

2017 年表演藝術評論人專案 王威智 已發表文章目錄

編號	日期	文章題目	演出者	文章網址
1	2017/8/28	文化交流的日與夜《掛號》	亞戲亞	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25763
2	2017/8/29	Why so serious? Yes, I mean it. 《殺蟲記 2.0》	玉米雞青少年劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25779
3	2017/9/11	移動的身體，反動的展演《遙感城市》	里米尼紀錄劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=25882
4	2017/9/26	劇場，你的問題是說教《解密。潘朵拉》	差事劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26123
5	2017/10/2	在真實與謊言間漫走《叛徒馬密可能的回憶錄》	四把椅子劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26211
6	2017/10/11	當劇場開始思考《前進吧！方舟》	楊景翔演劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26288
7	2017/11/6	當歷史翻身時《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》	日本維新派	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26719
8	2017/11/27	虛擬自由的現實《沙中房間》	蘿瑞・安德森、黃心健	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27227
9	2017/11/30	從天皇到國父的文化翻譯 《TRANS 恍惚》	亞戲亞	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27309
10	2017/12/12	田野與再現的鴻溝《噶哈巫！斷語？》	林正宗	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=27528
11	2018/3/13	我們有的只是當下《蓬萊》	拾念劇集	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=28450
12	2018/4/17	我們都有病，我知道《病號》	動見体劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29123
13	2018/5/8	身為人類，我很抱歉《地球自衛隊》	楊景翔演劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29400
14	2018/5/8	日本，文化他者《轉校生》	盜火劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29412
15	2018/10/25	讓她在悲傷的灰燼上跳舞，我們歡笑《杏仁豆腐的心裏話》	亞戲亞	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31799
16	2018/11/5	崇高的劇場《地下室手記》	果托夫斯基與湯瑪士李察斯工作中心	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32066
17	2018/11/26	想像力能否超越記憶？《887》	羅伯・勒帕吉 x 機器神	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32459
18	2018/12/11	我們需要怎樣的經典？《憂國》	曉劇場	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32697
19	2018/3/8	掀開歷史的黑洞《時光の手箱：我的阿爸和卡桑》	同黨劇團	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33943
20	2018/3/23	劇場性共犯的悖論《花吃花》	表演工作坊	https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34543

文化交流的日與夜《掛號》

演出：亞戲亞 (Theatre AxixA)

時間：2017/08/27 14:30 pm (中文)、19:00 pm (日文)

地點：臺北市社區營造中心仁安醫院

文 王威智 (專案評論人)

身心科診所的掛號處，男人遭遇猶如從事直銷的女人與她的語言詐術，一步步被誘導去放棄自己身體的主權，最終崩潰離去。身為觀眾，面對日本演員帶有濃厚日文腔調的中文，則需要極度專心聆聽，才能跟上演員的口音表現。耗費心神而充滿睡意之餘，更好奇是否因為日本與台灣表面上緊密的文化連結，使得創作者對於文化交流做出獨特選擇？白天以中文演出，晚上日文演出。

《掛號》描繪至身心科求診的「男人1」與負責掛號櫃檯的「女人1」之間的語言交鋒。劇本裡的語言是去情感的純理性表述，是打破沙鍋問到底，也是轉移價值判斷的壓迫手段。正因為語言溝通排除了文字背後的曖昧性，其間的權力流動變得觸目驚心：是就是，錯就錯，沒有討論空間。「活著的時候，身體確實是屬於你的，但死了以後就不是了。那就是人類的屍體，是屬於全人類的。」

【1】人的主體性由語言劃下明確的疆界，由活著的身體還有附著在語言上的詮釋而生。所以面對一個活著的他者生命，女人能夠透過語言來決定其該活的方向與死後的去處，挑戰身體與主體性的偶然連結。男人的崩潰並非出於溝通的不成立，而在於無意間碰觸到了世界的形構邏輯，體會到自身的無力與存在的荒謬。

演出以讀劇會形式進行。兩位日本演員以中文演出，儘管中文能力聽似有一定純熟度，仍不免帶有濃厚日文口音，是以在掌握語言節奏和情感傳達上，都受到使用中文的阻礙，亦影響觀眾欣賞劇本語言。演員使用非自身母語來演出值得感佩，可惜無法充分呈現別役實透過語言詭辯所構築的超理性空間，以及在這空間內發生的異常精神交流。因此，最後男人的崩潰顯得缺乏戲劇感與說服力。

劇本的翻譯上幾乎完全忠於原著，包含人名、語法等。從文化交流的角度來說，創作者似乎希望觀眾去欣賞原文，不過迫於語言差異，只能盡可能降低翻譯對於文本的改造程度，讓人去想像原文。

【2】此翻譯策略事實上顯示創作者對於跨文化交流有些盲點需要再思考。

首先，如果我們願意接受發聲本身亦是種動作，劇場演出裡，不同語言聲音的翻譯便不只涉及語意符號的轉換，更是兩套迥異的身體實踐。日文發音的體感節奏如何轉化成中文發音，在此讀劇似乎不太見到思考與處理。講中文的別役實與講日文的無法相等，跨文相異脈絡的演出也不能輕易為忠實原著的價值判斷所建構。

換個方式問，忠實原著的跨文化意義該如何理解？本劇於台灣的仁安醫院舊址演出的文化交流意義是什麼？創作者除了文化傳播者的自我定位，更積極的可能性為何？劇團起用日本演員以中文演出，固然顯示對於演員的中文能力抱予信心，不過事情也可以反過來說。哪怕創作者意識到使用中文可能影響演出品質，仍然相信觀眾能夠欣賞劇本的文學性，意會到劇作家想處理的人類困境。

然而中日文版的演出卻是不同形式。白天中文版由兩位演員朗讀並加上初步的舞台動作與走位；到了晚上，日文版本則回到簡單的讀劇形式，演員坐著讀出角色台詞，另有第三演員朗讀舞台指示，並做最低限度的舞台動作。相較於中文版曖昧地呈現出害怕觀眾不知道自己在看什麼，所以盡量讓讀劇接近演出的勉強感，日文版的朗讀生動有趣，充分展現別役實的語言魅力。日與夜的比較，很弔詭地成為文化翻譯不易處理的有力證據。

不論創作者有意或無意為之，劇本的忠實翻譯與中日版本的演出差異，點出此作品最引人思考的地方。創作者預設了某程文化交流的暢行無阻，這種信任與日本劇場在台灣戲劇發展主要扮演啟蒙角色的歷史問題是否相關可先不論，雙語的身體姿態已經明確要求創作者懸置對於劇場普世性的信任，更加細緻去面對並且處理文化翻譯的挑戰。正在此面向上，本讀劇演出意外地回應了別役實在《掛號》提出的命題：人類難逃語言的建構和壓迫。劇場的跨文化交流如果亦是種語言的幻術，就不僅止於各國人馬的文化匯聚。外國語劇本的翻譯，其實如班雅明所言，是「來世生命」的再創造，語言（與文化）的轉換則永遠充滿矛盾。

註釋

1、現場販售之未正式出版劇本，頁 23。

2、劇本裡部分地方將「醫生」（せんせい）譯為「博士」，無可避免讓人極端出戲，亦對翻譯品質略有保留。不過，按日本版聽來，原劇本的確有出現「はかせ」（即博士）一詞。因此，醫生被翻譯成博士，到底是翻譯上出問題，或是別役實在語言中埋藏巧思，卻沒獲得翻譯處理，在即時的看戲體驗下無法分析。

標籤: [亞戲亞](#), [別役實](#), [掛號](#), [王威智](#)

Why so serious? Yes, I mean it. 《殺蟲記 2.0》

演出：玉米雞青少年劇團

時間：08/27/2017 17:00

地點：慕哲咖啡

文 王威智（專案評論人）

各位應該經常去看戲，所以才會來讀劇評的讀者，不知道您們對於以下的意象有什麼感覺：

- 1、一堆充滿碎動，幾乎沒有一刻靜坐下來的演員。至於運動的方式是間歇的、直線的，差不多就像跳機器人舞，而且是很久沒上油的那種。
- 2、有人在地上爬來爬去。
- 3、每個演員的發聲方式大同小異，都是將音量跟音頻推到極端，以致不分男女，聲音都高亢無比。
- 4、不管舞技如何，一定要跳一下舞，最好搭配上電音。
- 5、角色間一定要吵架，往往是家人彼此的鬥爭，還順勢動手動腳。
- 6、有反串演出，而且主要是生理男性演員反串生理女性角色。

清單還可以再列下去，至此已經足夠表明本文立場：在筆者的觀戲經驗裡，這些意象雖然不見得同時出現，不過很容易在青少年（學生）作品裡見到。《殺蟲記 2.0》則是上述意象的綜合體。

本作品以倒敘形式來改編卡夫卡的名著《變形記》。演出上以男演員穿肉色緊身衣，塗上不規則墨黑色斑點來表現蟲的異質感，另外由兩位男性演員反串母親與妹妹。相較於原著以變為蟲的主人翁視角還有描繪其於房間的活動來貫串全文，本劇則將空間轉換至客廳，以主人翁的家人——父親、母親與妹妹的生活和情感變化為演出重心。如此改動讓創作者更立體地呈現原著中較少著墨的角色，亦能強烈傳達旁觀者對於蟲的恐懼之心。

平面到空間，文學到展演，媒介的更動並非沒有代價。編導刪去原著大量主人翁變為蟲後，在蟲性與人心的光譜間遊移的內心劇場，勢必就需要大量補充原本較為平板的配角形象。但是《殺蟲記 2.0》的演出手法幾乎建立在對於青少年以及劇場表現手法的刻板印象上，是以創作者的增補愈顯蒼白。譬如兩次家人間的爭吵都以類舞蹈方式帶過。舞蹈用來代替語言是刻板手法，吵架一定要摔來摔去亦然。關鍵場景的失語，一方面是原著沒多著墨，另一方面亦是創作者思考的可能空缺。

編劇的價值判斷其實清楚可見。劇末主人翁初變為蟲時，家人是和牠跳同一支舞的，此展演手法即在明喻「大家都是蟲」。再如全劇風格化的肢體演出，如同《摩登時代》裡那些生產線的工人一般，亦明顯試圖指涉人類受到資本主義宰制而淪為工具的景況。然而當全劇的角色都以幾近一致的機器人運動與無機質、重覆的發聲方式在表演時，極端缺乏停頓與呼吸的演出事實上反映出想像力與表演力的貧乏。

編導或許從複雜的原著提煉出異化的人此一主題，呈現方式卻流於刻板印象的再生產。這情況反倒證明受壓迫者要奪回人的主體性有多困難，劇場創作亦無法置外。最好例子為本劇的性別意識處理手法。家人與蟲共舞的一景，四個演員跳脫角色的舞動實際上反而強化了性別偏見：為什麼剛好跳

舞的都是生理男性？那些飾演配角，甚至也反串男性角色的生理女性呢？性別反串的演出意圖批判怎樣的權力結構，演出裡不見可供解讀的說明。

《變形記》被扁平化了。卡夫卡的原著可以指向私密的父子關係或者是猶太人歷史的創傷記憶或更多母題之餘，《殺蟲記 2.0》則停留在普世人道的感傷主義，試圖突顯蟲的人性面和無法接受牠的家人樣態，卻無法更具體提出這些被異化的形象與（台灣脈絡下的）資本主義的關連到底是什麼。當代劇場發展已經走至反覆強調多元認同政治，著力在人類賦權的多重可能的價值取向。在這前提下，就算要描寫受壓迫的人，也應該是歷史化、脈絡化地去處理被壓迫者的處境。資本主義對於人類影響最深的面向之一，便在於讓主體覺得，世界除了資本主義之外，別無其它可能。實際上，受到宰制的人亦非鐵板一塊，單一風格的展演選擇本身其實已是刻版印象的內化。《殺蟲記 2.0》僵化的角色與手法如何挑戰身陷資本主義的觀眾，看完演出並無法獲得太多啟發。

對，或許舞蹈、對家人的怨懟等都是青少年成長歷程的常見元素。但是青少年作為失語、憤怒與焦慮的世代，不正是台灣社會一代傳一代，最大的迷思之一嗎？既是青少年劇團，可以合理推論，教育在其運作目標內。創作者引導青少年挖掘自我之餘，或許要小心，「我」的想像與經驗也可能是種意識形態。卡夫卡，或者任何一位經典作家都不見得能幫助參與者說出自己的話，

標籤: [慕哲咖啡](#), [殺蟲記 2.0](#), [玉米雞青少年劇團](#), [王威智](#)

移動的身體，反動的展演《遙感城市》

演出：里米尼紀錄劇團

時間：201709/07 16:30

地點：臺北市街頭

文 王威智（專案評論人）

台北版《遙感城市》的漫走體驗是一次很特殊的行為體驗，只是如何看跟看到什麼之間無法全然對等，甚至可能出現衝突。因此以下擬從觀賞經驗的描述入手，討論本演出根植現代性社會邏輯才得以產生的戲劇構作中的有趣矛盾。

「遙感」有「搖桿」的雙關意思，電玩遊戲控制器的意象鮮明地點出劇情走向。從戴上耳機起的那一刻，觀眾聽著耳機中的模擬人聲和環境音，不再將視覺視為主導感官，而將身體交由聽覺來引導，彷彿同樣化為被看不見的手所操控的虛擬人物，挖掘城市的邊角景致。數十名參與演出的觀眾跟著模擬人聲，由比肩而立，沿公園廣場圍起圓形，結合成「社群」，踏上旅行。一路歷經小學運動場、醫院、停車場、捷運站、商場、客運站、國父紀念館及華視大樓，體驗一場時空壓縮的城市漫走。

除了最後幾站，大多地點對於慣居於台北的人來說應該習以為常。但是，那位忙於操作觀眾的虛擬導遊沒有讓觀眾待在日常的慣常框架中，而是透過語言的引導，要求觀眾反思城市的建構性、人類的本質、虛擬人工智慧取代人類的可能性等等嚴肅議題。一站一站移動之下，《遙感城市》每個停留處的重點大多放在由虛擬導遊提出的價值批判。這些針對現代社會的質疑，反倒召喚出西方中世紀街頭戲劇的演出形式——觀眾在景觀和景觀之間移動，戲劇演出亦是在傳播道德教訓，最終則指向對天堂的肯定。與中世紀戲劇不同，《遙感城市》裡，觀眾在大都會中，既是演出教訓的觀賞／聆聽者，亦是被觀賞的觀眾／演員。而最終教訓則概略可說是對人類存在之必要的質疑。

本劇最後收束在水氣氤氳的大樓廣場，旁白自稱人類終將會捨棄硬體，如同流入大海的水滴那般，變化為數位資料。可是如此宏觀敘事跟台北的城市角落很難說有明確建立什麼緊密的地緣關係。在比較具普遍性的地方，敘事集中在廣泛的人類處境，比方說運動場是身體自我形塑的場域，醫院是人類身體極限的探測處等；在本身即具備明確歷史記憶之處，敘事就轉向成為對國族大歷史的反思與抵制，國父紀念館廣場的社運聲響及對國父塑像的評價即是明確例子。固然這些評論概略來說共同指向人類作為生物的限制以及社會性動物的本質，但是兩個主題間似乎缺乏更細緻的連結，是以這些切入角度是否能引發觀眾更深刻去觀察所處的城市狀況，筆者的實際體驗無法得出肯定結論。

