

我們都是鄭和的後代《鄭和的後代》

演出：2015 兩岸小劇場藝術節(馬俊豐)

時間：2015/06/06 19:30

地點：松山文創園區 LAB 創意實驗室

文 葉根泉（專案評論人）

《鄭和的後代》為已故新加坡劇作家郭寶崑之作，以明朝太監鄭和故事為藍圖，結合他坎坷複雜的身世與七次下西洋的豐功偉業，交織而成一場內面性的思索自我定位究竟是誰的辯證與告白，蘊涵著對於新加坡社會制度權力宰制的隱喻。此次轉化為上海戲劇學院導演馬俊豐的版本，不僅將此個別性的體制與權力象徵，成功地內化為放諸四海大陸、台灣等地的政治制度，均可以找到呼應的對比與聯結，更深化鄭和在個人的十字路口徘徊，抉擇要如何犧牲下頭成就上頭的頂戴榮華，擴大自我「閹割」內在複雜意義與矛盾掙扎。

《鄭和的後代》光從劇名即可解讀出許多富饒意象的聯結，鄭和為太監宦官毫無生殖能力怎會有後？郭寶崑在此所指涉鄭和的後代，象徵著當今世代裡被馴服養養的順民，如何被體制權力所宰制閹割而不自覺。因此，我們都可能是鄭和的後代，只要有政治體制的成形，無論是假借民主之名行獨裁之實，或以經濟繁榮成長為餵養人民的食糧，而讓人民忘卻個體須付出自主獨立的自由代價，我們不亦與鄭和一樣是被閹割的主體，不由自主接受父權的統治而伏首稱臣，這樣的內在意涵加諸在新加坡的體制底下更是不言而喻。郭寶崑在劇中寫到鄭和海上船艦遇到暴風雨，被漂流到一處從沒有被記錄過的小島，此島有位護國神老王的事蹟，在位期間將小島治理得井然有序，人民生活幸福有加。這裡每個人都有王一樣的平等權力，每一個王也要負起一般人的任務，所以叫做「人人之國」或者「王之國」，但在此最幸福的生活裡，卻也存在著蓄養太監的習慣。以此代換為新加坡的政局，強人的形象與名字呼之欲出，即使轉換到台灣的歷史，亦有著極為相似背景的經歷與過程。郭寶崑自身曾在 1976 年 3 月至 1980 年 10 月之間，被新加坡政府引用內部安全法令，在無審訊、無限期的情況之下被長期囚禁。【1】新加坡的戲劇學者柯思仁指出，《鄭和的後代》產生一種互文(inter-text)的反諷效果，是對於歷史的另類再現與閱讀，由此進行對於主流敘事的挑戰，以及對於現實的意識型態的批判。【2】

因此，劇本交到大陸導演馬俊豐的手中，如果未能深刻體悟潛藏的政治意識型態意涵，便無法真正捕捉到文本的精髓。結果馬俊豐不負郭寶崑內在精神的召喚，將劇本精簡刪去過於對號入座的台詞，反而拉大與衍義劇本的精神，將殊相轉變成為共相——讓這樣的內在意義可以跟世界各地政治體制產生對話聯結。就像他不迴避以比喻的方式，說明劇本詳述太監的寶貝盒子隨著他們官位越升越高，就會一直往上升，幾乎碰到屋頂，以此舉一反三，就像統治最上層是老人家，馬俊

豐用演員模仿偉人銅像的手勢姿態來隱喻，不僅暗諷大陸、也指涉台灣、新加坡……如此代換下去，雖然最後想繼續說的演員被其他人摀住嘴巴，不讓他說下去，但意思到了，足以令人意會。

另外，他在處理鄭和在敘述聲音與躊躇抉擇，有其細膩的手法。那段鄭和的內心獨白：「為了取悅我的主子 我要消滅他的敵人 為了保證他的尋歡作樂 必須除掉我的尋歡器官……憑我自己，我能比得上任何人，給我自由，我能攀上一切高峰，可是我一旦被『淨身』，終生只有一個念頭，苟延殘喘，主人的意思我得唯命是從」，導演馬俊豐將台詞重複疊音，配上前幾場另一個為家庭前途自願被其父親閹割的福祥，覆誦他與其父之間的對話：「爹，我不後悔」、「福祥，你不後悔？」形成音樂上的動機(motif)——重複其主旋律成為強調深化的主題(theme)，對照之下，鄭和是十二歲在雲南被漢軍俘虜，離開族人家鄉，被閹被留被養被教被用的命運，在其偉大的航海家、軍事家、政治家龐巨的身影背後，更形淒涼不堪、形單影隻。這是導演深刻了解劇本後，所內化轉變成為自我詮釋風格的範例。

