

屬於家的當下與妄想——《家的妄想》

文／白斐嵐

日期：2015/07/31 19:30

地點：水源劇場

演出：阮劇團

阮劇團《家的妄想》有著令人困惑卻又好奇的分類——「紀錄劇場」。這個對於觀眾來說尚顯陌生的劇種形式，成為作品試圖碰觸的另一種劇場真實面。不過，這齣戲倒是一開始就把自己放在和觀眾平等的視野水平線，明白地告訴我們：「關於紀錄劇場，我們也沒比你們懂多少」。在所有的劇場創作（或說藝術創作）中，任何出自學院的名詞定義、學術理論，都只能來到作品面前，靠著肉身親自經歷。於是，與其將《家的妄想》定義為「紀錄劇場」，倒不如說這是一齣「關於紀錄劇場」的嘗試，在探索主題之餘，也連帶著探索形式。

甫開場，演員／創作者便以誠懇卑下的態度，提出了其「自認無知」的聲明，小心翼翼地為演出拉開序幕，彷彿為了提醒自己，別去拾起藝術家太過時常的自以為是，舉著「artistic license」之免死金牌，以不切實際的幻想或憐憫，旁觀他人之故事。這樣的謙卑距離，似乎在以田野調查為文本素材的「紀錄劇場」中更顯必要，避免了在劇場之扮演本質中，反傷害了紀錄取材的個人真實故事。於是，這種「自認無知」的態度，便從紀錄劇場之形式，延伸至「家」的主題探索。在劇情開始推展之前，便與台下觀眾建立了「要怎麼說這個故事，並不是一件容易的事」之共識。

事實上，要談「家」儘管不容易，以「家」為主題的作品卻並未因此稀少。在《家的妄想》一劇中，也時不時可看見與其他作品共享的題材比喻：如陳芯宜電影《一席之地》、郭寶崑劇作《棺材太大洞太小及其他》以逝者安息墓地隱喻活人之生存空間，又或者是三缺一劇團《土地計畫首部曲》之〈蚵仔夜行軍〉，同樣以蚵田暗示了人類群居的種種現象（《土地計畫》場景設於雲林，《家的妄想》則是在嘉義東石）。但無論逝者也好，萬物也罷，此劇所想像的「家」，卻「不容易」的很不一樣——不是有了它萬事安好、沒了它流離失所的避風港，與生俱來、念茲在茲的歸屬之地。這樣的家，只是個妄想，如劇中提及格林童話《糖果屋》中兄妹所見到的薑餅屋，裡頭有著一家四口和樂融融吃個晚餐的幸福景象，卻不得其門而入。任何對於家的想像，所謂流浪父親、遠方親人、兒時故土之思念，皆成了「得不到而更加渴望」的幻象。

與幸福渴望相對的，是劇中所提到的蚵殼隱喻：剛出生的蚵會依附在現成的蚵殼上，但他們要靠自己努力，建造新的蚵殼，新的家。於是，「家」也成了如西蒙·波娃定義中的女人一般，並非與生俱來的，而是用力爭取的（one is not born, but becomes）。《家的妄想》似乎正告訴著我們，天底下沒有一成不變，在某處等著你回去、為你人生所有困惑找到解答的家。無論是幼蚵、新住民、離家求學工作的年輕人、撿骨後被收納至骨塔的逝者，甚至是遊民父親與女兒與台語引述的莎士比亞《暴風雨》台詞，都暗示了這種從一處漂流至另一處，持續「建造」的概念。

不過，為了要讓「家的建造」破除所有幻想（對於形式的幻想、對於家的幻想、對於個人故事的幻想），在建造的過程中，也刻意揚棄了任何過於明確的主線敘事，反以多線進行的複雜層次，讓整件事跟著變得「不容易」起來。對於觀眾來說，要在舞台上找到一個焦點歸屬，是困難的。大多數時候，台上有三四件事同時進行著。主螢幕投影、側翼幻燈片、台上演員所演出的場景、如畫外音般播放的台詞——這些元素在台上各據一方，卻各自指涉著不同的事情。在螢幕與舞台上，更同時

有著田野調查的真人訪談，與經過戲劇轉化的角色扮演，有時甚至在同一個舞台畫面共同出現（影像中為真實紀錄之場景，舞台上則是戲劇扮演之場景）。刻意混雜的多焦訊息，也避免了任何可能的自溺「妄」想。

只是，在這推滿了螢幕的多焦舞台上，劇場在場上的角色卻也變得混淆不明。以後方舞台整面投影螢幕作為視覺畫面基底，周遭則擺設著數個移動式小布幕，搭配影片投影或照片幻燈片，還得加上隨後出場的電視機螢幕，以及畫外音般的台詞播放，彼此各司其職，整個舞台反倒更像個大型錄像裝置，台上演員卻淪為功能性的配角，許多時候成了影像畫面的轉場過門，但兩相比較下，卻又無法如影像剪接般切換地俐落乾脆。數次見到演員花費一番工夫與場景共同就定位，卻只為了一句五秒內結束的台詞畫面，為影像段落收尾。本該是充滿瞬間感的時空切換，反略顯得拖泥帶水。又或者，舞台表演成了影像畫面後的重複回音，如影像中法師剛講解完撿骨之步驟與禁忌，隨即又由演員演出鬼魂搬家段落。諸如此景，似乎拱手讓出了劇場本該有的「當下未知」驚喜感。

此外，台上過多的螢幕切割著舞台場景，多焦畫面的處理儘管有趣，也有著其深刻意義，但卻因此多次遮蔽了正在場上即時發生的戲劇事件。本來就分量不多的戲劇場景，時而隱身於移動式布幕與彼此的走位間，舞台中央懸掛的字幕螢幕，更理所當然地成了視覺焦點，以文字取代了語言聲音之傳遞，有時也放大了演員台詞與字幕台詞「不對拍」的現場偶發狀況。換而言之，在強烈的影像節奏與多焦畫面之主導下，在我們眼前真實發生的「扮演真實場景」，反被侷限於另一種強調切割場景、快速剪接、交疊敘事的媒材語彙中，削弱了自身最直接的面對面張力。

或者可以說，在這真假參雜、虛實交替的真實扮演或扮演真實中，「劇場性」最強烈的一刻，正是劇末直接拆台，回歸空台，演員也卸下角色，以自己身分彼此聊天的時刻。這一幕，彷彿暗示著一切皆是「妄想」：家的妄想是妄想，紀錄劇場是妄想，任何對於「家」不切實際的想像也是妄想。真正重要的，是當下的感受與當下的行動。既非學院派的形式探索，也沒有小人物故事過度抒情的感傷。「家」，成了（台語的）「這」，而任何在舊有「蚵殼」上的持續建造，都成了家的實踐。

劇場裡的翻譯字幕，令人不得不目不轉睛的尷尬存在？

文／白斐嵐

《費黛里歐》

日期：2015/07/24 19:30

地點：國家戲劇院

演出：安德里亞·荷穆齊 x 呂紹嘉 x 蘇黎世歌劇院 x NSO

《失竊的時光》

日期：2015/08/16 14:30

地點：城市舞台

演出：安德烈·克里根堡 x 柏林德意志劇院

在這個每年動輒十幾齣國外製作造訪的國家，對於台灣劇場觀眾而言，在舞台兩側（或上方）那跟著演員台詞同步顯示文字的字幕，成為最熟悉的存在。我們不得不死盯著他們，卻又不斷焦慮著是否注視文字的時間過長，錯過了舞台當下「正在發生」的任何細節。於是，一整晚演出，就成了一場尷尬無比的頸部扭轉秀。事實上，尷尬的不只是不知道究竟該看哪裡的觀眾，還有不知怎麼地、就這樣成為全場焦點的字幕本身。對於這連結外語劇作與台灣觀眾的第一道橋樑而言，得到的事後討論卻總是太少，似乎只存在於熬夜翻譯校稿之譯者，與樂於挑錯之觀眾的短暫生命片刻中。不過，近期來台演出的兩齣德語劇作——由安德里亞·荷穆齊導演、蘇黎世歌劇院與 NSO 跨國合作的貝多芬歌劇《費黛里歐》與安德烈·克里根堡導演、柏林德意志劇院製作的《失竊的時光》，倒是讓我們看見了在當代劇場發展中，「翻譯字幕」有別以往的不同風貌與迎面而來的挑戰阻礙。

既然要說字幕，自然不能不提翻譯，畢竟這正是字幕存在之原因。只是翻譯並不只出現在相異語言的轉換間，有時隨著時代變遷，隨之而來的語感轉變，也是舞台上不得不處理的另一種「翻譯」（這也是現在許多傳統戲曲演出，還得思索「字幕」該如何處理之主因）。上月於國家戲劇院演出的《費黛里歐》正為一例。在導演安德里亞·荷穆齊之演前座談，即提及與貝多芬不朽音樂相比，創作於 19 世紀初的人物台詞卻早已過時，甚至影響了整齣歌劇的流暢度。於是，儘管古典樂界對於「經典之神聖不可更動性」有著莫名執著，導演依然大刀闊斧地刪去了《費黛里歐》原劇中所有對白，由投影在舞台後方白牆的中文翻譯提要取而代之。

《費黛里歐》的中文提示字幕，不但在舞台中央成為視覺焦點，更扣緊了導演詮釋之主軸。這還得先從舞台說起。《費黛里歐》的舞台破除了任何時代背景指涉，在劇院中又搭建了另一格白色方盒，演員就像是在展示箱中行動的人偶，劇情更破天荒地從結尾演起（又是對歌劇傳統之另一挑戰），刻意更動劇情結構，安排女主角蕾歐諾拉中槍（原作中並未中槍），彌留之際回想起扮為男裝費黛里歐、入獄拯救丈夫的種種經過（即《費黛里歐》從頭開始的劇情）。正因為此安排，讓全劇充滿著倒敘、甚至後設之觀點，而寫著劇作標題、各幕子標題、重點提示的字幕投影在「展示箱後方」的白牆上時，更為觀眾帶來了如書籍、樂譜般的聯想，彷彿一切皆是根據「預先寫好」的命運前進著。角色更時不時抬頭望著書頁般的牆面，注視著以文字現身的台詞提要、舞台指示、場景簡述等，不但加深了劇中意圖強調的後設觀點（與原作過於美好的英雄式完滿結局作為對比），更藉由字幕讓過時的對白台詞，躍升成為掌控劇情走向的主導力量。

當然，在《費黛里歐》中如書頁般攤開的白紙黑字字幕，本身在創作之初就已是作品的一部分，只是將書寫德文轉換成書寫中文。至於在舞台兩側，我們所熟悉的、將聽覺語言轉換成視覺文字的翻譯字幕，依然存在著。而對於歌劇觀眾來說，這些歌詞翻譯字幕與其他場合相比，真是最不干擾、最不尷尬的存在了。畢竟歌劇少有什麼太過複雜的劇情，故事情節往往流傳久遠，早已成為樂迷心中家喻戶曉、難以忘懷的經典，歌詞中也不乏大量重複，觀眾自不需死盯著字幕螢幕。更重要的是，歌劇中最主要的情緒鋪陳、情節推展，皆藉由音樂表達，對於文字之依賴甚少，字幕自然也沒那麼攸關生死了。就算台下觀眾完全放棄翻譯字幕，依然無損於音樂之完整。不過，歌劇終究只是形式上的例外。當作品本身大幅依賴語言，甚至挑戰著我們所熟悉的語言建構時，字幕自然也面臨了另一個大麻煩。若說《費黛里歐》舞台上的字幕，是刻意選擇的詮釋手法，那麼台北藝術節《失竊的時光》之字幕，或許便是那無奈被推上前線的側台焦點。

《失竊的時光》中令人無法忽視的字幕存在，其實並不來自於字幕本身。早在文本創作之初，就已決定了其棘手的命運。37 個多線交織的戲劇場景、12 個錯綜複雜的角色人物、絮絮叨叨不間斷的對話語言，都尚不足以預示字幕即將扮演的吃重分量；寫實參雜著荒謬的場景設定，混淆了我們對於台詞閱讀的分辨能力；接著再加上最後一根稻草，正是劇作家黛亞·洛兒文字中不斷切換、跳進跳出的敘事觀點。角色遊走於第一人稱、第二人稱、第三人稱間，交錯敘述著自己、對方、甚至是第三人的經歷。我們幾乎可以說，在這 37 個主要場景中，每段台詞似乎都有著自己專屬的時態空間。但這一切存在於舞台當下的細膩區別，卻是無法藉由一秒瞥過的字幕閱讀明確掌握的。而過重的語言份量，更讓我們無暇一一對照台上場景。諷刺的是，這本是《失竊的時光》最迷人之特色，卻也為作品本身建立了最難以接近的距離。

當然，在這藝術之國界逐漸消散的時代，語言的邊界也隨之動搖了。在過往幾十年間，無疑是劇本文字最落寞（或說「相對落寞」）的年代，不少人起而追尋著任何足以取代文字的表演元素（例如把超越語言的「身體」作為文本），連帶地，也讓這些作品得以較為輕易地跨越語言、文化界限。回過頭來看，即使是那些極度仰賴文字的「文學經典」劇作，有時也能選擇暫時拋下文字之講究，像是以大量韻文寫作之莎劇，就算來不及看字幕，也可以沉浸於台詞語言的音韻之美、深植人心的劇情走向，並不需要死盯著字幕才能理解發生了什麼事。風格鮮明的表演形式，甚至更能補足那些翻譯無法一一對應的空缺。但近代在不少劇場文化圈中興起所謂「新文本」的潮流，來勢洶洶地想要在劇場重新確立語言文字的另一種主權，拆解、翻轉我們所熟悉的句型語法、敘事觀點，甚至以此架構整部作品之格局。在這樣的美學企圖下，被迫站上第一線的翻譯字幕，不但首當其衝，更幾乎取代了演員，成為觀眾「第一手接觸作品」之門面，對於講究「當下」、「現場」的劇場而言，頓失輕重。當語言成為作品的主架構時，我們卻只能藉著「閱讀」來理解劇場，無疑成了另一種矛盾。而譯者們，怕是尚無法解出這兩難景況：是要照實翻譯，以文字轟炸至觀眾再也無暇顧及台上狀況；還是盡可能留白、簡短，卻失了創作精隨？這或許是在劇場重新摸索語言重量時，不得不處理的另一現實面，卻少有機會在創作初期就被納入考量，更未曾在最後階段賦予譯者任何選擇權。

在《表演藝術雜誌》六月份〈專訪《費黛里歐》導演：荷穆齊 飛越傳統的高牆〉一文中，曾提及在早期歐洲，即使如歌劇這般歌詞與音樂旋律緊密結合的劇種，到了說著不同語言的城市國家，依然會將原作翻譯為當地語言演出¹。過去在交通阻礙下，巡迴演出勞師動眾，還得顧及本地演員生

¹原文為：「其實所有德國的歌劇院一直到一九四七年，都是用德文演出其他與德的歌劇。當時在德國，沒有一齣義大利歌劇或法國歌劇是用原文演唱的。因為一百多年前，遠行不像今天這麼方便，所以音樂團體都固定長住在同一個地區的同一間劇院裡，歌手當然就以當地的語言為當地的城市居民演唱，」出自《表演藝術雜誌》270 期，沈雕龍文〈專訪《費黛里歐》導演：荷穆齊 飛越傳統的高牆〉，71 頁。

計（當然，歐洲各主要語系間差異較小，在翻譯時「原味流失」的幅度有限，也許也是另一原因）。如今劇團製作跨越國界變得容易了，但帶著精準的語言出走，卻始終非易事，這也許也解釋了為何在大多數國家，以字幕輔助演出的作品，總是要比翻譯為當地語言演出的作品多了個門檻。的確，也有越來越多的創作者，提前在創作初期，就將「字幕」納入思考，如 2012 年來台演出的陽光劇團《未竟之業》，結合劇中模擬電影效果，讓長條字幕文字成為舞台上別具意涵的視覺角色，前文所提《費黛里歐》自然也是個例子。只是，並非每個製作都以巡演最為最終考量，貼心顧及外語觀眾的需要，我們似乎也不好以此限制劇場作品發展的可能性。只是正如《費黛里歐》導演安德理亞·荷穆齊所說，語言是會過時的。每個年代的劇場，都盡情地挑戰著語言在舞台上的存在方式。在新的表現方式慢慢浮現時，翻譯字幕究竟如何以更主動的態勢參與？譯者是否被賦予權力在創作者面前做出回應？這才是接下來的挑戰。無論如何，也許我們都該有此認知：沒有兩種語言是可以百分之百一一對應的。既然語言如此，架構於語言之上的那些劇場作品，也無例外。剩下的，其實只是取捨問題。不過，至少我們還能慶幸，以象形為根基的中文，至少是最不占空間、能直排能橫列、閱讀速度最快、一個畫面可以塞最多資訊的文字了。

林冲紅拂爲何而奔？又將奔往何處？

文／白斐嵐

日期：2015/08/22 14:30

地點：國光劇場

演出：狂想劇團

走進國光劇場，長條扁窄的舞台擺放著一桌二椅，背景是投影著水墨山水的橫幅布幕，下緣還別緻地勾勒了山稜線條，宛若湖面倒影。狂想劇團於【小劇場·大夢想】演出作品《夜奔》，第一眼不但帶出了濃厚古典味的視覺畫面，更直接引用了來自經典劇碼〈林冲夜奔〉的標題。這個在傳統式微的年代，依然以「108」種姿態被改寫、被援引，一再現身於電影、小說、現代戲劇中的段子，此次又將以何種面貌現身，格外令人好奇。

在開場映襯著京劇崑曲的曲調聲中，所建立的「經典」、「傳統」格局，並未維持太久，隨即如雲霧煙嵐般不著邊際地退散。充滿草莽陽剛味的水滸英雄世界，忽闖入了另一女角，優雅中帶著的堅毅與豪氣——正是那與「經典女性形象」迥異的紅拂女。在這宋代英雄與唐代烈女間，「夜奔」成了兩者之間最直接的連結。在我們的記憶中，林冲的「夜奔」，是被局勢所迫的逃亡，不得不的出走，被動的夜上梁山；而紅拂女的「夜奔」，卻是一種更爲主動的追尋，放下一成不變的生活，甘願做出不一樣的選擇。於是，這時空交錯模糊的同一個夜，林冲與紅拂女開啓了一段（如唐代與宋代之隔閡般）看似毫無交集、卻又彼此唱和的對話。

