



專題

跨不過（很多）世代對談（下）

劇評

手指或月亮？——非陳不可的《感傷旅行》

專文

新加坡華語劇場的身分命題

編輯室報告

人力飛行劇團《感傷旅行 (kanshooryokoo)》

2021/3/26-28，牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

\*許斌攝影

(本劇評論請見 P8 - P9)

# 跨不過（很多） 世代對談 （下）

編按：2020 年底，為著隔年合同牯嶺街重啟的「莎士比亞戲劇單人表演系列」，深劇場人王墨林正醞釀著《王子·哈姆雷特》中，同現實中的青年世代的對話圖像。此時，年齡與經驗現實上恰屬「太陽花世代」的李本善與江源祥組成的表演團體「破空間」(the Post-Theatre)，策劃了展演於咖啡廳狹小地下空間的《台北靡靡》(Taipei tities)。以此為契機，王墨林與年紀上同江源祥等人相仿的童詠瑋，起於對該戲的「觀後有感」，展開一場初以「跨（很多）世代」為題的對談。接續上期對談所展開的世代何以成形、何以「跨不過」，此期除了續談《台北靡靡》與《兩男》中，何以透過充斥廢棄感的「裸體」外部化了一代人文化殖民下的精神狀態，亦由此延伸身體能量的來源，何以密切扣連於個人的存在狀態。

時間：2021/2/22

地點：牯嶺街小劇場三樓排練室

對談人：王墨林（文中簡稱『墨』）、童詠瑋（文中簡稱『童』）

文稿整理：童詠瑋、王詩琪、劉馨鴻

(前文請見第 60 期文化報)

### 三、能量是身體最後的救贖



**童：**我們剛剛前面兩段，主要是想談之所以會有新的孤兒與隔代教養的狀況產生，是因為現實政治、社會條件的納入和排除機制在作用。某些大的結構問題，在前面的世代沒有被解決，而持續蔓延到這個世代來，甚至更加惡化，且收編持續發生，手段也愈發細緻。最近不管是在《台北靡靡》或是《兩男》中，演員都是全程裸體的，但不是高潮的裸體，而是宛如空洞的垃圾般廢棄；又在空間選擇上，過去比如 1987 年的《拾月》，或許可以用身體能量佔領巨大的廢墟空洞且反抗社會，現在不管是咖啡廳或是小劇場學校的地下室，則都往內縮地走向室內的小型空間。如此一來，這般自我空洞化的裸體在觀眾眼前，反而像大墨之前看完戲時所說的，好像被放到解剖台上般被剖析。在狹小的空間中，身體產生各種變形，回應現實條件所施予的精神與肉體狀態。這樣的裸體不會性感，因為處境是那麼地糟糕，自我是那麼地空洞。

**墨：**關於變形與失語的身體，以及存在的空洞性如何產生，一來我覺得跟「都市化」有關係。都更的重點在於都市重建，但我們很少看到身體感性在被消費之後重建。都更表面上看來是一種外在環境的變遷，但更深層的是空間記憶的變遷，使得人的感性變得越來越薄弱。感性政治代表了一種存在性。當柑仔店不見了，厝邊隔壁阿嬤、阿伯都看不到了，倒垃圾前大家聊天的情境都沒有了的時候，人的存在性當然會跟著變化；另一方面，當今語言的翻譯化與碎骨化，在網路上尤其可見，是不需要脈絡的。翻譯一直在粉碎語言的系統，於是我們隨處可見各種語言的跳接，設定好牽動、刺激、關注的框架，而不是為了真的要說

明什麼。如果過去的消費是物質的，現在則是這般感性消費，連身體的感性都被消費了。

「裸體」基本上是一個很好去認識人的路徑。當我們已經習慣在舞台上看到裸體時，並不會感到驚訝，而會靜靜看「裸」到底會發生什麼，就像是一個人作為主體的座標。有一篇劇評說杜文賦不需要裸體，\*但他為什麼裸體？因為他沒有語言，且還不是被環境，而是被自我壓抑住了。當觀眾期待你用裸體表達語言時，裸體呈現的卻是空洞而非高潮，意味著「你的裸體就是大垃圾」，等著送往資源回收，成為有再生價值的物質。所以我們已經無法以精神面看待他們的裸體，而需要從物質的、廢棄物的概念出發，才能看到小劇場裡面的表象力和能量強度。這裡的變形基本上是卡夫卡式的。卡夫卡談的身體變形是現代主義很重要的起源之一，跟舞蹈用垃圾、污穢的變形作為武器，抵抗日本聖潔、潔淨的文化是不一樣的。當抵抗的對象消失，裸體與身體的感性也被一併收編了，它產生的能量像是解剖台上一具沒穿衣服屍體。

**童：**屍體是怎麼形成的？又，為何死透了還要讓我們看？除了大墨剛講的都更下的感性政治，我們的主體還被什麼給包覆或淹沒了？我想到何春蕤曾經論及台灣「情感公民」的嬌貴主體如何在二十一世紀民主化進程中，透過性別治理與公民社會及國家政府的相互鑲嵌而形成。\*\*因國家定位與國際地位長期形塑自卑的國族精神結構，我們需要在富裕自滿中建構「尊貴世界公民」的文化想像，於是主動迎合起西方進步價值，以躋身新型態國際政治之列。文明化構成了情感公民的正義感，教化著大眾的氣質與感性，人人都要有禮貌、守秩序等等，且法律的保護邏輯建構出一個個脆弱無助的主體。我們剛講了很多政治協商，但在主體互動之間，反倒完全沒有協商空間，身體界線也愈發清晰。

\* 參見：戴宇恆，〈裸肉之後：《兩男》中「裸露身體」的不明意味〉，《表演藝術評論台》，2021 年 2 月 8 日，〈<https://pareviews.ncafc.org.tw/?p=65146>〉。

\*\* 參見：何春蕤，〈性別治理與情感公民的形成〉，甯應斌主編，《新道德主義：兩岸三地性／別尋思》，桃園：中央大學性／別研究室，2013，頁 211-232，〈[http://sex.ncu.edu.tw/jo\\_article/2012/10/性別治理與情感公民的形成-2/](http://sex.ncu.edu.tw/jo_article/2012/10/性別治理與情感公民的形成-2/)〉。