進一步來說，觀眾在此戲劇敘事中，無法跳過虛擬導遊的引導，只能別無選擇地聽著那些淺白、甚至有點中二的反諷敘事在城市漫走。虛擬導遊以高高在上的姿態，劃分出非我社群（即行人）的庸俗，對比於被放置至抵制者位階的觀眾社群。然而，演出雖然引導觀眾省視日常生活為主的空間，不過對於空間規則的挑戰極為微弱，至多踩踩草皮和跨越馬路。或許以行動來挑戰空間架構不見得是本演出重點，只是如此一來，敘事和行動之間，觀眾擁有能動性的落差就鮮明可見。

本演出對於人類的反思實際上猶如現代性經驗般，是泛平面的移動展示。不同於中世紀演出，《遙感城市》是依存於現代都市下的時空壓縮產物，觀眾既使用自己的雙腳行動，卻亦透過捷運、電梯，以古人無法想像的高速在都市中水平、垂直移動。換言之，當下於台北參與本演出的觀眾自身亦是現代性的存在。活在中重時空的觀眾不論自覺與否，需要動用多工處理的技能，同時處理聽覺、視覺、軀體以及想像力來跟上高速的演出。現實空間亦會不時以超出創作者事先規劃的旁白來介入演出，一如路上突然竄出的車輛、走過頭的觀眾、不存在於旁白記錄的人群等。因此觀眾於演出當下，不會或許也很難徹底沈浸於演出中。更精確地說，參與《遙感城市》演出的觀眾亦是現代性的片段具現，付錢讓自己取得於城市空間迷走的權力，至於對資本主義而發的批判則是類似贖罪券的意識型態小確幸，尷尬地折射出劇場活動在台灣與消費生活的緊密結合。是以《遙感城市》在台北對都會現實展開批判的演出，事實上很難撼動現代社會的運作邏輯分毫。

最終，本演出弔詭地呈現出最古老、人文主義式的價值觀：相信社群、相信劇場作為社群的結合力量、以及其反映出普遍現實的力量，然後在戲劇幻覺中於現代都市快樂玩耍。散戲後，觀眾帶著啟示，回到現實，再度隱身於大都會中，

標籤: [王威智](#), [臺北藝術節](#), [遙感城市](#), [里米尼紀錄劇團](#)

劇場，你的問題是說教《解密。潘朵拉》

演出：差事劇團

時間：2017/09/23 19:30

地點：台北國際藝術村寶藏巖山城廣場

文 王威智（專案評論人）

打著東亞聯合匯演的口號，又是希臘神話的現代演繹，《解密。潘朵拉》成為筆者近來期待的作品之一。演出的舞台元素有難以忽視的亮點，特別是坂本弘道的大提琴與李慈湄、曾柏豪的音樂現場演奏為本劇帶來少有的動人情感。只是本劇對於神話的續寫以及在地演出均流於文化知識的拼貼，觀眾交流層面意外地單薄。

《解密。潘朵拉》讓人不滿之處，首先在於掉了多層書袋。編劇似乎沒考量過，希臘神話並不是猶如人無法在海裡呼吸那般的普世知識。文本預設了觀眾具備一定程度的文學素養，了解宙斯、普羅米修斯及潘朵拉之間的愛恨情仇，以至於涉及眾神的關係只給予最低限度的資訊，讓在地觀眾自行想像眾神彼此的利益糾葛。對希臘神話無甚所悉的觀眾，或許只能從韓國演員田成昊飽滿且富含聲音變化的演技去感受神祇的魅力。

如何幫助觀眾進入戲劇世界，始終是劇場藝術的重大挑戰。如果說特殊或者多元文化元素的人戲能幫忙劇本說出好故事，在戲劇構作上應該是高明手法。不過，《解密。潘朵拉》對於鋪陳這些文化元素，幫助觀眾想像、認同種種戲劇元素一事卻著力有限。除了希臘神話，VR（Virtual Reality）「完全」虛擬實境套用亦是顯著例證。《解密。潘朵拉》以 VR 裝置「潘朵拉」來暗示人類的作繭自縛。普羅觀眾可能多少曾在新聞媒體中聽過 VR，但是有多少人確實體驗過這項科技不無疑問。當然，將個人生命完全轉換至虛擬空間一事，在電影與次文化中早已成為重要主題，如經典科幻名著《駭客任務》與日本輕小說《刀劍神域》，表現手法各有巧思。但是在《解密。潘朵拉》裡，完全虛擬實境這項現實中仍在想像層次的未來科技僅由演員的旁白帶過，至於演員能提供的浸入式演出，只餘以簡單舞蹈和聲音來表現自己進入了虛擬世界。觀眾需要靠自己的想像力去想像這台機器有多麼厲害，又如何能解放人類。缺乏共同想像語彙的觀眾，除了尷尬地觀賞演員的投入，只能期待音樂的介入點綴。

上述例子亦點明《解密。潘朵拉》在演出層次上的不足——缺乏戲劇感，又充斥無謂的表演性。神明的角色質感來自於大量外展式的身體語彙與道具的使用，但是若除去服裝和道具的異質性，基本上身體沒有做出明顯的差異化，因此縱然神明為本劇的劇情推進者，演出的新鮮感在開場後就急劇消退。人類角色多少有相近問題，不過影響觀眾投入更甚的因素則是劇本在戲劇行動缺乏邏輯。譬如上一刻是 A 面露兇光要殺 B（但砍到腳），下一刻 A 突然就沒力，還被受傷的 B 反制在地（對了，A 雖然很努力在表演跛腳，但看起來他一點都不痛）。又如上一場戲裡打死不願將「潘朵拉」交還神明的角色，到下一場突然覺得應該把「潘朵拉」交還比較好，反而原本想放棄「潘朵拉」的角色突然抵死不從。這般缺乏邏輯的角色心情轉折與刻意演出在在阻礙觀眾想像與認同角色，更損害劇情發展的連貫性，乃至於戲劇性的維持。

是否《解密。潘朵拉》力守劇場作為啟蒙的場域，希望觀眾以清醒的頭腦來看戲？只是布萊希特也說過，道理需要淋上糖衣。總合來說，《解密。潘朵拉》已是過飽和的戲劇符號集合體，一個個的符號皆指向個人意識型態的展現，缺乏戲劇感之餘，辯證上亦單薄。挪用希臘神話來側寫現代資本主義社會底下的人性墮落，有落入將「墮落」一事去脈絡化與扁平化的危機。人類被血汗工廠給逼至絕境固然為全球性的議題，可是將如此景象視為人類無窮欲望的「墮落」展現，並且想像一位充滿執念，企圖透過血汗工廠的科技產品來解放人類的廖添丁式角色，則讓本劇批判資本主義的立場帶上浪漫且流於烏托邦想像的色彩。如果筆者要一句話簡述現今全球資本主義的問題，即跨國企業勾聯國家機器對於赤裸生命的宰制與消耗，此脈絡幾乎完全被略去，劇本裡的企業代表只是單純的富二代角色。

以虛擬空間入戲來續寫及想像人類在現代社會所面臨的道德困境，則如劇本語言所示，是時間與夢的交錯，更是西方哲學意義上唯心論的展現。是以對編劇來說，突破當前困境的契機不在物質科技本身，而在於人類主體意志的展現。只不過，神話是由人類想像而成的產物，其實神不存在，所以人能主導自己命運，這般說教式的天啟由角色於劇末的突兀覺醒所帶出，反倒讓人聯想到希臘劇場的古老手法，「機器神」的降臨。《解密。潘朵拉》如此充滿希望的收束帶給觀眾的驚愕，比起光明，可能更為強烈的是反諷感，如此混亂的觀戲經驗卻是本劇最引人深思的地方。

標籤: [台北國際藝術村寶藏巖山城廣場](#), [差事劇團](#), [王威智](#), [解密。潘朵拉](#)

在真實與謊言間漫走《叛徒馬密可能的回憶錄》

演出：四把椅子劇團

時間：2017/09/30 14:30

地點：台北水源劇場

文 王威智（專案評論人）

《叛徒馬密可能的回憶錄》（以下略稱《馬密》）幾乎可以說將現代劇場形式操作至爐火純青的程度：極簡的舞台、多線的文本敘事、充滿假定性的場面調度、機智詼諧的語言、還有爬梳夠嚴肅的題材等。這些元素讓劇場的時間魔法得以充分發揮，主角馬密一百五十分鐘的生命歷程轉瞬即逝，一如你我。

處理真實與謊言的錯綜複雜，在文學作品中不乏大作。比如日本文豪芥川龍之介的短篇小說《竹林中》（藪の中），即是透過武士鬼魂與相關人等，對於武士之死提出自身證言，只是眾人一鬼各說各話，無所謂真實。與《竹林中》相仿，《馬密》透過一位大學生敘事者，根據主角馬密的日記，按文索驥，拍攝馬密與愛滋友人所創的「甘馬之家」紀錄片，逐漸拼湊出被稱為叛徒的馬密的前半生。

《馬密》處理的不外是一位平凡人物的愛恨情仇，讓事情複雜化的，是人類面對愛滋此一新世紀的慢性病抱持的恐懼與節制。馬密跟任何一位普通人一樣，充滿自我懷疑，面對愛情格外脆弱。他的自我崩潰，帶來本劇最終的悲劇，造成「甘馬之家」被警察突襲。用藥的眾人雖然沒明言後續，不過「甘馬之家」的結束已經是足夠的暗示。

透過眾人的悠悠之口，編劇打造出一個性格極為飽滿的角色。馬密最後時刻對於敘事者的坦誠，更將本劇的核心敘事推至「羅生門」般的不可信境界——究竟他是蓄意的告發者、可恨的叛徒，或是良善的信徒？可能這些面向都為真，而且欣賞《馬密》的觀眾應該也可以接受《馬密》提出的價值觀：何謂真實，何謂能訴說的真實，只有當事者能決定。

然而亦是在選擇呈現什麼，放過什麼之上，《馬密》的宏觀文本與形式仍有討論空間。正因為愛滋與同性戀的汙名化深切交織，所以《馬密》聚焦在馬密、阿凱與帶原者甘口的三角關係上，對於異性戀同樣會得病這個論點的演示著力薄弱。較為鮮明的異性戀，不過是由一群高中生小屁孩來擔任悔改的惡人角色；另一位中年婦人則只是在意她的同性戀丈夫如何得病，為什麼不跟自己上床、不愛自己。的確，在本劇的脈絡下，異性戀可能不是重點。不過相較於異性戀的輕描淡寫，「同性戀的生活」顯得有趣鮮明得多：會逛敦南誠品、會上夜店、會打撞球、會細數日劇及日本明星來調情，甚至，有些可能會用藥。這些人顯得有血有肉。只是劇本刻意透過眾配角的口將同性戀的生活打上引號的時候，敘事卻又附著在這些可以說是刻板印象的呈現上時，同性戀的生活儼然成為某種階級品味的難題。到底什麼才不叫同性戀的生活，什麼又是沒得病的同性戀生活，這兩類內建爭議的標籤又如何，或者有沒有必要與異性戀相互理解？文本若不是沒有觸及，就是浮光掠影式的輕輕

帶過。換句話說，《馬密》幾乎將某種同性戀樣態與愛滋直接相勾連的敘事，與想將兩者脫勾的價值陳述有著微妙的不協調。

關涉問題太多，減少支線可能是非戰之罪。場面調度上似乎嘗試補償選材上的難處，在部分時刻採用鏡頭錄影的即時影像來呈現。劇末「農安趴」的歷史影像和本劇的影像交錯時，的確引導觀眾進一步思考劇場呈現的虛擬性，以及更為殘酷的現實。但是《馬密》的三個敘事觀點：角色當年故事的演出，敘事者與角色的採訪互動，角色透過鏡頭呈現的獨白，後兩者實質上是在同步談論情節，多加上一層鏡頭來觀察，以及某些時刻的蒙太奇影像，對於戲劇張力感覺不出太大幫助，反而像是為了跟上在劇場使用影像這個時髦技術而用。少數敘事和影像出現落差的時刻，如十四歲敘事者未婚懷孕，躺在手術檯上墮胎一景，眾人圍繞下被攝影機放大的臉孔，反倒將人類對於身體宰制的無力感發揮極致。

本劇最後導向的真實，是這些人一樣是人，對於很多情感無從著力乃至悲劇。如此提問方式頗具人道精神。但是，將同性戀與愛滋放在一個受到普世人類欲望宰制的位置，是否仍部分簡化了問題，也為其一切行為提供了不受道德評價的庇護場域？也就是說，馬密似乎就出錯在抱持絕對的道德論，並將國家機器引入了「甘馬之家」，造成這個烏托邦的崩解。甘口開搖頭趴又無套做愛，以法外縱欲面對因病帶來的絕望感，不過他從一而終，將「甘馬之家」視為生命壓力的出口，未曾挑戰它的烏托邦地位。所以馬密最後成為教徒，甘口得以與阿凱相守，這發展彷彿弔詭地成為一種道德判斷的隱喻。疾病的隱喻如何化解？大家都一樣是人似乎對於理解問題的幫助有限。至少《馬密》出色的展演已引導觀眾，從人的角度來觀看同性戀、愛滋的部分歷史及現狀，改變可能由此而生。

標籤: [叛徒馬密可能的回憶錄](#), [台北市水源劇場](#), [四把椅子劇團](#), [王威智](#)

當劇場開始思考《前進吧！方舟》

演出：楊景翔演劇團

時間：2017/10/06 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 王威智（專案評論人）

在一個重力波已經可以被觀測到的現實，關於世界的可能性正在大幅拓展的當下，劇場需要怎樣的想像力？《前進吧！方舟》似乎回應了此提問，以黑色喜劇形式，碰觸台灣劇場少見的科幻題材，在舞台上構築出一艘想像的烏托邦船艦，由此思索人類的本質。

首先應該先釐清，《前進吧！方舟》嚴格來看是科幻皮哲學骨的作品，倘若採用硬科幻的角度來觀看本劇，漏洞實在不少。比方說在擁有各種高科技的方舟上，竟然沒有絲毫能夠探測外界情況的工具？以至於最後主角決定開啟方舟大門的行動到底有多危險，這般的戲劇衝突在邏輯上顯得不太具說服力。換句話說，角色之間很緊張，可是劇情上很難傳達給觀眾。

