

漫漶溢流的青春原力《莎啞娜啦》(溪南篇)

演出：某某某的工具箱劇團

時間：2019/08/30 18:00

地點：宜蘭縣蘇澳鎮晉安宮前廣場

文 楊美英（專案評論人）

八月底的一個傍晚，依約六點，於蘇澳火車站站前廣場集合、驗票。隨著觀眾慢慢匯聚，大家互相觀望，現場漸漸瀰漫一種詭異甚至類似諜對諜的氣氛，因為若干人士好似即將粉墨登場的某種戲劇角色，當然也可能因為這個演出活動標榜為「參與式劇場」[1]，引人好奇猜測什麼時候表演團隊會開始發動觀眾們的參與或是被參與模式。

一行人從火車站整隊步行數分鐘，到達宜蘭縣蘇澳鎮晉安宮前，廣場上已經搭起了紅藍白線條的帳篷，放送著喧鬧的台語歌曲，觀眾先在招待人員定位的桌上任意自取一個印著火辣比基尼女性圖案的檳榔盒。盒內裝有兩個小紙捲，一張正反面分別是老派洋裝女人的水畔留影、蘇澳冷泉大眾池照片的黑白影印，一張則是長長的創作、行政、行銷團隊成員姓名。

觀眾採自由入席，一如台灣傳統的辦桌場景，自行選擇那一張張鋪上紅色塑膠的大圓桌，同時也就選擇了和哪些陌生或熟悉的賓客共度時光，接著，一如許多人常有的經驗，等待開桌上菜、等著同桌萍水相逢或熟稔的賓客們互相攀談、寒暄、靜默、互倒飲料……等待不知何時結束等待的一刻，抬眼看見佈置有如電子花車的方形小舞台上左右兩側所寫「人生徒勞」，不免感到莞爾。

當演出活動開始之後，進行了兩小時左右，大抵完全是一個辦桌的過程，有活潑花稍的主持人和舞群、白紗新娘入場等等，而且讓觀眾們扎扎实實的享用了一桌地方總鋪師料理的豐盛宜蘭風味，包含演出提及的鴨賞、糕渣、棗糕、西魯肉、雞湯、芋泥等。

同時，在「吃桌」的形式之下，貫穿了調性沉重的敘事文本，有表演者分散各桌各自開講的片段，也有集體呈現的場次；敘事內容從地方風土素材（如：全世界唯二的阿里史冷泉、名產鴨賞緣由）、二二八事件發生於蘇澳的血腥歷史，以及表演者的生命故事自述。

或許正因為《莎啞娜啦》的敘事內容可說挖掘了地方集體記憶或個人生命歷程的暗黑傷痕，即使偶以戲謔嘻笑手法表現，加上歌舞或遊戲的穿插，仍然造成了現場整體氛圍的「冷熱失調」；再者，從一開始安排表演者與觀眾一起入座，偽裝

為觀眾的一份子，搭訕、招呼、聊天，但是隨著不同斷落的展開，表演者們負責的任務不斷變化，諸如送菜人員、特定角色的扮演、非寫實的肢體表演、自我內心暴露的獨白……如此的觀演關係，存在著彼此定位不明、變動、或缺乏適當而必要的轉場，以致表演現場的若干觀演雙方因互相缺乏理解而產生的緊繃狀態，無論是以筆者同桌觀眾所顯現的侷促懼羞，或是部分表演者的青澀出戲，都是值得關注和討論的現象。

若是依循《莎啞娜啦》的呈現風格，排除了主軸單一清楚的故事主軸，不難發現其視覺藝術元素的運用相當突出，包括表演者運用了長長的彩色吸管、超長的筷子、使用彩色筆在身體不同部位塗畫(如自戕或受創的刻痕)等等，都明顯感受到「物件」、「行為藝術」的影響；此點不禁聯想起帶領這群年輕表演者集體創作的「某某的工具箱劇團」[2]，有待未來繼續觀察。

以當晚現場觀賞經驗而言，敘事內容來自田野調查或日常生活的剪輯、移植、變形運用、拼貼重組之外，活動模式與在地廟宇信仰場所、傳統辦桌產業結合，令人欣喜，筆者以為，重點在於年輕表演者直接面對觀眾的魅力與勇氣，情感充沛飽滿、聲量高昂的陳述個人對於這塊島嶼和自己的種種期待，即使許多時刻化為來不及聽得清楚的喃喃嚙語，即使所謂參與式劇場的定位並未充分達成，但整場所見年輕學子的赤忱，於是開始想像：為期第三年的「宜蘭青少年劇場培育暨展演計畫」，將會埋下什麼樣的藝術種苗，甚或更重要的是，這樣一群高中、大學生因此建構什麼樣的地方認同情感、自我重新發現。一如當晚活動的收尾，年輕學子們當場把全部桌椅搬開，一起把帳篷的塑膠布一一拉掉，最後一個表演者對著觀眾說：「我把它們拆了，剩下的就交給你們了。」

在此之前，每個表演者在朱紅色的大圓桌上各自努力寫著長篇文字，一般觀眾可能只來得及速讀幾位表演者的筆下內容，約略是對於社會或歷史的控訴、面對自我的心情流洩或祝願，因為，這些文字很快的被表演者戳破圓桌上方的水袋而被淹洗了，形成漫漶不明的書寫，筆跡流散。這個畫面讓筆者留下深刻印象，也成為此次觀演經驗的象徵。

筆者當下雖然不確定所有的書寫內容到底要表達什麼，確有一種莫名的感動。想到作品命名《さよなら！莎啞娜啦！》，乃是日文「再見」，但在相關宣傳訊息上並列著英文譯名為：It's a long long time [3]。三者交會，即是一種與過往不堪的道別，應該也是面向未來的轉身吧。

註釋

1、「某某的工具箱劇團」臉書粉絲專頁 2019 年 7 月 18 日發文：「經過田野踏查與青少年集體創作，某某 #籌備超過半年的時間，完成這次的 #辦桌結合表演的參與式劇場。在 3 個小時內，我們呷飯配話，在棚子內經歷一場地方的魂舒洗禮。」

2、「關於某某某」：某某某的工具箱(momomonotoolbox)成立於 2018 年夏天，主要由幾名橫跨視覺藝術、表演、劇場和影像設計的創作者組成。以環境劇場和集體創作的實驗性工作模式為創作核心。

某某某的表演意圖凸顯場域性格及真實的感官體驗，嘗試將生活經驗結構化成如意識流般模糊卻又意有所指的日常預言團塊。並在集體創作層面緊扣跨域的青少年藝術教育，透過工作坊、社團的戲劇培養及徵選無經驗者進行引導式的集體創作。
https://www.facebook.com/momomono2019/?ref=br_rs

3、參見兩廳院售票系統《莎啞娜啦》網頁節目介紹文字。

華麗的想像《(X_X) 府城流水席》

演出：華麗邏輯有限公司

時間：2019/10/10 19:30

地點：億載金城

文 楊美英（專案評論人）

對於佔地面積三公頃之大的億載金城而言，表演與空間的配置關係，包括表演文本內在意涵與此「台灣第一座西式砲臺」如何對話，對任何表演團隊可說都是難度不低的挑戰。

歷數過去幾年在億載金城舉行的演出，2006 年台南人劇團將希臘喜劇《利西翠姐》的戰爭與和平議題放入億載金城古蹟戶外演出，備受矚目，事實上，該劇的演出空間以城外為主，巧妙地讓城門供戲借景，同時善用護城河、橋道為劇中角色進出所需，建構兩性戰爭的空間隱喻。就筆者印象所及，「2015 臺南藝術節」閉幕大作《十面埋伏》，可能是首次完全進入古城之內，「力求讓觀眾置身於古戰場內，一同感受令人嘆為觀止的實景烽火劇場」[1]，可惜浩大的製作場面，除了城樓高處傳來的樂聲鏗鏘激昂，全場的特技、火舞、互動投影等元素未能共構戲劇張力，徒留空虛遺憾；2016 年臺南藝術節特邀金枝演社《祭特洛伊》於「萬流砥柱」入城隧道口搭起類似雲門劇場戶外演出的舞台，則是選擇偏安城內一隅的「環境劇場」；至 2018 年臺南藝術節推出當代傳奇劇團的「搖滾京劇」《水滸 108II-忠義堂》，除運用歷史古蹟化身水滸山寨的古典場景，又以時尚伸展台作為舞台主要設計手法，分布在城內不同區域，成功拉近大量觀眾的親和感，只是末了仍讓人感覺「京劇」與「流行／搖滾音樂」是分離的狀態。

這次 2019 年臺南藝術節開幕節目，《(X_X) 府城流水席》，和去年《水》一樣，

在百年古蹟的城外，與在地小吃業者合作，就地打造夜市，多的是旁邊擺了一列紅色圓桌，讓民眾買了坐下吃，於是同桌飲食的人可能熟悉或陌生，而每張桌上放著不同的指示牌如「新娘桌」「過來人桌」等，聊添小趣味。觀眾也可購買市集的炸雞排、粽子、煎餅等入城享用。就筆者現場觀察，不少觀眾自備野餐墊，大啖外帶的披薩飲料、或府城知名羊城油雞、炸黑輪等，滿場人情吃興旺盛。有意思的是，觀眾席後方真有一排「辦桌」，隔壁觀眾媽媽好奇的跑去探看，興奮回報說真的有烏魚子拼盤等菜色，後來才知道原來那是贊助廠商的帳篷包廂特區。

因此，原先讓人期待的「辦桌」概念，原來事分別以上述三種方式從城外到城內體現，也讓人聯想、好奇，何以今年臺灣各地不同的藝術展演活動已經多次出現了「辦桌」的名義，其中筆者親臨現場的案例有二：八月底，宜蘭礁溪和蘇澳進行的《莎啞娜啦》，演出活動兩小時左右，大抵完全是一個喜宴辦桌的形式，讓觀眾們扎扎实實的享用了一桌地方總鋪師的豐盛料理，包含鴨賞、糕渣、棗糕等宜蘭風味，同時，在「吃桌」的過程，穿插了調性沉重的敘事文本，有表演者分散各桌各自開講的片段，也有集體呈現的場次[2]；九月初，新竹關西羅屋書院的《想家的一百種方式》，則是觀眾跟著四段創作呈現，從屋外田邊到屋內來回移動，謝幕之後，在三合院內圍著圓桌坐下，共享家常菜色，共度一段歡聚閒聊的時光。

由此可見，「辦桌」可以是一種活動企劃的名目、一種展演活動的形式，也可以從中嘗試、發展不同的觀演關係，那麼，想像之後的不同展演製作，還可如何進一步延用、拓展「辦桌」的社會性、文化意涵，甚或予以變形、創新的表演模式？

回到雙十國慶的晚上，2019年臺南藝術節開幕節目《(X_X)府城流水席》的第二場，絡繹不絕的觀眾進場時，造型簡潔的舞台上方以燈光勾勒出點狀的輪廓，讓人聯想起廟宇飛簷的線條，舞台後邊立有三張螢幕，大小不一、幾何長方的比例好看；整場表演以螢幕上的影片開始，內容出現台南某知名碗粿的名號、肉燥如何被烹調、擲筊等等民俗信仰、飲食文化的素材，大致也是貫穿整晚的視覺意象。就舞台表演而言，悠遠雋永的原住民古調後，氣勢磅礴的優人神鼓登場，同時一位男舞者緩緩行至左前舞台（以觀眾視線方向），突有紅光罩下——必須說整場表演的燈光設計、舞台配置不少類此動人畫面例子。之後，二十餘名白衣舞者從廣袤的城邊向前穿越席地而坐的觀眾們，由分散四週而上台集合，可說頗能擾動開闊的觀眾席。

對筆者而言，接下來的段落，由影像中出現一碗番薯粥的料理過程，連結到一張大大紅色圓桌上的一碗番薯粥，再變化成有一盞燈火的畫面，可說是成功營造明確主題的一段，從慣用的台灣土地象徵進展到某種庶民家庭餐飲的代表，特別之處在於當影像內容猛然出現炮彈、煙雲，使得柔和溫馨的氣氛一轉之時，歌仔戲女旦「米雪」亮相，吟唱得高亢悲愴，既有萬夫莫敵氣勢，也與管弦樂曲旋律共

振出強烈畫面感，縱然全首歌詞大概只清楚聽懂「咱是蕃薯子落來，天光照亮又一代」，仍然極受感動。

在此之後，懷舊的氛圍告一段落，接著換綜藝明星王彩樺上場，搭配舞群，一連展開「寶島曼波」、「青蚵嫂」、「寶島辦桌」等影音、歌舞組曲，節奏流暢而輕快，只是在這段表演的幾處轉折，分別以「無米煮番薯湯，不怕辛苦顧家園」、「吃人一口，還人一斗」、「人若不照天理，天就不照甲子」等俗諺處理，雖於表演節奏表面看來堪稱平順，但有些段落的內在轉折邏輯不明，因此不無生硬之感，二來儘管影像與音樂音響質感俱佳，不知是否缺乏文本敘事細節緣故，漸漸感覺有些深情話語（如「保護孕育我們的土地」「腳踏台灣土」「這就是你我的年代」）聽著看著彷彿轉生出了某種口號感。

附帶一提，演出現場有設置於主要觀眾席左右兩邊後方的兩面螢幕，整場幾乎閒置，唯有當王彩樺群組的歌舞演出時才出現了字幕；令人不解的是，何以前段歌仔戲身段搭配的唱腔沒有搭配字幕，反倒是直白易懂的歌詞才有字幕顯現？何況這兩面螢幕乃是面向舞台，顯然並非觀眾視線良好方向，莫非是為了服務台上表演者？

整晚表演進行至此，承接前述的影音歌舞，大約二十位白衣舞者分散於舞台上、觀眾席，配著節奏強烈的音樂，以一致的動作原地舞動，堆疊出最後的大合唱，整場情緒一如影像中的水柱向上噴發。之後，全體演者謝幕。緊接著，表演的第二部分，電音派對無縫展開。對筆者而言，雖然事先就知道節目有此安排，但當下仍不免感覺突兀。[3]

於此回顧《(X_X) 府城流水席》，猶如一場大型戶外野餐影音派對，舞台表演華美，歌舞齊全，影音品質高；整體表演的構成，影像堪稱重要視覺元素，內容所見除了台南知名飲食文化的選樣，還有嘉南平原的稻田等庶民農業素材，傳遞了「人親土地親」的訴求，在表演形式上囊括了簡上仁的說書、優人神鼓、現代舞群、歌仔戲、中西樂等等表演、視覺藝術、光電科技、幕後技術等各種領域的跨界整合，誠屬不易。不容否認的，這次的表演有其壯觀宏圖之處，若是對照於宣傳品開宗明義的告示著：「文化、藝術、科技，一場向臺灣土地致敬的華麗歌舞秀」，確實互相符合。可是，筆者仍然疑惑著，既然是重要的地方藝術節開幕，除了完成一個視聽效果精緻順暢、歡樂騰騰的豪華表演，是否對於表演文本的內在邏輯、深刻意義，還可以期待更多呢？！

註釋

- 1、相關介紹可見 記者陳俊廷〈億載金城建城 140 年紀念作《十面埋伏》6/26、6/27 烽火開戰。〉2015.06.23

<https://www.peoplenews.tw/news/f00aed7d-9700-4cf5-95df-439286bc8e45> :「《十面埋伏》……結合國樂、肢體、戲劇、特技及舞台等特效元素，由國內數個優秀表演藝術團隊，首創「360度實景烽火器樂劇場」的<十面埋伏>紀念大作，結合「火舞」、「狼煙」、「東方器樂」、「舞蹈」，並且還有「投影互動」科技，力求讓觀眾置身於古戰場內，一同感受令人嘆為觀止的實景烽火劇場。

《十面埋伏》原為「采風樂坊」於2005年發表的創新國樂作品，睽違10年再度重製，製作團隊特別配合原曲戰爭情境移師到億載金城搬演，並利用環繞於四周的高塔戰鼓、狼煙及火炬等營造戰場氣氛。值得一提的是，這次演出突破傳統框架，演員們將於四周城牆上演出，觀眾可於中央草坪區隨意四處走動、或站或坐，並在燈光的引導下欣賞不時出沒於四方的戰士演員。」

2、可參閱 楊美英〈漫漶溢流的青春原力 《莎啞娜啦》〉

<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36837> 2019.09.09 表演藝術評論台網站

3、雖然以導演林昆穎臉書 2019.10.11 發文顯示文本結構（如下所列）包括電音派對，但因筆者以現場觀察，認為前後明顯切割為兩部分，因此不在此文討論之。

第一章 府城時光機

我們，來自同一塊美麗的土地

1-1 煙是信仰

1-2 台灣進行曲

1-3 腹地耕作

1-4 荒地食事

1-5 一盞燈的晚餐

第二章 繁事皆有譜

一日所需百工為備，米養百樣人

2-1 家的建造

2-2 進步與偏離

2-3 天氣上菜秀

2-4 辦桌的實話

第三章 未來流水席

最美的味道 是一群人的相信

最美的未來 是相聚的那時刻

3-1 百年倒數

3-2 重複的力量

3-3 煙的合唱

第四章 互道一聲晚安，台灣！

純然感官的生生不息

4-1 混種亞人，向前的弧光

4-2 CBC，太陽之子

一場可愛可笑的諷諭《開什麼玩笑》

演出：花痞子劇團

時間：2019/11/09 14:30

地點：屏東演藝廳實驗劇場

文 楊美英（專案評論人）

如果有一天，我們突然獲得了特別的神恩，被允許「三個願望」，將會產生什麼反應呢？願望的內容可能是什麼呢？

《開什麼玩笑》一劇的開端，即是當觀眾席燈光暗下，劇場中央平台上放置的手機發出響鈴聲，眾目睽睽的互相觀望中，手機一再響起，有人從觀眾席站起、走上前，接聽電話，當下不可置信狀、驚訝而呆若木雞的喃喃吐出「開什麼玩笑」，為全劇揭開序場。

這位接起手機的男士正是此劇的主人翁，一個朝九晚五的中年上班族；為何他可以擁有三個願望，根本無法追究！到底是角色的何種設定使然，其實也找不到特別的緣由，就是莫名的機緣，這點讓人聯想起希臘悲劇時期的「機器神」，但不同的是，在此時莫名而來的神諭並非為了解決劇情的難題、讓劇情收尾，而是將劇中的角色推入困惑的泥沼，發動其追索的旅程，成為全劇的起點。

接下來，這位名為「霍然律」的中年男人開始進入了五個不同的場景：教堂、客廳、辦公室、公園、醫院，遇到了生活中不同場域不同親疏關係的角色，讓他展開一再探問「如果你有三個願望」的過程，從中發現原來自己並不知道自己想要什麼，不僅需要重新認識自己是誰，也重新面對身邊的各種人際關係，尋找自我安身立命之道。在此同時，觀眾一方面看到劇中主人翁尋求解惑的歷程，一方面或許也會暗暗自問相同題目。

就劇情內容而言，《開什麼玩笑》並非溫馨成長之旅的創作路線。譬如：在客廳的場景，身為人子、人夫、人父的角色，霍然律被提醒了多重的人生職責，甚至聽到外傭和家人一起宣告「錢是家庭的充分必要條件」，殘酷現實大力放送，使之大感驚慌；辦公室一場，則是讓位居中間階層的霍然律誠心詢問之後，徒然接收到職場上下各方的虛情假意、蜚短流長，毫無助益，平添煩擾。到了最後一場，霍然律被送進了精神醫院，和病人 ABCDE 的對話翻來覆去的「這裡是哪裡？」「你該來的地方。」「把別人當成傻瓜，自己才是真正的傻瓜。」「你怎麼證明自

已是正常人？」「痛才有意義，麻木沒有意義。」「從哪裡來，就回哪裡去。」，可說充滿濃厚的存在主義式思考，特別是劇中到底誰是真正的醫生、或者所謂正常、不正常應該由誰判定的段落，既有趣也帶哲思。

有意思的是，如是生命處境相關課題的劇情，沒有處理成悲情大哉問。從第一場即有類似「修女也瘋狂」造型的輕快歌舞，在第四場的公園，除了諸多角色的對話互動，不斷有一個遛狗人的角色，手伸長被一條無形的狗兒牽著往前快跑，口中大喊：「lucky！」穿梭橫越舞台，構成了該場鮮活的亮點，後面的「襲警」一段，則是運用了放大肢體動作的表現風格，以及第五場詭異音樂中，各種身體扭曲、動作怪異的角色，和猶如團體大會操的精神病院之舞，都令筆者想起花痞子劇團在上世紀末與台灣現代劇場發展時期的實驗印象。另外，在全劇的語言則趨近平易詼諧走向，如：教堂中帶領修女的「Mother Gypsy」被其他角色講成類似「壹卜賽」（台語發音），或是重複疊唱若干詞語，構成活潑節奏和清楚訊息：（對上帝）不要質疑、不要臆測、不要猜忌、不要噁……

再者，幾次換場時，身在黑暗的觀眾們會聽到一小段錄音訪談，每次可以聽到幾位中年男性的聲音述說自己心中的三個願望，其中有重返廿歲、想當歌手之類的許願或回顧夢想，也有歪樓的玩笑，如：國王的新衣等；筆者當時聽著這些聲音，感覺到無論是衷心願望或玩笑嬉鬧似的發言，都彷彿在自己眼前揭露了劇場外真實生活歲月的苦樂滋味。此種感受呼應了觀演後在離開屏東的火車上閱讀了編劇／導演林郁屏在節目單所寫：「這齣戲……尖刻一點的定位，是囓語，是對生命的叩問，是發現世界歪斜與錯落居然是我自己歪斜與錯落的自嘲過程。」也符合了節目單對於「過場」的描述：「諸位『中年男子』的獻聲，在黑暗中充滿了窺伺與反芻。中年是個很有趣的階段，想抓點青春卻又面臨年邁，追逐夢想尾巴的惶惑與滿足社會期待的孤絕……」