另一個層面，則是媒介化的問題。《台北靡靡》的評論已有分析，肉身如何作為心靈圖像的顯影劑。\*\*\* 對照《兩男》中杜文賦宛若電視機般乘載各種資訊的身體，我覺得特別清楚的是，在我們的成長過程中，電視文化、大眾文化、流行文化如何佔了相當重要的養成，其中又交纏著文化的殖民。在數位資訊時代下，作為數位原住民的我們基本是肉身記憶卡。於是我們看到，支撐這幾個表演的並不是身體訓練，而是某種出現又消失的影像蒙太奇邏輯。若問為何不如過去，直球地進行身體訓練行自我對決以及抵抗，我想在這些多重作用下，表演者或許首先要脫掉這層外包裝，才能進一步商議裸體的意義。脫掉衣服的同時，也脫掉形塑身體界線、建構新公民主體的外衣，展示自身的媒介化身體，如何在沒有身體訓練之下，超載接收各種垃圾，已然爆炸、滿溢到創作者根本無法自剖。也就是說，唯有首先將這些內部精神狀態透過裸體外部化，方能接續自問：我的身體為何是這樣？我為何成了屍體？

**墨：**解剖台上屍體化的表現，其實跟「假死」有關。假死是如何形成的？某種虛無主義也是一種假死狀態，因為沒有跨一步就是死亡的空間感，不知道死亡的界限在哪裡，它永遠在想的就只是當下，或對未來的憧憬，而非穿透後看見所有東西都可能消失不在、趨於零、被黑暗覆蓋、被虛無收編。這種對死亡的陌生化，可見於現實生活中的諸多案例。我這裡說的「死亡」，不是指真正意義上人的逝世，重點更是在於人面對死亡同時，每天如何繼續活下去。人類在宗教、哲學思想、文學與藝術中一直都在面對死亡，但我們太將死亡現實化了，而沒有將死亡詩歌化或史詩化。因為翻譯化的語言只有現成物，沒有脈絡與現實性，使得當死亡一直無法在我們的藝術與文化思想中，成為重要的形而上的思考。

資本主義尤其將這些中空化的問題推向死亡的極致，死亡甚至成了一種誘惑。當主體認同總被懸置

\*\*\* 參見：謝淳清，〈致幽靈——破動態現場《台北靡靡》〉，《表演藝術評論台》，2021年1月15日，〈<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=64864>〉。

時，自然形成不安的存在感，社會蔓延著騷動、痙攣、恍惚的狀態。不知道大家有沒有注意到，今年車禍特別多？而且很多都是年輕人。在這種不小心文化的瀰漫之下，人們只想一直往前衝。但人是無法面對不安活下去的，一種反應方式就是寄託政治，不管是韓粉或英粉也好；另一種則是新公民主體的身體嬌貴化，其實與新公民所訴求的自由、民主、人權，事實上是矛盾衝突的，社會看似開放卻其實更保守。比如同婚雖然通過了，卻完全不考慮男女、男男和女女之外非主流的戀童、BDSM（指稱性虐戀相關的人類性行為模式中，幾個主要的次群體，包含：Bondage and Discipline〔綁縛與調教〕、Dominance & submission〔支配與臣服〕、Sadism and Masochism〔施虐與受虐〕）等性癖好，只是又一次地將個體平面化。

當我們的語言本身出了問題，乃至於迎合西方現代性的台灣價值，錯將公民性等同縣民性，並以此作為我們的國民性。所以對地方特別有感情，很容易將保衛家庭等保守主義價值上升成一種泛道德的倫理，比如愛台灣就是道德的。但是我們的道德究竟是什麼？這要說清楚啊。我們基本上是處在虛構化的主體論與進步論中。總結起來，當我們離開了語言、身體與感性，什麼都不剩的時候，在台灣只剩下兩種人的存在：一是語言碎骨化後所重整現代性的感性傳達——「台灣價值」，裡面其實是空的，跟過去反共復國的作文一樣；二是新自由主義化所鋪展出來的，個人主義式的自由消費社會，盡量享受、吃喝玩樂，在報章媒體上也成為了主流。

那作為劇場人，我們的身體是什麼？

如果沒有能量的話，身體是不存在的。但能量是如何構成的？在小劇場運動初期，是因為它有抵抗力與「遂行力」。遂行力就是當下的行動，當下決定當下要做的行動，而有了能量的承載，所以才能在巨大空洞的造船廠中做出《拾月》。那時雖然沒有錢，卻很容易啊，更難得的是連觀眾都會在颱風後的隔天，大



老遠地從台北前來，那就是一種能量所形成的場域。身體最後的救贖，就是能量。

我為何現在這麼重視也鼓勵大家做獨角戲？因為可以回到個人能量，這跟反新自由主義是有所連結的。雖然看起來也是個人主義，可是做得好的話，個人的身體能量可以是非常壯觀的。所以好多年我一直在推兩個東西——接觸即興和行為藝術，意義就在於抵抗自己的不安。當我的身體跟你的身體接觸，出現陌生感、不安感、危險感的時候，因為不能僵在這邊，沒有反應就沒辦法演下去，而必須當下決定。「遂行力」一出來，完成身體的一種存在性。台灣的小劇場最驕傲的一件事，就是把行為藝術的話語權搶了過來，論述與實踐的脈絡非常清楚，且是在體制外的。\*\*\*\*

**童：**大墨說的身體能量，在八〇年代小劇場運動中，其中一個重要來源或許是存在主義式的辯證，後來卻為後現代主義給抹平了。我們現在反而常覺得自己很有存在感，也可以透過很多方式「刷」存在感，比如前面所說的或依附國族敘事，或伸張正義，乃至於在網路上的各種發言。這種存在意識之所以虛空，因為身體的動能多是扁平化地出接收由上而下的意識形態灌輸或情感動員，是我們在被动接收口號和歷史教條後所反射動作的。以至於在表演上，我們甚至認為自己的存在性強烈到，可以藉由沉浸式或參與式劇場，號召觀眾共同打造完美的集體存在意識假象，而非直面自己的身體能量究竟是真是假。