《前進吧！方舟》作為帶有哲學色彩的作品，在龐大的設定背後，劇本最主要的提問，人類為何的思考，其實跟戲劇行動的連結薄弱。編劇以靈魂的角度來理解人類可能的特殊性。關乎人類靈魂本質的思考，是透過主角身體被植入動物基因而呈現一體多魂的狀態，乃至於人類無法妥善控制自己身體來加以突顯。由此編劇選取了一個曖昧的切入點來討論靈魂與肉體的關連。一方面靈魂與肉體可以分離看待（或者說靈魂只是基因的排列方式），所以動物靈魂得以在人類身上重現；另一方面靈魂與肉體又無法切割，所以有著動物靈魂的身體意味著將採取動物的肢體。這兩者的矛盾，透過演員不斷地模仿各式動物的表演持續被加強，劇情方面卻沒有更進一步的辯證，在劇末只以主角收服大部分體內動物靈魂收束。那樣的人類又是怎樣的狀態？文本沒有給出回應。

劇本的戲劇行動與如此人類的複雜狀態關係不大，為主角自沉睡中醒來，從一無所知到發現真相，最後決定離開方舟的進展。這個發展事實上呈現出傳統人類對於命運漸次自覺並且起身加以反抗的英雄式結構。不論方舟外是什麼，打開大門那瞬間的白光閃耀，已經是對於勇者的歡迎。到底人類是什麼？又如何能夠成為自身的主宰？劇本實際上連問題都只拋出一半，卻已搶先提供了尋找答案的姿態，讓人不安。當劇場開始思考，身體或許也需要沈澱的時間。

在此之上，《前進吧！方舟》亦是黑色喜劇作品，所以導演似乎對於人類的辯證興趣不大，更多在關注人類的動物性特質，以此為笑料的主要來源，因此調度上著重以人來表演動物（及機器人），運用喜劇的誇張肢體來統整演員的表演。本劇利用演出動物為主的非人類形體動作，來異化觀眾對於角色作為人的認同，確實在演出上博取不少觀眾笑聲。問題在於，導演看起來不太有餘力去思考喜劇的演出有多少可能性。除了影子一角本身在文本的角色塑造上相對富有變化之外，另外三位角色的演出幾乎維持在強度全開的狀態，多僅只以動作的反覆來調笑。八十分鐘的演出只以一種主要手法來讓演員發揮，演員演得辛苦，觀賞上亦讓人疲憊，更無法妥善處理劇本想討論的種種難題。

因此，《前進吧！方舟》發展至本應是劇情高潮，事件真相與人類過去和未來的交織之際，反倒搖身一變，向通俗劇靠攏。通俗劇不是問題，但是理想上，亦是文本的設定上，劇末應該進行何謂人類的辯證展演，引導觀眾去思考問題到底該怎麼問時，演員幾乎沒有空間表現人類深層特質的探索，僅是完成指令，說出台詞，幾乎是自我工具化的狀態，執著於喜劇效果的營造。而在劇情的收束間，觀眾看到的則是一般人類的愛恨情仇，如同隨處可見的肥皂劇那樣，不具意外性。如果這是創作群預期的發展，本劇一開始是否有需要出現人類本質的宏大提問？劇本本身的哲學探索，與導演選擇的喜劇呈現手法各有不足，整合卻有限。由於種種路線上的不協調，《前進吧！方舟》縱使碰觸到許多當代思潮關心的議題，依舊缺乏更細膩的思想挖掘，風格間的拉扯亦無法充分轉化為戲劇張力與劇場的表現力。

縱然如此，本劇仍舊是台灣劇場少見的野心之作。關於人類處境的問題確實現在沒有，可能也永遠不會出現標準答案，並將反覆於各種藝術領域為創作者不斷追尋。《前進吧！方舟》雖然沒能引領觀眾看到彼岸所在，不過它的航行已經是一場華麗的冒險。

標籤: [前進吧！方舟](#), [楊景翔演劇團](#), [牯嶺街小劇場](#), [王威智](#)

當歷史翻身時《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》

演出：日本維新派

時間：2017/10/28 17:15

地點：衛武營戶外園區

文 王威智（專案評論人）

《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》（以下簡稱《AMAHARA》）運用大量表演者的身體韻動與線條，加上語言意象的堆疊，從日本視角描繪二戰時期的小人物生活，在劇場裡營造出震撼人心的崇高美感。超過三十位演員在舞台上的精準調度，身體的運動，聲音的共鳴，壯闊的半開放式舞台，層層疊加的效果，使本劇高度可觀。

劇末座談中，台北藝術大學林于竝教授談到作品的主題為飄流。的確，以少年的夢囈為主，本劇重點呈現離散到各地島國，胼手胝足以求生存的日本百姓，召喚出二十世紀包括菲律賓、塞班島、臺灣、峇里島、澳洲與新幾內亞等地的日本海外移民的身影，或者說幽魂。許多時候，演員原地駐足的身體仍然前後微幅搖晃，讓觀者聯想到水中海草的意象，而旅行箱、船板等物件亦不時提醒觀眾，這些角色生命旅程的變動不居。但是角色為什麼旅行，又要往哪去？卻是本劇無法妥善回答的問題。

《AMAHARA》的特殊之處，亦可能是主要引起爭議的地方，不在於形式本身，而在接觸歷史的方式。歷史在這樣的處理當中，並非以線性、連貫的方式被回顧，而是以一種放大生活記憶的方式，交錯突顯特定時空脈絡底下，一個人如何活著。

精確來說，《AMAHARA》處理的不是歷史，而是歷史框架底下的記憶。透過演員身體的姿態與行動，搭配最低限度服裝與道具，本劇將特定的生活片段加以放大。比方說海中的珍珠採集者，中林茂在遠方上舞台，懸掛於半空中，邊唸著再多採幾顆珍珠以換取巨額報酬，日本海外移民的拼搏精神再鮮明不過。開採煤礦、開設日本料理店、種植馬尼拉麻、建設水庫等等亦是如此，均以旁白搭配簡單意象式的演出，強調動作在體驗中腦海裡留下的深刻印象。換言之，這些歷史中的角色，他們的身體被用來呈現生活記憶，而這些記憶斷片並置，在以意象、聲音鋪陳的敘事影響下，主要勾勒出想像的懷舊戲劇情調。

舞台上各個區位，不那麼具特定地域指涉性的生活場景，將各自獨特的生命化為一具具移動的身體。如果沒有透過角色彼此問答「你是誰？」、「你那邊是什麼時候」與「你在哪裡」，沒有這些人時地的問題的話，則演員塗白的身體無寧亦是抽象的肉身符號，不具實際的時空指涉。場景所處的時空是被抽離脈絡的存在，被替換、放置在浩瀚的星空與海洋之下，將個人生命史昇華至永無終結的旅程。一如劇名所示：「在日文中，『AMA』可以解釋為天空也是海。而『HARA』指的是寬敞的地方。」【1】

在這般討論普世生命能量的情境中，歷史之壁反而成為障礙，因為能在歷史中享有特殊地位的人少之又少。為了描寫這些小人物其及生命的普遍意義，日本在二戰的殖民者角色，南洋島國的被殖民

地位轉變成虛化的背景。如果《AMAHARA》不是在臺灣演出，這樣的戲劇構作策略不失為一種美學選擇。然而當《AMAHARA》於高雄搬演時，台灣觀眾是帶著具體前殖民地的歷史背景和情感（縱然程度不一）在觀賞製作。不論松本雄吉原意如何，臺灣的脈絡由八田與一，這位本身被兩個國家高度神化的角色所代表，看在對於歷史敏感度較高的觀眾眼中，似乎無可避免會帶出後殖民式的驚扭情感。

是否應該說，原編導松本雄吉帶有前殖民者的情懷在描寫日本的過往？或許也未必。全劇結尾以原子彈掉落，一切歸為虛無收場時，一個個角色再度回歸幽魂，以全體演員的調度營造數量上的莊嚴美感，其實亦是對於觀眾同理心投射的阻礙。這些角色只是生命，生得執著、死得虛無，加害者同樣缺席在這些角色的視野中。以世界尺度來觀看戰爭，是非黑白有太多灰色地帶。

結論上來說，本劇對於歷史的選擇性無語，除了客觀上處理的不充分外，更大原因可能在於，編導立意以宏觀架構來處理二戰時期日本人生命的記憶與終結，更去詰問普世意義之下，人類生存的意義與生命本身的脆弱性。至於在後戲劇時代，普世人道關懷是否有更批判的呈現方式，確實仍是問題。但更有意思的地方，可能是在歷史因緣之下，維新派於高雄劃下歷史終點，劇團本身的跨國飄流，戲劇史又該如何書寫？

註釋

1、自紀念冊手冊，平野舞〈關於《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》〉，無頁碼。

標籤: [AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時](#), [日本維新派](#), [王威智](#), [衛武營戶外園區](#)

虛擬自由的現實《沙中房間》

演出：蘿瑞·安德森、黃心健

時間：2017/11/19 15:30

地點：台北市立美術館戶外廣場

文 王威智（專案評論人）

表演藝術家蘿瑞·安德森（Laurie Anderson）與新媒體藝術家黃心健合作，採用最新 VR 科技，在一個黑暗狹小的貨櫃屋中，以黑白色調創造出奇異壯闊的建物空間：《沙中房間》。在這猶如 RPG 角色扮演遊戲，魔王等待勇者到來的最終迷宮裡，沒有魔王駐守，進行 VR 體驗的參與者亦不是勇者。戴著厚重頭罩的觀眾如幽魂般，以飛行方式在虛擬迷宮裡穿梭觀察，與由巨大黑板組成，覆蓋著許多英文書寫的陰翳空間展開互動。

對於體驗者來說，這個巨大空間呈現出來的「檔案狂熱」再顯而易見不過。【1】各式符號構成檔案，而檔案呈現了人類防止訊息消散，保存原初知識的努力。但是就算賦予無形資訊物質性，這些物質同樣有著自身的保存期限，「死亡」的陰影是以與檔案無法切割。

《沙中房間》即是個龐大的檔案庫。隔間上的英文字之外，供探索的主題房間的某些主體部分亦由文字所組成，意即許多細小的文字以一些特定形式組成了房間的主要視覺景觀。體驗者經由手中的操縱器可以部分地揭露文字的存在，甚至調動這些符號。在廣大由文字構成主體的空間裡，文字的無所不在反而使得書寫者的缺席更為醒目。

然而《沙中房間》並不將檔案作為客觀載體看待，而是強調符號的可變動性。最明顯的例子為觀者在某些房間內，可以看見線條式的人類形象的運動，搭配上應該是蘿瑞·安德森為主的旁白。大多房間都有著各自的聲響，有效果音，亦有獨白般的敘事聲。人身的不可見與曾經存在過的痕跡同時在《沙中房間》得到突顯，觀眾的探索則與無所名狀的記憶相互建構。

正是這樣的沉浸體驗讓筆者在受到虛擬實境震懾之餘，開始思考自己於 VR 科技中，是體驗到「這裡沒有規則，如同您的夢境，自由選擇您想體驗的方式」【2】；或是這種自由，亦有預先給定的限制？問題或許可以這麼問：虛擬實境裡的自由需要以什麼換取？體驗虛擬實境創作，其實需要先經歷遠較觀賞其它藝術形式來得更多的物質性約束。參與者得先坐定位，聽完解說，再由導覽者為自己戴上頭罩、耳機與控制器，過程充滿變數，如戴眼鏡的人在配戴裝置上需要多花點心思，控制器可能會沒電沒反應等等。進入到虛擬空間之後，確實體驗的先後順序是可以自由決定，然而選擇體驗內容的介面，以及敲擊介面的方式事實上已經被設定好固定的佈局。只有遵循種種規範，現實才得以被妥善隔絕。也就是說，在 VR 虛擬實境的技術裡，物質性介面加諸在肉身的限制更為突出，短期之內亦應該沒有消除的可能。

《沙中房間》由此可以看成數位虛擬展演，遵循著一套給定的腳本，在一個空的空間之中，上演預先規劃好的戲劇動作。演員，或者說人類的存在由創作者與觀眾共同組成。觀者體驗到的許多意象，既是中立抽象的檔案符號，亦是創作者主觀介入，選擇呈現的形象。文字與聲音檔案在這些情

境中則是作為數位展演者，受缺席的編導指示，與觀者一起進行演出。觀者雖是能自由移動的觀眾，這樣的自由亦是在戲劇動作的規範之下的合理行動，譬如縱然能飛行，卻無法穿牆。《沙中房間》與現實的表演藝術或許體驗方式上極為不同，卻不見得有本質上的差距。

因此，規則在《沙中房間》的創作裡似乎不如目前所言般自由。《沙中房間》有其不容撼動的一面，其對於檔案的處理方式大致為景觀與心智活動的觀賞，記憶的私密性與體驗者的連結頗為有限。在此過程裡，最具潛在能動性的參與者，則被加諸了體驗時間的限制，僅有 15 分鐘的時間去熟悉作品世界的規則。參與者仍然能在這個奇觀空間發掘個人化的路線，比方說最後筆者選擇一路上昇，從高空俯瞰迷宮外觀與黑夜月色；只是要去探測或超越世界的設定，在沒有預先知識的情況下，應該不太容易。最終觀眾體驗到的不只是死亡與記憶，更有拘束與規馴，是以在體驗時間結束後，拿下裝置，個人似乎與現實出現重新連結的狀態，出現奇異的釋放感。這種感受既是身體性的，也是認知面的。虛擬實境作為創作媒體會益發普遍的可預見未來，參與者體驗到或許不只是沉浸感，更是虛擬的囚禁與解放。

注釋

1、取自德希達（Jacques Derrida）同名著作，Derrida, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. Translated by Eric Prenowitz, 1 edition, University of Chicago Press, 1998.