關於生命的何去何從、關於自我的定位和核心價值，當觀眾隨著角色霍然律經歷了五場的各式折衝，終於在第五場暗燈之前，像是幡然徹悟一般的跪下，準備開始許願。之後，舞台上的燈光再次亮起之時，觀眾還是不知道「如果我有三個願望」的答案！舞台場景回到了序場，聚光燈照著一支手機，響著、響著、全場觀眾保持靜默、一樣觀望著之際，徒然喇叭傳出這樣的話語「各位觀眾，您好。導演說，如果沒有人去接聽手機，這齣戲就無法結束，門不會打開，大家都沒辦法回家、家……」這種形同「恐嚇」的方式，引得前排三個小朋友立即快速奔上拿起手機。燈暗、劇終。

全劇最後如此收尾，算是和序場相映，有如蛇的頭尾相咬，只是劇中的霍然律已經離場，這下要換誰進入新的迴圈？

試問：下次誰會勇敢踏出腳步，拿起神諭響起的手機呢！？

奇妙的是，如此生命議題的劇作，當筆者踏入黑盒子劇場時，赫然發現觀眾席前

面一半都是席地而坐的孩童，就票房來說，人氣滿座，不禁讓人好奇這齣《開什麼玩笑》的宣傳行銷策略？抑或是與地方表演消費形態有關？

說到地方特殊性，必須簡介「花痞子劇團」成立於 1998 年 11 月，主要成員來自於 1995 年參與了卓明、王墨林等台北劇場人的指導，至今依舊是屏東唯一立案的現代劇團，而且每一次公演的節目單仍然寫著他們心目中「永遠的藝術總監」—卓明老師。

由此次公演的編導演陣容來看，仍以當年創團初期為主要成員，如團長郭秀春、製作人簡君如、資深演員江春蘭、潘紫云等，另有飾演此劇核心角色的張達明、舞台上看不出實際高齡八十歲的陳春美，或是首次參與該團演出的年輕男孩劉家得等，即使表演帶著素人味道，卻也融入此戲情景，不顯突兀。不過，不知這般構成，是否也反映了屏東在地表演藝術生態，投入現代劇場的人力／人才有限？如果思慮地方長程藝文發展，終需民間與公部門一同面對。

凝止的獨白聲景《女兒房》

演出：鄧九雲 X 兩兩製造

時間：2020/01/18 14:30

地點：台南市 B.B. ART 畫廊

文 楊美英（專案評論人）

曾經，這是日治時期台南的第二間百貨公司，建於 1930 年代，建築外觀簡潔優雅，山牆上高掛著「美」字，已然彷彿自我命題。

2012 年，這棟老屋活化成為一棟複合經營的藝廊，命名為 B.B.ART，曾經舉行過不同類型的表演藝術活動，成為在地藝術創作的實驗場地，包括南島十八劇場 2013 年邀集卓明、王墨林與北京行為藝術家王楚禹以《台南》為名的觀念劇場工作坊，以及 2014 年耳邊風工作站初試啼聲的《偷窺:夢十夜》雲端 2.0 表演實驗計畫等等。

2020 年 1 月總統大選後的隔週週末，筆者走進寬敞的一樓，轉入細緻的磨石子樓梯往上，為了觀賞一個演出節目：小說聚場《女兒房》。

在低低流洩的暖場音樂中，令人放鬆的午後沙龍氛圍，男演員（陳懷駿）靜靜的

進場，淡定的設置了椅子和吉他，然後把自己安放定位，隨即音樂停止。在寂靜中，觀眾等待表演開始。

對我來說，這個單面式的觀眾席，一種鏡框式舞台的結構關係，但屬於黑盒子劇場的近距離親密模式；眼前的表演區域大致可依水平線、由近而遠的分成三個部分：最靠近觀眾席的左前方區域，垂掛著一件大大的深色男人西裝，置放著一個方形水缸，牆面投放著藍光粼粼，缸裡水波晃漾；表演區的中段舞台，運用了 B.B. ART 畫廊原有現煮咖啡與輕食的開放式吧台，以及上下樓的不同材質樓梯；距離觀眾視線最遠處，則是一道門、田字木窗框、戶外的漂亮天井，基本上是作為演員進出場的出入口，同時也構成了整場演出的動人視覺景深。

筆者了解這個演出乃是源自於一個文學書寫的文本，由作者鄧九雲擷取其中若干片段，發展成為一個戲劇表演文本。可是，本文將不考慮原來文學文本的內涵或意圖，而是僅從筆者身處演出空間的現場觀賞經驗出發來討論表演文本的空間運用、物件與表演意象等關聯。

表演從無聲的寂靜開始，舞者左涵潔緩緩靠近魚缸，將自己的身體放入西裝，原地舞動，讓觀眾看到的是無頭的背影，高舉右手，食指頻頻快速的在空氣中寫字狀，間或手掌抽蓄著；在一個轉身後，觀眾看到了身穿西裝的「他」、同時也看到了舞者女性容貌的「她」，以一種懸吊的狀態存在著，然後「她」與「他」互相擁抱／被擁抱。觀演當下，筆者清晰感覺此為一個漂亮的起手式，猶如整個表演文本的序言，呈顯出父女關係的糾結，父親是女兒生命中的枷鎖，也是重要的支持力量，相互糾纏拉扯而形成了一首心中的迴旋曲。

筆者認為，這段序場相當精彩，彷彿整個作品的圖騰似的，貫串了所有聽得見和沒有說出的話語，在舞者的動作語彙與造型意象同步作用之下，雖然沒有使用任何語言，卻可能比其他場次表達了更多的戲劇張力和想像能量。

之後的場次，由身兼多角的男演員，以及兩位女演員（賴舒勤、王安琪）陸續登場，除了賴舒勤扮演的女兒角色與男演員有著情感互動和動作走位，絕大多數時間以獨白形式表現，讓觀眾聆聽著三位演員各有特色的好聽聲音，自有一股抒情美感，漸漸地凝結成一幅幅靜態的美麗畫面，但整體的角色性格和戲劇張力實在需要更多在情節安排與表演動能放大的協助推進。

在表演的手法上，可說善用了畫廊的既有設備和空間層次，相得益彰；在表演過程中，諸如方形水缸、男人深色西裝（包括中段被舞者放入水缸浸溼，試圖擰乾、穿上，在一段看來痛苦的獨舞之後，被脫下，被重新掛上衣架）、紅色氣球、一捲紅色毛線、最後被放入水缸的父親信函等多樣物件的陳設和運用，都發揮了畫龍點睛的效果；此外，空間、物件與聲響的互動，譬如：王安琪飾演的女兒從三樓下來時，以高跟鞋蹬著檜木樓梯所發出的鏗鏘有力聲，當她以手撥弄空間上方的細線裝置時，男演員同時以吉他撥弦，還有男演員打開水龍頭，用玻璃杯裝水

時的水聲節奏等，都顯露十分細膩的用心處理。

作品名為《女兒房》，說的是女兒作為一個女性成長的心路歷程，從孩童時期倒自己成為「媽媽」，其實更多伴隨著的是對父親的眷戀、懺情……甚至安排了男演員以父親的角色對女兒說出：「祝福妳。結婚快樂。」因此，無論是女兒為人母之後的蛻變，或是深層父女情節／情結的劇場轉譯，將會以何種方式繼續發展，令人期待後續創作。

輾壓不了的到底是什麼：《夾縫轍痕》

演出：日本 52PRO!劇團

時間：2020/02/22 19:30

地點：台北市華山 1914 文創園區東 3 館 烏梅劇院

文 楊美英（專案評論人）

在本文進入《夾縫轍痕》表演文本的討論之前，先來說說一首歌曲。〈素蘭小姐要出嫁〉，是台灣 1960 年代推出即爆紅的台語流行歌曲，傳唱至今，仍可稱得上巷口街尾的耳熟旋律。這首歌詞內容描述一位名喚「素蘭」的姑娘坐在轎子裡，即將出嫁，另有一位男士則是通過歌中的言詞頻頻呼喊著，然而，假如就歌詞所顯露的情節與角色的相應關係而言，筆者一直覺得奇怪，一邊是喜上眉梢的新嫁娘，一邊是關係不明的男子，雖說是殷殷切切的狂追喊叫，但男人在歌詞首段的難過不捨，一會兒轉念祝福「為了伊的幸福將來甘願自己來犧牲 希望伊嫁去了後會快樂過日子喲」，隨即安慰自己「世間的美麗姑娘不是只有伊一咧」「不通攔再為著素蘭每日悲傷過日子 有一日我會攔來會攔來娶別人喲」（註 1）

根據資料顯示，1963 年上映的台語電影「素蘭小姐要出嫁」，同名的主題曲一時間紅遍大街小巷，1966 年台灣裡出現了台灣少數並非從閩南地區移民傳來的廟會表演性陣頭，運用了「素蘭小姐要出嫁」整曲，配上傳統日本服裝與舞步，編組成台灣第一個「素蘭出嫁陣」。事實上，這首歌曲的通俗力量不可小覷。以筆者觀察經驗，台灣公部門推行社區營造數十年來，經常可見許多社區的阿公阿嬤們在「素蘭小姐要出嫁」的卡帶歌聲中扮演迎親隊伍，搖晃著道具轎子，隨著節拍舞蹈，台上台下氣氛熱鬧歡樂。每每如此時刻，筆者感到疑惑，這首歌的旋律是活潑的節奏感，喜氣洋洋的，與台語歌詞字面所見一段愛戀橫遭割斷的悲傷劇情走向，實在互為矛盾。

我們可以從資料上得知「素蘭小姐要出嫁」的原曲其實是改編自日本明治時代發源於北海道的鄉土民謠，為當地漁民捕捉鯖魚的捕魚歌，於1960年代初的台灣流行歌壇，由莊啟勝將原詞中的「ソーラン (Sōran)」直接以台語音譯為「素蘭」，虛構出「素蘭小姐」這個角色，完全與北海道捕魚風土無關。或許來自於長年置身台灣的日常生活見聞累積，直到《夾縫轍痕》的演出現場，筆者感受到一種猶如異國文化「前景」所帶來的殊異觀賞趣味。(不僅和青春戀歌完全無關，更是港邊男子漢的生存之戰呀)

《夾縫轍痕》，乃是來自日本的「52PRO!」劇團，在2018年《第三弦》、2019年《阿波之音》之後，第三回造訪台灣，推出新作。筆者身處正面舞台的觀眾席中，聽著充滿日本地方感的暖場音樂，近距離觀察頗有寫實感的木質舞台，大致提供劇情所需港邊、船艙的場景基礎；水平線來說，切分成高低層次明晰的表演空間，宛如導演安排劇中角色登場、故事展開的手法，井然有序的銜接與鋪展，可說與場上演員們的成熟演技相得益彰。

該劇表演一開始的時間點定位為昭和時代(年號期間:1926年12月25日至1989年1月7日)，場上來了一個猥瑣孱樣的中年男子，自稱「沒有紅過的民謠歌手」，叨叨絮絮的引出了全劇的核心主軸——傳統捕魚歌曲〈ソーラン節〉(註: sooranbusi, 中文常見翻譯為〈索朗節〉)，以及一個以歌聲掌控全船捕魚節奏的重要角色——「波聲船頭」；隨著他的自我介紹，搭配燈光音月變化，漸漸移轉作為說書人／敘事者的角色設定，引領表演文本的時間軸倒推至明治時代(年號期間:1868年10月23日至1912年7月30日)，約莫甲午戰爭期間(1894-1895年)，一個位於北海道邊陲的夫差町，適逢春天鯉魚豐漁期，男人們聚集此處，捕魚勞動維生，其中的上川三兄弟——大哥一朗太(內谷正文飾)、二哥玄吾(44北川飾)和三弟十三郎(塚原大助飾)看似兄友弟恭、相處和樂，而且這一年船東才剛宣布了十三郎被提拔為大船頭，與擔任波聲船頭的玄吾兩人共同擔起出海漁獵的重要任務，然而祈願漁獲豐收之夜，有不速之客到達，帶來了後續衝突與危機的伏筆。

筆者以為，整齣戲從敘事開場，逐次讓每個角色上場露臉，一一建構每個角色的性格與關係圖譜，可說進程細膩而明快，尤其是漁夫木村長治(浜谷康幸飾)為玄吾往日戰友同袍，知道他過去在戰場和自己一樣同有殺人魔稱號的秘密，形成一種不懷好意的懸疑與張力，堆疊出全劇下半場的緊繃形勢。然而，原本分層揭示、理路清晰、結構緊實的舞台調度和情節發展，苦心經營到玄吾面臨長治的恐嚇要脅到崩潰哀求的一段，備感命運巨輪的傾軋，身陷痛苦無奈的夾縫之餘，說出了這句讓人揪心的台詞(，其實也是宣傳行銷標舉的動人文案):「生氣也沒辦法，所以笑了啊！」只是，這之後玄吾何以轉念答應了代替長治執行國家徵召令，心思瞬變而難解角色動機。筆者大抵只能從緊接出現的舞台畫面，進行推敲：出海捕魚的男人們齊聲歌唱，群情激奮，同時，換上勁挺軍裝的玄吾置身其間，抖擻昂揚，此刻，讓人直接聯想的是：漁夫面對的大海，軍人搏鬥的戰場，都是相

同的生死一線!

再者，在此刻全劇最後的轉折，筆者感到仍然無法理解角色決定自身命運的心理關鍵所在，形成觀賞甚或感動歷程的卡關，只能說以最後一段舞台調度的畫面而言，具有強烈情感渲染力，感受到了一種「大和魂」的昂揚意象，意在言外的傳達了國家權威凌駕於個人意志的潛在含義，莫名的微微不寒而慄。

末了，看著集體昂首高歌的畫面靜止，序場的說書人從夫差町的故事情節淡出，滿臉老淚的轉換角色，回到了昭和時代江戶地區的說書人定位，為全劇畫上句號，整體的敘事手法可說相當古典。或許退一步想像，津輕三味線、尺八的現場音樂演奏，以及流露田調功課扎實經營的傳統漁民生活氣息、鏗鏘有力的勞動美感，是否也和日本北海道札晃 1992 年至今吸引無數觀光客的 YOSAKOI 索朗祭活動有關聯，可以通過劇場創作演出連結地方觀光產業？那麼，當我們 2020 年在台北華山文創園區觀賞日本地方語言發音的《夾縫轍痕》，是否不僅穿越了從江戶時代到十九世紀日本北海道的鮭魚滋味，也一起瞧見了日本傳統民謠與台語流行歌謠的「縫隙」了。

附註

1、〈素蘭小姐要出嫁〉（作詞／莊啟勝；作曲／佚名），歌詞如下：

「喂 扛轎的喔 嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
一咧素蘭素蘭要出嫁啦 要出嫁啦 素蘭
看到伊坐在轎內滿面春風 笑咪咪
嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
雖然我是已經未凍為伊擱再來擱想
為怎樣乎我一時會擱來暗思戀啲
嘿咻 嘿咻 素蘭 素蘭

喂 扛轎的喔
嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
一咧素蘭素蘭心愛的人 心愛的人 素蘭
不通來為伊流落悲傷珠淚 才應該
嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
為了伊的幸福將來甘願自己來犧牲
希望伊嫁去了後會快樂過日子啲
嘿咻 嘿咻 素蘭 素蘭

喂 扛轎的喔

嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
一咧素蘭素蘭擱再乎我叫伊一句素蘭
世間的美麗姑娘不是只有伊一咧
嘿咻嘿咻嘿咻嘿咻 落蓋咻 落蓋咻
不通擱再為著素蘭每日悲傷過日子
有一日我會擱來會擱來娶別人啲
嘿咻 嘿咻 素蘭 素蘭 」

一種關係的迴圈遊戲？《壞情人》

演出：響座劇場

時間：2020/03/14 16:30

地點：高雄市響座劇場

文 楊美英（專案評論人）

走進劇場看戲的這一天被稱為「白色情人節」，作品名稱為《壞情人》——無論是創作主題或是宣傳行銷的考量，不難想像製作團隊在這兩者之間所建立的連結，都清楚易懂。

這是2019年底甫於高雄成立的「響座劇場」(註1)所推出的「0號作品」，在高雄市一棟商業大樓的排練場內，利用現有環境打造了一個小小黑盒子，切分為兩個區域，一邊是觀眾席，一邊是表演空間。

從觀眾陸續進場開始，兩個演員已經在舞台上，看來像是生活在同一個空間的男女朋友，但一直是各據一方、各有所思、各自行事的狀態，或坐或臥、閱讀或滑手機等，幾乎毫無互動，也無啥情感交流的溫度可言。

這段暖場，形同整齣戲的序場，對整個表演文本而言頗具重要性，因為，當觀眾席燈暗、舞台區燈轉亮之時，劇中的女孩（鄭心慈飾演）一開口便是：「我們分手吧」，坐在筆電前的男孩（身兼編劇導演的黃琦勝飾演）則態度輕鬆以對：「幽默喔」。接下來，整場近60分鐘的表演帶領觀眾進入一段愛情關係中不斷影響分或合的攻防戰，一如導演對於兩個演員在舞台上的場面調度，分處二地、靠近、面對面、走開、背對彼此等不同距離和面向，在充滿質問、吵架、衝突的過程中，兩個人不斷互相掀開責咎、積怨的底牌而暴露自身的脆弱、幼稚、矛盾……直到

最後，劇中男女角色稱呼對手演員真實姓名「○○○，你辛苦了！」，互相擁抱，全場燈暗，劇終。

筆者以為，當這齣戲的尾聲，來到了男女二人相擁互道再見的時刻，理當是一種關係的終結，但是，以當天觀賞現場的感受，可說分歧如下：首先，自然是承接全劇男女峰迴路轉的劇烈爭吵的曲線，終至和緩停歇，宣告了兩人關係畫上句號；可是，由於前述暖場階段的演員移動和眼神等表現不足以傳遞清楚的動機和心情背景，以及上半場的角色情緒能量有些地方趨於模糊等影響，於是最終結局製造了一種情侶關係未必終結的延續感，使得兩人分分合合的歷程給人迴圈聯想，於上半場不免使人疲乏；再者，當燈暗之前，突然聽到劇中男女朋友互相以演員日常生活真實姓名稱呼之，不禁讓人感覺一種複雜的趣味，頓時猶如聽到了兩位演員給予彼此的慰藉、抑或是編導從創作主導立場上與自身的和解！？又或者，劇本似乎企圖傳達一種釋然的想像，不過，若是劇中男女在這之前的數次溝通表現無法說服對方接受（甚或是委屈妥協都好），同時角色身上也有些堆疊或轉折的戲劇動作未能清楚達成，恐怕現場觀眾還是無法跟隨劇中人物心念流轉的方向而同行吧。

若是從表現手法而言，《壞情人》一劇可說是在寫實表演的基礎上，完成整體的敘事，一如舞台上陳列的衣櫥、床鋪、沙發、桌椅、檯燈、書架、地墊等傢俱，林林總總，十分具體。在舞台中間書櫃中段區位擺放的兩個絨毛玩偶—佩佩豬與喬治的恐龍先生，分別是粉紅、綠色造型，儼然成為場上的視覺亮點之外，也常被演員刻意抱起、放下，因此，很明顯的，成了劇中男女角色的象徵物件。

另外，在整場糾結著是否要分手、為何要分手的情節之中，兩人有一段進入假設不同時地相識和角色扮演的情境推演，產生了活潑跳躍的戲劇效果，打破單一方向的線性敘事時間軸，使得既有寫實基調之外，於全劇大小衝突爆發之間增添了有趣轉折。

兩位演員的專注投入，對於接近自身同齡同儕的角色設定頗能靠近而發揮自如，只是某些時候稍嫌口齒不夠清楚，例如：兩人從暖場時間的默默醞釀，一開場便是女方提出分手的要求，可惜在音量和咬字均不足的情況下，硬生生減弱了編劇原來可能設想的戲劇效果。值得慶幸的是，下半場兩人一陣肢體推拉之後，筆者特別感覺到演員的角色樣貌、以及角色關係逐漸活絡自在起來。

雖然此作品探討人們處於愛情關係中的高度表演性，包括了情侶之間互相的退守和進擊、脆弱或傲慢、暴露或偽裝、試探猜忌懷疑的互相换位、扮演等等各種技倆，難免讓人容易連結起相同主題的英國劇作家品特經典之作《情人》，以及去年底於台南登場的《愛的落幕》，前後相較之下，即使這齣戲是一個高雄地區新創劇團初試啼聲的作品，尚待時間的淬煉，但編導表現有其用心編織的結構與基本水平，不顯青澀，建議該團繼續發展這文本，或可不同形式再次呈現。

假設可以再有更多期許，筆者好奇在日常陳設走向的舞台設計，如果予以稍加的簡潔或加倍的瑣碎細節，是否能夠創造出更有美學風格、更有所指的舞台意象？其次，在這次類似鏡框式舞台的觀演關係中，演員是否思考過角色如何處理與觀眾之間近距離的「第四面牆」，以便進一步共創劇情所需的生活感、空間感？