**墨：**是不是好像透過聚眾來消解自己的一種不安感？我基本上贊成另一種思考的出現。可是要注意的是，這種思考不應該只是站在自己的立場。總結前面講的那麼多問題，年輕人並不是指年紀很輕的人，而是那種抽蓄不安的狀態。我想說的是我理解他們，因為沒有看到社會集體的不安，所以想要用一種方式繞過這個狀態。但我覺得要救贖自己，就是要抵抗自己的不

\*\*\*\* 參見：郭亮廷，〈逆天的反抗者〉，「國家文藝獎第21屆獲獎藝術家：王墨林——藝術家素描」，《國家文藝獎》，2020，〈[https://www.ncafroc.org.tw/artist\\_detail.html?anchor=award3&content=detail&id=297ef72272b7f76d017308a72ec100f3#\\_ftn1](https://www.ncafroc.org.tw/artist_detail.html?anchor=award3&content=detail&id=297ef72272b7f76d017308a72ec100f3#_ftn1)〉。



吳耀東執導的紀錄片《站在那裡》中，資深劇場人王墨林回到1987年策劃《拾月》的三芝海濱，駐足一處造船廠遺跡的身影。\*吳耀東提供

安，面對前方的危險，能量便會在這之中表現出來。在翻譯世界之外，我們應該自己去建構一個個人肉身世界，和世界進行對話。即使對話可能致使血肉模糊，那就是疼痛，也很好；即使無法解構深澀的符碼，而陷溺在一種失智的狀態中，也至少可以讓我們看到問題。但身處翻譯化的社會中而沒有語言的我們不該自作聰明，覺得自己好像真的在解決什麼，老在小邏輯中說道理，堅信自己是對的。這也是為什麼，現在看年輕人的展覽，常覺得論述寫得很好，卻感覺不到血肉。

大陸一個學者在評論我的《台灣身體論》時，說我講得磕磕碰碰，繞來繞去，但他還是讀懂意思了。其實，他不知道我的可憐，因為我不要翻譯化，而是要將這些觀念消化成我自己的語言。亞陶說黑死病患者不會馬上死去，反而器官會先爛掉，但人還活著，意識還在，腦袋才是最後爛掉的。也就是說，你一直處於存在的狀態，卻已經無器官了。人的存在沒了器官，身體憑什麼存在？憑意志，憑他思考自己的存在。這就是存在主義。

我們在表演上，常常誤認身體的存在感來自意念和慾念的啟動。之前我問一個研究接觸即興的女生，當你前面有一個沒有水的杯子時，為什麼會去拿它？她說因為口渴的慾望。我說這太直觀了，沒有過程，



有動作卻沒身體。這是把身體唯心化，把身體跟器官的連結切斷了，將動作誤認為只是身體的外觀形式。但能量是跟個人意志與存在有關的，真正的身體存在感才是行動的本質論，來自器官運動的能量生產與行動的關係。真正的動作來源，是身體能量的產生。身體內在運動以及與跟外在世界接觸的情動表現合一化之後，所完成的動能，才能將身體的存在感具體表現。也就是說，能量是跟意志與個人存在有關的。

#### 四、個人的存在性

**童：**亞陶說黑死病是先腐壞器官，卻還有大腦與意識。但在今天新自由主義治理之下，為何我們的大腦好像更容易被掌控了？或許因為我們根本不覺得自己的器官壞損，而無法對其反抗。如果器官對亞陶而言，是制度或秩序侵入身體的路徑，我們卻無法對其覺察，反倒誤將動作直接連到慾望，那麼其實任何一個口號也可以完成這件事，自我的意念與慾念也可能輕易為他人的指導棋取代，因為大腦已經淪為反射式地指令接收與施令發號，而缺少剛剛大墨所說的中間的過程。這邊我想繼續請教大墨，從《台北靡靡》中，我們可以看到演員不斷透過身體的疼痛感知這個世界。為什麼在假死之後，我們還需要感到疼痛？

**墨：**我認為這最終還是要回到現代性中很重要的理性主義。理性主義非常怕非理性的思考方式，因為它無法成爲一個完整體，而失去了現代性的意義。八〇年代在次文化界流行的後現代主義，作爲一種歷史後設的方法，我們可以考察到一支新自由主義已經在建構它的話語生產脈絡，儼然又是一次語言翻譯的文化清洗。後現代主義陰錯陽差，將西方資本主義的文脈書寫成當代主體論的後現代歷史論述。這裡透過翻譯技術的遮蔽化，單一的後現代主義這個詞語，就可以將世界是平的、歷史的終結、文化創意產業等等對全球化的認識，一股腦丟到對資本主義的資源回收桶，再生產出新自由主義來。也就是說，台灣早就準備好了。在民進黨第一次執政時中華郵政民營化，將新自由主義的招牌正式掛起。從天而降的後現代主義搶先左翼一步，就是要在解嚴正在進行的新世代相信平等主義的烏托邦，通過文化板塊移動，變成平面世界的地基想像，勢必成爲他們未來要建立平等社會的綱領。解嚴體制改變了舊的生產關係，資本主義社會的形式也產生了變動，現代社會的審美經驗也被語言化的感性共同體取代了，感性政治成爲一種刪除史觀的統治術語，後現代主義全面走向暈眩、痙攣的世紀自戀新文化。

在近十年從歐洲來台灣上演的戲中，演員常都是痙攣、恍惚、自律神經失調的。這反映了後現代全球化帶來的不安、不確定、失語言、失系統，種種爲新自由主義的體制所做的準備。從後現代在台灣流行的程度，可以看到大家不探究背後的結構以及重新審視的觀點。八〇年代這個思想還在成長，但經過十年來的培養後，改變了很多審美經驗。到最後，就是你們這一代來承接這些垃圾，並被這些垃圾餵養長大。當麥當勞、日本漫畫和任天堂等等這些，跟你們的成長經驗緊密結合後，在你們對現代性的追求的憧憬中，產生很重要的世界版圖。資訊社會中的系統交換，完全取代了文化系統、語言系統，以及對世界認識系統的建立。一切古典世界的生命倫理，都已經在數位世界中流放了這時候所生產出來的，就是理性主義。電腦就是很代表性的產物，它有一個終端機，我們不會再像《2001 太空漫遊》，最後把終端機砍殺掉，而是交由它來建立我們存在、說話、行動的系統。理性主

