

當田納西的棉花成了劉守曜的洋娃娃《我的洋娃娃》

演出：創作社劇團（劉守曜）

時間：2015/05/16 19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 白斐嵐（專案評論人）

每回搬演經典翻譯作品，總會出現「究竟要忠於創作背景、創作精神，還是要回應當前時空環境」、「要如何找到原作精神與當代背景之間的平衡」、甚至是「該用何種距離面對當代背景」這一連串值得再三斟酌拿捏的問題。而對於劇評來說，該不該回溯原點，該不該以原作眼光看待改編新作，還是該以「作者已死」之準則斬盡任何來自作品前世的記憶，又成了另一個問題。

2014 年參加日本利賀藝術節亞洲導演單元所創作的《我的洋娃娃》，遵守了藝術節「不可更動情節」的遊戲規則，讓我們看見作品意欲在原著精神與當代時空中取得平衡的創作初衷，以及兩邊都不想放手的強大野心。如今回到台灣演出，又為劇中文化痕跡、社會背景多添上一層：既有田納西·威廉斯原著《滿滿二十七輛車的棉花（27 Wagons Full of Cotton）》（以及與《我的洋娃娃》標題更為接近的電影版《Baby Doll》，由劇作家本人親自改編）之性別、階級關係；又有劉守曜依演出場地（利賀藝術村之「利賀山房」）量身訂做的空間規劃，接近能劇傳統的舞台結構，以及一抹風格化的表演痕跡；最後，當然還有因著導演與觀眾之共同文化記憶，而被輕易拾起的當代全球化／資本化／台灣現代化隱喻，如女主角總是在尋找的可口可樂、Hello Kitty，洋娃娃出口加工廠，又或者是台詞中三不五時出現的新聞話題與時事政治梗。劇情雖未有明確的時空背景指涉，劉守曜也並未選擇將原作完整地移植至另一特定文化場景，但這些若隱若現的線索、痕跡，卻以一種點到為止的方式，給予觀眾更多詮釋自由。

儘管編劇石婉舜曾在節目單上表示六十年前田納西·威廉斯對於資本主義社會下女性與階級的刻畫，已不符合今日的權力與慾望關係。現代社會資本主義更深入人心，而女性也因著教育擁有了更多自主權，如此的社會轉變，讓編導決定以此做為改編的切入點。但若我們只是將《我的洋娃娃》視為《滿滿二十七輛車的棉花》之古今對應之作，以當前（以台灣為主要背景的）全球化政治、社會、勞工、女性處境，回應六十年前美國農業城市的政治、社會、勞工、女性處境，想要在如此非寫實、風格化的視覺場景與表演身體中抽絲剝繭，勾出換了個面貌的核心精神，那麼也許《我的洋娃娃》並無法滿足這樣的意圖，在編導的野心與企圖下更顯得空虛。我們既已無法將其置放於六十年前的美國，但對於作為全劇主軸的性別、勞工處境，以及時不時在台詞間影射的當代背景，卻又是重重提起，輕輕放下。資本主義所賞賜的訂單、被時代淘汰的加工廠、陷入生存危機的勞工——儘管在火災案過後，我們一一瞥見這些線索浮現，但它們始終在劇中沒有任何

重量，只是角色隨口帶過，立即被其他荒誕場景、台詞所蓋過的名詞而已。至於那些信手捻來的新聞時事，更是可有可無，以太過貼近社會現實的關鍵字，錯亂了從戲開演前兩名演員端坐舞台兩側、等待觀眾進場就已建構的異時空、非寫實氛圍。

不過，即使如此，《我的洋娃娃》七十分鐘緊扣了某種算計過的「恐怖平衡」，卻成了我對於這齣戲最深刻的感受。在拋下任何（無論過去或現在、美國或台灣）政治、社會意涵後，反而更能以「舞台上的當下」來理解這齣戲。有著方正格局的東亞式梁柱飛簷，對應著舞台後方不規則堆疊、大量複製、直往上衝的工業泡泡，木質建材之古樸也對應了塑料、泡棉之化工質感。舞台上另一醒目道具，是最常用來處理權力關係的翹翹板，但此處卻也成了情慾戲的主要場景。兩位男主角各自與女主角在翹翹板上，有時親密、有時疏離，有時誘惑、有時抗拒，有時在同側依偎、有時在兩側對立，彼此在進進退退間找尋平衡。這般有來有往的流動關係，同樣也出現在幾段如探戈的舞步、走位中，搭配著看似平淡日常的台詞，腳步卻是場暗潮洶湧的勾引與角力，以腳尖畫圓在地上勾出的迂迴黑印痕，不但為說過即忘的話、轉瞬消失的時間、眼不可見的情慾，留下真切存在的證據，也再度以一個又一個的圓弧，再度對應了舞台立面梁柱的方正格局。就連三位演員穿著紅藍綠黃的基本原色系，似乎都有著各自鮮明、卻也彼此對應的可能性。