末了，回歸藝文環境的觀察——推出《壞情人》的響座劇場，應屬千禧年後高雄地區現代劇場的更新動態（註 2），今後能夠在這個 20 坪的黑盒子空間開創多少可能性，發出什麼樣的聲響，值得持續關注。

深度評論

老城區的眠夢：城市記憶微型探掘工程

演出：白瑩與資深在地居民的深夜廣播劇放送

時間：2019/12/28 23:30

地點：合興大旅社，從東興布行原址（台南市民權路二段 206 號）轉入小巷內

演出：2019OFF「跳境祭」白瑩 X 大德 《開三聲》

時間：2019/10/12 19:30

地點：開山宮（台南市中西區民生路一段 156 巷 6 號）

文 楊美英（專案評論人）

受到疫情影響，台灣表演藝術生態於 2020 年猶如邁入一個寂靜的春天，相較於 2019 年的秋冬劇壇，鬧熱滾滾的繁華塵囂，正好適合在春寒料峭中冷靜回顧，多年來，台南以環境劇場（包含特定場域／現地表演創作）的蓬勃發展，成為受到矚目的地方藝文特色。假使拉長時間軸線，千禧年前後即有的個別展演和官方藝術節等等，大量出現了諸多與空間歷史紋理相關的環境劇場作品發表，應可視為地方表演團隊共同以**表演創作挖掘城市集體記憶**。

一經檢視，其中大多環境劇場的演出活動集中於有名號的公共空間、替代空間、老城區的名勝古蹟，內容則大多以地方文史題材為主，譬如鄭氏家族、文學家、藝術家，取材的範疇有其隱形界限，甚且若干製作逐漸與官方觀光政策導向互相連動，一個大型實例為：2019 年雙十國慶於億載金城舉行的台南藝術節開幕節

目《府城流水席》，副標題訂為「一場向臺灣土地致敬的華麗歌舞秀」，以福爾摩沙的精神意象、早期台灣農業生活念舊情懷、府城小吃美味名店為主要敘事內容和視覺訴求——名符其實的一場歌舞秀，現場的堂皇豪華、視聽震撼，無可置疑，然而表演文本內涵的島嶼記憶、土地情感與觀演後韻，引人生惑。

或許因此，隨著時間流逝，筆者逐漸發覺去年底看的兩個小型展演（其實應該說是製作規模非常迷你的創作發表），頗有耐人回味之處。

其一，是去年 10 月 5 日至 11 月 30 日，由「耳邊風工作室」主辦的「2019 OFF 跳境祭」系列活動，內容形式多元，計有八項展演、五場走讀或廟埕講堂等，串聯了近 20 多位劇場舞蹈等各類創作表演者，以及在地資深文史工作者蔡木山、李時光等人，連同近日漸受矚目的南山公墓歷史文資保存問題，均在其內；展演的場域則是「台南舊城廟境、巷弄縫隙」，爭取到了正德堂、開山宮、保西宮、沙淘宮、永華宮、大天后宮、三山國王廟等「場地合作」（註 1）。

在上述長達兩個月的各項展演活動之中，筆者未能全數觀賞，僅能根據幾個親臨現場的經驗，若以表演文本的完整、以及表演善用廟埕環境而言，特別提出《開三聲》進行討論。

演出當晚，觀眾行經台南知名當歸鴨、魚麵、八寶豆花等店號，轉入位於小巷內的開山宮前。在等待開演的時刻，一段訪談錄音在觀眾不知不覺的狀況下開始放送，一段可上溯及 1616 年明鄭時代的開山宮背景歷史，漸漸集合了觀眾注意力；接著，《開》的文本創作者白瑩以說書人的角色現身廟前，宣稱自己要說「一個浪子和藥籤的故事」，一邊帶領觀眾在廟前的小小空間左轉右繞的，一邊就著現場的椅子、靠在半片牆壁上的木梯、一片草皮空地等（很像是現地原來就可能存在、也或許是表演團隊刻意陳設的）物件，從一個滄桑老漢的一場眠夢開始述說了一個年輕男人遇上了一個年輕女子的動人愛情，被一顆炸彈硬生生拆散後，身心破裂的他浮沉四方、無依無靠、惡疾纏身，之後，他在另一場夢裡遇見了慈悲神明的神奇藥籤，化解了他的病痛，並給了神諭：「從今與我相對望。」此時，觀眾們和故事裡的男人一樣，一回頭，看見一個戲台靜靜的立在對面。

話說到此，無論同場觀眾有無和筆者一樣長居台南的生活經驗，是否知道開山宮前的戲台並非一般廟前空台模樣，而是長年擺放了沙發電視冰箱等傢俱，等同於一個日常起居空間，有一個廟裡的工作人員入住於此，成為平日可見的奇特景觀，已有多時；當說書人白瑩引領觀眾的眼神投注廟前的戲台，說著「從那時，他就在這裡住下來。神明保佑他的生命，他守衛神明的居所。春夏秋冬，一年一年……」之際，觀眾會發現台上其實一直坐著一個男人在看電視，同時有一個女人（演員）開抽屜、冰箱、木櫃，靜靜的擦著供桌——前者兀自平靜自然的坐

著，沒有傳遞特別的表演企圖，後者則明顯以一種非日常速度感的動作者，將日常動作發散出某種沉緩的表演氣息，兩者之間形成有趣的對比。

後來，說書人介紹這個台上的男人即是說書人口中的浪子——麥可大哥。對此，頓時讓人強烈感受：這是一個真實的戲台，也有一個真實的人生。特別是表演末了，觀眾被邀請上台，走上廟前的戲台，也走入表演故事主人翁的真實生活現場，與之對話。雖說這個轉折的處理，顯得突兀，卻也為前面整段表演增加了與環境的連結，有如拉開了敘事的景深視野。

筆者認為，通過田野訪談、劇本編寫，《開》的文本素材來自於現地居民的生命故事，揉合了民間信仰、鄉野稗史，並且運用廟埕環境進行戲劇場景的建構，達到虛實情境交互滲透的觀演效果，而且，除了流暢細膩的台語說書，兩位演員（蔡枳倩、楊舜名）以三根竹子做為三炷香的意象，表現出神明以香為信徒診脈的一段，簡約流轉的肢體動作，具有素樸婉靜之美。

此時的《開》，內容取材於市井小民傳奇，十足回應展演場域所設定的廟埕，到了年底，同樣於台南市中西區（府城舊城區）展演的《白瑩與資深在地居民的深夜廣播劇放送》，不僅延續了前述創作脈絡，更進一步突顯了創作者白瑩面對城市地貌快速變遷消失的焦慮，並企圖透過採訪多位「資深在地居民」的聲音紀錄再現，以重建充滿生活痕跡的城市集體記憶。

《白瑩與資深在地居民的深夜廣播劇放送》，屬於台南市政府 2019 年底「2020 台南造夢」（註 2）系列活動之一，在兩個冬夜裡，從晚上八點到十二點前，共分四個時段，採預約制。觀眾報到後，領取了旅館鑰匙和播音設備，獨自進入被安排的房間，依序聆聽錄音內容，遵從錄音指示，更換一次房間。或許是製作經費和時間侷限，展演內容以聲音為主（註 3），空間視覺部分的處理微少。

印象中，當自己一人坐在燈光晦暗的狹窄房間內，按下收音鍵，耳中傳來深情款款的叨叨絮絮：「有一座城市，一座聽說睡了很久的城市」，猶如目睹虛空中一座想像力打造出的漂浮城池，抑或是充滿道路環境噪音的實地訪談錄音，還有來自白瑩懷想的個人生命足跡；簡言之，觀眾藉由暗室裡耳機內所傳達的一場場如夢的片段，和《開山宮》一樣徘徊於真實與虛擬的敘事情境，不同的是，《白瑩與資深在地居民的深夜廣播劇放送》是以消失為命題——因社會變遷、經濟建設等原因所帶來的、個人生命歷程所造成的都市地景更新／消失。

在這些真實記憶與虛構故事的交替上場之間，由於各段敘事行文的調性落差和錄音品質、技術因素，對觀演造成的干擾不小。不過，安坐聆聽的過程，確實也能感受到自己被帶領著走入某個凝結的時空，走過海市蜃樓遮演、虛虛實實難辨的

城市記憶，在「眾聲」之中，被提醒著一個進行式的大問號：我們面對一座正在變化的城市，要如何用自己的方式記得它呢？

筆者認為，較之近年來台南常見的諸多環境劇場展演，《開》《白》兩個迷你作品以樸實小巧的表演形式，回歸日常你我的故事蒐集，進行微型城市記憶探掘工程的嘗試，值得鼓勵，也期盼唯有持續，方能有所累積。

附註

註 1：此乃依據「2019 OFF 跳境祭」宣傳海報，上有相關說明文字：「本計畫將延續《地方現場：行動中的身體》中所關注的『地方、身體與行動』這個課題上，並試著以地方文化空間原型『廟埕』——做為表演行動的容器」；「『跳境』表示跨越境界、破除疆界、超越界線的一種態度，亦是演出中出神與入神的身體狀態，以及日常空間裡非日常的轉換。於府城舊城區之特定「境」內，選擇幾個廟埕空間為演出現場，邀請戲劇、舞蹈、聲音、行為等六組創作者，並結合外部社群行動、廟口論壇、走讀共學做為廟埕之間的跳境行動，使得廟埕功能超展開，進而重構其與地方身體、社群之連結，屆時將成為打開台南視界之熱鬧慶典。」

註 2：「2020 台南造夢」相關簡介，可見

https://www.tainan.gov.tw/News_Content.aspx?n=13371&s=5244921

註 3：廣播劇全長約 45 分鐘，宣傳資料提供 試聽網址：

<https://reurl.cc/Obo28X>。自述其計畫概念：「我是白瑩，一個 50 歲的台南人，11 年前，和先生一起搬離了台南，成為一個住在美國的台南人，一個回到台南之後，找不到記憶中的路的台南人」，「像是遠房親戚才能發現孩子長高了一般，我總是知道台南市，哪裡改變了，哪裡消失了，哪裡再也回不去。」

浪漫夢一場：素人從日常搖擺上台？

《自由步—當我盡情搖擺》

演出：颯舞劇場

時間：2020/05/09 19:30

地點：台南市新營文化中心演藝廳

文 楊美英（專案評論人）

隨著台灣成為「超高齡社會」（註1）的腳步，近年來台灣表演藝術界以「熟齡／樂齡／銀齡」、「素人」為關鍵詞的研習工作坊與演出製作計畫，頻繁可聞。對此現象，除了反映社會趨勢和提案需求之外，就日常所謂原本非表演藝術工作者的一般平常人，如何將原本具有或是經過鍛煉後的身體能力、表演意識移轉於舞台上？如何完成一個屬於素人長者自我實踐較多、或是偏向由藝術家主導創作的作品呈現？成為筆者每次觀察這類展演計畫的重點。

已是第二年的「新營藝術節：銀齡風潮」系列，邀請了《自由步—當我盡情搖擺》（註2）。因應疫情，觀眾進場後，採自主的間隔座法。根據演後座談，編舞者蘇威嘉表示，參與表演人數較之前的首演版本略少，但內容一樣。表演者年齡介乎50-75之間，原來均非專業舞者。

節目從微弱的燈光開始，舞台上的七位表演者（註3），各立一方，緩緩的呼吸、伸展著肢體，宛如暖身的動作，於悠揚的旋律中，形成一段慢速動態的身體雕塑，各自扭轉、摺曲、拉長著手肘、腰、背……七人的姿態同中有異；靜觀良久後，逐漸彷彿構成眼前的一種眾生相。

第二段，柔和的音樂改變成節奏輕快的旋律，肢體的動作方式大致如前，舞者們倆倆互動移步，完成了不同的編舞構圖。燈光轉變，舞作進入第三段。舞台上剩下孤盞聚光燈，光圈裡的七人繼續之前柔和綿延調性的肢體表現；場面調度成六人靠近聚集，輪流有一人落單在旁。相較前後，第四段的背景音樂較為突出，由潺潺流水聲啟動了舞者們的不同走位組合，終至於嘩啦嘩啦水波迴盪。第五段的舞台出現兩個光亮區，各有一組雙人表演，襯著優美音樂，各自慢慢的互動著——大致如同許多劇場肢體開發的基礎練習，由一人碰觸夥伴身體的不同部分，進而引發夥伴的身體回應、連動。

到了第六段，七個表演者合體，以一個集體的概念，從（觀眾視角的）舞台右上方開始集結，互相牽引，隨著光圈位置變換的提示，逐漸往舞台左下方移動。過程中的合作性、和諧感，頗為自然而融洽。燈光變化，轉場後，空曠的舞台，一位女舞者從左舞台走入，躺下，開始翻滾，越過整面舞台地板，翻轉出場，接下來，第二位、第三位……一樣的地板翻滾，（微微不一樣的是，順序緊鄰的舞者會以頭腳相反的方位於地板前進），一樣緩慢而舒展的……終於，第一輪的舞者快要全都滾進幕後的時候，舞台底端出現了前面的第一位、第二位……安步當車

的走過舞台，然後，第二輪的翻滾，開始了。不久，表演結束，謝幕。

筆者以為，整個觀演的過程，台上的表演始終是順暢而流動的，節奏與動作語彙維持了高度的一致性，幾乎是過度的平順可期；以第五段、第七段而言，一方面辨識著編舞者將可視為基礎訓練的活動作為表演文本的取材，通過舞台聲光設計的包裝予以美化，達到幾近浪漫幻境的舞台效果，二方面疑惑著何以維持如此整體幾乎不變的表演節奏與肢體調性，挑戰著現場的觀眾們；三方面，觀賞當下，感受到日常動作（如：地板翻滾）被放大於舞台上的表演能量，特別是有人走過舞台底端橫面、第二輪的翻滾行動展開之際，此段表演文本的意義彷彿才有所顯現，至少會產生關於生命輪迴、或是人生起起落落之類的聯想，驚險的化解了整體作品太多慢速重複的疲乏感。

再者，以作品的表現性和完整性而言，舞台上的燈光與音樂，可說明顯主導了表演者的動線與調度，也成為整場舞蹈表演張力的重要功臣，非常醒目。

同時，整個表演文本之中，無論是拉扯的髮絲、斜角推高的臀線，再再來自於舞者的美好展現，感受到每位表演者在台上的自在自信，是這場演出最為動人之處；只是，讓人好奇的是，每個舞台上的行動有多少成份來自於他們自己的真實日常（包括日常生活經驗和工作坊發展過程）？每個舞台上的行動具有多少真實動機？

看著每位表演者全神貫注的神態、自在舒展的肢體，筆者不斷揣摩著，期待可以感受到他們的動作中，想表達的是什麼？實在好奇這些優雅的動作與他們的日常生活經驗或個人表演企圖的關聯性？或是，七位表演者各自擁有不一樣的身體／生命經驗，期待在實踐舞台夢想的這場浪漫演出之後，繼續發展來自個人身體語言、不一樣的「自由步」！

附註

1、國家發展委員會〈高齡化時程〉：「我國已於 1993 年成為高齡化社會，2018 年轉為高齡社會，推估將於 2026 年邁入超高齡社會。2065 年每 10 人中，約有 4 位是 65 歲以上老年人口，而此 4 位中則即有 1 位是 85 歲以上之超高齡老人。」
https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=695E69E28C6AC7F3

2、《自由步—當我盡情搖擺》書面節目簡介〈關於 FreeSteps 自由步〉：「自由步」是編舞者蘇威嘉自 2013 年發起的「十年編舞計畫」，以誠實面對身體與開發舞步為限制，挑戰自我創作上的極限，從舞步中尋找唯美、具有情感的姿態。

《自由步—當我盡情搖擺》是編舞者蘇威嘉與樂齡朋友進行為期兩週的舞蹈創作、排練而成的演出。這次參與新營藝術季，也是這件作品的首次巡演。身體陪伴著樂齡朋友走過長長歲月，從他們充滿魅力的身體線條、肌肉、骨骼、姿態，探索舞蹈的美好與歲月刻畫的獨特韻味，以豐富的生命經驗，詮釋舞蹈裡的情感，站上舞台找回人生的自信與無限可能。

3、《自由步—當我盡情搖擺》書面節目簡介〈製作團隊〉表演者名單：王小玲、王麗玲、辛美智、周倖如、范廷擴、郭錦秀、鄭淑芬。

寫真的光、摹擬的痛《Oh！Hero》

演出：海籽劇團

時間：2020/07/12 14:30

地點：高雄市

文 楊美英（專案評論人）

家人關係是否總是互相成為彼此的枷鎖，然後，容易成為劇場觀眾揪心有感的創作命題。

在一個週日午後炎熱的陽光下，走進老舊建築的長廊，轉進小小招牌上寫著「表演廳」、有如學校教室一般的狹長型空間內，看了海籽劇團《Oh！Hero》。大約九十分鐘的演出，內容大致如編劇胡錦筵自述《Oh！Hero》的創作理念：「試圖描寫一對無法逃離彼此的母女，相互依存的同時，又相互傷害。兩人從關係的暴力逐步地延展到身體的暴力。」（註1）

整齣戲的空間概念屬於鏡框式舞台設計，結結實實的打造了三面暗沉汗濁的牆面，加上一應俱全的起居傢俱、神明桌、垃圾桶、鞋架、方形地磚、吊掛是神明桌、小紅燈泡等陳設，不僅傳達了角色表演模擬現實的貼近感，更符合劇中母女二人生活處境的骯髒混亂，也呼應了劇情的基調是壓抑而凝結的。其製作執行是具有相當完成度的。

以劇本而言，母女兩個角色的關係自始至終糾纏拉扯，從上半場的口語暴力慢慢演變成下半場的攻擊性暴力動作，可以清楚感受到情節場次的環環相扣、用心經營鋪排；有些嘲諷折磨彼此的對白：「太乾淨的地方，你會住不習慣」「你把你自己喝死算了」「晚上就是要關燈」，讓觀眾們看到原本夾雜甜蜜關心互動的母女二

人，逐漸出現越來越多的惡意折騰和情緒勒索，哭訴委屈、死命耍賴的媽媽，照顧不捨卻也厭惡生恨的女兒，形成了相愛又互虐的親子關係爛帳一本。

隨著彼此索討互相責罵的母女衝突場景不斷相似的重複著，雖說情節持續進展、戲劇張力依舊延續，仍不免感覺場上滋生了疲態，角色之間的緊繃能量不易再行攀升；再者，以如此身心狀態複雜、變化深沉的角色設定，兩位扮演母女的年輕演員的現有表現已屬不易，如果在塑造形色可見的衝動、憤怒或咒罵之外，能夠再增加若干內心轉折、跌宕起伏的情感層次，或許可以更添角色人生扭曲百態的無奈痛苦感。

從劇名來拆解，誰是所謂的「Hero」呢？在劇中第二場的對話，當媽媽身體不適、女兒慌張失措，兩人揭曉了家庭的重要心理支柱兼經濟來源——

媽媽：妳跟哥哥說一說妳現在的心情，說不定就好一點啦，妳每次看到哥哥就好開心，妳還記不記得妳小時候一直喊著要哥哥當妳的超人？

妹妹：妳也把哥哥當成妳的超人妳知道嗎？妳在哥哥面前跟在我面前是兩個人，就算他是超人，他也沒辦法每個月都飛回來救我們。

媽媽：我們再等一下嘛。

妹妹：等什麼？

媽媽：他過幾天就會回來啦。這一次我會不一樣，我會整個人都不一樣。

妹妹：妳說過好多次了。

（媽媽的身體開始嚴重地抽蓄。）（註2）

只是，現實生活中還是欠缺真正的「超人」！？

劇中的兒子，選擇從軍、不常回家，甚至後來離開軍隊，計畫躲入婚姻而預告將不再返家。於是，從一開場便不斷宣告自己要離開媽媽出外獨立生活的女兒，受到家庭財務窘境和媽媽生病眼盲等因素影響而休學、打工、掙錢，逐步遠離了自己既有的生活軌道和未來願景，反倒漸漸接近了媽媽憤世粗俗的生命姿態。

就情節的發展來說，原本劇中母、子、女三個角色足以構成三角鼎立的關係圖並未完全成立，使得母女的對峙抗衡久了之後，略為讓人徒感吃力。一直到全劇收尾，對媽媽不離不棄、愛恨交加的陪伴者，仍然是女兒。雖然她（妹妹）說；「我沒力氣救我們兩個……我只能救我自己……」換個角度設想，或許妹妹才是這個歪斜家庭架構中的超人吧。

整齣戲在摹擬某種現實生活感的舞台環境進行，對筆者而言，特別感受到右舞台

牆面上的玻璃窗外透著光亮，相當擬真而美麗，特別是第三場陪著才剛失明的媽媽返家的哥哥，動手開了窗戶，猶如為這個閉鎖桎梏似的家庭打開了什麼新的可能，不過，劇終暗燈之前，妹妹抬頭仰望了光亮的方向，然後默默地關上窗。筆者以為，這個動作將妹妹無奈的生命悲歌，給了一個具體的象徵：她將留在苦痛的深淵裡。這個結合舞台、燈光設計的表演動作，可說是全篇演出的一個動人之處，頗有意在言外的效果，可惜的是謝幕過於緊接著而來，致使少了耐人尋味的喘息空拍。

鼓掌離場後，筆者走出第一次前來觀演的替代性展演空間，想起這樣一個帶有學生氣息的表演製作，應可列為近年觀察南台灣在地現代劇場發展現象的指標之一。

因為對照於上世紀九零年代被形容為血脈賁張的小劇場運動新興時代，參與者多以來自各行各業的社會青年為主，但在公私立大專院校開辦戲劇表演相關科系招生之後，近十年漸漸出現對於南台灣藝文生態的影響。

以高雄在地劇團為例，在千禧年前後的二十年內，先後有「息壤」「寶島」「港都」「前鎮」「南風」「螢火蟲」「window」「臺灣戲劇表演家」等等如雨後春筍般的盛況，前仆後繼，奮起或沉寂，2010年後逐步看見新秀登場，已知有：「白開水劇團」，立案於2011年，由資深劇場人杜思慧帶領樹德科技大學表演藝術系的第一屆畢業學生多人組成核心團員；「海籽劇團」，2014年3月，中山大學劇場藝術學系校友高健鈞和李怡賡老師共同創立；「大事件劇場」、「橄欖葉劇團」，同樣創立於2015年，團長分別是畢業於樹德科技大學表演藝術學系的林羣翊、國立中山大學劇場藝術學系畢業的張皓瑀；「響座劇場」，2019年末開始營運，團長黃琦勝吸引了中山大學劇場藝術學系和台南大學戲劇創作與應用學系的學生投入劇場分工合作，而且和前述「大事件」、「橄欖葉」同樣內建展演場地。「表演家合作社劇團」，則非學生組團性質，團長張漢軒乃是臺灣戲劇表演家劇團2000年成立後的資深工作夥伴，而是匯集了平均超過10年以上的編劇、導演、演員、行政、製作等各領域人才加以統整，創團於2014年。

類似生態現象也應納入「阿伯樂戲工場」、「斜槓青年創作體」——前者在資深劇場創作者許瑞芳以台南人劇團的經營經驗，以臺南大學戲劇創作與應用學系的畢業生為班底，2014年5月成立於台南；後者則是三個臺南大學戲劇系畢業生組團，2020年1月立案於屏東內埔。

因此，筆者相信，無論上述劇團各自屬於何種階段或目標定位，已經活絡了眼下的臺灣現代劇場動態，不僅可能成為學生製作戲劇、累積實務經驗的平台，更可以作為通往發表創作、實踐藝術理想的管道，值得繼續觀察各個後續發展。

附註

1、《Oh! Hero》劇本於 2018 年獲國立臺灣藝術教育館主辦之「文藝創作獎」教師組優選。可參閱

https://web.arte.gov.tw/philology/Collection/content_a.aspx?AC_SNID=2041

2、摘錄自 如上網址。

表演藝術的引介、或融入地方日常?

