

アジア・ミーツ・アジア<アジア・ツアー2012>台北公演 2012.9.28-30 レビュー

■ 『狂人日記』

アジアミーツアジア 2012 『狂人日記』を終えて トム・ホアン
20120930 @ <https://www.facebook.com/tom.houng>

私がこれまでに見た実験劇場は五本の指で数えるほどしかないとはいえ、毎回見る度、私の実権劇場に対する認識を新たにする。私に言わせると小劇場の美学とは、観客の情感を直接つかみ取るというものである。すなわち、観客は、あたかも電源を切ってもその情感から逃れられないブラックボックスの中にいるようなものだ。観客は、隣に座っていた演者が（実は上演が始まるまでは、自分と同じ観客だとばかり思っていたのだが。）上演が始まると同時に突然舞台上に飛び出し、転げ回り、泣きわめき、ぶつかり合い、身体と音だけを使った演者の表現がこの上なく素晴らしいのを目の当たりにし、茫然自失し、当惑しながらも知らず知らず引き込まれていく。次第に観客の心は解き放たれ、演者の心情にのめり込む。

実験劇場の舞台表現には、ストーリーの展開を軸にした通俗的な映画の表現とは違い、まるでポエムのような断片やイメージが随所にちりばめられている。

それゆえ、以下に述べるような事柄も順序立てて表現されるのではなく、自ずと前後が逆転して表現されることも起こり得る。

舞台上では様々な二元対立的な事柄が暗示されている。月と太鼓、梯子と刑具、祈りの歌と心の叫び、狂人と常人。犬の遠吠えの中 12 人の演者が舞台を縦横に歩き回りながら、それぞれが、焦燥感、怒り、慌張、敏感、冷淡、などを表現する。だんだんとその表現の度合いが激しくなり、狂気、罵り、悲哀、愛好、暴力へと発展していく。観客は演者の表現から人間関係における騙しあい、殴り合い、傷つけあいなど様々な現実世界を感じ取ることができる。（暴力とはそもそも感染力が強く、私も何人か殴りたい衝動に駆られる。）

エロチックな場面では、数人の若い女性が地面に寝ころび甲高い叫び声やなまめかしいうめき声を発する。朝のニュースの時に流れるような BGM の中、ある者はビニール袋に屍体を破棄され、ある者は刑具によって焼き殺され、ある者は拉致され投獄され、またある者は裸になって踊りながら娘たちの間を行き来しながら花びらをまき散らす。（人間とは凡そ死体をおかずに、社会で起こったニュースを見ながら活力を得るものだ。）そこへ料理人が登場し、塩コショウで味付けし焼き加減を確かめる。娘たちは転がりながらひっきりなしになまめかしいうめき声を上げる。料理人は人肉を皿に盛り、観客に振る舞う。（もし料理人が私のところにやってきて勧めたら、私はきっと「ベジタリアンです。」と言って断るだろう。）その後この料理人は警官によって射殺される。おそらくその警官はこの人肉の宴に不満だったのだ。

場面が変わり、小さな女の子と男の子が楽しそうに縄跳びをしている。そのうち男の子は女の子を引っ張り、女の子はそれを拒む。最後には男の子は女の子をぐるぐる巻きにしてしまう。次に別の女の子の首をロープで絞めつける。女の子はロープを歯で噛みしめながら必死に何かを訴えるが聞き取れない。かと思うと、二人の男が現れロープで取っ組み合いを始める。二人は互いに空中を跳び回り、最後にはそのうちの一人が中央から伸びたロープに吊るされ、「ハッピーバースデー」の歌を歌う。

更に、ある二か所の場面でとても美しい音楽を耳にした。一つは、まるで胸が引き裂かれる心の叫びの

ようなサックスの音色。そして、生ける屍と化した重なりあう人影の中を太鼓を打ちながら歌う哀歌。そして、演者は様々な言語で『狂人日記』の各段落を誦んじる。演出家が意図したものは、魯迅の言葉を代弁すること、舞台前半の足の不自由な軍人、舞台半ばの警察、そしてポスト昭和のアジアの姿であろうか。