去除了情節鋪陳與場景指涉，對我而言，這種精心算計、環環相扣，牽一髮動全身的微妙平衡，正是《我的洋娃娃》劇中角力最獨特之處。破除了過往探討弱勢族群（無論是勞工或女性）常見的二元對立，以「反抗 vs. 壓迫」作為唯一的角力形式，正像是劇本中原本對立的男女關係，被加入了另一名男子，三人之間各有心計、各取所需，時而結盟、時而對立，原本弱勢的角色有了一絲施展空間（特別在呂曼茵的表演上更是發揮地淋漓盡致），強勢的角色同時卻又有著弱勢的身分（如縱火者一度失去訂單，工廠經營也陷入危機），像是流動交錯的翹翹板、舞台上相對應卻又彼此平衡的視覺元素，不禁也令人好奇著：這是否才是編導隱而未明的「當代回應」？以一種更複雜，且彼此牽連的眼光，看待我們所處的世界、我們所面臨的問題？

當然，劇中「翻轉女性自主權」之企圖，不免讓觀眾對於這位參雜著純真、荒謬、心計的女主角有了更多的期待。《我的洋娃娃》以女主角之獨舞開頭，也以女主角之獨舞作結。有趣的是，劇中女主角看似在兩個男人間陷入類似的關係模式，想要擺脫卻只是再度乖乖交出（或是刻意算計換取）自身自主權，但開頭真正的一人獨舞與結尾時抱著娃娃獨舞，似乎又暗示了某種心境上的轉換。只可惜，正如同全劇諸多細節線索，並未多加著墨，反而是在其獨舞姿態中，切斷了與外在世界的一切連結，沒有了可口可樂、沒有了 Hello Kitty、也沒有了就某種程度而言像是道具一樣配合演出的兩個男人，完全深陷內在自我中。或許這正是這齣戲之結論。相較於零碎散落、等待被破解的時空背景線索，《我的洋娃娃》寧可更聚焦於人性內在，而非外在時空點綴，在那與外界隔絕的時間，試圖與半世紀前的原作相連——只是卻又放不下，無法徹底地隔絕。

科技與人性，是最古老的當代寓言《機器人科倫》

演出：英國 1927 劇團

時間：2015/03/12 19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 白斐嵐（專案評論人）

過去從工業革命一路到二十世紀，許多科幻小說、戲劇，總是對未來世界的科技懷抱著樂觀想像（當然提出隱憂質疑的也不在少數），彷彿隨著文明的開展、科學的進步，科技即將成為人類下一個烏托邦的所有解答。但近年來，當人類歷史逐漸步入當年曾經的「未來」之後，卻越來越在作品中顯露出對科技的恐懼。電腦的普及讓我們陷入真實世界與虛擬世界的認同危機，無孔不入的行動裝置更讓我們不知不覺地被制約。影史科幻經典《駭客任務（Matrix）》三部曲將電腦掌握的虛擬世界視為人類最終的敵人；去年初上映的《雲端情人（Her）》讓客製化的作業系統成為人際疏離的替代品，最終卻強化了現代人心靈的空虛；前陣子推出的法國短片《科技恐懼症（Technophobia）》則以「對電子科技產品過敏」為題，重新刻畫了一個「遠離科技生活的烏托邦」。從科技的烏托邦，到沒有科技的烏托邦，在這些故事情節中，瞥見人類與科技由愛生懼的關係轉變，也為人類文明演進提供了另一種理解。1927 劇團以出自猶太古老傳說的泥人「Golem」為名，更為人類與科技間的愛恨情仇，拉出一條橫跨千年的時間軸。