馬俊豐詮釋《鄭和的後代》的手法，非常巧合可以拿最近台灣現代劇場作品來做比較。和傅裕惠導演《Dear God》同樣以十字舞台設計的概念，打破鏡框式舞台，讓觀眾與演員近距離接觸，但《鄭和的後代》的演員以紮實基本功的口條敘述(雖有時還是話劇表演風格略多一點)與肢體動作，引領觀眾進入鄭和外在所身處環境與內心世界相互扞格的矛盾衝突，讓觀眾身處舞台感覺是同在一條船上而非疏離；導演亦是抹除男女演員的個別性，讓演員身穿同一式的衣褲、化身為多個鄭和，輪番進出角色之間，但不同於廖若涵詮釋《阿拉伯之夜》的風格，馬俊豐一直沒有忘記原劇本敘述主軸與內在意涵，並且其演員寫實功力的厚實，說服觀眾其當下即是漂泊於天水之間的鄭和。如此有別於台灣現代劇場許多導演視劇本為可用的舞台素材而不願深入了解劇本內容，馬俊豐示範一種態度：願意好好認識劇本文本的原意，消化之後轉換成為自己的詮釋風格，並找到與原作對話辯證的空間與個人視角，值得借鏡。

註釋：

1. 柯思仁 (2009) 〈導論 傳統·記憶·歷史：郭寶崑對於存在意義的再思考〉，《郭寶崑全集 第三卷 華文戲劇③ 1990年代》。新加坡：實踐表演藝術中心、八方文化創作室，xiii，註1。
2. 同註1，xxii。

驅魔不成反被吞嚙心靈《星光劇院》

演出：人力飛行劇團(黎煥雄)

時間：2015/05/29 19:30

地點：國家戲劇院

文 葉根泉（專案評論人）

賴聲川在其《創意學》提到：「創作可能是一種病」，他從一連串提問開始：表達自己是那麼重要嗎？一位亟需表達自己的人難道是更高貴的人嗎？以其經驗來說，創作令人滿足，但「令人滿足」是否足以造成任何行為的正當性？以此來看，賴聲川認為做創作的人真的是有一種病，而這種病正巧推動我們的創作力。【1】這段話恰恰正好用來檢視黎煥雄編導的《星光劇院》，無論就其內容去重新回顧一位剛剛死去的劇場導演，與其同為劇場導演的父親及其兒子跨越三代的愛恨糾葛，所交織而成的時間與創作的星空版圖；且作為編導的黎煥雄就其創作動機，企圖藉此作品達到什麼樣的目的，正是提供「創作與生命」如此哲思議題難得的辯證與實例。

賴聲川說，創作經常是自私的，動機為了滿足某種自我內在的慾望，或是填補某種空虛。【2】《星光劇院》藉由劇場導演 M(李天柱 飾)在劇院排練中猝死，讓他父親過去合作過已逝的演員李欣(徐堰鈴 飾)，像英國小說家狄更斯在《聖誕頌歌》(A Christmas Carol)安排過去、現在、未來的聖誕精靈一樣，帶領著 M 回顧他父親與他自己在劇場所做過的一切。黎煥雄很明顯想以此來反省回顧自己的劇場歲月，從早期八〇年代台灣小劇場時期，主導河左岸劇團，開發詩化意象劇場的美學風格，1997 年與紀蔚然、李永萍、魏瑛娟、周慧玲等人合組創作社劇團，創團作即是導演紀蔚然的劇本《夜夜夜麻》。如此的劇場資歷要來做一齣有關劇場的戲，陳述劇場內包藏的秘密與時間的消逝是絕對足夠的。但是就其創作動機而言，做這齣戲的意義是什麼？相對地，對於觀眾的意義又是什麼？黎煥雄在節目單寫下：「會不會原本你把創作當成對生命不圓滿的報復，但當生命出手你才明白它從來沒有虧待過你？」這樣把劇場當作自己心靈修持，透過這些，想要尋找生命的意義，就會出現了問題：因為劇場在本質上不是宗教，它無法讓你在裡面得到救贖，這些生命的問題必須放在生命裡頭解決，如同賴聲川對劇场的看法：「它可以是一扇窗口，展現自己的世界觀和個人修持的櫥窗，但櫥窗不能取代修行本身。」【3】這即是《星光劇院》這齣戲最大的內在危機：想要把「劇場人自己放進這個故事裡，……以他們的熱情、遺憾、失去的青春、被背叛的愛進行告解，最終，或許才能獲得救贖。」(節目單 導演作品概念)但相對地，觀眾為何要花他們生命中的三小時，來看你這位創作者的告解，作為你心理治療過程的見證人？

