

國立臺灣大學文學院戲劇學系

碩士論文

Graduate Institute of Drama Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



王嘉明「常民三部曲」

Chia-Ming Wang and His *Popular Culture Trilogy*

齊子涵

Tzu-Han Chi

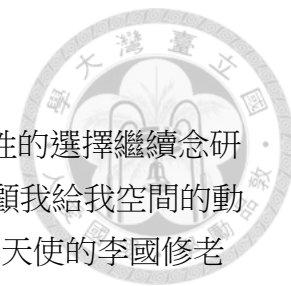
指導教授：謝筱玫 博士

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh

中華民國 103 年 12 月

December 2014

謝辭：致陪著我演戲的親友們



2010年，為了想要繼續留在劇場演戲不用擔心現實，任性的選擇繼續念研究所。研究所三年半的時光，幾乎都在劇場度過。謝謝一直照顧我給我空間的動見体符宏征導演、才氣縱橫的樊宗錡學長，還有現在在天上當天使的李國修老師。能夠在舞台上與許多美麗豐厚的創作生命相遇是非常幸福的事情，謝謝充滿包容與生命力的劇場朋友們，每一位都讓空曠的舞台有了溫度與情感，劇場是個魔術與魔幻的所在，也謝謝自己的衝動與勇氣將步伐走到了這裡。

2013年帶著想充電補給的心情出發至英國交換學生，以為會因為歐陸多樣的藝術景況而更有活力，但反而看到的是世界這一整個大舞台，有許多人用各種不同的價值觀在生活著。突然之間劇場成為了疏離的東西。於是決定回來完成學業，校園學生身份從保護我任性的防護罩成為想要進入不同環境走走的束縛。謝謝指導教授筱玫願意接納學術精神薄弱的我，並一次一次在寫作過程中像導演指導演員般的以各種恩威並施的方式提供建議，慢慢將文章導向正軌；謝謝口試委員梁文菁老師熱情地提出論文初稿問題並給予精闢的意見，從大學時期一路看著我到研究所地林鶴宜老師在口試後仍不斷的寫信督促我找尋相關遺漏資料，使我在偷懶的時候良心不安。謝謝研究室的戰友紫芸、盧琳陪伴我度過神經敏感的寫作時光，並且常常成為第一手讀者給予論文很多寶貴的意見，謝謝同門同學欣曄立下的標竿與楷模，謝謝多摩學長、飛飛學長、菜逃學姊、仁芳學姊慷慨的經驗傳承與分享，謝謝柳先生精心安排多次出遊讓我散心，謝謝國中一起長大的好友J.T.的關心與打氣，還有劍橋的俐晴學姊與南安好友惠絜時不時的鼓勵，謝謝大學時期摯友芷淳、楷強、奕豪、黃翹、亭好在這段期間不斷的當我的情緒垃圾桶，在世界各個時區互相為彼此打氣，有你們在真好。謝謝大學時期的恩師陳志信老師與徐聖心老師，總是在茫然的時候提供另一種思考的方式。謝謝導演嘉明寫出這麼有趣的作品，與嘉明和莎妹劇團共事、學習是很快樂且充實的經驗，謝謝莎妹劇團的夏爛給予我豐富的演出資料，謝謝你們給了台灣劇場好多可以討論研究的東西。謝謝在舞台上相遇的每一個友人，謝謝具名或不具名給過我表演評論正反意見的觀眾們。好像透過這些評論，我真真正正的在劇場裡做了一些事。

謝謝最疼我的爸比與媽咪，從一開始反對念戲劇系，到後來每一齣演出都會來看，謝謝你們讓我最任性的方式認識自己，不論是自己一個人去歐洲、演舞台劇、當獨行背包客，你們對我的選擇總是擔心，卻仍信任我讓我去闖，又在我受傷的時候永遠給我不帶批判的擁抱。好愛你們。謝謝在我的生命舞台出現過的每一個人。自己如此幸運。

世界好大，想完成的夢想好多。劇場我們暫時說再見了，後會有期。謝謝你曾經接納如此不完美的我，站在舞台上對觀眾說話的我，很快樂很自由。

王嘉明「常民三部曲」

中文摘要



台灣莎士比亞的妹妹們的劇團導演王嘉明系列作品「常民三部曲」，取材自台灣常民流行文化，將「十年」一代視為其創作概念，歸納整理一九七零、八零、九零三個世代區間台灣娛樂產業與民生文化的大事件，推出作品分別為首部曲八零年代《麥可傑克森》、二部曲《李小龍的阿砸一聲》、三部曲《SMAP X SMAP》。三部作品依台灣社會發展進程的文化實況，展現各自獨立迥異的表演形式與語言風格：《麥可傑可森》以模仿八零年代知名人士與重現經典節目串聯的尾牙綜藝秀形式，以美國流行天王麥可傑克森歌曲作為貫穿，呈現戒嚴到解嚴的民間心理活動；《李小龍的阿砸一聲》為六代神話家族故事，透過社會符碼的挪用與新詮，書寫富含浪漫色彩的國族寓言；《SMAP X SMAP》處理九零年代日劇風潮，透過日劇十一話外加特別篇 SP 的演出結構，配合王嘉明自創的日台語混雜的新語言，在觀眾面前呈現電視電影影像由拍攝到後製的商品製造過程，玩弄影像虛構與真實界限的兩面關係。

「常民三部曲」為王嘉明作品中至今唯一的系列創作，有利於研究者對於創作者個人的創作動機與歷史觀作整體觀察。本論文試圖以台灣七零、八零、九零三個世代的時代特色與三部作品相互參照，討論王嘉明在史實與戲劇間穿梭的編導手法。

關鍵字：王嘉明、常民三部曲、莎妹劇團、常民歷史、布希亞

Chia-Ming, Wang and His *Popular Culture Trilogy*



Abstract

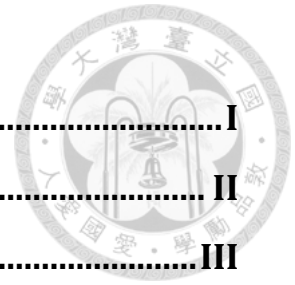
Chia-Ming Wang, the director of Shakespeare's Wild Sisters Group, based his theatre series *Popular Culture Trilogy* on Taiwanese everyday life. Using "decade" as the main creative concept, Chia-Ming's Trilogy divides Taiwan's modern history into three parts, 1970s, 1980, and 1990s.

The first episode *Michael Jackson-Back to the 80's* focuses on entertainment and parody, trying to reproduce the mentality of Taiwan society from the period of martial law to the period after lifting the martial law. The second episode *Bruce Lee-Welcome to the 70's* is a mythological fable dealing with nationality imagination. The third episode *SMAP X SMAP-In love with the 90's* ironically plays the duality between image and theatre. Bearing the structure commonly seen in Japanese drama, *SMAP X SMAP-in love with the 90's* uses a new kind of spoken language mixed with both Taiwanese and Japanese, sometimes together with English, forcing the audience to rely on subtitles to understand the meaning of the performance.

Popular Culture Trilogy is the only series of Chia-Ming, Wang so far, which provides a great opportunity for those interested in Chia-Ming's works to look into his idea about history, directing style and creation concepts. The article aims at discussing the connections between Taiwan historical facts and the trilogy of theatre works, and provides plenty of personal views about the important director of Taiwanese modern theatre.

Keywords: Chia-Ming, Wang, Popular Culture Trilogy, Shakespeare's Wild Sisters Group, Popular Culture History, Jean Baudrillard.

目錄



謝辭：致陪著我演戲的親友們.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧.....	5
第三節 研究方法與章節安排.....	8
第二章《麥可傑克森》.....	12
第一節 麥可傑克森的重生.....	12
2.1.1 麥可傑克森與八零年代台灣.....	12
2.1.2 麥可傑克森簡介.....	13
2.1.3 眾藝院與《麥可傑克森》.....	14
2.1.4 莎士比亞的妹妹們的劇團與「常民首部曲」《麥可傑克森》.....	15
2.1.5 重生.....	17
第二節 群體與個體.....	18
2.2.1 大眾的笑聲.....	19
2.2.2 個體代表群體.....	23
2.2.3 群體的一致性.....	27
第三節 死亡與重生.....	34
2.3.1 女皇與小丑.....	34
2.3.2 飲食與生死.....	38
第四節 小結.....	42
第三章《李小龍的阿砸一聲》.....	44
第一節 七零年代的台灣.....	44
3.1.1 愛國民族主義與台灣本土精神.....	44
3.1.2 世代的定義.....	46
第二節 劇情架構.....	48
3.2.1 劇情主軸.....	49
3.2.2 角色與符號.....	51
第三節 詛咒或祝福.....	58
3.3.1 旁白視角.....	58

3.3.2 演員與角色之轉換宿命論.....	63
3.3.3 男性歷史與華人倫理.....	67
3.3.4 天父的詛咒.....	70
3.3.5 生命、愛情與死亡.....	72
第四節 小結.....	78
第四章 《SMAP X SMAP》	81
第一節 形式就是主題.....	81
第二節 無孔不入的媒體.....	82
4.2.1 消費至上的共同體.....	82
4.2.2 布希亞「超真實社會」.....	86
4.2.3 情感成為商品.....	90
第三節 3D 世界的 2D 化.....	92
4.3.1 口語與字幕.....	92
4.3.2 災難與鬼片.....	99
第四節 公領域到私領域.....	104
4.4.1 大同世界與小確幸.....	105
4.4.2 新聞、政治與娛樂.....	108
第五節 小結.....	115
第五章 結論.....	119
第一節 世界一舞台.....	119
第二節 歷史--生命與死亡.....	124
第三節 結語.....	128
參考書目.....	133
附錄一：王嘉明「常民三部曲」結構場次表.....	142
附錄二：王嘉明訪談整理.....	145

第一章 緒論



第一節 研究動機與目的

王嘉明為台灣莎士比亞的妹妹們的劇團現任團長，亦為台灣劇場中生代編導合一的創作者。自 2002 年劇場作品《Zodiac》獲選第一屆台新藝術獎「年度十大表演藝術」後，作品屢次見於獎助與獲獎名單之列，其人與作品風格的多樣性也在劇場中為其贏得「劇場頑童」的稱號。

劇場導演鴻鴻認為王嘉明的作品具有「後現代主義」的藝術特徵：多方取材、自由挪用、善於利用現實空間做非現實的利用、使用各種劇場元素如舞台、影像、燈光、聲響等跨界元素，使王嘉明的作品在台灣劇場中獨樹一幟¹。王嘉明的作品以感官為出發，將劇場視為整體，作品實驗性質高，如 2004 年作品《家庭深層鑽探手冊——我想和你在一起》，以 16 軌聲音裝置，輔以舞台燈光變換，搭配樂團現場演出，構成的聽覺取向實驗作品；或是 2009 年料理劇場，由嗅覺與味覺擔任創作主體的《王記食府》，以餐廳廚師與食客的關係，變形為演員/導演與觀眾的關係。王嘉明也在作品中嘗試以偶與影像入戲，如 2014 年國立臺北藝術大學製作《理查三世與他的停車場》，使用偶搭配人聲，詮釋莎士比亞經典作品，與同年兩廳院台灣國際藝術節跨界作品《聊齋——聊什麼哉?!》，聯合山宛然布袋戲團²與弘宛然布袋戲團³，與劇場演員共同搭配演出，在傳統藝術與現代劇場間，找到敘事平衡；而為王嘉明贏得首座台新藝術獎的《Zodiac》，利用電視、影像投影與裝置藝術的舞台建造，營造出多重視覺空間。

¹鴻鴻。〈後現代絞肉機——王嘉明與他的劇場實驗〉。《鴻鴻的過氣兒童樂園》。搜尋日期：2014/9/20。

²山宛然劇團於 2002 年由黃武山成立，為台灣少有的客家布袋戲團。師承李天祿先生傳統布袋戲技藝，與客家山歌天后賴碧霞的技巧，將客家文化注入至傳統布袋戲中。（資料來源：國立傳統藝術中心）

³弘宛然古典布袋戲團前身為教育部重要民族傳藝計劃之布袋戲藝生，為傳承傳統布袋戲演出制度與表演方式的布袋戲團。（資料來源：新北市文化局網站）

但鴻鴻認為，在感官刺激多樣化、元素使用自由的作品中，「王嘉明拒絕清楚、確定的意涵，追求開放的感知。然而其結果便是形同滿地琉璃，讓人讚嘆其奪目，卻迷失其中，無法組合出意義。⁴」劇場編導演王墨林給王嘉明的評價更為嚴苛，在評論「常民三部曲」第二部《李小龍的阿砸一聲》，王墨林的文字帶有其個人情緒：

《李》劇的導演擺明就是要作一齣俗爛的戲，問題是他對七〇年代片斷意象的戲仿，完全只是以廉價的做作、誇張等技法在力求表現，足以顯見小劇場的「創意」在大劇院卻變成死穴。……我們看到今天小劇場成功地走進大劇院的王嘉明，仍在搞所謂片斷化、剪貼化的「後現代劇場」，令人深感原本前衛、激進的小劇場，卻愈來愈固守著解嚴後啟蒙現代性的障地，其失去能動性的美學表現，因不知如何踏出自限圍地而終告死亡。⁵

王墨林認為《李小龍的阿砸一聲》試圖想要說結構龐大的故事，卻沒有把故事說好⁶，觀點恰好與劇作家紀蔚然相反：

……編導合一的王嘉明在劇場混了這麼多年未曾正正經經地說過故事。這是讚語，卻被很多人誤讀為貶抑，……劇場不一定要說故事，也最好不要正正經經地說故事。從那部令人驚艷的《Zodiac》出道開始，王嘉明一直就沒好好地說個完整、寫實、好消化、易消費的故事。但有

⁴ 同註一。

⁵ 王墨林。〈走調的巴哈賦格律〉。《PAR 表演藝術雜誌》。222 期。(2011 年 6 月號)：74 頁。

⁶ 王墨林。〈談《台北歌手》兼與《李小龍的阿砸一聲》〉。表演藝術評論台。搜尋日期：2014/8/8。

趣的是，「敘述」向來是王嘉明創作的潛在主題，或一種後設的關切，而在《李小龍阿砸一聲》裡，我們更清楚體會到他之於再現的質疑與不得不然的矛盾情結。⁷



紀蔚然給予王嘉明多樣風格作品形式的正面解讀，對於鴻鴻、王墨林等戲評試圖將王嘉明歸為「後現代」的企圖，王嘉明在接受臺灣藝術大學學生楊智博論文訪談時表示，「不能把所有拼貼的東西看成後現代，我自認我是結構先行，相對來說還是比較古典的，反倒少了後現代那種隨機、任意、遊戲的特質。⁸」並在《人間福報》副刊的訪談中，自述「我的戲其實很古典」⁹，依循著結構創作，並非為頑童式的拼貼，也不屬於後現代。王嘉明甚至在「常民三部曲」第三部《SMAP X SMAP》中，以「後現代主義」開玩笑，成為「吊書袋」與保守古板的象徵。

王嘉明作品風格的多樣、不按牌理出牌的創作模式，往往引起正負兩方對其作品的評價，在王嘉明嘗試跨界合作後，戰場從劇場延伸到音樂劇、歌劇與傳統藝術之上，台灣表演藝術評論網站「表演藝術評論台」所收錄的王嘉明作品劇評，截至本論文寫作時2014年八月前的十三篇相關評論中，有六篇為其跨界創作的相關討論，足見其創作範圍正在逐步擴張，雖然作品的累積與討論在劇場頗豐，但是王嘉明與其作品在學術上受到的關注相對偏低。

王嘉明於2010年推出的《麥可傑克森》，與 2011年《李小龍的阿砸一聲》、2013年的《SMAP X SMAP》三部以台灣常民生活為創作題材的劇作，為其編導作品中少見的系列式作品。以十年為一個斷代，試圖以常民生活史觀，分別處理

⁷ 紀蔚然。〈擺明跟自己過不去的王嘉明〉《PAR 表演藝術雜誌》223期 2011年7月。

⁸ 楊智博。〈《國樂情人夢—消逝的時光》之跨界展演探討〉。台北：國立臺灣藝術大學戲劇學戲表演藝術碩士班，2013：89頁。

⁹ 《李小龍的阿砸一聲》節目單。2011：14頁。

台灣一九七零、八零、九零年代的娛樂與民生樣態，合稱為「常民三部曲」。「常民三部曲」此一名詞首見於《李小龍的阿砸一聲》節目單與宣傳文宣，以「常民三部曲之二」替《李小龍的阿砸一聲》定位，並於2013年九月《SMAP X SMAP》演出後，完成三部曲的整體架構。三部曲之間除了時代與元素皆取材自台灣以十年為劃分的時空底下，日常生活的娛樂與民生重要事件之外，在形式與劇情上各自獨立，互不干擾，而此系列作品所呈現出的異同，成為觀察王嘉明創作風格與作品架構兩者間交互作用的適當觀察點。

筆者於2010年與2013年分別在台北中山堂成為《麥可傑克森》與《SMAP X SMAP》的現場觀眾，並有幸於2011年在《李小龍的阿砸一聲》擔任導演助理，近距離接觸王嘉明工作方法，於台前台後觀察「常民三部曲」的製作過程與成果，感受舞台與觀眾席之間演出能量的交流。《李小龍的阿砸一聲》自2011年演出以來，受到的負面評價遠多於正面評價，作為觀眾看戲參考的其中一個重要網路討論區PTT戲劇版，在首演後短短三天內，出現了七篇負評文章，王墨林更在個人評論中以「忍耐」描述其觀看心情。莎士比亞的妹妹們的劇團甚至必須在社群網站Facebook上成立「李小龍的負評收集區」專頁¹⁰，作為觀眾批評的空間。由於筆者在此劇中擔任幕後工作人員的角色，無法客觀理解觀眾的批評，加之以《麥可傑克森》一再重演，《SMAP X SMAP》於大型表演藝術評論網站如「表演藝術評論台」、PTT戲劇版上得到的評價傾向好評，此三部曲正負兩極評價的現象，以及三部曲形式與風格上的差異，引發筆者對「常民三部曲」系列深入探討的好奇心，也希望透過對王嘉明特定作品的討論，提高王嘉明此一今日劇場多產編導其人其作品在學術上的關注。

¹⁰此專頁在論文進行的2014年七月底已經關閉。

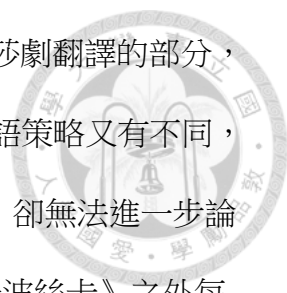
第二節 文獻回顧

關於王嘉明其人或其作品的學術研究論文至今只有兩本：其一為國立臺北藝術大學戲劇系學士班余岱融 2011 年畢業論文〈從深描出發—我所知道的王嘉明〉，其二為國立臺灣藝術大學戲劇系表演藝術碩士班楊智博 2013 年學位論文〈《國樂情人夢—消逝的時光》之跨界展演探討〉。

余岱融試圖整理王嘉明 2011 年以前發表的作品，企圖找出創作脈絡，以余岱融親自跟隨排練過程的 2009 年王嘉明作品《05161973 辛波絲卡》為細部討論對象，紀錄演員與導演集體創作的發展過程，以此分析王嘉明作品的結構性，並摻入《殘，。》、《麥可傑克森》、《膚色的時光》、《泰特斯—夾子/布袋版》等其他作品的演出實況與文本，作為對《05161973 辛波絲卡》觀察整理的結論再證明。余岱融以《殘，。》、《05161973 辛波絲卡》與《麥可傑克森》三劇中的結構相似處，推論出導演使用「樂章式安排」與「演員服裝變換」兩種方式，依此形成其作品中較為大型的基本組織架構¹¹。這樣的觀點在《殘，。》與《05161973 辛波絲卡》此類王嘉明作品中屬於抽象肢體聲音的創作脈絡中能夠成立，筆者對《麥可傑克森》中服裝與角色的觀察，卻是帶有劇場資源限制，以及場景需求的必要換裝，並非純粹結構上的考量。此兩種結構分析亦不適用於《李小龍的阿砸一聲》、《聊齋—聊什麼哉》此類具有故事性敘事的作品，但余岱融由劇場中非文本與非劇情的其他舞台元素著眼，以此分析王嘉明的創作，確實有其敏銳度。王嘉明編導一體的作品無法單就文本析論，需加入舞台、燈光、服裝等其他劇場元素調度上的考量，由此觀點亦可窺見王嘉明將劇場表演視作「整體」的創作基本概念。

余岱融對王嘉明的文字與語言，以一整章為討論，整理作品中改編/翻譯莎

¹¹ 余岱融。〈從深描出發—我所知道的王嘉明〉。臺北藝術大學學士班畢業論文。2011：18 頁。



劇的台詞，以及王嘉明自身創作的文本台詞，可惜其研究偏向莎劇翻譯的部分，而王嘉明後期《李小龍的阿砸一聲》、《SMAP X SMAP》中的口語策略又有不同，雖然余岱融提出王嘉明「極不信任語言」(余岱融 39)的概念，卻無法進一步論述，對於王嘉明作品總整的野心過大，導致除了《05161973 辛波絲卡》之外每一個作品雖然皆有其觀點，卻流於劇情介紹與片段特色評述，但對於王嘉明集體創作的過程記錄，戲評的收集以及試圖歸納王嘉明作品特色的企圖，對瞭解王嘉明以抽象與肢體為創作主體的作品仍有很大幫助。余岱融在討論王嘉明創作裡的表演特性，提出的觀點頗為精確，也是研究王嘉明困難之處：

任何試圖想將王嘉明的劇場作品歸類於任何一種表演體系的人，都不難發現這項企圖的困難，不但因為王嘉明不輕易地自我表述、界定，更因為在他透過與不同領域的表演者合作，將各種音樂、舞蹈的表演類型融入/並置於作品內，使得長期與他合作的表演者們並不拘泥於單一的表演類型之中，其作品「多元」、「多樣化」的表演風貌，在某個程度上也具體而微地顯現了台灣（不僅僅在劇場裡）的混血文化景觀。(74)


關於王嘉明的第二篇學術研究，楊智博即以王嘉明 2011 年與臺北市立國樂團 TCO 合作的跨界作品《國樂情人夢—消逝的時光》中的「跨界創作」，為其研究主題。楊智博以「後現代藝術」界定王嘉明在傳統國樂與戲劇劇場兩者間打破隔閡的創作嘗試，並以布萊希特疏離效果解讀投影與場上近距離拍攝演員舉止的演出形式，此形式與《SMAP X SMAP》的舞台設計與呈現概念類似，可視為《SMAP X SMAP》的實驗型前身，但兩者在使用概念上仍有不同，《SMAP X SMAP》將形式作為主題，表現九零網路社會的資訊收/受實況，《國樂情人夢—

消逝的時光》則是王嘉明對於國樂私人、小眾、貼近人心的美感理解¹²，從抽象概念中發展成具體形式，並以此消弭國樂演奏者對於舞台戲劇演出不熟悉的技術考量。此相同形式，不同內在的兩部作品，亦可成為王嘉明自由靈活取用劇場元素，同樣型式不同內在的證明。

楊智博以「拼貼」(collage)一詞界定王嘉明結合戲劇與演奏會兩種表演藝術的編導手法，但楊智博所使用的「拼貼」非為柏維斯(Patrice Pavis)帶有負面意涵的「文化拼貼」，而為「承認與並置不同的差異於自身之內，以多元論述代替一元的權威論述，在交互主體性中開啓雙向交流，創造再生新力量」(20)，為對王嘉明跨界嘗試的正面肯定，並也在比較後現代藝術定義與《國樂情人夢—消逝的時光》音樂劇的異同中，無意間找出王嘉明並不那麼後現代的證據，如對於前述的「拼貼」，劇中「片段零散化的演奏，但宏觀來看，又是經過安排，可歸納為四組主題，呼應現代國樂上常被討論的議題」(7，表 1-1)，王嘉明也在接受楊智博訪談時，提到自己「結構先行」的概念，試圖對其「後現代」的界定加以反駁。楊智博對王嘉明進行的訪談稿，除了對《國樂情人夢—消逝的時光》劇中素材討論，也提供許多王嘉明對「傳統」與「藝術」的觀點，整篇論文雖以「後現代主義」的「無中心」(decenterment)與「不確定性」(indeterminacy)著手、在《國樂情人夢—消逝的時光》找到理論與戲劇的相呼應處，但於此同時王嘉明與後現代的相異處亦隨之浮現，某種程度將王嘉明由後現代藝術的框架下剝離出來。

王嘉明自身撰寫的文字，本篇論文所引用的資源主要來自於作品的節目單、《PAR 表演藝術雜誌》的王嘉明個人專欄〈一字一劇場〉，以及王嘉明碩士畢業製作書面報告〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉。〈一字一劇場〉為《PAR

¹² 同註 8：85 頁。



表演藝術雜誌》於 2011 年 2 月開始的王嘉明每月專欄，以每月一字的漢字甲骨文為主題，闡述與「字」相關的日常觀察，亦會偷渡時事批判於其中。王嘉明在《李小龍的阿砸一聲》創作期間發表於專欄的「龍」、「民」，以及《SMAP X SMAP》節目單所引用的「幸」，皆為與其當時劇場作品相關的文字論述，以註腳與延伸的方式成為自己作品的前導宣言。王嘉明碩士畢業製作報告〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉，為其個人整體藝術概念的自述，其中所提到對於文字二元帶來的想像限制，與莎士比亞「世界一舞台」的觀點，在本論文解讀「常民三部曲」結構裡所蘊含的生死觀念時，影響頗多。

「表演藝術評論台」、《PAR 表演藝術雜誌》裡關於王嘉明作品的劇場專業人士相關反響與報導，為本論文戲評的主要來源，許多網友在私人部落格上的心得，與 PTT 戲劇版上的評論，也是本論文參考的重要資訊，由於「常民三部曲」具有的通俗性，以及受到「麥可傑克森」、「李小龍」、「SMAP」本身為娛樂界名詞的特性所吸引的觀眾族群，眾多網友發表的心得多以情緒式的感想抒發為主，雖然難以在文中直接引用，卻提供了理解觀眾反應的管道，對回看文本與演出影像有實質幫助。

王嘉明的劇場作品整體感強烈，文字的評論與分析，與實際演出/觀賞情況仍有落差。兩篇相關學術論文試圖要透過文字整理歸納作品中的脈絡，卻更顯示出劇場演出當下不可取代的本質，也是本論文書寫過程遭遇到的矛盾，但正如前人研究，筆者仍嘗試以文字論述討論其作品，希望在影像記錄之外，作為劇場演出的另一種記錄方式。

第三節 研究方法與章節安排

王嘉明的作品形式多樣，創作不按牌理出牌，在「常民三部曲」的系列作品

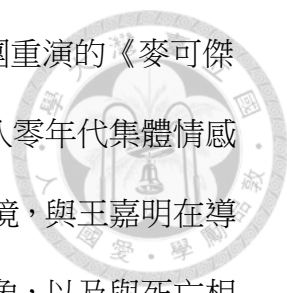
中，「系列」框架並沒有給三部曲帶來相同的形式與敘事邏輯脈絡，在以十年為架構、以常民娛樂為範圍的遊戲規則裡，王嘉明按照每十年特有的社會風格與時代氛圍，賦予不同的劇場演出邏輯。首部曲八零年代《麥可傑可森》以演唱會偶像粉絲的激情為主軸，形成大型尾牙式演唱娛樂秀；二部曲七零年代《李小龍的阿砸一聲》以時空曖昧的家族六代神話為國族想像與中西文化混雜的龐大寓言，三部曲九零年代《SMAP X SMAP》以影像與劇場共構的演出形式，展現媒體與現實生活之間的交互關係。