在《機器人科倫》劇中，人類對於「自由進步」的慾望需求（或說是「被洗腦說服的需求」），驅使故事中的角色逐漸將自主權移交至科倫手中。這個無所不在的聲音是這麼說的：「Move with the time, or you will be left behind.（你要跟上時代，否則就會被淘汰）。」但，儘管同樣運用了最「跟上時代」的多媒體跨界劇場元素，整齣戲的美學卻充滿了古老的神秘氣息。我們在台上看不見印象中冰冷刺眼、明亮銳利的科技感，而以黑紅為基底的頹美色調取代，偶爾參雜著呼應了泥土人「Golem」質感的暖、土色系，投影幕的手繪插畫、舞台兩旁的現場樂手（打擊與電子琴）、泥土捏塑的機器人、向前人取材（猶太傳說與奧地利作家古斯塔夫·梅靈克小說《科倫 Der Golem》）的故事靈感，在在都顯示了創作者有意識地拒絕「跟上時代」，選擇背道而馳，在那些理應被淘汰的「過時」事物中找尋拼湊此作之元素。

也許正是帶著歷史的眼光，讓《機器人科倫》中所描繪的人類困境因此多了點淡定自在，也多了點宿命無奈，就連科技，也成了千年前早已拍板寫定的當代寓言。劇中的初代科倫，與猶太傳說中的泥人如出一轍，需要主人念上一段神秘咒語，讓他沉睡抑或甦醒，幫他開關機。但隨著情節逐漸推展，我們赫然發現並非只有人類（主人羅伯特）以語言餵養著機器人（科倫），機器人也反過來用語言填滿了人類的認知與思緒。「你應該要這樣，但你是主人，你才是對的，你決定就好」的台詞重複出現，讓我們看見了在科技（此處更與消費主義結合，同樣都是一種「跟上時代」

的訴求)面前,人類始終以為是自己在駕馭對方,殊不知自己的思考模式早已被科技所架空、重新建構。

為了突顯語言的「魔力」,1927 劇團在台詞上也下了不少工夫。初代科倫升級後,羅伯特一家人不斷地驚呼著:「你會說話了,還會押韻!」鏗鏘有力、有節奏有音韻的標語口號,似乎正是洗腦的第一要素,也成了《機器人科倫》全劇「以其人之道,還治其人之身」的深刻特色(光憑我四天後還記得「Move with the time or you will be left behind」這句台詞就可證明)。除了巧妙的韻腳外,劇中台詞皆介於半唱半念之間,可以想像創作團隊對語言聲音有多敏銳,才能為這些日常口語對話配上與本身質感相符的節奏與音調。其中在法式咖啡館一景,以英文模仿法文說著傷心羅曼史,更可看出 1927 劇團對於每一個語言細節的精準堅持。我們在現實社會常年面對著消費語言的轟炸洗腦,如今坐在觀眾席,卻也是同樣的語言魔力,讓我們如此入迷。對於當代劇場語言/文字逐漸退居次要地位的美學潮流相比,這似乎又是另一次對於「跟上時代」的抗拒。

當羅伯特越來越倚賴科倫、聽從了科倫的每個建議後,身邊人也被捲入了這股力量中。奶奶本來只是每天打打毛線打發時間,卻在科倫洗腦下,買了一台編織機好「更有效率」地工作。原本偶爾飄著些許灰塵、還有蚊蟲飛舞的老房子,成了現代化的居家空間。科倫的勢力,更從個人、家庭,擴張到社會。羅伯特每次上班,途中所經過的街景都變得不太相同。五彩繽紛的街道逐漸被一片亮眼黃色取代,充滿人情味的小餐館成了連鎖餐廳,就連日常問候都收斂成路人面無表情的冷漠。直到最後,同樣字體、同樣文法、同樣顏色的招牌,佔滿了整個畫面:「Go Friends」(朋友專賣店)、「Go Susan」(蘇珊專賣店)、「Go xxx」(xxx 專賣店)的「Go」,既代表了一種進步、主動的前進,再度呼應「跟上時代」,但也創造了一個不那麼可愛的單調所在。在一片暖色系中,黃色也許突出亮眼,但當所有一切都成了黃色,卻只是帶來不安與煩躁。