終盤、女性たちが地面で苦しみに耐えながら調理され、涙を流し、自らを汚してゆく様を目にしなが、観客は地面にまかれた色とりどりの砂が気になるはずだ。実はその砂は舞台の第一幕から人肉の宴のために用意された調味料であった。(たとえ私のところに持ってきて勧められても、「ベジタリアンです。」と言って断るが。)最後に女性たちは互いに噛み付き合う。人が人を喰らい、肉体を横たえ、欲望が渦巻く。(その中の数人が私に噛み付き合いに加わるよう誘う。)エンディングで劇場スタッフが木の板を横たわる屍にかぶせて、この舞台は幕を閉じた。

さて、小劇場の美学とは何か。ロマンチックなトレンドドラマや、心を揺り動かすハリウッド映画、おしゃれなファッション雑誌、そして豪華な都市建築などに比べれば、小劇場の美学とは反美学と言える。前述の物質社会の中で、現代人はマスコミの中にどっぷりと浸り自分のために表現する。人々は消費し、選挙に参加し、美しいものを鑑賞し、ケイタイで買い物。まるで自分自身の社会的現実を閉ざしてしまっている。しかしながら、実験劇場はそれとはまったく逆の方法で、現実社会の抑圧を暴き、人々に自ら転化させる。すなわち観客はこの作品を見終えたとき、舞台を見て楽しかったかつまらなかったではなく、五感が更に研ぎ澄まされたように感じるであろう。それはあたかもルーズベルト通り沿いの家のベランダに車道に向かってテレタビーズのぬいぐるみが置いてあるのを見たときのような、あるいは、バス停で歩行器具にすぎた老夫婦が喧嘩しながら「もういい、どうせあの世では喧嘩すらできないんだから。」というのを聞いた時のような、あるいは政大書店前のアーケードで大声でしゃべっている男性が自分に向かって「でたらめ言うな、かかってこい。」などと言いがかりをつけられた時感じる感覚だ。世の中はすべて何かを暗示している。ただ我々が理解できないだけだ。すべての日常は悲哀と幸福で満たされている。「このようなメタファーはファシズムの政治活動の美化に利用され、共産主義においては芸術に政治的な意味づけがなされた。」私は、ヴァルター・ベンヤミンの長い間無視され続けたこの言葉こそ、前衛の存在意義を表すものであると確信する。

*注 テレタビーズ：子供番組のマスコット

寫在亞洲相遇 2012 《狂人日記》之後

By 黃湯姆

20120930 @ <https://www.facebook.com/tom.houng>

湯姆看過的實驗劇場五根手指頭數得出來，但每齣都在改寫我對劇場的認知。對我而言，小劇場的美學手段是對觀眾的情緒進行直接侵略，你在一個不能關機也無可遁逃的黑盒子裡，演員自你身旁竄出（原先你以為他們同你一樣都是觀眾），你目睹墜落、翻滾、哭泣與碰撞，而偏偏他們的肢體與聲音如此上乘，輕易拆卸你的防備，你必受驚嚇，必受牽連，因而進入演員的情緒與心智。重述舞台上的敘事並無意義，那並不是通俗電影般的情節起承，而是如詩般的斷裂與想像的危險縫隙，所以我以下的評論再現也必然有所顛倒錯置。

舞台上的一切都是二元對立的隱喻，月亮或者鼓、梯子或者刑具、梵唱或者吶喊、狂人或者常人。十二個人在狗吠的舞台上，他們行走彼此穿越，各自表演自己的匆忙、暴躁、易感與冷默；他們行走彼此碰撞，越趨顯現不同形式的瘋狂、嚙語、悲傷、癡迷與暴力。你在他們的表演之中，感知欺騙、毆打、強暴以及所有真實世界的人際傷害。（暴力總是具有感染力的，我不免想加入痛毆幾個。）有個場景極其情色，女孩們在地上一一翻滾嬌喘，忽而尖叫，你總是受不了尖叫聲。在彷彿晨間新聞才有的早

餐配樂中，有人被裝入塑膠袋中棄屍、有人在刑具上被燒炙、有人被綁架進入監牢、有人裸身跳舞在女孩身體上灑花。（我們總是吃飯配屍體，看社會新聞來提神。）而廚師登場，他在女孩的身上灑鹽、煎炒、她們繼續翻滾嬌喘，而後廚師端上一盤人肉予觀眾品嚐。（他如果端到我面前我就說我吃素。）廚師後來被警察槍殺了，估計他是不滿這人肉宴的手藝。