《富世漫步—有火的地方就有故事》

演出：山東野表演坊

時間：2020/07/19 19:00

地點：花蓮縣秀林鄉富世村

「魚池遮 戲佇遮—第 3 屆魚池戲劇節」

主辦：魚池戲劇節團隊

時間：2020/07/17 18:00

地點：魚池鄉公有零售市場及附近街道店家

文 楊美英（專案評論人）

仲夏時節，在大暑前夕的週末日，連續兩晚在兩地看了不同的表演，相似之處在於都是非傳統的劇場空間概念，安排觀眾分組，以不同路線，帶領進入展演活動所在區域，一邊移動、一邊觀演，過程中提供觀眾多種感官體驗方式參與，同時某種程度的融合了社區導覽——以上所述，大抵成了臺灣近年越來越常見的劇場創作展演活動模式，或者說劇場藝術被應用於地方營造的提案方式。經過多次實地經驗，筆者認為，其中往往可以延伸出劇場藝術之於地方日常的幾種關係發展，也成為這趟旅程的觀演思考面向。

移動，是為了什麼？

首先，移動的路線，各有其原由。

《富世漫步—有火的地方就有故事》，邀請購票觀眾們必須在當晚演出前 15 分鐘於太魯閣創意文化園區集合，然後兵分二路，展開長達三小時的觀演流程。有意思的是，其實整隊人馬一開拔就被帶領著跨越車輛疾駛而過的公路，轉入活

動所在的富世村，實質的體會創作團隊對此處的感覺：這是一個「除了往太魯閣國家公園的遊客會『路過』外，根本不會有外人轉個彎」進入的原民部落，希望能引領觀眾重新去認識一些被遺忘被忽略的部落歷史與人的故事。（註1）

「魚池遮 戲佇遮—第3屆魚池戲劇節」，源起於2018年草創的「魚戲池中央」，2019年改名為「魚池戲劇節」（註2），今年繼續使用一樣的活動基地，在魚池鄉公有零售市場一樓內外和附近街道店家，進行「木屐曬換蕃所」、在地特色農產市集、靜態視覺展覽、劇場表演、樂團演出、社區舞蹈演出等多項活動。面對第一次造訪的魚池，任何的走動路線都讓筆者感到新鮮有趣，然而，心中不免疑問：如是移動式的觀演模式，除了串連各個表演景點或賣家，滿足外來客的觀光興致，可有什麼進一步深化獨特創意或表達意圖的可能？亦或是否在享有短暫幾日以藝術為名的嘉年華盛會之外，能夠讓地方民眾因此產生什麼樣與藝術的對話或感動呢？

藝術，是為了什麼？

整體而言，兩地的活動都以地方性來命題，內容也企圖與地方有所連結。

譬如：「魚池遮 戲佇遮」的第一週的節目（註3）之中，《用鹽換一生》以順溜的台語，單人說書，生動地敘述了取材地方田野傳奇故事，《用故事交換一份古蹟燒》位於因地震造成的斷垣殘壁前，與燈光相片等陳設佈置成舞者運用的美麗地景，相較之下，《獅子教練》《在魚樂魚池愉樂於此》看來與魚池較無關連，各自運用地方文化館、背包客棧客廳的既有空間演出一個舞獅少年、創作核心成員罹癌的心情故事。另有「木屐曬換蕃所」，即是擷取舊地名，結合原住民社會強調「分享」及「以物易物」傳統精神而成的「二手交換市集」（註4），雖非表演節目，卻也乘載了戲劇節與地方多元連結、活絡現場人氣的重要功能。

在肯定青年返鄉推動戲劇節的熱情之餘，筆者認為該項活動的主要意義在於引入各式年輕人的表演藝術創作，為地方帶入平日缺乏接觸藝術的機會，同時也吸引了若干因藝文參與而來到魚池的觀光客；隨著分成四條路線的觀眾移動於市場一樓內外街區的腳步，不僅轉換在不同的表演情境之中，也進行了短暫但具體五感的異地體驗小旅行；想像這般的藝文展演或外來訪客的擾動，可能製造了幾分刺激地方的活力，只是，如何在尊重在地生活與表演藝術行動之間取得平衡，即是其他許多地方都已面對、並需要審慎處理的課題。依筆者參與的場次，正巧遇到有一居民現身街頭，大聲抗議樂團白日發出的噪音；或許此為偶發事件，但確實干擾了當晚節目的進行，也對該場次的觀演品質造成不良影響，且若為了推動該團隊「將劇場種回家」的美好初衷（註5），更可視為某種內在檢討改善的指標，值得繼續努力。相形之下，《富世漫步》的創作歷程另有不同路徑與時程。

據了解，《富世漫步》緣起於花蓮縣社造補助的「學部落—富世漫步部落劇場演出計畫」（註6），由「山東野表演坊」（註7）進駐花蓮縣秀林鄉富世村，歷經八個月的籌備期，先後推出大同部落登山移地訓練、太魯閣族文化體驗及日常族語教學、富世村部落文史導覽、部落劇場工作坊等一系列課程，最後完成兩個週六日的四場活動。

觀演當晚，觀眾被分成兩組，差異在於看戲與導覽部落兩大段的先後順序。以筆者的經驗而言，手電筒的亮光啟動了《富世漫步》整晚的敘事與聆聽。第一段為物件劇場演出。夜色中，觀眾跟隨手電筒照射下兩隻閃耀的鮮黃色雨鞋往前進，走過部落巷道人家的，漸漸開始認識自身所在環境，一邊看著自體發光的兩隻雨鞋站立在圍牆上、大樹下、時而奔跑在馬路上，充分運用現地環境條件，一邊透過兩個操偶／鞋者的對話：「這邊的狗這麼多」「還在滴水」「現在沒有人穿雨鞋」…聽進了當地生活的辛苦和有趣點滴，氛圍極其自然，最後他們決定「擺一個超極誘人的姿勢」，順理成章的成了被主人棄置電線桿下的一雙黃色舊雨鞋，告一段落。

之後，觀眾擠進了室內的一個小房間，先聽了真人現身分享傳承推廣傳統樂器口簧琴的動人故事，接著，觀眾一轉身，發現房間外的小廳成了「哈魯閣之音」廣播現場，主持人訪問一位她尊稱「非常專業的獵人」。第四小段，重新回到角色扮演模式，兩位年輕演員從某一門戶走出，說笑打鬧之間，表現出貧苦家庭中互相親愛的兄妹感情，同時帶領觀眾走過教堂，走近立霧溪畔，繼續完成這個悲傷的故事。

至此，四段表演文本看似結構鬆散，各自表述，但也感覺來自部落生活變遷象徵的黃色雨鞋，可能隱約穿引了整晚的敘事內容。觀演過程中，特別讓筆者感受強烈的是，當表演經過了部落不同場域，受到了各種趣味盎然的「對待」，諸如坐在電線桿旁邊的孩童、群聚自家門口烤肉歡飲的居民，都自由悠哉玩耍、自在答腔寒暄，隨手熱情款待觀眾品嚐烤架上的美味，甚或連趴在地上的狗也維持原來狀態，一點都沒有被表演驚擾，而表演者的狀況也穩健自得，彷彿彼此已經相當熟悉，互相融入，互不干擾。再者，第一段和第四段，表演者與觀眾一起流動著，除了環境現有的路燈、自然光以外，創作團隊讓人操作了手電筒、機車的光亮，不只輔助了觀看視線，毫不違和，且適合表演所在空間條件，相得益彰。雖然兄妹一段在溪畔的敘事節奏稍嫌滯緩，但筆者必須坦承，來自暗黑深處的潺潺水流聲、遠方大橋的光亮、夜空的點點星光，著實轉移了相當的倦怠。

如果重新檢視前述四段的敘事手法與真假邏輯，其實存在著不穩定的搖擺問題，可以再行討論，如：開場的第一段，觀眾被引入將物件擬人化的故事說演，倏忽

一轉，觀眾與地方現有真實人物面對面的生命故事分享，以及「真(真實人物生命經驗)與假(虛擬廣播訪問)並置」的模糊地帶，然後，兄妹情節是以演員模擬／飾演角色的手法來剪接與回溯了一段部落故事。

接著的第五段，觀眾重回被布置成小吃販賣處的部落一隅，命名為「看得到山」。觀眾在此坐下，吃燒烤、喝飲料，氣氛輕鬆歡樂。筆者認為，這是提供給觀眾休息的一個空檔，也是繼續上述「真(部落真人現身)與假(年輕演員扮演老闆娘)並置」的河海交界處——由故事的轉譯與呈現，轉換成田野素材的真實灌注。

因為，在此之後，正式展開了當晚活動第二部分的導覽。觀眾跟著地方居民 Nac 再次「逛」了之前觀演路線的區域，接收抑揚頓挫、清晰生動的文史口述，諸如：赫赫斯與砂卡噹兩個部落為何願意從山上遷徙山下、其同輩族人於成長經歷了自幼家人聚少離多以及相關教育經濟的困境、部落基督信仰發展史等等——與前面四段(尤其是第一、四段)的劇情，顯然構成一種互相參照、合成一個完整文本的關係。同時，大夥兒遊走於部落存在的現場，共同具體感知在地生活的氣息，自有幾分悠然魅力；然，其間不免出現重複或離題發散，就作品的完整性、執行力，仍屬可再探究的空間；可慶幸的是，筆者觀演場次的傍晚下了大雷雨，可能因此帶來颯爽涼意，讓和我同場的觀眾們大多浸淫臨時從導覽延長出的問答對談，樂在其中，直到 Nac 被派來的女兒明白提醒時間的掌握，才帶著觀眾回到「看得到山」，和另外一條路線的觀眾會合，觀賞這個計劃製作歷程的紀錄片，進行謝幕、全體大合照，一起結束當晚觀演。

劇場或日常，是為了什麼？

綜觀「魚池遮 戲佇遮」《富世漫步》，二者的策略與目標不盡相同，不應放在同一個天平上度量，筆者只是從中觀察劇場藝術與社區／部落之間互動的不同可能，思考一個我們近年已經太常聽到所謂「藝術介入」的說法，到底劇場專業工作者想要做到的是引介表演藝術活動？或是通過集體藝術經驗進行真實的在地共創？

筆者期待，「魚池遮 戲佇遮」將不只是藉由表演藝術為地方增加短暫的美麗奇觀，還可以提升團隊與社區居民、社會大眾的溝通質量，增加地方民眾欣賞劇場表演的機會，深化表演藝術的美感層次，進而真正讓劇場藝術得以落實扎根。而以社造計畫定位獲得資源的《富世漫步》，無論是否有來年延展的機遇，除了今年成果展現了劇場表演與地方日常的水乳交融，觀眾同時也看見了部落日常生活介入表演藝術現場，那麼反思之，部落長期存在的種種認同分歧和生存課題，是否可以因著劇場工作坊的共創力、想像力，激發出後續有所改變的凝聚力、再生力！

最後，借用《富世漫步》宣傳資料中一句話語，足可呼應連續兩晚異地觀演的省思方向：「人如果只是不斷路過，山就會變得很不真實。」（註8）

附註

1、參閱《富世漫步—有火的地方就有故事》活動介紹：

「富士漫步的初想，很像一個小學生立正稍息、字正腔圓的演講比賽：

『各位評審老師，各位同學，大家好。今天我要演講的題目是一富世村（放慢再重複）富、世、村。』

接著演講的稿子裡，就會是很直覺似的，要很有秩序地、小心翼翼的，去談部落的移居遷徙、傳統文化與現代的衝擊、礦場環境相關議題等

其實不然

我們在富世村的時間感

除了往太魯閣國家公園的遊客會「路過」外

根本不會有外人轉個彎，進到部落裡」

<https://www.accupass.com/event/2006110930027633086610>

2、參閱「魚池戲劇節」臉書粉絲專頁：2018年草創的魚池戲劇節「魚戲池中央」是由來自北藝大戲劇系的幾位學生成立的戲劇節，希望可以將戲劇帶回自己的家鄉「魚池」，

經過了年年歲歲的努力，今日的「魚池戲劇節」結合了劇場創作 x 視覺藝術 x 文青市集 x 在地深根 x 社區營造，初衷與本質卻不變——將「劇場」種回家。

https://www.facebook.com/pg/YuchiFestival/about/?ref=page_internal

3、第三屆魚池戲劇節共計進行兩個週末，筆者觀看 7/17-19 期間的節目內容有：古蹟燒《用故事交換一份古蹟燒》、夾腳拖劇團 鄭鈺儒《用鹽換一生》、何日君再來工作室 x 野我劇團《在魚樂魚池愉樂於此》、部落劇會所《獅子教練》。

4、參閱〈魚池戲劇節系列活動：木屐囉換蕃所/二手交換市集 淵源介紹〉

<https://www.hesp.ncnu.edu.tw/mujilan/>：

魚池鄉的東光村舊稱木屐囉（bakalan），其名稱的來源有-此地原為邵族木葛囉社社址；頭人名叫木屐囉，後來的人就以「木屐囉那邊」稱之；這裡的原住民平時都穿木屐走路。東光村東鄰仁愛鄉，南接信義鄉，位於邵族、布農族交界之處，也是進入埔里的門戶。1858年(咸豐八年)開墾之初，即有不少客家腦丁聚集。原住民以山產與漢人在此交換鹽、鐵器等日常生活品，漸漸形成繁榮的小聚落，日人成立鄉內唯一的官方「交換所」。烏居龍藏在「探險台灣」一書中則描寫出木屐囉換蕃所交易的景況。

在原住民社會中，「分享」及「以物易物」扮演著重要角色，「分享」的性質相當於人類學者所謂的「禮物交換」，魚池戲劇節願延續此美好的精神，賦予「換蕃所」新的時代意義，搭配現有資源回收站的系統，推動二手交換市集，鼓勵民眾積極做環保，愛物惜物，讓地球資源永續利用，並找回人與人之間，最初且超越金錢衡量的互動關係。

5、參閱「魚池戲劇節」臉書粉絲專頁

https://www.facebook.com/pg/YuchiFestival/about/?ref=page_internal

6、〈最終入選十五件 文化局社造點 山東野表演坊極精彩〉更生日報 2020.07.24

http://www.ksnews.com.tw/index.php/news/contents_page/0001396465?fbclid=IwAR3ADHYLAdxyaQEgYYp3AaZzh6uV_y5cbcoSlslJEhr6jExTZ8FP0G1FB18

7、可參閱〈關於山東野表演坊〉

<https://www.facebook.com/ShanDongYe/posts/10156697614117912/> 2020.01.30

8、摘錄自《富世漫步—有火的地方就有故事》宣傳文案

<https://www.accupass.com/event/2006110930027633086610>

繽紛散亂的夢想之路

《小明星大夢想》

演出：小丑默劇團

時間：2020/08/15 14:30

地點：台北市文山劇場

文 楊美英（專案評論人）

「永遠記得你最當初的自己，和那個夢」，這是《小明星大夢想》節目單上「導演的話」最後一句，動人的話語，可以聯想近年常常聽到的「莫忘初衷」，讓筆

者感到耐人尋味的、好奇這是對其自稱「像我們這群『作戲的人』」的自我鼓勵和期許，還是對於觀眾們的勵志性提醒與勉勵？回到舞台上的呈現，到底這個作品命題中的小、大二字，意欲陳述的涵義為何呢。

一段週末午後時光，身處一群親子熙熙攘攘的觀眾席間，來看一齣宣傳品上標示著「小丑、默劇、雜耍、魔術、投影、歌舞劇、黑光劇、新馬戲、互動劇場」的演出。整個觀演過程，台上聲光熱鬧，可說繽紛喧囂有餘，然就作品的表現元素而言，筆者認為，除了多種不同設計風格的影像播放，長時間占據了觀眾視覺，其它如小丑、雜耍、默劇、魔術、歌舞，大抵是在演員們的默丑式面具服裝之外，穿插組合而成，讓人期待更多更強度的表現；而且，投影主導掌控了表演文本的進行，也因為大多時間維持投放的光亮造成整齣戲的不少分場之間經常無法做到真正的暗場，使得轉場之中演員和工作人員的上下幾乎完全暴露行蹤，也無其他處理，連帶造成的影響便是表演和觀演都因此少了戲劇情境的轉折節奏、呼吸空間，一路匆匆衝撞向前，也可惜了幾位演員（例如：曾獲金鐘獎戲劇節目男配角的資深演員賈孝國、擅長扯鈴的表演者黃佳屏等人）分享自身在生活中堅持夢想的心情自介，沒有辦法讓大小觀眾們好好聆聽，細細品味這些真人生命故事現身與表演文本的內在關聯。

《小明星大夢想》的敘事起點是一個孩子大聲宣告自己的夢想是長大後想要成為漫畫家，立刻被一旁扮演媽媽的演員大聲斥責，之後陸續有不同的角色上場表達各種夢想，包括太空人、大明星、「萬人迷」等等，一段段短短的，快速銜接，或許本來可能達成有如織錦的文本效果，可是，各小段的內容包括以肢體動作搭配旁白的心境詮釋，也有演員對白為主的橋段，表演方式紛歧發散。接著，演出繼續鎖定夢想此關鍵詞，在舞台上安排了歌舞、翻筋斗、跳繩、123木頭人(遊戲)等活動，表演內容從前面所描述擁有夢想的人容易被潑冷水、嘲諷、否定的境遇，導引為正向的態度，以「誰是我的好朋友」歌曲直接傳遞溫馨訊息，大聲宣導「適時給他溫暖 愛的鼓勵 幫他加油 永遠不嫌多」。

然後，場上陽光歡樂氛圍突然大轉變，沉重的音樂響起，觀眾聽到了一段悲情的獨白：「我是阿國」「一個撿破爛的小孩」，被帶入一個父子關係僵持的困局，以及少年阿國辛苦成長、一路追夢的歷程。不過，在這個故事脈絡中，先後穿插了所有演員全部獲頒各類獎項、阿國老父親的戰場記憶、阿國爸爸的魔幻想像……致使敘事結構顯得散亂不明。其次，整場演出的六首歌曲演出，可說是敘事軸線分段的分界點，具有其舞台表演的重要性，然而不知道是否受限於預先錄音的播放，無論歌唱或舞動，都讓人感覺現場表演的身體能量內縮、模糊，未能盡情揮灑，有損情感渲染力。

末了，全體演員上場，安靜地慢動作跑步，以默劇方式表現「人生就像一場賽跑」，「有的人得了自信，有的人半途而廢」，可說是日常生活場景的表演構成；假如當時台上演員的肢體動作可以更加確定的整齊劃一，或是放大各自相似又相異的身體表情的伸張，筆者以為這將完成轉借自日常經驗相關的戲劇隱喻，明白易懂，有機會凝聚成具張力的收尾。