2、取自演出說明傳單。

標籤: [台北市立美術館](#), [沙中房間](#), [王威智](#), [蘿瑞・安德森](#), [黃心健](#)

從天皇到國父的文化翻譯《TRANS 恍惚》

演出：亞戲亞

時間：2017/11/23 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 王威智（專案評論人）

日前筆者曾就台北藝穗節中，亞戲亞推出別役實的《掛號》讀劇提出討論，思考亞戲亞推廣台日劇場交流，對於日本劇作翻譯所採取的策略。簡言之，在日文以及中文的雙版本對照之下，忠於原文的翻譯策略顯得頗為生硬。此次亞戲亞與亞細亞的骨聯合公演，改編日本劇作家鴻上尚史的《TRANS 恍惚》，則走向在地化的改編路線，成果較《掛號》來得成熟，卻也突顯文化翻譯的困難。需先提及，據導演表示，本劇已刪去大半原著。筆者尚沒機會參照原作，對於改編創作也不是「原著派」，不太在意改編與原著間的優劣，傾向獨立討論本作。

《恍惚》為三個角色久別重逢又分崩離析的故事。三位原本是高中同學的友人，因為其中一人，作家阿仁的精神狀況開始出現問題，意外地再次重逢。在不知道自己是誰的精神療程裡，阿仁加上精神科醫師小紅、第三性公關三三，三個人彼此的回憶與當下的情感，幻覺與現實開始交錯，關係也由偶遇、加溫再到崩解。三百五十件白色衣物堆積而成的舞台景觀，加上敲門、踏地等聲響為主的音效，輔以變調的老歌，讓本劇在感官上有些許超現實的味道，呼應角色的內心狀態。演出的時空指涉皆由演員以舞蹈肢體動作配合衣服物件來表現，節奏縱然無法跟普遍日本現代劇場表演的語速相比，仍然算十分明快。如此的感官基調已經給觀眾足夠暗示，本劇無法完全套用現實的邏輯來理解。觀眾隨著劇情進展亦會發現，三位角色都有瘋狂的一面。劇末高速的角色扮演和互換則讓情況愈顯混亂，使人難以判斷，究竟當下觀看的是誰的瘋狂場景？

瘋狂在這般精神分裂的狀況裡，帶有高度的戲謔性，使得本劇觀賞上極為有趣。趣味是《恍惚》呈現的關鍵質感，尤其三三虎背熊腰的女裝嫵媚姿態，遊走在兩性的刻板形象之間，豐富的身體動作構成本劇最大的笑料來源。然而正是演員精準的形象切換，點出了《恍惚》在文化改編過程的深層挑戰：從不知道自己是誰出發，一切能乾淨切換的狀態與瘋狂並不相容，因而在「某些時刻」需要被排除。什麼意思？繼續從瘋狂談起。

觀眾看至劇末會發現，小紅可能也有精神分裂，精神科醫生只是她自己想像的人格。演出最後集中在阿仁與小紅彼此醫生和病人的人格互換上，演員的快速對戲，使得正常與瘋狂的分際難以辨識。角色恍惚，觀眾也恍惚。重點在於，三三幾乎被排除在這場瘋狂遊戲之外，只在劇末以醫生形象出現片刻，暗示與另兩人狀態類似。可是細看全劇鋪陳，三三的設定其實不太一樣。這角色愛恨分明，只有零跟一百，她的瘋狂（假使存在），起因也不像另兩位角色來自於個人認同，而是強烈的被否定感，那無法得到回報的愛情。就像那白色連身裝與面紗，讓人聯想到《哈姆雷》中的娥菲麗（Ophelia）。【1】換句話說，相較於阿仁與小紅，這名角色知道自己是誰。因此，三三在原本戲謔階段發揮了強大的戲劇效果，而在劇情進入激烈的認同混亂展演的「某些時刻」，就只能盡可能排除。

原劇中，作家的瘋狂是精神分裂式的，誤以為自己是日本天皇；改編仍然保留精神分裂的設定，但是阿仁轉而在原本人格與國父孫中山之間切換，由此帶出原劇不知道自己是誰的內在困境。是以在演後座談中，不只一位觀眾問起國族認同在本劇與原著之間的差異。編導的回應聽起來，大致為國父與台灣的想像連結其實缺乏歷史與現實基礎，某程度正好呼應台灣與中國之間複雜的政治情況。換言之，國父作為象徵符號與今日中國差不多，都承載了過多且說不清的意涵。

但是不可諱言，相較於天皇作為一種仍然實際存活的象徵，而在普遍日本人心中佔有現在式的特別地位，國父作為歷史遺產的文化轉譯代表，在大多台灣觀眾心中的連結確實較為薄弱。阿仁的國父所處的時空狀態，要反攻總統府，與三三假冒的太監的互動帶出的關係，不太是目前中國與台灣境況的指涉，而是二十世紀初中華民國與台灣的想像連結。正因為大半台灣人對於民國的理解只有教科書的表述程度，要深入思考民國到中國、台灣之間的歷史糾葛，並且討論其中的認同議題，自然顯得困難。這般基於教科書知識的展演只能成為觀眾發笑的主要源頭，卻無力對於在地的認同政治有更深入的討論。

《恍惚》瘋狂的狀態正建立在不知道自己是誰的前提下，進而轉變為去認同、去脈絡化的情感糾紛，能誘發觀眾的同情心，卻也失去引入政治歷史元素可能隱藏的批判力。台灣現今認同政治的混亂，對比國父地位的無法動搖，要如何能和歷史中的民國有連結，又要如何破除國族迷思，是難以回答的問題，恐怕在現實情境中尚無法妥善回應。從天皇到國父，《恍惚》的文化翻譯試圖處理原劇本想建立的主體形構的混亂與日本人天皇認同衰退間的關連，但是以國父入戲，召喚的反而是去歷史性的國族尷尬。不意外地，國父這個有強大個人認同的角色，跟三三一樣，比重在劇末同樣被淡化，讓觀眾聚焦在阿仁與小紅，醫生與病人的後設關係與認同混亂上。不論原著如何書寫，三三戲分的刪減、國父的退場，都顯示在台灣脈絡裡，要細談人的認同過程有多困難，不管這種認同是國族或是主體建構層次。是以《恍惚》充滿提問，卻是開放性提問。過於確定的認同元素只是戲劇性層次的迂迴手法，意識型態的處理則力有未逮，觀眾的疑惑也是合理反應。

註釋

1、採彭鏡禧的譯名。

標籤: [TRANS 恍惚](#), [亞戲亞](#), [牯嶺街小劇場](#), [王威智](#)

田野與再現的鴻溝《噶哈巫！斷語？》

演出：林正宗

時間：2017/12/03 14:30

地點：松山文創園區 LAB 創意實驗室

文 王威智（專案評論人）

《噶哈巫！斷語？》是齣充滿詩意而難以評論的作品。以當代馬戲（其實筆者不懂馬戲的當代性所指為何？不過這只是個人的知識局限）結合竹藤進行演出，觀眾可以看見表演者以自己的肢體彎折、揮舞至少兩種以上粗細的竹藤，加上具體操感的身體行動，如下腰、空翻等。竹藤彷彿是種繪畫工具，在展演空間中留下無形的筆觸。與這些手法搭配的，還有鋪於地面能隨竹藤掃動而飛舞的落葉與現場演奏的音樂，或許還要加上紅藍色調為主的燈光，使演出多了份夢境般的華麗感。

只是約一小時的演出，表演者奮力營造的景觀雖然不乏讓觀者震撼的美感時刻，但整體而言，有種揮之不去的疏離感在擾動觀賞經驗。《噶哈巫！斷語？》似乎在目標上，在紀錄瀕危文化與藝術的再創造之間有著微妙的擺盪。而風格上，演出也在寫意與抽象層次上有程度上的落差。是以對於如筆者這般對於「噶哈巫族」的知識僅限於維基百科的觀眾來說，到底該用什麼觀看位置來欣賞本演出便形成問題。意即，是要把本展演當作與「噶哈巫族」沒有直接關係的文化轉譯，甚至僅為致敬的作品？或是該將本演出看成是某種非語言檔案，用來使觀眾認識台灣少數原住民瀕危文化與語言的資料庫？當然，兩種狀態無法涇渭分明，只是比例多少和邏輯的穩固與否，會深刻影響觀眾的認知與審美經驗。而筆者所感受的無法投入，則源自無從將眼前的審美經驗解碼的無力感，以及自身與被詮釋對象的關聯不明所致。

以演出者與竹藤的互動舉例，展演中有不少時刻讓人感覺到有表意的成分，像是狩獵、鬥爭等主題，亦有更多時刻感覺上是以美感與身體技藝展現為主。如此展演帶出的問題在於，當代馬戲和竹藝的結合並不如傳統戲曲演出那般，已經有高度精煉的表演程式，並且與觀眾形成展演共識，使觀眾的欣賞經驗不至於為抽象的肢體動作阻礙。或者該這麼說，戲曲的肢體動作在寫意與表意雙重層次均可以成為審美與意義生產的機制，並能為觀眾所解碼。在《噶哈巫！斷語？》的演出邏輯中，表意的時刻裡，應該不少觀眾缺乏前置的文化知識與審美經驗，無法脈絡化、特殊化接收到的曖昧主題。換言之，就算約略可以猜測此時是某種行動的表現，比如狩獵，作為觀眾，由於缺少相對應知識，觀看的狀態無法帶來更具體的文化理解或聯想，是以面對如此手法只能停留廣泛理解，不太能引發更進一步的感官與知性衝擊。至於純粹美學展演的時刻，則端看觀眾素質本身，是否具備評判當代馬戲和竹藝結合的審美系譜知識。也就是說，理解並欣賞當代馬戲和竹藝的結合並非不證自明的自然反應，而需要先行的審美經驗。知識的匱乏，同樣會影響體驗。

退一步想，難道作為觀眾，不能純粹放空，以感性來觀賞本演出嗎？然而在某些特定時刻，《噶哈巫！斷語？》確實在召喚觀眾的知性與智識活動。最明顯例子是中文與噶哈巫語的單字以雙語形式，透過錄音播放至觀眾席的期間。一個個的單字既作為中文相對應物件的語音，也是絕大多數觀眾無法理解的噶哈巫語的語音，指向一個實際上並不在場，僅是被展演代表的生命社群。觀眾的在場、演出的現場性，加上不在場的噶哈巫與無形的噶哈巫文化，這些元素的連結似乎只能在抽象的

感性層次去想像。由此，作品名的「斷語」不單指涉噶哈巫語的使用與存續上的困境，亦可說是非噶哈巫族要進入、理解噶哈巫族，並且與之溝通的困難。

綜上所述，關於《噶哈巫！斷語？》最終需要思考，創作者怎樣取得自己的實踐位置，得以再現一個族群？在一個消費主義主導的「文創園區」的實驗演出，是否以及如何能紀錄、連結消逝中的族群與活在當下的觀眾？美學介入的藝術實踐與觀眾觀看的現場經驗，又能夠以怎樣形式回饋實際上仍然存在的族群？這些問題可能不是一齣作品可以妥善處理，而需要從事田野採集的實踐者共同面對的議題。《噶哈巫！斷語？》創造出極富美感的展演，似乎仍然無法避免文化轉譯的溝通斷裂。

標籤: [噶哈巫！斷語？](#), [松山文創園區 LAB 創意實驗室](#), [林正宗](#), [王威智](#)

我們有的只是當下《蓬萊》

演出：拾念劇集

時間：2018/03/04 14:30

地點：台北國家戲劇院

文 王威智（專案評論人）

《蓬萊》結合各地方言，自創「神話語言」，並融合南、北管音樂，再加上取材《山海經》，重新加工中華神話諸神，由表演者與戲偶共同演出難以歸類的舞台景觀。本劇一方面向觀眾展現了劇場藝術最古老奔放，不受時空限制，人類無窮想像力的具現實踐。另一方面，《蓬萊》立基的神話原型，那些噬人相殺充滿愛恨嗔痴又法力無邊的眾神，讓本劇得以和眾古老神話體系：希臘神話、北歐神話、印度神話等，產生有趣對話。

然而在種種令人驚喜的景觀和聲響之外，於當下展演、重新發明神話的意義或必要性為何？

高度實驗的表象之下，《蓬萊》的劇情事實上與傳統劇場推崇倫常道德的價值敘事相去不遠。主角刑天作為軒轅的死後轉化，歷經了一場英雄覺醒之旅，最終發現過往犯下的錯誤，再做出良善選擇，為眾神在世界的存在迎來終局。故事說來老梗，但是，在觀眾為刑天的覺悟感動之前，編劇早已透過開場告訴我們，此神祇往後的悲劇，其實源自軒轅的野心與謊言。最後主角的醒悟，實在很難說得上是戲劇高潮。換個方式說，某種潛在的命定論貫穿了全劇，角色必得為其錯誤付出代價。是以西王母殺害祝融以煉丹，大禹以妻子肉身餵食河伯，不比祂們同樣身為四面軒轅的分身要來得無關緊要。亦是基於贖罪，劇末泥鬼認為祂們如神尸般都有吃人，應該繼續關在花園中。《蓬萊》裡似乎沒有無罪之身，而這類泛道德審判的敘事，早已和各文化原初神話相去甚遠。

命定論是《蓬萊》的主聲道，是種面向變動不居的世界的抵制敘事，哪怕變化的過程再怎麼曲折離奇，結局終可預測，諸神基於自身罪行必得迎來自身黃昏，讓位於人類。然而就像音樂是南、北管兩種形式的結合，《蓬萊》的敘事亦內建副聲道，挑戰著主敘事。意即在本劇裡，某些角色是固著的，不完全受命定論的因果報應框架所拘。雲鬼是純粹的惡意，是怒火、妒恨、殘暴與屁的綜合體，祂雖不是主要的迫害者，但是至劇終都未曾出現個性上的變化。按劇情所提示，祂應該沒有轉生，永遠囚禁於亡魂的花園中。旱魃作為復仇女神，除了砍下軒轅的頭有剪影式的演出，在劇中幾乎僅僅存在於敘述，只在劇末精衛填海的故事挪用裡，才具體出現，暗示旱魃仍然沒有獲得救贖與超度。精衛填海以劇情結構來看，完全是天外飛來一筆，或可視為故事的後設評論。精衛與旱魃形成有趣對照，前者是轉生體，代指仇恨能超越轉生而延續，也隱晦預示旱魃仍將作為鬼魂般的存在，不論諸神消散與否，都會遊走於人世。

雙聲道的角色發展，讓筆者注意到，本劇的潛在結構關涉時間觀的衝突。吃人與轉生成為兩種時間性的象徵行動。吃人的神尸是時間已然停滯的怪物，花園中永不消逝的花朵，只能帶來無生產性的毀壞。刑天作為軒轅的轉生或轉化物，雖同樣為神尸，但是在雲鬼的協助下，仍保有自我意識，能感受時間變化，展開自我探索旅程。刑天取回記憶的時刻，亦是時間流動獲得補完，具有過去和當下，未來亦等待開展的時刻。

演出方面，時間的壓縮與開展，亦是場面調度的統整核心。以戲偶來表現眾神，不只增添想像空間和氣勢，還形構出轉化時間感受的戲法。讓人印象最深的例子，是軒轅和蓬萊女神在操偶師操縱下，迅速上下翻轉顯現和隱藏戲偶來轉換身分，猶如一人分飾兩角的絢麗手法。觀眾跟著刑天展開的旅程，事實上就是一連串追尋過去的故事，加上當下劇場技藝展演的綜合感官經驗。

正由於副聲道的鮮明存在感，讓本劇得以跳脫刻板的道德教化立場。縱然如此，加上副聲道來考量，刑天帶來的救贖感，事實上不明顯。人類自始便只是背景的存在，如果未來已經開展，前景仍然不明。

這般劇場經驗，如果不單純只是說教，積極意義是什麼？

「為了爭奪『小島之心』，一場暗黑陰謀，就此展開。『崑崙』及『鬼島』兩大神族的恩怨風暴，向眾神宣告，世界，即、將、毀、滅！」這是本劇的行銷文宣。對於台灣的觀眾，特別是年輕一輩的觀眾，「鬼島」一詞難以避免有種現實感。取回「小島之心」其實就是取回良善價值，亦像是對於台灣現狀的評論。劇場學者卡爾森（Marvin Carlson）在經典著作 *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* 即表示過，劇場中舞台上的一切事物永遠會受到在地文化符號和記憶的擾動，因而劇場的意義生產不會亦無法是穩定固著的存在。本劇的宣傳方向，似乎企圖召喚觀眾對於當下台灣亂象的記憶。只是細看全劇，台灣脈絡對於觀眾理解演出沒有明顯幫助，將本劇理解成某種國族寓言有過度詮釋與行銷的危險。