本論文在初期嘗試使用安德森著作《想像的共同體》中關於大眾媒體與個體想像建構的理論，與法國學者布希亞消費社會、超真實世界相關社會結構的論述，貫穿三部曲，但卻在寫作過程中發現無法有效分析，因此後期選擇將三部作品依其創作特色，各自使用適合的論點帶入，並加強時代背景，將理論視為輔助，分析的重點仍為作品本身的表演與舞台實況，每一部曲各成一章，討論作品在整體呈現上的結構與內在意涵，並在結論以創作者本身的歷史觀與生死觀，作為連貫此三部帶有歷史與消逝、生命進程意象的作品脈絡。

「常民三部曲」雖以台灣一九七零、八零、九零年代三個十年做為創作主題，但在創作的先後順序上，處理八零年代時空的《麥可傑克森》為首部曲，講述七零年代國族想像與本土意識的《李小龍的阿砸一聲》為二部曲，《SMAP X SMAP》闡述日劇熱的九零年代為三部曲。本論文從王嘉明創作歷程為主要的觀看切入點，因此在章節的安排上，以創作的時序取代世代時間上的線性順序。

第二章討論首部曲《麥可傑克森》。由於《麥可傑克森》在演出發展歷程中有 2005 年與 2010 年兩個版本¹³，因此於第一節先論述第一版 2005 年眾藝院劇

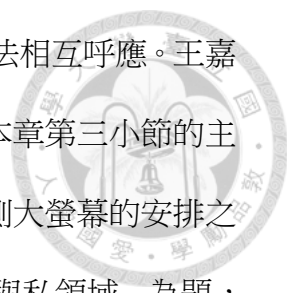
¹³ 2011 年以 2010 年版本進行的《麥可傑克森》重演，演員卡司由於人員檔期關係，略有更動，並因為 2010 年演出總體時間太長，因此稍加刪減，但無太大修改。本論文討論的「常民三部曲」首部曲以劇團 2010 年版本為準。



團名義發表的《麥可傑克森》與 2010 年莎士比亞的妹妹們劇團重演的《麥可傑克森》兩者之間在創作動機與演出上的承接與異同。第二節以八零年代集體情感與個體意識彼此互動關係，分析八零年代元素在劇中的使用情境，與王嘉明在導演手法上的特色整理。第三節談論王嘉明作品裡常見的死亡意象，以及與死亡相對的「重生」此一雙面性意涵，以此觀看劇中對生存意義的闡述，由下半場演員姚坤君個人長段演出中自女皇到小丑的多重扮演過程，與劇末飲食、雜交至死亡的群體演員線性發展歷程，利用死生一體的觀點深入探討，並在第四節總結王嘉明在「常民三部曲」的首部作品中，透露的個人歷史觀與創作基本調性。

第三章為處理七零年代的《李小龍的阿砸一聲》。七零年代的台灣社會經歷五零年代美援帶來的西化思潮，與六零年代末七零年代初釣魚台事件、台美斷交等國際重大挫折，形成對西方文化的矛盾情感，而中華民國政府除了加強愛國民族意識，並開始改變兩岸政策，民間文化也在西方思潮影響多年後，慢慢將視角轉向台灣本土生活經驗，台灣意識逐漸抬頭。對於七零年代複雜的社會文化現象，王嘉明利用拆解社會符碼的手段，將七零年代人名與事件打散，賦予新的意義，編寫進入虛構的「龍族」，以具有神性的「龍族」六代家族神話，書寫文化混雜，崇洋/本土情緒矛盾複雜的常民心理寓言。本章以「詛咒與祝福」為分析劇情重點，以台灣七零年代政治社會背景為底蘊，試圖重新觀看王嘉明此部負評遠高過正面評價的少有大劇場作品。

第四章《SMAP X SMAP》，「形式就是主題」為第一節標題，由於此劇在演出與表演形式上大量利用投影的特殊性，故以「形式」作為此劇的分析主軸。第二節使用布希亞（Jean Baudrillard, 1927-2007）在《消費社會》一書裡述及的消費結構理論，與「超真實世界」觀點，講述今日電子網際網路與媒體發達的現代社會，影像與商業取向的結合如何影像消費者的價值觀選擇，布希亞對「信息」



在現代社會的製造與接收過程，與王嘉明在戲中使用的演出手法相互呼應。王嘉明在接受本論文訪談時提及的「3D 世界的 2D 化」，在此作為本章第三小節的主題，深入觀看在日台語混雜的語言策略，以及舞台上左右兩側大螢幕的安排之下，背後創作者的動機與引導觀眾的用心。第四節以「公領域與私領域」為題，探討政治成為娛樂、個人主義發達的九零年代，人們透過電子設備迅速與群體結合，但在實際的人際互動上，卻因沈迷於以個人為中心的資訊掠取世界觀，而與他人的互動愈發疏離此一社會現象，並以原意為日本整人節目的〈SMAP X SMAP〉，闡明王嘉明處理整體九零年代的概念。第五節結論整理以上所述，輔以此劇特別強烈的實事趨向作為結論。

第五章為本論文的結論，總結回顧「常民三部曲」：《麥可傑克森》、《李小龍的阿砸一聲》與《SMAP X SMAP》三部作品中的異同，觀看王嘉明的劇場創作理念與劇本背後動機。第一小節引用莎士比亞「世界一舞台」為題，討論三部曲演員與觀眾的相互定位關係。王嘉明認為生活即是一個巨大的表演場域，人人在生活裡進行個人形象有意識地塑造與展現，因此來自社會大眾的觀眾群體，並不因在劇場裡「觀看」演出而失去了自我表演的意識。第二小節以三部曲中不斷出現的集體死亡意象討論王嘉明於作品中展現的歷史觀與個人存有意識，以生存與死亡的一體兩面性，討論死亡場景中蘊含的輪迴與重生概念，並以生命消逝與新生的觀點，討論「常民三部曲」以十年為一世代的历史框架創作，為此系列作品試圖找出貫穿形式與風格各異的三部作品的其中脈絡。第三小節總結本論文所討論的演出實際狀態，以及三部曲之間的異同，並檢討論文尚未覆及的王嘉明作品所延伸的文學與表演研究，期待透過本論文主觀的觀看與分析，引發後繼對此一劇場重要編導的大量作品，進行更深入的學術討論與關心。

第二章《麥可傑克森》



第一節 麥可傑克森的重生

2.1.1 麥可傑克森與八零年代台灣

2010年於台北中山堂演出的《麥可傑克森》，為王嘉明「常民三部曲」的首部作品，以美國流行樂歌手麥可傑克森（Michael Jackson, 1958-2009）的三張創作專輯 *Thriller*（1982）、*Bad*（1987）、*Dangerous*（1991）的中文翻譯「好怕」、「好壞」、「好危險」為劇中主要座標，梳理八零年代台灣民生風氣與日常娛樂向度，以演唱會、尾牙秀的大型娛樂綜藝集合體，戲仿八零年代電視節目與新聞中當紅的名人與事跡，結合說書、益智節目、八點檔、新聞播報、才藝表演等多種娛樂取向的表演形式，在逗樂觀眾同時，帶有輕微的社會批判，透過對偶像與藝人的崇拜情感，釋放八零年代社會壓抑、尋求自由的慾望。

1987年七月十四日，時任總統的蔣經國頒佈解嚴令，宣告台灣從1987年七月十五日凌晨零時正式脫離戒嚴時期，進入解嚴後時代。解嚴並非一朝一夕的政策變動，台灣社會自七零年代末因國際事件引發的保釣運動、駐美大使館抗議事件，讓原先壓抑的台灣社會為國族意識抬頭，兩岸關係也因外交處境的改變，逐漸以開放交流取代反共意識，加之以1979年美麗島事件影響¹⁴，黨外活動日漸茁壯，使八零年代的台灣社會，充滿著舊秩序瓦解，新秩序逐漸生成的自由活力氣氛。

美國文化影響台灣民生日常層面頗豐，除了抗戰時期中美同一陣線的合作關係，以及美國在戰爭結束後對台灣的援助，美國流行娛樂節目與偶像明星也

¹⁴ 1979年12月10日爆發的美麗島事件，起因為黨外人士創辦的《美麗島雜誌》選在世界人權日舉行集會演講，政府單位不同意其申請，在活動當日暴發流血衝突，相關黨外人士如呂秀蓮、施明德、林義雄、陳菊等人皆遭逮捕並以叛亂罪起訴，並在審訊過程中爆發林義雄母親與女兒慘遭殺害的「林宅血案」事件。美麗島事件引起國際媒體與人權組織關注，也喚起台灣人民對政治的關心，加速了台灣往民主發展的進程，為台灣政治史上重要的歷史事件。

隨著台美雙方密切的交流，成為台灣民眾日常生活中的民生元素。「麥可傑克森」為美國八零年代竄紅的「流行樂之王」，其特立獨行的風格，隨著美國政經勢力與全球媒體的發展，傳達至世界各地有廣播電視，或傳媒接收裝置的地方。麥可一生中充滿各種傳言，在生前與死後的娛樂八卦世界，對於從童星一路在媒體注視下成為流行樂天王的創作巨星，有著正負兩極端的評價，也是王嘉明最初以「翻案」作為本劇創作動機的來源。

2.1.2 麥可傑克森簡介

麥可傑克森 (Michael Jackson, 1958-2009) 為美國流行樂壇的傳奇，在 2009 年六月二十五日突發性猝逝後，其影響力至今不綴，遺作合集發表的兩張專輯：2010 年《Michael》與 2014 年的《Xscape》仍持續攻佔世界各地音樂排行榜，美國告示牌 (Billboard) 2014 的頒獎典禮上，麥可傑克森以浮空投影技術重返舞台，表演《Xscape》中的曲目，成為典禮高潮，天王的地位在其身後仍持續留存。

麥可傑克森的出道過程，充滿各式各樣的「紀錄」：創作歌曲 *Billie Jean* 的音樂錄影帶，成為美國史上第一支公開播放的黑人 MV，1982 年底 *Thriller* 專輯一推出即囊括了 1983 年包括「年度專輯」、「年度單曲」、「最佳流行音樂男歌手」、「最佳搖滾男歌手」等七個葛萊美音樂獎以及八個全美音樂獎，並成為 1983 全球唱片銷售之冠，也是至今全球唱片累積銷售記錄的保持者。

麥可傑克森以黑人歌手之姿，在八零年代美國社會白人為主流的樂壇取得巨大成功，其獨特的曲風與舞蹈表演在英語成為強勢語言的國際環境下，於世界各地造成風潮，吸引追尋個人自由的年輕群眾成為忠實歌迷，其前衛的音樂錄影帶拍攝手法與奇異裝扮，加上白化症使其由黑皮膚變成白色皮膚、錄影意外造成鼻樑整形等外貌上的重大改變，種種經由八卦娛樂渲染的特異形象，使其歌舞成就

逐漸為訛語與謠言所取代，世人關注的焦點由其創作作品轉移至外貌變化等外在行止的道德評斷。麥可逝世後，各地支持者在世界各個城市，自發性地跳起麥可著名的 *Thriller* 舞蹈，內容講述夜半墓地的亡者會再次復生，以此表達對麥可驟逝的震驚與不捨。

麥可傑克森於 2009 年六月猝逝前，其名字與「性侵」、「戀童」、「漂白皮膚歧視黑人」等負面名詞相連。其一生最嚴重的汙名化來自於 1993 年喬登·錢德勒（Jordie Chandler）性侵案與 2003 年加文·阿維佐（Gavin Arvizo）性侵案，前者以和解作收，後者則在 2005 年六月由加州聖塔瑪麗亞（Santa Maria）法院判定被告麥可傑克森十四項指控無罪。錢德勒在麥可傑克森死後發表聲明，承認當初作偽證是想要得到金錢上的利益，阿維佐案件也以無罪判決結案，但逝者已矣，媒體自麥可開庭以來，如狼群般未審先判，全天候在八卦節目與脫口秀裡對其調侃，當法院判決宣告無罪，各家記者立刻鳥獸散，對於「無罪」的冷淡與之前處於「嫌疑」，有空間供娛樂媒體想像的熱烈態度，成為討論媒體道德與影響力最直接的案例。

2005 年當世界輿論媒體對麥可戀童性侵疑雲報得沸沸揚揚，眾藝院劇團首部創團作《麥可傑克森》即以替麥可負面形象「翻案」為創作動力與作品核心概念，試圖在台灣劇場打造以其舞蹈與音樂天份，對弱勢族群關懷的正面麥可形象，打破媒體惡魔化後的不實傳言，並透過結合台灣八零年代民生元素，討論台灣融合外來文化的常民生活現象。

2.1.3 眾藝院與《麥可傑克森》

首演版的《麥可傑克森》為眾藝院劇團的創團作品，屬於 2005 年國家劇院

實驗劇場「瘋狂精英藝術劫」四齣作品其中一齣¹⁵，2005年節目單的「劇團介紹」當中，三名主要創作者表明此劇的創作主因：



【眾藝院】由三位不同領域、不同創作媒材及不同思考模式的創作者--當代藝術蘇匯宇+敘事空間黃怡儒+劇場編導王嘉明組成……眾藝院，是由 3M Organization 翻譯而來，3M 指的其實是 Three Michael Jackson's fans，因無意間知道彼此都曾有對 Michael 的激情而決定合作組織一創作團體，相較於現今國內創作生態，是一種純粹而難以搬上台面的組團動機，所以，創團作勢必為《麥可傑克森》。¹⁶

2005年國家實驗劇場版的《麥可傑克森》，已具有2010年台北中山堂版本的大致規模：舞台背景大片燈光牆、盛竹如的新聞式旁白配音，開場擬仿 *Bad* MV 的自製影片、結尾男女雜交的段落皆已俱備。2010年重製的《麥可傑克森》以此為基礎，進行政治與社會元素的增添與擴充，並以「常民三部曲」首部曲為其作品定義，在演員與舞台兩方面盡皆擴大，由實驗小劇場走入台北中山堂中大型劇場。

2.1.4 莎士比亞的妹妹們的劇團與「常民首部曲」《麥可傑克森》

規模上的擴大與內容對於政治與民生元素的增添，並未對2010年莎妹劇團重演版在製作的核心動機上有所改變，但是作為關鍵人物的麥可傑克森逝世，卻讓2010年的版本多了「追憶」與「告別」的氛圍。2010年《麥可傑克森》重演

¹⁵其他三個劇團的作品分別為：「表演共和國」《莎拉肯恩@4.48 精神異常》、「無獨有偶工作室」劇團《戲海女神龍 The Puppeteer Granny》，及「莫比斯圓環創作公社」《我係劍聖宮本武藏·殺！殺！殺！》共四部具有前衛性質的實驗性作品。

¹⁶ 《瘋狂精英藝術節 Part I-麥可傑克森》。兩廳院節目單。2005年。

前，王嘉明接受《破報》記者訪問，提到此次搬演的動機：「因為 Michael Jackson 死了。沒有別的意義，意義就是麥可死了。一定要說的話，就是麥可顯靈吧！」¹⁷」

麥可傑克森作為創作中心人物，眾藝院以其形象為八零年代軸心，而八零年代為王嘉明、蘇匯宇、黃怡儒三位原創者的青年成長時期，「麥可傑克森」的作品，與三人的生命經驗相互連結：

「從小總希望自己要陽剛，要有男子氣概，至少不要去承認自己害怕。久而久之，也不太知道自己究竟怕什麼或要什麼？沒想到國中時，居然會喜歡上這不男不女的麥克傑克森；……我那時若無其事地在客廳，看著電視裡的他，然後慢慢走回房間，鎖上，趕緊復習腦中殘留的舞步。……但，我一直不敢承認他是我的偶像。尤其在讀了六年管教甚嚴的私立學校裡。之後進了台大，剛解嚴，參加戲劇社，各種歷史、政治和性別敏感的議題，也正流行果陀夫斯基、舞蹈和各種實驗或意象式的劇場，我當然更不敢去承認我喜歡麥可傑克森……。」（王嘉明）

「第一次看到麥可的 MTV《壞》是在小學五年級那年，綜藝節目【連環炮】中放映那支 MTV 的台灣首播。那真是酷斃了，在我小小的心靈中，決定自己也要變這樣，穿黑色搖滾勁裝，頂個又長又捲的髮型，跳超屌的舞，臉擺的超臭超挑釁，當時我以為這樣就是壞小孩了……可惜國二之後還是進到 A 段班，很僥倖考上了公立高中，又很僥倖考上了國立大學，是這一切都變得不可能，再壞頂多是到抽煙、亂丟垃圾或講髒話這種程度而已。一晃眼十七年過去，如今終於可以一圓夢想了，

¹⁷ 《麥可傑克森》節目單。2010 年：5 頁。

我總算可以開口唱著：『你知道我壞，我壞，我好壞！』。真的是很爽。」

(蘇匯宇)



「一直到現在還記得高二的時候提前自願住校，試著把自我壓抑到最低點，希望可以專心唸書考上台大，以理所當然地脫離爸媽的掌控。而苦悶的住校生活最大的情緒出口是聽麥可的專輯。……」(黃怡儒)¹⁸

麥可傑可森鮮明的個人風格與衝破既定社會價值的形象，成為《麥可傑克森》裡八零年代台灣社會縮影的精神象徵。三位創作者在兩版的演出中，皆親自站上舞台，成為眾多麥可分身的一份子，以親力親為的演出作為對偶像的致意，也在重返八零的舞台氛圍上，重新觀看當年的流行價值觀與歷史至今的發展，顯示「個人歷史與宏觀歷史之不可分割性」¹⁹的創作史觀，八零年代元素的增添，也成為2010年版本架構上較大的改動。

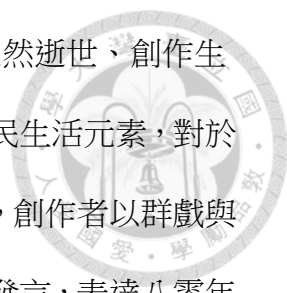
2.1.5 重生

2005年眾藝院劇團的《麥可傑克森》，試圖重建麥可在媒體中創傷破裂的個人形象，以其作品中的人道關懷與藝術創作能力，作為其形象再造的主體。2010年王嘉明以莎士比亞的妹妹們的劇團名義，搬演2005年眾藝院劇團舊作，主因來自現實生活裡，偶像麥可傑克森的猝逝。舞台上眾多扮演麥可的演員，以精神延續的分身姿態，讓流行樂之王再度現身舞台之上，使麥可再一次活躍於舞台與觀者的記憶中。

兩個版本的《麥可傑克森》，皆暗藏著「重生」的意涵於作品內，2005年的

¹⁸ 《瘋狂精英藝術節 Part I - 麥可傑克森》。兩廳院節目單。2005年。

¹⁹ 同註17。



重生對象為麥可傑克森的正面形象，2010 年重生對象則為已然逝世、創作生命終止的麥可傑克森本體。作品中編織穿插的八零年代台灣常民生活元素，對於台下觀眾而言，為舊時記憶的再現與過往歷史的重新敘述歷程，創作者以群戲與群舞的大場面，配合少數獨白片段與個體在群體裡形象強烈的發言，表達八零年代集體情感與個體意識的交互關係，透過娛樂戲仿與笑鬧風格的表演方式，進行八零年代政治與價值觀的新視角回顧，將官方紀錄注重政策與國際經貿的報導裡大量缺乏的常民日常主體，重新挖掘出土反看，由舊記憶裡提煉出新意義，成為歷史時空的重生；而 2005 年的舊作重新搬演，對創作者而言，亦為個人創作過程中的舊元素重生。《麥可傑克森》此章以八零年代台灣社會上由戒嚴到解嚴，由群體情感逐漸走向個體意識的「群體與個體」，以及劇中與重生意象相連的「死亡與重生」兩者為主要脈絡，討論導演創作手法與社會流行文化等多重元素的編織與劇中實際呈現情形。

第二節 群體與個體

八零年代的台灣社會，「群體意識」與「個體意識」兩者之間的關係正在角力，以家國為大前提的社會意識仍在作用，黨外運動、保釣運動等等與政治相關聯的事件方興未艾，而以個人權利為出發點的遊行與抗爭也逐漸興起。在 1987 年七月解嚴之後，民眾更加積極為個人權益發聲，如 1988 年台鐵司機員集體休假、工黨等二十餘個勞工團體舉行首次五一勞動節大遊行，而重大社會事件，如李師科古亭銀行搶案、反共義士吳榮根、孫天勤等人來台，或是國際賽事上獲獎的台灣選手，上述主角皆以個人的身份在八零年代留下標誌，他們以個體的生命事跡，代表著與其身份類似的背後群體，《麥可傑克森》劇中以戲擬、舞蹈與遊戲等娛樂形式，選擇八零年代個體特殊事件代表特定群體的手法，加以大量的群

戲場面，作為個體與群體在八零年代的關係詮釋，並以狂歡嬉笑的情感基底，重新觀看時代記憶。



2.2.1 大眾的笑聲

《麥可傑克森》以娛樂取向的搞笑手法，作為對於過去記憶回顧與追憶的主要手段。透過綜藝節目的笑鬧與戲擬形式，取代八零年代八點檔悲劇中，以眼淚與悽愴作為群體情感的抒發管道。俄國文學批評家巴赫汀（Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895-1975）在其「狂歡節」論述中，對於「戲擬」（Parody）的認知，以學者劉康說法闡釋：

戲擬顧名思義是一種模擬或模仿，這種模仿或模擬絕不是雅里斯多德以來西方詩學傳統所說的文學、語言對現實的模仿（mimesis）或再現（representation）。戲擬乃是語言對語言的模擬。它又包含了不甚恭維、不太嚴肅的成分，有開玩笑、戲謔、逗哏、調侃的性質。（劉康 230）

在狂歡節此種詼諧逗樂的民間幽默中，巴赫汀認為由此引發的笑聲即為人民「對恐懼的勝利」（巴赫金 105），以玩笑與戲謔的形式，戰勝日常道德與傳統賦予人的意識上的束縛。《麥可傑克森》重現八零年代常民記憶，利用模擬搞笑的戲擬形式，輕鬆愉悅的摘取經典戲劇與節目形態，重組為娛樂片段，以調侃的態度回看記憶，以下透過分析八零年代流行的八點檔在劇中的形變，說明其重現記憶的創作手法。

《星星知我心》與《庭院深深》為八零年代悲劇八點檔代表作，在三台獨大的年代，晚間七點新聞時段過後，以嚴肅戲劇為主的八點檔成為收視率競爭的主

要戰場。《星星知我心》為 1983 年當紅的台視八點檔連續劇。劇中單親媽媽古秋霞，在丈夫車禍過世後，由於無力撫養五個孩子，四處奔波尋找合適的寄養家庭，並在此過程中發現自己罹患胃癌末期，最終以病逝作結，飾演古秋霞的演員吳靜嫻，因此劇拿下 1984 年金鐘獎最佳女主角獎項，童星小彬彬（溫兆宇）也因飾演劇中么子的角色形象而爆紅。《庭院深深》為女作家瓊瑤同名愛情小說改編，為 1987 年華視八點檔。女主角章含煙身世卑微，戀上富家公子柏霈文，兩人的感情故事充滿老套的折磨、誤會與分離，柏霈文甚至因此失明，最後仍是以大團圓的喜劇收場。

劇中，在麥可傑克森 *The Way You Make Me Feel* 的開場群舞過後，《庭院深深》裡的男女主角，在傳統冰菓店的場景裡，以誇張深情的語調與肢體，搭配冰點老板娘插科打諢的介入，有意識地對其原劇進行調侃：

莫²⁰：含煙！含煙！說！含煙！說呀！

吳：先生，小姐！不要在我店裡面亂跑，很危險喔！

蔡：不要跑！不要跑！

莫：說你愛我！說呀！

吳：(問周)小姐，要不要點東西？

蔡：含煙姐姐？

周：唔…我不知道…翠珊…我不知道（抱住）

吳：點個東西有這麼複雜嗎？²¹

²⁰ 《麥可傑克森》排練文本以演員姓名縮寫為台詞發語人的註記。此片段中，莫子儀飾演柏霈文，周姮吟飾演章含煙，吳維緯飾演冰店老板娘，蔡亘晏飾演《庭院深深》自閉兒翠珊。

²¹ 《麥可傑克森》2010 年演出文本，未出版。

此種對話為劇中解構瓊瑤的基本形式，而在此對話之後，冰店的眾位男性顧客成為一個個柏霈文的分身，女性顧客包含老板娘自身，學習章含煙的口吻，在台上上演多組不同霈文與寒煙的苦情戲碼，演員帶有搞笑意識的演出，引發台下觀眾不間斷的笑聲。《星星知我心》在台上的改編比重較《庭院深深》輕，由演員姚坤君飾演的悲情母親古秋霞，劇初的呈現以表現病痛與經濟窘況為主，直到仿由趙樹海主持的《大家一起來》中視益智問答節目橋段，才得到喜劇化的發揮。

《麥可傑克森》利用《大家一起來》雙方來賓隊伍益智比賽的節目形態，將兩組代表八零年代悲淒戲劇的八點檔作為互別苗頭的隊伍。《星星知我心》隊以古秋霞與五個小孩組成，演員魏雋展扮作男扮女裝的大姐，與身材壯碩的演員蘇威嘉扮演「小彬彬」，形成視覺上的惡趣味；對抗《庭院深深》由柏老太太領軍，帶領柏霈文、柏霈文續弦歐愛琳、自閉症養女余翠珊、霈文好友高立德以及章含煙假扮的家庭教師方絲縈組成的隊伍。《星星知我心》清困而團結的家庭與《庭院深深》富裕而不融洽關係的雙方差異，成為彼此互相嗆聲的來源，兩方的煙硝味瓦解了原劇中悲傷與糾結的情節：

周²²：我想，不融洽總比窮酸好。看到他們的窮酸樣，看得我們都融洽起來了！

詩：至少我們很幸福！

周：不是幸福，是糊塗。

（中略）

李：今天的優勝隊伍，每人可以得到一盒蛋卷。

△ 星星隊擁抱尖叫。

²² 演員周姮吟飾演柏老太太，王詩淳飾演古秋霞的三女兒鸞鸞。

周：只有蛋卷啊，咱們來這節目幹什麼呀？²³



透過悲劇人物雙方的互相叫罵，嚴肅氣氛於其中被反轉，八零年代連續劇流行的悲戚價值觀遭到現代戲劇審美觀的重新審視，兩組演員誇張的肢體與語調，以及相互攻擊所使用的刻薄字眼，幫助觀眾席未曾接觸過此兩部連續劇的觀眾推知其悲劇的原型，並因此種相互剝削的形式而發笑。

《星星知我心》首播前的導言，成為《麥可傑克森》開演前的觀眾提示，由原始的導言內容，可以嗅到當年媒體娛樂在政治風氣介入之下，所呈現的受到限制的創作環境：

誰無父母？誰無子女？每個人，都被父母愛過；每個人，也都無條件地，把愛給予自己的子女，《星星知我心》是充滿了愛的故事；更把親子之情的愛，推展到「幼吾幼，以及人之幼」的層面。我們希望，藉著這個故事的啟示，讓男女老幼，把有限的生命，都能夠分分秒秒化作愛。這是一齣充滿了溫馨、歡笑和濃郁感情的連續劇，沒有打殺，沒有神怪，沒有色情，沒有暴力。請您放心地陪著子女們靜靜地觀賞吧。