但無論是林冲或是紅拂女，終究如開場之「傳統」格局般，成爲瞬間消散的隱喻形象，徒留下「你殺了人了」、「要逃去哪」等說出口或未說出口的聲聲質問。有血有肉的經典角色，逐漸也隨著煙霧變得透明、虛幻，只存「夜奔」之原型概念支撐。林冲這時也放下林教頭的身分，轉身（又是個出自〈林冲夜奔〉的概念）變爲節目導演，指導現場觀眾（作爲試鏡之參與者）雲手、龍套等基本戲曲身段。在這個新身分中，更是數度被腦中思緒、或來自紅拂女化身的「畫外音」擾亂，跌入過往回憶，深陷在夜色山路中迷路、找不到出路的失神狀態。

在看似毫無邏輯的經典角色之骨幹、現下人物之血肉、冥想回溯人物之靈魂切換間，零碎散亂的結構隱約顯露另一織線——以「關鍵字」之各式發想串起眾多細節：像是中文中的魔幻數字「一〇八」，代表了人世間各種可能的場景，被命運追殺的各色好漢，或是《紅樓夢》中豪門世家的興盛衰敗；或是從經典中拾取的隻字片語，包括了「轉身」（身段之轉身、身分之切換、逃離的姿態等）、出路／迷路、奔或不奔的抉擇，延伸至荒郊野外的離散冤魂（老兵墓碑）、軍令軍營、人生方向之探索，甚至是婚姻關係。在這些「關鍵字」自由開展後所拼湊的戲劇場景間，難以找到任何一言以蔽之的主架構，倒像是一幅多焦視野、將遠近空間與今昔時間壓縮爲平面的傳統山水畫，再以「奔與不奔」的徬徨心理狀態作爲延續，連結這些不斷被翻轉、重新定義的關鍵字。

只是，這套在全劇前三分之一即建立的遊戲規則，卻也停於此，未再持續推進發展。而「紅拂女」一角出場，儘管作爲男角「林冲」之對比，理應帶來更多相異面向的心境剖析，許多時候卻只是削弱了以「夜奔」爲關鍵字的主題發想。如劇中林冲對應至現代場景的節目導演與回憶中的迷路大學生，唐代紅拂女也轉身成了不甘再「安於室」、委曲求全、犧牲奉獻的現代婦女，「出走婚姻」的隱喻設定，卻等同於放棄了紅拂女原先更爲主動「開創命運」的自主性（不再是爲了更明確、更吸引

人的選擇而「夜奔」，而是爲了不知道要逃離什麼而出走婚姻），讓「紅拂夜奔」成爲男版的補充說明，簡化其爲某種早在林冲／男角身上充分展現的「徬徨、不知所措的逃離」，而失去了也許得以藉由不同性別、不同身分角色，探討夜奔「108種」可能性的有力切入點。

此外，紅拂女／女角總以太過聰明的全知觀點詮釋著林冲／男角心中的謎之音，一方面藉由不斷的心理詰問，加深了男角迷離狀態之複雜度，卻也因著這太過聰明、如局外人般的全知觀點，拱手讓出自己的「人性」層次，讓每一次出走與否的掙扎抉擇，都顯得更薄弱、更無說服力。演員朱勝麗流暢精煉的唱詞身段，儘管迷人，但也在全劇架構中營造了某種距離感，再度將女性角色推離「凡人」的這一端（而「經典角色」與「當代你我」之間的類比，不正也是《夜奔》一劇從一開始就意欲建立的連結）。紅拂女成了專爲林冲設定的角色，反而失去了兩段跨時空「轉身」、「出走」所該有的對比張力。

爲「夜奔」帶來全知觀點的，除了紅拂女，還有劇中音樂。與刻意留白的視覺畫面與多焦鋪陳的劇情結構相比，音樂給出的訊息——無論是心境、情緒、或是場景暗示——皆顯得過於完整、明確，反與場上模糊朦朧的狀態格格不入。許多時候，音樂更像是有著濃厚畫面指涉的電影、電視配樂，似乎替角色多說了許多他們本無意透漏、無意明說的。幾段格局宏大的編曲配器，也讓「夜奔」落入史詩般的壯闊情懷中，與情節設定中扣緊人物內心徬徨、拿捏不定的心理狀態，出現明顯牴觸。

最終，在林冲與紅拂女無數個轉身後，仔細想想，或許「夜奔」二字終究不能等同視之。爲何而奔？向何處而奔？也許並非真正的「關鍵字」。夜是狀態，奔是行動；夜是因，而奔是果。正如那模糊不清、難以指名、以人物背景現身的氤氳山景，無論奔向何處，終究是伸手不見五指的夜。

語言的輕重——《雨季》

文／白斐嵐

日期：2015/09/06 14:30

地點：水源劇場

演出：楊景翔演劇團

人們總說「Action speaks louder than words(做了什麼比說了什麼更重要)」，這在過往劇本創作中，似乎也是個奉行不悖的準則。編劇老師總會一再提醒，讓角色在台上嘮嘮叨叨地述說著所發生的事情，可是戲劇大忌。真正重要的，是要讓「行動」本身推動劇情進展（儘管不少劇作家大師，可也是以「嘮叨」知名的）。不過，由安雅·希苓（Anja Hilling）德文劇本譯文中文演出的《雨季》，倒是以行動告訴觀眾，「說話的輕重」這件事，很重要。

《雨季》中的男主角布魯諾是位電視台編劇，專門生產通俗、灑狗血、迎合大眾口味的六點檔電視劇本，不過他人生所捲入的一連串事件，聽來都要比他的作品更有戲劇張力了。有趣的是，人類歷史數千年，發展出截然不同的文化體系與思想脈絡，對於所謂「通俗劇」的認知，卻相差無幾，不外乎人生所有意想不到、因緣巧合下的悲歡離合，親情與愛情，死亡與生命。我們熟知的所有通俗劇元素，《雨季》一樣也沒少：已婚的電視台編劇與女助理西碧樂外遇；八歲的兒子 Zippo 不巧在一場車禍中喪命，為編劇早已失去新意的婚姻帶來更多危機（或轉機）；車禍肇事者是紀錄片工作者梅蘭妮，當時她正錄著一段分手留言，與女友 coco 嘗試多次的人工受孕，早已讓她筋疲力盡；當肇事者被送進醫院時，coco 才剛告訴她受孕成功的好消息，卻在這時聽見了那通分手留言；接著，男童之母／編劇之妻寶拉與 coco 相遇，聽著 coco 描述她如何將精子注射到自己體內，那天剛好是 Zippo 身亡的前一日，不禁讓寶拉深信這個新生命是兒子的靈魂投胎遷居...

以上情節，要說是今年度八點檔最新力作、或是暑期強檔驚悚片，大概都毫無違和感。至於這齣戲的結構，也符合了傳統西方的三幕劇形式：第一幕以悲劇車禍破題，點出每個角色在此事件中所佔據的位置，以及人物關係、背景提要；第二幕為事件發生後的延伸開展，人物關係重組（編劇與助理、妻子與肇事者女友、肇事者一人），各分三線分別到了不同地方療傷（依前句順序，各為獨木舟之旅、海邊度假小屋、越南）；隨著故事線越發複雜，五人最後在第三幕返回日常，試圖為眼前混亂局面尋求解決之道，有人試著回歸生活秩序，有人試著創造新生活，為結尾帶了更多內在衝突。只是，在匯集所有通俗劇元素、工整戲劇主結構之外，《雨季》卻與我們所熟知的通俗劇相差甚遠，那正在於語言的份量。

《雨季》的舞台後上方，高高懸掛著一個收音機——現代社會最能證明「Words speak louder than action（說了什麼比做了什麼還重要）」的科技產品。光從其水平移動，在舞台之上遊走的軌跡，就為「語言」建立了某種綜觀一切的全知觀點。無論是那些由不同角色敘述的外在場景描述、或是角色內在心境反射，都讓「話」成了較角色、場景、事件更高一層的存在。此外，在這通俗劇般曲折離奇的劇情中，許多重大事件皆是由「話語」所推動，人物關係也深受「話語」影響：愛吃蝴蝶結麵包的兒子，生前聽到母親最後的話，竟是母親的責罵，這也成為寶拉無法放下的愧疚；布魯諾對於他在電台訪問中所說的話耿耿於懷，成了他在自我肯定或否定間的掙扎；還有梅蘭妮那通分手訊息，成了肇禍元凶；而在留言與聽取留言之間的時間差，也為這對戀人的關係製造更多張力。每個人口中所說的話，更帶著某種哈洛·品特（Harold Pinter）式的言不及義或言外之意，藉由彼此間說了什麼、沒說什麼、回應了什麼、沒回應什麼，來處理細微變動的多線人物關係。正如從收音

機傳來的路況報導，一句陳述事實的「因車禍肇事請改道而行」，對於寶拉來說，改道的卻是她一整个人生。至此，語言在不同聽者、說者間落下的不同份量，讓語言成為變動的「行動」本身。

語言除了「行動」之外，甚至負擔了場景的建立。在這由數個尖頂矮屋擺放的舞台上，帶來了如空台般的自由感。除了由麵包、娃娃、獨木舟划槳等道具清楚指涉的特定場景外，剩下的留白，都需藉戲劇手法化虛為實。語言，因此成為建立場景的最佳工具。只是，語言所呈現的，並非單調、一覽無遺的全景敘述，反而如電影鏡頭般，替劇場觀眾選擇了過往少見的鉅細靡遺，像是反覆出現的「露台可以直接走到海邊」、「麵包起司滲出不規則邊緣」、「Zippo 房間分做兩堆的衣服」、「越南少數民族身上被布料染色的藍藍皮膚」。儘管我們眼前所見的舞台，是如此「寫意」地憑著想像力轉換為各種場域，從語言中所堆砌的視覺畫面，卻以極度寫實地特寫，聚焦於意想不到的細節，以劇中人物心中所見反映了他們的心理狀態，讓劇場空間與語言畫面產生了另一種虛實連結。

導演丹妮耶拉·克蘭茲(Daniela Kranz) 在周日午場演後座談曾表示，斜頂矮屋讓她想到劇中關鍵的下雨、淹水場景，更與劇名《雨季》呼應，就像是城市全被淹沒後，只剩尖尖的屋頂浮出水面，成了角色們的生活空間。不過對我來說，《雨季》之舞台設計最有說服力的，並非它如何以象徵市景詮釋人物交錯的情感關係，又或以超現實、變形延展的幾何圖形，如男孩把玩的魔術方塊般，拼湊出生命的各種可能性——而是雙邊斜頂與語言對話間所創造的有趣互動。劇中角色之對話常不在同一基準點上，彼此刻意地顧左右而言他。例如劇中一場布魯諾與西碧樂的床戲，當西碧樂與布魯諾談起兩人關係時，布魯諾卻陷在兒子身亡的話題；當西碧樂要回應這個話題，布魯諾又說起別的事。兩人要說的話，始終對不在一起。「不在同一基準」的對話，一旦被轉換成戲劇動作，就讓我們見到角色不斷在斜頂上上下下（有時某方則靜止不動），像是另種常見的翹翹板對話關係，只是少了對立式的權力結構，而多了些流動性，用動作畫面強調了在「說出口的語言」、「心中真正的想法」、「對方聽見的話之間」，總是帶著些許漂浮落差。

這般刻意營造的飄浮感，也因此成為《雨季》全劇基調，更試圖要把語言無法掌握的失重感，延伸至觀眾的理解中。光是伴隨每個命運轉折時刻所響起的輕快爵士老歌《Dream a Little Dream of Me》，就擺明了要與「一場車禍改變五人命運」的沉重命題作對到底。只是在某些時刻，漂浮的語言卻也令人失了著力點。有些荒謬到幾乎要發笑的台詞，卻少了些反諷的力道，只因猜不透話中真正情緒、涵義，而略感不安。以我所觀看的周日午廠為例，直到梅蘭妮宣告紀錄片失敗的歌聲舞步，觀眾席才慢慢傳出含蓄、壓抑，終至完全爆發、不再隱忍的笑聲。當「輕盈」成了一種常態，是否也再無所謂輕盈？

以語言作為這篇文之主角，大概是想要為語言在過往當代劇場所受到的冷落，做點補償。儘管當代劇場這些年來對於當下性、身體性的要求，似已取代文字語言的講究，我最後依然想要拿《雨季》與文學創作作為比擬。在過去，文學作品總是以精采故事搭配精彩文字，有時還加上點作家哲思與人文情懷。但既然太陽底下沒有新鮮事，故事道理都說了差不多後，只剩文字本身能推陳出新。重點不在是你寫了什麼，而是你怎麼寫。我在《雨季》劇中，也看到了類似的企圖，試著在一個最平常、最通俗的故事情節中，藉著文字語言變化新意，甚至運用各種劇場元素來成就語言的份量。在這輕盈卻重要的耐人尋味中，也讓我們這些不願放棄文字的人，繼續對舞台上所說出口的話，懷抱著希望。

想像的限制與幻滅——《想像的孩子》

文／白斐嵐

日期：2015/09/24 19:30

地點：水源劇場

演出：動見体

《想像的孩子》，有著一個充滿想像期待的劇情設定。故事發生在不久的將來，多元成家法案通過多年後，但王子們與公主們並未從此過著無憂無慮、幸福快樂的日子，他們開始想著這個新家庭的下一代，該是什麼模樣。本是生物本能的自然繁衍，該如何隨著人際關係之不同定義，重新被界定？於是，由一對離婚喪子夫妻，加上另一對即將登記結婚領養自己小孩的男同志伴侶，與不走入婚姻卻想要一個自己小孩的單身女性共同組成的家庭，各自懷抱著自己對於孩子的想像，但這些美好想像卻又回過頭來牽制了彼此間的關係。在多方拉扯中，延展成《想像的孩子》一劇主線基調。

既然以「想像」為題，隨之而來的「幻滅」自是難以避免。貫串全劇的童稚數數嬉鬧聲，則連結了想像與幻滅，成為全劇最扣人心弦的設定。上半場，以空台之幼童聲音帶入演員進場，七彩繽紛的彩球、輕快溫馨的節慶音樂，闔家（多元成家的「家」）團員交換禮物的聖誕夜，都點出了對於「想像」的美好期待：無論是努力生子、要把亡子「生回來」的異性夫妻、就快要結婚擁有小孩的同性戀人、還是期待有個自己小孩陪伴日後年邁生活的單身個體，誰不是充滿憧憬。就算讓「想像」成真，需要面對這麼多的挫折阻礙，依然值得義無反顧地向前走。故事的轉折，則發生在下半場。五歲小童的聲音繼續漂浮在舞台上，矇著眼睛玩捉迷藏的他繼續數著，數字越來越大，接近終點的一場遊戲卻迎來了意外的結局。原來任何閉上眼的期待，並不盡然會在睜眼的那刻得到好的結果。也在這隱隱鋪陳地聲音預示下，揭露了五名角色「想要一個孩子」的動機與期待，本源於自身生命的缺憾感。想像的破滅，則迫使他們回過頭來檢視與自身以及他人間的關係。「想像的孩子」，在此成為重新面對自己的契機。

過往總習慣在作品中處理家庭關係的王靖惇，此次在《想像的孩子》劇中五人角色之多線敘事中，展現了更為成熟的流暢度。也許是此「想像的場景」設定，不再將角色框制於那些寫實人生中說出口或說不出口的衝突，反可以遊走於真實人性情感與天馬行空的美好奇想間。由梁允睿飾演的孩子一腳，存在於每個角色的想像中，也得以藉此虛擬角色設定之便，串起不同人物之故事或心境，讓不同場景切換得更流暢。幾段倒敘回憶，由兩個時空的角色同時在場上，回憶中的主要角色則來回於其中，身兼當事者與敘事者二角，更為平鋪直敘的劇情增添不少趣味。讓這集中於聖誕夜及其數日後的劇情發展，既有了時間的層次感，又不至贅敘失了焦點。

只是，相較於多線敘事的巧妙安排，其角色刻劃卻明顯少了些許驚喜。數學教授、悲傷的母親、基督徒男同志、多愁善感的攝影師、獨立自主的女律師——這五個角色可以一言以蔽之，而且只能一言以蔽之。這「一言」決定了他們所有的一切，包括他們聖誕節送出的禮物、他們說話的方式、他們寫信的文字邏輯、他們與彼此間的關係、他們看待事物的方式。當然，更包括了他們「想像的孩子」之樣貌。對我而言，這些角色唯一具說服力、唯一令人願意放下戒心的時刻，是那些劇情走向誇張荒謬的片段，正如「生一個有我們每一個人基因的孩子」般極致的瘋狂。彷彿只有在這超乎尋常的荒謬舉動與荒謬意圖中，才能在那太不真實的表象之下，突顯那更真實、更殘酷的真相。當表象一旦融入真實場景，試圖在寫實情景中認真起來，無論是深情款款的告白、感人肺腑的告別、義正嚴詞的自我辯解，都會讓我覺得這些擁有明確個性、單一設定的角色，像是不懷好意地有備而來，

企圖在這議題中涵括最多面向之排列組合（五個角色的關係也有這樣的企圖在：單身與伴侶、血緣與非血緣、同性與異性、能生小孩與不能生小孩、基督教徒與非基督教徒、結婚與離婚），以一種面面俱到的姿態，帶著「我什麼都想到了」之氣勢，要來說服觀眾相信這齣戲所（想）相信的。當劇中提及「想像的孩子」許多時候只不過是角色人物滿足自己期待，而創造出的功能性存在時，這齣戲本身卻也揹起了這樣的功能性責任。