在一連串運用科技卻抗拒科技的創作理念中,大概只有「精準的投影與表演節奏」是最能跟上「科技年代」的。不過,1927 劇團在《機器人科倫》中的多媒體,並不像許多當代劇場一般,將螢幕視為真人演員之對立或互補,提供舞台現實之外的另一種視角或另一種空間,反更仰賴演員一同來完成他們在舞台上的任務。觀眾慢慢地不只是讚嘆於「多媒體動畫竟然可以這樣用」,而更驚訝於「演員竟然時間點可以抓得這麼天衣無縫,總是在對的時間出現在對的地方。」事實上,多媒體與演員精準的互動,藉著時間與訓練所帶來的熟練,竟讓我們更強烈意識到了演員身體的存在。諷刺的是,過去人類總是想盡辦法證明「人類能做的,機器也可以」,這一刻在台上,我們卻看見人類努力地呈現「科技能做到的(精準度),我們也可以」。人類害怕被取代的恐懼,也許正藏身於此。

從三代科倫的演進,我們也可看見人類的恐懼以不同形式成形。初代科倫有著猶太傳說的泥土質感,就像個「人」一樣與主人互動對話,有著自己獨立的存在;第二代科倫縮小許多,來無影去無蹤,瞻之在前忽焉在後,就好像是我們腦海中無法掌控卻又無所不在的念頭,已從外在之獨立

個體進階至內在之心理象徵；第三代科倫可植入人體中，彷彿你我與生俱來的內建系統，更化有形為無形，如戲劇顧問班·法蘭柯比（Ben Francombe）在節目單上所形容的：「我們到底創造了什麼樣的新怪物？縮小的、虛擬的、孤立的、不再是具體可見之怪物…這個怪物，和梅靈克當年創作的有所不同，但卻又詭譎地相似：他們都沒有靈魂，無法區別是非；它們既帶來利益，也重啟禍端；它們從未離開。」既然科倫早已內化為我們的一部分，又將如何對抗之？但科倫的出現，卻又並非無跡可尋。早在羅伯特買下初代科倫前，就已在一家處理無聊 0/1 位元的備份公司上班。劇中並未把科技之存在與否以二元化分，反而暗示了在人類「自以為進步」的千年歷史中，這一切是無可避免的，一切只是程度區別、時間早晚而已。

和所有的寓言故事一樣，1927 劇團的《機器人科倫》拿捏著一種恰到好處的敘事溫度與批判距離。身為觀眾，可以感受到創作者明明對科技、資本主義、消費主義有著滿腔理念要抒發，卻選擇將故事收束在以羅伯特為中心的小世界中，以你我都能同理的個人生活（談戀愛、居家打掃、同事競爭等）作為主軸，帶點辛辣卻不刻薄的幽默，加上豐富的聲音與視覺元素，讓故事不致顯得太過沉重。幾次也帶入了如剝削第三世界勞工、過度浪費等社會議題，卻都點到為止。至於姐姐安妮（作為劇中始終抗拒科倫，最終卻不得不屈從的角色）充滿反抗精神的樂團「安妮與喪家之犬（Annie & the Underdogs）」，在更多時候也僅帶入了青少年的同儕困擾，或是以自我揶揄方式表達政治議題。科倫在羅伯特空虛、沒有朋友的自閉自卑人生中，走進他的生命，可看出創作者企圖將此議題從社會、政治層次回歸個人內心：羅伯特因為自身生命的缺口而投身科倫懷抱，意志堅強的安妮卻也「無法抗拒你抗拒不了的（you cannot resist the irresistible）」。兩種態度竟走向同樣的結局，在來勢洶洶的時代潮流下，人類意志究竟能不能抵抗？

儘管劇中結局充滿個無力感，《機器人科倫》卻始終不令人絕望。這大概正是藝術不切實際的浪漫之處。就算沒人能抗拒這些抗拒不了的，就算安妮最後也將換上亮黃衣裝，就算戲劇顧問也已做好心理準備（如其在節目單所說）終有一日要「被 iTunes 接收」，就算科技也已成了劇場的必要潮流，1927 劇團還是選擇了用自己的方式，在演員每個精準的戲劇動作與音韻節奏、在每道手繪構圖、在每段現場音樂流動間，與時代背道而馳。