義已經取代了很多我們對於自由的想像，比如《環遊世界八十天》等等。現代性透過電腦、網路世界的整合，背後是理性主義的結構生產。大家更願意相信這些是所謂的真實，而非藝術裡面的幻想、文學性的意識流動等等。

但那不是真實，只是現實；真實應該是要回到我們剛講的能量。當面對由新自由主義下達指令，所形成的扁平化動能時，我們活在一個處處皆口號、教義的空間中。如此一來，人的主體是什麼？大腦並沒有過多的衝突、徬徨、虛無。原與世界歷史脈絡的詩意所連結的感性生命，已經不復存在了，只剩下感性生活。這時候大腦常常是非常呆滯、弱智、空洞和無感的。在這種情況之下，當代藝術受後現代主義影響，把破碎的現象當成一個存在，但現象學透過現象，應該探索的其實是主體是什麼，真正的存在是什麼，而不是只看到現象，卻避而不談存在性。

大腦的作用，從記憶轉化成了一個遺忘裝置。遺忘是非常具體化的，因為它會以很多的感性進行填補，比如鄉愁或國族想像。因此，我們可以說，每個人走路照走，動作照做，照樣在表現自己，可是其實都是在用義肢表達，你的腳跟我的腳其實是沒有差別的。你有沒有發現，現在歐洲根本不流行跳群體舞了？你看碧娜·鮑許（Pina Bausch）的舞作，每個人都都在做一樣的動作，卻長得都不一樣，很少有一致性。舞踏也在顛覆日本人最喜歡講的一致性，展現的單人表演與行為藝術都是個人的；台灣則是一直沒有形成

這種個人主義的表現。

最近高雄有兩個病例，他們自律神經失調而無法走路。在接受深腦部刺激手術後，恢復了行動力，可是這個機器卻是要充電的。殘肢的行動雖然是從腦下達指令的，但也是欲動的觸發，行動的殘肢卻把指令與欲動關係的連結切斷，所以行動的欲望是無效的，剩下只有動能是欲動的觸發。主體，就是身體，跟欲動無關，跟動能有關；所以義肢證明行動跟動能的關係。我要講的是，這反諷地呈現我們每個人都裝著義肢，身體被義肢化了，恰恰反證亞陶、梅洛龐蒂為什麼要談行動主義。理性主義建構自由多元的選擇，講得天花亂墜，但都是後現代主義粉碎的主體之下，所形成的理性建構出來的社會行動。不管是參與太陽花或同婚，其實是身處於一種集體安全感之中。個人的存在，在理性主義之下反而變成了衝突點。這東西我感受特別大，我的非理性思考和行動常常成為社會的衝突點。

**童：**大墨說的個體存在，與理性主義所建構的集體多元幻想的對比，讓我想起你之前跟談的「背叛」。<sup>\*\*\*\*\*</sup>前陣子桃園醫院封院時，大家一直回去對照 SARS 疫情之下和平醫院的封院，卻很少強調周經凱醫生作為公務員，當年所做的是違抗國家命令的行為，爾後遭

<sup>\*\*\*\*\*</sup> 參見：王墨林、黃孫權對談，林怡秀整理，〈冷戰時空下的歷史脈絡——背叛〉，《藝術觀點 ACT》，第 73 期，臺南：國立臺南藝術大學，2018，頁 60-76。

三芝海濱近影：紀錄片《站在那裡》劇照\*吳耀東提供



到國家司法訴訟的追殺。我們表面上檢討今是昔非，卻只停留在政黨政治的孰優孰劣，骨子裡依舊歌頌的是疫戰之下的國家團結，而非深刻認識國家指令可能會是有問題的，個體如何對其判斷進而背叛。國家其實已毋須直接控制我們的大腦，透過各種部署，已然形成社群與輿論之間嚴密的相互監控，甚至內化為自我的審查機制。如此一來，大腦當然呆滯與空洞，也不再有空閒思考背叛的意識。

**墨：**我作為台灣左翼，有我的限制；因為在台灣，當自己一個人跟整個環境對抗時，很容易虛無化。陳映真對我左翼人格的養成樹立了一個典範，但後來我因為反對原子主義的教條，而脫離且反省《人間》左翼系統。我從體制外逃走，如果講得比較詩感，其實就是自我流放，而這恰恰是他們反對的。但我轉向小劇場，代表的是地下和體制外，而非小劇場運動所訴諸的形式，最後走上了無政府主義的路。我不能說自己信仰無政府，但我覺得我不能停留於教義與口號的認識，而需要自主探索與尋找。無政府主義幫助我移位，不能說脫離，因為我仍然是一個左翼。逃走對我來講，不是要完成逃走，而是一個虛無精神的表現，或者一種虛無主義的追求。而我過去又是從政戰學校畢業的，也是背叛了整個系統。不斷背叛的原因，不是因為我有道理，而是因為我與我所面對的對象與存在之間，包括逃走之後，要往哪個方向走去，其實是不清楚的。不清楚，不代表我是迷糊的，之中有自己的虛無。我會那麼虛無，是因為我很清楚沒有人關心我，大家只把我當作一個異類。每次聽到別人介紹我，好像都是在介紹另外一個人。這裡面有種陌生，因為你們都用後現代的方式在了解我，我儼然是碎片式的。

背叛之後的行動就是逃逸。我不會拿所謂的全景監控來思考問題，因為它是普遍性的，我沒那麼在意。監控更可怕的是忠誠考核，是依據符號與大數據對人進行的評價。當年輕人用「左膠」形容我時，我會承認啊。是，我是左膠，你怎麼拔我都拔不掉，你要移動我是很難的。至少我不是等著被資源回收的「右渣」。這種新的戰鬥位置所面對的不是一種全體性，偏偏共同體才是你的敵人。他們利用網路的開放，