不過，有趣的是，「面面俱到」的角色設定，卻獨漏了一個孩子，讓台生成為劇中唯一沒有「想像的孩子」之角色。這對我來說，也是在諸多亮眼巧思中，最可惜的一件事。不是要為台生抱不平，而是這其實點出了在此劇設定中刻意被忽略的議題。當劇中安排角色們享受著多元成家之溫馨，沉浸在「又往平權社會邁向前一步」之勝利喜悅時，「家人不需靠血緣界定」的新思維與「下一代要有我的基因」之血緣執著，為《想像的孩子》帶來最無法令人信服的矛盾。當然，人性始終是複雜的，這兩種渴望誰說不能共存？但劇中卻選擇對此間矛盾拉拒視而不見，直到最後再以萬用的愛與親情作為和解收尾。儘管劇中角色有其執著（要有「自己的小孩」），全劇觀點實不需同處劇中角色的觀點高度（「想像的孩子」只能是自己生的孩子）。對於台生這個想要小孩，但不那麼執著於血緣的角色而言，他「想像的孩子」會是什麼樣貌？一個領養的，還未出現的孩子，難道就不值得被想像嗎？事實上，他可以比親生孩子擁有更多可能性，他可以與父母完全不像，卻也可以慢慢地與父母變得相像（此處在哲祥與孩子的對話中有稍微提及），而這樣的親子關係，自然而然也會面對不同的困難與衝突。但編劇卻剝奪了台生想像的權力，反藉哲祥之口，批評他不敢為平權社會多跨出一步，而非藉此延伸「關於孩子的想像」，直至和解時，再以一句「要給那些沒有爸爸媽媽的小孩他們該有的愛」予以包裝。本有機會能讓「孩子」如「多元成家」的討論般，超越血緣的侷限，可惜卻在這場想像中缺席了。

相較於編導王靖惇過往作品那想逃卻逃不了、想回卻回不去的「家的沉重」，「想像的孩子」中來自於對於未知、未來的「家」之想像，無疑多了更深刻的美好期待。劇中童稚數數聲帶來了想像之幻滅，但在重新認識自我與他人關係後，新的想像也隨之誕生。這個期待與想像，持續前進著，成為劇末和解的動力，更成為一切困惑之結局。不過，也許在人與孩子之前，更重要的是人與「想像」之間的關係。

一個（女）人，多種身分——《踏青去》

文／白斐嵐

日期：2015/09/26 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

演出：莎妹

在同個周末、同個城市，同時上演著動見體《想像的孩子》與莎妹十年紀念版《踏青去》，真是個美好的巧合。一邊是經過多年同運血淚抗爭後，在多元成家之「最後一哩路」之際，以當前運動路線所想像的美好未來，以及隨之而來的下一步衝突；至於《踏青去》，則要回到十年前的2004，那時同志族群與關心性別議題的人們，對於「美好」尚有著不太一樣的想像（當然，單以一齣戲並不足以為社會現象提出總結，但總是洩漏了某種時代氛圍）。再加上一是以男同為主角，另一則是以女同為發想，成了有趣的映照。這些年來，時不時會聽見這樣的困惑：為何台灣以男同為題材的戲劇作品，比女同題材多這麼多（此困惑來自主觀感受，而非實際數據）？那麼，在此回顧、重新搬演一齣十年前的女同志經典小劇場作品，在今日又有著什麼不一樣的意義呢？

作為時代經典的《踏青去》，自有一番獨特之懷舊質感。此懷舊並非來自於其傳奇地位，而是劇中隱含向同志電影／戲劇史致敬的時代感。以全劇創作基調之黃梅調電影《梁祝》為例，在過去同志情懷尚無法在舞台或大螢幕上開誠布公的年代，只得隱形化為暗潮洶湧的情慾，全民賣座片《梁祝》竟成為某種另類的同志經典，如聞天祥曾於其文中指出「山伯既知英台是紅粧後立刻興致勃勃去提親，情深義重又豈是在得知英台乃是女兒身的那一刻才燃起？追本溯源，山伯對英台的印象該是個男的啊！情愛由何而來？道理應該很明顯」²，又或者是「這個可被解讀成男同志愛情的故事，卻是由兩個女明星（凌波、樂蒂）令其不朽的」³。此番對《梁祝》的同志研究解讀，一再在《踏青去》中被援引，發展為諸多巧妙詼諧、卻有引人深思的戲劇橋段——如死後化為蝴蝶的梁山伯要祝英台換回男裝，因為「我比較喜歡你穿男裝的樣子」；又或者是另一名梁山伯在台上所提出的質疑：「我是男的也是女的，你是男的也是女的，所以我們兩人就是四個人了」——都以另一層戲劇手法，「演」出了同志電影史中對於《梁祝》的拆解與翻轉。

除了向《梁祝》致敬外，《踏青去》隱約可見散落於劇中各場景的「關鍵字」。自女同生活處境中被歸納的經驗定義，其社會學般的詞彙反成為《踏青去》玩弄的素材：如保守年代女同被視為「妖怪」的「變態非人」存在，化作兩位身著貓咪裝（其中一位還懷孕）的女子，模擬貓咪的每一個動作姿態；又或者是毛毛蟲羽化成蝶（成為梁祝之蝶）的生物「變態」過程；還有深夜刺客不見人影，只能用「頻率」辨識彼此的「隱形」狀態，象徵了女同只能在社會的角落，隱藏自己的認同，再藉由若有似無的試探，尋求同類的存在。只是，相較於諸多（男）同志題材作品，多張揚著一種與社會體制作對的悲情或悲憤，明確地畫出壓迫著與受迫者間那條不公的界線，《踏青去》反選擇以關鍵字之「一字多義」的雙關隱喻，重新奪回自身詮釋權。於是，毛毛蟲的變態，成就了浪漫純情的蝴蝶；非人化的貓女，以外型「貓」之隱喻暗示了情人間的傲嬌姿態；不見容與社會禮教（體制）的殉情悲劇，迎向超越時空的永恆相愛結局。

²聞天祥，〈「非」同志電影（1992·2~1993·1）——從《笑傲江湖II之東方不敗》到《東方不敗風雲再起》〉《電影欣賞》（1993）：11·3，43-49頁。

³聞天祥，〈魔鏡殘影——華語電影中的同性戀〉，《誠品閱讀》（1994）：17.81，56-61頁。

要實現「一字多義」的雙關，關鍵正在於劇場的「扮演」本質⁴。扮演本身，早就為貫串全劇的「梁祝」精神創造極大魅力，無論是英台扮男裝與山伯談戀愛，或凌波扮男裝，在螢光幕前以梁山伯的形象，與扮演英台扮男裝的樂蒂談戀愛。不過，《踏青去》的「扮演」格局，更超越了性別扮演的範疇，帶著嬉戲玩鬧的姿態不斷翻轉真假，充滿著從一狀態轉化至另一狀態的自在，正如同女同志們總是得學會穿梭兩種世界的能耐。劇中刻意將任何寫實人物刻劃或寫實情感鋪陳，包裝在「扮演」的外表下：像是以詩詞韻文說出口的台詞，既有著優雅古味卻又帶點如打油詩般硬要湊字的反差趣味；或是表演上的幽默，如老是跟不上山伯英台錯身對話的蝴蝶翅膀；當然還有台詞與情節上的巧思安排，如「英台去英國 tea-time 了」，既綜合了「台/time」之韻腳、「Tea/T」之雙關指涉，甚至得以搖身一變，再度扮演另一齣愛情悲劇主角茱麗葉，讓這雙關遊戲越玩越精彩。

在《踏青去》中，「扮演」不僅只是一種戲劇翻轉手法，甚至更成為了呈現女同生活狀態的另一種「雙關」。一方面而言，「扮演」既是試探對方心意，想在意卻裝作不在意，刻意找機會接近的感情小手段；另一方面，如劇中角色所說，「扮演」也是一種易容術，台上演員既是梁山伯、祝英台、茱麗葉，也是老師、警察、髮型設計師，正暗示著在這扮演的地貌、職業、身分、背景設定、甚至是性別框架下，卻流動著同樣的壓抑情感，只不過是換了個形象出現而已。就連是 T 是婆的關係界定，也都成了一種變幻無窮的角色扮演。在這裡，所有人都因自願或不自願的原因，開始穿梭於各樣的形象中，既帶來枷鎖也帶來自由（或說，既帶來自由也帶來枷鎖——此處的雙關，是無關孰輕孰重的）。

在莎妹《踏青去 Skin Touching》十周年紀念專書中，曾引述韓蒙（Harmony Hammond）所形容的女同志藝術史為「一大片的緘默與空白，簡直像是一片沙漠一樣」⁵。然而，正如《踏青去》貫徹到底的雙關（甚至包括了劇名自「Homo」、以注音表示之中文同音字「ㄏㄨㄛˊ」⁶、英文翻譯「Touching」、中文音譯「踏青」一連串轉了好多彎的雙關）⁶，不被定義、甚至不被認為存在的女同藝術，卻也得以卸下一道一道標籤，讓自己無孔不入，在隱形之中繼續變態。而這雙關的力量，不只存於《梁祝》的時代，《踏青去》首演的年代，也存在於每次幻化的當下時空。

⁴這一兩年來令人印象深刻，不走悲情悲憤、社會批判，反以「表演」彰顯性別建構本質的類似作品，還有台南人劇團《姊夠甜·那吸》，從標題也可看出其「雙關隱喻」的創作企圖，而《姊夠甜·那吸》原作正是讓《踏青去》導演深受啟發的美國女性主義劇團「開襠褲劇團（Split Britches）」。

⁵本書似尚未出版，引自莎妹劇團臉書〈《踏青去 Skin Touching》專書搶先讀〉一文，
<https://m.facebook.com/notes/shakespeares-wild-sisters-group/%E8%B8%8F%E9%9D%92%E5%8E%BBskin-touching%E5%B0%88%E6%9B%B8%E6%90%B6%E5%85%88%E8%AE%80/1009181469106271/>

⁶同樣出自〈《踏青去 Skin Touching》專書搶先讀〉。

野心冒險的安全路線？－《釧兒》

文／白斐嵐

日期：2015/10/09 19:30

地點：高雄衛武營榕園北側廣場

演出：耀演

《釧兒》，據耀演藝術總監曾慧誠所言，是齣構思了七年的作品，以澎恰恰提出的原始故事為發想，集結了一批多年奮鬥台灣音樂劇舞台的演員，其中不少人的舞台生命與耀演一同成長，就算非耀演團員，也有著不同程度的關聯（於是當見到演員名字成為舞台布景之招牌名稱時，也帶出某種革命情感般的會心一笑）；題材形式，則延續了曾慧誠近幾年與尚和歌仔戲劇團合作的經驗。與過去作品相比，這次的嘗試，格局更為宏大——舞台更大，演員編制更大（多達二十人），故事野心更大，當然「音樂野台戲」面臨的音控聲音挑戰也更大。只是，在更大的企圖前，不免也讓觀眾的期待更大。以這期待檢視，自然有著些許「重重提起，輕輕放下」的遺憾。

以薛平貴、王寶釧之歌仔戲碼延伸發展的《釧兒》，角色故事線皆緊扣著這十八年苦守寒窯的「等待」，巧妙穿針引線「戲中戲」之兩相對照，為題材一大亮點。同樣的等待，成了劇中人物的處境，甚至推動了劇情之後續發展，如黑豬（曾致遠飾）對美雀（張璦丹飾）的舊情、小冷（黑豬妻，王悅甄飾）得不到丈夫關愛的醋意、等不到接班人的戲班、找不回記憶的阿強（呂名堯飾），甚至是塵緣未了、不忍離去的亡魂釧兒（張芳瑜飾）。其中，釧兒角色的出現，格外令人期待。不只是因為「台灣音樂劇就要出現鬼戲新題材了嗎」之驚喜，還因為以這一個卡在生死界之間，無法放下過去、投胎轉世的亡魂，來呼應王寶釧這宛如時空停滯、被過往拋下卻無法迎向未來的十八年等待，真是相當巧妙的比喻。人們竟能如此執著一人或一事，宛若凝結時間般，十八年如一日。只可惜《釧兒》一劇並未再進一步探索人性對於慾望執著的內在張力，又或者是心理狀態之時間、現實空間之時間、舞台時空之時間彼此的相互作用，反而只著重於親情、人情、人鬼情等較為表面、甚至流於芭樂煽情的人物情愛。而亡魂釧兒，也太過方便地被拿來擔任 *Deus ex machina* 般的用途，從另一個世界出場，替這個世界的人們解決了所有的問題，順便連自身的糾結都跟著迎刃而解。皆大歡喜的結局，來得太過輕易，等待與執著瞬間也成雲淡風輕。

李哲藝所創作的音樂，同樣與劇情架構展現了強大企圖心。頻繁的轉調與複雜的和弦，不但豐富了音樂風格，也讓演員有了揮灑空間（只可惜在戶外演出場地，音效質感無法強求，加上本場次曾因音響技術問題中斷演出，收音擴音皆處在相當不穩定的狀態，因而無法烘托器樂人聲之層次細節）。幾次以不同拍型詮釋相同旋律主題，無疑也為音樂敘事創造了更多可能性，如一曲〈寶釧別走〉，在釧兒與阿強兩小無猜、含情脈脈間，以含蓄三拍小步舞曲式道出婉約情意，再次重現時卻以四拍悠揚樂音點題；又或者是〈I Dreamed a Dream〉以一再反覆的主題旋律，強調各方步步進逼，說服天來（澎恰恰飾）同意三十場謝神演出的關鍵劇情，在在顯出其音樂創作上的細膩。

然而，與音樂本身的完整度相比，無論是歌曲與歌詞，或是音樂與戲劇轉折間的聯繫，都相當薄弱。時而詩意、時而口語的歌詞，甚至混雜交錯於同一樂句（如「你說我是帶刺的玫瑰，帶著我在夏夜裡追月」之詩意隱喻，下一句卻白話口語如「你要我把每齣戲都學會」），頻繁打亂音樂本身意喻建立的情感與敘事邏輯。還有好多樂句，明顯與歌詞文字應有的斷句停頓對不在一起，屢屢在不該停下的字句拉長音，該清楚表達的字句卻加速前進，增加了聽覺上理解的困難。事實上，全劇夾敘夾

唱，國台語交雜的歌曲選擇，明顯是要呈現更生活化的「說話」（在劇中以「唱歌」表示）方式，但在實際執行上，卻顯得突兀無比，曲風相異、文字風格相異，就連演員面對不同語言的詮釋也相異。唯一貼切表現如此唱念轉換的，實只有澎恰恰一人（或許也因這是他更為熟悉的說話方式、表演方式）。同樣的突兀，則表現在音樂與劇情結合層面。數次音樂風格之轉折，並無任何戲劇動機可支撐，如最後一曲大合唱，只有同一個主題再現，以圓滿概念收尾，卻用了多種拍型曲調變化；或是幾段人物間的爭執，明明還是同一人在說話（唱歌），但一個停頓後，換了一首歌就換了一個風格，完全沒有任何角色心境上的轉換作為支撐。若能讓每次的音樂轉折，扣緊戲劇動機，或能讓全劇更具說服力。

只是，或許「動機」才是《釧兒》「重重提起，輕輕放下」的關鍵。劇中人物看似被各自心事執念驅使，陷入生活／生命的困境。但這些動機一旦以「事關緊要」的姿態被介紹出場後，竟又輕易被捨棄。天來因重病要收掉戲班、二個新舊劇團謝神戲班間的競爭、三角戀、多角戀等明確「戲劇事件」，來得重，卻是去無影。或可以〈I Dreamed a Dream〉群舞中阿強荒謬的現身作為代表：前一幕，阿強還是一副「我不記得了，戲班的事與我無關」的漠然態度，下一刻歡欣鼓舞地加入舞群，與眾人一同說服自己父親（天來）答應這三十場謝神演出；而舞跳完後，續坐在舞台的戲台階梯，回到原先「我不記得了，戲班的事與我無關」的神態，其中轉折著實令人不解。儘管音樂劇擅長以音樂歌舞展現魔幻現實，甚至還能填補那些劇情上過不去的漏洞，但一切皆須有所本，否則無論情節或音樂，反倒淪為功能性的角色了。

至於演員方面，倒是以沉穩狀態迎戰各種曲式考驗，十足令人敬佩，包括女主角張芳瑜多段動輒e"-g"的高音樂句（不過曲曲飆高音也讓聽覺有些疲累，儘管演員唱出口的聲音依舊，聽在耳中的氣勢張力明顯削減），甚至是在歌仔戲橋段中，男女主角與美雀等人使出渾身解數，「演」出那往往要台下十年功才能成就的「台上一分鐘」。身為觀眾，要要求音樂劇演員在歌、舞、戲之外，還要有所涉獵戲曲身段唱腔，只怕是種虐待。只是在這些年間，耀演與曾慧誠企圖結合歌仔戲與音樂劇，這恐怕也成了不得不面對的殘酷問題。

雖說《釧兒》一劇尚有美中不足之處，但見著耀演從小劇場規模的小型音樂劇，以都會式的題材移植百老匯形式，再到這晚，以如此貼近觀眾的野台戲方式，挖掘台灣本身的文化素材，一肩挑下艱難挑戰，面對過去不熟悉的觀眾群、充滿變數的戶外演出、尚在摸索階段的新嘗試，卻依然不忘暗自置入一直以來企圖藉由音樂劇傳遞的價值：關於超越標籤定義的感情（如委婉提及的俊男對阿強愛慕之情），與「the show must go on」的劇場堅持。也許正是這樣的堅持，讓耀演把「等待」化為更積極的前行。看著身旁周遭攜家帶眷的觀眾，投入地低聲討論劇情走向，倒也是過往音樂劇少有的看戲體驗。畢竟一場野心冒險，終須觀眾一同實現。

音樂，新編戲曲的最後一片拼圖？－《十八羅漢圖》

文／白斐嵐

日期：2015/10/11 14:30

地點：國家戲劇院

演出：國光劇團

開演之前，李小平導演像是要幫觀眾打預防針般，在演前導聆搶先告知「這次的音樂會很不一樣，但請大家相信我，我在整個過程中都有為大家把關，任何新嘗試都要先通過我這關，若我自己都不能接受的，就會請作曲再繼續想想。」⁷言猶在耳，竟讓我想到了數月前指揮呂紹嘉在 NSO 年度歌劇《費黛里歐》的導演講座，也說了一段幾乎是一模一樣的話。面對導演安德理亞·荷穆齊（Andreas Homoki）大刀闊斧，改動了歌劇「向來改不得」的結構曲序，呂紹嘉再三和台下樂迷保證：「我平常也是很終於原典的，相信大家都知道，要不是導演提出的概念完全能說服我，我是不可能同意如此調動音樂的，請大家放心。」⁸一是戲曲，一是歌劇，儘管一東一西，竟都需要此領域被認可的大師站出來再三背書。有趣的是，這兩劇種恰好都是緊密結合音樂與戲劇的舞台形式，而抽動死忠樂迷戲迷神經，令創作者戰戰兢兢的，也恰好是在創作過程中早已高度程式化、符碼化，自有一套結構語彙，決定劇種靈魂的「音樂」本身。在題材、台詞、舞台皆不再拘泥古法的戲曲世界中，音樂是否正是那最後一片拼圖呢？