現身當代的饕餮，成了誰的夢魘？《七種靜默：饕餮》

演出：窮劇場

時間：2014/11/01 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 白斐嵐（專案評論人）

《七種靜默：饕餮》改編自黃碧雲小說《七宗罪》，是窮劇場的創團作品（2009 年曾由原班人馬之禾劇團創作演出）。原出自基督信仰的七宗罪【1】，拜大衛·芬奇（David Fincher）知名電影《Se7en》（我實在不願在此放上中文片名）所賜，即使不是基督信仰背景的人們，對於這七宗罪多少都有了些了解，讓宗教教條成了人性指涉。無論是在神學信仰體系，或是大衛·芬奇片中，七宗罪都用來表現人類內在之軟弱缺陷，藉由外在行為／罪行向內深掘人性。但在《七種靜默：饕餮》中，此出自中國傳說的「好食之獸」，卻從神學信仰中的內在本性轉變為以獸形像現身的外在威脅，成為家庭關係中暗潮洶湧的情慾，甚至進一步隱喻了人類與社會、能源、環境之間的關係。

黃碧雲小說中提及：「七宗罪之中，以饕餮最輕易。」這一句話也成了《七種靜默：饕餮》最響亮的宣傳詞。民以食為本。「食」本來就是人類生存之最低需求，在超過需求之後，則成了「貪食」—人類最本能的慾望。但在《七種靜默：饕餮》劇中，不只讓我們看見需求或慾望的滿足而已，更從此「需求／慾望—滿足」之單向道延伸至「能量轉換」之流動概念。在場上燈亮那瞬間，我們看見舞台上一張三角餐桌，飾演父親的高俊耀繞場奔跑，口中喃喃有詞地唸著核電廠的事故。舞台四周的長條透明薄膜像是保鮮膜（包覆食物之物），在燈光照射下透著微波爐似的光（某種形式的能量轉換），暗示著「食」與「能量」，將是本劇偶爾交會、偶爾各有發展的兩大主題。

在核電廠（疑似）事故後，父母子三人對話不斷圍繞著食物。母親／妻子想要為父親／丈夫做一道無錫排骨，安慰他生活上的不順心—在這裡，食物是一種愛與關懷的需求；父母皆離家後，父子間的對話圍繞著兒子有沒有東西吃，食物成了遺棄的象徵；接著，一次又一次的吃飯場景，更呼應著三人間失衡且搖搖欲墜的家庭關係。在家庭之外，「能量」則拉出了更大的命題。如母親一再宣告的「一克的鈾 235 裂變可釋放 5.13 乘以 10 的 23 次方兆電子伏能量。以最少的燃料發最多的電」：「能量轉換」從食物所代表的生物性需求、所象徵的情感需求，進展至物質、非物質間來回不滅的流動本質。鑽戒轉換為愛情與幸福、性轉換為母親體內的新生命、工作勞力轉換成金錢，接著，它們又將不斷地轉換為不同的東西。唯一不變的，只剩下人類總是想要「以最少的燃料發最多的電」之渴望。

不過，這裡的能量轉換並非以「自然定律」的形象出現。在更多時候，它似乎成了一種被制約的需求、被綑綁的責任。劇中兒子不斷玩著手機遊戲（特別是前半段），吃飯、睡覺、和父母對話

時，皆毫不間斷。父親看到他在手機上養魚，獲得許多金幣，開玩笑地和兒子說：「要是爸爸賺錢也這麼容易就好了。」但兒子卻振振有詞地反駁，即使是在虛擬世界養魚也馬虎不得，必須時刻照料，稍有鬆懈便前功盡棄。又或著，父親和兒子提到釣蝦作為生活娛樂，貪食的蝦子上鉤，最後被貪食的人類吃下肚。同樣的情形也出現在父親與母親的婚姻生活間，本是生物需求、帶來歡愉的性，卻成了無法逃避的責任與制約。然後，責任帶來壓力，更導致了兩人情感的毀滅。無論是工作、娛樂、親情、餵食、性慾，本應為了需求而進行的能量轉換，但這轉換的過程一旦開始，就停不下來。像是核反應一樣，慾望與責任、需求與依賴不斷碰撞、分裂又融合，如劇初劇末的核電廠事故，彷彿暗示著我們只能迎向最終的毀滅。

