6-7 頁。
- 5、見 Separatism in Canada，<https://bit.ly/2Gywwzng> （2018/12/16 查詢）與胡川安（2016），魁北克人追求獨立，究竟是為了什麼？ <https://bit.ly/2N37jbH>（2018/12/16 查詢）
- 6、〈卡士鐵路奇《美國 民主》面面觀〉，臺中國家歌劇院《大劇報 NTT-POST》No. 15，11-12 月， 2-5 頁。
- 7、王世偉，〈從表面感官誘發深度哲思——羅密歐·卡士鐵路奇的劇場美學〉，見演出節目單。

標籤: [887](#), [Alexis de Tocqueville](#), [Democracy in America](#), [Michèle Lalonde](#), [Romeo Castellucci](#), [大劇報 NTT-POST](#), [托克維爾](#), [杜秀娟](#), [機器神](#), [王世偉](#), [羅伯·勒帕吉](#), [羅密歐·卡士鐵路奇](#), [美國 民主](#), [臺中國家歌劇院](#), [衛武營國家文化藝術中心](#), [黃崇憲](#)

## 錦簇一花園 《驚園》

演出：導演、視覺總監／馬文 指揮／簡文彬 作曲／黃若 女聲／錢熠

時間：2018/12/16 14：30

地點：國家戲劇院

文 杜秀娟（專案評論人）

獨幕「裝置歌劇」《驚園》，在文本部份挪用崑劇的《牡丹亭》中杜麗娘的角色，與《聖經》中夏娃被逐出伊甸園的故事，而表演／藝術文類則結合了歌劇、崑曲、交響樂與國樂、裝置藝術與影像藝術。就其整合的深度與廣度，是一個難以定義的作品；以作品的新穎度看來，由導演暨視覺總監馬文、作曲黃若、崑曲演員錢熠組成的創作團隊，對西方當代藝術與崑曲有深刻的掌握。這已不是傳統戲曲現代化的問題，而是創作團隊能量充沛，不為傳統所限，積極地意圖整合中西文化，開創一種新文類的可能。這是創作團隊的西方藝術實力（尤其是美國）所造成的；也因中西合璧，多音合唱，而開啟多元詮釋作品的可能。

演出約分為三個場景，主要演員錢熠跟著劇情設定而有不同的形象裝扮。首先，後方布幕下方四分之一處以極緩的速度裂開一條縫隙，作為之後影像的載體。此時舞台偏傳統戲曲的空靈，女子偏向崑曲的造型和唱腔，但極為簡化。第二場景舞台裝置繽紛絢麗，以雷射紙雕組成的黑色園景，將中國文人畫予以具象化。園中一棵樹則逐漸被「拉拔」成大樹，並長滿枝葉與果實。舞台由黑一轉多彩，接著地面拉出一個扇形的造型，可象徵花朵、個體的中心或一種理想的境地。女子在夢中與愛人相會之前，孑然一身於園中讚嘆；之後則有亞當夏娃的影子。導演安排四個男樂聲，各是假聲男高音、男高音、男中音、與男低音；他們同時化身為戲劇因子，扮演地水火風四大元素，從另一角度看，也像天使長般守護著花園。

最後舞台全黑，女子以簡單卻極富心理意涵的曲詞，唱出心境的轉化與提升。其造型意象可詮釋為聖母、女神、或女性覺醒完美的化身。此時的她，外在動作歇止、內在精神飽滿，以右手緩慢向上伸展、直立於舞台上，纖細的身軀卻充滿舞台（presence），有濃厚的女性主義的意涵。可詮釋為女子從東方無我的哲思，到西方主體性宣示的過程，也可詮釋為主體從自我（ego）到本我（self）、到主我（Self）的歷程。