製造了自由與意識形態封閉；他們利用言論自由的說法，緊縮了自己的思想。所以這種新的戰鬥位置就是自己，用個人主義，跟新自由主義的個人主義進行對抗，產生新的美學。這就是我一直強調的「行為藝術」。在這種情況下，當我有積極性、戰鬥性、反抗性的時候，它並不是宣言式的。我最近在寫自己的左翼懺情錄，越來越走向死亡，最後終會走向死刑。但當我宣告我「不在」時，其實我還在，但又因為我已經不在了，你無法對我動手動腳。我還在，是因為我的行動，面對逃逸路線中自我流放的不在。只要一在，我就走。

我做過《長夜漫漫路迢迢》的戲對尤金·歐尼爾（Eugene O'Neill）來說是一個重要的救贖，他把自己的家庭呈現出來。在這些老房子裡面，人都死掉了，到了晚上卻又都回來，把以前的事情全部重演一遍，每個人都愛對方，又沒有能力愛對方，一直到天亮。我的戲不會沒有對台灣現實問題的反映，這不正是我們現在所看到的，保衛家庭價值的重複嗎？大家都已經變成鬼了，還在講著那些前世未了的家庭問題，也就是你在題綱中寫的「往外逃逸，往內角力」。如果要用協商政治進行妥協，也許我可以再往前推一步。但當我做了一種協商之後，往往又隨準備時逃走。比如我將牯嶺街小劇場、當初背叛《人間》而創立的身體氣象館全部丟出去；最終，我也會把國家文藝獎的獎座沉到海裡面，做一個儀式燒掉證書。不知道有沒有機會，但我準備逃走。

我們在此對「背叛」有個撥亂反正的說法。當我們對背叛進行指控與論斷的時候，就看不到「反背叛」才是更可怕的。在台共的時代，有個出賣整個地下黨組織的蔡孝乾，他先背叛中華民國，又背叛共產黨。相反地，我們看林飛帆在太陽花時背叛國家，但他現在對於政府的所作所為就是沒有辯證的反背叛，這是一種思想的錯亂。而除了陳界仁和陳真，誰會認為史諾登、阿桑吉是重要呢？你說這是個怎麼樣的社會？正是因為「國族主義」經過翻譯成了曖昧不分的詞語，台灣又「不分左右，只有統獨」，反中表面上看來冠冕堂皇，實際上就是保守主義，將亞洲與世界遮蔽了。如果有左統，為什麼沒有右獨？這樣右翼的保守主義，反而成了台灣美學，所以台灣充斥著右翼的正當性與

合法性，一邊將法國思想講得朗朗上口，逼得左翼好像一點正當性都沒有，就是賣台、舔共，完全價值錯亂。所以我不在，因為我逃逸，我的終結不需要任何人的說法。

**童：**在太陽花之後，其實也已經出現了各種懺情錄，訴諸著失敗主義，但裡面其實是沒有力量的，反倒回過頭來強化成長禮的神聖性。我們這個世代並不只是依附著太陽花而生的。源祥說，透過《台北靡靡》進行自我救贖後，其實更要訴諸的是「不再台北、不再靡靡」。我想就像大墨剛所說的，同樣地會是：在了，我就不在，但我還是在。我們同樣也有自己背叛的命題要走，尤其當懺情已然非常流行與時興之際，我們如何背叛之中的靡靡和失敗？再次宣告自我的消失與死亡，才能重新因為不在而在。

**墨：**我只有不在，才看得到我自己的在。就好像真正的舞台其實是在背後，而不是在前面。這還是關於你的存在，那不是現實所建構出的存在，終究要回到自己究竟是什麼。

(完)

#### 延伸閱讀

- 藝術觀點 ACT，64 期，專題「『臺灣新電影與當代藝術』地下根莖再生計畫（下）」，2015 年 10 月出版
- 藝術觀點 ACT，75 期，野根莖：台灣當代藝術的野生捕獲，2018 年 7 月出版
- 現代美術，199 期，特別企劃—啟蒙·八〇，2020 年 12 月 1 日出版
- 典藏藝術網 ARTouch.com，〈拒絕遺忘，確定失落：黎煥雄專訪〉，專題「可是，我們回不去了，之後：藝術家的自我復刻」，童詠璋，2021 年 3 月 3 日
- <https://artouch.com/views/issue/content-34728.html>
- 破週報總目錄：<https://www.heterotopias.org/pots-index>
- 吳耀東紀錄片《站在那裏》公視紀實：<https://www.pts.org.tw/ptsdocs2021/f6.html> \*

## 手指或月亮？ ——非陳不可的《感傷旅行》

文：張又升

演出：人力飛行劇團

時間：2021/03/28 14:30

地點：牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

兩年前欣賞《M, 1987》的重演時，我就十分關注「許南村計畫」的進行，如今看完《感傷旅行》，總算了卻一樁心事，卻也有些疑慮不吐不快。

在一樓實驗劇場看戲可以近身捕捉演員身體的動態，是件相當幸福的事。全劇從崔台鎬入場開始，藉由燈光切換和他的俯身側傾，我們奇幻地落入一幕幕的回憶片段。精簡布置的廢棄車站和牆上的零碎風景，恰到好處地形塑出記憶的模糊。隨後，則是崔台鎬凝望遠方、提著行李箱行走、轉身、低頭，配合大量呢喃字句，不管是中文還是日文，一切如夢似幻。當他在控台前方由上至下審慎挪步時，我們還能注意到原有的觀眾席被改造成檔案室，不少文件擱置其中，崔就這麼代表觀眾，在歷史的荒野山嶺上探索荒蕪。