還有那條繩子，女孩與男孩拿來跳繩，聲音歡愉好似童年，但後來他拉她，她拒絕，最後他用它來細綁她。或者繩子縊住另一個女孩，女孩咬住繩，咬著並喊著無法聽聞的句子。或者兩個男子用繩子扭打、有時他們都飛在空中跳舞，但最後其中之一被懸吊，唱起了生日快樂歌。

有兩段聲音極美，例如一陣撕扯人心的吶喊中，有短短幾秒的薩克斯風聲，例如那些行屍走肉的重疊身影中，那位日本女演員擊著鼓走進來唱的哀歌。演員以各種語言誦念《狂人日記》的段落，導演必有所圖，魯迅的逐譯，開場的斷肢軍人，中途的警察，後昭和的亞洲身體？

她們被煎熬、她們被調味、他們流汗流淚、在地上弄髒自己。你始終很在意舞台中心的那一盤五顏六色的沙子，原來那是從第一場演出至今攪混的人肉宴醬料。（他如果端到我面前我就說我吃素。）最後她們互相噬咬，人吃人，肉體橫陳，慾望橫流，（其中幾位女孩讓我也想加入咬幾口），最後施工人員舉著木板過來，將屍骸們封蓋。謝幕。

相較於甜美的八點檔、震撼的好萊塢、光鮮的時尚雜誌、奢華的都市建築，小劇場的美學是反美學。前述景觀社會中，現代人被擺置在媒體中心，人們為了自己而表演，消費、選舉、審美以及手機打卡，遮蔽了自身的社會現實。而實驗劇場則反其道行之，其揭露現代性下的壓抑，人們的自我異化。

所以看完一齣戲，你不會過得更好或更差，你只是被重新開啟部分的感官。例如走到羅斯福路，你見到某陽台上吊掛著的天線寶寶，傻臉對著車流；例如你聽見公車候車亭裡那對助步器夫婦的爭吵：「好啦，反正下世人莫鬥陣！」例如政大書城前騎樓，吼叫的男子像對你說話：「我聽你在胡說八道，馬上過來。」世界的一切都是隱喻，只是你還不知曉，所有的日常將有多哀傷或多幸福。

「這就是法西斯主義政治運作的美學化，共產主義的回應則是讓藝術政治化。」我想到本雅明這長久被忽略的斷言，這也是前衛存在的理由。

■ “Unbearable Dreams～Hope”

『美とその意義「キボウ」の希望』 張又昇

GLT Newsletter No. 28

「タ・エ・ラ・レ・ナ・イ・ユ・メ6～キボウ」の舞台はとにかく美しい。演者の表現が何を意味しているのか考えることを放棄したくなるほどだが、実際なかなか勇気のいることだ。

私たちは舞台を見る時、劇中で使われる小道具や照明などについて、または演者の身体、立ち位置、対話、つぶやきなどにどんな意味が暗示されているのか、細部にわたって考察する。例えば、海をイメージさせる布団には、子供が母親に抱かれるとき感じる孤独と希望が暗示され、大勢の演者の手や身体から何度も落ちては拾われる小石には、群衆と個人の間を生じる恋慕の思いを暗示している。そしてこの舞台で当然のごとく最も注目される

事として、アジア各地の演者による舞台であるという点が挙げられるが、彼らが舞台上でバラバラになったり、静かに集まったりといった即興的な動きが実に興味深く、観客の想像をかき立てる。どの演技も、念入

りに考えられた演出によって、その意図が十分に伝わってくる。

しかしながら、作品の見所が実に盛りだくさんであるがために、その表現方法が表現のための手法という役割を超越し、それ自体が独自性を持った点は実に意義深い。

黄金に輝く柔らかな布団の大海原に廢墟かそれとも夢の中を彷徨っているかのように、点滅する蛍光灯、暗闇の中でしっかり固定されているのにバラバラと落ちてしまう夜行石、そして、時に入り乱れて時に協調して発せられる声。いったい彼らは何年間共に苦しい訓練を積んだことかと思うほどの一体感を感じた。さもなくば、叫んだり歩き回ったりぶつかりあったりといった雑踏から静謐に至るまでの一連の動作がこれほどまで秩序よくまとまるはずがない。実に泣けてくるほど感動させられる。美とは意味を託した手段ではなく、この舞台における目的の一つになり、演者の表現が何を暗示しているのかなど、もうどうでもよくなる。もし人が常に意味を迫及する動物であるなら、今回の観劇すなわち審美体験によって完璧に人間らしく生きるために書かれたシナリオから逸脱することができるだろう。そして新大陸に立つことができるだろう。