當不少觀眾看完戲，形容《十八羅漢圖》的音樂很有「西方風格」時，事實上這聽起來很西方的音樂，早已是這幾十年來國樂團的「傳統」聲響。將西方交響樂之配器、聲部概念直接帶入，並以國樂取代西樂，一直是近代國樂發展很重要的脈絡。撥弦樂、拉弦樂、管樂、敲擊樂、打擊鑼鼓等來自四方各曲式的傳統國樂器，被放在同一空間，再加上大提琴補足國樂器較少見的低音聲部（是的，大提琴早已是不少國樂團不可或缺的一員），以西式和聲曲式加上五聲音階等中式音程特色譜寫的絲竹管絃，絕非此製作的獨特嘗試，而是行之有年的「國樂」傳統。不知是「國樂」比「戲曲」在革新的路上多走了幾步，還是早已西化太深？此外，究竟國樂樂器是否真適合西方和聲聲響（畢竟東方樂器並非用來處理重奏和聲，每把樂器音頻、音準、音色不一，也往往造成在西式音響上「不和諧」的局面），成為近年來國樂發展一再搬出來討論的主題，更有不少國樂團試圖回歸如南管北管般的小型編制，認為那才是國樂該有的樣貌。國樂這些年來的傳統路線，在此成為戲曲的新創。同款音樂卻有著兩樣情，頗值細細玩味。姑且不論這兩種藝術形式各自發展脈絡，《十八羅漢圖》較小編制的樂團規模（每樣樂器聲部只有幾人擔任）倒是完整呈現了該有的合聲效果，又迴避了大編制樂團之侷限，無論處理傳統唱段或新編配樂，皆相當恰當且怡然自得。

「戲曲背景，架空時空」的劇情設計，不免也令人聯想到編劇劉建幗（《十八羅漢圖》為王安祈與劉建幗共同創作）2012年由一心戲劇團製作的《Mackie 喘共沒？》，同樣在古裝扮相下，以反諷手法轉化當代社會光怪陸離的議題現象。只是與《Mackie 喘共沒？》中紛紛擾擾的媒體亂象相比，《十八羅漢圖》的音樂正如其劇中點到為止的嘲諷，明顯含蓄許多。音樂在此劇中甘為配角，如一張白淨宣紙，留待筆墨上色，只在留白處彰顯自身存在。以幾個簡單和弦作為基底，加上幾組固定音型加以變化，像是急促八分音符節拍呈現緊張時刻，或是重複節奏鋪陳拍賣現場數字堆疊的氣氛等。除此之外，大多時候並無明顯轉折或複雜聲響，不願搶了每段唱段之風采，卻也不致平淡令人

⁷此段引述與之後呂紹嘉之引述皆憑記憶記下，字句上或有些許出入。

⁸NSO 此版《費黛里奧》之改動部分，因非本文重點便不另說明，但曾於〈劇場裡的翻譯字幕，令人不得不目不轉睛的尷尬存在？〉一文中提及，可參考。

厭煩。

儘管刻意低調如配角，在關鍵時刻也有不少發揮。對我而言，最具說服力的樂段是紫雲巖的音樂主題，由分解和弦琶音的 Bm7 反覆數拍後，接到如過門般的 G—A，再回到 Bm7 主調。此組合一再重複，彷彿象徵了山中無歲月，就算時間一再流轉，就算偶有小小的變化起伏（如過門的 G—A 和弦），但終將回歸沉穩原點（Bm7）。在這段音樂襯底下，無論是上半場紫雲巖的淨禾（魏海敏飾）、宇青（溫宇航飾）師徒情，或是下半場凝碧軒軒主赫飛鵬（唐文華飾）造訪，與淨禾間一來一往的對話，都在暗潮洶湧的各自意念間，穩穩點出了這塊淨地（無論是紫雲巖本身，或淨禾內心）極力將紅塵紛擾隔絕在外的淡定。此外，如「淨禾主題曲」、「凝碧軒主題曲」等音樂主題運用，都跳出了過往戲曲音樂就唱詞曲牌而存在的潛規則，反以音樂點題，建立角色或場景個性。這般「音樂角色」在戲劇舞台上的功能展現，在西方音樂脈絡中，自是白遼士「固定樂思」或華格納「主題動機」以來，讓音樂與戲劇得以結合更為緊密的一大步，更早已是當代劇場配樂不可或缺的關鍵。如今得以在戲曲音樂中鋪陳此概念，相當令人驚喜。

另一「切合戲劇題旨」的音樂表現，藏在幾段刻意收斂的旋律高點。《十八羅漢圖》劇情雖多轉折，但人物情感面多強調其內在壓抑，事件推演往往也巧妙避開了衝突高潮。如師徒二人日夜交替作畫，彼此壓抑著思慕之情，在曖昧高漲之際，卻在淨禾堅持下強行分離；赫飛鵬用計設局，稱真跡為偽作，趁機買下稀世珍畫，反逼死同行，但如此惡行卻也只在舞台上演出「計謀」心起，多年後再由逝者其子於獄中揭露；又或者是結尾淨禾下山分辨真偽羅漢圖，卻無大快人心的天理昭彰，沉冤得雪，反帶出更深層的真偽辯證，將人心與藝術相互映照。所有劇情上的張力，都非來自外在奔放的大起大落，而選擇回歸更含蓄內斂的內在昇華。也因此，在音樂的處理上，刻意捨棄了樂句堆疊後的激昂開展，反在高潮前刻突然收束，再以壓抑的小聲樂音呈現劇情之內在張力。

當然，《十八羅漢圖》在傳統戲曲音樂與新編戲曲音樂的轉換間，並非全然無可挑剔。數次以弦樂為主的悠揚連音（legato）旋律戛然而止，只為了讓打擊聲鑼鼓點得以「準點」切入，兩相轉折略為突兀。此外，在寫意抒情之樂句與功能性劇情音效之間，似能處理得更為貼近，而不只是各自分工、各有兼顧之各說各調。畢竟，一個如此仰賴音樂做為符碼建構的戲曲世界，無論聲響音調如何推陳出新、千變萬化，若能在各種或新或古的語彙元素間，更為緊密地環環相扣，勢必將是另一番突破。儘管如此，在完整成熟的戲劇架構中，已是瑕不掩瑜。

戲迷樂迷的耳朵，有時往往比眼睛還挑剔。歌劇如此，戲曲抑是。據說當時安德理亞·荷穆齊版本的《費黛里歐》於蘇黎世歌劇院首演後，同樣激起一番「忠於原典」之討論，不知《十八羅漢圖》在李小平導演的背書下，是否能倖免於此？至少，劇中借赫飛鵬之口的感嘆：「文人騷客要的無非是流水光陰，陳年歲月」，最終反成為自己新作原作蓋上印鑑的勇敢。面對「音樂」這曾經牢不可破的規矩，倒也下得漂亮。

哈瓦樂團的遊牧音樂——《致新大陸—來自大馬士革的歌》

文／白斐嵐

日期：2015/11/20 19:30

地點：國家演奏廳

演出：哈瓦樂團 Ensemble Hewar

演奏廳《我是這樣看世界》系列今年已是第三屆，延續過往講座音樂會傳統，以主題式策展引介各類「世界音樂」（不願以唱片行之「世界音樂」標籤予以分類，在此借用系列標題，借指「來自世界各地的音樂」），累積了一批固定聽眾。然而，也許是因為這類音樂既不夠古典經典，也不夠前衛實驗，沒有主義理論的概念實現，解構聲音的挑釁企圖，衝撞體制的批判姿態（或是「講座」二字實在顯得教育味十足），似乎也便因此消失在書寫者、論述者的關注之外。有時不免覺得可惜，雖然不常滿座，相關的討論閒聊更是少，但卻也總是有一群觀眾，有為此耗費心力的策展人與音樂學者，更有真正的主角——從「世界各地」尋來的音樂家。於是，想藉由這篇文章為一場精彩萬分、但稍嫌寂寞的音樂會留下些什麼紀錄，也希望這類演出能在日後得到更多演前演後之關注。

雖然同樣位於亞洲，阿拉伯文化對於台灣社會來說，可說是相當陌生。音樂會標題《致新大陸—來自大馬士革的歌》，標示著一個擁有超過四千年歷史的古地名，帶著神秘而遙遠的想像，但這個國家敘利亞卻是近年新聞時事關鍵字（更在本週因法國恐攻再度佔據熱門話題）。無論是古老、神秘、遙遠的大馬士革，或是當今與難民、戰爭、ISIS、恐怖攻擊畫上等號的敘利亞，我們始終是透過歐美為首的西方眼光，來看待這真實存在的阿拉伯世界，而我們的理解往往並非他們真正的樣貌。對於阿拉伯／伊斯蘭（這兩詞在自身與外在因素下，實在很難一分為二）藝術家而言，如果藝術創作某種處理焦慮的方式，那麼他們的焦慮想必是要藉藝術向世界證明「阿拉伯不是你們想的那樣」：可以柔軟如地毯織物，浪漫如《一千零一夜》中雪赫拉莎德為了保命而連綿不絕的床邊故事，或如這場音樂會演出者哈瓦樂團（Ensemble Hewar，阿拉伯文中「對話」之意）名稱所暗示的包容與對話。

破除遙遠距離所帶來的迷想（無論是地理上的距離，或是思考認知的距離），是理解認識的第一步。這大概也是「講座音樂會」前二字之意義。主講者王瑞青簡短提及阿拉伯音樂主要構成特色，包含木卡姆（Maqam，旋律之意）、伊卡（Iqa，節奏之意）、裝飾音、即興、融合等元素，在正式演出前便建立了幾個基本概念：「以旋律進行為主而非和聲架構」；「節奏為音樂與文字間高度結合之複雜結果，藉此連接詩詞韻腳與音樂本身」；「音與音的距離可遠可近，為相對流動概念，而非固定音高」；幫助觀眾以「時間（拍子）」與「空間（音距）」之關係，理解平常在西方作品中被簡化為異國、神秘、誘人、東方（oriental）的阿拉伯音樂。

不過在鮮明傳統下，哈瓦樂團更令人驚豔的是其結合「西方樂器」的音樂詮釋。除了笛瑪·歐修（Dima Orsho）擔任人聲外，尚有歐瑪·莫斯斐（Omar al Musfi）以手鼓為主的打擊、基南·亞梅（Kinan Azmeh）演奏之單簧管、以及夏何·穆塔達（Chaher Ali Murtada）之電貝斯。不見烏德琴（Oud）、蘆笛（Ney）等中東傳統樂器，反而更像是一組少了吉他（然後以豎笛取代同宗之薩克斯風）的現代爵士樂團⁹。幾位音樂家同時接受敘利亞與美國之音樂訓練：歌劇背景之歌者笛瑪，游刃有餘地切換多種共鳴，讓看不見的聲音彷彿有了空間感與方向性；基南藉由輕微晃動單簧管與運氣轉換，營造出傳統滑音震音；向來在現代通俗樂中負責固定低音的電貝斯，儘管在大多數時候，依然重複著其

⁹樂團本身編制應有烏德琴，只是此次來台灣的組合沒有。

穩定音型功能性，卻藉由複式節奏之鼓點加入，瞬間切換至阿拉伯音樂不對稱、游移的韻味，幾段快速顫音滑音，更為電貝斯展現了少見的樂器音色風格，在在證明阿拉伯音樂之成立，不在於手邊「工具」種類，而是對於聲音的處理。

在正統西方古典樂演出中，無論是交響樂或室內樂，樂器擺放的位置都是聲音效果之關鍵。可惜過去這種音樂與空間的關係，在現代插電演出蔚為主流後，逐漸不復見。然而哈瓦樂團（儘管插電）在舞台上的擺置，卻展現了另一種空間思維。四個音樂家排成口字型，由底下的觀眾填補了最後那一道空缺，呼應了「台下觀眾之回應讓音樂更完整」的雙向期許。團名之「Hewar」（對話）精神，便表現在雙聲部之平行旋律進行、強弱之唱和呼應、樂手彼此間或樂手與觀眾間的眼神交會。更有數次，某聲部要吸引另一聲部之回應，以突強音作吆喝狀，或是挾帶強大能量不斷上旋高音，逼得觀眾忍不住以尖叫鼓掌作為回應。西方學術圈總愛用 fusion（融合）、hybridity（混種）形容跨文化、多元文化之藝術風格，但哈瓦樂團所呈現卻更像是某種游牧精神，帶著自身所擁有的（無形之文化訓練與有形的樂器），在不同的地方與不同的人相互唱和，在對話中也吸收了各自獨特的色彩樣貌。而當眾人（包括觀眾）圍繞圓圈，彼此共鳴烘托時，不見任何主從地位，只有平等無界限的自由流動。

在純粹而美好的音樂之外，哈瓦樂團無可避免地碰觸了當前政治議題。其中〈機場（Airport）〉一曲，在作曲／單簧管基南幽默口吻中，解釋道這是他某次（一如往常）在紐約甘迺迪機場入境時，拜身上那本敘利亞護照所賜，被海關滯留了五小時，於是閒著也是閒著，就創作此曲獻給所有「曾在機場被滯留的人們（可不只是中東的穆斯林）」。另一曲〈婚禮（Wedding）〉則是獻給「過去五年來那些依然試圖陷入愛河的敘利亞人們」。為敘利亞難民兒童演奏的終曲，更邀請全場觀眾共同參與，隨著音樂拍打複式拍點。從主題到風格，皆展現了敘利亞在憤怒民兵、流離難民之外的另一面——在苦難戰亂中，依然努力過日子的老百姓。在介紹其中一首古調新編時，基南說：「這是一首情歌，就和大部分民族的傳統歌曲一樣」，似乎也不經意地表明著「阿拉伯／伊斯蘭文化，和全世界的民族都一樣，不外乎生命的歡樂與憂傷。」音樂既無你我，又何須硬是加諸憤怒狂暴、沉重哀痛於聽者？不過就是回歸樂手與聽者，彼此在「tarab（入神）」境界的心領神會。

【我是這樣看世界】這兩年分別以「落樂生歌」與「洋樂花開」作為策展主題。然而，音樂自古至今總是不斷地落葉生根開花結果。在當代語彙中，跨文化與跨界之討論總顯得眾聲喧嘩，但對音樂來說，也許更像是游牧於浩瀚沙漠中，哪來的界線可言？

從聲音之動靜重新聽見舞蹈

黃翊《物》第一階段（於【舞蹈秋天】演出之上半場）

日期：2015/12/03 19:45

地點：實驗劇場

演出：黃翊工作室 + Huang Yi Studio +

葉名樺《寂靜敲門》

日期：2015/12/06 16:00

地點：台北松山文創園區 LAB 創意實驗室

演出：葉名樺、陳武康、Mark van Tongeren、晟 | SHENG

在這種喧譁的年代，所謂「跨界」早已從前衛成了日常。跨媒材、跨種類、跨文化、跨語彙、跨形式、跨文本，凡事皆能跨。至於各種我們所能理解的邊界，無論台上台下，演出者與觀者，真實與虛擬，戲中戲外，更自是非打破不可。於是，舞蹈、裝置藝術、錄像、聲音、劇場，有時竟也難以區分。2015 年深秋初冬，黃翊《物》第一階段呈現與松菸 LAB 創意實驗室演出葉名樺《寂靜敲門》，竟不約而同地以聲音摸索了舞蹈之不同可能。其對聲音之探究，更較許多以聲音為主題的創作演出要來得深刻許多。

黃翊作為兩廳院首屆駐館藝術家，於【舞蹈秋天】推出的上半場階段性作品雖以《物》為題，其中關鍵主角卻是「聲音」。或該說，「物」之所以為「物」，很大一部分來自於聲音（「物」的動靜之音）。聲音某種程度決定了我們辨認物之線索，連帶延伸成了我們理解周遭世界的方式。於是當聲音被錯置——如創作者於節目單之言——且從物身上剝除，嵌合於四名舞者（由胡鑑、林柔雯、陳韋安、黃翊演出）每個細膩動作之中，自然而然也挑戰了我們對於眼前所見之認知。

首先，四名舞者在黑暗中緩步，拖著四個揚聲器從深處走出，揚聲器傳出的低鳴摩擦音，正如物件（自身）拖曳聲。接著，舞者開始動作。這時昏暗燈光卻也放大了我們聽覺敏銳度，讓我們更試圖捕捉舞者動作的聲音；然而那清楚傳至我們耳中、緊密配合著動作細節的，卻非舞蹈動作聲響，而是透過揚聲器發出的預錄物體聲。有時聲音吻合身體與動作質感（如衣物吹動摩擦聲）；有時似無關聯（如關門、齒輪轉動、開瓶塞、卡榫接合等，另各人對聲音感受不同，或有不同想像，儘管事後得知創作者於演後座談有提及這些聲音的原型出處，但既然已將聲音在錯置概念下重現，自然也給了觀眾自由詮釋的空間）；有時甚至以如動物般低沉怒吼，呼應著舞者困獸般的對峙戰鬥，更讓身旁另兩名舞者一同拿著揚聲器，讓聲音跟著動作一同在空間中前進後退。當聲音從原身之「物」剝落，與另一種身體動作結合，雙方也就順勢脫離了本身既定之身分，產生了新的意義。

在物件聲或動物模擬聲之外，《物》且插入一小段由樂器所演奏的抽象聲音（所謂音樂）。儘管不若物件聲音那麼「寫實」，這些以鋼琴彈奏的調性不合諧單音與音程，同樣試圖以自身抽象方式表現動作，為舞者身體配上新聲音，如泛音之延續游離、琵琶滑音之快速流轉等。試圖在拆解重組後，用聲音仿擬身體在空間的動作與移動，為物之聲音帶出另一層意義，自然也讓身體每個動作（作為聲音之新「宿主」），有了另一種被理解、被界定的方式。