由父親、母親、兒子三人組成的小家庭，似乎成了最適合表現「慾望與責任」、「需求與依賴」之場景。父母創造了子女的生命，供應他們的生活所需，接著又反過頭來期待子女以愛作為回報。子女對於父母的愛與需要也是如此。隨著兒子漸漸成年，父母婚姻的愛慾逐漸消散，更讓三人關係越來越複雜，親情倫理攪和著若有似無的亂倫情慾。在這裡，三角形的餐桌也象徵著三人間的關係。兩人一邊，加上對面的一個角。在劇情前半段，父母子之間一直像這樣以「2+1」的組合互動應對。我們總是見到兩人對話，然後第三人做著自己的事（也許是兒子玩手機、也許是母親拉大提琴、也許是父親處理工作壓力），或親近、或疏離，成了另一種愛與衝突之能量轉換。不斷重複的吃飯、睡覺場景，儘管日常，卻也被抽離了日常寫實狀態，一再被角色之回憶或臆想所打斷，藉由慢動作對話干擾其敘事性。正因如此，人物角色性格被隱沒遮蔽，子寒（父）、如愛（母）、冬冬（子）對我們來說似乎就只是個人名，一再被建立、被推翻的性格與背景讓他們更像是功能性的隱喻。藉由這三個人所組成的小家庭，拉出食物之於小我，以及能量轉換之於大宇宙的兩大主題。

也許是改編自小說文本的緣故，《七種靜默：饕餮》卻在後半段又走回了情節敘事性。在網球一景後，角色個性越來越清晰，三人關係也越來越明確，情節越來越鮮明。台上開始有了些回憶與臆想之外的事件進行著，角色與角色之間也慢慢有了真正的對話，甚至可以開始感覺到兒子與父母說話的語氣產生差別。隨著這些細節堆砌，讓台上氣氛越來越寫實，雖然故事發展卻是越發遠離了你我認知中的家庭日常性。於是，母子之間一觸即發的情愫，隱約察覺卻又無能為力的父親，逐漸取代了前半段關於食物、能量、核能、工作、制約、慾望等抽象暗喻。隨著戲劇張力從象徵概念轉移到角色本身之情節發展，卻也削減了先前意欲延伸「饕餮」命題之企圖心，反讓此獸從形象多變、難以捉摸人類命運之暗喻，又再度馴化為家中可見的威脅。

無論是前半段由人性罪惡延伸之抽象哲學命題隱喻，或是後半段帶出寫實敘事亂倫情慾，故事核心似乎都以母親一角為中心：她既是家庭的供養者，提供食物滿足家人生活需求，同時卻也渴望家人能滿足她的性欲需求。她喜愛任何永恆不變的美麗，像是古典樂、歐洲美術館裡的藝術品、或是不會老去的年輕肉體。相較於壓抑無能的父親、懵懂無知的兒子，母親的角色似乎有了更多發揮空間。但令我困惑的是，劇中母親卻越來越向某種刻板印象靠近——浪漫不切實際的女人，最

後無法控制自己的慾望，反因為她的慾望讓家庭走向失衡（相比之下，接受現實、壓抑慾望的公務員父親，則以軟弱無害的形象出現，反而成了另一種刻板印象，彷彿面對慾望時，在這兩者之間我們就沒得選了）。母親就像是個二十一世紀的核反應爐（或說，是在文學理論中出場多次的 *Femme Fatale*，致命女性），愛與需求在她身上如能量轉換般越演越烈，越來越迫切，最後甚至超過了自身所能承受的範圍。只是，如果在食物與轉換的兩大主題下，是以核電廠事故所象徵的失控作為開頭與結尾，為何總是要由女人成為按下觸發鍵的那一位？

劇中一再引述的「一克的鈾 235 裂變可釋放 5.13 乘以 10 的 23 次方兆電子伏能量。以最少的燃料發最多的電」，帶來了一種濃縮式的巨大能量想像。八十人座位的牯嶺街小劇場、幾無距離感的舞台、精簡的台詞、以及演員充滿張力的表演，似乎都符合了這樣的能量想像。不過，在究竟要忠實呈現故事情節，或是要更有野心地重組、拆解、延伸所有與饕餮相關之意象，讓它碰撞出更多能與當前時代相呼應的議題聯想，兩者之間尷尬地衝突著，有時竟也成了一種能量消耗。眼前的這隻饕餮巨獸，千里迢迢地從中世紀神學外加中國傳說，來到家庭崩解、能源危機迫切、科技上癮、人心疏離的當代，它吞噬的究竟是人性，是家庭，還是走向毀滅的人類命運？

註釋

1、聖經並未明列此七宗罪（分別為貪食、貪婪、懶惰、淫慾、傲慢、忌妒、憤怒），而是中世紀天主教會根據聖經經節與神學理論所頒定的，現今版本由西元六世紀教宗葛利果（Pope Gregory）拍板定案。