然而，重寫神話自然是為了將傳統帶回當下，亦反映了創作者與人類主宰的世界對話的當前欲望。採用神話語言，則迫使每一位，哪怕是在地觀眾都需要依賴字幕才能理解對話。當下，或者說觀眾的現場感受，亦同樣為創作者所疏離。鑲嵌於《蓬萊》裡的時間觀辯證，其折衝與殘局反映出創作者對於人本主義的重視，亦透過眾神側面思辨當下的意義。創作者透過複雜多音的敘事，複雜化於世界安身立命的價值取捨之艱難。最終在本劇裡，過去、當下，甚至未來都有變動不居的一面，虛構和現實亦交錯難分。見證這場精巧的劇場幻術後，觀眾作為敘事之外的人類，會如何於世界生存下去，應該是《蓬萊》未完成的謎題。

標籤: [國家戲劇院](#), [山海經](#), [拾念劇集](#), [李易修](#), [王威智](#), [蓬萊](#)

我們都有病，我知道《病號》

演出：動見体劇團

時間：2018/04/14 14:30

地點：台北市水源劇場

文 王威智（專案評論人）

笑話一則：

「請問是誰殺了便當？」

「答案：值日生。」

「因為值日生負責抬（發音同台語的『殺』）便當。」

這則劇中出現的雙關語冷笑話，精準地概括了《病號》全劇的基調：人的雙面性。就如同一個發音可以擁有，也令人聯想到迥然不同的含義，《病號》透過「手機」這個裝置勾勒出了一個人於人前人後，或者說手機螢幕前的不同狀態，描繪出某種充滿中產階級想像的空虛玻璃心。本齣作品對於觀眾提出的挑戰，則在於有多大程度觀者會如同劇中人物一般，藏身在數位機器後方，執行著平庸的邪惡？

本劇由四條主要敘事線組成：賣氣球的人為了躲債，將照顧病危父親的責任丟給妻子與妹妹，自己則化身「地下警察」，作生意之餘，以手機偷拍行人小惡放上網路。癱瘓的跳水選手冒用擔任護士（其實現應正名為「護理師」）的哥哥身分，與實際生活中為心理諮商師的網友進行虛擬交流。一位作家發現自己的弟弟跳樓自殺獲救，陷於昏迷，由前述護士照顧中。弟弟的同事兼好友在追尋弟弟尋短緣由的過程中，同時面臨自己性生活的問題——未婚妻對他性冷感，反而與 Siri 聊天才能高潮。【1】這些角色均以不在場的弟弟為中心，形成三度分離內的虛擬人際網絡，以社交軟體進行彼此私生活的窺探與評論。

誰將弟弟逼上絕境？本作品以極為不合理的方式，由心理諮商師違反職業道德的方式，告訴弟弟友人，弟弟患有躁鬱症；友人的未婚妻，同樣為弟弟同事，則揭露弟弟遭遇疑似收受回扣的黑函攻擊；賣氣球的人則將弟弟的善行顛倒黑白，變成了偽善，讓弟弟遭受網路匿名眾人批評。但是觀眾終究不會得知確切答案。

搭配上抽象卻又極容易意會的肢體運動，跑動、急停、癱軟、掙扎、偶爾加上點碰撞，《病號》自開場就著重呈現人類面對日常生活的寂寞與抽離，真正的交集似乎得透過手機及其虛擬網絡才有辦法建立。人的面對面的時刻，既是性與暴力的交錯演繹，亦是虛構的真實浮現裂縫的特異點。

然而，正因為《病號》透過 9+1（缺席）名角色與多重敘事所建構的訊息實在過於單薄，就如同雙關語冷笑話的直接了當，似乎很難在氣喘噓噓遍地翻滾的演員及其建構的角色身上，找到任何的潛藏意義。

日本當代藝術家村上隆以「超扁平」（Superflat）命名自身的創作美學，並形成藝術運動。結合日本傳統藝術，如浮世繪，與動漫文化，村上隆創造了色彩鮮明的可愛角色畫風，以視覺藝術主張日本

的社會、經濟、文化等面向都會逐漸失去深度與差異。文化實踐裡高雅與低俗的界線亦將漸趨消弭，以二次元文化為主導，向消費主義靠攏。透過超扁平的概念，日本藝術家企圖調合二戰後的日本社會，其潛在的戰爭創傷、傳統與大眾消費文化。借用超扁平的理論，筆者希望指出，《病號》的展演似乎同樣具有超扁平特性。角色的階級與背景不重要，略帶文藝的對話也無關緊要，重要角色自身的身體狀態，猶如不同色（肉）塊，拼湊現代人類的同一樣態：對於數位科技的迷戀與恐懼。在以浴缸、床、座椅等家具切割出多重空間的舞台上，種種角色的肉體仿若畫布顏料，渲染出某種次社群。在這個社群裡，日常生活極其怪誕，溝通無法發生，他們愈奮力掙扎，身體益發像是展示性的存在，與詭譎的日常相呼應，為了日常自我消除而扭曲翻動。於是這些身體成為去脈絡的存在，除了角色關係之外，仿若數位科技的寄生蟲，不帶、亦讀不出多餘訊息。因此，一百分鐘的展演似乎充滿行動，卻也什麼都沒有說，語言的機鋒，冷笑話似乎是最大亮點。人與 Siri，即數位智能技的愛與性可說最為跟上當代思潮的切入點，可惜只是充作笑點，作為情侶爭執的導火線則無疾而終。

身體即訊息，超扁平的景觀直指深受當代數位科技形塑的人類。如此的詮釋框架給予觀眾極大的感受、想像與投射空間。是以關於日常與幕後的反差，大多觀眾能輕易找到認同的切入點，但是似乎無法從《病號》讀出更多對於人類和科技的關係的想像。確實，人面對網路的匿名性，會顯現出不同樣態。當日常生活如高夫曼（Erving Goffman）所言，同樣是自我展演時，我們又有什麼理由去懷疑匿名的展演性？同樣地，人類對於科技產品的依戀又豈是天外飛來的特異現象？當訊息已經再明顯不過時，一齣劇場作品除了加以體現，是否能帶出任何歧義？如果不反對紀蔚然的論點，其主張當代台灣小劇場發展路線之一是在「探索與規避」之間擺盪的話【2】，或許這種超扁平式的體現本身即是一種迂迴的表態。只是不知道創作者是否考慮過，數位科技的使用與依存事實上不是一種普世標準，它是知識能力，也是經濟指標，使得這些角色無可避免有些許布爾喬亞的氣息。他們的憂愁與苦痛，一如他們的身體，終究只屬於他們。

人類的多重面貌始終存在，與數位科技在未來仍然會糾纏下去，劇場裡的故事該怎麼搬演仍將是問題。

註釋

- 1、由於本作沒有為角色命名，僅以關係指代。為求論述清晰，筆者自行重整角色敘述，沒有按照節目單的角色列表。
- 2、紀蔚然。〈探索與規避之間——當代台灣小劇場的些許風貌〉。《中外文學》。31.7(2002年11月)：41-58。不過紀蔚然的討論迄今已十來年，這麼多年之後，台灣小劇場的「探索與規避」出現哪些變化，需要開展新的思考。

標籤: [動見体劇團](#), [台北市水源劇場](#), [村上隆](#), [王威智](#), [病號](#), [符宏征](#), [高夫曼](#)

身為人類，我很抱歉《地球自衛隊》

演出：楊景翔演劇團

時間：2018/04/29 14:30

地點：正港小劇場

文 王威智（專案評論人）

觀眾抵達《地球自衛隊》的演出場地時，面臨到以投票決定雙結局的演出路線，聽上去相當民主。不過，這個戲前戲的手法，在最末場的演出卻受到製作群與少量觀眾巧妙操作。原來，前面場次演出中，觀眾皆選擇 B 路線，A 路線成為遺憾。因此，今天工作人員明示邀請觀眾投 A，回鍋的觀眾更直接出聲勸說正在猶豫的人投下 B，為選擇 A 的同伴歡呼。果不其然，今日演出 A 結局大勝。

如此戲外的發展呼應著全劇核心切入點：無關真假，一切都可以是建構，也都可以操弄。《地球自衛隊》於是塑造出近似古典希臘悲劇的框架，人類當然可以做出決定，但是命運與今日的大地之母不會被動地受到挑戰與顛覆。正相反，一個人或許不如自以為地具有絕對的主宰力，而事實上是在一隻無形的手掌中起舞。《地球自衛隊》因此在劇場中探索了人類存在的處境，為觀眾呈現了關於人類存在難以化解的矛盾。人類有多大程度上具有能動性？以及那些試圖與命運苦痛相搏的受難者，又有多大成分是作繭自縛？

本劇透過如 LED 方塊燈與安全帽等舞台物件，搭配左右兩側的電子螢幕，建構出現實與虛擬的交錯場域。風格化的場面調度再加上演員各自形塑出如 AI 機器人、抖 M 的角色肢體語言，使得觀看過程十分具有娛樂性。文本方面，本劇著重趣味性之餘，亦不乏哲學思考。在全面遊戲化的 AI 世界中，故事主角周宇希因為罹患絕症，開始反思自身的存在價值。而後她在虛擬世界中，遇見了遊戲王國的奠基者、自己的哥哥周宇凱，並接受阿凱邀請至「地球自衛隊」公司開發同名遊戲：以最有效率毀滅人類為目標的模擬遊戲。隨著與舊識、同事以及 AI 的互動，現實和遊戲的邊界漸次模糊，小希回頭面對身為人類的性格缺陷，發現自己的絕症以近乎遺傳的形式降臨的緣由，亦得知「地球自衛隊」這款遊戲的真實面貌——即現實世界的殺戮遊戲，毀滅人類以使地球重生。最終，小希會做出（觀眾投票的）選擇，A 是刪除遊戲，保護人類；B 為讓遊戲發布，毀滅人類。

「選擇」作為本劇命題緊密地與背景設定結合。小希至公司接受的新手訓練，其中一道關卡為全員陷入窒息危機，只要小希殺掉在場任何一人，危機即可解除。一命換取大眾的存活，或是堅持不殺一人，寧可讓大家全死光？這類電車難題有太多討論，更有趣的重點可能在於，那故事之後如何了？在這個場景中，小希幾經掙扎，最終選擇自殺，結束這個關卡，回到現實，起身接受眾人鼓掌歡呼。但是，小希受到讚揚之處並不那麼關於自我犧牲的情操，而是她能夠在虛假的環境中選擇了。選擇在劇中的處理方式，似乎弔詭地與人類的自由意志關係不大，而更多是為了呈現個體做選擇的處境本身亦有其建構性，正如整個場景是由阿凱在虛擬世界裡召喚而出。

熟悉日本動畫的觀眾不難發現，拍手的調度是向 1995 年電視動畫《新世紀福音戰士》（新世紀エヴァンゲリオン）結局的致敬。《新世紀福音戰士》是集機器人、反烏托邦、心理分析、宗教、哲學、成長故事等各式母題於一身的文化混雜物，對於日本現代社會與人類存在狀態皆提出獨特呈現與批判的作品。至少單以電視版結局來說，拍手祝賀之後是世界終末，為高度反諷的結局。《地球

自衛隊》沒有那麼憤世嫉俗，不過仍有呼應。女主角接受了眾人道賀，為自我主體存在意義的確認邁開了一大步，能夠自己下決定，而且世界並（尚）未毀滅。但是，終究這個遊戲世界已經設定好要圍繞她而轉動。具備了決策能力的小希，負有決定遊戲發布與否，即是否要毀滅人類的責任。

《地球自衛隊》是關於人類此在的觀察。它一方面強調人類能動性的重要，另一方面亦時時提醒觀者，個體其實置身於龐大的權力網絡裡，自主可能是種幻象。後設些來談，不若應用或即興劇場，本劇不會出現第三條路線。演員只會在編劇給定的兩條發展去呈現敘事的終末。觀眾亦不超出這個給定邏輯。他們在劇場空間中，受到觀戲社群的影響，做出永不可能超出敘事框架之外的選擇。換句話說，幻覺與疏離在劇場相互作用，觀眾的參與度亦影響著本劇的演出發展，但是與此同時，觀眾只能選擇主動擱置自己的原則，加入創作者的遊戲規則，根本的觀演關係沒有受到實質挑戰。在劇末演員以接近打破戲劇幻覺的方式，擱置劇場角色，在觀眾面前公開清點票卷時，觀眾的能動性再次獲得召喚，劇場空間的民主性獲得強調，某種共同任務獲得完成的愉悅感席捲了劇院。此時，觀眾並非置身劇外，而是創作者的共謀，為虛擬的劇場敘事，即迎接結局，貢獻出心力，觀眾的能動性被調度成為戲劇社群的基礎，集體狂歡的起始與終點。

或許該這麼說，在《地球自衛隊》的戲裡，沒有穩定不變的現實。現實，包括人類意識在內，都可以被轉換為虛擬數據，一如對於世界的認知可能只是大腦神經元的作用結果。是以《地球自衛隊》不回應現實，而是以劇場形式將現實虛擬化，並且操弄虛擬世界。在《地球自衛隊》的劇場空間裡，觀眾的現實偏好不再獨立存在，而可以被社群化、戲劇化，成為敘事的一部分。真實，只是虛擬的其中一種書寫方式。

弔詭之處在於，為什麼《地球自衛隊》需要執著於虛擬性？是因為我們的現實裡，以 AI 和網際網路為首的虛擬世界已經勢不可擋，所以劇場藝術必須要做出回應嗎？這命題當然是本劇的焦點，叢叢與 AI 機器人克勞德的愛情即是證明。不過，本劇更重要的提問可能在於：人類應該，或可以繼續存活下去的理據到底應該是什麼？

《地球自衛隊》雖沒有具體答案，卻使虛擬世界成為重新確認人類本體意義的場域。劇中角色縱然承受一定的現實苦痛，但是包括對人類殺戮在內的反倫理行為，一切是在虛擬、安全的環境中發生。即便小希看似在現實殺害了叢叢，後者卻因此而能轉往虛擬世界存活，能與所愛 AI 相守，精神意義上的生命終結並不存在。換言之，劇中角色的所言所行，雖然不會毫無後果，卻都不曾違反普羅大眾對於人類普遍性格的基本想像：對於愛的渴求、自我批判、追求生命存在意義等等。

最終，作為方舟二部曲，相較於前作《前進吧！方舟》對於人類作為肉體與靈魂的結合物提出了思考和批判；《地球自衛隊》在高度科幻的反人類設定表象底下，事實上較為保守，似乎反而擁抱起人文主義的精神。《地球自衛隊》在 A 結局有略為顛覆人類中心的企圖心，可惜迅速又落回男女主角再會的芭樂情節。或許這是《地球自衛隊》作為前傳的包袱，故事總得先回到人類談起。