黃翊在與音樂設計尊世安的合作下，《物》從聲音切入舞蹈，無疑地帶出了從聽覺感受舞蹈之可能。只是既然作為「階段呈現」，在概念的觸發下實點出了更多尚待發掘的面向。而如何在觀念闡明後，

依然能藉由結構編排，讓觀念得到更深刻、更完整的發揮，或許是接下來階段可繼續嘗試之處。本作雖大致分為「物件音、模擬動物音、鋼琴音、物件音結合舞者現場音、靜止無聲」等段落，但彼此間較像是並排式的陳列，而少了相互堆疊延續之全景勾勒。概念儘管有趣，卻難以持續。此外，在末段寂靜無聲之際，觀眾的身體移動聲、衣物摩擦聲、咳嗽聲、呼吸聲等（同樣在昏暗燈光與一片寂靜中被放大），竟有意無意地成了另一種「聲音－動作」之錯置象徵，只可惜這現場音倒被隔絕於舞台那隱形的第四面（隔音）強之外，無緣加入這場排列組合之局。

葉名樺於松菸 LAB 創意實驗室推出的多年沉潛之作《寂靜敲門》，不若黃翊《物》終聲音與身體動作的緊密連結，反而在時而平行、時而交融間，鋪陳了鬆散卻連綿的場域氛圍。長達三小時的舞作，在中，伴隨著天光流轉，讓這承載著歲月的舊建築，成了看似與世隔絕卻有與之呼應的微妙空間。舞台與觀眾席完全疊合，無從聚焦卻又隨處是視野，不禁令人想起轟舞劇場（同樣也是葉名樺所屬舞團）2011 年作品《繼承者》。同樣的空廣舊建築（華山），舞者甚至觀者四處遊走，現場更有由聲音團隊 Volume-Collectif（成員為 Yannick Dauby、Hughes Germain、Christophe Havard、蔡宛璇）放置的保麗龍球發聲器散落四周，打造了更為細緻的環繞音響。數年之後，葉名樺《寂靜敲門》雖延續了與《繼承者》類似的形式概念，卻將創作操作之痕跡隱沒，任由一切美學企圖消散，化為留待觀眾循跡探訪的線索，讓此作更顯一氣呵成不留鑿痕。

《寂靜敲門》的演出場地並非方正格局，四處充滿視覺死角，轉角之外另有隔間轉角，就連原本放置於空間一端的投影屏幕，有時也在搬移間切割空間，於顯影成影之際也成了另一種視覺屏障。葉名樺與陳武康兩名舞者，加上梵音歌者 Mark van Tongeren，三人各自在空間遊走，往往一方動作沉靜後，接續另一方開始緩慢行動，觀眾因此開始在空間中追隨著任何可能的風吹草動。但在有限的視野下，那些看不見的地方只能用聽覺感受，一旦有動靜聲響從後方某角落傳出（無論是現場演出者發出的聲音、觀眾的聲音、或是從幾台揚聲器傳出的聲音），便馬上觸動了在場觀眾的敏感神經，隨即以轉身作回應，以視線尋蹤跡。這些動靜聲響有時乃有所本，有時卻是無中生有；有時你聽見畫面，有時你看見聲音，為此空間帶來了或虛或實的隱晦不明。有些時候，聲音更成了多層次的隱喻，與在場各種蛛絲馬跡互相回應，如被刻意擴音放大的翻書聲、石頭敲擊聲對應的滴水聲（而場地一隅正有塊逐漸消融的巨冰石）等。甚至是在 Mark van Tongeren 梵音吟唱後，陳武康以喉音肉聲仿擬——若說梵音是對天地之音的仿擬，那在這裡的肉聲回應，竟成了雙重仿擬，再度呼應了窗外窗內、戲裡戲外、現實幻境彼此之間的層層對應。

聲音或音樂，過往即便在舞蹈作品中，也總被視為時間、節奏、速度、韻律、情感、甚或寂靜之延伸，近來卻在如黃翊《物》與葉名樺《寂靜敲門》等相關作品脈絡中，被突顯了其方向性、空間感（不在單只是包覆性的環繞音響而已）等行動之可能。從有形的動、視覺的動，擴展到無形的動、聽覺的動，也許也讓舞蹈得以被重新定義。

日期：2016/01/23 19:30

地點：國家戲劇院

演出：原舞者

原舞者近年從《Pu'ing 找路》到《Maataw 浮島》，開始嘗試以族語搭配漢字翻譯為作品命名。這現象不能單從母語復興解釋，或視其為純粹巧合，而更有其美學上的企圖與意義。從語意學的觀點來看，我們所使用的文字語言，產生於特定文化背景中，往往反過來決定了我們理解事物的方式（正如英文裡找不到「孝順」一詞）。而說著不同語言的人，自然也對這世界有了不同的詮釋。於是，無論是「Pu'ing」或是「Maataw」（文宣與節目單中將其定義為「波動的海面眺望而得的島嶼影像」），都讓觀眾與創作者有了不同角度的切入。若說中文與英文譯詞「浮島／The Floating Island」試圖用文詞語句逼近 Maataw 此字意象，那麼這整齣樂舞，則更像是以聽覺、視覺等抽象身體感官，旁敲側擊，多方進逼，以得 Maataw 之貌。

與達悟語中「人之島 Pongo no Tao」之島人合一的主觀視角相比¹¹，「Maataw」將人與島拉出了一段若即若離的距離，似乎暗示了某種來自他方的凝望。在這樣的語境中，這座迷濛之島在投影幕上幾近暈眩的波光 前浮現。台上舞者勾著手，踏著腳步出場，但這時他們不再呈現過往樂舞作品中常見的圓圈圍繞，反成了一道蜿蜒流動的波，竟也令人聯想到林文中舞團《長河》一作以身體詮釋連綿河流之意象。不過，在此抽象寫意之開場後，《Maataw》似又回到了原舞者向來以人類學報告般忠實重現歷史文化之格局，以歌述史，以舞載道。一首又一首的歌謠，企圖拼湊出達悟人在這座島嶼的各種生活面向，如兩小無猜的思念情歌、與土地海洋緊密連結的身體勞動、謙卑於天地之前的祭儀等。用歌曲串起的，既是個人之生命，也是整個族群之命運。除了達悟族本身文化外，隨著情節進展，也逐步加入了帶有外族調性的溫婉旋律，甚至是以重低音撼動靜謐島嶼、與流行文化同步入侵的 KTV 金曲。直到劇末，在經過變形混音的核廢料相關新聞播報與抗爭呼告聲中，才又衝破了「樂舞編年史」的挾制。

或許正如劇名將我們所熟悉的「浮島」與我們不熟悉的「Maataw」所並置（據節目冊記載之創作源起，無論是原舞者或是此劇主創者，也對與台灣島一海相隔的達悟文化存有些許陌生距離，因此或可推論，如何從「無知」之位置步步理解「Maataw」一詞真義，應是創作者與觀眾共有的心境），兩個小時的演出中，也時時可見在抽象或具象、寫實或寫意、重現或再現間的拉鋸。舞台上的斜坡、地下屋，以及投影幕上緣呈現的山稜線，可說是島嶼地景的直接援引。但在此同時，更有許多情境來自多重感官相互作用，無法一一指認定義。從搖晃的視覺、異音調性相疊之樂音、春米的撞擊節奏、不同服裝的布料質感（在身體動作中更為明顯）中，逐步勾勒出那由「波動的海面眺望而得的島嶼影像」。上半場在島嶼剛成形時，某位舞者把手放在牆面上，手掌攤開，瞬時影像從其手掌處連綿展開，擴展了整片投影幕，場上時空就此切換。在這短暫的「過門」時刻，彷彿透露了創作者意欲衝破有形敘事之企圖，轉而訴諸最直接的感受。

在這兩種格局間的拉鋸，表現在音樂上更為明顯。幾段傳統歌謠平鋪直敘，如實呈現了島民生活之樣貌。光是清唱伴隨春擊、腳步聲，已極富能量，動人無比——但這些段落就算抽離於《Maataw》舞劇中，即便獨立存在，也可達成相同效果。後半部帶有外族曲風影響（如五聲音階）之歌謠，在

¹¹漢人早先稱這座島嶼為「紅頭嶼」，日治時期因栽種蘭花改名為「蘭嶼」，而在達物語中則稱之為「人之島」。這又為認知決定語言，語言決定認知之一例。

樂團編曲之渲染下略顯突兀。兩者並陳，反而加重了編年史般的「族群文化報告」感。相比之下，劇中更具說服力的，是那幾段將達悟歌謠之異音曲式轉化為當代聲音的音樂嘗試。無論是延伸異音調式為歌謠編曲，突顯其和諧與不和諧音程進行之衝突；或是末段剪裁中英文等核廢相關發言，也如同「平行異音」般拼貼出前衛電子樂的襯底風格，都將達悟之音樂特性抽離了「博物館文物」式的原樣保存（以後者而言，也或多或少淡化了說教意圖強烈的抗爭議題），而更積極地去挖掘其與當前時代之關聯。

當然，在各種感官經驗、文化脈絡共同鋪陳的達悟形象中，更不可忽略從頭到尾貫串全劇的「外來者」角色。一開場，在島嶼尚未浮現之前，就先由一名男子牽狗而出，以繩索為浮島「拉」開序幕。即使男子順利將敘事交棒於後續登場的舞者們，他依然繼續遊蕩於舞台上，以眼神參與一切。漸漸地，外來者越來越多，彼此以不同的面貌現身。有身著現代服裝混入、干擾祭儀進行的女子，突兀的演唱會現場，帶著相機的觀光客，呼嘯而過的吆喝，忽矗立舞台中央的怪手玩具車。但在這裡所呈現的外人觀點，並非二元式的他我對立，反而點出了隨著社會變化、時間推移，島嶼與外界的關係也正處於一不斷變動的狀態。從化外之地到世外仙境，自己人也有成了外人的那一刻。無論是在田野研究、觀光、開發、核廢料處理那一環節，外人看達悟、達悟看達悟、達悟看外人的方式，都一直在改變。

變動的，又何嘗只是一座漂浮的島。儘管《Maataw》作為原舞者第一齣以達悟為主題的樂舞劇，不免因企圖龐大而有失流暢且方向不明，膠著於藝術語彙、田野重現、社會議題等路線中，險些進退失據；但它也為原住民樂舞作品釋放了更多可能性，以更開放的姿態摸索樂舞如何（能夠）被轉譯為創作主題。澳洲原住民樂團「黑臂章（Black Arm Band）樂團」於 2015 年來台演出《歌之版圖（dirt song）》時，曾於演後座談時說到：「許多人問為何我們的音樂如此流行、現代，我們雖是原住民，但我們一樣活在這個時代，一樣會上網、滑手機。原住民文化不代表是留在石器時代的歷史而已。」²以此段引文呼應《Maataw》一劇嘗試，對於走過 25 年的原舞者而言，倒也看見那漂浮在傳統與現代、族人與外人、田野與創作間，不斷內外省思、重新定義的迷濛距離，曖昧模糊，卻是開闊無比。

²筆者於此場座談擔任翻譯，此為根據記憶與筆記還原之文句，語句順序或有所出入。

《愛人》—身不由己的兩情相悅

文／白斐嵐

日期：2016/02/26 19:30

地點：國家戲劇院

演出：優人神鼓 x 克利斯提安·佑斯特 x 柏林廣播電台合唱團

若要為情詩譜曲，無論作曲家與否，大概都不會把「擊樂」當作心中首選。頂多在繾綣旋律聲線後，襯以低鳴鼓聲，以此暗示撲通撲通作響的心跳；除此之外，不管是轟聲隆隆的戰鼓，寺廟教堂沉穩繚繞的鐘鐃，似乎都與激情溫柔交織的愛情扯不上關係。也正因如此，讓德國作曲家克利斯提安·佑斯特（Christian Jost）、優人神鼓、柏林廣播電台合唱團合作，結合禪學擊樂、合唱人聲、含蓄中國古詩、美國詩人康明斯（E E Cumings）現代詩的《愛人》，成了相當特別的嘗試。

事實上，在擊樂情詩的配對之外，《愛人》的第一印象倒是充斥了各種所謂「東西交流」的老梗陳腔。愛情自古即是描繪異文化相遇之慣用題材，以愛情兩造時而對立、時而纏綿之微妙關係，影射太極陰陽般互斥又互補的力量，外顯於形式上如東方與西方、如傳統與現代、如含蓄詩經與露骨康明斯、如神聖的宗教之愛與世俗的情慾之愛、如舞蹈的動與靜、如音樂的狂響與靜謐留白。在向來與外在宇宙相互呼應的舞台世界中，《愛人》之題只不過是個指引，透過情詩、鑼鼓、合音，以及象徵性的人物作為表象，企圖達到創作者心中天人合一般的完美平衡。

平心而論，若不深究《愛人》全劇由視覺元素（包含服裝、身體動作、燈光、角色等）與詩句文本所建構的敘事邏輯，不去思考五首詩句（分別為《詩經》關雎、康明斯《我們來吧 May I feel said he》、《我喜歡我的身體，當它和你的身體一起 I like my body when it is with your body》、《儘管如此 In spite of everything》、漢樂府《上邪》）各自意義為何、如何彼此關聯，詩經樂府如何與康明斯呼應，舞台上兩兩成對雙人舞（有時則以 2+1 形式出現）如何與音樂搭配，合唱團團員走上台呈現靜止畫像（Tableau）之功能何在，甚或是白衣擺渡人（黃誌群飾）之身分隱喻——換句話說，若純粹以聽覺來理解這個作品，那麼與其以節目單中所提出的「音樂—舞蹈—劇場」定義《愛人》，此作反而更接近於以五首詩作為發想的六樂章「標題音樂」：在西方古典樂歷史中，與「純粹音樂」相對，試圖以音樂回應特定主題（可以是文學、繪畫、或是戲劇場景）的音樂類型。甚至連中國古詩譜曲這樣的創作概念，都在西方古典樂史中有著自己的「傳統」。

在其他戲劇元素究竟成不成立、能不能互相支撐的破碎困擾下，《愛人》的音樂結構倒是完整許多。其中尤以後三樂章又較前三樂章更來得有說服力。整體而言，令人印象最深刻的，是其含蓄收斂卻又內涵激昂情感的樂曲風格，讓樂音迂迴地前進著，總是在即將邁向宣洩沸點的前一刻急轉直下，再回到低音部從頭來過，彷彿暗示著這兩造力量（可以是「陰陽」對立的任一種外顯表現）帶著某種方向性的欲拒還迎。其中第三段／樂章六鑼合奏，儘管鑼本身並非具旋律性之樂器，卻在這六個尺寸不同、音高不同，看似毫無和聲關聯的敲擊中，隱隱透露出各種排列組合之聲響可能（隨後並藉由古箏、鐵琴等音高樂器重複此和聲效果）。在敲擊產生的延響泛音中，讓這帶著細微變化的樂音更添上一抹神秘色彩。而第四樂章合唱團來到劇院觀眾席兩旁，以環繞音響般效果堆疊聲部樂句，沿襲著西方早期教會複音音樂傳統，各聲部交錯迴旋，不斷攀升向上，以聽覺具象化了高聳教堂意象，也再一次確立了所謂「天人合一」、追求神聖之愛的主題發想。

不過，《愛人》一作真正令我好奇的，卻是優人鼓聲中隱約透露的無所適從，在舞台上失去了對樂

器、對演奏樂器之身體的全然掌控。「身體」二字在這幾年台灣劇場、舞蹈創作與論述中反覆出現，甚至開始用此概念檢視音樂演奏的「身體」。然而，這樣的類比對我而言一向是個假議題，是拿既定思維去解釋另一種文化的框架。在音樂中，無論是演奏或演唱，對於身體的掌握不是為了視覺畫面，而是為了聽覺呈現。樂手歌者將能量轉化為動作，並非要觀眾看到什麼，而是要成就什麼樣的聲音。於是，他們根據各自不同的樂器，各自不一的身體構造，試圖以最溫和最無負擔、卻也最有功效的方式，藉由「運動」發出自己心中的聲音——這不也是另一種對於「天人／物我合一」般平衡境界的追尋？

即使舞台上的「身體」搶眼如優人神鼓一貫之傳統，任何能量的流轉帶動四肢身軀的行動，依然是為著擊向鼓面的那一瞬間。太極運氣之類的日復一日訓練，固然可視為舞蹈與音樂的結合，東方哲學之體現，但其本質依然是每位樂手歌者訴諸耳朵為憑藉的日常訓練。向來在鑼鼓前沉穩自在的優人們，他們的身體記憶是與周遭環境同步的呼吸韻律，藉此成為彼此間不需數拍的落點默契；是樂器每次敲擊後的震盪波動，間接決定了身體應該以何種速度力度運動。受了另一套身體訓練（或說擁有另一種身體記憶）的西方指揮，以手勢掌控著速度快慢、音色明暗、音量力度，來到優人之中卻成為干擾平衡的外在因素，自然一切因而失重。好幾聲明顯未到「點」的樂音（以鑼聲特別明顯），似乎可以想像當指揮手勢落下時，有多少次鑼還未從前一次的震盪中晃回該到的位置，擊者也來不及改變動作力道，只得讓聲音疲軟消散在空氣中（畢竟失去準心的聲音，與刻意營造的強弱音有著很大的差別）。對樂器聲音的全然掌握不再，習以為常的平衡狀態受到擾亂，讓優人神鼓在肢體與音樂上皆較以往要來得畏手畏腳，甚至彼此影響了整體的音樂表現——這其中差異，在第五段／樂章優人不靠指揮的一氣呵成更被突顯。

再回到前段「刻意不去深究」的那些關於形式、意旨、內涵之間的關聯，看著優人面對西方演出形式的衝突，或是柏林廣播電台合唱團以德文發音方式拆解中文字無法被拆解的子母音，不禁讓我陷入深思：當我們總是在概念美學上分析任何藝術形式的交融時，也許真正的成敗關鍵依然藏在細節。畢竟，任何成立、不成立的形式，終究得靠「人」來完成。若說每種表演形式都是一種技藝，如何讓本身已成一平衡體系的身體記憶，面對「他者」介入時，得以在衝突與吸引間迂迴前進，直到自身得以自在回應對方存在？面對近年來台灣劇場不斷從各式傳統形式找尋新可能的嘗試，也許這才是最根本的挑戰，真正「天人合一」的追尋。