這個製作強烈的菁英取向，東西方元素並重，就舞台、演唱與作曲，幾乎是三足鼎立、互為加分。尤其作曲部分，黃若除了將戲曲唱詞予以現代化處理之外，大片的音樂有著抽象、極簡風格，與舞台上動作有著對話或反差的關係，觀眾可一路敏察曲樂的在場性。如此對於崑曲唱腔的現代化與交響樂化，將曲詞厚度的解構程度，其音樂性地位得由懂現代音樂與傳統戲曲的劇評人來斷定。美中不足的是，當男音和聲與錢熠的交互輪唱，還有當杜麗娘／夏娃與夢中愛人的對唱部分，演員字字唱得清楚，但沒有字幕我全聽不懂，可見在中西曲／樂／詞的融合表現上，是創作團隊可以繼續共同著墨的地方。

標籤：[國家戲劇院](#),[杜秀娟](#),[牡丹亭](#),[簡文彬](#),[錢熠](#),[馬文](#),[驚園](#),[黃若](#)

# 如何樂業安居？《莊子兵法》

演出：故事工廠

時間：2019/01/19 19:30

地點：台北城市舞台

文 杜秀娟（專案評論人）

《莊子兵法》是故事工廠第三度搬演的「黑色喜劇」。雖然表演藝術評論台已收錄數篇評論【1】，但筆者對於其戲劇節奏的安排有感，想藉此提供個人的評論觀點。演出開始於大幕前，小說家星期五於案頭一覺醒來，夢境顯現一部好題材，他以第三人稱敘述著作作品的開頭，觀眾逐漸得知他陷入生活與創作的危機。接著上演的密室遊戲是全劇重心，也就是小說家所夢見的內容，戲終結於小說家在書桌前憤筆直書。

這個作品很心理學，劇中人物由淺而深的表露，是個體往內面對自己的經驗、與陰影角力的過程，利用剝除法來發掘對自己最有意義的課題，到最終接受自己的限制與一切，與自己達成和解。五個關卡題目由簡至深（解開空白的試題卷、選出最不快樂的人把手搭在他／她的身上、對最沒用的人開槍、化解老天爺給你的痛苦、達到至樂逍遙的境界），搭配莊子的哲理深度，讓劇情有了依據的厚度。編導黃致凱在戲劇結構上，非常創意地設定出一套法則：六個關係各異的人報名密室遊戲，有高額獎金，但得簽付生死狀；而三個遊戲規則提供了場面調度的框架。第一規則——解題的時間有限，提供了場上互動的節奏與緊張感。第二規則——答錯的人必須離場，與第三規則——答對的人可以選擇留下答錯的人，兩題互為加減，為角色關係注入不確定因素，增加遊戲的動能。眾人莫名暈倒後即置身於密室之中，我們從沒看到主辦單位的現身，但其影響力無所不在。對於主辦單位的認識與解題的角度，完全由場上人物得知。這樣無形全能者的設定，讓說開槍槍就出現、人死後在下一輪場上消失地一乾二淨顯得理所當然，這無形之手的安排讓作品提升至隱喻（metaphor）的高度。

我猜想編劇在創作時並沒有想到隱喻或者荒謬，他純粹在找一個在戲劇結構與劇場元素上可以成立的方式。結構與角色一經設定完成，即有自己的生命。莊子的文字是很辯證的，正正反反（或正反正反，或正反反正……），虛虛實實（或虛實虛實等等），作為文學的理解時，我們得放下身邊雜務，專注地解析其意涵，達到深度的理解。他的文字同時也是剝除情緒與身體的，多見思緒辯證的歷程。這個作品賦予莊子文字所缺乏的情感（affect）與身體性（embodiment），在認知與情感上調和，這是能緊抓住觀眾注意力的緣由。只是就戲劇節奏線來看，第三題開槍場景最為緊張刺激，觀眾與場上同步長時間屏息以待，到了第四題的化解痛苦，略為拖沓，造成觀眾認同感的疲乏。第五題的至樂逍遙速度減緩，觀眾得以喘息，但略嫌認知。還好在謝幕後的一景，回到人生現場，沒有一句台詞，完全畫面的處理，讓觀眾卸下心頭的沉重與過勞的大腦，看到角色逍遙的可能，是畫龍點睛的一筆。

註釋

1、蔡佩娟（2017）：〈是戲還是人生？〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26263>。羅揚（2017）：〈離苦，方能得樂？〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26071>。黃星達