《地球自衛隊》的形式跟內容彼此高度呼應，召喚了觀眾的熱情參與。只不過如前所述，本劇關於人類的意識與情感各方面的實驗，最終彷彿走向了反動的一端。劇場有趣的地方，在於它是招魂場域，角色得以在其中反覆重生。它是個世界可以不斷毀滅與重生的場域，亦因此可以充滿實驗性。台灣現代劇場中，如此直面人類存有又兼具娛樂性的作品少之又少，才更讓人期待後續發展（本系列應有下部曲），能不能出現更為激進、深刻的思考？人類歷史裡絕望的時刻何曾少過，故事一定要留有希望嗎？身為偏好全世界都化為 LCL 的人類，我很抱歉。

標籤: [前進吧！方舟](#), [地球自衛隊](#), [楊景翔演劇團](#), [正港小劇場](#), [王威智](#), [陳仕瑛](#)

日本，文化他者《轉校生》

演出：盜火劇團

時間：2018/05/06 14:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 王威智（專案評論人）

在進入更大的議題之前，先談《轉校生》本身吧。結論上，本劇是齣有趣的作品，製作水準應給予肯定。二十一位女高中生，其中一位是轉學生，就像丟入水池中的石頭而起的漣漪一般，她們日常生活的交談，因為轉學生的到來而起了微妙的調整。有的人變得客氣了一點，有的卻不由自主地白了起來，但其實最終什麼都沒有發生。不只文本方面的翻譯，創作團隊很精準地複製了日本平田織佐導演的「同時多發」，即「同時間多人對話」的劇場美學，讓女學生們課間的日常雜談形成有音樂性的複調聲響。在不少時候，眾多文本訊息根本聽不清楚或者也不太重要，只要單純地享受眼前的青春肉體以及儂儂細語就已足夠。

平田的原著當然不是只期待觀眾進場放空。文本以象徵主義的基調，讓二十一名「高中生」藉由自己的文學讀書報告或小論文，交代出世界各國學生所面臨的現實困境：槍枝問題、恐怖攻擊、種族歧視等等，並進而詰問人類存在的意義。《轉校生》的劇場空間，那二十一個座位以3、5、5、3排列形成的八角形場域，因而描繪出某種形而下與形而上的交會樞紐。透過這二十一名角色，觀眾凝視的是某種當代浮世繪。除了極少數角色略有背景設定之外，大多是以其表面服裝形象跟特定性格與價值面向，比方說喜歡解剖，存在於舞台上。舞台有足夠的多樣性，可以取得觀眾某些時刻的認同或微微一笑。

當然或許這個切入亦是問題所在，繁雜的多元議題基本上只是提點式的存在，缺乏現實的脈絡與文化情境，來引導觀者進行複雜思考。正好相反，這個手法毋寧說比較像是用來塑造關切世界的幻覺，滿足觀眾在安穩、舒適環境中而發的求知欲，在教室中進行的《一千零一夜》。但是，由於角色語言明顯超齡，實在讓人期待，劇本是否能對它想討論的世界有更為具體的觀照。或許正因原劇設定為青少年劇，議題只能點到為止，形式又缺乏顯著變化時，審美疲勞幾乎很難避免。

深層的價值問題在於，如此原文本被轉譯至台灣脈絡，在強調實驗性，行之有年的「新點子劇展」演出時，本劇取得了怎樣班雅明式的後起生命？本文想詰問的更大議題即在跨文化交流與買辦之間的協商張力。

2017年國立台南大學戲劇創作與應用學系，引進日本能祖將夫導演的群讀音樂劇《銀河鐵道之夜》及其劇場美學，讓學生與台南地區民眾共同演出改編自宮澤賢治的同名作品。當時，知名劇評人郭亮廷在評論書寫中質問，引進日本導演及文本的實踐價值到底是什麼？可以這麼回應，該劇因為其特殊的共同朗讀形式，所以專業學生演員得以帶動社會素人演員，在舞台上取得一定演出水準。在此脈絡裡，日本的導演美學及文本形成台灣與日本跨文化合作，以及在地觀演社群的建構基礎，絕不能說沒有意義，至少教育價值顯著。

那麼在《轉校生》的情況又是如何？從演後座談聽起來，本劇的演出是對平田織佐原作的嚴謹複製。唯二例外是原劇的圓形舞台在台灣轉換成鏡框式觀看，改由演員在四幕中轉換不同面向演出，此外文本的讀書報告似乎有些作品替換成台灣作家（筆者其實在演出中根本沒聽清楚這個轉換，只從座談中得知）。整體而言，縱有微弱的在地化嘗試，本劇仿若致力於將平田的劇本及美學介紹給台灣觀眾。如此一來，以台灣演員演出台灣版本的更多意義在哪裡？

換個方式說，跨文化交流與文化買辦的差異在哪裡？跨文化交流應該為抱持某種對等互惠的理想，雙方或多方彼此碰撞，產生非彼非此的混雜物，為參與者與觀看者揭露文化內在的複雜性與建構性，帶來對於文化的多元理解。而文化買辦則建立在文化資本的位階差異之上，大多由弱勢的在地文化一方負起引介、代言強勢文化於在地脈絡的引介與繁衍。

日本為台灣現代劇場的兩大源頭之一，它對於台灣現代戲劇發展的影響在此不贅述，而是想指出，結合實質政治歷史與劇場美學發展脈絡來考量，誠實地說，日本與台灣仍然存在一定程度，建立於後殖民關係上的文化糾葛。日本元素對很多台灣人而言，不只是單單隨便一個國家或文化，而是「日本的」東西。台灣現代劇場自 80 年代以來，「重新」向日本表演藝術學習，直到今日，除了土方巽是不少人朗朗上口的歷史人物外，鈴木忠志、櫻井大造或者更近期的平田織佐，許多來訪台灣或合作的日本導演絕非少數。跨文化交流與文化買辦的之間權力光譜似乎不太受到嚴謹檢視，日本則仍多作為大寫他者，成為台灣劇場市場引介、複製、學習、啟發的重要對象。日本現代劇場的龐雜美學到底在台灣的劇場空間帶來了怎樣的文化糾葛，形塑了何等美學版塊，在現今日本與台灣文化互動愈趨頻繁的歷史階段，似乎到了應該盤點的時刻。如果台灣文化主體性的建立，部分來說是透過日本文化來自我啟發，這意謂著什麼？這些問題本文無法回答，也無意否定目前的市場偏好或本劇。不過既然國際化已經成為台灣文化產業發展的主要方向之一，更仔細的思考框架有其必要。

《轉校生》是好看的，也是種美學溫室，保留了文化他者的美好與純粹。骯髒的大人在全劇中隱形了，卻又不斷被提及。劇場中，觀眾對於青春「她」者的窺淫，亦象徵著日本文化對台灣人難以消弭的吸引力。觀眾也在被觀看著，缺席的大人，其實一直都在。

標籤: [國家劇院實驗劇場](#), [平田織佐](#), [王威智](#), [盜火劇團](#), [轉校生](#)

讓她在悲傷的灰燼上跳舞，我們歡笑《杏仁豆腐的心裏話》

演出：亞戲亞

時間：2018/10/18 19:30

地點：知新劇場

文 王威智（專案評論人）

馬克思有句名言大概如下，歷史事件發生第一次是悲劇，第二次是鬧劇。《杏仁豆腐的心裏話》作為廣受台灣戲劇學系學生喜愛而數度上演的劇目，此次由原編導鄭義信來台，與亞戲亞為主的在地團隊進行跨國合作，呈現悲喜交集，風格強烈的導演詮釋，亦開啟關於他人的苦痛該如何欣賞的倫理難題。

從戲劇結構來看，本劇基本上為高度寫實主義的佳構劇，真正的戲劇衝突源自角色揮之不去的種種創傷記憶：童年、性愛、產子……等。是以劇作發生當下的時空，角色關係早已大致底定。而劇本透過個性與價值觀都極為不同的男女主角，阿達與小夜的種種衝突與規避，巧妙地引導觀眾去認同至少一邊的角色塑造，進一步反思眼前二人愛情走至終點的困境。從打掃到吃吃喝喝的高度日常行動，則使得劇中時間與觀眾時間同步發展，讓角色寫實地生活在舞台上，增加觀眾的認同感，將最後戲劇真相的揭露推向高潮。

正由於過往事件的連鎖反應導致這對情侶無法再與彼此相處，所以直觀上，創作者對於劇本的詮釋選擇，多從較為正經嚴肅的方向切入去塑造角色。然而鄭義信導演以喜鬧劇的基調為主，讓角色使用大量疊詞、插科打諢的互動模式與極度誇張的情緒反應，在寫實的基調上營造出風格化的戲劇行動，既製造笑料，亦讓觀眾得以部分抽離情節發展，以批判距離去檢視角色的行為動機。

如此導演詮釋固然讓角色更顯飽滿，卻亦突顯了文本內在書寫上與在地化進程中的雜音。文本方面，從角色個性上來看，小夜可說是較為強勢一方，以家庭主夫自居的阿達則負責照顧小夜。觀眾從小夜與阿達不斷妳丟他撿的互動當中，可以清楚看出兩人互動表面的權力關係。自兩人互動反覆出現的對話模式裡，觀眾亦能發現他們的價值思考完全不在同一頻道上，連想做愛的時機點都對不上。於是兩個人從一開始與日常生活相關的對話就極度缺乏交集，表面上對於彼此要求的敷衍行事亦極為明顯。

只是在如此情境中，原本應該為男女互相坦誠的療癒場域，卻演變成微妙的權力落差展演。

小夜對於阿達的批評幾乎皆有合乎邏輯的出發點。經濟上，阿達抗拒工作，甚至在外偷吃女人，是社會認知上的標準小白臉，所以小夜無法再忍受他自然不難理解。家庭方面，阿達無視小夜再三解釋自身童年的創傷記憶與長照的經濟困境，再三希望說服小夜將早年遺棄她，現已失智的母親接回同住。劇情繼續發展下去，觀眾將會知道，是流產帶給小夜及阿達這對情侶難以彌補的傷害，終至無性生活。

相較於小夜有著種種鮮明的掙扎，流產的間接傷害好像是阿達唯一的內心困境（或許還可以再加上寥寥幾句的職場挫折），如此的哀悼政治卻很難支持起這個角色的眾多缺乏同理心又被喜劇基調放大的戲劇行動。劇中引用的《櫻桃園》文本裡，沒落的女性貴族是被強迫時間要開始流動的一方；《杏仁豆腐的心裏話》裡，愈來愈試著希望挽回關係重新開始的人，是小夜，仍是女性的一方。不斷拒絕對方，於關係中握有主導權的其實是阿達。基於這樣的關係模式，阿達表面上的陰柔言談和戲謔行為既是種抗拒溝通的策略，亦是種權力的展演。是否導演希望將阿達塑造成比小夜要來壓抑的人？或許不無可能。只是兩人反覆出現的規避與崩潰，多少也造成與觀眾溝通的斷裂。角色的秘密與創傷，似乎終究只會是他們的。

加上劇本在地化來談，劇本編修已經讓對白十分接近口語，理解極為流暢。不過各式在地文化記號，便當店、熱炒店、西索米、箱根旅行、慶祝平安夜，或許得加上《櫻桃園》，都多多少少帶有不同的經濟階級指涉以及生活想像。這些元素全摻在一起，讓兩個角色的社會姿態變得充滿流動性。如果說《櫻桃園》的角色不得不背負的原罪是現代性的勢不可擋，《杏仁豆腐的心裏話》的角色則是無法統一符號指涉下的自我建構。原本兩個角色可算是特定階層，沒落的中產階級。他們包圍在種種文化符號中，跟社會的關係變得有些曖昧不明，好像可以無所不在，又似乎只能是於此獨特時空才有辦法去理解的人類。是以原本應該為寫實風格的客廳場景，在展演中變得仿若是超越現實的怪誕日常空間，只有偶發的電話才給予這個地方與真實世界接軌的現實感。這些角色的苦痛與社會有多少關係？可能不是重點，亦也難以判斷。

或許正是基於劇本的內在張力，某些日常行動在觀眾的回想中可以產生象徵力量，使得演出結束後的回想要比當下來得有衝擊性。開場小夜的一連串逗趣行動——嘗試打包行李，卻打翻煙灰缸，自己吹氣去驅散灰塵，再以報紙掩蓋，更於之上起舞，扣合至最後談至流產嬰兒那裝於玻璃瓶的骨灰來聯想，讓小夜好像在悲傷的餘灰上起舞。兩個角色劇末仍然得要分開，創傷仍將持續。至於我們觀眾，則被引導以笑聲應對。最終，《杏仁豆腐的心裏話》此次的詮釋顯現出情感展演的挑戰。或許關於他人不斷回歸的痛苦，只能笑著面對。

標籤: [亞戲亞](#), [杏仁豆腐的心裏話](#), [櫻桃園](#), [王威智](#), [知新劇場](#), [鄭義信](#)

崇高的劇場《地下室手記》

演出：果托夫斯基與湯瑪士李察斯工作中心

時間：2018/11/03 19:30

地點：永安藝文館表演 36 房

文 王威智（專案評論人）

傳說中的湯瑪士李察斯來台，鉤出了劇場界一堆大老。但是我們到底看了什麼，希望不是只有筆者一個人深感困惑。

本劇劇名雖取自《地下室手記》，不過說真的，有沒有看過杜斯妥也夫斯基原著根本無關緊要，無論如何一般觀眾不太可能看懂戲在演「什麼」。

因為他們的確沒打算「演」什麼。

親愛的觀眾，我們在開場的吟唱不久後，似乎被演員定位成講課的對象，而為眼前的囁語與誇張的肢體表現方式而發笑時，我們的理性其實被逐漸喚醒，驅逐戲劇幻覺發生的可能性。是以打亮的空台上，有的是肉身，有的是形象；（幾乎）沒有角色，也（幾乎）沒有敘事。只是當觀眾的理性被調動時，卻缺乏可能的分析對象。我們不是看故事，是看某些「發生」。

演員能量全開的吟唱，富於變化的聲音調度，再搭配上種種難以解釋、非常反日常去邏輯的肢體動作，是演員彼此演出能量加乘亦是對抗的方式。演員高難度且精準的動作，搭配上日常生活物件，比方說倒立以魚躍龍門式塞進綠色直立垃圾桶，還要在裡面換裝之類，對於身體存在與運動情境做出辯證思考。也就是說，如果人的身體和物質世界是種互動關係的狀態時，那麼不按照一個物件該有的使用方式來與之互動時，會是什麼感覺？聽起來像是基礎的劇場遊戲？然而《地下室手記》的展演讓我們看到，當一個演員難以想像的巨大能量能進行這件事時，會讓人感到多麼混亂，卻也極度有意思。演員的運動方式告訴我們，世界運作的法則雖是一套簡單化的 SOP，卻不是牢不可破，並非單純的「是」與「否」，還有關乎「怎麼動」與「哪裡在動」。