再一次，讓我們以懷舊之名——《我的多桑、卡桑與他們的昭和戀歌》

文／白斐嵐

日期：2016/03/05 14:30

地點：實驗劇場

演出：雞屎藤新民族舞團

無論威權時代結束於有形無形，「日治時期」向來是台灣史的黑洞（在此意指常民心中的歷史智識，而非此專業領域），相較於不用是歷史高材生都念得出口的夏商周或是唐宋明清，以時代脈絡理解日治時期，始終不是義務教育所賦予台灣人的必備能力。然而，曾真實存在的土地與族群記憶豈是三言兩語可抹盡，於是乎，「懷舊」在這不遠不近的今日，成了個吸睛招牌，脫離嚴謹學術體系，反以零碎失根的符碼象徵彼此餵養，甚至自成一美學體系，而雞屎藤新民族舞團《我的多桑、卡桑與他們的昭和戀歌》既非例外，也非唯一。

劇名中「多桑、卡桑、昭和」等關鍵字、黑膠造型的節目單、現場爵士樂隊（有著吉他、低音提琴、套鼓、薩克斯風的老派編制）、舞台上的舊式方格鐵窗花、新劇、默片、日本／台語老歌、林百貨，懷舊題材必備的阿公阿嬤，甚至是根本已成為懷舊代名詞本身的台南，雞屎藤《我的多桑、卡桑與他們的昭和戀歌》一劇拼湊出的時代氛圍，近幾年一再在咖啡館擺設、國片、設計品、旅遊景點，以及最大宗的文創商品中重現。然而在如花布般撩亂的回憶憧憬中，究竟有多少時候，能嚴正提出比「我小時候在阿嬤家看過」這句話更有歷史力度的回音？

第一個登場的「懷舊」畫面（在那之前是老派爵士樂團現場演奏，不過當然也可被視為一種畫面），是螢幕投影的武俠影片；接著，真實俠客闖進舞台，前後上演了影片場景。在影像與現場關係尚未建立時，卻瞬間被觀眾席走出的敘事者打斷。從她台詞中，我們得知俠客演員是她的阿公，而這齣戲真是關於她阿公阿嬤的家族故事。只是很可惜的，除了早已從宣傳文案中得知的人物資訊（如林百貨櫃姐阿嬤、懷抱日本明星夢的阿公），我們始終無法再多了解角色些什麼，彷彿他們的存在只是為了要帶出一個又一個懷舊場景。儘管在劇末隱約感受到角色實有更多話要說（像是純純歌聲中「文明女」面對家庭責任的掙扎，或是阿公只敢夢想卻卡在現實的失落）甚至在開場兩人初相遇時即已預示主題，卻甘讓這些真正具有戲劇張力的細節淪為紙紮仔般的單薄背景，甚為可惜。

事實上，儘管以「懷舊」作為全劇主軸，其本身的歷史感未明確處理。節目單提到此劇「以懷舊的『新劇』表演型態重現台灣五、六0年代的內台戲時光」，姑且不論五、六0年代國民政府來台初期顯然與昭和（政權轉換後被轉作他用）、新劇（皇民化時期即逐漸沒落，被日本政府收編為政宣劇）、日本歌舞等時代場景有著相當大的出入（無意挑節目單語病，但這恐怕也並非只是「語病」而已），劇情中夾雜日治元素與後期美軍駐台、阿兵哥冰果室等背景，雖以著名的天皇投降廣播隱約透露時代轉移，卻依然隨興地藉「昭和戀歌」此帶有特殊歷史指涉的框架加以包覆，彷彿懷舊本身已脫離任何根源，成為虛構的平行宇宙。

綜觀全劇，或許「單薄／失根」正來自「中心觀點」之闕如。貫串各場景的敘事者，游離於平實的家族口述歷史，與交雜著奇想的故事渲染間，令人分不清創作者究竟是帶著何種動機回溯過往。重返的是真實場景，還是日後回憶？劇名之「多桑卡桑」很明顯地暗示了二代關係，但真正的敘事者卻是「我是聽我媽說的」之第三代。到底是見證了父母關係的當事人？或是轉述者？此劇不但並未處理這樣的混淆，更放任彼此間的矛盾搶盡焦點。舉例來說，敘事者本可利用「轉述者」之優勢，

化歷史為故事（許多段落的确也可看出如此企圖），藉此解釋上文所述史實混搭一事，將家族編年史重現為普魯斯特《追憶似水年華》般由感官喚起的時代氛圍，為故事、記憶、歷史畫上撲朔迷離的界線；然而敘事者卻又多次反過頭來以各種方式（如照片等第一手史料）切回當事人觀點，強拉觀眾回到歷史現場場景，甚至於劇末邀請「第二代」現身說法，感性時刻竟只總結了此劇互相牴觸的敘事邏輯。

儘管在形式上，《昭和戀歌》一劇自有其豐富多變之處，如結合漫畫、默片等視覺元素於影像中，或是說書人敘述戲劇場景的多重時空，卻無助於釐清其敘事結構。此例在音樂上特別明顯：選取多首歌曲皆具完整曲式，且風格強烈，往往這首才剛突破重圍抵達終點，另一首馬上啓程，毫無連結過門，更無前後呼應鋪陳，連帶地削弱了整體音樂的張力。偏偏最可用音樂提供訊息、承先啓後的轉場時刻，卻是一陣尷尬無比的寂靜。精選輯式的拼盤音樂，自然也切割了舞蹈段落，再加上台上角色追隨敘事者「一個指令、一個動作」的場景重現，實放棄了任何戲劇發展之可能，和此劇眾多元素一同失去時間的堆疊，成了表面的存在。

平心而論，要說此劇毫無中心脈絡，也非全然為真。從歌曲清單，倒透露出某種不知是巧合或是刻意的弦外之音：除了必備台語、日文，或是雙語混雜老歌如《月夜愁》、《台南進行曲》、《跳舞時代》外，更使用了大量的各國老歌。一方面既呼應了懷舊的時代氛圍，但另一方面這些歌曲（包含台灣老歌）更有著少見的共通點——無論是《Un homme et une femme》電影主題曲曲調（後以小野麗莎 Bossa nova 版更為人熟知）、納京高操著不標準的美式西班牙文演唱《Aquellos Ojos Verdes》與《Quizas》，甚至是潘迪華以英文模擬黃梅調的《ding dong song》，都充分突顯了在音樂中任由異語言交融的某種「洋涇濱（pidgin）」狀態。在這音樂選擇上的小細節，倒是體現了在那殖民年代，各文化如音樂般彼此滲透地不留痕跡。

正如這些歌曲所呈現的，不需依附特定時空也可暗示著某種時代精神，我不禁困惑著，那麼從家族回憶中抽離的素材，又將怎麼點出超脫於個人的時代記憶呢？懷舊，總該有著更明確的根據與動機，否則就只成了「我阿公阿嬤也是」的彼此取暖而已。

日常岔出的日常，無盡蔓延的迴圈－《無差別日常》

文／白斐嵐

日期：2016/03/12 14:30

地點：水源劇場

演出：台南人劇團

儘管有著黑白、冷調，充滿幾何切割感的視覺意象，台南人劇團由廖若涵執導之新作《無差別日常》依然讓我不由自主地聯想到侯孝賢詩意、緩慢、懷舊的電影《咖啡時光》，只因「電車」與「孕婦」的連結。《咖啡時光》以電車錯綜複雜之軌道呼應的，是母體內同樣錯綜複雜的胎盤血管輸送帶，連接著另一個即將成形的生命。看似混亂的隨機交錯，卻透露著一種命定。一青窈（《咖啡時光》女主角）懷抱著新生兒上列車，到了《無差別日常》開場李劭婕飾演的孕婦身上，成了死亡的囚籠。每天自發地被困在同班列車，試圖感受丈夫那趟「為何不早一點、為何不晚一點」的死亡車程。如螢幕上幾何窗光座椅構成的車廂，沒有出路的日常，在規律中的隨機（殺人）竟也是命定，是逃不了的結局。

如標題所預示的，從日常岔出的災難，無差別地與日常成了一體兩面，甚至成為另一種日常，彼此交替輪迴。在演員一個個穿上角色、現身說法的故事中，不乏我們一眼就能辨認的現世災難（無論特定與否）：捷運隨機殺人、縱火、虐狗、八仙塵爆、海嘯核災、地鐵毒氣、挾持飛機恐攻等。這些災難情節則以動作、影像、甚至台詞中的微妙細節相連，如火與水的意象滲入看似平淡規律的日常生活中。迴圈般無盡反覆的日常，則成了受害者不知不覺涉入的結局、加害者承受不了的動機，以及生還者在災難過後的自我封閉。此外，這些情節雖遊走於真實虛構邊緣，時不時以貼近創作者／觀眾當下時空的語彙（如捷運藍線、志願卡、停車場、《大誌》雜誌）連結，實際上卻是離「現下真實」越來越遠、情節越來越不合理（如飛機衝進捷運裡面），似乎刻意地模糊了災難本身，只留下災難之狀態。

廖若涵近年來愈發鮮明的個人風格，自是《無差別日常》中無法忽視的存在。在《行車紀錄》、《安平小鎮》中略現端倪、在《游泳池（沒水）》、《阿拉伯之夜》更顯極致的劇場形式，像是視覺上充滿科技感的黑色亮面舞台、向量般的燈管與其發散的刺眼銳利白光、被框住的空間，或是聽覺上訴諸感官、放大細節的全面式聲音體驗（或可以浸潤式聲音「immersive」一詞形容）。從後兩部作品到此作，無論是文本選擇獲詮釋方向，更可看出情節逐漸被敘述取代，角色來回於內在思緒感知與外在環境事件間（許多時刻「角色」也不再明確），任何個體間的交流幾已不存在，成了說者與自我投射之聽者之間的交流。在前兩齣作品中，角色被侷限在游泳池、別墅、公寓的實體空間中，但在《無差別日常》中，牢籠竟成了心思意與行動本身。無止盡地重複著日常行為，卻是哪裡也去不了。

我們可以把這樣的重複，解釋為鬼擋牆、輪迴、無限迴圈（loop）。事實上，《無差別日常》正試圖用各種面向重現「沒有盡頭、甚至走向毀滅的日常」，既是心魔，是命定，更是形式本身。過往廖若涵作品中充滿運動能量的身體性，此時無異更被賦予了「窒息」功能，演員們搭配重複的台詞、做著重複的動作（奔跑、繞圈），像是被制約的個體，也像是動物園裡被剝奪自由而生了病的困獸。林曉涵飾演的家庭主婦煎魚片段，緩緩在自己身上重複做著刮鱗、翻面等動作，殺魚成了殺己，外在災難自此與內在煎熬疊合。若說在表演上重現的是如西西弗斯般的徒勞無功，視覺影像則呈現了另一種完全剝除人類情感、更令人怵目驚心的循環（畢竟迴圈 loop，本身正是電腦術語）。畫面上

的捷運車廂、漩渦般的螺旋梯、機窗與世界地圖、魚眼，多次從局部慢慢放大到全貌，或是從近到遠、從左到右，接著又回到原點，構成了一個不斷蔓延的封閉意象，呼應了台詞與身體中無盡循環中的窒息感。

不過，在各環節精準執行、甚至已變成一種風格的形式間，李劭婕在中末段飾演的老婆婆卻成了格外有趣、又令人感到好奇的角色安排。一方面是她的確在這沉重題材間，注入了些許喜劇調劑(*comic relief*)，提供片刻得以喘息的空間；另一方面，老婆婆有血有肉的形象，更讓她獨立於其他閉鎖在思緒與動作的軀殼角色之外。她的確有個說話的對象（或說如許多老人般，投射出一說話對象），身上穿的衣服帶有各種色彩，即使同樣是喃喃自語說著重複的話，卻也像個我們想像中的真實老人一樣。在她身上，那很真實卻超出真實的世界，與那一點都不真實卻真實無比的世界相映，融合在老人不知是妄想、是生命回溯、是變調記憶的獨白中。她重複搜尋著傳單，堅持這裡藏著解讀人類社會的密碼，即使同樣卡在這日常迴圈，至少在分不清是真是假的碎念中，堅信著「當下」依然足以帶來什麼改變，相信自己足以抗拒命定——即便只是幻想，也為全劇瀰漫的悲觀帶了微弱光明。

然而，在作品之外，最終不免還是試圖探究：如「電影作者 (*artheur*)」般自我引用、無盡蔓延的形式風格，是否也遮掩了作品本身的獨立存在？即便連行文，也得一次次把前作脈絡納入討論？我們在舞台影像中看到視野從局部特寫拉遠到全景，一開始辨認不出的線條圖案，變成嘴巴、樓梯、眼睛。若這每一部作品也都像是局部特寫，那麼在蔓延延伸後又將顯現什麼樣的全景畫面呢？

以聲音想像聲音，一場關於現代性的持續角力－《佳麗村三姊妹電影音樂會》

文／白斐嵐

日期：2016/03/11 19:30

地點：國家音樂廳

演出：班華·夏希斯（Benoît Charest）與 Le Terrible Orchestre de Belleville

從達爾文主義觀點來看，人類大眾通俗文化似乎也是一種弱肉強食的演化史。更先進、更具擴張性的文化形式接踵出現，周而復始地取代了前任強權，於是無聲電影取代了戲劇、音樂等現場演出，樂手與說書人只得退位，服膺於更新穎、更方便傳播的新式娛樂，甘做配角；接著，有聲電影又取代了無聲電影，無所不在地滲透了我們的生活，世界各地的人們看著一模一樣影片，連最後一點現場魔力都失去了。然而，人類文化終究並非達爾文學說，文化價值也非單一標準可以界定。大量複製拷貝的便利流通性，最後與氾濫相差無幾，於是我們又回過頭來，在那早期「不得不」的影像現場混種中，找尋獨一無二、不可取代的神秘。

由作曲家班華·夏希斯（Benoît Charest）領軍之「佳麗村真糟糕樂團（Le Terrible Orchestre de Belleville）」演出的《佳麗村三姊妹電影音樂會（Les Triplettes de Belleville）》並非在台灣的第一場復古體驗。早在 2011 年金馬影展就曾邀請喬治·梅里葉（Georges Méliès）兩位後代 Marie Hélène Lehérissey-Méliès 與 Lawrence Lehérissey 擔任現場辯士、鋼琴家，搭配演出梅里葉經典電影《月球之旅（Le Voyage dans la Lune）》。只是，以 1992 年默劇年代作品為題材的電影音樂會，畢竟與 2003 年 3D 繪圖、錄音室時期有著很大的不同。前者充其量只是還原了當時的演出狀態，對於聲音的詮釋與想像、音樂與畫面的連結，依然以不插電現場演奏與純粹無加工的樂器聲效為依歸，曲風與形式甚至帶著點當初剛萌芽的表現主義風格，試圖以聲音、音樂「表現」內在情緒與外在氛圍。換句話說，當時作品無論是現場演奏、辯士之聲音詮釋、視覺美學，或是譜寫的音樂本身，就是在一統的脈絡下，像是古典樂或是歌劇，一切只需依循劇本樂譜以重現。

一世紀後，隨著日新月異的電影科技，人們對於電影音樂、聲音的想像，也有了很大的轉變。首先，大量的環境音成了必須考量的因素（這在默片時期配樂是幾乎不存在的），電腦校正、電子音色、效果器的運用，更無法被忽略。某方面而言，配樂不再只能倚賴情緒氛圍作為本身敘事結構，能夠更自在地運用環境音、自然音，將這些「寫實」的聲音以及經過風格處理的「音樂」，小心翼翼地編織在一起。另一方面，當回歸以純粹樂器、現場演奏為媒介的電影音樂會時，卻也將面臨更巨大的挑戰，成了如何「實現聲音」的魔術表演。由吉他、鍵盤、貝斯、薩克斯風、兩套鼓、小喇叭、長號組成的八人編制樂團，用有限樂器創造出令人意想不到的聲音可能。我們看著螢幕上的浪漫法式手風琴，下方舞台聲音卻來自不怎麼浪漫的口風琴，還有以打擊顫音延音模擬的吸塵器聲、小號烘托的街道喇叭聲，都不著痕跡地嵌入樂曲中。就連影片中呈現的空間指涉，也沒馬虎放過。彈奏著巴哈的鍵盤手不忘切換不同音色，以代表鏡頭已從「電視轉播」來到了「真實空間」（當然效果器還是必須的）。更別提精確、不容許誤差的 cue 點，展現了「人」竟能與「電腦動畫」如此一氣呵成的純熟精煉。

在佳麗村這可愛幽默、純真終究戰勝邪惡的故事中，其實重現了兩條看似迥異卻彼此相容的脈絡。其一是承襲自法國導演賈克·大地（Jacques Tati）對於現代化的抗拒，如片中冷峻的摩天高樓、繁忙充滿威脅性的街道車輛、呼嘯而過的電車，與平靜、單純、瀟灑人情味的村莊作為對比（在這裡，電車即使呼嘯而過，也有著四目交接的瞬間）；另一則是如俄國導演維多夫（Dziga Vertov）般《Kino

Eye》對於科技的憧憬與著迷，甚至以此建構了獨特的美學形式體系，如片中小男孩對於火車之沉迷，還有阿嬤時不時拿著螺絲板手修理大大小小的輪子、齒輪等機械組合。我們同樣在音樂中聽見了這兩種態度：大量清脆的金屬音、哨音，點綴著多變的鄉間民謠風情，偶伴隨著高頻急促、令人煩躁的不和諧音。也正因此，舞台上那三姊妹的敲打秀成了如此美好的魔幻時刻。正如近代《破銅爛鐵（Stomp）》、《藍人樂團（Blue Man Group）》等無數作品，試圖回歸樂器本身之機械本質，重新界定聲音只不過是「材質、距離、長短、力度」精密計算後的結果，以此轉向日常物件作為另一種「現成物樂器」；《佳麗村三姊妹》也模擬再現了這樣的聲音概念，在動畫中讓三位角色拿起報紙、冰箱夾層、腳踏車輪、吸塵器高歌一曲。