(2018)：〈穿透劇場的密室，體現人性的張力〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31815>。  
紀慧玲(2018)：〈密室為餌，回歸敘事〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=28151>。蔡佩倫  
(2018)：〈至樂無樂〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=28092>。（以上皆 2019/1/22 查詢）

標籤: [embodiment](#), [城市舞台](#), [密室遊戲](#), [故事工廠](#), [杜秀娟](#), [至樂逍遙](#), [莊子](#), [莊子兵法](#), [表演藝術評論台](#), [隱喻](#),  
[黃致凱](#), [黑色喜劇](#)



# 我不在場，但我有責任《花吃花》

演出：表演工作坊

時間：2019/02/17 14:30

地點：台北城市舞台

文 杜秀娟（專案評論人）

表演工作坊《花吃花》改編自第五屆烏鎮戲劇節青年競演首獎《花吃了那女孩》，是一齣關於校園霸凌的悲劇。我沒有看過原劇，無法得知改編部分與幅度，但以《花吃花》的演出成果看來，可以說這是一齣探索當代社會議題的精緻舞台劇。

演出開始，透過半透明的布幕，觀眾目睹霸凌場景，一個被數人欺負、被打到半死的女學生，起身砍死了另一個。大幕拉起，導演藉由問訊場景，穿插倒帶回到校園與家庭，讓觀眾得知四個女學生的生活型態與其背後的家庭問題。劉思彤（簡嫚書飾）因母親清潔工的身分，備受同學歧視與排擠；鍾思琪（孟耿如飾）因母親被包養，沒有父母的愛，習慣出手大方，以錢會友；李茜（李劭婕飾）則像隨時會爆裂的炸彈，源自繼父的暴力相待；周子怡（古昀昀飾）則是騎牆派，與同學的友誼基礎薄弱，寫了一部無厘頭的劇本，邀約同學到話劇社排戲。

演員有一致的表演水平，年輕學子的青春讓本劇充滿活力，不管是教室授課或者下課場景，都有著緊湊合宜的節奏。導演不僅對轉場的掌握得宜，投影的使用更為本劇加分不少，產生時空開展、重疊、與並置的效果。比如演出開始「天墮落人……是為了讓人學習……」的評語／提問，到觀眾目睹脆弱的劉思彤如何行出殺人行為；學生上課時的漫不經心與網路批判老師的訊息同步；流血事件發生之前眾人的樣態與謠言滿天飛的螢幕重疊。如同冰山理論一般（隱身在一角冰山底下的，是更大的結構體），隨著她們家庭背景的揭露，我們看到這群學生表面行為的背後，充滿了家庭、夫妻關係、經濟、工作、與社會結構等等的問題。

唯一讓我不知如何消受的是，霸凌現場李茜對著觀眾說：「看什麼看！」，劉思彤說：「不要再看了！」的片段。這裡有兩種可能，一是對著假想的圍觀者而發，一是對著現場的觀眾。假使是對著假想的圍觀者，這個安排在表演上顯得非常怪異，我傾向認為是向著現場觀眾而來。只是在這以前，演出一直有著第四面牆的存在，也就是觀眾被設定在被動觀看的位置。即使問訊場景，被問訊人面對觀眾回應問人（以聲音現身），演員並沒有走出這道牆來對觀眾有所訴求，一直到這個片刻，而且是很暴力不堪的片刻。或許導演在此想翻轉擬真的美學，而朝向具挑釁意味

（provocative）、面質觀眾的劇場美學，但只是短暫的傾斜，劇末還是回歸到擬真的處理，顯然導演在戲劇劇作的策略上有所曲折。又或者是在改編上從原作遺留的重大機關，需要更多空間來磨合與整合【1】。也或許這個安排是要挑動觀眾所代表的社會神經，要讓大家帶著省思離開劇場，但我想說的是，進劇場看戲的觀眾無罪，他們並不是原初事件發生的旁觀者，雖然我們每個人都有社會責任。