七零年代以來，新聞局「淨化歌曲」政策，取締綜藝節目藝人不適當發言，吊銷演員證等等控制傳播媒體與言論自由的手段，在八零年代尚未完全解嚴的氣氛下，仍然壓制台灣本土節目製播的動機。而上述導言中所述的「神怪」、「打殺」、「色情」與「暴力」，皆出現於《麥可傑克森》的演出當中，形成對八零

²³ 同註 21。

年代政治最直接的嘲諷，透過將記憶幽默重現的手段，《麥可傑克森》對既定事實的歷史，找到了新的觀看視角。



2.2.2 個體代表群體

《麥可傑克森》劇中選用的社會與政治事件，往往非單一案例，選用特殊個體事件為象徵，呈現與個體同質性大、在社會與政治處境中有類似遭遇的群體。以劇中處理的兩岸關係為例，台灣與大陸在八零年代雙方政權由對峙到交流，國際政治地位的攻防與民間貿易與探親的開放，劇中透過反共義士來台投奔自由與老兵搶案、兩岸夫妻分離重逢的個體人物事件，成為以民眾角度觀看大歷史敘事的常民視野，以下以孫天勤與李師科兩位八零年代新聞人物，與虛構的夫妻重逢兩段劇情，討論個體代表群體的歷史處理手法。

(一) 孫天勤與李師科

《麥可傑克森》將 1982 年因為古亭土地銀行搶案遭逮捕歸案並迅速槍斃的搶匪李師科，與 1983 年駕駛米格-21 戰鬥機來台的反共義士孫天勤，在舞台上以孫天勤至銀行存錢，李師科進銀行搶錢的加害人與被害關係，進行超時空的互動：

李師科：(對孫天勤說)你，黃金拿過來。你他媽的開個飛機就有七千兩。

(中略)

李：在室內戴什麼安全帽，脫下來。他奶奶的我，打了一輩子的仗，什麼都沒有！這七千兩，拿去捐給慈濟？要不要捐給紅十字會？安全帽舉著，去交互蹲跳！

記者：此時，該行副理王嘉明和客戶楚留香欲起身上前阻止，結果王副

理「碰!」遭歹徒槍擊左胸，傷勢嚴重。楚留香則是以輕功，在半空中

「碰!」被一槍擊斃。

李：他奶奶的電視看太多，我連台電視也沒有。孫天勤！舉到頭上。交

互蹲跳。答數大聲一點！

記者：於是，歹徒李師科順利奪走五百餘萬元，以上是記者國榮在現場

報導。²⁴

回顧自 1980 年以來的臺海兩岸大事紀，自 1961 年高佑宗與邵希彥駕機由中國逃往韓國，成功引渡至台灣以來，從共產世界「投奔自由」到資本主義國家的逃亡事件頻率開始提高，1977 年范員焱駕機成功降落臺南，獲得中華民國政府四千兩黃金的高額賞金，並被授予中華民國空軍中校頭銜，五年後 1982 年吳榮根駕機投奔自由，接著 1983 卓長仁等六人劫機事件、孫天勤投奔自由事件等相繼發生，其中孫天勤獲得七千兩黃金的獎金，加入台灣空軍，被授予上校軍銜，為歷年來反共義士中榮譽之最。國民政府對此種帶有明顯與中國共產黨對抗的、激勵台灣人民反共意識的「反共義士」們，除了在新聞上大肆宣傳外，實質上給予返台的「義士」豐厚的金錢補助，並公開授獎，賦予多種特殊禮遇，社會對其也以英雄視之，政府期望以「義士義舉」作為凝結台灣反共意識的正面形象宣傳，但隨著經濟需求與國際情勢，八零年代的兩岸關係逐漸轉變，「反共義士」在八零年代末走入歷史。

相較之下，隨國民政府遷台的榮民老兵，在八零年代卻沒有得到與大陸逃亡「反共義士」同等的待遇。李師科即為此一被社會遺忘的族群中的代表人物。古亭土地銀行搶劫一案，發生於 1982 年，為當時台灣第一起持槍搶劫銀行的犯

²⁴ 同註 21。

罪事件，搶匪李師科共奪走新台幣五百三十一萬元，四百萬作為其友人女兒的教育經費，剩下的餘額尚未大量開銷，即遭逮捕。

今日社會大眾對於此一重大搶劫事件以及遭槍斃的罪犯李師科，多懷抱同情心態。國民政府於八零年代逐漸認清反共無望的政治事實，轉而專注於島內經濟發展與國際關係交涉，兩岸情勢逐漸由封閉敵對走向曖昧開放，以「抗共」背景為生活目標的國民政府老兵，在政府兩岸政治態度上的矛盾中，成為利益被犧牲的一群。李師科犯案當時舉槍高喊：「錢是國家的，命是自己的」，倚靠激烈手段與個體自發的吶喊，企圖對抗政治經濟上，國家對於老兵與榮民此一群體的不公。

劇中使用麥可傑克森經典歌曲 *Smooth Criminal* 作為與李師科搶案相聯結意象，英文中 *Smooth* 一詞帶有「技巧高超、平順」含義，為麥可傑克森歌名原意，經由此詞另一意涵：「溫柔、和平」，使得「犯罪高手」轉而成為「溫柔的罪犯」，表述創作者對李師科一案的個人視角，並且讓演員魏雋展以李師科的山東口音重現犯案實況，在舞台搶案片段的尾聲，對記者與觀眾連喊兩次「我還有話要說！」，接著脫下李師科犯案時戴的鴨舌帽，以嚴肅莊重加冕式意象帶上麥可傑克森 *Smooth Criminal* 中的白色紳士帽，大聲發出獸性、痛苦的長聲吶喊，充滿激情的帶領場上銀行眾人共舞 *Smooth Criminal*。透過李師科的絕望吶喊，與「我還有話要說」的台詞，王嘉明鮮明的諷刺了媒體片面式取材的報導，造成閱聽觀眾對社會事件判斷的單一性與價值判斷的壟斷性。孫天勤在此處幾乎沒有台詞，只能在李師科的槍口下按造其意思進行，當年紅極一時的英雄與罪犯，在舞台上的關係顛倒，李師科與孫天勤兩位在八零年代的新聞紅人，在《麥可傑克森》以娛樂為主的劇場裡，成為與政治連結深刻的兩個象徵符碼，演員所扮演的並非「李師科」與「孫天勤」，而是其背後眾多八零年代榮民與反共義士的象徵。



(二)《我愛紅娘》兩岸重逢

《麥可傑克森》以 1982 年台視交友綜藝節目《我愛紅娘》中男女配對的遊戲，引出蘇威嘉飾演的老兵，與前妻吳維緯因兩岸政治因素，造成分離四十年後重逢的悲喜一幕。兩人由來賓席走向紅幕前相見的路程，旁邊的演員慢慢在其頭上撒上代表歲月老去的痲子粉，形成由黑髮等待至白髮蒼蒼的景象，搭配盛竹如新聞式的旁白，以兩人的愛情故事，講述因戰亂逃難分離的眾多外省移民的家庭分離實況：

(盛竹如旁白) 1987 年，數萬老兵在台北發起返鄉探親運動，要求政府准許老兵回大陸探親。在當年的母親節，上萬老兵上街以「母親節遙祝母親」的名義，在台北國父紀念館舉行集會。老兵們身穿白色襯衣，正面印有鮮紅色「想家」，後面是「媽媽我好想你」，同年，11 月蔣經國先生宣布，開放兩岸探親，經過 38 年的阻隔，布幕終於拉開，150 萬人終於可以踏上歸鄉路。²⁵

新聞客觀冷靜的播報語調之下，文字背後濃烈的情感仍使人動容。兩岸關係在八零年代產生轉變，1987 年十月十四日，國民黨中常會通過開放「台灣民眾赴大陸探親基本原則」，並於同年十一月二日由中華民國紅十字會開始受理探親申請，半個月內十萬份的申請表領取一空。前述「反共義士」的反共與抗戰理念，早在開放探親之前便悄悄的在國際場域與各種非政治層面中產生變化，1984 年美國洛杉磯奧運，中華民國與中華人民共和國在與國際奧委會的協調下，由中

²⁵ 同註 21。

華奧委會與國際奧委會主席簽訂協議，以「中華台北」與「中華人民共和國」分別為台灣與大陸奧運代表團與會名稱，同時參與世界奧運競賽，1988年十二月二十一號首批大陸留學生訪台，留學生抵台的七個月前，同年的五月十四號，中國民航一架737客機由大陸青年「劫機」來台，想要依循舊例「投奔自由」，如此平行亦衝突的兩種事件在八零年代中後期少見多怪，兩岸八零年代亦敵亦友的關係是政治認同定位上的矛盾難題。《麥可傑克森》並不在政治政策上多加以著墨，以小人物夫妻分離與重逢的情感案例，表達政治氛圍對於常民生活帶來的嚴重影響，以個體遭遇的事件成為與之相關群體的時代縮影。

《麥可傑克森》雖然多數情節摻雜了逗樂觀眾的搞笑成分，將嚴肅事件娛樂化、喜劇化，但是其笑聲並非肆無忌憚的狂歡笑聲，仍帶有創作者人道關懷的成分在，以溫柔的方式，處理沈重的政治社會問題。

2.2.3 群體的一致性

「常民三部曲」中，情感的走向由群體逐漸往私人移動：《SMAP X SMAP》裡處理網路世界個體與他人的影像與訊息傳遞互動關係；《李小龍的阿砸一聲》國族神話專注於私人情感與家族內部糾葛，作為民族信仰的象徵性寓言；《麥可傑克森》以「群舞」、「合聲」與「分身」三種演員集體呈現的演出形式，表現八零年代台灣社會的普遍情感走向，並討論文化上以集體為單位的氣氛。

(一) 群舞

《麥可傑克森》中為了對現實生活的流行樂之王麥可傑克森致意，劇中八次以其MV舞蹈作為承先啓後的串場片段，包括著名歌曲 *They Don't Care About Us*, *Thriller*, *Beat it* 等經典。眾人以一致或分組的舞步，視群體為單位，進行肢體上

的情緒傳達。以劇中 *They Don't Care About Us* 與 *Bad* 實際的演出狀況為例：*They Don't Care About Us* 原版音樂錄影帶的監獄意象，在劇中引申為政治力量的束縛，男女演員於台前跳舞，背後搭配的投影幕為八零年代的多起社會運動影像記錄，包含野百合學運、反五輕事件等等，人群拿著標語，頭戴布條，群聚吶喊口號，表達自由的渴望與對政策的訴求。投影幕前演員以掙扎、敲擊地面等多種激烈的肢體語彙，男性演員身穿軍裝組成壓制團體，女性演員多以裙裝表達被限制的人群，兩者之間肢體舞蹈化的角力過程，抽象的與投影影像呼應，作為民間力量的展現。

Bad 為《麥可傑克森》全劇開場影片，使用 2005 年首演版錄製的 MV，以台灣中正紀念堂地下停車場作為背景，戲擬麥可傑克森 *Bad* MV 製成長達六分三十秒的影像。首先必須釐清的是，2005 年首演使用的場地為兩廳院實驗劇場，與 2010 年演出的中山堂不同，因此擬仿的 *Bad* 影像裡，使用八零年代中正紀念堂廣場閱兵錄影片段，對於 2005 年首演時坐在實驗劇場觀賞的觀眾，勢必會意識到影像裡面幾十年前錄影的地點，就在此時觀眾所處黑盒子外面，這樣的歷史感使得接著擬仿麥可傑克森 *Bad* MV 有了純然戲仿、扮演之外的時空對照含義。

Bad 中文翻譯為〈好壞〉，英文歌詞充滿挑釁、叫囂的個人自我表現主義，欲打破世界規則，透過與他人的爭勝，追求自身存在價值與意義：

We Can Change The World Tomorrow (明天我們就能夠改變世界)

This Could Be A Better Place (世界能夠成為更好的地方)

If You Don't Like What I'm Sayin' (如果你不喜歡我的觀點)

Then Won't You Slap My Face... (為何不來向我挑戰?)

Because I'm Bad, I'm Bad – Come on (因為我夠壞，我壞，來吧)

You Know I'm Bad, I'm Bad – You Know It (你知道我夠壞，我壞，你懂的)

You Know I'm Bad, I'm Bad-You Know It, You Know (你知道我夠壞，我壞，你懂的)

(*Bad* 歌詞節錄)



1987 年發行的原版 MV 裡，麥可仍然是黑色皮膚，一頭卷曲的黑髮加上厚重的眼影，身穿黑色龐克皮衣，帶領其穿著嘻哈街舞風格服裝的舞者群，充滿挑釁的走向鏡頭對觀者嗆聲。場景為人來人往的地鐵站與空無一人尚未啓用的大樓兩者交互拍攝。麥可與舞者們躍過地鐵收費閘門，在月台上群聚跳舞，叛逆行止還呈現於牆上塗鴉、撕下罪犯通緝單等帶有與主流體制挑戰、宣示意義的畫面。影像除了主角麥可正面挑釁的特寫鏡頭，許多身懷絕技的舞者都有自己單獨展示技能的片段，彼此 PK 較勁、炫耀的意味濃厚。*Bad* MV 裡人物的穿著打扮與行徑，在今日二十一世紀早已見怪不怪，其對於「壞」的外在形象塑造，在在暗示了歌曲發行當時，社會對於「壞」的想像，隱含八零年代世界保守的風氣，以及麥可傑克森以創作挑戰社會觀念的個人風格。

众藝院劇團版本的 *Bad*，由中正紀念堂閱兵遊行的畫面與背景音樂作始，打上八零年代電視特別節目常見的紅色標楷體字幕，以新聞用語式的文字，介紹中正紀念堂與兩廳院歷史²⁶，畫面接著由中正紀念堂轉向其地下附屬停車場，紅色字幕首先打出了「好壞」兩個由小慢慢擴大，直至佔滿全螢幕的漢字，緊接為「麥可傑克森專輯 BAD 也於同年發行，全省瘋狂熱賣」字樣，演員仿造麥可 *Bad* 中的服飾穿著，群體聚集成 *Bad* MV 中的隊形，分別由蘇匯宇、王嘉明、黃怡儒三位創作者各自在不同片段擔綱 MV 中麥可的角色，在兩廳院停車場白黃雙色

²⁶ 字幕如下：「民國七十六年，斥資七十五億元，耗時六年興建完成的中正國家戲劇院與國家音樂廳，於十月七日晚間正式啓用」。

的牆壁前跳起麥可舞步，幾乎一比一的仿造：麥可的打開通風口，在众藝院版本裡變成打開門；塗鴉橋段一樣在牆上貼上大張壁報紙，避免在壁面留下痕跡，MV 中出現過的場景，在众藝院劇團的自製影像裡，轉置為台灣空間，某種程度也算得上是西方流行文化在台灣台北的「在地化」。

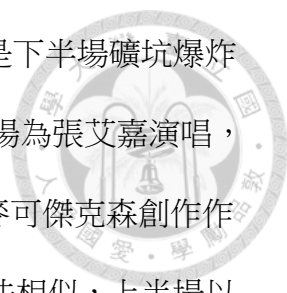
《麥可傑克森》對於政治不明說、透過小人物事件與處境表現的手法，在影像中同樣適用，「中正紀念堂」此一具有政治歷史象徵意義的高大建築物。在影像裡並未有其建築物主體的特寫，但閱兵的背景避不掉它的出現，四面圍繞著憲兵的是中正紀念堂、國家戲劇院、國家音樂廳與「大中至正」牌樓，廣場上是整齊的閱兵形象，與無處不在的政治力，其地面下的停車場，站滿奇裝異服的一大群人，濃妝豔抹口口聲聲說自己「好壞」，形成叛逆的群體，一種掙脫、尋求解放的氣味從短短六分多鐘的群舞影片裡飄散出來。

八零年代用「好壞」開場，除了是 2005 年首版三位身為麥可傑克森粉絲的創作者終於能勇敢承認自己對偶像的熱情之外，亦是八零年代開始逐漸風起雲湧的社會運動象徵，人們不再只滿足於電視轉播出的整齊劃一的閱兵、乾淨整潔的價值觀，人們在八零年代透過與官方嚴肅相對的娛樂歌舞，將意識從官方型構的世界觀中解放出來，表達內心渴望自由、掙脫束縛的集體社會慾望，即將解嚴的台灣社會，人們蠢蠢欲動。

（二） 合聲

無伴奏人聲合唱（a capella）是王嘉明創作中常見的形式，從 2007 年抽象寫意作品《殘，。》到 2009 年雙面台愛情懸疑推理劇場《膚色的時光》，場上演員以人聲相互堆疊映襯的組合方式，形成劇中安靜、沈靜的獨特時空，通常出現在劇中需要沈澱與抒情的片段，為純然聽覺上的感官聚焦。

《麥可傑克森》的兩次合聲皆與死亡意象相關，第一次出現在上半場 *They*



Don't Care About Us 與 *This Is It* 組合成的群舞之後，第二次則是下半場礦坑爆炸音效收束之後，以人聲合唱作為全劇的結尾。使用的歌曲上半場為張艾嘉演唱，羅大佑作曲，改編詩人徐志摩作品所譜寫的《歌》，下半場為麥可傑克森創作作品 *You Are Not Alone*。兩次的合聲表現方式與跟劇情銜接上手法相似，上半場以機關槍響，下半場以巨大的爆炸聲，使台上的演員倒下或以紅色燈光打在演員身上，形成死亡場景，並在燈光微弱的沈重氣氛下，以單獨男性聲音領唱，其他聲音逐步加入，收尾在眾人一致的和聲中。

2010年《麥可傑克森》劇本文本中對於上半場《歌》的和聲片段定名為「野百合」，「野百合學運」為1990年三月由大學生發起的靜坐活動，目的希望政府解散國民大會、廢除臨時條款，以及其他多項與台灣政治改革開放的相關訴求，最終以時任總統的李登輝接見學生代表，雙方達成共識，野百合運動才告終。八零年代風起雲湧的社會運動，以群體的柔性力量，試圖搖動政府與律法，如同和聲中以單一個體發聲，影響場上其他眾人逐步加入，下半場 *You Are Not Alone* 在集體死亡之後，利用燈泡牆一個個燈逐漸亮起的燭光意象，配合循序漸進加入的人聲合唱，形成死亡後獲得新生希望的暗示，全劇經歷近三個小時的娛樂狂歡後，收束在此，成為合一和諧的樂聲。《麥可傑克森》透過抒情緩慢的人聲合唱，作為笑聲之外，台灣民眾以溫柔力量達成政治改革的藝術性表徵，為群體的軟性力量展現的象徵。

（三） 分身

《麥可傑克森》以仿擬台灣八零年代娛樂節目與社會事件為形式，舞台上眾多的角色與人物皆為其現實世界的摹本分身，滿台可視為一個大型的模仿歌舞秀。全劇裡最為特出的分身形式，為同一角色的大量出現，以瓊瑤電視劇《庭院

深深》裡男女主角柏霈文與章含煙，與全劇精神指標「麥可傑克森」於舞台上的重生為兩個不同形式的大量分身代表。

瓊瑤作品改編的系列連續劇中，對於演員的說話方式與肢體動作有一定的模式與調性，成為其電視劇的特殊風格。《麥可傑克森》使用《庭院深深》連續劇裡劉雪華飾演的章含煙，與秦漢飾演的柏霈文，於劇中以女演員周姮吟扮演章含煙，男演員莫子儀擔任柏霈文，展開場上複製「章含煙」與「柏霈文」的基本配置。劇初的冰店為兩人關係的主要建立過程，莫子儀以瓊瑤連續劇中的表演方式，苦苦哀求周姮吟吐露實情，在多次請求遭拒，飾演冰店中男性顧客的男演員群逐漸加入莫子儀「柏霈文」情境的演出，如和聲般融合成為龐大的「柏霈文」群體，周姮吟遭受眾人轟炸式的求婚問話，奔逃下場，留在場上的女性演員們，在周姮吟下場後，群起異口同聲替代她回答眾多柏霈文的問話，一組一組在場上模仿瓊瑤連續劇的姿態，一個個成為男女主角兩人分身的變奏。

第二次兩個角色的出場，主要情節講述柏霈文寫告別信給章含煙，但當柏霈文回心轉意想找回含煙，卻發現含煙的住所早已人去樓空。導演利用除了宋少卿之外的全體男演員同時扮演霈文，五位女演員扮演含煙，兩方以動畫定格的方式，在場上由演員吳維緯以瓊瑤式口吻朗誦的旁白下，一格一格形成男女主角猶豫糾結內心情感的場上分解動作搞笑示意，並讓眾多含煙互相對視，喊彼此共同的名字，具象化瓊瑤筆下曲折角色內心。《庭院深深》眾多男女主角以變奏、合奏的形式共同演出的手法，在王嘉明意象作品《殘，。》也可見類似的片段：《殘，。》利用一男兩女情感爭吵的簡單情節，以萬花筒似的鏡像散射方式，打散場上所有三人組的演員們，組合出各式各樣的人情樣貌；《麥可傑克森》裡鮮明的含煙與霈文角色，人人的扮演皆以瓊瑤劇中演員口吻與誇張肢體，穿著日常各式風格的服飾，形成常民對於電視電影中俊男美女的自我情感投射，呈現電視電影情節影

響日常情感想像的搞笑狀態，也回顧八零年代對表演與今日落差的審美價值觀，帶有戲仿嘲諷的成分，同時也暗藏了傳播媒介的逐漸發展，使人們開始成為媒體時代底下一個個相似的複製品意象，此種象徵在《SMAP X SMAP》裡得到進一步的闡述與舞台實踐，於此不詳加論述。

「麥可傑克森」的模仿分身與上述瓊瑤劇中男女主角以語調與肢體誇張動作的玩笑仿擬性質不同。麥可傑克森其人在舞蹈中過人的舞藝與創意，以及歌曲創作的長才，使後人在模仿上對於重現舞蹈與歌聲的有現實上技術的困難。《麥可傑克森》以對麥可致意為全劇創作動機之一，在劇中多處以其歌曲與音樂錄影帶中形象或歌詞的延伸，作為切入台灣八零年代事件的詮釋點，以麥可演唱會/音樂錄影帶中的群舞演出成為舞台上主要效仿對象，眾人時而穿著戲中服裝，時而穿著與麥可造型類似的秀服，形成場上多位麥可並存的景象，少數的獨舞如蘇匯宇跳 *Billie Jean*，或是魏雋展以李師科身份領舞 *Smooth Criminal*，觀者明顯知道此二者正在「模仿」麥可，全劇中並無一個真正的麥可傑克森代言體，以麥可身份對觀者發言。唯一較為曖昧的場景，為審判片段中眾人公審麥可傑克森，由導演王嘉明擔任此段的麥可形象化身，穿著黑西裝、黑褲，白襪子與皮鞋，頭戴黑色紳士帽出現在眾人面前。眾審判員對麥可只有一個問題：「你，有沒有黑色的襪子？」，在觀眾笑聲中將麥可帶下場，作為對八卦媒體在麥可現實生活出庭應訊時，試圖解讀蛛絲馬跡以將其冠上莫須有的罪名的諷刺。由於其篇幅短小，演員王嘉明也未有發言機會，因此不視為麥可的再生代言體。

貫穿全劇的麥可傑克森，在劇中除了歌曲與影像創作上概念延伸的提取變形、以多種形象與多個分身同時出現的各式現身方式，使其如魅影幽魂般縈繞整部作品外，台上眾多扮演麥可的人群，將現實中藝術創作生命結束的歌舞偶像巨星，以其經典作品的仿擬，使其重生於舞台之上，象徵其不墜的影響力，在舞台

上依舊廣泛流傳，並未隨其肉身的消逝而蕩然無存。



第三節 死亡與重生

「死亡」此一主題在王嘉明的作品裡不斷出現，姿態各異，王嘉明在本論文的訪談中提及，「死亡」是一種時間與空間感，並不是突如其來的事件，而是在生命的底層與生命共存的狀態。在《麥可傑克森》此一回觀歷史、使離世偶像重生的作品中，對於死亡與生存一體兩面的意義探討，成為觀察「常民三部曲」裡創作者史觀的重要脈絡。

《麥可傑克森》上半場以輕盈搞笑為主，下半場漸漸調整為沉重調性，利用實力派演員姚坤君扮演位高权重的一代女皇武則天，經由脫冕過程接續至角色快速轉換的獨白，在社會化與個人情感間不斷切換，最終拿起紅鼻子加入其他演員的行列成為小丑，呈現個體在日常生活中的「扮演」實情，劇情緊接著由跨國速食企業麥當勞（MacDonald）與宗教意象結合的片段「麥當奴」，表現今日社會對大型企業的信仰，並移用《聖經》語言，詮釋美國麥當勞餐飲文化對台灣飲食習慣的衝擊，眾人在宴飲與宗教儀式般的朗誦中慢慢脫去身上衣服，形成雜交意象，並在爆炸聲中象徵性的集體死亡，結束長達三個小時的八零年代回顧，並且在死亡的靜謐之後利用人聲和聲與燭火，創造出帶有希望與期待的新生景象，此亦為三部曲中最具有正面積極意義的結尾。本章以此死亡與生存/生命的意義與慾望，觀看《麥可傑克森》氣氛較為舒緩莊嚴的下半場。

2.3.1 女皇與小丑

演員姚坤君在《麥可傑克森》下半場，經歷由上舞台高台寶座上的女皇，至下舞台前緣華服頹落、小丑姿態的轉變歷程，為全劇中少見的單獨一人連續演出

多片段，角色前後連貫並有成長與發展，亦為個體演技實力的展現。

姚坤君以八零年代潘迎紫主演連續劇《一代女皇》中的武則天為擬仿對象，與宋少卿一搭一唱，透過武則天歷史上執政的「大周王朝」，作為演出當下 2010 年政治的嘲諷與寫照，並因為宋少卿一再的刻意失言：將「科舉」說成「選舉」，將大周王朝，說成「我們政府」，明示觀眾舞台上搬演的歷史為對現今政治與社會的調笑。此片段以武則天因為天下太平，民政和樂，因此決定舉辦「天下花博會」²⁷，在「預覽花博節目」的名義下，串聯起一系列八零年代娛樂明星與其經典歌曲的模仿，成為八零年代娛樂記憶回顧的大型歌舞秀，舞台氣氛熱烈歡騰，使用的 1980 年代中西知名娛樂人物，包括台灣男子偶像團體小虎隊²⁸，港星王菲，美國性感歌手瑪丹娜（Madonna Louise Ciccone, 1958-）、小甜甜布蘭妮（Britney Spears, 1981-）等人，眾人匍匐或跪或低頭的站在高台底下，等候女皇的讚賞或批評，並因此起了內鬨。武則天試圖以其威嚴壓制愈見混亂的場面，卻反而遭到其中一名表演者上前頂撞，剝去其女皇的外袍，露出內裡《星星知我心》中貧困的單親母親古秋霞的戲服，形成幻象結束的脫冕意象，亦結束了歡騰愉悅的模仿秀，演員姚坤君於此默然離開舞台。

姚坤君在短暫過場的 *Bilie Jean* 舞蹈後重新出現在舞台上，拿下道具女皇皇冠，皇袍脫落半身，垂掛在腰際，已失去甫出場霸氣凌人的姿態，以半帶驚恐的語氣對觀眾席重複武則天的台詞，並在獨白進行的過程裡逐漸迷失在眾多角色的變換之中，演員個人本色逐漸壓過眾多角色：

姚：來人啊！兵部尚書？刑部尚書？怎麼朝廷空空蕩蕩一個人影都沒有

²⁷ 劇中「天下花博會」，為台北市政府於 2010 年 11 月 6 日至 2011 年 4 月 25 日間於捷運圓山站舉行的國際園藝博覽會，為演出當下的時事。

²⁸ 「小虎隊」由陳志朋、蘇有朋、吳奇隆三人組成，為 1988 年 7 月，華視學生才藝選秀節目《TV 新秀爭霸站》選出來的三位助理主持人，為台灣第一個男子偶像團體，紅極一時。

(含煙)你怎麼來了?霈文,我,我不像你想像中的那麼純潔,那麼善良,你不了解我的過去。(霈文)我,恨你!你太殘忍了,含煙,你不該告訴我這些?