然而，《佳麗村三姊妹》的敲打秀畢竟非實物，只是虛擬的動畫形象而已。到了舞台上，這些動畫中明確被點名的虛擬物件，卻又被賦予來自實物的聲音。在虛實之間，參雜著揉報紙聲、鍵盤音效、踏步拍打身體聲、打擊節奏，物與聲或許相同、或許相異，就連三位老小姐嗓音都是出自男士之口，彷彿暗示著聽覺與視覺間彼此欺瞞，充滿著自由心證、開放詮釋的矛盾曖昧：你聽見什麼，影響了你看見什麼；而你看見什麼，也影響了你聽見什麼。正是這從眼睛與耳朵延伸的想像，讓人們得以超脫於機械科技——無論這機械科技，是代表著憧憬或恐懼，進步的象徵或懷舊的途徑。

那麼對於這樣一場搭配電影畫面演出、讓視覺畫面赤裸裸呈現的音樂會而言，從音樂本身浮現的畫面又是什麼呢？在這「沒圖沒真相」的年代，音樂似乎早在許久之前，就已退位成背景中的存在。而沒有人聲歌詞、沒有畫面伴隨的純音樂，更早已失去了被大眾解讀的能力。於是佳麗村真糟糕樂團很努力地把樂團與電影並陳，把配樂從配角變主角。看著樂手們如同魔術一般，創造出那些「我們以為我們看到了」的聲音，直叫人目不轉睛。在演奏最後一首片尾曲時，指揮兼作曲（同時也負責吉他與人聲）班華·夏希斯忍不住跟著音樂跳起舞來，他的動作正是各聲部樂器的演奏手勢，也許那正是聲音為他創造的眼前所見。

屬於童話的劇場——《賣火柴的小女孩》

文／白斐嵐

日期：2016/04/2 14:30

地點：國家實驗劇場

演出：導演暨編舞／亞瑟·皮塔（Arthur Pita）

自二十世紀以降，我們見識了各式各樣的劇場：演員的劇場、沒有演員的劇場、文本的劇場、沒有文本的劇場、解構文本的劇場、政治的劇場、革命的劇場、實現技術的劇場、走出劇場的劇場。但編舞家亞瑟·皮塔（Arthur Pita）改編安徒生之作《賣火柴的小女孩》，卻讓人重新想起了童話的劇場，和童話一樣重現了平凡卻又奇特的日常現實，讓我們彷彿擁有了那如布萊希特口中的一步之遙——只是片刻疏離的不再是台上動人情節，而是我們自身太過投入而再也看不清的真實生活。

說到童話，自然不能不提童話中常見的神奇數字「三」。或許是源自基督教傳統信仰之影響，「三」始終是個平凡又奇特的存在：從三位一體、三日復活，來到三隻小豬、三個巫婆，更不禁讓人想起保羅·科爾賀（Paulo Coelho）在其小說《牧羊少年奇幻之旅（The Alchemist）》中引述的阿拉伯諺語「有一則無二，有二必有三」³。三代表的，不是碰巧或偶然，而是命中注定，是平凡規律中無法抗拒的魔力。在《賣火柴的小女孩》中，自然也以「三」作為其工整的敘事架構：唐納魯瑪家族（The Donnarumma family）的三口之家、小女孩敲了三戶人家的門、被唐納魯瑪家族拒絕三次、在奶奶墳前點了三次火柴，就連小女孩與奶奶這兩位故事中的主要角色，都以三拍子的歌謠（ballade）曲風作為主題動機，以平常的七和弦與不平常的增減三和弦不斷循環，塑造了平凡卻又奇特的氛圍。

然而，亞瑟·皮塔並未甘於工整美好的敘事結構。平凡又奇特的兩段三拍歌謠，不時被迥然相異的音樂主題打斷。作曲家法蘭克·慕恩（Frank Moon）現場演出的一人樂團令人目不轉睛，雙手穿梭於小提琴、西特琴、陶笛、人聲、現場錄音循環播放、與預錄音樂間。無論是逃亡場景的吉普賽音樂、佛朗明哥式的踏步節奏、抑或帶有異域色彩的音程拍型，是撥弦、滑音、還是收束的頓點，都巧妙地映襯了舞台上穿插著芭蕾舞、默劇（pantomime）、義大利即興喜劇（Commedia dell'arte）、踢踏舞步伐的每個跳躍與迴旋。這些多處取材的形式風格，並未霸道的彼此制衡，讓整齣戲淪為破碎的什錦雜燴，反而如馬賽克鑲嵌般，各自恰如其分地成了工整結構中的驚喜點綴。

若說讓這齣舞劇更具「可看性」的，是其豐富多變的聲音創作，那麼「語言」絕對是不可不提的要角之一。這齣由葡裔南非編舞家與英國音樂家攜手合作，改編自丹麥作家安徒生作品的同名舞劇，在全劇並不太多的說話時刻，竟然使用了義大利文，自然令人推論為刻意的選擇。一方面而言，義大利文本身音樂性十足（而劇中歌謠曲風本身即有濃郁義式風格），或多或少也呼應了義式喜劇式的肢體動作與視覺色調；另一方面，其豐富的母音音韻變化，讓義大利文有著可誇張可收斂的抑揚頓挫，不須長篇大論即可在聲音表現上畫龍點睛，更不須理解這個語言，也可感受字句聲音隱藏的訊息與情感。將語言轉化為聲音本質，實也保留了舞劇中那一尺之遙的想像空間，讓一切就算說出口了，也不致說得太明。

在豐富多變的風格間，賣火柴的小女孩成了故事中不變的基調。身上的灰階服裝讓她融入了同樣由

³原文為「 Todo lo que sucede una vez puede que no suceda nunca más. Pero todo lo que sucede dos veces, sucederá, ciertamente, una tercera」。

黑白灰階組成的房子、月球、雪花、墓碑等舞台場景中。與之相對的，是身著奇裝異服的「其他人」：無論是以稻草人般手型出場的火柴男孩們，或是身著華服、圍著蛇圍巾的唐納魯瑪家爸爸，他們如超現實般鮮豔的配色造型，徹底突顯於背景中。兩相對比，似乎暗示著唯有小女孩才是真正屬於此地的真實存在——但她卻又如此平凡地隱入背景中，任何人都能刻意對她視而不見。

有趣的是，在一片灰白舞台色系中，寶藍色的地球竟也成了突兀的「異世界」。從墳墓中爬出的奶奶，為解救小女孩脫離飢寒交迫的此世愁苦，搬出了一座天梯登上月球。在亞瑟·皮塔的編排中，這段月球之旅無疑是故事中的神來之筆。來到月球的小女孩，彷彿真正回到了歸屬之地，與格格不入的地球遙遙分離。包裹在太空衣中的宇宙漫遊者，竟成了唯一對小女孩釋出善意的人類（當然，奶奶的鬼魂不算）。法蘭克·慕恩（作曲家的姓氏 Moon 也成了有趣的巧合）為月球設計的特雷門琴段落，更增添一抹神祕氛圍。這發明於近一世紀前的早期電子樂器，以靜電控制音高，依然保有著人與機械／樂器的直接接觸，藉此「演奏」產生聲音。作為傳統器樂與電子音樂間的過渡，它不但代表了某種復古的科幻想像，在此處也成了兩個異世界相連的神祕橋梁。

當我們走進劇場內的童話故事，以此理解劇場外那平凡又奇特的世界時，《賣火柴的小女孩》的確也成了創作者為這無力現世點燃的片刻火光——無論這「現世」是屬於安徒生十九世紀的丹麥，或是亞瑟·皮克與我們同一時空的地球村。作為觀眾，不免也將此劇與近日社會事件相連。如果「語言」終究在這齣戲中代表了些什麼的話，那麼這童話中惹人憐愛的小女孩，若我們在現實世界中看到她，沒有父母、沒有家、沒有收入、三番兩次試圖闖入民宅，甚至還縱火危害公共安全，我們是否也會和那唐納魯瑪家千金一樣，拒絕伸出援手，卻又在看到女孩凍死後緊張害怕地逃走？我們會期待著一個如「月亮（luna）」般明亮的美好結局，還是會將她貼上「瘋子（lunatic）」的標籤，送到另一個世界遠遠的隔離？

日期：2016/09 14:30

地點：國家實驗劇場

演出：楊輝

邊界、戰爭、離散，這三個詞彼此對抗卻又相互依附著，剪不斷理還亂。儘管在楊輝《邊界》中，遠航孤船的意象在一片漆黑、透著微光的舞台中貫串全劇，但《邊界》始終更像是一齣關於「戰爭」而非「出走」的哀歌。

事實上，離散雖意指了邊界的跨越，但邊界本身卻理應是離散牽絆最薄弱之地。畢竟，與離散相對的，是被塑造出的中央，而邊界恰巧是中央幾已無從施力的化外之地。於是邊界成了一種自由，充滿著遷徙的能量，如塞外邊疆的游牧民族，如大陸邊陲島嶼勇於迎向海洋的乘風破浪——直到戰爭出現，鞏固邊界以鞏固中央，讓邊界的自由與不自由成了一線之隔。

既然要提邊界、離散、戰爭，自然不能不提操偶師暨導演楊輝本身。因著大時代的（廣義）戰爭而出走，帶著一身傳統技藝成了創作世界的游牧民族，沿途丟下些什麼，也拾起了什麼，憑藉著自願與非自願的自由，再一步帶著布袋戲踏出劇種邊界。這些生命故事巧妙地串成《操偶師的故事》一劇（2012年於台北演出），流動多變的敘事切換，彷彿暗示了楊輝再也無法被邊界侷限的生命軌跡。類似的流動敘事與形式交替，再次出現在其與瑞士洛桑劇院合製、以范立新（Lixin Fan）紀錄片《歸途列車》（Last Train Home）與米夏·派雷（Micha X. Peled）《中國正藍—女工哀歌》（China Blue, ce que cache le 'Made in China'）為發想的《牛仔褲》中，甚至多次運用投影畫面與紀實劇情相互援引，將「舞台界限」擴展至劇場外的現實時空（儘管此劇並不若《操偶師的故事》般純熟）。然而，在《邊界》中，楊輝倒是為流動敘事設下了一道又一道的實體邊界：從開演前舞台上框住時間空間的家庭照，到由前後方框組成的戲台。偶師（由主創者楊輝與洪建藏、陳佳豪兩位操偶演員擔任）與戲偶則從一個框到另一個框，時而在前，忽焉在後。至此，流動成了被框住的流動，而自由成了溢出邊界的自由。

從幾段零碎穿插的故事中，我們得以拼湊出一幅關於戰爭的場景。而這場景既是單數的戰爭本質，又是複數的戰爭事件：因敵軍入侵而被迫中止的教育（暗示著殖民文化將本土認同連根拔起的暴力）、難民營救（由洪建藏飾演的師父拯救受害兒童）、善心士兵（楊輝飾）卻被迫聽命殺人（暗示戰爭將人之善逼迫為人之惡），又或者是末段楊輝不斷從兩邊檯座上「徵召」戲偶彼此殘殺，更令人想起葛雷哥里·羅伯茲（Gregory David Roberts）於《項塔蘭（Shantaram）》中對於戰爭之描述：「人為利益和原則而發動戰爭，但為土地和女人而廝殺（本文作者註：意指保家衛國）。其他的原因和有利的理由，遲早會淹沒在血泊中，失去其意義。生死存亡遲早會成為人們腦海裡唯一的考量，求生存遲早會成為唯一合理的東西，而死亡遲早會成為唯一聽得見、看得見的東西。」⁴到最後，所有合理不合理的戰爭藉口都不再存在，只剩下生存驅動的殺戮本身，直到一切歸於煙霧瀰漫的塵土之中，徒留滿地散落的戲偶。此時，兩名西裝男子走出，彬彬有禮地微笑握手，像是一切殺戮都未曾發生，一切都與他們無關，一切傷亡只是戲偶小兵，不痛不癢，殘酷點出戰爭之荒謬。

⁴葛雷哥里·羅伯茲（Gregory David Roberts）著，黃中憲譯，《項塔蘭（Shantaram）》（台北：野人文化出版，2008）780頁，

場景中最明確的一段戰爭指涉，應是中後段之戰俘審判：日本士兵一一喊著「萬歲」從絞刑台上墜落，而最後一位出場的台籍兵卻逃過一劫，得到「回家去吧」的恩惠。在這時，台籍兵（戲偶）身下臺座連同刑架瞬間抽離，只剩他獨自被留在無底的漆黑中漂浮，試圖以此詮釋中日戰爭之中日台三方的微妙角力。只是從全劇始終以模糊碰觸的戰爭本質，到此刻如此明確點名之戰事場景，這轉瞬切換不免也令人質疑：在戰爭結束後，漂浮在混沌中「為何而戰」的茫然失根，又豈止是二戰台籍兵所獨有？為何在劇中多次出現幽微摸索的人性善惡，卻偏要選擇至死「萬歲」不渝之刻板形象，專來形塑軍國洗腦日本兵？

戰爭聚焦的遠近，在《邊界》中呼應了其舞台迷人的幾何結構。從近而遠，大小不一的方框，結合著人與偶之間的懸殊比例，以視覺錯覺變化出虛實幻動的空間感：如前景的人搭配著後景的偶，讓劇場空間更顯深遠。此外，方框更可視為傳統布袋戲戲台之轉化，左右開闔更近似於中式建築的推門——一道隔絕了內外、卻等著讓人跨越的界限。從檯面後方伸出的手揮舞著，既是布袋戲中不再有偶的手部動作，也成了戰事壕溝中舉手呼救的士兵們。在這舞台上，脫離了過往牢不可破的程式架構，卻依然保有傳統戲劇般簡單卻充滿詮釋的自由，為《邊界》一劇最為絕妙之處。

但相對之下，《邊界》之敘事卻並無這般既流動又連貫的架構支撐，反而迷失在聚焦與否的遠近混沌間。正如前段提及台籍兵故事忽被點名之突兀，戰爭在此劇中，究竟是身分認同的暴力轉換？是殖民動機？是生存殺戮？還是失根的家鄉與異鄉？有太多時候，故事擺渡在過度簡化的事件與過度昇華的大哉問間，讓人覺得這齣戲似乎想要說些什麼，卻又不敢切入核心，只得旁敲側擊、迂迴前進，好不容易沾到了點邊，卻又迅速收手逃離，怕在單一事件中顯得武斷偏頗，連忙回歸沒有是非對錯的普世人性。最終，成了那段剪影畫面中兩名演員竊竊私語卻刻意不讓人聽見的瑣碎聲音。劇中意圖是如此強烈，訊息竟是無比隱晦。

劇末，小船繼續穿越了大小戲台的平行線，斜對角地往漆黑遠方航去。這次終於沒了戲台，我們再也看不到此岸與彼岸的邊界。但我不禁困惑著，在劇中某些時刻隱然洩漏的敵我分野，是被誰畫下了那道界限？若劇中文化殖民（儘管用童話般立體故事書的形式幽默呈現）是絕對惡意的剝奪與威脅，如果離散是絕對無力反抗的哀怨，為何這出走的偶戲，卻是如此自由開闊？

戰爭與情慾，永不退燒的古典前衛——《女人的和平》

文／白斐嵐

日期：2016/04/30 14:30

地點：國家實驗劇場

演出：流山兒☆事務所+樂塾

古典與前衛，看似是彼此對立的兩個標籤，在藝術史上卻藉由無數次的「回溯古典」，開啓了一波又一波承先啓後的前衛革命。然而，無論顛覆古典與否，即便是以當代標準，重現審視古希臘劇作家亞里斯托芬（Aristophanes）於兩千四百年前寫作的經典喜劇《利西翠姐（Lysistrata）》，看著一群瘋狂的雅典女人以「性罷工」訴求和平，都會認為這絕對是一齣夠前衛、夠顛覆的劇本。這也許也證明了劇場技術會改變、美學風格會轉化、劇場外的政治制度與社會結構會變遷，但人性自古以來卻如迴圈，始終糾結於「戰爭」與「情慾」兩大難題。古典與前衛，都是為了回溯那尚未答案未明的人類處境。

流山兒祥樂塾劇團的《女人的和平》，以寺山修司改編自希臘喜劇《利西翠姐》的《不可思議之情欲之國》為本，劇名卻又再度回歸了原作之日本譯名。故事本身已是經典，劇中彷彿深怕異邦名著渡海之後不夠家喻戶曉，特地安排了兩名說書人串場暴雷（自然也呼應了希臘時代大都搬演現成故事／史實的戲劇傳統）。既然情節已大方洩漏，「故事怎麼說」自然取代了「故事是什麼」，讓豐富多變、活潑生動的敘事形式，成了《女人的和平》之最大亮點。

從古希臘到當代，《女人的和平》與《利西翠姐》最大的差異，是將焦點從「個體」轉化為「群體」。在標題上實已現端倪，不再使用單一角色為名（利西翠姐），而以性別通稱（女人）取而代之。原著中如英雄般足智多謀的利西翠姐，帶領著盲目如散沙般的「眾女人」實行「床上罷工反戰」的絕妙好計；儘管在《女人的和平》中，依然以領導者、主事者的身分現身（礪志飾演的將軍夫人菖蒲），但在更多時候，我們在場上看見的，是異口同聲齊頌齊唱、雖有個體差異卻眾志合一的「女人群體」。這不但暗示了我們已從英雄膜拜來到了民主理想中所謂兼容並蓄的社群時代，或多或少也反映了樂塾劇團不同於一般職業製作仰賴明星光芒，反號召一群「普通銀髮族」共同演出的戲劇理念——以各自不同的經歷能力，為著同一個目標團結努力著。這般「英雄到群體」的轉變，不但為文本提出新詮釋，也彰顯了另一種戲劇實踐。