我很喜歡這個作品，只是帶著尷尬的感受離開，因為成了一個不在場的共犯。

註釋

1、節目單羅列丁乃箏為導演，楊哲芬為原創劇本暨執行導演。

標籤: [provocative](#), [丁乃箏](#), [古昀昀](#), [城市舞台](#), [孟耿如](#), [李劭婕](#), [杜秀娟](#), [楊哲芬](#), [烏鎮](#), [烏鎮戲劇節青年競演](#), [簡嫚書](#), [花吃了那女孩](#), [花吃花](#), [表演工作坊](#), [霸凌](#)

# 一個台灣的故事《一夜新娘》

演出：故事工廠

時間：2019/03/10 14:30

地點：台灣戲曲中心大表演廳

文 杜秀娟（專案評論人）

故事工廠的《一夜新娘》改編自王瓊玲老師的小說，戲由機場出境的離別點題——當一份情感面臨現實的考驗時，當事人有多少抉擇的能力與空間？由曾孫女小梅的感情疑惑，帶出曾祖世代的悲涼人生；在大環境強過個人意欲，個人抉擇的有限性常等同是身不由己，在戰爭世代更是如此。這是一齣戲劇性強烈，且貼近當代台灣國族認同混亂的作品。

資深演員譚艾珍飾演曾祖母櫻子，陳以恩扮演曾孫女小梅和年輕的櫻子，兩人共飾一角，對照不同世代不同的命運與觀點。這一老一少的搭配是全劇最核心的安排，因為導演大量運用了倒敘與邊說邊演來推進劇情。從猜測曾祖母的愛情對象開始，我們看到年輕的櫻子到國語講習所上課學日語（當時台灣被日本統治），到愛上老師邱信（吳定謙飾），到全村的男人都被徵兵的前一天，與邱信的一夜夫妻。後輩對愛情的想像化身為舞台上表演的趣味，在想像與實際之間製造許多笑點，比如猜測曾祖母被許配給阿招（郭耀仁飾），洞房花燭夜的可能景象；當櫻子生病時邱信來探望，是否會勇敢求愛等等。

在想像與現實的穿插安排，導演精準把玩著劇場的認同與疏離效果。觀眾在一個想像景不自覺地跟著劇情作情感投入，接著現實被戳破而放聲大笑，這樣一緊一鬆的安排，緊緊抓住觀眾的心。這個認同與疏離交混的至高點，發生在櫻子欲與邱信逃亡前夕，與父親（邱逸峰飾）的告別。就在席間鼻涕聲此起彼落之際，曾祖母拉著入戲極深的年輕櫻子，打破這段戲劇認同的魔力。演員的表演精彩，其中高玉珊飾演的來旺孀哭訴其子服役陣亡，只拿得一張「獎狀」，連骨灰都不見的一景，熟練運用呼吸表達為母深刻的哀痛。而當櫻子發燒昏迷時，矮小的阿招與身材高挑的宮城（風田飾）將櫻子抬下山的橋段，甚是生動有趣。

故事工廠善於經營與觀眾的關係，比如人手一份免費節目單，謝幕後常與全場觀眾大合照；這次還請來原著作者與其九十九歲高齡母親，讓觀眾對這個作品有了另一層的感動（小說取材自王瓊玲母親的真實故事）。導演黃致凱在台上語重心長地表示，許多人會繼續說莎士比亞的故事，但台灣人的故事，若台灣人自己不說，就不會有人來說，顯見其對腳下這塊土地的厚重情感。當今台灣人民對於國族認同的混亂，不下於從前；在人民的福祉與政治理想之間，是一道敏感纖細的練習題。在「放棄不該放棄的」與「堅持不該堅持的」【1】兩種遺憾當中，如何避免台灣兩千多萬人成為全球最大的難民潮，是全民所當徹醒的。以這個角度出發，櫻子的故事是個原型，在這個時代更有深意。

註釋

1、見演出節目單內頁。

標籤: [一夜新娘](#), [台灣戲曲中心](#), [吳定謙](#), [國族認同](#), [國語講習所](#), [故事工廠](#), [杜秀娟](#), [王瓊玲](#), [邱逸峰](#), [郭耀仁](#), [風田](#), [黃致凱](#)