整個觀演過程，劇中有幾段角色設定和使用的語言，如斥責小孩不切實際的媽媽、旁人粗魯敲打懷抱夢想者時用台語譏笑「睏罔睏，毋通眠夢（睡可以睡，不要作妄想）」，讓筆者不禁聯想日常生活中，我們經常在電視肥皂劇或通俗綜藝節目所塑造的某種橋段：對於一個高聲宣告夢想的孩子，不惜潑下滿身冷水、冷言冷語，因此，這樣的戲劇情節與角色表現手法，不僅可能來自一種刻板印象的不自覺慣性表演使然，同時，更似乎提供了如下的暗示性訊息：其一，夢想是不切實際的、會餓肚子的；其二，彷彿認定了現實環境會對抱有夢想的人總是不予支持、甚或是打壓的殘忍的對待。如是所潛在的價值觀偏向二元對立，則是筆者所疑慮的：通過舞台上的對話和動作，加強了單一負面性的恐懼和否定，又或以缺乏情節開展的方式予以勵志性灌輸正向態度，對於表演文本的故事寓意，恐難有助益？如此一個設定觀眾年齡為「四歲以上親子」的表演製作而言，適合傳遞這般有待更多鋪敘與思辨的暗示性訊息？抑或編導創作者是否覺察並決定如此的意圖？由此重新檢視《小明星大夢想》作品的命題，夢想未必巨大，也未必總是大到遙不可及，所謂的大小之間存有各種審度的開放性視角；希望在繽紛活潑的表演形式之外，未來能夠再加擴充多元的價值觀，開展出趣味豐富的成熟劇作。

跨界合作的劇場敘事，跑了多遠？

2020NTT 夏日放／FUN 時光－歌劇院駐館藝術家包大山《RUN》

演出：包大山、洪健藏、黃凱臨

時間：2020/08/30 14:30

地點：台中國家歌劇院小劇場

文 楊美英（專案評論人）

這是一個插畫家／繪本創作者包大山的劇場呈現，《RUN》，採用了黑盒子劇場空間裡的類鏡框式表現手法，而且舞台的後半段以黑灰、淺白等色調處理，將立體空間製造出平面化的視覺效果，是這個作品開演前引起筆者留意的第一個鮮明特點。

從平面圖文跨界到劇場展演，實屬跨越幅度不小的不同創作媒介。不難想見箇中挑戰難度與整合強度之大。這部分可參見本作品的創作顧問石佩玉撰文所述(註1)，可說完全切中本質問題，也是筆者最感興趣的觀察重點。

黑暗中，作品從影像起動，舞台上投放了一個墜落的人形、直直墜落著，一瞬間，舞台上的門被打開了，出現一個小女孩造型的演員（黃凱臨飾）。這樣的方式：從影像轉換到劇場，從手繪圖像到演員現身，大致構成了整場表演的創作手法。

接著，猛然迴音聲響，舞台地板中央現出一個洞，升起一本圖畫書。小女孩被告知：「鳥人在這本故事書等你」，「把故事說完，才能見到他。」爾後，書頁一翻開，〈有如立體繪本的方式〉站起一隻黑色鳥人。之後，小女孩開始奔跑、跳舞，一路被提醒「你要把故事說完，才能見到鳥人」。

於是，漸漸的，筆者感覺坐在劇場的觀眾們，一再接收圖像式的影像為主導表演的語彙，看著舞台上手繪畫面和演員現身的輪流登場，心中默默升起一個疑問的聲音：這是一篇動態繪本？是繪本的身歷聲的閱聽轉譯？

再來，情節略有轉折。一個翻頁的動作，小女孩手上的繪本全是空白的，驚慌之中，以回音重複迴響著小女孩的問句：「你是不是鳥人」，以及後面的連續問話：「你也會有煩惱嗎？……你也害怕寂寞嗎？」迴盪的聲響聽來倒是比較像一種自我對話的舞台寓意——小女孩所追尋的鳥人，或許其實即是她自身所嚮往、所匱乏、所自許完成的生命形象。終於，小女孩下定決心：「我要走進黑森林去找鳥人」，即使在森林中遇到了巨大的黑蜘蛛、吃了毒蘋果，差點變成一朵漂亮的花朵而被留置在黑森林，她仍然堅持繼續前行探尋，因為「我想像他（鳥人）一樣自在」，於是小女孩鼓起勇氣攀梯上了半天高，只見鳥影一飛閃過。

筆者認為，至此表演文本的構成，運用了童話的元素，如：《愛麗絲夢遊仙境》的主人翁墜落登場、「黑森林」歷練故事主角的重要原型、生日許願的魔力（劇中的台詞：「想想最想要的是什麼，那朵花會幫你實現」「只要看過鳥人就會變得幸福」），都俱備了某種童真單純的美感、象徵成長的意義。可是，在主要角色小女孩身上所展現的行為意志，我們比較能夠感受到的是一種美麗的嚮往、固執的心情，至於她為何動念、何以堅持、何以需要找尋鳥人，如果觀眾可以在整段表演中獲得更多情節發展動力或角色動機、環境驅迫力等因素的相關資訊，

相信有助建立更完整的戲劇張力、更深刻的劇場感動力。這部分的缺遺，筆者揣想，應是與繪本的閱讀模式和劇場表演語彙的解讀路徑相異有關——前者可供讀者於書面圖文往返漫行，來回翻閱之間累積感受、想像；後者則需要通過現場身歷聲的總體呈現與接收，而且每個當下的時刻不斷在流逝變化。

接下來，一個轉場，小女孩蛻變成老態龍鍾的模樣。當演員黃凱臨變身的紅帽老人微微顫顫的一邊吃藥一邊數落著一列日常耳熟能詳的高齡疾病和各種營養補充品：高血壓、心臟病、糖尿病、維他命E……當場聽到觀眾席共鳴的笑聲，頗有生活的共感；再者，這段除了承續了上半場演員和影像輪換現身的基本邏輯之外，舞台上出現了演員所扮演的劇中角色被吞入影像中的大海鯨魚肚，還有演員被影像中的鳥人負載著翱翔天際，可說是整場最有劇場空間感的場面調度，終於打破了二維視覺畫面與三維舞台設計的界限，創造了表演文本和舞台設計的連動。

此段唯一奇怪之處在於後來(演員所扮演的)老奶奶現身之時，影像中有個手繪的小女孩張開雙手和鳥人繼續一起飛行，使得此處產生了一個分歧，違反了之前的輪換邏輯，如果此處的並置不是一種疏誤，或可作為開放性的詮釋，以此影像與演員輪換邏輯的破口創造了一種天馬行空的自由逸趣，然，以其前後的銜接，筆者仍感有疑。

演出的最後，紅帽老奶奶的話語帶回了「一個奔跑的女孩」，緩緩道出「說著說著，好像那些故事不再只是故事」，說完，老奶奶背過身去，一一脫下假髮、寬外套、橘色衣裙，回到了開場那個小女孩的角色造型。鳥人現身，小女孩微笑，奔跑，離場。

到此，無庸置疑的是，整個作品的敘事形式看來完整，屬於一種首尾相互咬合的環狀結構。然而，相應於繪本的閱讀模式，這段劇場的觀演經驗，對於故事情節和角色內在的建構，筆者感覺進展不多，甜美豐富的視聽旅程之餘，有所不滿足。

回歸作品主題，藉由「一個喜歡說故事的女孩，在眼前的到路上迷失了方向，開始對自己產生許多的疑問。她想到了故事書裡傳說中的鳥人：…(略)…於是女孩開始追尋鳥人，奇幻的旅程蛻去了女孩的模樣，但成為女人的她卻告別鳥人，讓一天天的日常引領她步入老年」(註2)，從作品的命名到表演文本的關鍵字

「RUN」，自然有其相合的道理，也讓筆者想起《紅色的天空》劇中養老院一場一個角色「二馬」面對年輕高中學生來訪所說出的寓言故事，一隻耗子的奔跑，傳達了老生常談卻也無法反駁的人生圭臬：活在當下；生命要各自體會，慢慢走；走急了，不過是虛度一生。(註3)

生命，總是神祕奧妙的一種存在。生命的況味，也總是值得一再創作闡釋。關於《RUN》文本情節的敘事結構，讓人聯想起《如夢之夢》序場詩「在一個故事裡，有人做了一個夢；在那個夢裡，有人說了一個故事」，只是，從故事的起點到表演的終點，無論是快捷短暫或是漫長緩歌，都期待繼續豐厚過程的肌理。

附註

1、《RUN》節目單，創作顧問石佩玉〈A+B=A? 等於 B? 還是會等於 C?〉如是書寫：「繪畫是平面閱讀，而劇場是包含表演、空間、音樂、視覺效果等多元綜合的臨場觀賞。繪畫的創作過程絕對是個人意志獨立實踐，劇場的創作過程講求團隊合作。而繪本因為包含圖文，創作思維又更加複雜，敘事佈局以圖附文或文配圖，是非常詩意並且可以反覆閱讀。戲劇敘事推進需要戲劇結構，讓觀眾可以在一獲兩小時內理解全劇所表達的情境情節。以上，無論是創作本身或是工作方式，這是兩個世界。要把兩個不同世界的藝術家們放在一起，彼此有辦法互相聆聽？雙方能取得創作共識？」

2、摘錄自 《RUN》節目單，〈作品介紹〉

3、參閱 《賴聲川：劇場》第四冊，台北市：元尊文化出版，1999，頁 69-75。

摘錄故事內容：

……有一隻耗子走在路上。牠非常著急，因為牠不知道這條路走向哪裡。牠跑著、跑著，見到一隻黃鼠狼，就問黃鼠狼：「黃鼠狼啊，黃鼠狼啊，請問這一條路到哪裡去了？」黃鼠狼說：「沒時間，沒時間，別問我！」說著就往前衝了。

耗子繼續跑，就見到一隻烏龜。牠問起烏龜：「烏龜啊，烏龜啊，這一條路到哪裡去？」烏龜說：把自己管好就好了，別問我！」說著就縮回自己的殼裡。

耗子走下去，心情更是著急，走著走著碰到一棵大樹，擋住了路，樹上有一隻黑烏鴉。耗子見到黑烏鴉就問：「黑烏鴉啊，黑烏鴉，請問這一條路到哪裡去？」

黑烏鴉說：「你已經到了路的盡頭。」

耗子說：「這麼快？」牠嘆了一口氣，說：「如果我沒有那麼著急，如果我慢慢的走，就可以欣賞欣賞路邊的風景，那麼或許這一條路就不會那麼快走完。」

素人、地方，起舞為何？

導覽式呈現劇場《他們的故事》－親親舞蹈劇場工作坊素人演出雙年計畫 I

演出：賴翠霜舞創劇場、親親舞蹈劇場工作坊學員

時間：2020/09/27 16:00

地點：台南市台江文化中心各角落

文 楊美英（專案評論人）

素人表演、移動式呈現，近年儼然成為蓬勃時興的關鍵詞，今年更是有如風生水起接連發生不少相關展演活動：前者，如新營文化中心邀請牯嶺街小劇場姚立群館長進駐培訓素人演員，連續兩年創作發表《新營，快到了1》《新營，快到了2》，還有今年五月颯舞劇場率領一群年長素人自台北來的《自由步—當我盡情搖擺》，都是以新營文化中心演藝廳為呈現的舞台，在專業劇場設計與技術框架下的素人演出。與前述實例一樣有素人參與演出的2019年4月的台江文化中心開幕大戲《海江湧—咱的日子》，則是標榜「專業演員 x 素人演員 x 現場樂手」，而且結合現地環境的移動觀演模式，將觀眾分三組如小路隊行進於演藝廳外的三處空間，按不同先後順序觀看三段演出，最後回到演藝廳內，連同另外一部分從頭至尾都坐在劇場內觀看預錄影像的觀眾們會合，一起迎接整齣戲的收尾。

既然素人表演工作坊已不新鮮，移動式呈現也已頻繁可見，那麼，在《他們的故事》觀賞過程中，除了欣賞素人的舞姿、和空間互動的美感，筆者經常思考的問題是，觀眾眼前所看到的舞蹈表演是如何發展而成的？工作坊講師與素人舞者之間的創作主導或分工關係為何？又，整個表演文本的結構，以及導覽的敘事文本，是如何、由誰決定？何以需要採用導覽串連整場表演？！

先簡單介紹，《他們的故事》乃是賴翠霜舞創劇場獲文化部支持媒合駐館的雙年計畫，以台江文化中心為活動基地，針對素人開放免費的舞蹈劇場工作坊，在明年正式完整演出之前的第一階段性成果。十九位表演者，依照年齡二十至六十餘、分成老中青三組，依序分別由陳芝藟、賴翠霜、陳佳宏三位師資帶領學員集體編創六段呈現。節目單上寫著：「每一個人都有一個屬於自己的故事，此計畫內容會以學員們的生命經驗為出發，從課程中了解每一位學員，用時空交錯的架構編排，慢慢發展出專屬他們的精彩的故事……」

整個演出從台江文化中心演藝廳大廳的導覽概述開始，然後導覽員（演員張釋芬擔任）猶如導遊領隊，引領全部觀眾依次走過台江文化中心演藝廳三樓的菅芒花大廳、地下室和排練場、更衣間……上下裡外，包括建築設計理念、和台前幕後各種使用功能的空間，可說詳實而充分的介紹了台江文化中心左右兩棟建築。只是，因為導覽所佔的時間比例不低，而且在關連性不強的六段舞作之間，正是倚賴導覽員引導觀眾前進的動線和停步觀賞的定位。所以，導覽的部分，與整場表演的關係，相形非常重要，延伸出下列思考：導覽的觀點，是誰的？為了什麼而說？導覽的敘事文本是由誰負責？

關於導覽部分，以當日所聽到的內容，除了提供對於劇場陌生的一般民眾嚐鮮的首次體驗，實屬走馬看花看熱鬧的路數，至於建築空間美學的導覽，例如一再被強調「台江內海沙洲上的菅芒花枝葉為設計意象」等引導語，基本上就像是取材建築事務所或公部門官方消息來源，一再強力灌輸，對於觀演情境的助益不大。再者，在每段演出的空間轉移之間，導覽的進出，如何的影響了觀演的節奏，都是需要編創團隊多加重新思量之處。

至於整個呈現的文本脈絡，雖說未必一定需要以此工作坊所在的台江為創作命題核心，但以導覽員的開場白，標舉了以台江為前導的方向，然後，接下來的表演敘事略顯分歧，兵分三路，一方面如《溫刀飛行啊靠1》口白所示(註1)，關注的重點為台南在地生活民俗風情；二方面則是導覽員口中「越活越青春組」(意指較為年長者)的《致青春》《再見煙火》二段，明顯的來自這群學員的生命感懷(註2)；其三，年齡最青春的一組，活力十足的奔跑、扭動、跳躍，分別於地下停車場、戶外階梯廣場呈現《形之上》《洄洑》，在舞者動作和調度動線上，最為強烈感受到編創者陳佳宏刻意安排年輕舞者們於建物既有樑柱、格局、線條等現實空間之中藉著流動來創造出虛擬空間的企圖。

微妙的是，相對年輕的這組舞者，堪稱三組之中的動作強度最大、移動幅員最廣，卻也同時最為暴露作為素人背景的表演能量之短絀、動作線條之精準不足；因此，當我們開始思考素人可以如何邁向專業舞蹈表演，換句話說，素人舞者可以跳什麼樣的舞蹈？或者我們應該探問的是，素人的舞蹈表演是因何而動作？無論是從肢體或心理、情感的角度，原本一個表演者都應明白其動能的來源、或動機的去向。雖然年齡會影響體能狀態，但其實無論年輕與否，一樣都存有舞蹈素人的侷限與潛能。

相較之下，粗估年齡居於50-70之間的「越活越青春組」，兩段呈現的動作看來似乎較為容易掌握，但在表演者的飽滿內在支撐下，反而俱備了某種敘事文本的強度、感染力。其一，當觀眾圍繞「台江教室棟」外的「空中花園」，七位成員狀似隨性的踱步進場，展開一段肢體動作的組合，各自伸展、互相追逐拉扯搶奪等等，襯著午後陽光微風映照的草地綠樹，構成抒情詩意的《致青春》篇章；其二，表演轉移到了公共藝術景觀庭園的大椅子前，以年長素人舞者葉美娥自述面對死亡的恐懼和「餘生」的自我勉勵(註3)，真誠而動人，爾後其他六位如邱蘇豐、呂凱萍、王桂軍、梁瓊芬等人先後聚攏而上，通過語言、肢體動作互相幫襯，表達一種對生命的眷戀、對自我的肯定，命名為《再見煙火》。

筆者相信，一個在地化的表演文本，需要更多時間的提煉。首先，應避免創作的形式大於動機。而《他們的故事》處於醞釀生發期，預定明年推出的劇場版演初

才是這個素人演出雙年計畫的重頭戲，期待屆時得以產生具備「素人／地方」實質內涵的作品。

對於今年這項素人工作坊，筆者想要特別指出的是，這不僅僅是一次性表演藝術工作坊執行的成敗，同時也可視為台南市長時間累積而來的藝文活力的某種面向。因為工作坊學員之中有多人並非完全零基礎的表演素人，僅以筆者所知，被分派有精彩獨腳戲演出片段的學員邱蘇豐，正是台南 1990 年代迄今的資深現代劇場演員邱書峰，還有台南立案團體「城市故事人」核心成員呂凱萍、王桂軍、吳淑棉，在地資深故事媽媽團體帶領人梁瓊芬、社區劇場工作者包綉月，來自台南大學戲劇系的許惟茜、年輕劇評人梁家綺，以及其他如「阿灑步路扮一桌」參與式劇場工作坊培力、台南社區大學讀劇經驗等等，交織成這些素人學員的既成背景，不容小覷。

筆者認為，素人藝術工作坊成為一股風潮，能夠持續多久、或是產生什麼時代價值，其後續發展仍待觀察，但若因此有助殿堂內的藝術家貼近土地，認識（而不只挖掘）民間樸實美學、民俗鄉土趣味等，或可成為值得期許的目標。

試著想像，等待若干時間，事過境遷後，當我們回顧近期素人表演工作坊的風潮，將會得到什麼樣的評價——希望非僅徒具「鄉土」虛名，而是真正滋養了地方藝文生態、激發並且產生更多地方的藝術創作人才，達成「素人工作坊」的實質意義！

附註

1. 參閱《他們的故事》節目單，《溫刀飛行啊靠 1》所列由學員吳淑棉發想的「『偶』說」台詞：

廟埕前方 是大家的菜市場
戲台之上 演出的
有時是布袋戲有時是歌仔戲
整座城市就彷彿是 充滿各種氣味的
有神有鬼也有人 的大戲院（伊阿喂）

古早年代 此處地帶 是一整片海
赤崁樓 佇立在海景的 第一排
從全美戲院外 一直到那安平熱蘭遮城
而今 我們行走之路
往昔是 海水與船隻

可謂東方威尼斯 人稱「五條港」
正猶如一隻鳳凰 駐足你我的王城中

2. 由《他們的故事》演出的學員所提供自身撰寫的獨白文字：
王桂軍：「20歲之前，傳統的女兒是我，束縛。
50歲之前，認真的媽媽、太太、媳婦是我，只有一個「累」。
咻！60歲了，我喜歡現在的我。」
邱蘇豐：「星星在好遠好遠但我看得到它，我以為看得到它就一定抓得到它。
閃呀、閃呀、閃呀、閃呀……
阿波羅早就上了月亮，星星也遠成了銀河，(那是)我的夢、美麗的夢、永恆的夢！」
3. 由《他們的故事》演出的學員葉美娥所提供自身撰寫的獨白文字：
「孩提時，我害怕死亡。一想到死了要放入暗不見天日的棺木，埋在深不見底的「黑洞」就恐懼不已……
現在已是人生的「下半場」，要善待陪我們走過一輩子的自己；如何有尊嚴老去，優雅的離席，將是最重要的課題……在漫漫餘生裡，我要把所有浪漫留給自己：帶自己走過最後的溫柔……」

框限住的是什麼?