儘管從英雄明星走向群眾，《女人的和平》之形式風格卻未趨為單一，反充滿了多變的態度切換：無論是嚴詞批評男人挑起的戰爭如何毀壞了女人的人生、辛辣又幽默地點出男女不平等的社會角色差異、大媽們誇張挑逗地賣弄風騷，又或者是諷刺口吻批判著人們大發戰爭財（作為資本主義一大基石的戰爭經濟，以目黑文飾演的軍火商與二階堂萬里飾演的殯葬業者為代表）。觀點不斷被建立，卻又一再被打破翻轉，讓全劇遊走在豐富多變的視野間。正要踏入說教的泥沼裡，瞬間在笑鬧諷刺中顯得輕盈；明明是突發奇想的瘋言瘋語，卻真實地好像說出了什麼殘酷秘密。至於那些語言說不夠的，就讓音樂來完成吧！從軍樂行進曲、浪漫拉丁情歌、經典台灣老歌，到當紅流行曲，無不藉由重填歌詞（中日皆有），以充滿變化但又在男女群戲間巧妙對稱的曲風，表達了停戰與交戰、禁慾與縱慾間的各種拉扯。其中某段，男女群眾雙方以本來就極富政治反叛特質的饒舌歌，唱出一場精采的兩性爭辯，其引人發笑的荒謬台詞下隱含的性別政治意涵，自是不言而喻。此外，在故事主線的段落間，兩位說書人頻繁地串場點評，時而預告後續發展（雖然「預告」也未必成真），時而與觀眾互動，時而提出後設觀點。兩人角色除傳承了古典希臘戲劇時期的歌隊功能，肩負起布萊希

特史詩劇場中跳脫敘事場景的批判責任，也為劇中台詞與表演提供了多方交錯的辯證空間。

戰爭與情慾，雖是千百年來亙古不變的歌頌主題，然而隨著社會型態與義式思惟的轉變，自然也讓當代眼光有了不一樣的敏銳度與聚焦點。《女人的和平》幽默地藉由「原來你是女同志，難怪當初說要床上罷工，妳一口就答應了」的「延伸解讀」，輕盈點出當前社會更寬廣的性別角色與情慾流動；或以只可遠觀不可褻玩、如櫥窗展示櫃般受縛於籠中，不斷掂腳、旋轉、跳躍的芭蕾舞男（後藤英樹飾演的夢之丞－理想的男人），諷刺地翻轉了社會為性別（特別是女性）設下的框架囚牢。

不過劇中更令人印象深刻的，實為山吹（川本下豆子飾）與小次郎（將軍之子，關口有子飾）這對小情侶。山吹為了「和平」而堅持「床上罷工」。小次郎為了證明自己的男子氣概，而自願擔任偵查兵。在和平唾手可得之際，小次郎卻在任務中喪命和平使者箭下。兩人陰錯陽差的悲劇愛情，看似為此劇添上一筆落櫻般的日式唯美淒情，在處理上不免也顯得突兀且刻意，讓小次郎之死如此不輕不重地帶領全劇繼續奔向美好結局，然卻為當代戰爭賦予了荒謬喜劇之外更真實、更切身的政治訊息。和平的代價是如此沉重，連將軍的喪子之痛都得隱忍下去（在看重榮耀與血仇的古希臘時代，自是無法出現這般插曲）；而戰爭的傷痕是如此深刻，即使和平降臨，眾人歡喜高歌，山吹與情人生離死別之痛依然不得平息。藉由這對愛侶，讓《女人的和平》在劇末挑戰了古典文學中對於和平一廂情願的美好想像，反而殘酷點明和平既不能前嫌盡釋、舊事勾銷，代價更是高昂。在這戰事永無止盡的二十一世紀，不但暗示了和平竟是如此脆弱的愁思憂慮，更有著「雖如此卻不得不」的堅定覺悟。

當然，樂塾劇團的素人演員在舞台上並非毫無破綻。狹小的實驗劇場黑盒子空間，擠進了超過二十名演員，在許多群戲場景顯得綁手綁腳，甚至混雜凌亂，可惜也削弱了不少男人與女人兩造對峙的巧妙交錯。卡拉伴唱帶音域與演員聲道有所出入，也讓演員無法自在駕馭多段曲調。然而，寶貴處正在於這群演員們毫不遮掩自身拙樸，大方誠懇地同時展現了瑕疵與能量，在戰爭反思與情慾翻轉等議題外，更彰顯了另一番如利西翠姐那一群女人般可愛又狡詐、堅定又軟弱的迷人風采。

誰是遊子，誰的異鄉？——《Holy Crab！異鄉記》

文／白斐嵐

日期：2016/05/26 19:30

地點：水源劇場

演出：創作社劇團

移民、異鄉，征服、抵擋，開放、封閉，逃離、收容，放棄、強據——《Holy Crab!異鄉記》說的正是千百年來人類一再歌詠傳唱、甚至親身實踐的故事原型。我們在開闊自由的土地上築起國界城牆，接著我們也許偷偷摸摸、也許大舉入侵，跨越了自己打造的國界城牆，最後更起了質疑，試圖將心中的邊界架空拆毀。關於移民的故事既然說不膩，無論是出走方的顛沛流離，還是迎接方的生存焦慮，總是各自有理。而在《Holy Crab!異鄉記》中，一幕身著美國國旗元素（紅藍白條紋與星形）與印地安頭飾混搭風的三人組合，倒是以「誰的原鄉，誰是原住民」之大哉問，為自己的移民故事打下了敘事基底。

中國劇作家朱宜之《Holy Crab!異鄉記》是首屆【全球泛華青年劇本創作競賽】首獎作品。在與周遭華文地區少有劇本創作交流的台灣，無疑帶來了全然不同的關注視野與劇場語感。即使是深具普世性的「移民題材」（且因中國崛起、中東難民議題等局勢變動越演越烈），其呈現手法與內涵，也與近年來早已成為台灣劇場主流的歐陸路線大相逕庭。相較於歐陸社會中移民與原居民的明確界線，《Holy Crab!異鄉記》從中國移民角度刻劃的美國社會，卻貼切地呼應了這些年來台灣剪不斷也理不清的認同問題。如前段所述，那鮮明的美國／印地安三人組，不禁令人聯想起 520 總統就職典禮紙風車演出引發的史觀爭議：美國（國家）在印地安人之後才出現在美國這塊土地（地理位置），曾經的移民與掠奪者，成了美國合法的主人，讓前任主人退守小小的保留區；接著，一代又一代的新移民從南部、從沙漠、從海的另一端來到，曾經的外來者高舉著「原居民」大旗，萬般有理地挺身捍衛疆界，保護自身（從前人搶來的）土地，深怕自己一個輪迴也得退守小小的保留區。星條旗與鷹羽交疊的隱喻，儘管在劇中一閃而過，並未多加著墨，卻成為《Holy Crab!異鄉記》最深刻的意象之一。如今守護關卡的義正嚴詞，不也正是當年名不正言不順的原因？這既是劇中試圖刺破的美國夢，又何嘗不是台灣人（集合名詞）都該感同身受的矛盾？

光談「移民」問題，似乎很容易陷入政治正確的框架裡，任何原居民的焦慮都很有可能落入「右派仇外」的險境。《Holy Crab!異鄉記》除了如前段所述，拋出那「誰才是原住民」的大哉問，更利用大閘蟹的外來物種威脅，為此劇論述攪局。當曼哈頓島的外來蟹類大舉入侵，破壞了生態平衡，人類又該用什麼態度來面對「生物移民」？在生物學上，難道不正是斬草除根，避之唯恐不及？此舉巧妙地破除了「焦慮就是排外」這過於簡化的政治正確魔咒，讓議題矛盾更加勢均力敵。事實上，《Holy Crab!異鄉記》正仰賴這股矛盾，作為其討論基底：如開頭登場（同時也是此劇重要象徵）的自由女神像，既是實現自由理想的標的，但同樣位於此處的艾利斯島（Ellis Island）卻也是隔離、阻擋移民的監獄；又或是海關官員道格（郭耀仁飾），在信任與懷疑中掙扎，「歡迎入境」的背後卻是揮之不去的威脅恐懼。

既然矛盾無法解決，關於先來後到、包容抑或恐懼的情結便暫且擱下，將族群分野與國界跨越轉為個人層次的情感交流。於是，我們看到海關官員道格在職場之外的生活場景（海關場景僅只出現一次），最後甚至和中國女孩徐夏（蔡侑玲飾）談起戀愛，將冰冷嚴峻的「關界」延伸至以人為本的日常交往。中國商人徐林（徐夏兄，林家麒飾）更成了全劇最動人的註腳：幼年時看到海產店螃蟹

奮力「力爭上游」，從一百元區塊要游到兩百元區，若說這代表了人往高處爬的移民心境，那麼徐林將螃蟹買回家，作為寵物陪伴，實將移民對於外在物質處境的追求，回歸於個人情感的內在認同與歸屬需求，也才有了後半段關於「我心裡是個美國人」那看似荒謬卻不無道理的感觸。在這角色的鋪陳下，再次質疑了我們什麼拿為彼此分類標籤。

自外來物種大閘蟹拉出的另一條敘事邏輯，是以「吃」為首的食物認同（舞台後方雖明列著「Eat Pray Love」三字，實僅聚焦於「Eat」本身）。關於「你是什麼人」之界定，通常來自於血緣種族或是國籍身份兩大標準。前有銅鑼灣書店老闆桂敏海，身為瑞典公民依舊要「被中國人」；後者有孕婦千方百計闖關，為後代留下「美國人」的一紙證明。無論是外型輪廓或是白紙黑字，在這一翻兩瞪眼的標籤底下，「食物」卻帶來另一種更內化、更流動的認同概念，且早已成為諸多族群作品的鍾愛元素（隨手拈來的例子有希臘／土耳其《香料共和國》、黃志明《辣死你媽》、香港《麥兜》系列等）。俗話說「we are what we eat（食物造就了我們）」，無論是終難忘懷的家鄉味，或是來到異鄉後，隨著陽光、空氣、水質而逐漸變異的新滋味，不正是每個移民最真實的矛盾狀態？此外，由他人所賦予的食物意義，被包裝的文化意涵，讓大閘蟹與火雞成了噁心與溫馨的並陳比對，但這一切評價，如同身分認同，不也是外加的框架假象？

類似於食物烹飪，「音樂」向來也是族群作品拿來與外在標籤相對的流動元素。不過，儘管《Holy Crab! 異鄉記》也出現了短短幾段竹板快書，顯然無意在音樂面再次碰觸認同問題，反而是如同希臘戲劇歌隊般，以串場歌舞跳脫線性敘事，或奇幻或抒情，增添《Holy Crab! 異鄉記》之於社會現實的預言感。可惜歌隊歌詞難以辨識，失去了與主線敘事相互映照的張力，也讓這些天馬行空的段落更難以理解。此外，在其營造氛圍為主的明確企圖中，卻不見瀰漫全劇的「矛盾」基底，在跳脫現實的幻覺片刻，消散了重新落地的衝擊。

也許移民議題總是特別敏感，深怕一不小心就碰觸了四面八方的玻璃心。《Holy Crab! 異鄉記》無論是編劇或導演選擇，都時時可見類似的謹慎痕跡，有時不免也出現了假多元的刻意陪襯。如此劇主線為中國移民與美國社會之關係，或許是擔憂針對性太強，於是拉進了如巴基斯坦、宏都拉斯移民，或阿茲提克與西班牙的殖民歷史，營造了「一個也不能少」的美式多元文化政治正確，卻也只是點到而已。劇中甚至刻意混淆了大閘蟹與中國移民的單線隱喻，讓懷孕的巴基斯坦移民飾演繁殖強的大閘蟹，未免顯得多餘且權宜。事實上，劇場本身假可亂真的扮演本質，自己擁有開放的詮釋空間，更已是《Holy Crab! 異鄉記》亮點之一。如說著台式國語膚色黝黑（與高加索人相比）的道格，說出「我看起來不像美國人（白人）嗎」的那刻，早已觸發了文字以外的各種弦外之音。光是大閘蟹、美國／白人、印地安人、移民幾個簡單元素就已說服力十足，點出了不限一時一地、跨越人種國籍的認同問題，何必又再回歸那由標籤所賦予的「多元」？

在政治正確的後作用力下，看著族群問題，不免也令人聯想到性別關係。全劇從徐夏角度切入敘事，徐林與道格二角都是以她為中心，但實際上她卻最沒有自己的聲音，溫順著聽從他人安排、任由他人追求，依附著另兩人讓劇情前進。即使最終自己選擇離開，當初的夢想不曾再次提及，所謂的主動選擇反更像是另一次不得不的逃離。然而，話說回來，我們又有誰真正知道自己為何而來，為何而去呢？

回歸劇场的文字魔力——《服妖之鑑》

日期：2016/06/11 19:30

地點：水源劇場

演出：耳東劇團

《服妖之鑑》，有著乍看令人摸不著頭緒的劇名，號稱「政治不正確」的宣傳詞，一票精彩演員，加上創作領域從性別認同、社會現況、BL 次文化到文本翻轉的多變編劇簡莉穎。究竟葫蘆裡賣了什麼藥，櫃子裡又有什麼法寶，並未隨著戲開場而謎題揭曉，反而在主角君凡（張念慈飾）解不出的夢境、忽然失能的文字，拉出了圍繞著「服妖者（奇裝異服之人）」的三世情緣，更把白色恐怖與性別認同這兩個常見卻看似毫不相干的主題，巧妙地串在一起。在這持續質疑著「文字」功能的當代劇場潮流中，《服妖之鑑》卻讓人看見文字穿針引線又不留痕跡的魔力。

如匪諜片般的威權歷史，如 GL 般浪漫的性別政治，兩者間看似特異少見的結合，早在劇名「服妖之鑑」就已現端倪。劇中多次出現之服妖典故，儘管聚焦於性別之變裝（「男穿女服，女穿男服。風俗狂慢，變節易度，故有服妖」），然而在過往中國歷史中，更可見政權如何汙名化「奇裝異服者」，為他們貼上標籤來解釋（牽拖）國運興衰。當以「服」作為個人意志彰顯時，「妖」成了威權以排除異己的分界。像這樣的命名邏輯，甚至依舊在今日語境中苟延殘喘。於是，《服妖之鑑》一劇藉此雙重關係，讓可算是劇中主軸的白色恐怖時期之第二世情緣（謝盈萱飾演的警察局長凡生與王安琪飾演的女學生湘君），有了更多種切入點。作為絕對權力核心的局長，以一身私密、束得令人透不過氣的女用內衣，讓被囚禁的湘君發現了他愛著女裝的秘密。父權眼光渴望的，不再是他人而是自身的美艷女體；刺激的諜報任務，成了解放自我的短暫喘息；維護國家權力的術語，被拿來服務個人最私密的慾望；而理應深受威權打壓的學生組織，卻在性別政治的角力下，從躲躲藏藏的受害者，搖身一變成了威脅他人的加害者／告密者。其中充滿層次的權力關係，無論要從浪漫愛情、歷史政治，或是社會研究角度來看，都為故事本身賦予了更深刻的詮釋空間。

若說《服妖之鑑》如說文解字般扣緊以「服」與「妖」二字延伸的綿密情節，其劇場形式更可視為以文字為本的象徵隱喻。服妖，既是男穿女服（第二世局長），女穿男服（第一世明朝才女吳岑），更是各式各樣的服裝：如第三世「看似」偽裝成護士的精神病人（王世緯飾），穿上了服裝，就決定了自身身分與他人看待的眼光。此外，以「衣服」為題，自不可少了衣櫃。演員們自身旁木箱衣櫃依序取出道具衣服，在輪迴轉世的迷濛故事中一一穿戴。看著角色接連著裝成形，卻又令人聯想到出櫃的另一層隱喻。而此劇之櫃，豈止局限於性別認同，尚有那在規範之外、見不得人的秘密，像是明朝渴望學識自由的人妻，在威權眼下偷偷摸摸結盟的有志青年，還有為了義氣與些許情愫而無法對男友坦承真相的女學生兼局長「共犯」，就這樣一個又一個地隨著箱櫃被揭開，外顯於身，公諸於世。

然而，被公開的難道就真是全然真相嗎？正如衣裝，既可如「扮裝皇后（drag queen）」成了自我認同之真實彰顯，也可以如制服、西裝般成了身分地位的扮演，《服妖之鑑》似也藉著這樣的雙關，點出劇場的表演本質，刻意混淆了虛實之間的界線，如淒美的前世姻緣，竟是由君凡半睡半醒的夢境與護士／精神病人似真若假之囁語所串起。故事究竟是真實陳述，或是虛幻編造？劇中絲毫無意澄清。君凡與護士合力完成了前二世的故事，但兩名男護士（FA 與崔台鎬飾）聲稱這只是瘋言瘋語；湘君和局長說著明朝前世的故事，而局長只是斥之以鼻：「如果穿女裝還要一個理由，會讓我覺得自己很可憐。」

於是，劇中那看似無關緊要、從沒真正發射，但「既然在舞台上出現，最終一定會發射」的手槍，成了兩個虛實世界交錯重疊的開關。劇末燈暗瞬間那聲槍響，令人聯想到張作驥電影《美麗時光》中那同樣穿透了真實與虛幻的「無彈槍」，如魔術般發射出理應根本不存在的子彈。只是，後者電影中的槍，是為主角在幫派械鬥的絕境中開了一條魔幻逃生道；而《服妖之鑑》的槍，倒像是從頭到壘罩全劇的惡兆，強迫觀眾與角色正視其無所不在的威脅。它是君凡在現實人生的挫敗，白色恐怖時代陰霾，異性父權的霸凌嘲弄，排擠非我族類的社會潔癖...這些我們看不見卻深刻感知的恐懼，具體化身在這把手槍上，被動地等待著那不知何時臨到的結局。

號稱「在政治正確的年代政治不正確」的服妖者，在今日的劇場中，卻幾乎可說是政治正確之極致。如果以扮演為本質的劇場，終究浪漫如虛幻夢境與轉世傳說，那麼手槍潛藏的威脅，更逃脫了劇情本身之功能，成了劇場之外的現實暗示，提醒著觀眾在箱櫃同溫層之外的真實世界。最後的槍響，讓所有關於虛實真假的困惑浮上檯面，突兀地為此劇畫下句點。對我而言，這卻是編劇的溫柔，對於外在權力與暴力的無聲抗議。當外在服裝強硬地為人與妖畫下界限，在眾說紛紜、真假難辨的故事中，我們得以保有了一個幽微混沌的自由詮釋空間。你相信你所信的，正如你穿你所欲穿的，而你也是你所是的。