《地下室手記》「體現」了關於面對自我、死亡、不可能性，關於神聖與低俗，關於誰有子宮誰沒有……等等廣義身為人會面對、且絕不會有正確答案的難題時，一個存在會如何地掙扎地運動。又或者反過來說，一個人的動作會如何地帶有掙扎感。比如一個演員躺在另一個演員跨下的調度，如此方式反覆出現，表現了生產的意象，而缺乏更進一步的訊息，一種無意義的意義：演員透過肢體成為人類生存困境的具現，僅此而已。舞台上移動的存在，不是角色，亦不見得是人，而是狀態，指涉關於人類存在種種無形的狀態，並賦予之想像的徑路，一如我們要聽到打在肉身的巴掌聲才會聯想到痛。最終，演員的吟唱成為突破種種理性辯證難題的出口，以肉身能量為生存再次調音。

在這個劇場情境中，觀眾被調動的理性無助回答任何問題。是以觀眾在面對這般展演時，很難有空間切入去認同任何敘事與角色。觀眾是被召喚的見證者，與《地下室手記》劇場一起回到最原本的功能，在個體的相遇空間，見證彼此的相遇。所以眾演員亦可以坐在觀眾席稍待片刻，等待自己的

下一場戲，他們也是觀眾。如此相遇只能在劇場發生的時間中存在，是一期一會的稍縱即逝。或許這也是團隊連節目單亦不讓觀眾留存的某種解釋，無解的難題只能由無形的劇場回答，任何企圖為此留下痕跡的舉動，都是對此經驗的冒犯。因此《地下室手記》有著一般戲劇演出難以企及的純粹，抗拒理解又無法歸類。

如果化約來說，從現代戲劇到後現代戲劇的系譜是以戲劇構作和劇場技法的變化來回應與複雜化特定社會結構的變遷，《地下室手記》根本上是回頭去追尋劇場展演的超越性。它無關社會脈絡，是對於存在的反詰與生命的僭越。

或許這一點正是《地下室手記》最為弔詭的地方，他們自成一種情境（至於要不要從果氏的系譜去思考，留給學者去煩惱吧）。就算起始點是反戲劇幻覺，觀演關係在《地下室手記》非但沒有被打破，反而涇渭分明。觀眾與表演者如此靠近，又遙不可及。那些演出如此卓越，遠非常人能企及的能量收放，導致某種情感的崇高感發生於劇場中，讓本作品不屬於任何的時空脈絡。身為被劇場能量昏昏欲睡的日常生活中喚醒的觀眾，則仍然停留在自身的時空，只能見證、感受演出者那難以言說的律動。我們相遇，也錯位，在地下室的是一般觀眾，在舞台上的是超人。

讓筆者這個觀眾誠實地說吧，《地下室手記》很難用好看或難看來論斷。關於人，它的宏觀尺度、展演能量和場面調度相輔相成，有許多片刻撼動人心，也不少時間讓人不耐。能帶給人這種感受的作品，應該少有。想要再體會更多？或許只能學著去成為演員。

標籤: [地下室手記](#), [果托夫斯基與湯瑪士李察斯工作中心](#), [永安藝文館表演 36 房](#), [湯瑪士李察斯](#), [王威智](#)

想像力能否超越記憶？《887》

演出：羅伯·勒帕吉 × 機器神

時間：2018/11/17 20:00

地點：衛武營國家藝術文化中心戲劇院

文 王威智（專案評論人）

羅伯·勒帕吉（Robert Lepage）《887》的演出內容某程度上來說非常單純，就是一位中年大叔的喃喃語。這些碎唸裡，有個人家庭的生活記憶，有魁北克的種族衝突問題，亦有加拿大的認同政治掙扎。勒帕吉以獨角戲的形式將從個人到國族，微觀至宏觀的複雜敘事，統整在背誦《說白》（*Speak White*，亦譯《說白人話》）這首詩的戲劇行動中，為觀眾展演高度政治化卻又極富娛樂性和戲劇性的創作。

《887》看來精彩，與舞台各元素緊扣主題而高度整合有直接關聯。四面立方體的可開闔舞台搭配上投影，在包括斜面等多面向場景描繪出各種時空——既可以是勒帕吉小時候在 887 號的公寓模型，亦能化作書房、廚房、酒吧等現實空間。舞台的變化邏輯單純易懂，卻帶給觀眾猶如觀看萬花筒的感受。亦不難發現，《887》採用物體比例變化的呈現方式，讓勒帕吉遊走於現實和記憶間，一如他在節目冊中所說：「《887》對我而言，就像是用一個小寫 h 探究了解那些大寫的 H。」【1】在真實活動空間活動的，是那位著急想背誦《說白》而求助無門的勒帕吉；在模型或非寫實舞台之中，勒帕吉則像位說書人，為觀眾講述種種個人即政治的魁北克生活記憶。

比例的變化為觀眾帶什麼感受？劇場裡該如何表現記憶，始終為一件能做到卻難做好的挑戰。關於記憶，一般劇場的演出裡，最常採用，或許也可以說最為乏善可陳的手段，大概為透過燈光（或許加上音樂）轉換，暗示跳回過去，演出接著繼續進行。劇場演出風格並無太大的不同，時間變化事實上多仰賴觀眾透過感受性指示進行腦內補完。稍有經費一些的製作，或許會加上換景。但是，記憶雖然無形，卻又會不斷回溯。這些既是破碎，又為扭曲的腦中景象，卻亦不斷真實地「在當下」影響著每個人。這種時間性的衝突感難道無法更好的被捕捉？於是《887》以模型化的形式來具體表現記憶的虛構。記憶不只在於透過模型被看見，更經由勒帕吉與之互動的方式，向觀眾傳達記憶被個人心靈記錄下的即時狀態。以戴高樂到訪的遊行一景為例。勒帕吉在這場戲裡，於廣場模型上放滿各式階層、年紀與種族的人像模型，並將手機放在模型車上，從手機鏡頭視角投影出廣場景象。接著，勒帕吉作為操縱者，快速地將車子推至另一端，人群因而閃現而過。換句話說，車子的相對視角折射出參與遊行民眾眼見戴高樂的驚鴻一瞥。極具劇場性的是下個片刻，勒帕吉在一側緩慢地、間斷地將模型車回拉，以仿電影鏡頭的方式，特寫出廣場上的人群樣態。正如那時台詞談到的，戴高樂本身，勒帕吉記得甚少，但是那些表達認同的激情臉孔，他記住了，也讓觀眾透過想像力看見了。

《887》是傾訴記憶的戲劇，也是關於劇場的評論。「後戲劇劇場」為戲劇學者雷曼（Hans-Thies Lehmann）用以描述當代歐陸為主的劇場發展所使用之概念框架。具體內涵過於龐雜，難以一一重述。其中一項要點在於，劇場藝術是一種有關世界觀的隱喻與反映，我們對於世界的感知方式則會影響到戲劇結構與敘事。正由於現代社會在經過戰爭、科技等元素的衝擊後，遠非任何單一世界觀

可以充分掌握，世界變得前所未有地複雜，劇場形式亦隨之變化萬千，進入所謂後戲劇範疇。在這樣的精神及藝術脈絡裡，事物的整體性不但難以呈現，或許也難以說服當代觀眾。於是《887》中，當勒帕吉觀看了自己的預錄訃聞後，得知長年的劇場經驗竟不及五分鐘的電視臨時演員片段時，他顯露出了全劇少有的怒氣。劇場的價值在哪裡？

《887》正是在後戲劇時代，經由勒帕吉個人的後設視角，為觀眾再次展現劇場藝術的純粹魅力。歷史的整體性不會是《887》的重點，除非原本即熟知加拿大歷史的觀眾，才比較可能經由劇中場景來複習相關知識。當然，個人記憶的傳達亦不全然可靠，畢竟觀眾早已熟悉戲劇不能等同真實，個人記憶就算為真，也不見得能代表集體記憶。《887》於歷史與記憶的雙重框架與限制中，透過劇場的虛構展演，讓在地觀眾得以去想像、理解原本可能跟自己無甚關聯的世界觀及殖民傷痕裡，普羅大眾的生活樣態。最終本劇建構出了一個想像場域，讓在地個體能夠「部分」超越國家、文化和時空的疆界，與遠方他者進行情感交流。真正感人的，其實為劇場本身。

最後，之所以說是「部分」超越，則是因為文本最後的轉折竟然隱而未見。我們不知道為什麼作為全劇障礙的背誦《說白》一事，突然在劇末自動被克服。勒帕吉的《說白》一反前大半的節制基調，以慷慨激昂的情緒取而代之。作為一位不懂法語的觀眾不禁好奇，到底是反殖民的情感結構，還是法語作為另一種第一世界語言的國族自信，重整了勒帕吉的大腦，讓他最後能完美地表演《說白》？箇中緣由可能說不清道不明，只能留待觀眾自行想像。

註釋

1、原文為：887 is, for me, a humble attempt to delve into a history with a small “h” to better understand the one with the big “H.” 中文翻譯略失精準，既沒有捕捉動詞 delve 那潛入探索的動態，省略歷史這一單詞的翻譯，使得大小寫 h 的對照無法充分呈現。此句按原文及演出來推敲，大寫為 History，小寫為複數的 home。後者既有 887 公寓的各式家庭，亦有勒帕吉當下召喚種種記憶場域的指涉，國族作為宏觀的家亦應在暗示中。

標籤: [887](#), [Robert Lepage](#), [Speak White](#), [後戲劇劇場](#), [機器神](#), [王威智](#), [羅伯·勒帕吉](#), [衛武營國家藝術文化中心戲劇院](#), [說白](#), [說白人話](#), [雷曼](#)

我們需要怎樣的經典？《憂國》

演出：曉劇場

時間：2018/11/30 19：30

地點：台灣戲曲中心小表演廳

文 王威智（專案評論人）

《憂國》改編自三島由紀夫的同名小說，以劇場式的視覺調度來呈現原著濃郁強烈的文字書寫。敘事上本劇以男女主角武山和麗子的婚禮及死亡誅聞為起點，再由此倒敘，由這對充滿武士道精神的夫婦的初夜演起，再至最後武山切腹及麗子自盡結束。然而以敘事二字來描述這些情節發展似乎不算是種精確的說法，畢竟本劇在視覺上有高度蒙太奇的色彩，其拼貼的效果事實上不太容易呈現太複雜的戲劇情節發展。

《憂國》的破裂感更大部分來自形式本身，也是本劇亮點所在。《憂國》是齣純粹劇場思考的創作，透過大量板車的推移、翻轉和組合，配合演員群的肢體及服裝展現，創造出自由出入於之間虛實，既能表現寫實場情景，亦能指涉角色內心狀態的詩意時空。也可以說，《憂國》是場以劇場諧擬電影鏡頭語言的嘗試，板車的律動亦是無形鏡頭的存在，引導著觀者的凝視演員身形的挪移與掙扎。

問題在於，觀眾的感官到底接受到了什麼？有實際觀看演出或是閱讀本劇新聞稿的人，應該難以忽略一項特色，即《憂國》將原作的文字以字幕的方式投影至舞台上。但是，字幕並未被讀出，對話在演員表現上僅是各式簡短的狀聲詞。也就是說，觀眾必須同時觀看字幕與演員肢體，才能具體掌握舞台上發生了什麼事。如此美學讓人聯想到已略成為陳腔濫調的亞陶式殘酷劇場理想，舞台上各元素都有各自的發聲方式去傳達某種無法言語的情感去震撼觀眾。只是概念雖好，執行上由於有些場景僅是一閃而過。在佈景、展演與文字皆高度流動的情境下，不少時刻給人忙碌而失焦的感受：演員很辛苦，觀眾被強迫感官分裂，卻不知道自己在看些什麼。

透過這些調度手法，《憂國》據稱有兩個意識型態上的目標。一是呈現女性作為主體情境【1】，另一則是為台灣人展示某種政治性的痛苦【2】，這兩個目標其實互為表裡。先從後者說起吧。《憂國》小說結合了死亡與性，展現了死亡驅力與生之歡娛的重層疊影。不過，如果說《憂國》小說有著高度政治性的歷史脈絡——武士道以及戰爭；劇場作品的《憂國》在處理死亡這個議題上，似乎沒有超出原著的框架。本劇以一種崇高美感和劇場性的人偶演出來處理武山的切腹，彷彿他的死亡所帶來的美感具備超越歷史及時空的疆界，而得以替台灣在地觀眾揭示某些普世性訊息。如此目標是否能傳達給觀眾？事實上今天我們已經熟知，身體的物質性與文化建構是一體兩面，難以完全二分。縱然是展示性的跨文化改編，肉身亦不可能擺脫掉兩地文化的協商。那麼小說角色與在地舞台情境的關連是什麼？他們超越苦痛的激情如何與在地他者產生對話？很難說《憂國》裡有顯著的後設處理。本劇畢竟是三島的《憂國》，在地的人僅是旁觀的文化他者。而這點可能正是為什麼劇末的切腹雖有戲劇性，卻很難帶給筆者太多情緒的波動，當然也沒有亞陶式的殘酷感。由此應該談回女體與主體的問題。

比起政治性的轉譯，身體展示和主體建構是編導明顯著力更深的地方，特別是女性主體此一角度。然而關於主體，關於一個女人要如何主體化，應該有一項重要切入點在於她應該不再單純是慾望的客體。在《憂國》裡，慾望的凝視卻使得調度手法與創作目標出現落差。類似彈力繩所構成的簾幕，其一道道的空隙背後，不僅成為角色象徵性交媾的空間，亦是觀眾得以窺探眾演員肉體的針孔鏡頭。的確，就三島的文字和本劇的調度來說，麗子的欲求應該是焦點。本劇男演員精實的肌肉與女演員豐腴的身形，皆可看成是文字精準的肉身化。但是身體的展示卻同時將演員轉化為被凝視的客體。作為角色，麗子或許慾望著丈夫的主體；作為演員，她需要演觀眾的凝視，缺乏將視線折射回觀眾的場域——麗子始終皆在兩性交合的美好高潮陰影中去展演主體。由此，身體的美，是否反而成為對於主體形構的遮蔽？是以劇場中，「醜」難以被真實的呈現。切腹只能保留美的部分，醜的以人形代替，自殺只能呈現至刀尖入喉的最後一刻，後以暗場代替？不論這情境是否為三島原作的用意，《憂國》用了如此多劇場性手法來轉譯原著，應該有更多可能性去超越原作框架，複雜化作品的角色建構。

從一些公開文字來看，或許可以猜想，搬演《憂國》受到不小的限制。流動式的演出調度，雖然有時讓觀眾疲倦，執行上不乏小問題，仍是相當大膽而新鮮的嘗試。但是在意識型態和美學實踐上，整體而言，《憂國》仍然圍繞著三島由紀夫的幽魂打轉。我無意否認這仍然是個需要經典的時代，對於經典文本的搬演或改編完全贊成。只是經典何以是經典，經典何以在當下仍富深意？或許在後戲劇的劇場時代已經不宜輕易讓文本自行發聲。