このような行動は非常に勇気を必要とすることではあるが、この舞台の精神にぴったりと合致するように思う。「希望」は純粹に美から一步踏み出した可能性を人にもたらず。すなわち、美から始まり、出逢った時の衝撃や混乱や無秩序を納得することができ、美の体験はおそらく概念の思弁よりずっと具体的である。いわゆる形式ではなく内容が重要なのだ。

実際、希望は美によって構成されている。希望は長い間醜い地上を見下ろすことを余儀なくされてきた。そして今立ち上がる。人は希望なんてどうせ現実逃避にすぎないというかもしれない。確かにそうだ。しかし歴史上の開拓者たちは、たとえそれが宗教的な信仰のためであれ、政治的な形をとるものであれ、すべて希望を胸に行動してきた。さらに、離脱することは決して絆と泣き別れすることではない。なぜなら、そもそも希望は「どこから」生まれるのか。すなわち意義の泥沼や現実の荒波から生まれるのだから。そしてどこに行くのか。もちろん、虚無でもなければ冷笑でもなく、現実世界の様々な苦しみの記憶へと誘う。忘れたくとも到底忘れることはできないのだから。——そして真実のユートピアへ向かって走り出す。

美與意義：《希望》的希望

By 張又升

《夢難承 6—希望》是一齣極美的戲，美到足以讓人願意放下所有考掘隱喻的動作，而這麼做是需要勇氣的。

我們大可細心思量每一場戲中，各類物件、燈光及其運動意味著什麼，演員的身體、走位、對話與獨白又暗示了什麼——好比，在如海洋一般的棉被／母愛包縛下，孩子同時承受了孤單與希望；好比，那些從眾人手中身上一再掉落又一再被拾起的小石，或許正是群體與個體之間各類想念的辯證；再好比，全戲理應最為人矚目的、來自亞洲各地的演員，即興離散卻悄然聚焦的每一個充滿想像與期待的時空——這些行為及其背後可以被抽取出的意義，在導演的精心安排下，不難明白。

然而，呈現這些意義的手法卻完全能擺脫意義，自成一格，實在是因為它們美不勝收。金黃溫潤的棉被海(浪)，彷彿來自廢墟或夢境般明滅不定的日光燈，暗中固定卻零星墜落的夜光石同時又是錯落合諧的發聲體…甚至甚至，我真懷疑這十幾位演員是否共同歷經了幾年的魔鬼集訓，不然，從雜沓至靜謐的人聲、腳步與物件撞擊，怎麼能如此亂中有序？這一切就要叫人掉眼淚了。美已經不是襯托意義的手段，美也不該是手段，美應該是、而實際上在這齣戲中也真成了目的之一，足以讓人放下所有考掘隱喻的動作。如果人是追求意義的動物，那麼這次的看戲經驗，或說審美體驗，完全可以讓我們偏離這個預先寫好的人性劇本，站上一塊全新的大陸。

這麼做又是需要勇氣的，但或許更符合這齣戲的精神。但凡由意義領航，結構與主軸便要萌發，僵化與特定解讀隨時可能撲面而來。而《希望》提供了純粹由美著手的可能：從美出發，可以領會那些相遇時的衝撞、紛

亂與無序，從概念卻不太可能，而美的體驗恐怕要比概念的思辨具體得多。繞了一圈，我們終於從形式回到了內容！

事實上，希望本來就是由美構成的，它是長期被迫俯看醜陋地面後的一記抬頭。你說希望這事多少有些「脫離現實」嘛……也沒有錯，但是所有歷史中的行動者必須仰賴希望，不管它表現為一種宗教信仰還是政治意識型態。再說，脫離，從來不可能揮別所有羈絆，因為它總得「從什麼地方」出發：從意義的泥沼、從現實的洪荒……然後，往哪裡去呢？自然不是虛無與犬儒，而是帶著意義與現實的種種困頓記憶。它們可是想忘都忘不了的！——駛向一個真實的烏托邦。