賴聲川舉瑞典劇作家史特林堡(August Strindberg)為例，他自承寫作的目的是了「驅魔」——驅逐他內在的魔鬼【4】，任何藝術形式都可以是從處理內在傷痛或障礙，作為創作起點，差別在於創作者是否有足夠的智慧與才華，提煉自我的苦難與創傷，成為觀眾共同的體悟與省思，更重要的是在於他是否有對於生命深刻的反省與誠摯面對自我的觀照態度。而非像黎煥雄自以為優雅的解

嘲，藉由劇中角色說自己的作品常被罵都是角色身穿黑風衣戴黑帽手提行李箱兀自轉椅子，還三不五時嘲弄劇評人誤讀他的作品，這裡所呈現是種自戀而非自省。

對於許多劇場工作者而言，創作是生命的一切，比任何事情都來得重要，但是要在生命中尋找藝術？抑是在藝術中尋找生命？有人認為藝術涵蓋生活，賴聲川卻表示事實上是生活涵蓋著藝術，人先身為人，後來才成為藝術家。生活和藝術有著極高的相連性，但作為一位創作者必須區分二者，「如果認為自己身為藝術家，只需要努力做藝術家，不需要努力做人，其實就顛倒了這兩種場域，自己的藝術也受影響。」【5】這齣戲裡藉由劇中導演口口聲聲說著，我愛我的演員，但在舞台的呈現上，將演員置身在偌大的巨型書頁布景中，還設定在舞台上遙遠的位置，即使前排的觀眾都幾乎看不到演員臉上的表情；包括幕未啟，投射著影像在大型白幕上，演員只透過白幕後一點燈光，開始說台詞演戲，很明顯看出演員只淪為棋子而非此劇的主角，真正的主角是導演主宰的個人，而這樣彰顯自我就是愛演員的方式？更遑論實實在在浪費一干硬底子演員與兩廳院的資源。

我在看戲的過程中，不時會想起賴聲川。不僅是舞台上曾有他合作過的演員蕭艾、徐堰鈴，李天柱所待過的蘭陵劇坊，亦是賴聲川從美國學成返台後，1984年合作《摘星》的國內第一個劇團，而是這樣龐巨跨越歷史年代的敘事結構，正是賴聲川所擅長的手法與題材，但不同於黎煥雄玩弄敘述形式——倒敘、意象劇場、詩化語句混為一談且樂此不疲，搞得觀眾昏昏欲睡，賴聲川平鋪直敘去把一個故事說清楚講明白，引領觀眾進入劇場所敘述的世界裡面的功力，反而顯得彌足珍貴。「現代人認為藝術家透過作品尋找救贖、意義、治療，甚至報復都是正常的，這似乎就是創意的代價。」【6】《星光劇院》這個作品如能讓我們好好重新省思創作與生命的意義，可能才會是這齣戲真正的價值。

註釋：

1. 賴聲川 (2006) 《賴聲川的創意學》。台北：天下，頁 214。
2. 同註 1。
3. 同註 1，頁 326。
4. 同註 1。
5. 同註 1，頁 329。
6. 同註 1，頁 327。

政治運動後，動物感傷《誰殺了大象》

演出：黑眼睛跨劇團（李銘宸）

時間：2015/05/09 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 葉根泉（專案評論人）

從《戀曲 2010》、《擺爛》，到《誰殺了大象》李銘宸近期的三部作品，所透露出的創作心態而言，似乎呈現出一種莫名的小小感傷：對於即使花了再多的力氣與抗爭，生命依舊照著日常的軌跡持續進行，那麼之前所堅持的、想要捍衛的到底是什麼？之於創作又能在這樣如常重複的輪迴循環次序內，到底對於生命產生什麼樣的變化與衝擊？抑是一陳不變，只是創作人自我催眠這是值得而且應該做的事情？