藹艸合作社第1號作品《囡》

演出：藹艸合作社

時間：2020/12/19 19:30

地點：高雄正港小劇場

文 楊美英（專案評論人）

整支舞蹈四十五分鐘，從一個抗拒、壓抑、憤怒的姿態開始。

黑盒子小劇場的舞台上，亮了一個圓型的小光圈，她、身穿金色緊身上衣白色長裙、雙手握拳。在一小段時間的沉默，觀眾與她一同置身寂靜，感受著緊緊握拳的她似乎企圖傳達什麼訊息，或者是一種無聲的吶喊，品味、猜測的同時，突然見她的身體頓時一鬆，轉身、背對觀眾坐下。這窈窕美麗而略顯古怪的背影開始扭動著，然後，雙腿大大張開、垂頭……

以上為演出的第一段，隨著舞作的展開，陸續出現了其他三位舞者雙手握拳、雙腳踩踏的拳擊動作，或是三人互相糾葛纏鬥、彼此緊靠、互相推擠，或兩人對決、依偎。整體的動作語彙大多為扭曲變形、憤怒控訴、衝突對峙的，但其發動的動機(包括從身體部分或心理情緒)、動作過程能量和肢體律動的流變，感覺不甚清楚。

其實在四位舞者之中，戲劇背景的張釋芬肩負了大量言說的責任，她先是「說彈性」，以珍珠奶茶來借喻女性「很Q很Q的活在世界上」，一生努力要保持各種彈性，包括「臉上的膠原蛋白」，只怕自己被說「妳鬆掉了」，最後又說「她在時間迴返」「總有一天她會成為她自己」。之後的另一段，她以端莊優雅的姿態上場，敘述一個女人「學習穿一條裙子」，以愉悅美好的語調說著「真好」，然後跌倒、起立、繼續努力端莊優雅狀，同時說著女人「要學習保持乾淨，因為這樣才能弄髒」！穿上白裙的她，拉開裙子的腰頭，看向「裡面」(生理私處)，覺得自己洗不乾淨，頻頻做著神經質的動作。後來，她說「我的身體是我自己的房間，但她沒辦法上鎖」，下場。(註1)

這幾段的轉場邏輯，大約成了在語言版、肢體版的輪替，究竟是互相演繹說明，還是交接重疊卻也某種程度的各說各話，並無法交織形成有力的表演文本脈絡，實在可惜。也因此，若是本舞作有再次重演的機會，筆者期待年輕編舞者陳芝藹和文本協力張釋芬、張婷詠之間的跨域創作，能夠有進一步的對話、融合、打磨，消弭語言和肢體兩種文本之間的壁壘分明，抑或重新建造另一種更具拉扯衝突性的表演文本結構。

借用該作品的節目單所說：「作品《囹》以女性的視角切入，將加諸在女性身上限制，作為創作核心，用身體展現束縛與壓迫，並在限制裡面尋找自由。」(註2) 因應整場舞蹈的台詞和許多抽搐、對抗的肢體動作，猶如向觀眾漸漸張開了一面傳統社會禮教約束女性的大綱，還觸及了性慾、生育等方面的身體自主意識，束縛著台上的四個年輕女性表演者，受壓迫的痛苦、反壓迫的忿恨皆有之，可是，種種局限下的出口，是什麼？在衝撞推擠中所欲尋找的自由，又是什麼？

以當晚演出接近尾聲的段落而言：其一，在斷裂、不和諧的音樂往返變換之中，兩人的對拉，互相阻攔對方前進的方向，貌似充滿敵意，到後面的兩人對決，有一人一直踢、踢、踢至自行離場，留下另一人在台上，成盲人狀，雙手向前摸索，後成打拳狀；其二，在台上的一位舞者，進退、旋轉，方向不明，似乎在尋找一個方向，卻又見她雙手遮眼；其三，有一女被其他二女脫下白裙，後來其他舞者也慢慢脫下上衣下裙，去除了原本造型具有的閃亮金色、純淨潔白，露出裡面的肉色胎衣，燈暗，表演結束，衣裙留在舞台上。

歸納上述表演文本的表現手法，筆者一方面可以揣度編舞者想透過作品傳達自身對於身為女性的反思和生命探尋，歸零或是回歸自我、成為自己，都是重要的選擇；但也不免疑惑表演文本所描述種種壓迫的來源，倒比較像是類似於籠統的世界價值觀、廣泛的世俗輿論眼光，除了悲憾、不滿，是否可能在揭露傳統社會慣性思維和既有問題之外，還能進一步抒發個人性的觀點和可能的行動，表達更具有特色的舞蹈敘事美學。

「再精緻的鎖，也有脫身之出口」，這是《囡》宣傳單上的一句話。只是，觀演之後，反而讓人好奇框限女性的前提（意即此表演文本的潛台詞）何在，打破框限的終極目標又是為何——不同世代處境面對這個時代性別意識課題和社會環境將會邁入什麼樣的思考新境。另外，筆者認為，在這次舞作有些片段中，舞者以突梯怪異的肢體語彙反抗乖順漂亮的觀念，偶有變形、荒謬的意趣，頗引人注意，雖非正面直接回答框限的自由是什麼，但以文本創作發展來說，也許可以是一個解構自我框限的起點。再者，這個作品來自一個高雄在地新秀成立的舞團，才剛初試啼聲，發表第一號創作，未來值得繼續關注。

附註

4. 以上引號內的文字，乃是筆者於《囡》觀演過程即時筆記的台詞，並非來自任何書面資料，係屬個人紀錄，未必完全逐字正確。尚請包涵。
5. 摘錄自《囡》節目單，〈關於演出〉。

意象與聲響的實驗進行式《前／後：之間》

演出：耳邊風工作室

時間：2021/01/30 (六) 19：30

地點：台南市 Inart space 加力畫廊 2F

文 楊美英（專案評論人）

過往，一個劇場創作通常是以完成狀態的正式演出，才會以作品的姿態與觀眾相見，然而，觀察近年來台灣現代劇場的製作模式已經有所轉變，逐漸會出現一種 work-in-progress (WIP) 的方式：其中有些創作團隊是在排練過程即開放專業觀眾或親友觀賞，符合 WIP 中文翻譯的意思「在製品、施工中」，其目的不外聽取外來各方意見，作為作品發展與修改的參考；值得關注的是，有些演出(包含售票與否)也會自我定位為「發展中的階段性呈現」，例如：《虛擬親密 Virtual Intimacy》(狼劇場 2018~2020)、《記憶島》(金枝演社 2019~2021) 均屬為期三年的創作計劃，可視為拉長籌備時間軸線、匯合各方製作資源、納入劇場現地試演機會的聰明策略。然回歸 WIP 的基本精神，筆者以為仍應以作品的創發、醞釀為主要目的。日前於台南 Inart 畫廊觀賞了一場演出，確屬 WIP 類型的呈現。

這是一個選擇替代空間進行的展演，在戲票上所寫的完整節目名稱是「《前／後：之間》日常二重奏與貝克特@限定場」，在抽象模糊的宣傳文案(註 1)裡最吸引筆者的莫過於「貝克特與《克拉普的最後錄音帶》」，但後來發覺其實與該劇的關聯性和行文風格一樣的非常形而上的飄渺幽微，反倒是「一場關於 K 先生的憶語音景」扣上了整場觀演過程最讓筆者感受強烈的部分，留待後文說明。

演出當晚，觀眾行經畫廊一樓展場，抵達二樓，踏入 U 字型的三面觀眾區，開始等待《前／後：之間》的表演文本正式展開。整場的演出大致分為三個部分，從兩個音樂人的合作開始，也是由音樂人的聲響和肢體行動收尾，然後兩段之間則是劇場演員的動作和語言等為主的戲劇性呈現。在三個段落之間，存在著依稀的相連，實際上明顯感覺到彼此的斷裂，敘事內容的終極指向有待整合或釐清。可是，觀演現場感受到的實驗精神，在意象與聲響的互相撞擊或堆疊，不少讓人期待後續發展的亮點。

譬如，「耳邊風」該團近年強調對於城市地誌劇場創作的關注，這次也有相關表現。在「之間」中的一段安排兩名男演員分列表演舞台範圍的左右兩區域，眼前的林禹緒雙手按著舊式小學課桌、以及(從筆者有侷限的視線看到)另一邊的楊舜名與站立式麥克風互動，兩邊的獨白以交叉的方式互相補白，形成迅速流竄的字詞語音，之中足可辨認出若干台南的在地生活氣息：老城區的狹小巷弄、一條長長的防火巷、一棟狹長的老透天厝、一條防火巷的縫隙、到早市買菜、母親坐在路邊的長椅上……伴隨著以上的語文訊息，演員林禹緒的喃喃細語、褲子口袋裡的彈珠互相的撞擊，同時透過了暗暗裝置桌子某處的迷你收音器傳送被放大的聲音——而且，此處的彈珠，串聯了獨白內容所描述一個男孩和父親相處記憶中的彈珠台、柏青哥機台的小鋼珠，尤其是當這段轉入性愛相關身體場景的激情表述時，演員大力搖晃著桌子，彈珠被紛紛掏出、滾流滿地，連續鏗鏘響亮的音效，為文字中的意象提供了強烈的現場情境想像。

另外，水的意象，也是散佈整場演出，相當簡潔而雋永，例如：一，本次創作概念共同發想者的音樂人李孟濂，有一段是在現場摺出一艘紙船，然後一手托著，另一手持握小型手電筒，將光線圓弧狀的投射到紙船上，安靜繞行全場，默默離場；二，年輕男演員黃瀚緯以具有運動員俐落明快的游泳動作划行整場；三，另一位音樂演奏者郭俊昇，在尾段放下吉他，走向演出區域的頂端，雙手伸直的重覆規律畫圈，有如一種引航員的姿態。

從表演任務的分配與合作關係看來，《前／後：之間》中的音樂人、劇場人一併承擔了旋律、聲響、物件和動作、語言等元素，傳達了某種角色虛擬真實交織的回憶、音韻風景共同構成表演，在跨領域的對話之中，以多重的對位手法進行創作實驗。以開場的首段為例，兩位樂手在舞台區域的斜對角定位，分別演奏低音大提琴、吉他，和諧中漸漸開始出現拉扯拔引，但隱隱又覺兩種樂器的對話或抗衡，有些施展未開，期待後續更加大冒險的步伐。

再者，兩位演員的獨白，分立左右兩區，述說對象分別是父親和母親，也都有著演繹現下此刻與腦海記憶的素材，在自言自語中互相纏繞、自我凝視，可說各自獨立卻也彼此同步合成，其對位的結構值得再重整。而所謂的回憶，不只透過演員的口白內容傳達，包括低音大提琴現場演奏的部分，使用之前現場真實演奏的旋律，加上混音合成器的效果，予以回放、回溯，產生一種對映、迴盪的感受——如此，不只延續著音樂旋律的戲劇情境，更促使音樂在此時成為一個表演文本中的角色，進行自我對話，同時誘引某種敘事情境的自我堆疊、拉長。

簡言之，筆者認為《前／後：之間》擅用了畫廊既有燈光環境等空間條件完成了一場「憶語音景」繽紛的演出，而且，這個意象與聲響的對位實驗，進行中。

最後補充一點，《前／後：之間》呈現的所在，現為私人現代畫廊，曾經於1992-1993年，由當時台南文化基金會整修該棟二樓成為「劇場之家」，除了進行過菲律賓民眾劇場師資帶領的劇場藝術研習營，更是本次導演角八惠首次編導作品《自畫像之死》的排練場；睽違三十年的地緣巧合，堪稱一筆藝文軼事。

註1：參見——

後來的你_____

在

／

你的
_____從前空了出來

日常二重奏的偶然
引出了貝克特與《克拉普的最後錄音帶》
在這機緣之間
疊鳴共時一場關於K先生的憶語音景

概念：李孟濂（音樂）×角八惠（計畫主持人、導演）
集體創作暨演出：李孟濂、郭俊昇、林禹緒、楊舜名、黃瀚緯

+ 製作：耳邊風工作室
+ 舞監：李佩蓉
+ 服裝：李瑀涵

-----贊助 | 國藝會

虛擬敘事、真人現身：劇場創作應用於地方的可能模式《海口之聲》

演出：《海口之聲》斜槓青年創作體
時間：2021/02/27 (六) 15：30
地點：屏東縣車城鄉海口

演出：《迷走計畫：做伙來去颯海口》斜槓青年創作體
時間：2020/06/27 (六) 17：00
地點：屏東縣車城鄉海口

文 楊美英（專案評論人）

由屏東縣政府主導的第二屆「落山風藝術季」，於2020年12月18日至2021年3月1日活動，地點為「落山風之吹風看海地」，超過三十件的环境裝置或雕塑藝術作品設置於車城鄉海口港區、北沙灘之外，邀請了「斜槓青年創作體」（以下簡稱「斜槓」）前往演出《海口之聲》，以在海口村累積三年的在地故事，作為閉幕儀式主要節目之一。

這是「斜槓」第三次在海口做戲，往前推，2019年一月中旬首次推出《正港海口味》，經過田野訪問，改造了一處海口村民宅及其周圍環境，以劇團主要演員加上劇場概念設計的燈光音樂道具和舞台陳設，邀請觀眾在「一個晚上，走進海口的巷子內，看見一些小故事。什貨店老闆娘的戀愛、童年記事、討海人的海海人生。」(註1) 2020年再次進駐海口，操作活動方式有所改變，招募屏東在地青年及長者，通過一系列工作坊、密集排練(註2)，並改為午後時光推出成果呈現，《迷走計畫：做伙來去捫海口》，讓觀眾戴上耳機，由演員扮演引路人，帶領觀眾跨越屏鵝公路的兩側，遊走於代天宮、田邊榕樹下、沙崙地、民宅曬衣場等不同的地方風景，全程遊走社區生活地景約三小時，頗似在地導覽小旅行。

今年的《海口之聲》，延續前一年的日間時段進行活動，由劇團成員與社區民眾共同參與演出，且事前預告展演模式為較小規模的移動。當天沒有售票也無需事先登記或索票，僅要求觀眾先在海口村海口路旁的海口社區公園集合。根據引路人的開場白顯示，自由到場的觀眾人數出乎表演團隊預估的多，且成員看來多非海口社區居民，把第一個定點的觀眾席擠得滿滿。對此有趣的現象，筆者以為不妨留作日後評論觀察或是創作者反思的課題：當劇場創作應用於社區營造或地方創生的相關藝文展演活動，到底其實質訴求效益，或是作品的終極對話目標，該如何想像、建立之？

話說《海口之聲》表演文本，分為兩段式結構，分置於兩個地點。雖然筆者並未能夠現場觀賞2018年第一屆「落山風藝術季—地理風流」的戲劇演出節目《正港海口味》，僅能根據「落山風藝術季」官方網站演出紀錄(註3)，了解當時演出內容與相關場景，大致已經發現兩者之間存在著「春嬌什貨店」這個關鍵詞/重要場景的交集，並以此為2021海口三部曲的故事前情背景設定與後續發展，產生了某種程度的互文性，互相關連。

在《海口之聲》演出開始之前，自稱為春嬌什貨店退休老闆娘的女兒小山(朱怡文飾)，現身集合點，熱情招呼觀眾，引領大家往前轉入巷弄，來到一家看來像是閒置的民宅，指其為春嬌什貨店的舊址，將觀眾安頓於該棟建物對面的小片空地後，開始介紹因為忙著準備開店而累倒地上的外來女人家家(古知典飾)，於角色對話互動中融入了海口在地食材如：菜豆乾、黑豆、海菜、金松辣椒醬、月桃葉，以及恆春知名地標尖山命名的磅蛋糕，用以展現家家開店的企圖心；觀演過程確實勾起引人一嚐「海口之味」的興致。一轉身，「志明春嬌戀愛史」與家家矜寡失婚的悲傷回憶先後登場，展開了今昔不同世代兩段與雜貨店相關的愛情故事，作為這個場景的主要情節。

在這段呈現中，表演者均為年輕劇場演員，具備了角色建構與進出的基本能力表演意識，僅有兩次出現了社區民眾的參與，頓時倍覺猶如為虛擬的敘事、虛構的扮演增添了日常生活的真實色彩：一處是開場的時候，筆者去年見過的社區長者「陳爸」，一樣站在集合的觀眾旁，熱心協助指揮交通，還隨意與引路人小山搭

腔，相輔相成，意趣橫生；另一處應屬意外，正當劇情進入春嬌志明年輕時互相關心有所屬一段，突然有一位阿嬤穿越表演區(實際上即是村內道路)，彷彿也才意識到自己正橫過觀眾眼前之際，臉上浮現害羞的微笑，速速走過，奇妙的是這樣突發狀況原本可能會破壞了表演設定的戲劇情境，但不知是否阿嬤的羞赧與彼時正進行的青春戀情互相襯映，當下讓筆者感覺一點也不違和。

接著，小山姪子天天(蔡宜靜飾)以和人約好錄製「海口之聲」Podcast 的理由，驅動觀眾們跟隨移動到「看海美術館」(註 4、5)外側一處布置好的舞台上，名為錄製現場。天天化身為主持人，秀出白底紅字海報看板，陸續提出三個問題：「你家裡最有歷史最老的東西是？」、「你本來做什麼？有沒有想過另外一種人生？」、「如果可以回到過去和以前的自己說一句話，你會跟他說什麼？」

面對上述問題，四位社區年長女性(註 6，「在地演員」名單)一開始的反應最為直接快速，觀眾聽到了諸如豆醬缸、蒸籠、從旗後運來的陪嫁傢俱、傳家百年的古物，顯露了某種地緣關聯或年代背景的特殊性；至於「另外人生的想像」，大致一律歸結成「還是海口的滋味比較好」；最後一題，筆者記下的是其中兩位想給 19、18 歲的自己一句鼓勵的話語：你可以的！一切向前衝！

這一段可說是四位「在地演員」主要承擔的表演文本，自然展現了真人圖書館一般的效果，其生命表述的舞台魅力不容小覷，然而，以表演文本前後兩段的結構，前者採虛擬敘事的角色扮演，情節可說完整，表演調度也是流利活潑，觀演感受舒暢愉快，爾後以集體歌舞轉場，銜接社區媽媽的真人現身、現場問答，作為前後兩段的銜接，一來，可想像有利解決一般社區(民眾)劇場或素人戲劇工作坊的表演培力和排練時間難題，二來就一場官方藝術季邀請演出的表演掌控與計畫規格的雙重壓力下，完成了整場演出對於海口風土民情的貼近和勾勒，可謂聰明達標之舉。對筆者而言，則是還希望有機會看到真人現身的情感展露或物件肢體聲音等更多的表演。

簡言之，檢視近年各縣市出現社區營造脈絡之外的地方表演、素人劇場等各式活動計畫，早已不限舉辦文建會推動社區劇場工作坊的方式，除了鼓勵在地民眾開發自己的身體、表達自己的感受，站在舞台上發出自己的聲音，已經出現了劇場創作應用於地方文脈的多種工作手法。以「斜槓」連續三年進駐海口的成果表現，可說立基於「進駐」與「創生」的精神，發展出了不同的創作策略，善於結合劇場專業與社區期待，達到一個足以完成作品、同時也較可掌握演出水準的聰明策略，唯一存慮的是，筆者以為，若是以何種工作模式的歷程可以造成的互動影響、與後續可能存留的在地記憶強度，其中仍然存在著許多尚待重新衡度的懸念。

註 1：參見「落山風藝術季《正港海口味》」官方臉書粉絲專頁發文：「從當下回

望過去在海口存在的記憶，從地景面貌的變遷至人物往昔日子的側寫，故事一共有四個段落，結合居民的口述歷史以及青年的在地觀察所編寫而成。」

<https://www.facebook.com/events/2666993340007405/>

註 2：參見「斜槓青年創作體」官方臉書粉絲專頁說明，「做伙來去惹海口」戲劇工作坊於 2020 年 5 月舉行，內容包含：(一) 海口的身體課程、(二) 遊戲身體的說與演、(三) 誰來說故事，說誰的故事及 (四) 我的故事，我來演，一共四天、每天兩小時的課程。六月則為連續的密集排練及彩排演出。

註 3：2018 年第一屆「落山風藝術季—地理風流」— 瑯嶠劇海口故事劇《正港海口味》完整演出紀錄：

<https://www.lsf-art.com/%E8%90%BD%E5%B1%B1%E9%A2%A8%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%AD%A3>

註 4：「今年藝術季除了藝術裝置及系列動靜態活動外，在活動的基地—車城鄉海口港也同時做了硬體設施的大整修；原先的海口港候船室成了「看海美術館」，這是全台唯一面海的美術館，除保留既有的玻璃帷幕造型外，內部也針對後續的藝術展覽空間作了規劃，屋頂增設的觀景步道更可以一覽中央山脈尾段的山海大景，預期未來將是網美朝聖的拍照打卡地。」——摘錄自〈**隨風舞動，顛覆想像：來屏東落山風藝術季，走訪海口小鎮逆風之旅**〉屏東縣政府傳播暨國際事務處 2020.12.18 <https://artouch.com/views/exhibition/content-30227.html>

註 5：其前身為地方政策轉型失敗的「海口港候船室」、「恆春半島遊客服務中心」，可參閱〈何時再啟航？荒廢 13 年 車城海口港的藍色憂鬱〉2015.08.10 <https://vision.udn.com/vision/story/8450/1108855>、屏東縣車城鄉公所〈海口港〉2010.05.07

https://www.pthg.gov.tw/checheng/News_Content.aspx?n=E77410ED9DC4C80C&sms=97392D0AE9A161C6&s=0921F22B44FCD13D

註 6：參見「斜槓青年創作體」官方臉書粉絲專頁發文所列主要參與表演創作成員、部份感謝名單——

製作團隊：斜槓青年創作體

創作統籌／劇本發想：林曉函

共同創作／演員：古知典、朱怡文、蔡宜靜

在地演員：朱蘭櫻、黃如惠、楊英娟、白碧玉

音樂設計：林謙信

舞台設計：李婕綺

感謝在地受訪居民：

林連勝、李明雄、葉清涼、吳傅玉綉、劉和、白文豐、黃坤發、羅玉雲

往返於日常和劇場：從「草草」四則小品所見不同表演空間美學建構

活動：《轉·轉》2021 第十三屆草草戲劇節
主辦：阮劇團
時間：2021/03/20 (六)
地點：嘉義文化創意產業園區、嘉義縣表演藝術中心
演出：《香蘭女子電棒燙之奈奈子の假期》
《諸羅假期》
《畫外之音》
《農系少年威! lóng-s ī sià u-lia̍n-u ē !》

文 楊美英（專案評論人）

由嘉義阮劇團所創辦的「草草戲劇節」，今年邁入第十三年，連續兩個周末周日，首度於每年固定舉辦地點（嘉義縣民雄鄉表演藝術中心）之外，增加了嘉義文創園區（原嘉義酒廠），以雙園區模式同步進行，合計九十餘組表演團隊、三百四十二場戶外演出、七十二場工作坊和講堂、七十八場嘉義在地故事發展出的議題式劇場、一百六十多個市集攤位等展演休閒內容，據稱一共動員八百多個工作人員，堪稱近年來逐漸受到矚目的地方性複合類大型藝文展演活動（註 1）。