(含煙)哦!不不!霈文,我不恨你,如果你不追究我的過去,我將匍匐在你的腳下,終身作你的女奴,我是污穢的賤貨!(霈文)。含煙!妳不能習慣於乾淨的生活!(武則天)來人啊!把他拖下去砍了!(楊過)阿~(小龍女)過兒,以後還有誰來照顧你?(楊過)姑姑,我斷了手臂,你對我更加憐惜,以後你遇到甚麼災難,我也更憐惜你。(小龍女)對不起!(古秋霞)對不起,媽對不起你!秀秀、佩佩、彎彎、冬冬、小彬彬。對不起,領養孩子的程序我比較不懂,需要身分證、印章、戶口名簿還有甚麼?(星星劇中小孩)媽!妳真的要把我們送出去,媽!(柏老太太)叫我柏老太太!含煙,妳不配進到我們柏家,你的過去,我們都已打聽的清清楚楚了。

△紅幕往前推。

姚:過去,我念的是台北工專,我還申請到 Ohio State University 的土木系,今天,(吳靜嫻)我很感謝以演星星知我心得到金鐘獎,沒想到,(姚坤君母親)你嘎妹開錢去念戲劇,我想說妳會念完土木,我現在這年紀,(姚坤君)也是我媽生我的年紀,我到我媽現在這年紀時,會不會也有個女兒得金鐘獎因為演(霈文)含煙,妳多殘忍,你不該告訴我這些。(姚坤君)我剛是在演霈文,(含煙)霈文,我不恨你,我求求你,來救救我,(武則天)來人啊!快救救她。(姚坤君)我現在是演古秋霞,(吳靜嫻)很開心因為演這腳色得獎,媽也很開心,(小龍女)過來,過兒,你過來,姑姑今天演媽媽給你看好嗎?我現在是妳媽媽(姚坤君)

媽的 b 咧！ But You Wanna Be Bad, Just Beat It, Beat It,

我現在是以麥可演媽媽，媽！我對不起你，媽，我演得最不好就是妳女兒。

（停頓）

（柏老太太）叫我柏老太太！（武則天）來人啊！要她演一個狂笑的武則天。

△笑 30” ~ 1min

（姚坤君）我要演一個，正常人。

（停頓）呵！我不會！²⁹

姚坤君在演出中，利用肢體動作與台詞相近的過渡方式，轉換前一個角色至後一個角色，在女皇脫冕後仍一層一層地剝落其情感防備，以妻子、母親、情人、女兒的多重身份，表現演員的與角色之間的扮演真假關係，也是以「女性」演員所能演出的母親、妻子、女兒、情人等社會角色，展現性別個體在現實生活裡所擔負的多種身份與責任，此獨白感人至深處，為姚坤君在多重角色轉換間不時暴露出脆弱、無助的演員本體情感，映襯出社會化的、以「扮演」為本質的生存意念。

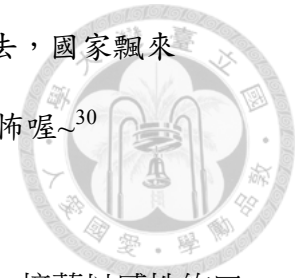
宋少卿在姚坤君獨白之後現身，以同為台灣演員的身份，發表「台灣人」與「演員」的共性：

我隨隨便便這樣換個角色，換個地方，換個工作，甚至換個性別。

上面一句話，我就得像鬼一樣，飄來飄去，恐怖喔~節目飄來飄去，腳

²⁹ 《麥可傑克森》2010 年演出影像記錄。

色飄來飄去，身分飄來飄去，性別飄來飄去，工作飄來飄去，國家飄來飄去，我，只能像片落葉，飄來飄去，最後躺回土裡，恐怖喔~³⁰



以戲擬八零年代講鬼主持人「司馬中原」的口吻幽默自嘲，接著以感性的口吻，演唱歌星張魁經典名曲《小丑》。全體演員在歌曲進行中，拉開預先設置的紅幕，面對觀眾帶上代表小丑形象的紅鼻子，整理服裝儀容，對觀眾微笑。以歌詞中「小丑！小丑！是他的辛酸，化作喜悅，呈獻給你」，作為創作者對於麥可傑克森與台上演員的致敬舉動。姚坤君也在小丑群的行列之中，完成了由女皇至小丑，由人人聽命的權力高峰到聽命於角色的娛樂從業人員的個人角色歷程，鮮明地演繹王嘉明對於表演為人類生存本能的觀察。

2.3.2 飲食與生死

《麥可傑克森》劇末，以美國速食連鎖企業、1984年初次來台開闢市場的「麥當勞」(MacDonald) 結合宗教精神象徵「耶穌」，成為宗教領袖兼連鎖速食業商標吉祥物「麥當奴」³¹，並以《聖經》中的話語為台詞，表達其企業經營理念，並透過揉雜中西宗教的儀式頌唸，帶領場上男女演員逐漸褪去外衣，以雜交呈現台灣文化中多元融合的概念，於爆炸聲與燈光收束中復歸平靜。

「麥當奴」的扮演者魏雋展，身穿耶穌白色長袍，內裡透出紅白相間的條紋緊身衣，頭頂麥當勞叔叔代表性的紅色爆炸頭假髮，與黃色披肩，由升降舞台緩緩出現：

雋：我就是生命的糧，到我這裡來的，必定不餓；信我的，永遠不渴。

³⁰ 同上。

³¹ 2010《麥可傑克森》文本，劇情中並未提及「麥當奴」此一名詞。



凡父所賜給我的人必到我這裡來。

記者：難怪你生意這麼好

雋：是的，到我這裡來的，我總不丟棄他，因為

記者：我知道，麥當勞都是為你~

雋：不，是因為我從天上降下來，

記者：你是從美國坐飛機來吧？

雋：因為我不是要按自己的意思行，乃是要按那差我來者的意思行。

記者：你意思是說總公司嗎？我知道他差你們到全世界開分店

消費者：趕快，不要說這麼多我好餓！³²

使用《聖經》中靈性至上的話語，置入日常生理需求的情境之中，飲食的物質性滿足取代心靈層面的平靜追求。連鎖企業與品牌成為八零年代資本主義與消費社會的新型態信仰，以大量複製、質感與外觀統一的機械生產線產品，成為大眾信賴的對象，麥當勞的黃色 M 型招牌與鮮明的紅色裝潢，在世界各地有如教會與十字架般普及，人們知道能在這樣的特定的建築物裡獲得特定、一致的心理與生理體驗，並因此產生信任感。

麥當奴在面對消費者質疑其油品安全問題時，大聲宣告：「你們之間，有人要背叛我」。場上眾人在懸疑音效與影像中，依循達文西名作《最後的晚餐》裡耶穌與十二門徒的位置與姿態擺設定格，並在燈光音效回復後，以麥當奴置中，眾演員沿著長桌坐成直列，以基督的信仰裡雙手交握的禱告姿態，跟隨魏雋展敲擊佛教法器節奏唸頌已逝歌手張雨生《我的未來不是夢》歌詞：「我的未來不是夢，我的心跟著希望在動」。八零年代在經濟起飛、兩岸關係轉變、戒嚴轉為解

³² 同註 21。

嚴的社會各層面改革加速的情況下，民眾對於自由氣息的蔓延與風氣逐漸開放的感受，成為八零年代群體對未來有所展望的動力。對於「未來」的期盼，為一整代人精神上樂觀、充滿希望的時代信念。



場上眾人的誦經聲在吳維緯旁白的講述下慢慢靜默，人人開始著手剝除身上衣物，剩下內裡的泳裝：

不管你是哪個國家，不管你是哪個宗教，不管你說什麼語言，你不覺得我們都要，融化了。我們的界限在消失，自我的界限在消失，國家的界限在消失，東方西方的界限在消失，男人女人的界限在消失，光明與黑暗的界限在消失，古代、現代、後現代的界限在消失，各種四分五裂的界限，在消失，我們要融化啦，融化啦。融化啦，我們不分你我了，沒有彼此了，我們融合在一起了。

在麥可傑克森與萊諾·李奇（Lionel Brockman Richie Jr.）譜寫，於 1985 年集合美國四十五位歌手共同合唱援助非洲公益活動的單曲 *We are the World*，與 1986 年台灣歌手羅大佑仿麥可 *We are the World* 創作概念，集結台灣六十名當紅歌手推出的《明天會更好》雙重交融歌聲中，演員不分男女在舞台上以舞蹈化的肢體進行雜交意象，在雙語的歌聲與生殖圖像中，呈現台灣常民生活裡中外文化交雜實況。王嘉明在 2010 年《麥可傑克森》「導演的話」中，對「本土文化」一詞質疑：

想想我們生活中，常常早餐吃麥當勞，中午吃滷肉飯，晚上吃義大利麵，那麥當勞、滷肉飯和義大利麵的關係是甚麼？都進了我們的胃！

只是這是生理的胃？美學的胃？還是文化的胃？這也提示了一個相當重要的一件事，我們是如何被建構出一個純粹的台灣概念？有這概念嗎？³³



《麥可傑克森》中大量使用來自美國的元素，以美國文化作為八零年代外來文化的主要代表，以人類生殖慾望的雜交意象，表現八零年代自由風氣在資本主義與資訊流通的推波助瀾下，文化界限正在迅速消融的景象。

生殖行為所蘊含的重生意念，與死亡為一體兩面的宗教概念。場上雜交的眾人，在煤礦災變的爆炸聲中驟然靜默，以死亡作為最後所有界線消失的平等解答。整場演唱會歌舞秀狂熱、激情的表演在爆炸聲與黑暗中驟止，場上的演員與觀眾一起陷入黑暗，「死亡」面前人人平等，性別、階級、社會地位在此種特殊情境下，失去其原有的分類作用，人群在狂歡與災變中融合為同一群體。演員與觀眾在三個小時觀/演關係，台上/台下，聚光燈裡外的界限劃分後，重新在場燈與音效停止的一分鐘，成為同一陣線。當 *You Are Not Alone* 的人聲無伴奏合唱再度自場上響起，伴隨著微弱漸亮的燭光效果，呼應麥當奴耶穌宗教形象裡復活重生，呈現《聖經》萬物創生前的空虛與靜默與〈創世紀〉1:3「神說：要有光，就有了光。」的光明初生意象。

《麥可傑克森》全劇在 *You Are Not Alone* 的歌聲中做結，成為對八零年代已逝的記憶回顧與告別、對流行樂天王麥可傑克森的懷念，以及創作者看待過往歷史的態度，以堅定、溫柔的姿態，成為「常民三部曲」的開端，歷史將與今日生活同在，成為現代社會得以發展的養分：

You are not alone (你並非獨自一人)

³³ 《麥可傑克森》節目單。2010年：18頁。



I am here with you (我會在這裡陪你)
Though you're far away (雖然我們相隔甚遠)
I am here to stay (我仍舊待在原地)
You are not alone (你並非獨自一人)
I am here with you (我會在這裡陪你)
Though we're far apart (雖然我們相隔兩處)
You're always in my heart (你永遠在我心中)
You are not alone (你並非獨自一人)

《麥可傑克森》劇末經由麥當奴飲食欲望、生殖雜交圖像，與集體的死亡與重生，完成此種民間對自然現象觀察的民俗信仰底蘊，並透過全劇搞笑戲仿、娛樂取向的節目組成，達到對記憶中秩序與價值觀的顛覆想像，成為舞台上帶有狂歡特質的，由庶民觀點向上書寫的常民歷史回顧與觀看。

第四節 小結

《麥可傑克森》作為王嘉明常民系列作品的首部曲，以引發群體歡笑的演唱會與尾牙秀綜藝形式，編織台灣八零年代流行元素與社會大事件，美國已逝流行樂天王麥可傑克森的作品為整體創作發想軸心，與上述元素共同組合、變形成對歷史記憶的溫暖回顧與告別，並在劇末以燭火的燈光效果，製造死亡與重生的意象，為三部曲中唯一帶有希望的結尾。

本作品中的社會批判性與「常民三部曲」另外兩部《李小龍的阿砸一聲》與《SMAP X SMAP》相比，顯得較為舒緩與溫和，沒有《李》劇裡沈重的輪迴思考與家族詛咒，也沒有《SMAP X SMAP》裡網路社會人際冷漠的批判與實事的

強烈諷刺，透過逗笑戲謔情感，加之以對甫逝世的巨星的懷念，作品呈現出懷念、追憶的氛圍，並以「巨星」與「懷舊」兩者的號召力，成功打進商業市場，成為三部曲至今唯一獲得重演多次機會的作品。

對於歷史與過去記憶的消逝，王嘉明在其《PAR 表演藝術雜誌》專欄裡討論漢字「亡」時提及，「亡」的主要意義是失去，但因為常以「死亡」的詞彙出現，因此常被誤以為有「死」的含義。失去並非特定的東西消失不見，是因為「自己專注或是進入另一個邏輯/空間/對象/脈絡」³⁴，而離開了原有的舊思維。八零年代的台灣社會記憶在今日的社會已成為過往消逝的時空，但在王嘉明「亡」的概念中，八零年代並非消失，只是在時間與歷史的進程裡，人群隨著時間的自然發展進入了另一個屬於二十一世紀的邏輯與脈絡，過去舊有的八零年代記憶，成為新世代的養分，汰舊換新造就歷史的無限推移前進。

³⁴ 王嘉明。〈一字一劇場—「亡」〉。《PAR 表演藝術雜誌》235 期。(2012 年 7 月): 13 頁。

第三章《李小龍的阿砸一聲》



第一節 七零年代的台灣

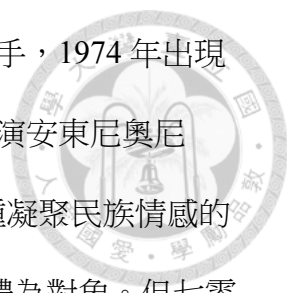
3.1.1 愛國民族主義與台灣本土精神

《李小龍的阿砸一聲》為王嘉明「常民三部曲」系列作品第二部，2011年由兩廳院出資與莎妹劇團合作，於國家戲劇院演出，為王嘉明作品中少見的大劇場創作。全劇以「國族神話」為主體架構，透過打散台灣七零年代社會與政治既定符碼，重新撰寫時空半虛半實的虛構神話家族故事，以枝節繁雜的六代家族人倫紛擾為主軸，透過暗喻/隱喻等多重文學手法的劇場實踐，處理台灣七零年代整體時代氛圍。

七零年代的台灣仍處於戒嚴時期。五零年代韓戰爆發後，歐美為了防堵共產勢力持續擴張，承認台灣為中華民族的正統政權，美國政府對台灣進行經濟援助，處於經濟與國際地位弱勢的台灣從政治到民生上慢慢對歐美呈現追尋與仰賴的心態，西方文學的「現代主義思潮」與追求自由民主的思想也隨著此波經援輸入台灣社會³⁵，台灣社會由歷史與國際情勢兩方影響，以「反共」領導的抗戰統一意識，與西化的民主自由思潮，成為兩股主要的風氣走向。七零年代的常民民生上，政府思想宣傳仍著力於反共、光復中國的正統民族主義宣導，隨處可見對民族形象的建立與強化手法，如偉人領袖事跡的頌贊，今日各國中小學校的總統銅像，亦是於七零年代初期1970年，由市議會通過的新興規範³⁶，政府對文化與娛樂介入與干預力量強大，將民生思想往愛國、確立台灣為中華民族正統繼承人的定位走去，民族情操的散播除了在教育方面，國立編譯館主編審訂的義務國民教育教材在取材編纂上帶有國族意識、校園內不時舉辦愛國作文或歌曲演唱等

³⁵ 游勝冠。《台灣文學本土論的興起與發展》。台北：前衛，1996。

³⁶ 《20世紀台灣》。台北：大地出版社，2002。



等競賽，政府對於大眾娛樂電影電視等流行文化方面也多有著手，1974 年出現當時全台灣僅有的華視、中視、台視三大電視台聯播義大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni, 1912-2007）紀錄片作品《中國》此種凝聚民族情感的媒體事件³⁷，台灣地理課本的疆界與省籍治理權仍是以兩岸整體為對象。但七零年代的愛國情操發揚，已經與五零年代戰後初期的愛國凝結力有著內容上的區別，隨著七零年代一系列的國際情勢衝擊：釣魚台事件、台美斷交、聯合國大會 2758 號決議承認中華人民共和國代表權，台灣被迫退出聯合國等等對台灣定位的嚴重打擊，執政當局面對此種國際變化，除了民間自發的團結抵禦外侮的精神，政府亦亟欲鞏固台灣為中華民族與文化正統代表的地位，但於此同時，另一種以關懷本土生態、立根台灣的聲音也漸漸在常民文化裡由暗處走向明處。

1970 年代在台灣文學界，出現了「現代詩論戰」與「鄉土文學論戰」兩件影響甚巨的文化事件，文字創作者重新審視在台文學與作家的創作走向，長期以來思鄉反共與西方現代主義兩方稱雄的主體媒體文字，受到以著眼台灣本地生態與民情為主要關懷對象的「鄉土派」的挑戰，七零年代的年輕創作者，對於大陸的家鄉經驗已然較五零與六零年代的創作者薄弱，加之西方強權在七零年代國際舞台上對台灣的不友善，種種原因引發了台灣社會以生長的土地為關切對象的自覺。1976 年民歌歌手李雙澤在淡江大學文理學院「西洋民謠演唱會」，手拿可口可樂上台，質疑為什麼青年人要唱西洋歌曲，提出「我們要唱自己的歌」。此一著名的「可口可樂事件」成為台灣七零年代民歌的濫觴，民歌開始風行在大專院校學生之間。在國際情勢對台不利、政府急切尋求正統民族信念、民間開始出現台灣本土聲音等種種社會現象下，造就了七零年代揉雜西方文化與中華傳統，以

³⁷ 1974 年二月 22 號三台聯播安東尼奧尼在大陸拍攝的紀錄片《中國》，同年三月 10 號再度聯播大陸實況紀錄片《赤色風暴 20 年》。電視台成為政府宣導與加強團體意識的利器。（資料來源：《20 世紀台灣》。台北：大地出版社，2002。）

及本土意識興起等等複雜而多重的台灣社會情感。

編導王嘉明面對七零年代此一中西交雜、民族正統情感與本土精神的來往，選用「神話」此一想像與虛構的寓言形式，作為其個人切入七零年代國族/本土兩股思潮衝擊下的台灣社會視角，並在神話家族的角色姓名中，穿插進「雙澤」、「阿扁」、「秀蓮」等等在台灣本土意識發展過程中俱有代表性的名詞，背景配有著名的西方流行歌曲與電影配樂，作為對此複雜文化交互關係的處理，因此觀看《李小龍的阿砸一聲》此一時空半虛半實的神話長篇史詩故事，基底由民族主義的想像為主，西化崇洋與台灣本土意識的萌芽為輔，眾多文化元素彼此的角力成為神話家族明喻/暗喻的對象。

台灣七零年代所經歷的集體情感變遷，於此引用學者蕭阿勤於《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》書中關於七零年代台灣社會文化的觀察與觀點，以及其中對於「世代」的定義，作為討論的基本定調。

3.1.2 世代的定義

戰後國民政府遷台後的台灣，正在經歷自身定位問題，七零年代的保釣事件與退出聯合國，種種重大國際關係的創傷激發起台灣意識，也成為世代的共同民族情感。本小節引用蕭阿勤對於「世代」一詞整理與定義，對《李小龍的阿砸一聲》創作背景的舞台七零年代，做初步台灣歷史定位，並幫助討論「常民三部曲」創作中本身即具有的世代分類。

蕭阿勤認為，個人自我生命的論述，往往鑲嵌於某種集體的公共故事與歷史敘事，個人則從其中取得生命意義的定位與建構³⁸。此概念與王嘉明《麥可傑

³⁸蕭阿勤。《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》。(台北：中央研究院社會學研究所，2008)，347頁。

克森》節目單中所敘「個人歷史與宏觀歷史之不可分割性」³⁹相通，也是「常民三部曲」以個體日常生活記憶為出發，帶出大時代整體環境氛圍的概念。王嘉明將十年做為一個創作單位，以西元紀年的十位數作為每一部曲取材的範圍限制，台灣社會則習慣以民國紀年的十位數字劃分世代，如「七年級生」、「八年級生」等用詞，在新聞與報章雜誌上屢見不鮮，蕭阿勤對此多有討論。

蕭阿勤在《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》一書中，使用社會學家曼海姆（Karl Mannheim, 1893-1947）的觀點，認為實證主義以量化方式處理世代問題，將觀念史簡化成為年表式的直線發展，想要找出舊的世代在公共生活上被新世代取代的平均時間，期待在歷史發展中找到自然的斷代結構，而「浪漫的一歷史的」（romantic-historical）研究取向則認為世代與心靈活動有關，人們自認屬於同一時代，是「個人主觀認為同一群體遭受相同的決定性影響」所致，但此兩種研究世代的方式皆忽略了影響世代現象的社會過程，因此曼海姆定義的世代，是一種特殊類型的社會位置：

「世代」的社會現象呈現的不過就是一種特殊類型的位置之相同一致，它涵蓋了位於一個歷史的/社會的過程中相關的『年齡團體』（age group）……屬於同一個階級，以及屬於同一個世代或年齡團體，這兩件事有一個共同點，就是兩者都賦予其成員在社會的與歷史的過程中共同的位置，並也因此把他們限制在一個可能的經驗的特殊範圍，使他們傾向於某種特別的思考與經驗的模式，且具有某種與歷史相關的行動類型……⁴⁰

³⁹ 《麥可傑克森》節目單。2010年：頁3。

⁴⁰ 同註38，頁18

而曼海姆又進一步提出「實存的世代」概念，認為在任何世代中都可能存在一些互相敵對的世代單位，其相異性與敵對形成的相互指涉，一起構成一個「實存的世代」。

蕭阿勤以曼海姆的世代定義為本，討論七零年代台灣世代的情況，他將七零年代定調為「回歸現實」，認為七零年代的年輕世代成長於戰後的大環境，受到國民黨關於國族認同的學校教育與社會教化，使得此代的人們在政治上有相近的態度與反應。七零年代初發生的釣魚台事件、退出聯合國，緊接而來的中美斷交等等國際間連續的「創傷事件」，激起台灣強烈的世代意識覺醒，積極的對於社會國家有所行動，開始脫離六零年代以反攻大陸為主的心態，有意識的拋棄流亡漂泊、失根的民族處境，面對在台灣扎根的現實國際情勢，不再「瞪著身份證上的籍貫嚷著懷鄉」（蕭阿勤 88），在國族敘事下的歷史軌跡裡，積極開展、確認自己所屬世代的定位與可能的發展路徑（蕭阿勤 120）。蕭阿勤認為，近年台灣關於歷史敘事與認同的變遷、政治與文化方面大談本土化與台灣化的傾向，其具體開始的濫觴時期便產生於七零年代，《李》劇中也抽象移用此一民族意識新抬頭的觀點，作為創作神話的基底論調，加之以移用轉譯台灣政治、社會與娛樂符號，重新省視國民政府播遷來台後，歷史流變所造成的的台灣定位問題，書寫神話寓言，以藝術抽象手法建構國族神話產生的人類心靈軌跡。

第二節 劇情架構

編劇王嘉明對於台灣七零年代龐雜的政治與文化背景，使用的方式與《麥可傑克森》中直接以段落式節目串聯、模仿著名人物以及新聞事件並重新穿插編排，形成新的觀看視角的模式不同，《李小龍的阿砸一聲》以「龍族」家族為故事主角，龍族創始人夫婦原為天庭使者，被世界創造者天父放逐至「羊人世界」，

就此落地生根，其帶有神性的血緣遺傳成為整個家族無法選擇的詛咒與宿命，家族六代子孫依著血緣束縛為發展，開展出六代帶有亂倫、暴力、浪漫情愛的龐大神話家族故事，透過兩名說書人兼死神使者的旁白敘述，將六代巨型時空壓縮成三個多小時的舞台寓言，為王嘉明少數具有完整劇情線的劇場創作。本節以劇情概要與時代角色符號兩者，稍微闡述與介紹此部野心與規模皆龐大的創作本體。

3.2.1 劇情主軸

《李小龍的阿砸一聲》此部篇幅巨大的神話寓言，設定世界的起源為萬能的創造者「天父」，為了測量地面「羊人世界」的時間與空間，派遣一男一女使者「講老公公」與「莉亞公主」下凡，但兩人因為沉浸在戀愛的氣氛裡，未能順利達成任務，於是天父根據聯合庭 2758 號決議，將兩人放逐在羊人世界，不得返回天庭。


兩位使者在羊人世界以「龍」為姓，孕育了 23 位性格迥異的後代，家庭生活幸福和樂。天父見此景象，想要收回對龍族的驅逐令，親自下凡召回使者與他們的孩子，但卻遭到小孩們在遊戲中謾罵欺負，再度被觸怒的天父於是派遣殺手「南宮博士」將龍的家族消滅殆盡。南宮博士在執行任務中途，與龍族十三妹「鳳嬌」兩人一見鍾情，鳳嬌踩在南宮博士不忍殺戮離去的影子上，懷了三個小孩，整個家族在天庭屠殺之後殘存五位後代：到處花天酒地的老大 Micheal、老五禪師、老七與老十一兄妹，還有懷著身孕的十三妹鳳嬌。性命尚存的莉亞公主每天關在自己的小房間裡，用手做的燈泡與人造花守護著丈夫講老公公醒不過來的影子。天父見此慘狀，停止對龍族的繼續追殺，但卻對整個家族下了一個詛咒。詛咒的詳細內容從劇初至劇末都沒有明言，但龍族的後代們在「血統純正」、「唯有龍族殺得了龍族」的血緣束縛下，世代相承的展開亂倫愛戀、血腥報復等等帶著

浪漫情愫卻駭人聽聞的戲劇情節。

在大屠殺倖存的五位後代於羊人世界的土地上繼續繁衍龍族血緣，老大 Michael 與羊人世界的女人們生了四個小孩：龍族長孫雙澤、家昌、女兒 Pink 與聾啞的小女兒 Teresa。老七與老十一兄妹結為夫妻，老七意外死亡後，老十一悲傷過度自體分裂為男性三胞胎：快快、慢慢、脫脫。十三妹鳳嬌與南宮博士影子通感生下三位小孩：具有超人正義幻想的 Floyd、女兒蓮兒，以及長得像南宮博士卻全身畸形的小兒子豐喜。另外，尚有從十七位逝去龍族子孫墓裡誕生的醜女飛飛。