※以下 2 件、2012 年 12 月 25 日現在 翻譯未完のため、後日送付。

■Unbearable Dreams~Hope

亞洲現場的共同體《夢難承 6—希望》

演出：2012 亞洲相遇，身體氣象館主辦

日期：2012/09/28 20:00

地點：台北市牯嶺街小劇場

By 薛西

From: **Performing Arts Review Network of National Culture and Arts Foundation, 2012-10-01**

墜落與混亂構成了開場的修辭——男子重重的跌落，演員以無舞台中心的移動在各處啟動著（披上日常感的）各自的行為——每一演員的行為都不在中心，也 都是中心。他們以極張、極吼的姿態、不斷喊叫「stop/stopping」的語詞，並陳希望的亮面／暗面之圖像，毫不拖泥帶水，直接而暴烈。

最令人驚訝的也就在於，《夢難承 6—希望》幾乎沒有「中心」可言，從舞台視點的給定到表演的操作，都是一種去中心的過程逐步前進的。換句話說，它 形成的毋寧是一個「共同體」的文本，但這裡說的「共同體」並非 Benedict Anderson 所提的民族主義式的「想像的共同體」，而是一種「現場」的「共同體」（因此，該說這個文本更接近行為藝術的語彙？）。

做為開場修辭的「墜落」與「混亂」，正分別對應著「現場」與「共同體」的內涵。我們眼前的舞台的「現場」，與其說是被分派成不同階層、社會身分的角色一起搭設的，不如說是演員都被剝除了角色，還原為人，進而每個人將潛意識自我揭發出來所共同構築的。至於「共同體」，並不意味「我們都屬於一個亞洲」，而是超越地理的範疇，讓每個人都屬於自己，唯有在這個層次上，我們才有可能找到人與人的共同處境，這樣的陳述。我們也別忘了，地上散落的張張紙片，標明 1949、1976、1989、1997、2011、2012、民國 38 年、民國 76 年、昭和 58 年等年份，暗藏國民政府大撤退、文革結束、六四天安門事件、香港回歸、日本福島核災、釣魚台事件、解嚴等歷史事件，這是文本的底景——Hope is in history。

「希望」在這個現場，經過各種語言重複循環地道出，憑藉一種演員互相阻擋、施虐、拉扯的狀態形成它的深層意涵，不再僅是掛在嘴邊如時常可聽見的「我 希望」之類的語句，而是去除語言，返歸行動，由精神性的「希望」統攝這些墜落與混亂。由是，當演員走近觀眾，直挺挺且充滿忿怒，上下顎緊緊咬住一顆石頭地直視前方之時，這個動作是如此簡單，卻能讓我們感受到動作背後的行動慾望；這樣深切的感受，在演員群體作勢要將石頭向前擲出的時候，同樣能夠讓人領略到那股足以延展至劇場之外的力度。或許岔題，但在這一刻，我反而體悟到「帳篷劇場演員面對的觀眾不只是坐在帳篷內的一群，更要投射到帳篷外的那一大群民眾」究竟說的是甚麼意思。

亞洲究竟意味著什麼？至少在這一次的文本，我們看到的「亞洲」是一個跳離政治情境，超越地域主義，以精神性的思想，謙卑的態度，形構出一幅邊緣視角的開放式圖景，如同有一名演員說，「亞洲太大，大到我沒

有辦法知道它的生日死日。」《夢難承 6—希望》就是在這樣的邊緣性及開放性的互容語境，開創令人為之震動的可能性。

由日本 DA·M 劇團的大橋宏導演開始啟動的「亞洲相遇 (Asia meets Asia)」計畫，迄今不斷發展、積累，今年計有來自七個國家／城市共 20 餘位劇場工作者共同參與，台北場缺少阿富汗及印度的伙伴，成員分別來自香港、上海、曼谷、東京、台北五地，《夢難承 6—希望》是此次展演的兩部作品之一，另一部為《狂人日記》。回想這幾年，台灣劇場界興起跨國合作的風潮，尤以兩廳院旗艦製作計畫的規格、資源為最。由此回看早在 1997 年便開始，有著國際連結／跨文化強度的「亞洲相遇 (Asia meets Asia)」，始終站在實驗、前衛的位置持續發展，這不啻也是一種決絕的文化與抵抗。