註釋

1、參考自節目單。

2、參見〈赤裸的性與死 三島由紀夫《憂國》劇場首演〉：

<http://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2629622>

標籤: [三島由紀夫](#), [亞陶](#), [台灣戲曲中心小表演廳](#), [憂國](#), [曉劇場](#), [殘酷劇場](#), [王威智](#)

掀開歷史的黑洞《時光の手箱：我的阿爸和卡桑》

演出：同黨劇團

時間：2019/03/08 19:30

地點：台北城市舞台

文 王威智（專案評論人）

或許在台灣劇場這陣歷史挖掘熱之時，正需要多幾個「時光的手箱」，讓我們重新見證、思考日本殖民時期乃至於到現在，對於台灣國族及主體認同的混亂難解。

改編自一青妙追溯兩本自身成長記憶的著作，《時光の手箱：我的阿爸和卡桑》這個標題已經清楚標明作品的台日混血體質。從演出語言到製作及演出團隊，本劇既標誌出日本與台灣基於過往殖民情懷與當前東亞情勢所維繫的友好交流，同時也展現團隊在此當前基礎上，重新透過個人生命史去複雜化殖民創傷的企圖心。

《時光の手箱》有個通俗劇般的展開：在東京銀座，一個年輕的餐館女侍遇見一位台灣大叔，兩人展開一段羅曼史。但是這段戀情隨著少女跟著大叔回到台灣基隆，發現大叔其實是顏惠民，是顏家第三代亦是長子開始，導向毫不浪漫的發展。一青和枝從少女變少婦，再怎麼努力，終究無法融入台灣家族。顏家人，特別是顏惠民的父親顏欽賢，對她的拒斥很大，一部分來自於日本與台灣的殖民過往。在這樣的大歷史背景中，一位台灣少年想要成為日本人而不果的心理創傷，讓顏惠民無法與台灣家族接軌，「回到」日本又因認同掙扎與身體病痛抑鬱而終。更後來的少女，一青妙，則前來台灣講述個人記憶中的父母。

「成為日本人」這個母題在台灣文學並不罕見，但是實際在劇場看到肉身演出，感覺又是另一回事。曾經有些台灣人「真心」想成為日本人，單單這段記憶能被搬上舞台為2019年的觀眾所見證，《時光の手箱》已經值得我們給予肯定。殖民者與被殖民者再怎麼二分，總有些曖昧交疊之處，這些互動卻少見容於戰後極長一段時間中華民國史觀主導的歷史教育。本劇深刻的地方，在於沒有讓顏惠民的個人身份認同上獲得和解。顏惠民終究成為不了日本人，也與台灣認同有所斷裂，甚至於跟家人彼此之間，包括妻子也無法充分理解。本劇清楚告訴觀眾，日本與台灣如果（不能）幸福，成為什麼人似乎不是重點。然而不能成為什麼人的原因是什麼，除了人的個性之外，如果考慮到歷史的理解，我們不得不深究其它因素。

成為國民之前，人先得成為一個主體。《時光の手箱》透過顏惠民的生命再現，提醒了觀眾，日本與台灣的戰爭結束，不等於一個人的苦痛就此終結，成為台灣人跟成為日本人一樣絕非易事。顏惠民曾經加入義勇軍，希望成為日本人，這段經歷甚至以象徵式的手法呈現給觀眾，顏惠民身穿軍裝拿步槍，搭配上叢林投影，高喊「除了為國獻身，什麼都不要」等台詞。隨著日本戰敗，顏惠民的願望破滅，成為戰勝國中華民國的一方。或許他娶日本人、穿日本服、吃日本食物都為了填補此一認同空缺。問題在於，顏惠民對於台灣的陌生與抗拒，他的父親顏欽賢對於日本人的排斥，乃至於

顏家的興衰，這些衝突不只源自日本與台灣的殖民糾葛，還需要連結至戰後的白色恐怖治理，才可能更好地去想像和理解。可惜二二八卻僅由敘述者三言兩語帶過。

如果說要弄懂台灣是怎麼回事，理解台灣的主體生成變化，有賴回到歷史脈絡去思考台灣人的認同選擇的話，不管是日本或中華民國，背後的歷史仍然充滿孔隙。基於此，《時光の手箱》舞台主視覺看起來便具象徵意義。舞台懸掛了中間開了長形孔洞的大型景片，既分隔出空間深淺，也可作為視覺投影。有不少時候，角色是在這個景片構造出來的黑洞空間中活動。如此景觀的象徵意涵或許可以說突出、質疑了某種再現殖民歷史需要面對的空洞性。空洞之所以產生，跟殖民歷史的再現容易陷入宏觀的敘事邏輯當中，以集體國族向度來理解日台連結或磨擦有關。

因此，為了填補這個空洞，《時光の手箱》加入了紀錄片導演這個角色，由他從本省台灣人後代，亦是顏家女傭兒子的角度，幫助一青妙來訴說故事。因此，這個空洞最開始現身的場景，便是與導演這個角色並置的錄音間場域。如此詩意的空間，傳達給觀眾明確的主場，即對於歷史，我們只能再次訴說，卻無法真實還原。導演這個角色給人尷尬的地方，在於他有一個合法的身份，讓他得以使用就算從直率的台灣人看來仍嫌失禮的態度，去評斷一青妙的父母，亦使他佔據著可傾聽、質疑、乃至重構他人生命史的地位。但是，本劇的敘事並沒有因為加入導演這個框架顯得更加精細，反而由於他的數次介入，顯得破碎、零亂。基於血緣與身份的巧合，由這個角色來為本地台灣人發聲，其實缺乏說服力。身為觀眾，我們連顏惠民的內心世界都理解有限，更何況是這位導演口中未曾出現過的台灣父親。

《時光の手箱》透過顏惠民和一青和枝的感情世界，折射出日本與台灣的歷史糾葛，觸及台灣人想變成日本人的認同掙扎，可以說某種歷史的坦誠。但是關於透過什麼角度來回顧歷史，一青妙跟導演的雙重位置，仍然顯示出溝通歷史的困難。因此，劇末顏惠民帶一青妙、一青窈探訪山林，提及他的自然觀，亦可看成某種尚且無力超越創傷的反諷。「山永遠都在」，但是在戰時，在採礦，有多少日本、台灣人，基於何種理由死在山中？一青妙的演出動人，不過她在本劇對於父親所抱持的困惑，或許亦是由於台灣歷史最為幽暗的面向依舊有待處理。《時光の手箱》揭開了歷史的黑洞，該怎麼填補則是我們接下來的任務。

標籤: [一青妙](#), [一青窈](#), [台灣](#), [同黨劇團](#), [國族認同](#), [城市舞台](#), [日本](#), [時光の手箱：我的阿爸和卡桑](#), [殖民](#), [王威智](#), [紀錄片](#), [詹傑](#)

劇場性共犯的悖論《花吃花》

演出：表演工作坊

時間：2019/03/23 19:30

地點：新竹市文化局演藝廳

文 王威智（專案評論人）

晚了一個月看戲，我在本篇文章將著重與既有三篇《花吃花》評論的切入點對話，建議讀者先行閱讀汪俊彥、張敦智、杜秀娟三人於表演藝術評論台的文章。

一位素行暴力的女生，行為參照對象是母親的黑道男友。一位透過金錢與禮物收買友情的女生，跟母親一樣對於他人有深刻的依附感。一位看似乖僻的女生，由於社會底層母親的失能，對於扮演成熟的人有著執念。這三位角色分別是本劇三個關鍵人物：李茜、鍾詩琪、劉思彤。至於誰是誰非，見仁見智。

仔細觀察本劇的戲劇構成，可以發現霸凌的成因被暗自導向家庭環境養成這般自然主義的決定論，缺乏父愛幾乎成為女孩們共同的問題根源。從校園到家庭，《花吃花》隱約將個人主體的構成基礎與家庭素質直接連結，家庭則是社會種種困境的折射場域。是以杜秀娟表示，「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。」張敦智認為此改編作的敘事改動，「致力強調學生們皆身不由己才走上歧路的情境。」汪俊彥亦提到，本劇「所有的人都沾了血；就算不是親手殺了人，也都無法否認殺人的責任。」劇評都注意到前述編劇手法，也對本劇題材和觀眾的關係提出疑問。眾人的問題在於，面對霸凌題材的展演，觀眾的位置是什麼？關於如此編劇手法，汪俊彥認為是「針對已經無法抱有任何希望的這個時代。」張敦智與杜秀娟的立場比較接近，認為本劇將道德責任放回給觀眾，同時亦思考其手法的必要性。換言之，《花吃花》向觀眾提出了一個明確無法置身事外的道德要求，因為凡是在場觀賞本劇觀眾，至少都見證過霸凌的再演出。只是在這樣的演出情境，每個人是否得是「共犯」，即觀眾會將自己投射至加害者位置嗎？問題得回到《花吃花》的劇場性來思考。

從結論而言，在戲劇構成與劇場空間的交互配合之下，本劇的道德訴求不但沒有充分發揮，更使得劇場處理霸凌的社會介入可能性，一定程度上變成關於他人苦痛的景觀消費。

以戲劇構作角度來看，本劇的衝突來源有著明顯鋪陳不足的部分。如前所述《花吃花》大量的角色行動與劇情轉折由家庭因素推動，但是家庭的想像方式流於單薄。此外，關鍵角色李茜對於友情的佔有欲亦是衝突的來源。但是她與鍾詩琪的友情描寫，相較於鍾和劉之間的互動，幾乎不存在深刻連結，甚至連兩人唯一共同出遊的事件，鍾詩琪忙著與李茜的男性友人調情。

事實上，面向劉思彤的霸凌有更為充分的動力，來自於另一位篇幅相對較少的角色：周子怡。周子怡私下散布關於鍾詩琪的負面謠言（至於是否為真，劇本並未明確交代），並在鍾詩琪發現後，嫁禍給劉思彤，謠言亦成為李茜與鍾詩琪對於劉思彤動用私刑的主因。換句話說，周子怡雖非物理暴力的執行者，卻是言語暴凌的多重啟動者，同時傷害鍾詩琪、劉思彤兩人，她更接近「罪魁禍首」

的源頭。一位觀眾如果好好觀看劇情，其實不難發現事情的因果關係，亦可以歸結出誰導致此局面，而無需投入劇中世界扛起道德責任。換句話說，《花吃花》將直接、間接兇手都給出來了，要有多大的移情投射才會將自己也當作兇手的一部分，可能性恐怕不會太高。我沒看過原作，無法確定原劇本怎麼塑造周子怡。按張敦智描述，本劇在表演工作坊擴編後，應該新增了「英文老師、不同學生家庭成員等」段落。如此說來，不論原作或本劇，皆沒有仔細處理周子怡的成長背景。然而作為本劇悲劇因果關係生成的主要啟動者，周子怡其實是霸凌事件更為深層的惡意。周子怡的平面化與功能化正好說明了霸凌以一種扁平、刻版的方式在被想像與展演。我們不難從劇中找到家庭、階級、友情這些容易理解的霸凌因子，霸凌的脈絡化停留於誤會與嫁禍的層次。至於或許可以透過周子怡這個角色部分去捕捉的更深層動因素，如青少年的社會化實踐，抽象的人際情感氛圍等，這些在思考霸凌已經多有討論的面向，很可惜沒辦法得到開展。

因此，與其說本劇處理了霸凌題材，不如視為女高中生暴力事件錄會來得精準些。亦是在這個框架中，最後劉思彤被脫衣、被雨傘「刺下體」的場景，呼應了眾多性暴力的被害情景，成為某種性暴力表現範式的舞台擬像。不論虛構或現實，刺下體在性暴力的呈現中不算罕見，是以它的再現不見得能帶來情感與道德的震撼，亦可能在觀眾認知上為具有熟悉感的景觀。劇首與劇末關於暴力行為的投影，更突顯演員在台上的展演亦是種行動的擬像，作為霸凌景觀的一部分來呈現。霸凌物理暴力的部分被放大展示，帶來了觀看的感官刺激，但如此片刻的截取和再現亦可能取代了真實霸凌生成的複雜性。可歸因的暴力加上黑暗的劇場空間，讓觀眾不用背負道德重量，就能透過劇場幻覺，以暗黑的視角來窺探青春的肉體與痛苦。

《花吃花》透過打破第四面牆來將觀眾轉化為旁觀的共犯，成功可能性亦不高。杜秀娟所說擬真與打破第四面牆之間的矛盾，我認為並非等到角色最後向觀眾喊話才浮現【1】。本劇自始在設計上就有著大量直接面向觀眾的表演性手法，如歌舞的反復展示，英文老師誇張的聲調等。比起寫實主義追求高度移情的舞台目標，投影、可移動組合的佈景與表演性的角色，讓《花吃花》更偏向引導觀眾帶著清醒眼光去鑑賞演出。觀看在如此情境裡不見得導向故事認同，也不一定產生高度的移情作用。當然就算如戲曲這般高度表演性的劇場形式，移情亦會發生。這裡想強調的是，移情作用於本劇因為戲劇構成與舞台景觀等因素，不見得佔據主導地位。因此，觀眾由於憐憫而將自己等同於共犯的可能性，沒有顯著的戲劇元素支持。《花吃花》更可能出現的情況，是問題展示的情感強度轉化為道德的介入策略，使得觀眾獲得透過觀去看去表示對這議題的「關心」，卸下個人的社會責任。作為觀眾，見證至最後已善盡旁觀者的參與義務。最終沒有人可以免責的說法，可以解讀成完全相反的方向，即除了這些角色外，沒有人導致如此悲劇。

在人權意識高漲與校園暴力層出不窮的時代，討論霸凌已經是從娛樂工業到文藝創作的一個主流方向。霸凌必定伴隨時差，對於被霸凌者來說，救助只可能在傷害發生後才出現。所以關於霸凌的理解，現實上只能以回憶的手段來重構、反思其生成，並近乎未來式的視角來想像如何能阻止霸凌。真實世界的霸凌具有高度的私密性，過度的公開展示會將霸凌轉化為法律得強制介入的暴力；劇場的公開、即時與展示性，讓它處理起霸凌主題或許挑戰度更高。《花吃花》是齣好看的作品，讓觀眾見識到了那隻看不見的，種下花朵的手，帶著或許沒有想像中沉重的心情離開。劇終滿天飄落的花瓣，映襯出這些角色的青春輓歌，亦為旁觀者透過劇場撒出的鑑賞費。

註釋

1、即鍾、李施暴時對觀眾喊「看什麼看！」與劉思彤隨後說：「不要再看了！」的橋段。「看」

作為主要動詞亦由此帶有雙重意涵，既是對於暴力的窺探，也是對於展演的觀看。從習慣複合感官感受的觀眾來看，擬真與打破第四面牆已經不是非此即彼的對立關係。

標籤: [俊彥](#), [張敦智](#), [新竹市文化局演藝廳](#), [杜秀娟](#), [王威智](#), [自然主義](#), [花吃花](#), [表演工作坊](#), [霸凌](#)