對筆者而言，除了關注 2009 年首屆「草草」的高中職青年劇展開始迄今所代表阮劇團與年輕學子的連結、在地深耕之外，更重要的是，從 2013 年第五屆起開始增加了「草草 OFF」的重要主題，致力打破制式的舞台空間，讓每年戲劇節期間的表演分布於室內、戶外、園區步道等各種地點，無論眾多作品成熟與否，歷年都展現了旺盛的實驗企圖心、活潑豐富而多元的場域可能；譬如 2014 年，筆者跟隨引導看戲的路線，進入民雄演藝廳外的公共廁所，和大約廿人或站或蹲的相互捱著，在隱約嗆鼻的阿摩尼亞氣味裡，看了一場默劇（註 2），當時表演者的肢體表情和特別的空間所帶來的強烈五感和議題聯想，至今印象深刻。

今年的「草草」聲勢更顯壯大，主題為「轉轉」，延續多年來表演、工作坊、講座、影展、市集等活動模式，還增設了所謂「議題式劇場」。根據網路媒體資料指出，此目的乃是「藉由戲劇形式，讓民眾以多元角度看待地方生活議題。」（註 3）

於此浩浩蕩蕩的節慶般林林總總的表演中，筆者僅針對個人現場觀賞經驗進行討論，但令人欣喜的是，三月廿日於雙園區先後觀賞的四則戲劇小品，對應於近年來時興的跨域劇場（含跨場域或特定場域表演、跨學科領域主題創作），各有所為，甚可視為時下劇場生態中對於替代空間表演美學建構思維的幾種代表方向，

值得討論。

首先是日正當中的時候，由「斜槓青年創作體」在「嘉義文創園區（嘉酒文創園區）」老建物「中間試驗場」的側邊整片紅牆前所演出的《香蘭女子電棒燙之奈奈子の假期》（註4）。

這是一個劇情輕鬆簡明的小品，表演團體沿用了之前台南永樂市場搬演《香蘭男子電棒燙》的部分角色頭偶道具與理髮院產業背景，設定了兩位女子從台南流浪到嘉義，其一歐巴桑造型的阿芳的理髮店於現場開張，其二美少女造型的奈奈子則是打開行李箱，以手寫標語「今日大作戰」「戀愛機器轉動吧！」宣示自我的愛情追求之旅。

表演過程，分別安排了兩個角色與面前席地而坐的觀眾進行互動，前者是招呼志願觀眾上場入座，接受阿芳性徵性的理容整髮，後者則是由奈奈子物色後發動邀請、求婚，展開飄散粉紅泡泡的兩情相悅戲碼。末了，阿芳拿起「有情人終成眷屬」紅字牌子，歡喜收場。

基本上這齣短劇有如在「香蘭」前作之基礎上的嘉義外傳；所選擇的表演舞台，磚紅背景和懷舊調性的角色造型相互襯映，而且擅用園區本來就在那裡的戶外裝置(三座人形彩色鐵椅)，自然而相合。

整段演出的節奏輕快明朗，視覺造型上讓人聯想來自德國的弗洛茲劇團 (Familie Flöz) 2014 年於高雄大東藝文中心巡演的《天堂大酒店》(Hotel Paradiso)，演員們一樣頭戴面具，以無語言對白的肢體默劇為主要呈現方式，因此，對比之下，期待這個年輕團隊未來無論是身體表情或角色表演的細微詮釋，更具功力，越加精湛傳神，繼續發展出另一齣老少咸宜、四處趴趴走的巡演好戲。

接著，筆者陸續看了「議題式劇場」五個作品中的《諸羅假期》、《畫外之音》、《農系少年威!》，內容均與嘉義文史、產業脈絡有關，可說是將嘉義常民生活歷史素材轉化為戲劇文本；在表演空間的建構邏輯來看，《諸羅假期》、《畫外之音》和「香蘭」一樣發生是在嘉義文創園區內的不同區域，運用表演元素將日常產業功能空間和戶外環境打造出特定的戲劇情境——帶領觀眾離開日常生活機能的慣習空間，移形幻化踏入某種表演文本的劇場環境！然而，等筆者到了民雄演藝廳內實驗劇場所演出的《農系少年威!》現場，則感受到創作團隊運用自然素材等手法翻轉黑盒子空間成為日常農業現地景觀的企圖。

其中的《諸羅假期》（註5），帶領觀眾進入酒廠的小麥儲存槽，經過一段開場序言(大意是宣布：各位好兄弟即時起放假三十天，列隊隨行後將魂歸人間「自由行」)，當下觀眾已被更換身分為奔赴普渡盛宴的陰間鬼魂，巧妙入戲。

其劇情大致從今昔普渡儀式的時代變遷切入，觀眾於建物內往下走，首先看到劇中角色新鬼和老鬼的對話，有助建立表演文本場景的基本理解，然後跟著領隊順

著高聳曲折的樓梯結構分段上升，沿途樓梯扶手欄杆上有些裝置著黃色紙片繞捲成的小人造型一排，零星分散佈置的白紙摺成的大船、小船，以及整個建築中空高處部分往下垂掛大大長長(類)符咒的黃色紙聯，上為富有樸拙手感的文字，如「令」「早出晚歸」「洪雅諸羅桃城」等，頗能營造本劇談論七月普渡習俗的戲劇氛圍。之後的劇情演出主要於兩處漏斗型儲存槽進行，觀眾先是俯視低陷處的演員辜泳妍獨白，聽到了一個女性總舖師一生打拼和生命終結的故事，搭配演員被置放在一張朱紅圓形辦桌上，以及運用樂高積木組裝成的普渡菜色、盛放於十餘張粉紅塑料盤內，明顯得植入了台灣辦桌文化常見物件，符號清晰且有趣。其後，觀眾來到第二個儲存槽的上方，往下看到的是深藍淺藍靛青的長方形色紙亂中有序的集中凹槽底部，前一場戲的女性總舖師來到觀眾附近，憑欄往下傳送了一艘紙船，同時觀眾慢慢將她的事故和之前遇過的新鬼、老鬼的關係連線組合完成了故事拼圖。

筆者以為，《諸羅假期》堪稱此行觀賞經驗中對於作品與表演場域的運用、整體環境視覺設計簡約而精準有力、以及觀演關係執行自在且有助文本共構，因而最感驚艷者。

至於《畫外之音》(註 6)，劇情以陳澄波畫家的妻子張捷為主角，訴說他作品背後的故事與兩人之間的回憶，表演內容包括了畫家時代背景歷史資料，搭配現場器樂演奏，偶爾音樂人穿插扮演，協助情節需求，進出角色之間稍顯生硬而忙碌。

《畫外之音》是在方形的空間演出，是一棟長條狀建築的一個房間，讓觀眾一邁入便迎面看見畫家陳澄波 1931 年繪成「我的家庭」的投影畫面，也是整場表演的起點，而後隨著畫家妻子口中的介紹，帶領觀眾繞行房間其他角落，配上畫家其他代表作「嘉義街外」「自畫像」。

就此創作題材而言，無庸置疑係屬嘉義重要藝文主題選項，但也正因此更具挑戰的難度：如何在多年來已經相當充分的資料庫和各種藝文轉譯創作發表之後，找到獨特的視角或是傳遞深刻的情感、涵義。至此，以筆者的台南劇場生態參與經驗，想到一個相關的實例：2012 年那個劇團於台南市公園路 321 巷內畫家郭柏川故居推出吳思優編導演的《畫外·離去又將再來 Connotation》，由畫家妻子朱婉華以畫家未亡人的身分登場向觀眾感謝致意後揭開全劇(註 7)，情節內容不僅能讓觀眾進一步認識台灣前輩畫家郭柏川的人生經歷和精神風骨，還有女人作為妻子和母親的生命轉折和內心滄桑。

再者，《畫外之音》在表演空間的構想上，觀眾被告知於方正的房間內遊走觀賞，但實際上筆者感受到當表演者移動的時候，看似開放的多面向觀演關係，似乎存在著某種接近畫框式(或者說是鏡框式)的設定和引導，在表演區位調度和觀眾可自由行走看戲的二者之間，產生了一種尷尬。

筆者當日趕上最後一場的《農系少年威!》(註 8)，乃是位於民雄演藝廳的實驗劇

場內，與前述三個演出空間屬性完全不同。雖然處於規格專業的黑盒子劇場，這齣戲的觀演區域並非遵照一般慣例，而是幾乎完全不使用本有的觀眾席座位。整場安排觀眾(估計約五六十人)於原本的舞臺區席地而坐，身兼旅遊團嚮導、劇中鳳梨農、蜜農、蘭農、筍農等多種角色的兩位年輕男女演員圍繞著觀眾的四面演出，角色轉換流利，調性幽默詼諧，再加上每一段轉場即邀請觀眾自行更換觀賞面向(無異形同一種身體活動)，使得滿場互動活絡氣氛歡樂。

除了表演內容顯露來自田野調查的嘉義線在地農業脈絡，演員以真人現身導覽模式的揣摩扮演，向觀眾自述身為一名嘉義青農的奮鬥辛酸血淚或從農趣事，以扼要俐落的文本結構，有效勾勒出清晰且親切的在地青農縮影。

當觀眾面對四面的舞台，僅僅運用不多的桌椅、植物等道具，在專業劇場的黑色空間裡面塑造若干農林田園自然氣息，特別是一次轉場時，工作人員連同觀眾參與一起將觀眾席的三面都拉起了養生膠帶，瞬間將觀眾包進所謂的蘭花暖房，堪稱是價廉物美的舞台設計手法，同時連動情節場景的觀眾感官變化，讓人印象深刻。

末了，回顧已經結束的第十三屆草草戲劇節，筆者雖然所能實際現場參與的項目有限，但仍可感受到雙園區節目陣容的形形色色眼花撩亂之餘，也在朝向熱鬧與門道、在地深耕的表象形式與深層意義等策展走向努力之，究竟是否歷經十餘年的成長後，如此的一個初衷為劇團的戲劇節，果然已經、或將會升級為一座城市的藝術節、一個地方的文化慶典(註 9)！？筆者認為，需要繼續觀察其在地連結與實質影響，但若回歸本文書寫思考的起點：以其開放式勇於嘗試各種空間的表演可能，包括多種替代空間(或 其他不同定義的環境劇場、特定場域)的表演創作，已經值得鼓勵，並期待來年來自各方人馬匯聚嘉義所激盪出的劇場新貌。

註 1：引述資料來源為阮劇團的播客節目《這聲好啊！》EP. 46 來草草沒遺憾 現場 live 讓你過過癮 ft. 草草戲劇節

註 2：可參閱 <扛性侵倖者重量 劇場解讀性別底層>一文相關描述：「二〇一四年嘉義草草戲劇節，姚尚德創作小品「呼吸是你的臉」，他身穿婚紗般的澎澎裙，在瀟灑尿騷味、消毒水的男生公廁跳舞、哼歌。小品中，設計了一個與觀眾互動的橋段，姚尚德抓起一位觀眾的手，撫摸自己，撫摸幾下後，往自己臉上狠狠的甩了幾下巴掌。接著，他又捧起另一位觀眾的腳，往自己肚子踹。

姚尚德想透過這齣小品，訴諸二〇一〇年葉永鋕事件，葉永鋕生前因為性別氣質，國中時遭同學霸凌，不敢在下課時間去上廁所。事發當天，他在接近下課時，

提前離開教室去上廁所，後來被發現傷重倒臥在血泊中，送醫後不幸離世。他在戲劇探討，倘若葉永鋳還有話想要講，他想講什麼？」

<https://vita.tw/%E6%89%9B%E6%80%A7%E4%BE%B5%E5%80%96%E5%AD%98%E8%80%85%E9%87%8D%E9%87%8F-%E5%8A%87%E5%A0%B4%E8%A7%A3%E8%AE%80%E6%80%A7%E5%88%A5%E5%BA%95%E5%B1%A4-10e90d2efd17>

註3：〈草草戲劇節邁入13年 升級城市文化慶典(影音)〉

<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2093796>

註4：《香蘭女子電棒燙之奈奈子の假期》製作團隊/ 斜槓青年創作體；演員/ 朱怡文、周韋廷；樂手/ 林謙信；奈奈子面具設計暨製作 / 黃郁婷；阿芳面具設計暨製作/ 古知典。

註5：《諸羅假期》導演/ 葉志偉；文本協力/ 吳彥霆；演員/ 王熙淳、吳碩恩、辜泳妍。

註6：《畫外之音》導演/ 陳仕瑛；樂手/ 嘉頌青年團（陳羿弦、楊士進、葉宇達、錢威穎）；演員、歌手/ 葉蓓蓉。

註7：可參閱 郭育廷〈[框裡框外的女性自我實現《畫外：離去又將再來》](#)〉
<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2323>、〈「畫外」話外---向那個劇團致敬〉 <https://blog.xuite.net/h2086805/blog/119888604>

註8：《農系少年威!》導演/ 莊雄偉；編劇/ 何安妘；演員/ 何安妘、錢君銜

註9：參閱〈草草戲劇節邁入13年 升級城市文化慶典(影音)〉：「草草戲劇節策展人、阮劇團藝術總監汪兆謙：『(原音)草草戲劇節它已經正式從阮劇團的事變成嘉義的事，這個藝術節從一個劇團的藝術節，變成這座城市的藝術節。』」

<https://www.rti.org.tw/news/view/id/2093796>

梨園裡的破碎身影：歸返生活勞動環境的民眾劇場

演出：石岡媽媽劇團《梨花心地》環境劇場

時間：2021/04/10 (六)下午四時至六時半

地點：台中市石岡區梅子社區百年芒果樹(集合入場地點)

文 楊美英 (專案評論人)

首先，破題說明，所謂「破碎身影」，一者來自表演文本敘述身為一個女性於石岡的生命經驗充滿各種不同人生階段、不同社會階序所帶來的要求、期待、責任、義務等等所產生的拉扯、限制、擠壓、牽引、傾軋，終於產生肯定自我的認知和生命形塑的破碎狀態，透過媽媽們的語言、肢體和歌聲，既悲苦又堅強、既寫實也詩意，令人動容；二者，則是與本次演出乃是設定於石岡媽媽劇團原生所在的場域有關——整個觀演全程發生於社區內的廟宇、梨園、家屋等生活現場，樸實自然，具有真實的力量和美感，但也是因此，觀演空間的頻頻切換以及若干角色的表演方式，反而造成表演文本的一種破碎感，不無遺憾。三者，容於本文結語補述。

這齣《梨花心地》為石岡媽媽劇團成立 20 週年發表新作，三月中旬受邀前往台北寶藏巖國際藝術村「山城劇場」演出，筆者並無機會到場看到，只能針對四月中回到石岡登場的「環境劇場」（此乃依據演出現場所發一張觀演動線地圖上所寫的）版本，進行書寫。

當日下午四時餘，觀眾們齊聚於一棵蒼鬱的百年芒果樹下，經過分組，列隊於承福祠前，周邊的工作人員紛紛準備著自己的工作，然後有人宣布：表演即將開始、不知不覺的時候就會開始了。有趣的是，或許因為工作人員提醒大家把心情放輕鬆、不知不覺……反而讓觀眾警覺著四周的動態，讓現場氛圍凝結、不自然起來。稍後，很明顯的是有一位顧盼自得、靠近觀眾、藉故攀談的演員來到了，一段自報家門，述說離家的遊子心情後，使用客家話大聲的說：「跟我、回家鄉吧」，帶動觀眾們前進的步伐。

在這段序場，首先是一位演員面對觀眾群聚於真實生活場所內的第一次亮相，縱然口白內容理應有相當的自傳色彩，可是帶有虛構性質的表演風格，使之出現了真人現身或角色敘事之間的縫隙，又如在他說到地震恐怖的時候，因為觀眾們明明身處綠意盎然的果園旁，卻見她態度認真、身體搖晃的厲害，此一尷尬的裂縫更趨明顯；筆者以為，這是因為觀演雙方都在尋找表演敘事與戲劇情境的入口，幸好此處僅僅是短暫的不知何以是從，後續各段觀演關係漸漸穩固下來，互相融入。另外，在這段表演進行過程中，突然演員身後的果園出現了自動灑水的畫面，在斜陽映射下閃閃發亮，頓時打開了表演畫面的景深，格外動人，筆者不確定如此是否表演團隊的刻意設計，仍為之欣賞，締造了將觀眾視線引進與現場環境風景同步呼吸的美好瞬間。

接下來，觀眾展開觀演的旅程，走入石岡梅子社區的梨園小徑，先後共有八個景點：黃家半倒伙房、梨園邊、梅子開基土地公廟、梨園內果樹下、家屋、洗衣場、半月池、廖家厝。

在移動中，觀、演同時進行，除了聽到年輕人離鄉求學追尋理想的掙扎、921 地震帶來的災難損失和傷痛記憶、客家聚落的重男輕女、石岡梨園農業生活重擔等，最多的內容是訴說女性在此的生命困境，一肩挑起為人妻人媳人母等社會結構賦予的重重任務和定位，從年輕到衰老，一年到頭種菜種梨、包粽子、灌香腸、做月餅、曬福菜……有如日昇月落、日復一日的重複生活作息，隨著四季推移，跟著節氣進行各種應景勞務，讓不同生命體驗的筆者同時感到巨大的堅強辛苦、和一種歲月靜好的異地風情想像。

女人的形象，在各段中出現不同的面貌：伙房和土地公廟前的慈藹祝禱祈福、梨園果樹旁的辛勤忙碌同時婆媽間的閒聊、生育孩子、跪地擦地板、水池邊洗衣服、家屋前的持刀切菜殺雞……林林總總的勾勒出了石岡媽媽在現實生活中的生命圖譜，也頻頻聽到了她們如何的堅持努力而又如何看待自己的話語：「我們女人生養孩子，和土地公一樣守護這塊土地」「一世人都為了這些梨子，日子慢慢的過來了」（註 1）

縱然就上述動作和語言似乎不脫一般日常傳統的女性生命印象，然而觀演現場感受到表演者強大的身體能量和情感投射，備感震撼，特別是有兩段的表演文本使用了詩意的語言、寫意的肢體風格：

其一，第二處果園中，戴著斗笠的媽媽慢速獨白，說到「我的眼淚、我的汗水，你有看到了嗎？」，胸前背負大鼓的女人緩緩開始擊鼓和身體動作，定位她周邊四個蜷縮在膚色彈性袋的表演者隨之一步步掙脫出來，除了稀疏沉緩的鼓聲，她並無嘶聲力竭的哭喊，而是無聲的吶喊狀，痛徹心扉的臉部表情，猶如承接了劇中前一女人的痛苦，表述了一種樸直無奈的力求生存的苦痛掙扎，而後在手持油紙傘女人的客家歌謠吟唱聲底，優美而悲傷的氛圍中，引領觀眾的注意力回到自身所處的梨園，枝葉搖曳、微風清爽。

其二，觀眾被帶到一條石磚小路旁，面塗白、身著白色婚紗的女人(楊珍珍)雙肩一根扁擔，挑著鍋碗瓢盆、砧板、看似活生生的雞隻，往上走到老屋前庭，讓觀眾以仰望的視角觀賞整場。雖然其視覺造型以及部分肢體動作給人舞蹈的聯想，但其實也非完全符合，對筆者而言，甚至希望如此表演方式未來可以發生更多的異化，更加貼近石岡媽媽的自身特質與美學走向。而後，接連的幾小段都讓人聽見看見這群獻身家庭土地的女人的心情寫照，現場迴盪著濃郁的情感渲染，譬如：一位藍長衫阿媽現身，淡泊的聲調——「女人的命 就像菜籽命 如果灑的對 不一定種得好 如果種得好 不一定灑得對 女人的命 很少人看得到 就像沒有影子的人」； 鑿鑿震耳的鼓聲響起，分佈老厝前庭的石岡媽媽們神態沉穩的緩慢脫下紅色客家式背心、黑長褲，同時身上還穿著白色婚紗的楊珍珍奔跑石階上，大聲說著「……老的需要的是我的拐杖，小的需要我的懷抱，炊煙裊裊，讓家有圍桌的味道」「灶上的火還是要點燃的 灶上的火還是要亮起的」「揭開婚紗 我就是沒有影子的人」「我是誰 我是…… 我是女人」； 之後，襯著漸轉

昏黑的天色，女人們神色自若，昂首凝視前方，她們如梨花般的美麗而脆弱，卻也有著為了保衛家園的驚人毅力韌性，而非一般所謂硬頸精神的旗幟；整合了整個下午通過肢體言語和生活勞動環境的表現，觀眾得以充分感受這群石岡媽媽自我形塑了獨有的「大地之母」樣態，種種現實人生糾葛中努力求生存，個個於破碎疲憊的生活境遇中直面挑戰、肯定自我。

相對於這兩段的表演風格，前面幾處以媽媽們聚集果園工作、水池邊洗衣服的勞動場景、日常對話，則顯得較為瑣碎；雖說其內容展示了現地真實而重要的生活經驗，包括石岡媽媽劇團的成立歷史，然而卻也因此拖沓了戲劇節奏，影響觀演感受。