# 年輕世代的焦慮《XY 事件簿》

演出：動見体劇團

時間：2019/03/16 19:30

地點：水源劇場

文 杜秀娟（專案評論人）

動見体劇團《XY 事件簿》是編導王靖惇進駐臺中國家歌劇院期間的作品【1】，探討青春世代進入中年的存在焦慮。由學生上課場景開始，我們看到一個方程式：若 X 等於能力，Y 等於努力，T 等於時間，那麼  $(X+Y) \times T$  似乎就是一個衡量個人達成目標與願望的工具。台下學生一個個舉手說出自己的夢想，有人要成為記者，有人要創業，有人要生一堆小孩等等。在變數是「這個世界得了癌症」的前提下，我們看到這群人為了夢想的經歷與付出的代價。

劇情環繞在一個想成為歌手的年輕人、一個努力工作的業務到計劃自行創業、一個研發虛擬遊戲的工程師、一個記者與出賣商業機密大老的身上。年輕歌手一路追夢，因走紅需要營造虛假形象，卻因作嘔於舞台，結束生涯；工程師因為家庭關係躲進虛擬世界，最終得於內心世界化解現實生活的創傷；專業的記者於夜間從事 SM 活動；退休大老為了孫輩的健康選擇公開事業的黑心手法，以爆料來換取 SM 的愉悅。這樣的組合提供了豐富的情節素材，尤其面對員工爭取權益的企業老闆，以多人操偶的手法處理，對於職場剝削文化作出強烈的批評。劇終，當生涯中輟的歌手登入虛擬遊戲，與欲創業的姊姊在無垠的空間中等待，眾人跳動，呈現出集體焦慮的景象。這個世代何去何從，並沒有答案（也不需要給出答案）。

導演運用肢體動作和音樂轉場，經常並置兩個場景，且互為滲透，這樣的手法使得舞台有著結構的完整性與流動性。音樂多取自西方古典樂，加上影像的精緻處理，有種菁英劇院的感覺。舞台設計也頗具特色，在傾斜的投影布幕下方，擺置著三個大小各異的三角椎體，切割出舞台調度的空間。幾何造型的錐體有著島的形象，呼應敘事線之一的海灘景；也似乎隱喻著「No man is an island」，也就是每個人都是整體的一部分，且互相牽連，這樣的詮釋也貼近本戲的主題。除了演員有一致的水準之外，在謝幕後另開一個結尾的橋段叫人眼睛一亮：在母親叨念家族關係時，眾人化身幽靈，年輕演員被眾人掛滿，具象了個體承擔的期盼與壓力。。

年輕人面對未來的焦慮是每個年代都會有的現象，而王靖惇以其細膩的想像描繪出所身處 XY 世代特有的風貌。因著諸多導演手法的設置，本作品結構完整，虛實交替，以美感來處理黑暗的議題，在詩意中不忘批評。因著四平八穩的結構看來，編導已具備充分的劇場素養【2】，也許再來可以冒險打破結構，或者跳脫結構進行更多的實驗。在這個作品中，我看到王靖惇的潛力與可能，他是個值得關注的新生代創作者。

註釋

1、關於創作過程，見〈王靖惇 從錯誤中淬煉出《XY 事件簿》〉，見 <https://www.npac-ntt.org/nttPost?uid=125&pid=1343>（2019/3/20 查詢）。

2、關於其劇場的專業訓練，見〈〈專訪〉王靖惇：「感覺」不是天賦，它是一種生命的累積〉，見 <https://vocus.cc/@antma/5aabe279fd89780001293503>（2019/3/19 查詢）。

標籤: [XY 事件簿](#), [動見体劇團](#), [杜秀娟](#), [水源劇場](#), [王靖惇](#), [臺中國家歌劇院](#)

# 人類深層的渴望《家》

演出：傑夫·索貝爾

時間：2019/05/12 14:30

地點：衛武營國家藝術文化中心戲劇院

文 杜秀娟（專案評論人）

這是一個沒有劇情、沒有台詞的肢體劇場，創作者不用語言講故事，而是使用意象來創造生活的片段，比如起床、上廁所、準備出門、購物回來等等。而這些日常生活中看似平凡的事件，以出其不意的舞台手法而有著新奇（awe）。