從戲一開始，空台只有聖歌《更加與主接近》的音樂聲響起，立即瀰漫一股既使外面已世界末日、即將毀滅，我們內在的渴望與崇高，仍可以讓我們更接近宇宙最大的力與超越。這樣聖潔與感傷的樂聲，也正是鐵達尼號沈船時，船上的樂師們在水淹膝蓋即將漫過全身之際，仍堅持奏出最後的天鵝之歌。李銘宸非常擅用如此的背景音樂，來喻含文本語言之外，他所要傳遞的意念。如其他場次廣播、電視的現場音，背景播放音樂的歌詞重複出現“old days”“tomorrow”“Maybe tomorrow will never come”，在如此時間的標記中，持續堆疊到演員廖晨志手拿一個掛鐘，在與觀眾面面相覷的對峙中，他口中突然流出紅色的液體，但隨即廖晨志所做的是日常脫衣更換、刷牙漱口的動作，將吐出的白沫遺留在舞台上。如果紅色液體可以象徵體制暴力所殘害致使的流血衝突(李銘宸不想灑狗血使用近似血液的效果，比較像是小朋友遊戲所玩的糖漿)，李銘宸的態度彷彿是：那又怎樣？日子不是照常在過，睡覺、吃喝、拉撒一如往昔的重複，那些反對的體制、權力操控、高壓恐怖等等有曾因此而改變過嗎？正如他拆解了原香港編劇馮程程的劇本，兩個身穿警察制服的演員連珠炮一長串不停歇說完有關體制的台詞，退到側舞台下場前說：「幹，好累！」，如此跳脫角色有點戲謔的真心話，是否一語道破導演的心聲：此時這個時間點在講這種國家權力、霸權結構及其機器的主題，是不是有點過時了？外面世界早就風起雲湧，實際在街頭上實踐抗爭如台灣太陽花學運、香港佔中運動，但這些運動抗爭之後留下什麼呢？是否亦如人群散去乾淨整潔的活動現場一樣，空無一物？

這是李銘宸比起一些文青式搖旗吶喊、活在自己的世界中心認為明天一定會更好不一樣的地方：在於他以比較犬儒、世俗的眼光來看待這樣政治運動激情之後的動物感傷，他明白如此嘉年華般的抗議活動，正面能量飽滿的當下，也會因不斷的重複與循環，而逐漸消耗殆盡，甚至最終要捍衛什麼自己都不自知。李銘宸雖世故，但他並不冷嘲熱諷，他在節目單上說：「指責嘲諷不解別人為什麼這種東西也要去排隊是簡單又乾爽姿態優雅的，難的是下去排隊等待並告訴自己與身邊的其他人相信，這很值得這是應該做的。」就像這齣戲最動人的時刻，都是在每位演員的獨白，

前面近乎戲耍玩笑的喧鬧後，一個人一個光區，面對觀眾述說著自己小時候運用權力霸凌同學的回憶，或回想訓導主任不動聲色施展權力的極致表現，或絮絮談起與一隻叫象象的街貓互動到牠死亡時只是偷偷打電話叫清潔隊來處理自己躲在窗後觀看隔日在象象平日會出現的地方看了一下就離開；或者是演員廖期正裸著上身貼著胸貼像個絕世女伶拿著麥克風在述說著生命的叩問，在換場之後，盛裝打扮穿起閃爍亮片晚禮服(這一段太有 Pina Bausch 的 FU)，再次重複前一段的台詞。這樣告解似面對生命的自我回顧與自我想望，可能才會是接續還要重複睡覺醒來後之所以能讓自己睜開眼睛的動力所在。

一如劇中你可以選擇撕掉代表過去時間的新聞、拋掉一切可以證明自己的證件、筆記本，這些物件排列像是犯罪現場地上畫出的死屍位置躺臥混吃等死；或是像戲裡面示範如何解開被稱為塑膠手銬的束物帶，雙手使勁用力一撐，即可掙脫束縛重獲自由，這樣小小的確幸或許才是面對生命的著力點，但相對地，這樣的小確幸無限上綱的話，是否逐漸成為生命的馴服，面對眼前不公不義的體制麻木無感？我想重點仍在於自我的抉擇。就像演員在戲的進行中，發給每位觀眾一個糖果，每人要怎麼處理糖果各有不同的方式，我選擇在黝黯的觀眾席內窸窣地打開包裝，以迅雷不及掩耳地速度塞入我的嘴巴內，棉花糖彈牙的滋味，讓我在黑暗中微笑起來。