在場上呢喃的話語中，提到了與「民主台灣聯盟案」有關的日本外交官淺井基文，以及他和陳映真從各自視角訴說的彼此對未來社會的看法。我們也略微聽到陳映真的幾篇著作，如〈第一件差事〉，或許還有〈我的弟弟康雄〉和〈唐倩的喜劇〉等題名的暗示——我不確定，因為它們都被碎片化、暗示化，未能完整示人。這樣的編排真的有助於我們認識陳映真，對他所處的時代和導演的經歷產生好奇？我不知道，但無論如何，這都已經成功製造出意象劇場的氛圍與美學。

全劇最後提到陳映真晚年搬至北京養病終老一事。在今天的主流政治認同看來，這般移居是非常政治不正確的。也因此，不只陳映真本人，就連導演對陳映真的訴說，都因為這番認同問題而顯得孤獨。「孤獨」或「不合時宜」向來是批判圈——從學術領域到藝術領域皆然——特有的氣味，但政治不正確不代表道德和真理上的正確。兩年前我簡要評析過《M, 1987》，由於導演在這部作品中的訊息量依舊非常大，這讓劇評人們往往在仔細看戲寫文之餘，沒有時間探索作品的前提，所以接下來我就不往那如夢似幻的車站前進了。

究竟為什麼非陳映真不可？這是導演始終沒有告訴我們的。好比郭松棻，同為面對白色恐怖的保釣世代，也是深受左翼理論（特別是沙特式的馬克思主義人道主義）薰陶的作家，其批判力道和文筆造詣都較陳映真有過之而無不及。那為什麼不是郭松棻？離開

台灣文學，深入馬克思主義傳統。以馬克思的著作為例，其一生固然書寫範圍甚廣且本人即四處流亡，但始終不變的，卻是對十九世紀普魯士——馬克思自己的「祖國」——專制的深惡痛絕。試問，一個左翼知識分子若有感於此，怎麼會對「具有中國特色的社會主義」有一絲一毫的認同？

陳映真的重要性很大程度來自於，他在台灣這塊土地上身體力行了許多重要事務，如雜誌社的創立、政治經濟學叢刊的彙編和對各項反抗運動的支持。在國際冷戰和國內戒嚴的雙重限制下，台灣的左翼知識份子要汲取思想養分，幾乎繞不過他的影響。但這恰恰也是限制：因為這樣，他終身受限於黨國體制下的台灣，沒有更多機會和視角切入當時（特別是文革時期）的中國加以比較和批判。當後冷戰與解嚴的時代來臨，在資本主義進一步全球化的世界中，年輕學子有能力習得更多外國語與西方理論，閱讀馬列主義不再是禁忌，也有更多課程、線上資源和開放的史料來認識中共政治和台灣文學（史）時，為什麼非陳不可？

《楞嚴經》中有一個故事，佛跟弟子阿難說：「汝等尚以緣心聽法，此法亦緣，非得法性。如人以手，指月示人，彼人因指，當應看月。若復觀指，以為月體，此人豈惟失月輪，亦亡其指。」當人家用手指月亮，結果你只看到手指，甚至把手指當作月亮時，那一切都免談了。陳映真無疑是那個時代最重要的「手指」，他為我們指出了文學的力量、政治行動的迫切和左翼思想的淑世抱負，但事過境遷，我們還可以繼續盯著這根手指嗎？

《感傷旅行 (kanshooryokoo)》劇照。演出資訊：2021/3/26-28，牯嶺街小劇場一樓實驗劇場\*許斌攝影

## 新加坡華語劇場的身份命題

文／梁海彬（劇場工作者）

編按：緣於吳庭寬與財團法人文化台灣基金會合作的「速寫新加坡」計畫——這是透過向各領域的工作者邀稿，為台灣讀者介紹新加坡不同族群、體裁、形式的文學創作或行動，本刊特於第 60、61 期刊登計畫中的兩篇文章：一篇為新加坡文學／劇場工作者梁海彬對新加坡華語劇場的現況觀察，另一篇為馮月明對南洋理工大學南島論壇十年的訪談回顧。計畫相關諸文，另見於媒體平台《數位荒原》期刊 No Man's Land, ISSUE 47, LEGIBLE SINGAPORE / NUSANTARA IN FUTURE TENSE 速寫新加坡／未來群島，2021 年 1 月發行。

作為多元種族、多元文化的社會，新加坡也擁有不同語言的劇場：馬來語劇團、英語劇團、華語劇團等。這些劇團以語言作為身份認知，因此劇團不是「馬來族劇團」、「華族劇團」等。

在政策、經濟等各種因素下，英語作為官方語言，至今已成了政治、經濟、甚至生活上的中心語言。在漸漸趨向單一語言（英語）的社會環境下，華語劇場也必須不斷尋找自己的立足點，通過不同的藝術嘗試，做出相應的調整和反應。

在一九八〇年代以前，華語劇團所呈現的戲劇主要以華語演出；但是在八〇年代、九〇年代出現的華語劇團，也會在其他語言文化之間遊走。例如實踐劇場、TOY 肥料廠、十指幫，非專業劇團如海燕等人，都以「雙語劇場」作為定位。他們積極參與跨國合作，與海外劇場人進行廣泛的交流和創作，戲劇作品反映社會上不斷演變的語言狀態，對「多元文化」和「新加坡劇場」進行反思和想像。

本文將以新加坡的其中兩個劇團：戲劇盒和九年劇場，作為對象，以他們近幾年來的藝術嘗試，一窺新加坡華語劇場對其身份的反思和想像。礙於筆者的認知有限，論述中或許有所偏差，也希望藉此文拋磚引玉。

### 不拘單一語言的文化屬性

戲劇盒成立於一九九〇年，雖然最初以華語劇場

定位，以創作華語劇為主，但三十年來也做了不少跨越語文的嘗試。劇團曾在九〇年代幾次呈現多語言劇場，二〇〇〇年後也和馬來編劇、馬來語劇團、英語劇團合作，進行跨文化的創作。

二〇一五年，戲劇盒在新加坡國際藝術節呈現《在不久的將來》，導演郭慶亮（也是戲劇盒藝術總監）呈現了《墳場》。這場演出由兩個部份組成：第一部《朝》讓觀眾在清晨五點，到新加坡最大的華人墳場——武吉布朗（Bukit Brown）墳場觀看演出。