■ 『狂人日記』

飢餓的肉體性《狂人日記》

演出：亞洲相遇 2012

日期：2012/09/29 20:00

地點：牯嶺街小劇場

By 薛西

※刊於《PAR 表演藝術》雜誌 240 期 (2012.12)

1997 年啟動的「亞洲相遇 (Asia meets Asia)」計畫，開展迄今，今年一次搬演二部作品；一是通過去中心化的途徑表露某種「由下而上」亞洲圖景的《夢難承 6—希望》，另一部則是繼 2008 年後再度演繹的《狂人日記》，由日本的大橋宏導演統籌文本，包括香港、上海、曼谷、東京、台北、阿富汗、印度等七個國家／城市，20 餘位劇場工作者共同參與，台北代表為王墨林、鄭志忠、瓦旦·塢瑪。

如果說《夢難承 6》是透過「希望」的精神性統攝表演現場，充溢著墜落與混亂的修辭，那麼《狂人日記》便是通過「飢餓」的肉體性，運籌帷幄著所有場景與語詞，兩個文本分別從彼此背反的視角，探索人在文明世界的晦暗處境，有時潮濕，有時乾燥，不變的是兩者皆散發一種逼視的眼神，有著懾人的力度。莫忘《狂人日記》演出的一開始，一個男子吹著口哨拄著拐杖玩著，玩著玩著，感覺拐杖並不是他的，忽然有一個像是發狂野狗似的肢障者衝出來推趕男子，將拐杖奪為己用，如此的爭奪從頭至尾毫無消滅地，透過不同形式加以表達，並且去除原著的語言，讓身體先於語言，大於語言，在劇場空間裡衝撞出異質的身體。

中國作家祝勇曾經串接身體記憶與歷史寫就《反閱讀——革命時期身體史》，裡面有一章專述〈飢餓〉，魯迅在這個篇章不斷出現，「食慾的根抵，簡直比性慾還要深」、「人類有一個大缺點，就是常常要飢餓」等魯迅對於飢餓的看法廣被引述；作家進一步指出，身體苦難的傳統形式是飢餓與疼痛。二者相比，飢餓顯得更加重要。

在這個名為〈飢餓〉的篇章，飢餓與舊社會（中國無產階級革命以前）是聯繫在一起的，但在亞洲相遇的《狂人日記》中，飢餓卻是無分時期，恆久存在，超越歷史的編年，進而勾勒人性貪婪、求利、壓迫、鬥爭的慾望向度。

1918 年，魯迅在《新青年》雜誌發表〈狂人日記〉，該刊物由陳獨秀創辦，意圖在中國進行思想革命，破除封建的陋習，亦發起以白話文取代文言文的新文化運動，〈狂人日記〉這部被後世視為中國第一篇白話文小說的作品，正是在這新舊社會交替之際隔空出世，雖然此時我們身處的時代早已脫離古早的封建，但資本主義的興

起和覆蓋，以及其所衍生的人的異化等，卻絲毫沒有讓這個世界減少一些血腥殘酷的氣味。劇中，演員扮演躺在運輸帶上的待宰豬隻，不斷演現屠宰之前的末路時光，掙脫抑或反抗毫無可能，人們就像被囚禁於永久封閉的集中營，現場負責指揮調度的長官，嚴格地管控這一切流程，不容任何差錯，人的肉體不再叛亂，而是漸次被這世界掩埋、卸除掙脫、反抗的能力。

相比《夢難承》還存有希望，《狂人日記》簡直連希望都拋棄，徒剩一具具絕望的肉體撕聲吶喊，看得令人難受，小說中人吃人的語言敘述，在經歷將近一百年以後，演繹於劇場，通過吶喊、噬咬、互相推擠等動作堆砌出飢餓的肉體性，剝去顯性的歷史、社會背景，帶出「現代」敗壞腐朽的意味，或說——原來「現代」就是一具具的飢餓肉身構築出來的，而文明終究也不過是調度隱藏、拒斥與排除的技術所棚搭出來的。這些使人驚醒的思考——這麼打轉，又令人難受起來了。