傑夫·索貝爾（Geoff Sobelle）《家》（Home）使用了肢體律動（movement）、幻象（illusion）、現場演唱與音樂，進行一場興建住家的舞台工程。漆黑之中，索貝爾由觀眾席走上台，將不透明塑膠膜釘上木框，成為屏風狀。屏風後光源起，一張床、一個門、一個房間在眼前現形。他脫去外衣上床躺下，出現更多人物：一個男孩、一個年輕媽媽、一個男人、一個太太、一個老媽媽。這些意象來自演員快速的無縫變身，或者進出於那扇時間之門。沒有敘事的線性邏輯，而有著夢與記憶的邏輯。這段楔子透過一個男孩的現身，讓接下來的舞台風景成為一個成長的隱喻。在空無之中，工人架起兩層樓的房子，搬進大大小小的物件，構成了客廳、廚房、洗手間、臥室與書房；在其中，男人、女人、媽媽、男孩進進出出。在編排得宜的律動之中，觀眾目不轉睛，見證一座房子的硬體朝向一個家的方向演進。

創作者到底使了什麼魔術吸引觀眾的注意力呢？原來是善用了節奏（輕快的探戈韻律提供如水流般的順暢節奏）、重複（比如連續三個人搬椅子進門來、連續四個人開冰箱拿水果與杯子等等的橋段）與編排流暢的走位動線。不僅在屋體建構上如此，屋內人們的互動也採用類似的手法。在鬆緊合宜的節奏之中，這個房子有著數不清的出入口，彷彿會呼吸的載體——人會從浴簾中冒出來，或從床沿現身，在狹窄的空間中旁若無人，重複一套的動作。除了預期之外（unexpectedness）的驚喜深深吸引在場觀眾的注意力之外，重複橋段也製造觀看的興味。適度的重複本來就符合美學覺知的原理，加上演員變得彷彿半機械般，而有著「人成為物」的荒誕美感。

索貝爾也善用動靜的交替來產生深刻的意象，比如日落之後，一切繁忙漸歸於寂靜，遠方傳來狗吠聲，花園中有著蝴蝶展翅，一幅鄉間景象細膩地呈現在眼前。同樣地，當晨光緩緩灑落屋內每個角落，一幅由睡夢中甦醒的過程活靈活現。歌手於換場之間的現場演唱則提供了回顧、沉澱、反思、加強情感，類似說書人的功能。

下半場舞台策略一轉，巧妙地融合觀眾參與，是個即興劇場的展現。一個又一個觀眾被邀請上台，扮演起主人、訪客、友人等等與演員互動，成就一場熱鬧非然的聚會場景。看起來是演員透過卡片、口語提供上場觀眾一個個戲劇指引，可能是要他們做什麼或說什麼，使他們很快融入家庭聚會的戲劇世界裡，而抹除被觀看的焦慮。這個派對景也延伸到觀眾席，演員在席間架起照明，成為每個人都參與的劇場。導演高明之處是，透過種種指令與舞台調度，創造了歡慶的氛圍；在其中有人畢業，有人結婚，有人死亡，有人收到禮物，有人生了寶寶，連聖誕老公公、提著鐮刀的死神都曾

在其中。最後群眾散去，打包的箱子處處可見，有人敘述對家的記憶，雜亂之中透露出滄桑與破敗，再度成功地使用意象營造了一個家的凋零與終結。

由索貝爾領軍的團隊，富含精湛的舞台技藝，幾近完美地呈現人類深層對歸屬的渴望。這是個看似簡單，卻技藝高深的作品；看似自然，卻寓意深刻，沒有一句說教，卻能直指我們賴以為生的精神真諦——是愛與關係的連結，成就著生命的延續；而其中，我們的關係與互動，深深影響著何處為家的哲學命題。

標籤: [Geoff Sobelle, Home, illusion, movement](#), [傑夫·索貝爾](#), [家](#), [杜秀娟](#), [歸屬](#), [肢體劇場](#), [衛武營國家藝術文化中心](#)