為了建造大馬路，歷史悠久的武吉布朗墳場受到影響，共有三千餘墳墓必須搬遷。演員們在黎明前的黑暗中出現，以形體進行表演，在逐漸亮起來的天光下，以無聲賦予觀眾最深沉複雜的感受。《暮》則在傍晚演出，觀眾進入黑箱劇場看戲，演員們以英語（新加坡官方語言）闡述民間力量為了保育武吉布朗墳場，如何與管委爭取協商的過程。《墳場》除了在土地課題上強而有力地進行叩問和反思，也在藝術手法上呈現多元風格。

自由的創作手法，自由地採納最適合的語言（甚至是無語言的形體表現）來表達課題，讓導演更有餘力地為課題進行透徹深入的剖析。尤其《墳場》的無語言演出，超越了語言的侷限，進入身體文化的表演領域，更顯示了戲劇盒對更大的藝術自由所表現的追求。

戲劇盒近年來開始反思「華語劇場」的身份。在擺脫語言的枷鎖以後，戲劇盒彷彿成了一個匯流點，讓不同的語言文化有機會在同一個平台上匯集、交流。無論是在探討的課題，或是藝術的表現手法，戲劇盒在多語言之間的自由地穿梭，都讓其作品有更深入的探索空間，讓觀眾有更深沉的體會。

在戲劇盒的嘗試裡，語言不再有涇渭分明的界線，而是一道道讓人能夠自由進出的門。

而在二〇一二年成立的九年劇場，作為相對「新」的劇團，反而明確地將自己定位為「華語劇場」。

自成立以來，九年劇場幾乎每年都為新加坡演員開辦語言課程，讓演員有機會鑽研華語的語言技巧。劇團也從國外的不同文化攝取養份：在演員訓練方面採納了日本的「鈴木忠志演員訓練」和美國的「觀點訓練」；為觀眾呈現的戲種也多是西方經典劇，將之改編、翻譯成華語，由新加坡華裔演員進行演繹。

尤其九年劇場的演員訓練裡，特別強調演員學習並掌握規範的「標準華語」，作為其舞台的演出語言。其實在一九八〇年代之前，無論是華語劇場表演、電台廣

播、電視節目等都會採用「標準華語」作為表演語言。而在一九八〇年以後，劇場漸漸擺脫標準華語的束縛，發展出不一樣的可能性。

戲劇家郭崑崑在一九八五年呈現的《棺材太大洞太小》華語和英語版本，演員以新加坡人熟悉的生活語言演出，引起熱烈反響。近三十年來，華語劇場已經脫離「標準華語」的表演語言，在語言表現上其實更能讓觀眾產生共鳴。

九年劇場反其道而行，選擇採用「標準華語」和各地文化（經典劇）進行周旋，選擇深深紮根於華語文化，才向其他文化伸出觸角。由於九年劇場主要呈現的是經典劇這類經年累月提煉過的文本，語言的精煉於是變成了該劇團藝術表現的重要元素。即使當他們呈現由新加坡文學改編的舞台劇《畫室》（2017），改編的劇本依然特意保持小說裡的書面語，讓演出呈現一種經過提煉的特殊力量。

九年劇場的嘗試，體現的是對其新加坡身份的另一種認知：語言作為一種工具，用來和不同文化交涉、碰撞。作為時代的產物，九年劇場從不同文化採納對自己的藝術創作有益的元素，進行有機的拆解和組合，讓各國語言和文化都能自由地為其所用，由此建構出其獨特的藝術風格。

與其說九年劇場是「新加坡華語劇場」，如果把九年劇場視為一個「華語劇場，但是以新加坡為基地」的劇團，或許更可以理解該劇團的國際視角。它紮根於新加坡多元文化的土壤，向外伸出觸角和其他文化周旋，建構了對語言文化的另一種想像。

## 新加坡的華語劇場 × 華語的新加坡劇場

在趨向單語的新加坡社會環境裡，在全球化的後現代社會裡，無論是新生代或是資深華語劇場人，都必須對多元文化進行更透徹的探索。所謂新加坡劇場，是跨越文化，還是超越文化？是文化互取，還是在各種文化間無從適應？是在文化之間敞然遊走，還是努力追溯自己漸漸失去的母文化？

這是新加坡自我身份的課題，也是新加坡華語劇場必須一直探索的命題。二〇一二年，十指幫呈現了單人劇《根》，由劇場人鍾達成自編、自導、自演一場新加坡華人尋根的故事。鍾達成在劇中以多語言（華語、粵語、英語）呈現演出，靈活地在各種語碼之間順暢轉

換，再現了新加坡社會文化的多元性面貌。熟悉的語碼轉換，特別能夠讓觀眾產生共鳴，加上故事題材的普世性，讓《根》在新加坡深受好評，後來也分別在香港和台北演出。

或許《根》是新加坡華語劇場對自己迷失、複雜、又具多元身份的一場回應，反映的是不少劇場人的焦慮：社會趨向單語，那麼十年後的華語劇場會是什麼樣的？

在不斷變動的社會環境中，新加坡劇場的點，將會在其靈活的變通。也許，未來的「新加坡華語劇場」，強調的會是「新加坡」，他們不會選擇「華語」作為唯一的身份認知，他們將有餘力在新加坡的各種語言文化——甚至是世界各國的語言文化之間——自由穿梭。也許，華語劇場將為新加坡劇場開啟新的可能性：一種擁抱多元語文的姿態。也許在未來的華語劇場裡，所有的語言都均等化，都有機會在華語劇場裡流動、融合、碰撞。也許，華語劇場的「華語」，代表的將會是一種包容的文化視角，而到華語劇場看戲的觀眾，每次都會被其展現的豐富文化特點震撼。