上述兩代的戀愛關係複雜：長孫雙澤與親妹妹 Teresa 互相喜歡，但鳳嬌的女兒蓮兒暗戀表哥雙澤已久，用計誤殺了 Teresa，雙澤為 Teresa 殉情之後，蓮兒將雙澤的尸首用行李箱裝回家，成為別人奪不去的愛人。雙澤的另一個妹妹 Pink 愛上自己的父親 Michael，但求愛遭拒，因此賭氣下嫁將 Pink 當作受困公主的 Floyd，Pink 為了對龍族的男人復仇，默默將每一個她與 Floyd 的小孩生下並煮來吃，成為家族有名的內臟大餐。鳳嬌對長相與南宮博士相似的小兒子豐喜產生特殊的情感，兩人由母子轉變為夫妻，但豐喜最終選擇逃離這段關係，鳳嬌獨自誕下兩人畸形的小孩小豐喜，並且帶著小豐喜臥軌自盡。家族成員脫脫與飛飛為了遠離地面的紛擾，逃到海底無人煙的地方，終老餘生。

Pink 與 Floyd 有兩個小孩逃過一劫，一個是順水流走，被羊人收養的兒子明德，一個是 Floyd 的遺腹女兒青霞。明德長大成人後由養母口中得知自己身世，決定返回龍族尋根，在路途中誤殺了 Floyd，但明德也因此與父母親相認，Pink 趁 Floyd 臨終之際，交代血氣方剛的明德要殺掉 Michael 為她報仇，Pink 也遵守 Floyd 的遺願，將肚子裡的遺腹子生下來好好撫養長大，成為龍族最美麗的女人青霞。



青霞的誕生使得家族的男人：老五（五伯）、快快、慢慢、扁哥（家昌）起了衝突，每一個人都希望得到青霞。於是 Pink 將青霞關在地窖裡面，希望避免家族悲劇再度發生。扁哥為了得到青霞，殺害 Pink 奪取地窖鑰匙，成為青霞的丈夫。五伯因青霞被奪灰心喪志，消失無蹤，快快在追求青霞的過程被慢慢借刀殺人害死，慢慢也於青霞出地窖後畏罪自殺。龍族一大家族只剩扁哥與青霞，以及關在小房間成為曾祖母的莉亞公主。青霞不滿足於扁哥的木訥固執，因此自體誕生了完美的男人文正，文正將扁哥刺殺而死，與青霞由母子結為夫妻，產生第六代龍族二十三名小孩，回到一開始劇初天父下令屠殺的二十三名龍族子孫，形成輪迴結局。

3.2.2 角色與符號

《李小龍的阿砸一聲》劇中幾十個角色的姓名以中西方七零年代流行娛樂與台灣政治名人為主要取材對象，但挪用的方式與被挪用原型本身的關聯性並不固定。此種挪用除了角色姓名文字上的轉移之外，在背景音樂的取用、舞台空間設計與投影畫面等細節，隨處可見與七零年代台灣常民生活印象相符的元素。

王嘉明在劇中對於七零年代符號的處理，與美國前衛藝術家安迪沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987) 的人像畫系列作品的創作概念類似，沃荷轉印知名大眾人物，如瑪麗蓮夢露 (Marilyn Monroe, 1926-1962)，將其頭像以各種不同的材質、色調與點線，重新製作，使觀者似乎能辨認其畫像人物，但又無法指證確實為同一人，將名人成為特定物件的觀感打破，瑪麗蓮夢露由肉彈明星轉身成為現代藝術主題⁴¹。以下以劇名中的七零年代華人影視武打英雄「李小龍」作為例證，解釋王嘉明的符號瓦解手法

⁴¹ 此種打破既定概念與大眾符碼的藝術手法起於法國著名前衛藝術家杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1968)。



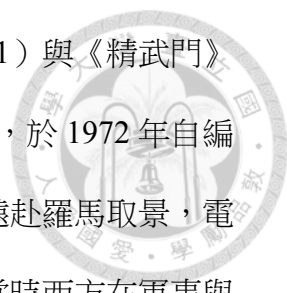
(一) 李小龍民族英雄的矛盾性

李小龍（1940-1973）為一九七零年代華人武打國際電影巨星，其作品在好萊塢、歐美影壇與華人地區都屢屢創下賣座佳績，至今仍是華人在影視界的重要代表，李小龍以武術高手扶弱除惡、抵禦外侮的形象，成為七零年代華人心目中的螢幕民族英雄，但溯源李小龍的出生與成長背景，卻發現許多與中華正統概念不相合之處，據傳他不會說「國語」⁴²，電影中使用粵語與英語為拍攝口語，其混血與出生美國的背景，令「李小龍」此一名詞，本身即成為混雜華人民族崇洋與反洋複雜情緒的象徵。

李小龍原名李振藩，1940年出生於美國舊金山（San Francisco），父親為粵劇名丑李海泉，母親為經濟富裕的中歐混血千金，1941年李小龍隨父母返回英國治下的香港，留港期間因為家學淵源，得已童星之態參與多部港片的拍攝，直到1959年返回美國，並於美國華盛頓州立大學（Washington State University）求學，主要攻讀哲學與心理學，並於學校附近開設自己的武館，以教授武術賺取在美期間的生活費。求學期間也因武館事業的擴大與名聲的累積，因緣際會進入美國電視電影工業，擔任武術指導以及演出次要角色。其美國生活經驗所累積的流暢美語聽說能力，是李小龍在美國社會中得以成功的重要元素之一。在國際間發跡首部美國影集作品《青蜂俠》，李小龍擔綱第二男主角，飾演一名出現在男主角青蜂俠身旁的日籍助理「加藤」（Kato），他帶有東方血統的臉孔與中國功夫也因此首次被歐美觀眾辨識。

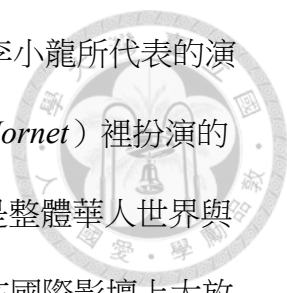
李小龍在好萊塢小有名氣之後，卻仍因美國影視大環境，白人文化為主流與種種商業考量，未能獲得重用，因此挾著好萊塢的名氣返港發展，與新成立的「嘉

⁴² 此處國語為北京話（普通話）。資料參考：湯曄，〈李小龍的「未完成」，以及他所賦予我們的珍貴時光〉。<http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article857.html>。查詢時間：2014/11/20。



禾電影公司」合作，拍攝奠定其巨星地位的《唐山大兄》（1971）與《精武門》（1972），隨後與「嘉禾電影公司」共同成立「協和電影公司」，於1972年自編自導自演移民華人對抗歐洲惡勢力的作品《猛龍過江》，此片遠赴羅馬取景，電影宣傳為「港資電影製作公司第一部到歐洲拍攝的電影」，在當時西方在軍事與經濟、文化勢力仍強勢的年代，華人世界對於屬於侵略者的文化仍有諸多好奇、想像與憧憬，言語間也多帶有對西方文化的仰慕之情，如《猛龍過江》裡李小龍飾演的唐龍，不認得英文與義大利文，在餐廳裡為了怕自己言語不通的窘境暴露，故意裝闊點了菜單上某頁所列的所有菜色，服務生點菜時驚訝的表情也被唐龍視為對自己的尊敬，直到食物全數端上來，才赫然發現每一道皆為湯品，只好故作瀟灑的全部喝下肚，之後才不斷的找廁所解決尿意；唐龍對羅馬古蹟覺得無聊與破爛，沒有「鄉巴佬進大觀園」的驚訝與崇敬，反倒表現出嫌惡與不耐，說這些破舊房子「香港也多的是」，但此番言論使得身邊的華人女伴在電影畫面裡竊笑連連，認為來自鄉下的唐龍天真淳樸且無知，對於歐洲古文明不懂得欣賞，顯露出對西方仍存有的崇敬情緒。

1973年李小龍與美國華納公司合作，重返好萊塢，拍攝電影《龍爭虎鬥》。作為港資李氏電影裡華人受盡外國人士欺侮、起身對抗反敗為勝的國族英雄電影對照，此部李小龍正式在好萊塢打開名氣的作品在情節設定上，由「抵禦外侮」轉換為門派的內鬨，李小龍在此片中的對手並非港資電影一貫的外籍人士，而為同樣出身於少林寺的「韓」（Han），李扮演替少林「清理門戶」的正義角色。《龍爭虎鬥》充滿中國武術哲理的對話，節奏較港資電影施暴/抗暴的戲劇情節相比，進程緩慢，電影裡出現的外籍人士並非敵人，成為李小龍志同道合的武術夥伴，片中使用大量的國樂伴奏，華人角色在其中皆講英文，並身著時空不明的傳統中國服飾，「水鄉澤國」的中國式景色亦屢屢在電影畫面中出現，但同樣時空不明，



具有西方想像的中國元素成為此片打入西方市場的賣點，此時李小龍所代表的演藝身份，非其 1966 年於美國發跡影集《青蜂俠》（*The Green Hornet*）裡扮演的日籍配角加藤（Kato），一個單純會使用武術的亞洲演員，而是整體華人世界與中華古老文化的象徵。《龍爭虎鬥》票房的成功讓李小龍正式在國際影壇上大放異彩，聲勢如日中天，但李小龍本人卻在拍攝新作《死亡遊戲》期間，心臟病發作猝逝，得年三十二歲，成為華人影壇一代傳奇。

回頭檢視李小龍的事業軌跡，從扮演日本人「加藤」一角在美國打開好萊塢大門，以「加藤」角色展現的武術實力成為亞洲代言人，回到香港後拍攝的電影，卻以日本人為最主要的反派敵人，最後由李小龍出面伸張正義，將其打敗，替現實生活在國際世界受到委屈的華人出一口氣。「李小龍」作為民族英雄符號的兩面性亦發生在其血緣與出生地：他可以是現實生活中，擁有美國籍，英語流利，在美國生命經驗豐富的「李振藩」，也可以是電視電影裡，為華人吐氣、擁有一身中國傳統武藝，長袍馬褂赤手空拳打遍欺負華人的外國敵人，瀟灑具有愛國熱血的中華民族英雄。兩者之間的衝突實況，卻絲毫不影響華人觀眾群對他的崇拜與喜愛，王嘉明利用「李小龍」此一大眾文化符號裡崇洋與中華民族自信來源兩種矛盾的情感，作為創作台灣七零年代同樣錯綜複雜的心裡代表，以之為具名，並以直白的手法，在觀眾面前打破對舊有符號的既定印象。

《李》劇全劇開場第一句台詞：「歡迎大家來欣賞，這齣與『李小龍』自傳無關的神話故事」，首當其衝的粉碎了觀眾想在劇裡找尋與傳奇李小龍與其八卦相關的蛛絲馬跡，接著，以身形弱小，劇中名稱同為「李小龍」的演員由遠方投影的大幕慢慢走向下舞台，在視覺上造成巨型彪漢巨人變成十分之一小矮人的有趣剪影畫面。布幕拉開，呈現在觀眾眼前的，是一名身著李小龍《死亡遊戲》裡經典戲服的瘦弱年輕女性，以甜美清澈的嗓音告知觀眾，她是個體氣孱弱的早產

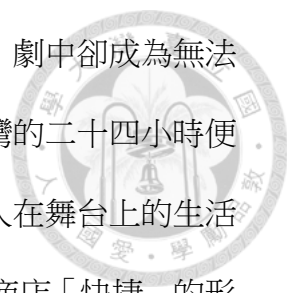
兒，因為誕生在世界上的那一天為李小龍逝世同日，父親以中國宗教「輪迴」與「重生」觀念，期許李小龍的強健體魄在她身上重現，以之為名，華人武打巨星李小龍除了名字出現在劇名之外，並不以其他的方式在劇中呈現。「李小龍」開場的英雄符號於此瓦解，王嘉明使用相同方式陸續破解社會符號，層面延伸至娛樂藝人、政治人物與電影角色，將一個個觀眾印象裡既定的完整人物形象、偶像形象破碎，重新組裝。

（二）時代與角色的使用手法

一九七零年代台灣常民生活細節的變形與重新移植是《李》劇重構七零年代的特殊編導手法。《李小龍的阿砸一聲》以虛構的神話家族故事為主軸，涵蓋的六代龍族成員幾十人，與劇情相關所提及的僅有其中二十二人，以舞台上出現的角色總和計算，除了兩位說書人/死神使者之一的林俊逸從頭到尾沒有舞台名字之外，包含說書人女孩李小龍、世界創造者天父，與天父的毀滅使者「南宮博士」共二十六個角色中，二十四個角色的姓名皆取材自七零年代台灣生活中流行的娛樂與政治名人，諸如台灣影視明星：Teresa（鄧麗君）、飛飛（鳳飛飛）、文正（劉文正）、家昌（劉家昌）、鳳嬌（林鳳嬌）、青霞（林青霞）；政治與社會名人：講老公公（蔣公）、蓮兒（呂秀蓮）、雙澤（李雙澤）、豐喜（鄭豐喜）、扁哥（陳水扁）、明德（施明德）⁴³；以及中外電影電視角色：莉亞（電影《星際大戰》主角）、南宮博士（動畫《科學小飛俠》）等等。但每一個角色的性格與裝扮特色，與其姓名挪用者的原型關聯關係甚少⁴⁴，甚至有刻意反轉，如演員周蓉詩扮演的

⁴³ 在明德要找尋母親 Pink 口中大惡人、使明德從小離開家的壞蛋外祖父 Michael，為父親 Floyd 報仇時，於途中遇到扁哥，明德向其問路，兩人相談甚歡，明德自報其名姓：「我是明德」，與台灣政治人物「施明德」音似，台灣政壇施明德與陳水扁兩人的關係，也使舞台上的扁哥與明德握手時，觀眾由於懂得此中的詼諧趣味而哄然大笑。

⁴⁴ 在服裝外形上，仍有少部分角色帶有挪用者原型裝扮，如莉亞公主的髮型與電影《星際大戰》裡的莉亞公主相似，角色文正身上披著歌手劉文正引為標誌的白色圍巾，扁哥手持六法全書與陳



Teresa，以紅遍亞洲的台灣籍歌手鄧麗君的英文名為其角色名，劇中卻成為無法發出聲音，只能以手語溝通的聾啞人士；或是七零年代引入台灣的二十四小時便利商店 7-11，劇中分成老七與老十一一男一女兩個角色，兩個人在舞台上的生活步調明顯異於其他角色，以極度緩慢的說話與動作，反轉便利商店「快捷」的形象，成為慢條斯理以至格格不入的家族異類，此種破解原有社會符碼的做法，使得全劇充滿觀眾熟悉的名詞，卻又賦予新的視覺與意識形象，造成既定印象的打破，將名詞從舊有的記憶裡解放出來。

與移用姓名的概念類似的還有以社會事件為素材的改寫，一九七六年台灣社會發生的「箱屍命案」，當年因為社教節目《法網追追追》的報導，血腥無馬賽克的畫面傳播全台，成為許多七零年代台灣兒童共同的恐怖回憶⁴⁵，此一事件在劇中成為殉情的雙澤尸首，被暗戀雙澤的蓮兒置放進行李箱，拖回房間收藏的畫面發想來源，《李》劇以扭曲的愛情作為重新書寫的觀點，使得社會新聞事件加入了更多情感層面的可能性。類似的改寫也出現在由省主席謝東閔推動的「客廳及工廠政策」，家家戶戶以手工代工賺取副業收入，台灣由農工走向代工出口的時代的經濟實況變遷縮影，在《李》劇中成為龍族創始母親「莉亞公主」思念受到天父懲罰、變形成影子的丈夫「講老公公」的方式，莉亞公主希望以小燈泡點點的亮光永遠留住丈夫的影子，以手工人造花綿延的花束代表永恆的思念。

關於七零年代事物與社會情景的舞台移植與民情，也出現在人物彼此的互動關係裡。明德的養母施媽媽與鄰居陳太太的家常對話與裝扮，以七零年代普遍的婦女為外形參考，兩人以台語「抬槓」的方式互聊八卦，呈現很鄉土的台灣民間

水扁律師身份相呼應，最明顯的角色豐喜，其原型鄭豐喜患有兩腳萎縮症，舞台上的豐喜在甫出場時亦患有不能行走的肢體疾病。但這些相似性在劇中除了豐喜之外並無發生太大劇情效用，成為單純視覺上聯想的效果。

⁴⁵ 如演員吳朋奉於《李小龍的阿砸一聲》節目單中所提對七零年代的印象，即為「五股箱屍命案」，導演王嘉明亦在《PAR 表演藝術雜誌》221 期五月號專訪裡將《法網追追追》的「五股箱屍命案」列為其心目中七零年代的代表之一。

場景：



施：陳太太～

▲ 施媽媽進

陳：施太太，你來囉，來坐！

施：不用，我等一下有事要隨來走拉。

陳：入來開講一下拉！

施：沒拉，妳這麼無閒。

陳：不會啦！我剛在洗衣服，不過衣服現在都丟到洗衣機裡面。沒要緊。

施：你很勤勞，衣服丟洗衣機之前都會先洗。

陳：是啊，怕洗不乾淨。

施：對拉，公園那裡跳恰恰你甘攔有去？

陳：有啊，你何時回來跳？吳老師有在問。妳腳有好一點沒？

施：有卡好。

陳：有卡好？阿不快來上課，啊對了！賴桑那一日說住院，我們找時間去看看，你講怎樣。

施：好啊，伊是怎樣？

陳：不就是年紀大。

施：是啦。

陳：阿啲，入來抬槓拉。

施：沒拉，我攔有事情欲來走拉。

陳：入來坐拉。不然你來幫我逗做拉。

施：逗做喔，好啊！（坐下）

(摘錄自《李小龍的阿砸一生》下半場演出影像檔案)



兩個女人仿擬中年婦人的寫實對話引發觀眾笑聲，另外七零年代紅遍大街小巷、影響農工學生作息、引起政府單位限制台語播出時間的黃俊雄布袋戲，也在戲中以魔幻的方式出現：龍族被眾人遺忘的子孫家昌，在上半場結尾要求要變成比較有存在感的英雄人物，因此引出以布袋戲偶加上旁白配音的一整段「幻想」場景，家昌也在幻想破滅後自我轉變，由存在感低、在家族眾人間飄來飄去的家昌，轉變為學識淵博的「扁哥」，並透過扁哥拿石頭往上方拋擲，配合碎裂音效，形成打碎天父的意象，帶出下半場「人民做主」主體意識較重的後半部劇情。《李》劇雖然以女性說書人李小龍 1973 年 7 月 20 日出生後三個小時所做的夢為神話發展的時空，但神話與夢此二者所帶有的架空與現實交錯模糊地帶，給予劇本不受約束的時代背景，因此舞台上角色生活的小細節，雖以虛構的羊人世界為劇情開展的環境，卻隨處可見台灣七零年代的常民生活實況，整齣戲在半虛幻半真實之間，以七零年代台灣為素材，交織編寫出「龍的家族」六代寓言故事。

第三節 詛咒或祝福

3.3.1 旁白視角

《李小龍的阿砸一聲》劇中與其他兩部曲除了形式上的差異，另有主述者的不同，《麥可傑克森》與《SMAP X SMAP》兩部作品中，演員在舞台上仿擬觀眾熟悉的新聞與娛樂人物，或偶爾以主持人的身份打破第四面牆與觀眾說話，如《麥可傑克森》宋少卿相聲式的插科打諢，具有串場功能，在觀眾與劇中人物之間扮演中間人物，來回穿梭於片段與片段之間，時而作為戲中局外人，時而成為

舞台場景眾人的一員，但身份界定仍是在舞台上與觀眾做單方面的情感投射與敘事；《SMAP X SMAP》劇末仿照九零年代知名綜藝節目《龍兄虎弟》，現場請觀眾抽籤，指定台上演員即興互動，或接受出來懲罰，但舞台與觀眾席的打破也僅止於此，並非與觀眾站同一立場，或是邀請觀者上台成為舞台上的一部分。因此此兩部曲大部份的時間，舞台上所呈現的情節，都能將觀眾規範在窺視的視角，在其中自我建構對戲的感受。

《李》劇全劇充滿多樣性的旁白角色，領導觀眾去定義場上的場景時空與人物心理，適度的解釋劇情走向，縮短時間推移所需要的現實時間。具備此種功能的角色，包含兩位以死神使者身份出現、節目單上顯示為「說書人」的林俊逸與余佩真，余佩真所飾演的山寨版「李小龍」，亦肩負開場與結尾的重任，整部神話是身為早夭早產兒的她，出生三個小時由生入死的一場大夢，兩人在不時的空間轉換與告知觀眾時間推移的台詞中，來往穿梭在劇情間，以鮮花與雨傘，帶走被其它旁白宣判為死亡的角色。

另一個重要的旁白為吳朋奉飾演的「講老公公」，身份為龍族大家長，在劇初天父下詛咒後被定義為「永遠醒不過來的影子」，而後便長時間的或站或坐於舞台前緣，以旁白兼父執輩的口吻，講述其龍族後人的故事。講老公公對於家族悲劇旁白式的觀察與評論，過於冷靜與無動於衷，甚至不時帶有戲弄，表現其無能為力的處境：

(a.)講公：(國台語混雜)不知是否因為鳳嬌有身飛過程過於夢幻，還是胎教出問題。三個小孩老大 Floyd，天生過動兒，愛幻想，一工到晚變裝成各種有超能力飛正義使者，想飛對抗大魔王和他的手下，救出乎人關在高塔裡面的甜甜公主！可憐阿，各種尺寸的超人裝攏找沒伊飛size。

(b.)講公：(國台語混雜)喔！對了！Michael 還有另一個兒子，叫家昌，有一次，Michael 回家時，這小孩莫名其妙牽著 Michael 的衣角，就到了家。一兩個星期後，大家才發現家裡多了這麼一個小孩。家昌這孩子要怎麼說，就是大家族裡面有很多因子，總是有一兩個無啥重要嘛。不太重要要叫我說什麼？⁴⁶

吳朋奉以講老公公身份出現的旁白，近乎全知上帝，敘事視角跨越時空，能左右台上角色的命運，明顯例證出現在一直受到忽略的第三代小孩，由演員 Fa 飾演的「家昌」身上。家昌由於備受冷漠，戲中往往獨行於眾人身邊，卻插不上話，不受青睞，卻也因其太過孤僻，反而成為全家族唯一能看得見祖父講老公公化身為影子的形體，因此要求祖父為他編造屬於家昌的英雄神話。

屬於家昌的英雄神話，由七零年代紅極一時的黃俊雄電視布袋戲《雲州大儒俠》轉化而來，Fa 身著史艷文服飾，口念素還真上場詩，與吳朋奉以操偶師與布偶的互動方式，旁白一句，場上一動，場中飾演反派山賊的眾多演員，分別以《雲州大儒俠》劇中其他角色裝扮出場，如怪老子、哈麥兩齒等等，造型辨識度高，卻脫離黃俊雄布袋戲的人物性格，走向工具性角色，聽令於旁白的指揮行事，娛樂搞笑性質濃厚，由「主述者」講老公公的心情決定劇中人物「家昌」成王敗寇的命運，家昌並不具備自己命運的主動權，布偶扁平、受旁白操弄的形象也暗喻著歷史紀錄裡單音的事件記錄選擇取向，家昌在短短十分鐘的篇幅裡由蓋世英雄走向愚昧而被山賊群起刺殺的落魄人物，不甘受捉弄的家昌，於最後擊昏祖父，往舞台天幕方向做投擲動作，配合碎裂音效，造成打碎「天父」的意象，並大聲宣告，「現在，我不再是沒人理的家昌，這是個民主的時代，我將做自己

⁴⁶ 《李小龍的阿砸一聲》劇本文本，未出版。

的主人，自己敘說自己的故事，之後我將變成一位聰明、多情、許多人愛戴的角色，你們可以叫我扁哥。」以台灣第一位非國民黨籍的民選總統「陳水扁」競選時的暱稱作為「家昌」獨立自主後的新角色，頗有七零年代人民意識抬頭，黨外運動風起雲湧的意義，也是台灣社會開始慢慢離開民族黨國單一論述史觀的起始。

下半場的主述者，由於講老公公的離場，旁白分配到家族裡每一個成員輪流擔任，在同一個場景中，能夠聽到來自四面八方的各種評價，似乎能夠串聯成有意義的故事，但真實性卻失去了權威體制單口論述的「真相」保證。譬如秀蓮戀屍與死亡，飾演秀蓮的姚坤君拖著象徵屍體的行李箱在場上漫遊，其表姐 Pink、長輩五伯、表弟扁哥與慢慢四人交互述說關於秀蓮的真相：

△蓮兒拖著行李箱進。

Pink：妳看妳姑姑蓮兒，她單戀妳舅舅雙澤，結果不小心害死了他，她躺在他屍體上 7 天 7 夜後，就瘋了。對你姑姑來說，最忠貞的情人，莫過於長著屍斑，再也不會離開她的屍體；最幸福的氣味，莫過於腐爛的屍臭味。

五伯：從此，她就把所有的屍體都當作是雙澤的化身。她開始關心戰爭的消息開始留意飛機的航班。她常常到不同國家的戰場上，用行李箱裝著無名屍體，回到自己的房間。

扁：每一個被消音的，靜靜的深深黑夜，行李箱拖過地板的聲音，房間裡傳來甜蜜輕柔的撒嬌聲，像午夜打更般一樣的響亮。

Pink：看你還敢不敢談戀愛。

（中略）



扁：蓮兒依舊不時像鬼魂般穿梭在家中，直到……

五：最近有看見蓮兒嗎？

慢：沒有

快&扁：你要不要去房間確定一下？

五：不好吧！

扁：她不再出現，

五：也沒有人想打開那塞滿行李箱的房間，確定她是否活著，

慢：在或不在，或是在世界某個角落的戰場遊蕩著。

扁：奇妙的是，一年後，無臭無味的淡紅色屍水，從蓮兒房間門縫底下緩緩流出，慢慢形成了一座湖泊。

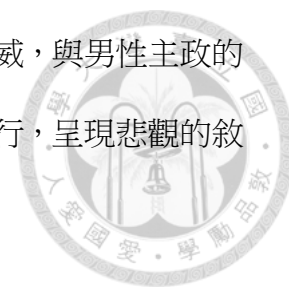
慢：但是不曉得為何，半夜還是常常聽到行李箱拖過地板的聲音。

五：阿彌陀佛！⁴⁷

蓮兒在眾人旁白的台詞中形成死亡，旁白再度左右場上人物離開舞台之後的評價，帶有「蓋棺論定」的意味。旁白強迫著觀眾接受詮釋過的人物命運，也在世代、人物關係紛亂的舞台上，幫助觀眾整理線索，人物在他人的觀看下成型，此概念亦發展到舞台安排上：舞台上不時出現高大的殘缺雕像，「被觀看」的意象鮮明，甚至帶有監視意味。人像有時站立高台，有時坐於高台底座，像是台灣國民中小學裡面常設的國父與蔣公銅像，使得場上的演員即使只有一個人獨白，也感覺高處/背後有監視者，監視者尚包含了上半場以各種形象、在戲中往往以聲音突然干擾情節發展的天父。作者使用旁白與雕像、天父的聲音等等干涉、詮釋場上事件的視角，刻劃台灣在戒嚴時期，威權體制與政治力量充分監控常民生