若是以一個作品結構的完整性而言，除了在二十年龐大的題材資料庫中何以捨選、剪裁，肯定存在高度的困難以外，如何將取材生活經驗生命敘事的表演文本置放於真實的環境，如何決定寫意或擬真的表演方法，在在需要考慮作品整體的一致性、抑或是在不同場景之間的切換轉變。純樸可愛的媽媽們在展現自我真實情感訴求的表演大多成立且無比動人，但在若干扮演的段落則出現會讓觀眾出戲的問題，例如：在第一處梨園的石岡媽媽們，一邊工作一邊討論夫妻、婆媳相處過程中婦女的辛苦——驀然，筆者發現距離觀眾僅一步之近的演員們可能因為必須保持角色表演(包括對話和動作)，在同樣的地方對同一幼果一連套了四個果袋；又，洗衣婦女的聒噪暢談一景，見那洗滌衣物的水池看來汙濁，令人起疑；或者是在觀眾移動至不同表演區域的過程中，偶爾會看見一旁「等候上台的演員」，因而出現了「環境劇場」通常不存在的「後台」。上述點滴，涉及表演文本與日常環境、真人現身與角色扮演之間的虛實邏輯關係設定，需要更多的創作醞釀與排練發展，期待將劇場與生活連結的石岡媽媽劇團的後續進展。

另外，本次演出，除了著力於運用現地環境的移動式觀演模式，也在過程中特別安插演員和觀眾的互動方式，有親切的招呼、詢問：「少年仔，要不要來石岡種梨」、「你們從哪兒來」、(至少說了兩次的)「好久沒看到這麼多客人來」，強化了作品中傳達石岡媽媽對地方沒落的寂寥憂心；有沉浸式參與的邀請：在福德祠前，阿嬤請觀眾幫忙搬動供品，然後，雙手合十 邀請觀眾一起祈福(一來為農人祈雨，二來祝願劇團順利平安)。

當天的夜色籠罩之際，《梨花心地》的演出以環繞半月池的擊鼓作為觀演終點。回想這段路程，回歸日常生活環境的戲劇場景，欣賞來自生活故事剪輯編撰成的戲劇情節，兼具了感動與美感。筆者以為，這是一群女人守著土地守著家園二十年，踏實辛苦的努力面對現實(包括聚落族群傳統對於女人生命樣態自決的限制和挑戰、近年土地正義的抗爭、地方利益糾葛、學習調養生息與整合社區資源等問題)，同時堅持劇場藝術的創造性勞動，以自己的身體和話語，向這個震災後求生的複雜世界，發出自己的聲音。其中所展現生命的形影，縱然破碎，動能可貴！筆者相信，《梨花心地》宣示的是，石岡媽媽們擁有繼續昂首前行的重要力

量。

最後一提，本文命題中所說「破碎的身影」，也暗藏於表演文本選用的環境空間之中，即是前文所描述白色婚紗女人以佝僂身姿挑起重擔吃力邁開蹣跚腳步的高處老屋，與近年東豐快速道路二階環評受到石岡反徵收聯合自救會反對路線等議題相關(註 2)，然而這點關於土地是否將陷於破碎命運的隱憂於觀演現場被低調處理。一如上個世紀末迄今，無論命名為社區劇場或民眾劇場，持以發展的理念或美學各自紛歧，仍待更多的實踐者開展真實的步伐。

註 1：來自筆者的觀演現場筆記，並非表演團隊的劇本，僅供參考。以下亦同。

註 2：可參閱〈東豐快速道路二階環評通過估明年復工 石岡反徵收自救會將抗爭到底〉 2021-02-05 <https://news.pts.org.tw/article/512191>；〈東豐快有爭議〉：「居民林月霞原本因為道路要從農田通過，土地面臨徵收，還被分成兩半，苦惱不已，後來經過修正，改為高架，她開始擔心道路阻擋日照。」 2021-02-08 <https://ourisland.pts.org.tw/content/7491>

告別名義下的意義？《再見了，瑞北》

演出：響座劇場

時間：2021/05/14 20:00

地點：高雄市響座劇場

文 楊美英（專案評論人）

一個歷史四十年的在地夜市（註 1），與這座城市的居民累積了多少情感記憶和生活故事的連結？年輕劇場創作團隊（註 2）將會如何編選其中的素材，進行演繹？基於如此的好奇，特別於社會氛圍緊張的週五夜晚，搭乘大眾交通工具前往高雄看戲，沒想到隔日因應防疫三級警戒，後續場次臨時宣布延期至十月初。消息傳來，五感交集，看來面臨告別的態勢，果然隨時會出現我們的生活中。那麼，響座劇場四號作品《再見了，瑞北》，這齣戲是珍惜過往的懷舊眷念，或是打包舊事才好揮手斷捨離的姿態？或是，為了什麼呢？

當晚八點，走進劇場，室內一片暗，摸索著小心的坐入有著安全社交距離的少少觀眾席。身處漆黑之中，只能靜靜等待，當眼睛適應環境後，慢慢發現觀眾席正前方、舞台的底端，即是這棟樓原來的玻璃窗外風景，可以看見遠方幾棟商業大廈的燈光設計閃閃爍爍，成了開演前的場景，也是該劇於空間運用上的一個動人亮點。

先說到展演的空間，「響座劇場」位於高雄市前金區商辦大樓的九樓，自有平日的排練場，也可作為對外呈現的小劇場，最多只能容納四十位觀眾。《再見了，瑞北》的表演區，除了使用前述排練場為主，隨著劇情發展，也讓角色移動至觀眾席後方的一個房間，意思是角色走入家裡書房，翻尋出若干物件，揭開了家庭陳年傷痛話題，由此代表著劇中角色走進回憶。

所謂的回憶主題，最明顯的莫過於劇名標示、以及全劇起點即開門見山宣告的「今天晚上」之後就要關閉的瑞北夜市，加上爾後接續的對話中，觀眾逐漸觸及了韓國瑜(娃娃、扇子等道具)、牆上裱框的新聞剪報、六年前的高雄氣爆(凱旋路)造成家中二弟身亡的傷痛等；因此，筆者相信，這齣戲具有勾勒近年高雄市民生活集體記憶的潛力，而且是年輕世代的視角，只是，能否重組文本編織的經緯，挑出情節紋理的主調，甚至包括表演區位調度、角色與戲劇場景之間的內在互動等，均尚有討論空間，而非僅限於一再拋出這家人多麼喜愛夜市涼圓、燒冷冰來象徵夜市關閉後將要消失的美好滋味，顯得徒然而瑣碎，卻仍無法具體強化該劇設定觀演現場的窗外、樓下即是夜市的稀薄存在感。

全劇現身觀眾眼前的角色是一個帶著台北女友回家的高雄男孩、高雄媽媽三人，延伸出的主要角色關係即是情侶、母子，然而藉由全劇沒有肉身出現的父親(及其職業為記者的設定)，顯然成為該劇實質上更強力的情感定錨，牽引出家庭生活狀態變異，進而連動文本內容涉及的高雄地方政經動態。

然而，戲開場後的情侶甜蜜互動，穿插偶爾的母親招呼，似乎目的在搭建一個兒子何以想家又少回家且趕著匆匆想離家的心理背景，為了醞釀後半段要揭露關於這個家庭不堪負荷的創傷記憶，最後推至劇中人物對於彼此的關愛、對於高雄這座城市發展的關注，然而，用心的鋪排之餘，大多時候場上過於倚賴語言的表面問答來構成劇情，若干關鍵性的對白，譬如兒子要媽媽「不要自己一個人扛」、媽媽對表達兒子：「我是想讓你們專心讀書」、兒子說出了自己心底的聲音：「我只是不想成為家裡的負擔」，又如女孩問男孩：「你知道為何我會跟你在一起？」，都讓人感覺推動話語底層的情緒或行為的動機稍嫌隱晦或遙遠，直到後半段男女二人走入充滿回憶的房間後，觀眾聽到了一個兄長的懊惱遺憾，悲傷的眼淚如泉湧而出，原來這是他不想回家的原因，也造成他近鄉情怯，但仍有種應爆、未爆而勉強爆發的力道不足感。之後有一段母子的對話，藉著一個與瑞北夜市燒冷冰相關的家人生活記憶，兩人有所交心，也將城市變化與家庭變故兩條敘事線放在一起落實了。

這是一個年輕的表演製作團隊，從作品取材和空間運用等方面來看，勇於嘗試。除了台上演員的表現稍顯青澀、偶有咬字含糊的情形，有待時間歷練的精進成長，筆者以為，整齣戲觀演完畢，有一些感情、一些傷感或溫馨的傳遞，可是，創作整體的核心意圖，則難清晰接收；作為觀眾的我，不介意自身對於瑞北夜市的陌生，也樂意透過一個夜市的生滅來感受一個家庭的悲喜離合，於是，無論所謂高雄子弟對於家鄉舊事的眷戀而企圖透過劇創來記錄，或是通過一個夜市即將走入歷史的傷懷而藉此隱喻或探求家庭結構變異、家人以愛為名而相距相近的真諦，都是筆者在觀演過程中所感受到劇情可能為自己揭露的面向，遺憾的是，這種期待或假設，始終如窗外的城市景觀一樣距離不變，始終依稀的存在著。

那麼，《再見了，瑞北》是懷舊想念、揮手斷捨離、或是為了什麼呢？該劇揮手道再見的，只是一段飄渺的過去？告別的姿態，需要/可以建立更多的意義？

附註

1、劇中所說的「瑞北夜市」，屬於傳統型的路邊夜市，位於高雄市前鎮區瑞北路與公正路口，每週三、週六晚上擺攤營業，估計走完整夜市至少經過三、四個路口。根據高雄市經發局 2012 年訂定「高雄市攤販臨時集中場管理自治條例」，2019 年讓非法占用道路的一德勞工夜市走入歷史，而有 40 年歷史的瑞北夜市，原本經過兩次展延，2020 年 11 月 11 日被宣告為最後營業日。後續發展與現狀仍待進一步了解。可參閱 <https://udn.com/news/story/7327/5021992> 2020.11.17

<https://www.ettoday.net/news/20201201/1866292.htm> 2020.12.01

<https://tw.appledaily.com/local/20210529/ZQ6TPJA4ZFFDTIY4JOK5S2YSEQ/>
2021.05.29

2、《再見了，瑞北》劇組人員名單

導演：黃琦勝

副導演/編劇：張育瀚

演員：建安 | 高健鈞、芳庭 | 洪于茹、陳母 | 陳嘉禎

舞臺設計：陳姿樺

燈光設計：袁皚霖

燈光執行：馮禮潔

影像設計：穆丹尼

音樂設計：劉昱德

舞臺監督：林子涵

執行製作：黃郁晴

移地表演之內、外的空間敘事?

演出：山東野表演坊《Tama——和我聽說的不同》

時間：2021/09/18 (六) 19:00

地點：花蓮縣萬榮鄉支亞干部落

演出：肉捌國際 X 天團《許生的夜：男人的白蛇與法海》

時間：2020/10/24 (六) 19:30

地點：臺東舊縣立游泳池

文 楊美英（專案評論人）

移動式表演創作，這兩年於各地出現頻率漸增。隨著觀演經驗的累積，筆者開始思考，當一個作品需要安排觀眾流動於不同場域，理由可以是為了滿足表演敘事內容的場景需求，或是達成該創作計畫與特定場域(以及在地生活)的實質連結，甚或也有可能讓空間同時具有自身的敘事功能，借由觀眾與表演所在地點的移轉而延生出對於表演文本的意義加乘、戲劇結構的話外之音？

由此提問，以下將從花東近年兩場演出來進行討論。

首先是今年九月中下旬的一個夜晚，按照 google 地圖導航功能來到一處部落道路旁的民宅，萬榮鄉西林村 26 號，網路電子地圖標示為「阿改玩生活」(註 1)。先在路邊臨時擺設的前台驗票，然後自行選張院子裡的椅子坐下，等候所謂的演出開始——是的，作為一個從南臺灣長程抵達的觀眾而言，僅剩下網路地圖的交通指南參考，幾乎可說完全不知自己所在何方，不只是帶著外來客的陌生感，可能還得加上因為失去城市建築街道的指標，身處四周黑暗不明的環境之中，倍感殊異、奇幻，同時產生了因疏離而激發想像的融入感。

在演出正式登場之前，觀眾們坐在鐵皮屋頂的矮厝前，被遠遠近近的蛙鳴環繞著，自然的帶領現場觀眾一起踏進了劇中的真實場景。

《Tama——和我聽說的不同》，改編程廷的小說創作〈Tama〉，情節內容以部落發生的登山客「過度自信的 Teywan」(太魯閣族語「平地人」)遭遇山難的新聞事件為背景，描述一對單親家庭長大的姊妹 Iwan、Ipiq，常遭受父親 Yumin 酒醉後的家暴，在遇到一個孤僻獨居、口拙心善、維持上山打獵的鄰居 Pisaw，在越來越多的互動、照顧、和樂相處之後，漸漸產生了生活習慣的改變，甚至讓這名

中年獵人 Pisaw 決定要用激烈的手段來取代 Yumin，成為兩個女孩的 Tama(太魯閣族語「爸爸」)。

上述情節的主要部分都發生在矮屋前的定點演出之中，直到 Pisaw 借用 Teywan 的 Tama 尋賞 30 萬元的誘餌，引領 Yumin 一同上山尋人。隨著兩名男演員騎著野狼 125 離開，觀眾被招呼站起，進入這個作品的第二、第三個的表演場域。

就在鐵皮屋附近，劇團工作人員帶隊，觀眾魚貫前行，走入一條漆黑的部落小路，週遭漆黑的幾乎伸手不見五指，步調悠悠緩行。這段路上，觀眾可遇見路邊設置了三個大木箱，裡頭佈置了燈光、相片、女孩的作文等；大家可自行從洞口向箱內觀看，看見四個角色的過往生活情景，對筆者而言，這段內容大致等同於前一段屋前表演所得的訊息，像是此劇角色設定和情節語言之間的圖文對照版，感覺似無更多補遺或認知的擴充，因此略有失落，並感疑惑。

通過這段幾乎沒有光害的路途，大夥來到河堤，夜風涼颼颼，四處依舊暗黑，前方遠處依稀可見山形，當肉眼漸漸適應環境，發現了河床上立有螢幕，雖然這天據說因為大自然的風力造成技術上的干擾，出現了停擺的等候空檔，然而或許正是一個南臺灣觀眾身處難得親近的山野河畔，倒也怡然自得。(在黑暗中筆者使用手機定位尋找自己的所在，出現的地名是：壽豐溪，以此格外感受到一種無法判準的迷茫感，聯想及劇中已失去部落傳統生活文化的 Yumin 被 Pisaw 帶往山上後的失去方向、無力慌張感)

全劇在此進入收尾。透過影像播放的方式，交代了 Pisaw 在屋前立定心意、暗暗謀劃殺人的後續執行過程。黑白的畫面，襯著漆黑的夜景，散發沉靜美感；然而，從兩人入山尋人，進入謀殺的一段，理當是全劇的一個高潮，然隔著遠距觀賞現有所見晃動人影所構成的畫面，並無法清晰理解節目單所刊載〈Tama〉小說的結局，特別是文學性手法所建構的生死一瞬，以及小說字裡行間流露的角色內外反差、心緒翻攪的情境層次。

撇開從文學性文本改編成戲劇演出的敘事創作手法，以本劇的演員屬於部落素人而言，筆者以為，在選角的良好基礎上，期待還能將原民生活經驗融入這個具有在地關連的創作題材，讓角色的表現更顯立體。

回到空間的討論，全劇的運用分為三處，第一段的矮屋前，等同於劇中角色的生活場景，也是部落現場的真實空間，足以讓角色的野狼 125 真實的呼嘯來去，連劇中穿插的細細雨絲、夜空傳來的雷聲、角色配戴頭燈所照射的樹梢搖動，都格外生動，引人有感，搭配音效控台播放的直升機螺旋槳呼呼轟隆隆作響，可說是虛實交織，共構戲劇性身歷聲效果。第二段，則可視為一種轉場，更是觀眾的一個「通道」——不僅是從當地的居住所在通往大自然環境，由前一段劇情角色的「此時此地」通往他們的前塵舊事和心中所夢想的未來，也是從道德壓抑的日常居所通往欲望釋放的自然場域。第三段，觀眾們被帶領到了幾乎無所可視、卻又

無比空曠的山野河畔，在迎來了敘事影像內容所傳達的故事結局之後，筆者不禁想像，假如此時完成原本要說的故事內容以外，是否還有將敘事形式讓位給空間的可能？在上述的三種空間轉換之間，進一步試探內在象徵的意義，有些觀演時刻，讓空間成為講故事給觀眾聽的主體!?

在此思索軸線下回顧這兩年的移動式展演作品，筆者可說對《許生的夜》印象深刻，因為當時的觀演經驗中，不只實際體驗空間之於表演，可以是敘事文本的載具，成為觀演交流的基地，而表演對於觀演動線和場地的安排，也達到了一種空間的敘事。

這是 2020 臺東藝穗節系列之一，演出地點為閒置多年的台東舊縣立游泳池。

演出開始前，觀眾被引導走下乾涸的泳池內。第一段，觀眾抬頭看著原本的泳池司令台變身為歌仔戲野台，以熱鬧粗俗的歌舞揭開序幕，接著，命名白素貞、法海等角色輪番上陣，其中出現了所謂的雙胞胎，是許生的左右腦，也提及白蛇與法海的八百年恩怨，讓白蛇一把拉下法海身上那條「粉紅色的腰帶」，都與白蛇口中「笨蛋許仙」的糾結纏綿有關。

然後，當野臺戲告一段落，觀眾們依序離開泳池，迂迴的步上泳池四周看臺的其中一面，觀看表演的視線從仰望變成俯瞰。

第二大段的表演，由帶著手電筒的表演者啟動，以光束照亮泳池底的一片漆黑，四周仍然靜默，突然(泳池外)不遠處傳來垃圾車的旋律，頓時讓人產生從戲劇現場表演抽離卻又連結演出真實環境的超現實趣味。之後，男人奔跑、丟擲泳圈、搬動鐵架、組裝高台……逐漸建立泳池內的場景。基本上，整個觀演過程維持低明度的狀況下進行，許多表演動作都在朦朧中發生，猶如一場一場人生春秋大夢的喚起、幻滅。

整場表演，融合戲曲、藝陣、行為、聲響、煙火等元素，以多元的藝術形式開展了戲劇敘事的多樣手法。例如：一段是多位表演者的各自行為，有：一個男人，腰上綁著一重袋，想拋開、但丟不下，一個女人把冰塊放到火上燒，一個女人穿起一件洋裝、脫下，又穿另外一件，再來回的換穿，充滿猶豫、選擇困難狀……演繹出各般糾結、慾望、恐懼、探索、放逐等心象。另外讓筆者感受特別強烈的有：多位表演者將身體躺在滑板上，從觀眾右側橫過整個泳池底部，節奏順暢有趣而畫面奇異；一段給人馬戲團聯想的各種水中生物造型遊行，形成魔幻瑰麗的景觀。

最後，來到曲終人散的時刻。鐵架上的座椅起火了，他(許生)不能回去上面了，只好跑下泳池地面。當一列九人組成看似「西索米」([Si-So-Mi](#))的行伍慢慢繞行躺臥的許生，彷彿送葬，也像是安撫怨靈、召喚渺渺的祝福。

最後，凌亂的泳池底只剩他，男人「許生」躺在地上。全場寂靜。

片刻，另一人上前探視，拍醒他、起身，兩人一起離場。

此刻，我們(觀眾)和這座終將拆除的泳池與男人「許生」，在此共同經歷了一個夢境一般的視聽奇幻旅程。(乍然體會：這個泳池同時承裝了多少泳客們的記憶，通過當天晚上的演出後，儼然也是成了一個中年危機症候群的容器嗎)

筆者以為，從戲名的副標題「男人的白蛇與法海」、以及第一段的表演內容，不難將泳池內的「許生」和「許仙」連結。加上劇中飾演許生的曾啟明，是《白水》1993年首演版的演員之一(飾演法海)，不免予人聯想，不過，這回的許生不再是夾在「佛」與「妖」中間的那個男人許仙，倒像是有個男人一生路途過了一半，滿是迷惑，處於不上不下的狀態，只能確定的是：過去已逝去，未來不可知。於是，在此作品中，一座乾涸無水的泳池，成了中年荒蕪身心的象徵，徒然浸淫無能填滿的慾望空壑，空虛而孤獨寂寞。

而且，此劇的空間運用，安排觀眾先進泳池，站著，向上觀看野臺戲，然後移動至泳池四周高台的觀眾席，以俯瞰的視角觀賞主要內容；如是空間的敘事架構，製造了換位思考的象徵，並且，隨著泳池內展露的光怪陸離、貪嗔痴怨、躊躇悔恨，觀眾是在看戲，也像是在看眾生相，於是乎，泳池成了人間的隱喻。

《許生的夜》在2020年以一個環境劇場展演演示了一種回首人生的繽紛心象，帶領觀眾踏入2021已經拆除的廢棄泳池，一同揮別、悼念，也化入了和解與感謝。《Tama——和我聽說的不同》則是以戲劇和文學的跨域創作，實踐原民重返部落、再創自我生命定位的追求。

在面對近期各地不斷推陳出新的移動式觀演活動之際，重新審視這兩個作品，在表演文本與空間敘事之間的交互作用下，對於表演文本的涵義、戲劇結構的層次，確實產生了重要影響，連帶期望其創作團隊的後續作為，值得保持關注。