下一個十年，新加坡華語劇場必然會有新的變化，其實那是很叫人期待的。而唯一不變的，必然是華語劇場對多元語言文化那不斷持續的探索和反思。

### 關於作者

梁海彬 (Neo Hai Bin)，文字工作者，亦是劇場工作者。二〇〇八年接受戲劇盒第一屆青年支部「藝樹人」的訓練，目前也是「九年劇場演員組合」的創建及核心組員。他的文字創作往往以資料蒐集為本，從社會議題和人性狀態出發，然後以不同的文學載體（小說、散文、詩歌、劇評、劇本）呈現創作。他和燈光設計師廖永慧成立藝術組合「微Wei Collective」；他著有散文集《房間絮語》，文字創作記錄在：<http://thethoughtspavilion.wordpress.com>。✱

### 延伸閱讀

- 對新加坡劇場有興趣的讀者，也可參閱學者柯思仁的著作：柯思仁《戲聚百年：新加坡華文戲劇 1913-2013》（新加坡：八方文化創作室，二〇一三年十一月）：[http://www.dramabox.org/book-100yrs\\_spore\\_chinese\\_lang\\_theatre.html](http://www.dramabox.org/book-100yrs_spore_chinese_lang_theatre.html)
- 另可參閱拙文《穿梭在柳暗花明之間》：<https://magazine.chinatimes.com/performingartsreview/20170605001985-300603>

編導與演員身份兼具的新加坡劇場工作者，鍾達成自編、自導、自演的獨角戲《根》，演繹了一場新加坡華人尋根的故事。戲中華語、粵語、英語等多種語言的轉換，呈現了新加坡社會文化的多元面貌。✱梁海彬提供

三級禁令來地猛烈突然，整體社會彷彿按下了暫停鍵，公共場所關閉、街道清空，而從排練、裝台、演出、拆台整條產製過程，無一不需要群聚的劇場，自是首當其衝，演出取消影響的不僅是當周裝台、準備演出的心力，前製籌備期的努力也連帶付之東流，此外，正在排練期的劇組無法排練、準備，表演藝術的薪資收入往往以成果計價，沒有演出也就等於沒有收入，在表演藝術聯盟發起的調查，截至5月20日累積72個表藝團隊與292位個人工作者填寫，團隊整體損失金額約2.2億，個人工作者則至少損失1至2個月的收入。牯嶺街小劇場在，與當周劇組心酸酸工作室幾經推敲，終究還是決定取消所有演出，靜待劇場大門何時可開？又可以怎麼開？仍是未知數。

無法群聚，「線上聚會」成為主流活動，學校課堂、專題講座、演出錄像分享、3D展覽間成為宅家好幫手，眾人勉力維持外連關係網絡。線上展演更成為

## 編輯室報告

討論話題，線上展演，怎麼聚？聚在哪（線上會議軟體）？聚起來做什麼？各有百百種規劃方式。藝術圈急速迫切地思考線上轉化作品的可能性，已有許多各國去年封城期間所發展的線上、半線上展演的參考案例。但不管是如何透過螢幕保持交流、穿越距離達到體感經驗、互動環節的設計、乃至於各設計部門的溝通怎麼進行，以及觀眾狀態，都得親身經歷過才知箇中眉角。

牯嶺街小劇場的「重啟城中之心」計畫不例外的，原訂於七月開啟的紀宏宏《直擊臺北新血脈—捷運萬大線》講座、团仔人劇團「Q-face 劇場技術體驗工作坊（燈光篇）」，因應下半年無法預測的疫情狀態，轉而進行線上活動籌備。

只是啊只是，表演藝術的現場仍舊有無可取代的獨特性，表演者與觀看者直面的能量流轉與傳遞，現場的FLOW是深愛劇場之人沉迷其中無法自拔的原因，我們仍舊期待著劇場大門得以再次開啟的一天。★

文  
王詩琪

## 受疫情衝擊取消／延期節目列表： 牯嶺街小劇場 (2021年5-8月)

演出時間	場地	展演團隊	節目名稱
5/14-23	1F 實驗劇場	心酸酸工作室	2021 年度製作《帕特南的晚餐》
5/15	2F 藝文空間	陽明交通大學出版社	最遠的旅行——《話語：申榮福的最後一門課》新書座談會
5/28-30	1F 實驗劇場	黎明技術學院戲劇系	《意外死亡》
5/29	3F 排練場	一一擬爾劇團	2021 夏季公演《一一擬爾特有種》
6/4-6	1F 實驗劇場	媿媿工作室	《吃粽》
6/19-20	1F 實驗劇場	動見体	《報廢訓練：400 末日》
7/2-4	1F 實驗劇場	國立台灣大學	2021 臺大外文畢業公演《The Shadow Box · 暗箱》
7/9-11	1F 實驗劇場	中國文化大學	第 52 屆草山劇廠校外大戲《海》
8/21-9/5	1F 實驗劇場	臺北表演藝術中心 X 牯嶺街小劇場	第 14 屆臺北自穗節場地自主策畫

本列表僅列出於5月公開宣傳後，受疫情影響而公布取消／延期之展演活動。實際上尚有多起展演還未公開宣傳，便因疫情爆發而擱置或仍在觀望解封演出的可能



本期主編：姚立群 ★ 編輯顧問：王墨林、杜思慧、吳俊輝、沈敏惠、容淑華、耿一偉、孫平、李銳俊（澳門）、曹愷（南京）、郭慶亮（新加坡）★ 編輯：王詩琪、劉馨鴻 ★ 美術編輯：PoPo ★ 指導單位：台北市政府文化局 ★ 發行所：身體氣象館 ★ 發行人：姚立群 ★ 印刷：崎威彩藝有限公司 ★ 特別感謝：台新銀行文化藝術基金會

牯嶺街小劇場 台北市中正區牯嶺街5巷2號 ★ 週三至週五：12:00-22:00 ★ 週六、週日：10:00-22:00  
Guling Street Avant-garde Theatre Wednesday - Friday 12:00-22:00 ★ Saturday-Sunday. 10:00-22:00  
★ No.2, Ln. 5, Guling St., Zhongzheng Dist., Taipei City 100, Taiwan (R.O.C.) ★ TEL +886-2-2391-9393 ★ FAX +886-2-2391-5757 ★ guiling.glt@gmail.com ★ 文化報電子版可至官網下載



牯嶺街小劇場  
官方網站



牯嶺街小劇場  
facebook