⁴⁷ 同註 46。

活，影響無處不在的社會狀況，劇中以男性聲音為主的解釋權威，與男性主政的台灣政治情況相符，整個國族神話在此監控、壓抑的氛圍中進行，呈現悲觀的敘事調性。



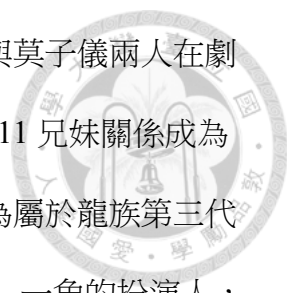
3.3.2 演員與角色之轉換宿命論

演員周蓉詩於節目單上表示，《李小龍的阿砸一聲》由於敘事線並非傳統一線到底，並且因由時空、世代的延展與連結，使得每位演員需要在場上快速變化多樣的性格。她在此提到的宿命觀念，與王嘉明於訪談中提及的「無謂的輪迴」，頗能夠呼應，在此採用其原話如下：

而在這種非直線性的敘事結構中，演員們又扮演很多不同的角色。這些不同角色，常常會有相同的宿命，像是從一個點散出去，有幾條線之後，似有似無又會繞回原來那個點。好像從一個人，分化出不同的角色，最後又殊途同歸。有的角色是這樣，比如高英軒，他扮演的角色，常常都是同樣的命運。或者一個演員扮演的角色，總是被相同的另一個演員的角色殺死……其中好像有一種宿命的觀念，可是都很隱晦。⁴⁸

王嘉明在劇本尚未全部完成、即興排練與細部劇情發展初期，往往將演員們稍按照已有的劇情簡單分類，以兩兩分組的方式進行訓練、台詞與場景練習，並依排練情況，適度調整演員搭配，久而久之便成為劇本中角色安排的基本架構，在因由角色的離場、重新進場，使得原先一起離場的演員自然成為下一場新角色的擔任人。

⁴⁸ 《李小龍的阿砸一聲》節目單。2011。



如周蓉詩所述的較為隱晦的角色宿命關係，以演員張榕容與莫子儀兩人在劇中多世代的角色扮演為例，張榕容與莫子儀由最初第二代的 7-11 兄妹關係成為亂倫情人，經由莫子儀突發性死亡、張榕容悲傷導致自體分裂為屬於龍族第三代的三胞胎後代：快快、慢慢、脫脫，並由莫子儀擔任其中「慢慢」一角的扮演人，7-11 兩個角色在此正式離場，莫子儀以張榕容兒子的身份重新出現。張榕容則改裝扮為龍族第二代由墓地滋養出來的第三代人見人怕醜女飛飛，並經由借宿關係與快慢脫三胞胎同住一個屋簷下，與莫子儀的舞台情人關係不再，吳朋奉飾演的脫脫成為張榕容新角色飛飛的生命伴侶。飛飛與脫脫最終逃離人世，躲入深海，希望藉此回到單純的、唯有彼此依靠的兩人世界，脫脫老死之時，張榕容飾演的飛飛再度以自我分解的方式，浪漫如童話裡人魚公主「化為泡沫」的形式二度離場，演員張榕容等待第三世（第四代）重新出場，成為 Pink 與 Floyd 的小孩，一個令全龍族男性瘋狂的美麗女人青霞。張榕容由全劇最醜的角色飛飛到最美麗的青霞，為導演的刻意手法，讓引起 Floyd 食慾不振的醜女飛飛，重新成為他的遺腹子，並且以 Floyd 心目中完美的甜甜公主形象出現，引發家族最後一場大騷動。

莫子儀飾演的慢慢由於擔心兄長快快搶先自己獲得青霞，因此在與敵人打鬥中暗自妨礙快快的攻擊行動，導致快快喪命於敵人刀下，慢慢也在青霞被扁哥奪走後，失去生命寄託，畏罪自殺，此處為莫子儀二度下場，與張榕容飾演的第四代龍族子孫青霞並無更多的接觸，直到青霞與扁哥成親，由於青霞理解到世界上並無完美的男人存在，因此再度自我分裂出「文正」此一角色，由莫子儀飾演，兼為青霞的丈夫與兒子，是青霞完美的理想伴侶化身，兩位演員的舞台關係重新回到一開始的情侶狀態，並且誕生新的二十三位龍族第六代子孫，重新開始新一輪的輪迴。此種扮演關係或是張榕容不斷以「自體分裂」產生後代的設定對觀眾

而言並不顯著，由於「神話」的主架構所包含的非現實層面，使得演員的化妝與服飾設計擺盪在七零年代的基本生活與外星世界的奇異幻象兩個極端，觀眾看戲後的回饋，也多有弄混演員與角色的情形，在三個小時紛雜的舞台上自是難以要求辨認演員與角色間細微的循環關係。但在導演手法上的不成立，並不抹滅編劇文本中的宿命關係。

於此同時，舞台上也有另一種顯著、不可被忽略的輪迴，如姚坤君所飾演的十三妹與黃健瑋飾演的南宮博士。以此兩位演員與其扮演的角色為例，姚坤君扮演的十三妹鳳嬌與黃健瑋所飾、上帝派來消滅龍族的使者南宮博士相愛，以腳踏影子通感的方式產下三位後代：Floyd、秀蓮、豐喜。但兩位戀人天上人間不曾再見，南宮博士回歸天庭遭受拘禁，鳳嬌獨立扶養三位小孩，其中小兒子豐喜天生重度殘疾，母子兩人在受傷與療傷間找到彼此的依賴方式，並且在豐喜痊癒後，兩人的施療與受療的關係改變，豐喜不再是被欺負、需要照料的幼兒，成為體格壯碩魁梧的男人，面貌長相與南宮博士如出一轍，母子的關係轉變為愛人，甚至夫妻，兩人並不以亂倫為恥，反而成為另一種互虐的手段：

鳳：客廳呢？

豐：除了電視，放甚麼都可以。

鳳：好難，沒有電視的客廳，我就不知沙發擺哪裡？就不知道茶几擺哪裡？就不知道櫃子…

豐：我們弄成攝影棚，我演給妳看，妳演給我看看啊！你轉台，我就再換另外一種演，看妳要國語台語，要愛國的韓流，宣導行的安全短片，還是恐怖的追追追…演著、演著，然後就到臥房…

鳳：那臥房我要貼滿鏡子，不然沒有辦法修正我們的姿勢和演技。



豐：像 dancer 那樣嗎？好三八喔！

鳳：是好嚴謹，所以天花板也要！

豐：不過臥房裡對床的鏡子，風水不好，對婚姻不利，會有第三者。

鳳：沒關係，我們是…母子啊，第三者就是我們的小孩…

豐：也是，大不了我們睡覺，就再換另一間。

鳳：那，鏡子那間就是，刑求的房間。

△鳳嬌鞭打豐喜。

豐：饒了我，饒了我啊！

鳳：我不會放過妳，快說！

豐：我說，我說！

鳳：好！快說！但要輕輕地說！

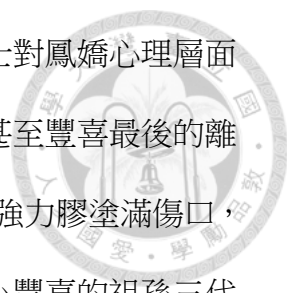
豐：我愛你，我不能沒有你。快刺我，把我綁起來。我受傷了，護士！！

快來治療我，我傷的好重、好重…

豐：啊！啊！我快不行了！快讓我往生，好讓我，重生吧！⁴⁹

演員的表演使台詞聽來格外挑逗，加之鳳嬌的服裝為開衩旗袍，配合紅色情趣褲襪，導演安排二人各自面對觀眾，獨立於舞台前緣兩個光圈中，以喘息、呼喊的獸性聲音，暗示兩人肉體上的交合。鳳嬌與豐喜兩人的關係使鳳嬌再度懷孕，並且產下嚴重畸形的孩子，黃健瑋所扮演的豐喜於孩子出生前便逃離這個家，消失於舞台上，下場換成豐喜與鳳嬌的孩子「小豐喜」。因此觀眾會明顯看到舞台上黃健瑋由南宮博士，換裝成為南宮博士之子豐喜，再換成豐喜之子小豐喜。體態一次比一次畸形，最終由母親姚坤君帶領小豐喜一同自焚臥軌。兩位演

⁴⁹ 同註 46。



員彼此在舞台上的互動方式充滿身體與心理的互虐，由南宮博士對鳳嬌心理層面的傷害、鳳嬌對豐喜扭曲的治療，以及兩人在性虐中的樂趣，甚至豐喜最後的離開，被鳳嬌視作豐喜的復仇，轉而在小豐喜臉上以刀刻字，並用強力膠塗滿傷口，「虐待」成為兩人出現在場上的主要基調。黃健瑋的從南宮到小豐喜的祖孫三代輪迴暫告一段落，但同為姚坤君所飾演的鳳嬌女兒秀蓮，步上母親病態的戀愛方式，單戀表哥雙澤，但由於雙澤無法回應秀蓮的情感，與 Teresa 兩小無猜，因此秀蓮間接的逼死了 Teresa，引發雙澤殉情，秀蓮並且在雙澤死後伴屍，成為戀屍癖，主動到世界各地的戰場上收集士兵骨骸。母女兩人的變態戀愛關係並不因為角色的轉換而停止，觀眾在同樣的聲音與服裝上產生的記憶暫留，會自動植入到下一個角色事件，鳳嬌與豐喜父子三代是全劇最明顯的輪迴關係，除了是角色上的宿命論、導演挑戰演員演技的適性安排角色性格方式，其實也與劇初天父不斷在劇中重複的詛咒相呼應。

3.3.3 男性歷史與華人倫理

雖然《李》劇節目單「劇情簡介」提出以女性角色為視角的觀點，並以主要的家族女性為全劇九個段落的標題名稱⁵⁰，但劇情本身因襲華人倫理習俗，在家族結構的安排上仍是以男性做主。華人歷史中，歷代掌握史書論述權力，以及歷史文字閱讀的群體皆為男性，《李》劇中設定萬能的世界創造者為「天父」，龍族大家長身兼上半場家族旁白的「講老公公」亦是男性，加之以台詞裡提及的歷史為「有變裝癖、充滿慾望的男人」，劇本文本以男性為主體的敘述基調確立，也是中國「夸父開天」、西洋「宙斯」神話傳統下男性主導的開闢神話傳統繼承。

華人歷史長期以來以男性的世襲作為主要的朝代更迭史，「長子」與「長

⁵⁰ 參照附錄一：王嘉明「常民三部曲」結構場次表。

孫」是至今婚喪習俗傳統裡依然存在的重要倫理概念。《李》劇男性演員吳朋奉除了「天父」與「講老公公」的角色外，亦擔任講老公公大兒子「Michael」軀體的扮演者，以佩戴無表情白色素面面具，與前述兩個角色作為區別，長子「Michael」的聲音則由演員高英軒配音，高英軒同時也飾演 Michael 的大兒子「雙澤」，因此此三人的舞台扮演關係，與「長子」、「長孫」倫理繼承關係，形成有趣的連結：

血緣上，講老公公→Michael→雙澤，

舞台上，講老公公（形體）→Michael←雙澤（聲音）

一個華人男性在家族上的定義，由其父親與其長子形構而成，由父親賦予的形體，由後代（長子）為其發聲。Michael 離開人世一景，由於武功身段的需要，由高英軒同時戴上面具，做為 Michael 與演員黃健瑋打鬥，在 Michael 重傷臨死之際，高英軒脫下面具，手持面具以偶戲腹語術的表演方式，一人在同一時空下扮演父子兩代的對話，感人至深，於表演形式有可觀之處，並在文本內部暗示裡，亦俱有親緣牽扯的雙層關係解讀。

「講老公公」與長孫「雙澤」，兩位家族裡以「大家長」與「長孫」身份出現的男性，在角色姓名的取用上除了前述名人社會符碼瓦解的作用外，亦與台灣七零年代歷史有所關聯⁵¹。「講老公公」為國民黨遷台後的軍政領導者蔣介石（蔣中正）「蔣公」的諧音，1949 年國民黨政府播遷來台，時任中國國民黨總裁的蔣中正即擔任中華民國總統，直到其 1974 年逝世。劇中，講老公公與莉亞公主遭到天父以聯合庭 2758 號決議驅逐出天庭，與 1971 年十月二十五日聯合國第二

⁵¹ 感謝林鶴宜老師於口試時提出「命名用意」的質疑，並給予筆者許多相關資料的補充。

十六屆大會會議 2758 號決議，恢復中華人民共和國在聯合國的權利，將中華民國排除在聯合國成員之外的歷史事件相呼應，時任總統的蔣中正面對反攻對岸無望，國際情勢嚴峻，逐漸在政策上轉向內部發展，與劇情裡兩人落地生根，無法重返天庭的處境相似。

雙澤在家族結構裡，為長子 Michael 的大兒子，也就是龍族的長孫。血源來自於一個取著西洋名字的父親，雙澤的取用原型即為台灣民歌推手「李雙澤」，在一片文學、歌壇皆以歐美文化為潮流的年代，李雙澤高呼年輕學子「唱自己的歌」，由此掀起了大學生於七零年代的民歌運動，也在西化風氣與中華正統兩股主流思潮中，重新省視台灣本土文化的位置。李雙澤歌詞作品《美麗島》，由於內容呈現島上風土民情並引之為傲，在後來黨外活動中時常傳唱，也成為具有政治象徵意義的敏感歌曲：

《美麗島》

我們搖籃的美麗島，是母親溫暖的懷抱。

驕傲的祖先們正視著，正視著我們的腳步，

他們一再重複的叮嚀，不要忘記，不要忘記！

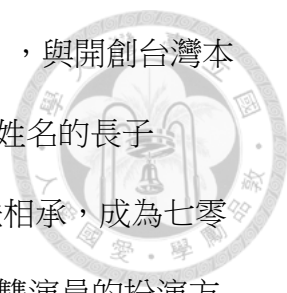
他們一再重複的叮嚀，篳路藍縷，以啟山林。

婆娑無邊的太平洋，懷抱著自由的土地，

溫暖的陽光照耀著，照耀著高山和田園。

我們這裡有勇敢的人民，篳路藍縷，以啟山林。

我們這裡有無窮的生命，水牛、稻米、香蕉、玉蘭花。



以黨國威權政治領導、力圖維持中華正統文化的「蔣公」，與開創台灣本土關懷的「李雙澤」為龍族大家長與長孫，中間夾著以英文為姓名的長子「Michael」，三位具有華人倫理代表性的男人，在血緣上一脈相承，成為七零年代台灣社會文化多重混雜的縮影譬喻。而透過 Michael 聲/身雙演員的扮演方式，父親講公提供了 Michael 血肉之軀，而身為長子的雙澤除了在父親離去時成為父親的角色，也成為其父親一生命運的旁白。

3.3.4 天父的詛咒

王嘉明在訪談中提到，他試圖利用神話的結構來反神話，正如同在《SMAP X SMAP》裡安排反核、社會抗爭事件，用來反對其他直白的藝術對於社會的關切形式。神話除了肩負國族想像的寄託物功能，對王嘉明而言，也是前人對後代的一種框架，神話裡型塑了特定的價值觀，因著世代流傳建構起族群特定的信仰，天父一直沒有說完的詛咒，就是家族的生命在虛無的瑣事中不斷輪迴反覆，在血緣至上的遊戲規則裡走不出來，如同歷史在不同的時空、不同語言、不同種族間無移植障礙的不斷重演。

人是歷史的核心，人性中幽微的共通處一直是王嘉明作品中表現的重點，從《殘，。》賦格的變奏，《麥可傑克森》人人都是瓊瑤戲中的男女主角、都能夠成為麥可傑克森。此種不斷的重複所表態的，並非事物多元的「可能性」，而是底層中不變的宿命與循環，神話中所展現具有超常理的誕生/死亡樣態，並無助於角色擺脫人世情感中的悲苦，甚至更深層的將悲劇推進：他族的血統殺不死，因此唯一的復仇必須由親人動手；為了延續血統的特出性，因此無盡的亂倫產生。神話裡成為現實解藥的神力，在《李》劇中反過來成為擺脫不去的詛咒，由劇末 Pink 對扁哥的台詞，能了解劇作家本人對於「歷史」的理解：「看看現在

的你，看看死去的大家，你還不瞭解嗎？歷史，只會不斷重複，歷史先生，不過是一位有變裝癖、充滿欲望的男人，不要以為你換了衣服、換了時間、換了地點，我就認不出來你。⁵²」王嘉明將「歷史」視作有機體，並且以男性的角色置入。

紀蔚然在《PAR 表演藝術》雜誌評論此劇時，說明了神話同時成為民族信仰與包袱的兩面性：

……「功夫」就像是恩賜,也同時是詛咒,竟然成為永遠拿不掉的標籤。李小龍讓我們成了「龍的傳人」——《李小龍阿砸一聲》就從這個命題開始。劇中，台灣這個符號同時是恩賜和詛咒，而最大的危機不是外來的威脅，卻是自相殘殺。年長的一代身負歷史(神話)的包袱，在他們之間仇恨多於理解；年輕的一代亟欲逃脫喧噪的世界，過著「天天上網、不斷推讚」的無重力存在。老一輩的人死於悔恨，而年輕一輩的人最後發覺他們終究無法逃脫重力的牽引，魔咒尚未解除。⁵³

劇中想要逃離人世，躲至深海的飛飛與脫脫，終逃不了生老病死的基本生物循環，必須無奈的重複演繹其陸上同胞情感上的等值的分離痛苦，詛咒與生俱來，無法解除。如同在世界各種民族主義並呈的狀態下，台灣人/中國人/華人等名詞上相互交疊、時而混淆的族群也會因著他者，或許是西方，或許是亞洲他國，也或許是特定利益事件產生時，在他人定義自身的排外意識下，成為被排除於其他各民族的、具有與他者不同特性的群體，並且從特性上找到催眠自身成為某民族的動力。「李小龍」是華人在西方世界的正面象徵，但同時也成為西方觀看東方的有色眼鏡，詛咒並非單方面的解除即能消逝，並且當多數人皆接受了詛咒的

⁵²同註 46。

⁵³紀蔚然。〈擺明跟自己過不去的王嘉明〉《PAR 表演藝術雜誌》223 期 2011 年 7 月。

催眠，少數人的自覺也難以撼動大方向的走向。王嘉明用三個小時的亂倫神話悲劇，神性與人性缺陷互動下的慘案，解構神話在民族建構過程裡的神聖性，破解國族信仰在台灣七零年代前後的不可撼動性，但在神話的底蘊裡，孕流的是創作者對於人性浪漫的痴迷。

3.3.5 生命、愛情與死亡

王嘉明對於戀愛題材有著特殊的偏好，《李》劇中豐富多樣變形、詭異的愛戀，對解讀其作品中的「愛情」題材與生存死亡概念，為不能忽略的精彩作品，並且從大量亂倫與畸戀的關係中，看到編劇王嘉明對於因戀愛造成的扭曲心理狀態，甚至犯罪事件，以同理心甚豐的台詞編寫角色動機，替現實中難以為社會接受的病態情愛，註下浪漫、俱有說服力的溫柔註腳。

世界民族起源神話多以亂倫為始，並非偶然，愛情為人類原生生殖動力，生存與死亡本為一體兩面的存在，事關民族血緣的留存與後代勢力的擴張。安德森認為，形成民族主義的想像裡，死亡與不朽是兩大關心要點，與宗教的想像之間有密不可分的關係（安德森 48）。他進一步論述，宗教對於人類的苦難具有「充滿想像力的回應能力」，並且以各種轉化方式，將「宿命」轉變成生命的連續性，暗示世間萬物有「不朽」的可能：

宗教思想也以種種不同的方式—透過將宿命轉化為生命的連續性（如業報或原罪等觀念），隱晦模糊地暗示不朽的可能。經由此，宗教思想涉及了死者與未降生者之間的聯繫，關於重生的秘密。任何一個曾經經驗過他們的子女受孕與誕生的人，都會模糊地領會到「連續」這個字眼當中同時包含的結合、偶然，和宿命？（安德森 48）



宗教的連續與不朽生死觀，在《李》劇中並未被放大強調，編劇將主力放置在愛情以及各式各樣離去人世的方式，死亡的各種形式，寄託、演化了重生的多種可能性，但一切都由「情」出發，為生命起源的開始。《李》劇裡帶有宿命論的生死，動力來自於難以克制的人類情感，「情」也是編劇將七零年代社會實景轉化進龍族神話的催化劑，本小節將逐項論述。

（一）愛情與亂倫

畸戀與亂倫是龍族六代神話故事的大宗，權力的爭奪在龍族家族史上並非財產或地位，情場才是龍族子孫的戰場。先前所述的的血統純正問題，成為近親相互嫁娶的最佳理由。劇中出現的婚配關係，除了第一代莉亞公主與蔣老公公未知是否有婚姻外的親族牽連，以及天庭使者南宮博士與龍族十三妹鳳嬌一見鍾情通過影子通感，非婚生子之外，其餘的婚姻與愛戀關係，皆來自龍族內部的親緣嫁娶。

劇中屬於家族內部親緣愛戀關係複雜，如表所示：

	角色	演員	親族關係	戀愛關係	結果
1 ⁵⁴	南宮博士、鳳嬌	黃健瑋、姚坤君	無	一見鍾情。影子通感生子。	分隔兩地
2	鳳嬌、豐喜	姚坤君、黃健瑋	母子	情人	產子、豐喜離開
3	7、11	莫子儀、張榕容	兄妹	情人	結婚
4	Michael、Pink	高英軒/吳朋奉、蔡巨晏	父女	女兒單戀父親	賭氣嫁給 Floyd

⁵⁴ 南宮博士並非龍族人，為了突顯其子豐喜、孫子小豐喜的演員扮演關係而破例放入表格中。

5	雙澤、Teresa	高英軒、周蓉詩	兄妹	情人	誤會、殉情
6	雙澤、秀蓮	高英軒、姚坤君	表兄妹	秀蓮單戀表哥	害死雙澤，秀蓮發瘋
7	Pink、Floyd	蔡亘晏、周明宇	表兄妹	Floyd 癡迷 Pink	結婚
8	脫脫、飛飛	吳朋奉、張榕容	表兄妹(?)	生活夥伴	一起逃至海底
9	青霞、五伯、慢慢、扁哥	張榕容、周明宇、 莫子儀、Fa	叔公姪孫 女、叔父姪 女	眾人迷戀青霞	青霞選擇扁哥。五伯消失，慢慢自殺
10	青霞、文正	張榕容、莫子儀	母子	青霞意念化身的完美男人	結婚生下 23 名龍族第六代成員

所有《李》劇裡因情愛所造成的犯罪都有足夠成立的理由。而「亂倫」在此神話架構下，並非犯罪條目的一項。鳳嬌與豐喜為腹中的胎兒命名場景，豐喜的哥哥與嫂嫂，也就是鳳嬌大兒子 Floyd 與媳婦 Pink 亦現身在場，並偽裝成鳳嬌懷孕大腹的的形狀，躲在覆蓋於演員姚坤君肚子上的大棉被裡，參與鳳嬌、豐喜關於新生兒的名稱的討論，場上的氣氛與關係的錯置詭異難解對劇中人物沒有顯著的影響。

龍族第二代的 7 與 11 被設定為與其他兄弟姐妹的時空基因不同，兩人緩慢的在旋轉舞台周圍行走，以韋瓦第《四季》樂章為背景，經歷春夏秋冬四季變換，以極度詩意的台詞，配合隱形人物家昌四季應景的花瓣飄灑，形成與劇中悲劇格格不入的愛戀氛圍，兩人由於世間找不到另外的人與其匹配，因此自然而然成為最適合對方一對戀人，並且在 Floyd 與 Pink 結婚的同一天，由龍族長子 Michael，

亦是 7 與 11 兩人的大哥主婚，正式由戀人關係成為夫妻，自此正式相廝相守。兩人是龍族唯一完滿的愛情戀曲，也是全劇最特殊的純愛片段，在劇中並不以「亂倫」視之。唯一被明顯提到「亂倫」字眼的，是劇末最後第四代與第五代的青霞與文正。自詡為開放、自己的主人的青霞丈夫扁哥，在被妻子與兒子孤立的狀態下，憤而以倫理為其背書：

文正：媽說過了我不是妳生的。

扁哥：難道你又是跟哪一個男人？

青霞：不是，我是靠自己追求完美的意念，懷孕生下他的。

文正：我生下就是為了跟青霞在一起。


扁哥：你叫他甚麼？你還有沒有倫理？⁵⁵

扁哥最終被文正以小刀刺死，死前遺言「我們都是因為理想而分裂的，都是因為理想才沒有倫理」，為台灣政治環境與歷史發展作下編劇個人的註解。

「亂倫」並非龍族悲劇產生的主因，主因來自於亂倫雙方情感的建立與毀滅形式。以鳳嬌與豐喜為例，兩人關係一直是互虐式的，初期鳳嬌以粗暴、引發痛楚的療傷手段為天生殘疾而遭受欺侮的豐喜治療，兩人在不斷受傷、治療；罪惡感與贖罪的關係裡輪迴。當熱心的五伯將豐喜軀幹上的畸形治癒時，豐喜也同時失去了與母親相處的熟悉慣性，兩人以罪惡感相依存的相處模式由受傷/療傷轉換成為性虐上的施虐/被虐，亂倫引發的罪惡感反而成為其亂倫的最大動力來源。

另一對以亂倫引發悲劇的為單戀父親 Michael 的 Pink，由於父親的拒絕而賭氣嫁給具有英雄幻想、將 Pink 認作故事中等待救援的甜甜公主，瘋狂迷戀她的

⁵⁵ 同註 46。



Floyd。出於報復，Pink 將每一次懷孕生下的孩子烹煮來吃，成為家族中著名的內臟大餐，Floyd 最終被兩人順水飄走，因失蹤而逃過一劫的孩子明德，於不知情的情況下決鬥並被刺殺而死，死前透露 Floyd 一直知道 Pink 生下小孩、並煮成晚餐一事，決定不說破且願意吃下以親骨肉做成的晚餐，是 Floyd 愛 Pink 的方式，讓 Pink 可以對他盡情的復仇，滿足她心中報復父親、Floyd 與龍族的願望。

與兒子生下「孫子」、殺嬰吃嬰等等駭人聽聞之事，在王嘉明的筆下轉化成為愛情執著、愚蠢卻帶有浪漫的選擇，是人物面對已發生的悲劇唯一的補救方式。這樣的例子在秀蓮身上更加明顯。

秀蓮愛戀大表哥雙澤，但雙澤心繫同父異母的妹妹：既聾又啞，只能以手語進行溝通的 Teresa。秀蓮生性善良，但在嫉妒心與佔有慾的唆使下，假借雙澤之名寫了一封告別信給 Teresa，並半開玩笑地說最希望收到的結婚禮物是 Teresa 那雙靈巧的手。Teresa 識破了信的偽造，但為了成全苦戀的秀蓮，自斷雙手寄與雙澤，喪失與世界溝通能力的她，也自滅於河流之中。錯估情勢的秀蓮，趕往 Teresa 死亡現場，發現的是倒臥在 Teresa 身上，以竹枝挑耳殉情雙澤的屍體，她將屍體以行李箱裝箱帶回，死亡使雙澤再也無法愛上他人，成為無言忠貞的情人。秀蓮也因此戀屍，摻雜懺悔與報復，收集世界各地戰場上的屍體，終其生為過錯贖罪。戀屍癖在這樣悲戚故事的開脫下，不再背負「變態」的負面罪名，成為值得同情的角色處境，某種對愛情執著的純粹情感。此種筆法在《李》劇中屢見不鮮，為王嘉明擅長的，將現實既定符號，脫離社會刻板印象，透過浪漫轉譯，賦予新的視角，也是《李》劇中處理七零年代台灣集體記憶符號的重要手法。

（二）死亡與誕生

死亡在王嘉明的轉譯過程裡，顯得浪漫。宗教面向的輪迴與宿命由演員與角



色的扮演關係處理，文字與台詞上的死亡趨近於某種精神狀態，由於現實需要而轉換型態繼續延續。龍族大家長講老公公在遭受南宮博士滅絕的懲罰後，化作「永遠醒不過來的影子」，但並非自此消逝，親人中仍有孫子家昌能夠與其溝通；張榕容扮演的 11 因 7 的意外死亡悲傷過度，而自體分裂由單一女性成為男性三胞胎，生命性獲得延續，同為張榕容飾演的飛飛，因為伴侶消逝，自願化作海裡的泡沫，不再以生物的形體出現，卻也非實體消失。劇中趨近於現實生活的死亡，仍被賦予延續性的敘述，如鳳嬌與小豐喜臥軌自焚，化作「隨風飄散的灰燼」，或是秀蓮消失在自己的房間中，「無臭無味的淡紅色屍水，從蓮兒房間門縫底下緩緩流出，慢慢形成了一座湖泊。」逝去的角色都以某種形態繼續存在於世上，如同神話故事裡，化作山脈、湖泊、日月等眾起始神話中的神祇，以他種非生物型體的方式將精神層面於世上繼續延續。安德森所說宗教思想涉及死者與未降生者的關係，劇末的最後畫面除了兩名死神使者的說書人，十名演員各自獨立躺在長形桌上，身上覆蓋白布，形成現代醫院中死亡意象，依照國家戲劇院旋轉舞台的圓盤擺置成十等分狀，由下舞台慢慢旋轉直至上舞台底部，遠觀像一個巨型的時鐘，不斷的旋轉、重複，沒有盡頭，十位演員於場上的好幾個世代的紛擾，都在此刻沉寂，但轉盤仍舊繼續轉動，劇中對於死亡與誕生此兩種生物現象的想像，從飛飛化作泡沫前的獨白可窺知：

我好像摸得到時間，像剛出生嬰兒鮮嫩的臉龐，皮膚上面有著看不出來的毛細孔，毛細孔裡沉睡著拿著時鐘的老頭子，還是毛細孔裡是一顆顆孕育死亡的蛹，每位嬰兒領到的鬧鐘都不一樣，時間到了，黑黑的死神就會爬出來，幫你蓋被子。或許，我們是色盲，我們覺得的黑色對死神來說是狂野的螢光粉紅。但也有可能是，黑色對死神來說是狂野而

歡樂的，白色才是最骯髒的顏色……⁵⁶



死亡在王嘉明的作品中大量出現，三部曲皆俱備有葬禮的場景，並非偶然，將會於三部曲各自內部討論後，於結尾部分一併討論。

在本劇《李小龍的阿砸一聲》以神話作為主軸脈絡的作品中，可以發現王嘉明對於人類生存與死亡的童話性想像，將死亡視作另一種精神狀態的延續形式，情感的能量並不隨著形體的轉移而消逝，反而是精神主體的支撐動力來源，與死亡相關的輪迴在劇中的處理，雖然帶著詛咒的悲劇形式，仍無損於「死亡」此一生命過程對於人類情感上的柔情觸發，亦為作品中最動人之處。

第四節 小結

《李小龍阿砸一聲》在國家戲劇院演出後，在表導演方面受到的正面肯定遠較負面評價來得少，即使在結構上突破王嘉明一直以來少故事情節的創作發想，揉合神話與童話的超現實浪漫幻想，結構龐大，演員眾多，成為王嘉明個人首部進入大劇場的試水溫作品，卻在戲評界遭受許多批評。王嘉明在訪談中承認自己在導演策略上的疏失，導致觀眾的失焦，但在重新觀看錄影片段，不難發現由於文本慢出的關係，許多演員在台詞上不甚熟稔，即興、互救的情形不在少數，台詞與片段連結的不熟，使得演員無法專注於表演上的丟接與嘗試，困在「不出錯」的階段，而少了劇場臨場與對手演員和觀眾互動的火花。加之此次劇本多浪漫抒情、長篇形容詞組合而成，文學性質較高的台詞，如果沒有事前處理「關鍵字」與「態度」，對觀眾而言，會流於朗誦般的冗長與失焦，許多演員選擇偏於寫實能量的表演方式詮釋角色，在國家戲劇院的大劇場，雖然有麥克風的協助，但仍

⁵⁶同註 46。

嫌不足。

種種技術上的問題，造成劇團收到的回饋多以負面為主，但從王嘉明個人的創作觀之，此劇的確為其突破性的作品，紀蔚然對此評價：



難得有此「殊榮」在國家劇院作戲，王嘉明偏偏不走便宜路線，沒出賣自己風格，反而向自己挑戰，處理一則史詩般的國族寓言，進而向觀眾挑戰，大搞隱晦並拒絕販售可以對號入座的符碼(阿扁不是阿扁、林青霞不是林青霞)。縱然在編導執行上有些缺失，縱然在長度上不知節制，就其藝術野心與實驗精神而言，本劇值得肯定。尤其在有很多段落裡，王嘉明對語言的掌握已經鑄造了屬於他自己的抒情風格——詩意滿盈卻不文藝腔，而且和現代詩有所區隔——在當今舞台的語言生態裡，這項成就不可小覷。⁵⁷

《李》劇錯綜複雜的亂倫、血腥情節，與王嘉明在 2003 年於台北藝術大學執導改編自莎士比亞作品 *Titus Andronicus* 的《泰特斯—夾子/布袋版》一劇有故事的相似之處，但論及兩劇中的相似性，以及王嘉明創作經驗中，移用前部作品到下部作品的例子，如王嘉明早期作品《殘，。》裡面的愛情語彙，或《家庭深層探鑽手冊》裡對聲音的使用，在許多後期作品中皆能看到在其基礎上進一步發展的痕跡，跨界作品《國樂情人夢》與《SMAP X SMAP》雖同樣使用現場及時攝影與投影的表演形式，卻有內涵實質意義的不同：《國樂情人夢》以此消弭演奏者劇場演出技巧上的問題，《SMAP X SMAP》以此作為九零年代媒體普及與網路世界的縮影。《泰特斯—夾子/布袋版》與《李小龍的阿砸一聲》更像是導演

⁵⁷紀蔚然。〈擺明跟自己過不去的王嘉明〉《PAR 表演藝術雜誌》223 期 2011 年 7 月。

在每一次的創作經驗裡，個人藝術手法與觀點的累積的影子，《李》劇中使用的社會、歷史符號轉譯手法與多樣的暗示、隱喻元素，以王嘉明創作歷史與純文本分析的角度，都是精彩非常的特殊作品，但這樣在文字與結構上突出的劇本，如何藉由舞台的演出形式傳達給觀眾，又是另一件值得討論的議題，在此觀點上，《李》劇的編劇王嘉明，顯然比導演王嘉明的角色來得成功，也是未來如果《李》劇重演，必須要面對的問題。

《李小龍的阿砸一聲》以時空不明的國族神話為結構，利用女性早產兒李小龍出生時做的「夢」為其神話與現實的落差解套，以家族血緣詛咒的世代亂倫悲劇故事，透過愛情與死亡重生的歷史輪迴概念，作為七零年代台灣社會對於國族想像的寓言故事。此處引用安德森於《想像的共同體》談論愛國主義與民族主義的篇章，其中的結語能作為《李小龍的阿砸一聲》全劇的創作與故事整體註腳：「我們喚回過去，想像同胞愛，夢見未來。」（安德森 215），只是對於《李小龍的阿砸一聲》編導王嘉明而言，未來只是歷史又再一次的因果循環，無止無境。

第四章 《SMAP X SMAP》



第一節 形式就是主題

《SMAP X SMAP》是一部形式重於內容的戲，編劇兼導演王嘉明在「常民三部曲」前兩部：《麥可傑克森》挑戰華麗的尾牙演唱會大秀，與《李小龍的阿砸一聲》六代神話故事兩種截然不同的敘事方式後，第三部曲九零年代，以「網路世界」與「影像世代」兩個關鍵字為創作主題，在中山堂裡降下左右兩側巨型螢幕，佔據整個舞台平面上半部的視覺空間，將剩餘的下半舞台空間規劃為電視電影拍攝使用的大片簡約綠幕，利用三台攝影機現場攝影，直播場上演員精算排練過後的演出實況，及時後製背景與加上黃色標楷體字幕，將整個劇場作品成為後設的影像製造工廠，在劇場中呈現電視電影與網際網路將 3D 世界轉為 2D 的生產線與敘事模式，以日劇十一話加上「序」與「SP」特別篇的分段形式，內容主要使用九零年代台灣社會蔚為風潮的經典日劇與日本卡通片段，以及紅極一時的港片、陸劇、好萊塢電影與台灣綜藝節目，以知名戲劇角色與情節，帶入九零年代的社會事件與媒體現象，以影像與現場演出同時進行的雙重呈現方式，表現九零年代電腦與網路發展迅速的社會，人際關係與參與社會事務在形式上產生的巨大變革，表現人與人之間的溝通如何由言語與肢體轉變為文字與圖片的平板形態，街頭運動由鍵盤與影像的訊息傳遞取代的現象，《SMAP X SMAP》以劇場直接面對觀眾的方式，玩弄影像虛構與真實界限的兩面關係。

《SMAP X SMAP》在調性上一改《李小龍的阿砸一聲》裡深情浪漫的對白，與《麥可傑克森》熱情活力以歌舞貫串全劇的走向，利用多重影像並置造就的距離感營造殘酷現實的氛圍，演員以日台語混雜的新創語言作為溝通口語，時而穿插粵語英語，極少數片段使用國語，強迫未曾看過特定日劇或電影的觀眾，

必須倚靠字幕輔助來理解場上情況，以影像 Zoom In Zoom Out 加強重點的方式，並非體貼遠處觀眾席的觀看群眾，反過來讓觀眾忘記舞台上活生生的演員與舞台整體完整畫面，「強迫放棄」與「強迫遺忘」為九零年代步調繁忙的產物，資訊的大量與快速並非成就了完整的訊息，反而收束了訊息呈現的方式：平面、快速、易逝。王嘉明在劇場裡以多角度並存，場上多時空並置的展演方法，濃縮了網際網路普及以來，人群對於資訊選取的焦慮，以及浪漫華麗場景背後空虛與荒謬性。本章主要從《SMAP X SMAP》的形式出發，分析九零年代世界普遍的資訊化社會現象，並且觀看身為創作者的王嘉明對於台灣在媒體全球化、資訊及時化的影響下，作出的回應與觀察。

第二節 無孔不入的媒體

4.2.1 消費至上的共同體

媒體主導著今日人群的自我想像，自我想像影響消費者在購物時的選擇。

《SMAP X SMAP》以著名跨國連鎖傢俱賣場 IKEA 為題材，將 IKEA 四個字母錯置為「IKAE」，音似台語「他喜歡」（伊尅意），利用日劇《庶務二課》行銷策略會議的場景，以日本喜劇影集誇張的肢體語言與聲音，諷刺今日消費者購物行為受到企業刻意操弄，「這城市 70% 的人家裡布置得像 IKAE」⁵⁸，消費者看似自我選擇、自我意志為主宰的家居佈置設計，實則為企業與媒體營造出的強烈商品形象，劇中以誇張笑鬧的手段，檢視消費者習以為常、被引導而不自覺的消費習慣，在廣告訴求「同理心」的行銷手法背後，隱藏的是以符號堆積、物件之間彼此互為意義的緊密社會符碼結構。

⁵⁸ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。



宏⁵⁹： You know compassion(日/英文)，同、情、心，你要和顧客有同理心。你要想像：當他背著購物袋，逛來逛去，翻開黑色三人座皮沙發的標籤：34900 元.....

蔡：便宜。

宏：這麼貴，買不起，感到沮喪、

△ 「感到沮喪」時音樂心肝寶貝進 0:25，音樂進。

宏：失望、自責，覺得人生黯淡無光時，這時，一個不起眼的角落籃子裡，放滿了便宜的小抱枕，還有廉價的小夾燈，頓時，像在茫茫黑暗的大海裡，看到一束光，他伸手進籃子裡，不再背負著空虛、空洞和寂寞。

△ 音樂 cut

念：那夾燈單獨看就是很醜啊！


(中略)

宏：不！他買走的，是希望.....希望哪一天有錢時，就可以買配抱枕的34900 元沙發、(不要寫信！) 配小檯燈的書桌。你必須「為顧客著想」.....

所有的消費物都與社會地位做連結，將昂貴與廉價的物品並置，讓購買者意識到自己在社會的位階，對於更高價的物品有美好的想像與期待，此期待即為潛在購物慾望來源。在此，物品脫離實用層面來到文化賦予的象徵意義結構內部，成為符號結構的一員。法國思想家布希亞 (Jean Baudrillard, 1929-2007)⁶⁰的著作《消費社會》裡對此有相關論述，他認為在工業社會與早期的資本主義社會，人

⁵⁹ 此劇引述所使用的發話人，皆以演員本人名字簡稱為代表，因劇中部分選取的經典影視片段，除了主要角色的模仿之外，其餘擔任配角的演員並沒有顯著相對應的角色名稱，因此引用上以演員名字簡稱來表示。「宏」為王宏元，「蔡」為蔡巨晏，「念」為張念慈。

⁶⁰ Jean Baudrillard 中文譯名有鮑德里亞、波德里亞與布希亞，本文使用最後一種譯名。



們通過「生產」的勞力交換進入社會體系，而當代的人們則是通過消費而獲取自己在社會中的位置。工業革命以來，物品大量複製生產與堆積，成為「商品」形式，消費者在購買決策判斷時，考慮的並非物品實際性功能，而是以結構主義「所有的含義都應成為循環的」觀點⁶¹，「讓一個符號參照另一個符號，一件物品參照另一件物品，一個消費者參照另一個消費者」⁶²，判斷同質性的其他類似物品能為消費者帶來何種社會觀感，以此作為選擇依據。「符號消費」表明消費行為已經超越了維持生存的必須開銷，加入了文化因素，人們想透過自己所消費的東西，創造他們是誰的意義⁶³，但事實上每一個選擇，仍逃脫不出商業的操作手法，訊息傳遞的快速，看似每個擁有電子設備的個體都能夠以私人觀點影響群體意見，背後仍是個體單方面的接收訊息，被訊息隱含的植入性需求推動生活走向⁶⁴，在日常的價值觀建構裡，個體對價值判斷的取用素材盡皆由主流媒體塑造完成，個人只能在眾多已被架構好的形象中，選擇一種對自己最有力的生存方式，跳脫不出媒體所營造出來的貌似開放實則封閉的假象，也是「IKAE」以「他喜歡」為口號，卻其實仍陷入選擇某個工廠大量生產的複製品之一的寓意。

媒體看似開放實則封閉的例證，由劇中〈2E00 鄉民開講〉仿政論性節目兩方來賓的討論過程觀看，更為清楚。正反雙方來賓以辯論比賽似的方式左右兩邊各自安坐，討論的主題為九零年代日劇盛行的「師生戀」議題。兩方陳述意見過

⁶¹讓·鮑德里亞。《消費社會》。劉成富，全志鋼翻譯。南京大學出版社。2008年十月第三版。88頁。

⁶²同上，116頁。

⁶³高亞春。《符號與象徵—波德里亞消費社會批判理論研究》。人民出版社2007年七月第一版。頁73

⁶⁴布希亞談論「廣告」：「廣告……它是一種預言性話語。它所說的並不代表先天的真相（物品使用價值的真相），由它表明的預言性符號所代表的現實推動人們在日後加以證實，這才是其效率模式。它使物品成為一種偽事件，後者將通過消費者對其話語的認同而變成日常生活的真實事件。」（《消費社會》119頁。）廣告製造出了「需求」，人在群體中為了尋求自身的特立性，往往選擇購買以「個性」為商品包裝的物品，「人們身上真實的差別使他們成為矛盾的存在，而『個性化著的』差異再也不會把個體相互對立起來，它們都根據某種不確定的等級進行等級劃分並向某些範例匯聚，它們正是以那些範例為出發點被生產和再生產的。」（《消費社會》頁71。）這種只能在各種模式裡選擇的樣態即是本段想表達的個體被動地接收訊息此一概念。

程，主持人對引導其相互溝通抱持消極姿態，反到樂見來賓爭吵與對罵，以增加節目效果，正反論點走向沒有交集的情況之下，第三方意見的產生，非且沒有化解衝突，反而成為節目話題難以進行下去的巨大難題。飾演柯南的演員在討論《魔女的條件》未知老師流產的事件中，提出「孩子可能不是男學生黑澤光的」此一跳脫性假設，他認為媒體剪裁事實的片段，加之以蒙太奇的剪接手法，將大眾導引到特定結論，但可能並非真相，主持人對柯南細膩觀察的回覆，全然以商業考量為出發點：

崔：但是，節目不能有沉默。

維：可是，觀眾需要思考。

崔：不，你要直接告訴他們結果。

維：那我說吃屎健康，大家都去吃屎嗎？

崔：你如果配合 Power Point，大家就會相信。

（中略）

崔：柯南小弟啊，如果沉默，觀眾會轉台。……你知道一旦觀眾轉台，就不會有人買廣告，沒有人買廣告，節目就會倒，節目倒，你就沒有通告費，沒有通告費，你就沒有錢買麻醉針和換鏡片和鞋帶。了解嗎？

維：了解。

崔：真相是只有一個，就是每一集有一個真相，但今天和明天的真相可以不一樣，了解嗎？

維：可是…

崔：不用那麼堅持，如果今天就確定真相了，我們明天就沒有東西討論了。

維：可是…

崔：觀眾會習慣遺忘的，重點是你每一集要吸引觀眾，了解嗎？⁶⁵



觀眾對真相探知的冷漠與被動接受訊息的習慣，使政論性節目正反兩肇意見的討論成為綜藝式的情緒性喧鬧，真相的揭露並非重點，只要人人都能發表意見、與他人爭論，但又不需放棄自我觀點與他者觀點妥協，每一種立場都有說話的空間，政論性節目才能無止境的「討論」各項議題，成為電視台重要收入來源的帶狀性節目，而往往到了節目最後，關鍵的結論或是討論的中心已經被遺忘，只剩下觀眾對於各個演說者表演的印象，媒體創造了話題，卻沒有要解決的企圖，整個社會仍舊照著安排好的議題炒作，由這一個主題跳到下一個議題，世界依舊不因為個體的發言產生劇烈改變，媒體與商業把持著電子資源使用者的價值建立，成為社會得已按照商業模式進行的源源不絕動力。

4.2.2 布希亞「超真實社會」

(一) 布希亞理論

布希亞在學術評論中常被歸類為「後現代」，「後現代」一詞包含廣闊，所觸及的解構、全球化等相關議題，在《SMAP X SMAP》多有提及，其中不乏對於應該「解構定義」卻反被定義為某某主義的「後現代主義」本身嘲諷，在劇中多以權威與「吊書袋」的方式，處理此類試圖解釋現象卻使人更混亂、與現實脫節的專有名詞。王嘉明似乎不希望自己的作品被定調，也不喜歡「定義」，他在碩士畢業論文〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉與本篇論文所作的訪談裡，皆提到文字造成的二元狹隘性：

⁶⁵ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。



…..也不要二元模式看待一些討論，例如：討論質疑一些「身體」、「非寫實」或是「實驗」的概念，就認為我反對這些路線，甚至說我想回歸寫實路線。二元的模式常讓人變得猴急、好鬥。……

(《泰特斯—夾子/布袋版》及其他) 頁三)

我今天溝通不用感覺字眼，工作不用感覺字眼，並不代表我沒有感覺，這是一個錯誤文字二分之後的結果。我不用「感覺」這個字不代表我就沒有「感覺」，這是文字二分，你沒有用所以沒有，完全陷入文字想像的二元。

(王嘉明訪談稿)

此種對「定義」分類上的矛盾，也出現在布希亞的概念中。超真實社會所屬的「後現代」誠如布氏所言，「當你認為你是在模擬的階段時，你已經不在那兒了……由此來看，後現代自己就是後-現代的：他自己只是一個膚淺模擬的模型，而且只能指涉他自己。⁶⁶」布希亞的「超真實」建立在「擬真」之上。「擬真」為《SMAP X SMAP》劇中敘述模式建立的重要元素。布希亞將擬真的歷史分為三期：「仿造」是從文藝復興到工業革命時期的主要模式，是對自然現實的附本⁶⁷；第二階段「生產」屬於工業時代，所有的物品由同一個模型出產，彼此互相為對方的擬像，「自然」成為可被支配的對象；第三階段「擬真」則是目前受符碼支配階段的主要模式，大量生產累積的商品堆積形成結構，遵循結構的規律，

⁶⁶尚·布希亞。《物體系》。林志明譯，時報文化 1997 年。頁 xvii

⁶⁷同註 61，203-209 頁。

「遮蔽基本現實的不在場」，進入以模型與符碼為生成原則的擬真時代⁶⁸。

「超真實」是一種以模擬的仿像物無止境的堆積、掩蓋了真實並且自成為真實的狀態，在此，稍為引用大陸布希亞研究學者張一兵對「擬真」與「擬像」的解釋，闡述布氏概念。張一兵認為，在布希亞擬真歷史的第三階段，人不再直接與外部發生關係，而是通過擬真建構世界，在嚴格的意義上「擬真已經是反擬像的，因為前兩個階段中的擬像關係都是有對象性世界和指涉物的，而第三個世界本身是無對象無指示物的，這是一種自我繁殖的無外部指涉關係的代碼關係世界，或者叫自體生成的結構性價值世界。⁶⁹」所有的事物在這個階段，皆以審美的觀點被製造與組織起來，相互成為彼此的意義，在一個封閉的結構裡將真實隔絕於外，簡而言之，即是人們依照美好的形象與幻想重新建構真實，而美好的形象與幻想脫胎自對自然仿真品中較優秀的部分，在審美觀點上不斷要求更好的同時，已經將真實拋諸腦後。布希亞以迪士尼樂園為例，認為迪士尼中的美國模型比社會中的真實美國還要真實⁷⁰，比真實更加真實的幻境，只是進一步的證明了真實的死亡。擬真構造現實本身，成為超真實社會，而超真實社會的成立與信息在今日傳播科技與網路技術的高度發達息息相關。布希亞挪用麥克盧漢(Marshall McLuhan, 1911-1980)的「媒介即信息」觀點，引申其含義：

……這意味著電視廣播傳媒提供的、被無意識的深深地解碼了並

『消費了』的真正信息，並不是通過音像展示出來的內容，而是與這些傳媒的技術實質本身聯繫著的、使事物與現實相脫節而變成互相承

⁶⁸張勁松。《重釋與批判—鮑德里亞的後現代理論研究》。上海人民出版社，2013年八月第一版。36-41頁。

⁶⁹讓·波德里亞。《論誘惑》。張新木譯，南京大學出版社，2011年。代譯序。15頁。

⁷⁰同註61，255頁。

接的等同符號的那種強制模式……而且其中有一種類似於技術惰性的
規律，使得人們越是接近真實資料、「直播」，越是用色彩、突出等手
段來追蹤真實，對世界真實的缺席隨著技術的日臻完善就會越陷越
深。愈加造成了電視或廣播的這種「真相」，即每個信息的首要功能就
是參照另一信息……在看到這點的同时，還應清楚地看到它造成了一
個完整的對世界進行剪輯和詮釋的系統。⁷¹（底線為筆者所加）

在此，布希亞向我們揭示，當電視新聞畫質與衛星訊號傳遞技術越加精良之時，觀眾對於畫面能夠呈現的「真實」感到信任，好像透過科技的進步與電子顆粒的傳遞就能將現實如實傳播到世界每一個有電子設備的角落，而忽略了畫面本身早已經過剪輯、割取之後所留下的、符合商業紐帶操作的片面式畫面。《SMAP X SAMP》利用上述閱聽大眾對於信息的高度相信，刻意在舞台上搬演信息被製作的過程，利用即時後製、取景、畫面轉換的關係，模擬九零年代經典名片與日劇著名場景，以及新聞畫面的取捨切換，在精心重新建造影迷心中經典畫面的同時，也宣告所有看似能「真實重現」之物也只是另一種擬像的再擬真，也就是「超真實」中信息不斷相互堆疊成為意義，終至信息量過多的內爆，符號喪失了指涉物體的功能，成為彼此唇亡齒寒相繫的結構關係，真實已然不復存，剩下的都是符號與意義的遊戲。

（二）劇中的實踐

實際劇中例子，如戲裡擬仿亂倫日劇《高校教師》，飾演父親的徐華謙，和飾演女兒的廖圓融，在退學的脅迫性對話間慢慢躺到舞台上佈置好的榻榻米上，

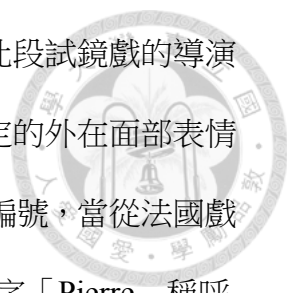
⁷¹ 同註 61。113 頁。

畫面張力十足，徐華謙手握廖圓融腳踝，但廖圓融的上半身則與飾演教師的王靖惇躺在榻榻米的另一側，兩人甜蜜互動。場上左邊螢幕呈現老師與學生的愛戀，右邊螢幕特寫父親於家中的掙扎，現實舞台上，三人擠在小小的榻榻米上，被攝影機環繞，呈現令人啼笑皆非的場面，真實表現電視電影畫面在剪接上的邏輯與影像「斷章取義」的製作過程。

幻覺的破壞也是戲裡常見對信息警示的手法，日劇《情書》裡，男主角藤井樹倚立圖書館窗前閱讀，窗簾被微風撩起的畫面，舞台上的擬仿由另一演員蹲臥在窗台景片下方，以手動的方式努力搖動窗簾，引起台下大笑。日劇常見的圖書館場景、車禍場景、傳統榻榻米場景，透過一組一組來來去去的山寨版知名日劇情侶互動，表明在商業模式成功建立起來之後，電視劇一個仿製一個的出現，使用同樣幾位人氣高的演員，換上不同的衣服與姓名，與不同的搭擋搭配，配合後方螢幕天安門、羅浮宮等等知名景點的背景後置，成為一個個有模式可以仿照的市場商品，「情感」的商品性在此演出技術的安排下，不言而喻。

4.2.3 情感成為商品

「情感」在今日社會結構底下是能夠被販賣的。當所有物品皆成為符碼結構的一環，在商品價值系統裡找尋自己的定義，則人性情感此種抽象的追尋也成為現代商品之一。服務業販賣以顧客為尊的過度禮貌，人與人之間的溫柔成了店家主力推銷的招牌，以情感表達為謀生能力的演員更需要在就業競爭下學習如何符合眾人期待的感情表達方式。《SMAP X SMAP》取材周星馳半自傳式電影《喜劇之王》的試鏡片段，一開頭便引出俄國戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基的名字，以責備沒有經驗的演員專業技術不夠，把情感表述的要求自一開始便分門別類，門派的高低差別非常主觀，符合商業走向的需求，為選擇表演模式的唯一考量。



「情感的表達」不應該有標準答案，但劇中〈喜劇之王〉此段試鏡戲的導演邏輯裡，長相沒有符合某種特色、年齡超過一定範圍、沒有特定的外在面部表情或肢體行動，在就業市場裡就必須被淘汰，人像是商品一般被編號，當從法國戲劇學院學成歸國的演員，想要展示自己的語言能力，以法國名字「Pierre」稱呼自己，卻被助理糾正只需要「報上編號」。自稱 Pierre 是自我形象的包裝，但編碼、不在乎個人獨特性只管市場需求特質則是殘酷的現實選擇。因此觀眾從螢幕上所接受到的情感表達類型彼此相似，審美類型相似，形成觀眾對特定概念偏狹的想像，而又以「想像」所建立起的價值觀指導著戲劇的市場走向，雞生蛋蛋生雞的邏輯，已無從回溯那一方先開始畫地自限，每一個人都重複著彼此的行為。當導演責備 Pierre 無法表達「行為冷漠內心充滿愛意」此一指令，飾演導演的徐華謙選擇從觀眾群中尋求協助：

華：你現在出去，隨便去路上敲門，「請問：怎樣表現行為冷漠，但內心充滿愛意？」我跟你說他都會演的比你好，任何一個電視機前面和現場觀眾都演得比你好，現場的觀眾…現場的觀眾！

△ 拍觀眾

華（不上字幕）：現場的觀眾，燈光準備！非常好！第 x 排第 x 號的那個帶黑框眼鏡的觀眾，你可以表現一下行為冷漠但內心充滿愛意嗎？所有人準備，現場收音。演員準備，Action! Cut！⁷²Perfect！

△ 鏡頭回到舞台上

華：每一個人都會那種人性的張力和矛盾。

⁷² 此處，攝影機轉向觀眾席，隨機挑選觀眾，並將觀眾投影於螢幕之上，但在徐華謙喊出「Action」之後馬上喊「Cut」，並未真正讓觀眾表演。

「每一個人都會」的背後隱藏的是大眾的情感已然僵化為特定模式，我們成為演員參考的對象，並且以電視電影裡演員的表演成為生活情感的參考版型，在情感上逃離不了布希亞「超真實」互為意義的狀態，人也成為商品的一環，每個人以履經歷、自傳成為自己身分證編號底下能夠條列化，從電腦裡輸出的書面內容，人不再是有血有肉的 3D 實體，而成為 2D 平面文字形容的想像物件，文字與影像取代了實體的接觸，由立體變平面，3D 世界轉為 2D 的視覺世界，為今日電子化社會的特徵。

第三節 3D 世界的 2D 化

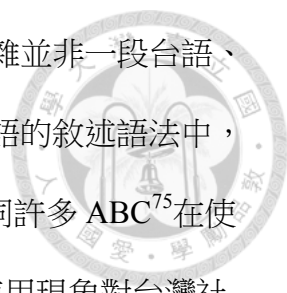
立體平面化是今日社會的主要特徵。當實體的日常活動被影像或文字記錄下來成為平面形式的副本，人們所需要解讀檔案與理解信息的技巧就剩下聽力與閱讀兩項主要感官功能，王嘉明在訪談時表示：「網路這件事情，很多東西都變文字化，我們都看資料，圖像當然也可以。所有東西都壓扁了，就是看上面的字，他就是個空間議題，空間本身就是個議題。⁷³」在左右雙螢幕與簡易可拆式背景的舞台設計下，《SMAP X SMAP》對於劇場 3D 空間與影像 2D 視覺呈現兩者對話是貫穿全劇十三個片段的重要元素，也是王嘉明對於此現代社會現象的個人解讀。

4.3.1 口語與字幕

《SMAP X SMAP》裡的新創口語，為王嘉明引導觀眾注意平面字幕的重要手段⁷⁴，以台語日語夾雜、破壞兩種語言使用慣性的奇異口語貫穿全劇十三片

⁷³ 王嘉明本論文訪談稿。

⁷⁴ 這樣的語言模式，並非王嘉明第一次嘗試。在其 2008 年作品《R.Z.》中，亦使用德、法、粵、日、國語等多種語言成為角色口語，但在《R.Z.》裡的形式比較偏向個人用語習慣，比如主角侯貝多，因為母親使用粵語，因此與母親的對話即為國語穿插粵語字彙，或是對強調的事物使用粵



段，成為劇中每一個角色彼此表達情感的主要語言，此處的夾雜並非一段台語、一段日語，或是一句日語一句台語的完整表達策略，而是在日語的敘述語法中，將特定幾個單字或是感歎詞轉換為台語詞彙或台語發音，就如同許多 ABC⁷⁵ 在使用中文的語境裡會不自覺的穿插英文單字，ABC 此種語言使用現象對台灣社會並不陌生，但是一旦將英語與國語置換成日語與台語，在劇裡便成為使觀眾哄堂大笑，並且持續不衰的「笑點」，不因一再地重複使用而喪失其「可笑性」。當然，觀眾發笑的來源不全然因為語言的穿插，也與台灣九零年代台語逐漸興起，許多本土性八點檔與綜藝節目成為台語在主流媒體出現的主要場合，然而此類劇情誇張、極盡搞笑能事，甚至帶有黃色企圖的語言使用印象也自然與台語的形象產生聯繫。台語本身為一「口頭語言」，在流傳上一直沒有國語強勢，直到近年本土族群意識抬頭，鄉土教材進入國小基本教育，才慢慢產生「閩南語用字」的語言概念⁷⁶，許多台語現代詞彙，諸如「摩托車」(歐都賣)、「老婆婆」(歐巴桑)等，皆直接使用日語發音，日語單詞與台語混合早已是台語使用社群的常態，王嘉明並非開創性的第一人，因此觀眾的「笑」，與「台語」在台灣社會所代表的地位符號有很大的關係，王嘉明在選擇以台語發音的字彙時，明顯地考慮進此項因素，因此引發觀者的共鳴。

字幕成為理解全劇行進與角色內心獨白的主要媒介，以台語日語混合的語言策略安排下，成為劇中擬仿日劇裡螢幕情侶的代言人，所有含情脈脈或是造成劇情重要轉折的關鍵情話，觀眾無法在其中自然融入，投射自我進入男女主角的情境，只能透過九零年代常見的黃色標楷體字幕，有距離地觀看著他人的情感模式

語，增進母親的理解。老鴇與妓女使用國語與日語混雜，主要的溝通語言還是國語，穿插一些其他語言的字彙，與台灣日常話語情境中以國語為主，時而穿插英語或是台語等其他語言的字彙用法相近，與《SMAP X SMAP》裡完全的拆解重組不同。

⁷⁵ ABC 為美籍華裔人士的英文字母縮寫 (American Born Chinese)

⁷⁶ 教育部於 2009 年於「國家語言推行委員會」頒佈 700 字的「台灣閩南語推薦用字」，並於 2011 年推出線上「臺灣閩南語常用詞辭典正式版」。

77，並且因著言語的隔閡與導演有意識的操控語言，不時在劇情濃烈之處因為某個特定的詞彙的台語或日語發音，引發觀眾席劇烈的笑聲，如 IKAE 橋段裡以台語「等待」的俚語發音「摳摳旦」取代較文言的「旦太」⁷⁸，或是仿《愛情白皮書》段落裡女主角台詞「你一點都不驚訝」，以台語「驚到」放入日語文法中，出現以下對話：

念：驚到（台語）ないんだね。（字幕：你一點都不驚訝？）

宏：驚到（台語）ないさ。（字幕：不會啊。）

觀眾試圖倚靠聽覺卻得到破裂、片段的信息，可以說唯一從聽覺獲取的資訊即是「聽覺傳遞細節訊息的無用」，觀眾無法由電視電影放大式的特寫鏡頭、同一畫面停留很久的細部表演形態得到對劇情走向深入、全面性的理解，此拍攝手法導向的結論為視覺的字幕成為觀賞劇情之必須，部分戲評認為這樣的呈現手法需要改進：「但較為遺憾的是，在演出中，觀眾必須依靠舞台後方的兩個投影幕上的字幕，才能跟上這些台日 / 台港交雜的對白，也讓舞台效果打了折扣」⁷⁹（楊勝博），但導演王嘉明在訪談時表示「觀眾一定要看字幕，會台語不會日文要看，會日文不會台語也要看」⁸⁰，即使同時是台語與日語的使用族群，兩種語言文法

⁷⁷此種疏離效果在王嘉明的作品裡並不少見，在其碩士畢業作品《泰特斯—夾子/布袋版》的戲評中，即有以德國劇作家/導演布萊希特的疏離效果（Alienation）討論王嘉明以木偶式、機械式的表演詮釋莎劇的手法（倪淑蘭。《Par 表演藝術雜誌》2003 六月號），近期王嘉明另一部莎劇作品《理查三世與他的停車場》（2014 五月，北藝大）也同樣使用人操偶的演出方式。但正如倪淑蘭所言「『泰』劇之豐富性絕對不限於以布萊希特之奇異化手法分析」。此處並不想討論疏離手法與布萊希特理論，除了疏離手法在今日劇場已不少見，另外布萊希特的劇作中，其主動與樂觀的調性：藉由特定角色直接對著觀眾說話，以期達到觀眾走出劇場能夠透過戲劇提供的反思，造成生活真實的改變。與王氏作品悲傷的基底不同，王嘉明在《SMAP X SMAP》裡面雖然亦對人群有所直白的批判，但王在訪談中提到，與觀眾互動是其最不想做的事。走出劇場觀眾會怎麼樣不在劇作家關心的範圍內，相關討論參考結論關於王氏作品「死亡」主題的討論。

⁷⁸教育部閩南語辭典拼音中沒有俚語「等待」的拼音，因此以國字發音相近的字代表。

⁷⁹楊勝博。〈重製記憶的碎片《SMAP X SMAP》〉。表演藝術評論台。搜尋日期：2014/8/8。

⁸⁰同註 73。

交錯使用、打破語言的基本使用習慣，觀眾難以在觀賞劇情的短時間建立新的語法邏輯，刻意要將「字幕」由配角拉抬成主角的位置，文字成為理解場上事物的唯一管道。

文字成為唯一演員與觀眾溝通的管道，引申出的嚴重問題即為：翻譯有如實表達演員的台詞嗎？如何確信字幕所述即是演員口語的中文翻譯，信任口語與文字顯示的意義相同。此處所問非為翻譯領域常見如何將詩作精髓轉換成另一語言的文學性問題，而是基本的信息傳遞：當場上演員說「帽子」，字幕會顯示「帽子」嗎？如果字幕顯示的是「鞋子」，觀眾真的能夠察覺嗎？

由以下兩個《SMAP X SMAP》演出中偶然發生的實例，說明字幕在《SMAP X SMAP》的劇場裡，成為台上台下交流重要依賴的證據，也如實表現字幕氾濫的台灣影視現象。

演出實況記錄場近三個小時的影像裡⁸¹，有字幕臨場嚴重出錯的狀況：還未演出的片段由於機器控制問題，連續快速多跑了幾行，於是接下來的劇情先行在螢幕中破梗，面對觀眾而背對螢幕、尚不知道技術出錯的演員仍然繼續按照計劃演出，但因為已被破梗的橋段有包含搞笑情節，因此觀眾尷尬的預知了演員的行動，無字幕狀態的喜劇情節也沒有產生預期的舞台效果，演員盡責的演出，觀眾的冷淡反應讓台上預留等待笑聲的空拍成為多餘，觀眾與演員在那短短的一刻是脫節的，台上講述著台下無法理解的語言，台下的觀察者只能透過提早跑完的文字訊息與演員肢體的詮釋試圖猜測劇情進行到哪裡，失去字幕對演出者與觀者來說，讓兩方在觀演關係中皆非常無助。

另一個實例出現在全劇開頭、演出邏輯建立的關鍵時刻。觀眾在雙螢幕、多重焦點的舞台上，視覺尚未定焦，加之以開演提醒為觀眾熟習的中文廣播模

⁸¹ 本論文使用的影像檔案為 2013/09/07 星期六下午場攝影記錄。

式，因此對於「日台語」特殊形式的感知時間，推遲致頗晚才有反應。全劇序場開頭〈small happiness〉，以多位日劇女主角，一人一句台日語朗誦式的方式連接成長篇抒情文作為開場，螢幕未出現後製畫面，呈現完全黑底黃字幕的乾淨影像，配合緩慢柔情的音樂調性，觀眾似乎在文雅的文字與浪漫的氛圍裡判斷不出演員口語使用上的詭異性，直到整段朗誦將近結束，出現單獨完全以台語發音的句子：「想到過去」，如此明顯的暗示才使觀眾席迸發大聲笑鬧，重複演員台詞、小聲討論的竊竊私語聲開始在演出中不絕於耳，以下為開場的文字記錄：

（底線部分為台語發音）

△ 情書「small happiness」音樂進

念：もう君たちは忘記しまったらうか。（字：你們是否已經忘記了呢？）

詩：あのごろの風景を、（字：那時候的情景，）

若：彼個時節の風のおいを、（字：以及那風的氣息，）

施：あの時節光のざわめきを、（字：還有那時候陽光的躁動，）

球安 w：やがて、咱也會忘れてしまいうんだらうか。

（字：總有一天我們也會忘記的吧！）

梅花：あんなにも認真的、（字：曾經那麼認真地，）

梅：怒ったり、（字：生氣，）

花：迷ったり、（字：煩惱，）

梅：泣いたり、（字：哭泣，）



花：傷^{きず}ついたり（字：受傷、）

球：傷^{きず}ついたりしても、（字：也傷害彼此、）

念：時^{とき}が経^たてば、想到過去、

（字：但是只要經過一段時間，我們仍然可以笑著回憶過往、）

若施：そして、（字：接著、）

念梅施：そのうちに^{おも}に^{かえ}思い返すことも擺可以忘記了吧。

（字：再過不久，我們會連回憶這件事情都給遺忘了吧。）⁸²


觀眾的反應遲鈍除了說明聽覺訊息的傳遞在這樣演出形式安排下淪為字幕的配角，也樹立起字幕於此劇所擁有的權威代言體地位。

字幕對螢幕/舞台上人物代表的「代言」意味，劇中另有以口語語言翻譯手語視覺圖像的局部片段反轉形式，但關心的焦點仍在「翻譯是否為真」的主題論述上，並且此處反轉後的口譯語言為日語，觀眾在理解細部訊息上仍需依賴螢幕二度翻譯過的中文字幕，成為有趣的「翻譯」與「再翻譯現象」。此片段為仿政論性節目的橋段〈2E00 鄉民開講〉，政論節目來賓《跟我說愛我》裡的手語畫家榊晃次，以反對師生戀的角度參與節目討論，但節目安排的現場口譯人員新田幸生與徐華謙飾演的榊晃次對此議題的觀點不同，因此新田口譯進行到一半便脫稿演出，由客觀的譯者成為主觀的發言人：

崔：我們的榊晃次老師要發言了，麻煩手語專家的新田幸生現場口譯。

華（實則為新田幸生以日文發言，徐華謙所使用的手語並不專業）：你

⁸² 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。



忘了師生關係本身是不自由的。自由，從來就不是你個人的事，是我們的事，例如酒後還可以自由地開車嗎？或是，難道你能容忍政府自由地拆房子嗎？今天老師面對的是一群學生，老師就是不管在知識，還是品德上要讓學生信服，師生戀已經破壞師生關係需要的公平與客觀…等一下，

新：不要威脅我們！難道沒有師生戀的老師就客觀？就公平嗎？公平有可能嗎？客觀有可能嗎？你看看我們攝影棚外的世界，根本是另一個攝影棚，大家在表演著客觀和公平。

崔：那個，麻煩有沒有人，請他帶下去。

新：其實你是害怕和恐懼，不敢誠實面對自己，不敢面對社會壓力，不敢挑戰權威，悲劇不是這一對戀人造成的，是這個社會。反對師生戀就是反對自己的存在。

崔：抱歉，我們下次會找一位客觀一點的手語專家。⁸³

沒有一種翻譯是客觀的，但在多語言的世界溝通體系裡卻成為我們瞭解他人文化最快速直接、甚至是唯一的辦法。這樣激烈抗議的橋段除了是對閱聽大眾信息單面接受，缺少自我判斷能力的批評，也是現實資訊傳播裡無法克服的語言困境。

台灣當前的娛樂產業，在面對外來文化創作的素材影像或聲音檔案，往往以國語配音或是配合中文字幕播放的方式打開台灣市場，也養成觀眾在面對影像必定要搭配字幕的觀賞習慣，導致本土生產的電視電影也遵從約定俗成的規則，必需以字幕來輔助閱聽大眾理解影像內容。王嘉明對此頗有批評，除了刻意拿掉

⁸³ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。

某些國語、台語篇幅較多的演出字幕，在第九話〈喜劇之王〉，有意識地安排讓導演對字幕開罵：「台語要上什麼字幕？」⁸⁴，並且在〈世紀末之詩〉一段，讓右側螢幕出現粗糙的恐龍動畫，以加上字幕的方式，使虛擬存在於右螢幕的「恐龍」，與因為恐懼恐龍而群聚在左舞台的演員產生對話。恐龍電影在九零年代的出現與大賣，除了表達想像力在今日社會的作用力，也同時佐證影像與真實日常世界的界限正在逐漸模糊。

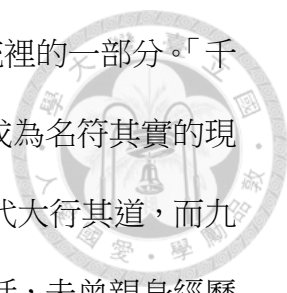
4.3.2 災難與鬼片

(一) 平面的災難

《SMAP X SMAP》裡的災難都是平面的。災難對人類造成的恐怖毀滅，與透過傳媒影像虛擬性的傳播特質，在劇中由 1995 年東京地鐵沙林毒氣案開始，連結到同年台灣台中衛爾康火警、台海閏八月飛彈危機，與近年來多次發生的海嘯。演員隨著左右螢幕相繼出現的情況奔跑、求救、瀕死、掙扎，無論何種遇害方式與痛苦掙扎的肢體動作，螢幕下方的綠幕仍舊保持仿電影《駭客任務》一桌二椅的場景，於是觀眾能夠看到人們如何在什麼事都沒有發生的舞台上，被懸掛在上方、觸碰不到也沒有溫度的影像追著跑，尖叫求助。

災難是第四話〈世紀末之詩〉建立「幻象」的重要元素。九零年代，人類遭遇到用來計年的千位數字即將由「1」來到「2」的時代，關於千禧危機的討論以及應變方式，在九零年代末成為社會熱門話題，每天都有新的元素與觀點，古文明諸如馬雅文化與西藏文化裡流傳下來的古曆法，在大眾恐懼世界遭遇巨型變遷，又對此帶有期待的奇異心理狀態下，出現多種穿鑿附會的解讀，今日的人們認為原始人類社會的生存方式是神話般難以觸及的存在，而早期人類也難以想像

⁸⁴ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。



兩千年後的世界的存滅，因此「未來」亦成為古老流傳神話系統裡的一部分。「千禧年」以其數字上的特殊性與古老文明傳說神秘氛圍的加持，成為名符其實的現代末日神話，許多災難片以此人類滅絕題材為發想，在九零年代大行其道，而九零年代的世界性大災難，也透過衛星影像傳播，成為遠方的神話，未曾親身經歷的人們，透過電視畫面相信著災難的發生，似乎通過主播與記者以「第三方」客觀的佐證，畫面與聲音就可以與電影的想像世界區分，離開幻象，成為真實。

《SMAP X SMAP》戲裡充分利用同一演員多重角色的特點，造成舞台幻覺的破壞；場景事件的快速轉換，與演員身份的變遷互為輔助，提醒觀者影像的擬真特性。以演員莫子儀在劇中第四話〈世紀末之詩〉裡扮演仿電影《駭客任務》中的男主角 Neo 為例：莫子儀身穿 Neo 造型的全黑皮衣，配戴電影中作為角色標誌的小圓形墨鏡，劇情討論到電影裡重要的「Matrix」（母體）概念時，飾演關鍵人物莫非思（Morpheus）的張仲平，將飾演仿《長假》女主角葉山南的王詩淳帶到台上，此時莫子儀摘下墨鏡，以《長假》男主角瀨名的口吻與葉山南對話，配合《長假》經典配樂，場景瞬間由數位虛擬世界的夾縫來到日本浪漫海邊，再經由左右螢幕影像變化，由瀨名與葉山南情侶的相處約會地點，置換多處九零年代的各式歷史災難場景，並且在一系列天災人禍累積到達最高潮處突然暫停，利用劇場黑衣人的出現，將瀨名與葉山南經歷的事件透過肢體的變化形成倒帶的意象，直到回到起點：兩個人坐在綠幕前，一如日本海邊接吻的場景，只是少了海岸景色的投影與浪花的音效，兩人的浪漫與親密顯得有些滑稽，情感真實，但場景卻如此虛假，電影《駭客任務》故事本身即為人類被電腦控制的未來場景，舞台上利用電影此特性，表達人類恐懼之物已經由立體轉為平面，但人的情感在虛擬世界之中，依舊真實不虛。

透過莫子儀在劇情中來回穿梭，包含下半場飾演影射演出當時台灣總統馬

英九的「館長」與日本偶像「木村拓災」⁸⁵，「扮演」此一擬真的特性明顯披露。第四話的結尾，莫子儀選擇了看清現實的紅色藥丸，脫下 Neo 黑色皮衣，以草蜢樂團的服裝現身，像是俄羅斯娃娃一樣不斷將自身身份一層一層剝解，利用影像與音效的轉換，在上一場景遭遇困境時立刻跳脫到下一個時空，像是金蟬脫殼可以放棄某個身份也無關痛癢，以華麗的歌舞結束充滿災難的一景，此種不相干的跳脫，也是劇裡常出現的轉換場景手法，舞台上場景的虛假與多樣，使演員本體成為片段之間連結的關鍵紐帶，一如現代社會每個人都具有的多重身份，此身份並非《麥可傑克森》姚坤君獨白裡的女兒、母親、老師等個人在社會裡必然具備的多樣性職稱，網路與螢幕面前的每一個獨立個體，在使用不同的社群網站與他人進行交流，必須開設網路帳號，成為自己在虛擬世界的分身，每個人都被允許擁有多個人格，以多樣化的姿態活躍在不同的網路社群上，一人飾多角不只出現在舞台上，也是網際網路影響下現實生活個體同時擁有多重身份的寫照。

舞台上虛擬的各式災難，以螢幕追著演員跑，迫使演員展現驚恐、哀嚎、痛苦的荒謬景象，是九零年代台灣網路與媒體發展普及之後的常民心理活動縮影。透過影像與文字的傳遞，尤其是新聞的報導，人們對於遠方不可及的事物，甚至不可追溯的事物如「恐龍」與「彗星」產生信念，如同布希亞在新聞剪輯中提到的對於信息的相信，每一部災難電影裡面，必然存在有「收看新聞報導」或是聽取新聞廣播，以確認災難信息為真的鏡頭，《SMAP X SMAP》裡提到的九零年代著名災難電影，諸如《彗星撞地球》、《世界末日》等等，劇情裡面的群眾接收訊息的方式皆為轉開電視台，收看新聞報導，或是聆聽車上的無線電廣播，以期獲得災難最新的訊息，而《彗星撞地球》裡並非天文學家與太空科技組織的大多數一般民眾，與沒有親眼見證災難發生的人群，仍會因為電子媒體生產的報導而

⁸⁵ 此兩個角色名稱取用節目單上的演員分配明細表。

相信災難正在發生，電視、網路與其它電子資源成為今日社會「真實」的來源。布希亞特別以「新聞」的剪輯與偏狹性作為其理論的例證，但台灣已然綜藝化的新聞直至今日仍有具有公信力。群眾對於「電子傳媒」的信任與依賴，亦展現在鬼片的製作概念上，八零年代流行的恐怖僵尸電影，在九零年代被以電子設備為創作主體的鬼片取代。

（二）貞子

「貞子」是被大眾所遺忘的日本經典電影女主角。《SMAP X SMAP》中以其講述媒體主觀價值的狹隘以及科技侵入生活的現象。電視與電話在九零年代，甚至到今日都是常民生活不可或缺的家居用品，《七夜怪談》在電影上映的 1998 年，由於劇中女性厲鬼貞子透過現代科技的錄影帶、電視與電話，侵入居家，造成受害者死亡，此種貼近生活的新世代鬼魂索命方式，在當年獲得大成功，甚至造成當年日本電視收視率整體下滑。其一頭長黑髮，白衣赤腳，從電視機裡爬進民宅的場面，即便沒有親身進入電影院觀看的人群，也早已透過電視上對《七夜怪談》的擬仿片段而對其瞭若指掌。人們對於電話、電視另一頭傳來的聲音訊息與影像開始感到不安，透過電影中對於鬼魂與電磁波的科學實驗證據，試圖將鬼怪靈體此種宗教傳說，化做能夠數據化與探測、人類可以掌握的一部分，但在電影最後，追查真相的記者松嶋菜菜子，卻發現貞子的怨念不因為破解了貞子身世的謎底而消散，詛咒持續有效。科學在鬼片裡屈居下風，而家家戶戶必備的現代電子通訊設備成為電影裡詛咒傳播的工具，拷貝錄影帶以解除死亡威脅的設定，是科技複製技術的反撲，貞子系列電影第三集甚至以 DNA 生物複製方式，讓貞子「附身」於他人身上，此系列科幻鬼片的成功，表明了創作者與觀影者對於電子通訊器材等種種現代科技的重度倚賴，電視影像的畫面與電話的聲音訊息，成

為影響生活甚至左右命運的重大事件，透過電子訊號一再的成為真實，現實與想像的界限正在消解。



《SMAP X SMAP》安排「貞子」此一角色，用來凸顯了媒體如何操控群眾對特定事物的聚焦與遺忘。閱聽大眾在被貞子驚嚇了這麼多年、甚至近年推出3D重製版以來，媒體不曾將她視作日本螢幕經典女主角之流，「女主角」形象與浪漫愛情、美麗清純的形容詞相連，「貞子」顯然不符合主流認定的電影女主角範疇。因此在本劇末模仿日本綜藝節目《SMAP X SMAP》與台灣台視《龍兄虎弟》的片段，邀請經典日劇女主角為節目來賓，在一一介紹穿著女性化的眾位女演員出場坐定後，一頭長髮遮住臉與大半身體的貞子緩緩從側台現身，以電影裡詭異的姿態走向來賓座位區，引起觀眾席哄堂大笑。

「貞子」是其系列鬼片電影裡最重要，使其大賣座的最大功臣，卻往往被置放在配角的範圍裡，正如戲評人李時雍所評，《SMAP X SMAP》裡最重要的角色實為 Camera Crew，這些在角色表佔據最多空格的 Camera Crew，是戲裡影像完成背後的主體，他們在舞台上沒有消失過，甚至為數眾多，穿著上一場或下一場需要的戲服，卻自動成為觀眾忽略的焦點，媒體處理影像的習慣，改變了人們視覺接受以及判別訊息重要程度的圖像邏輯，在資訊量過多的今日，遺忘與忽略成為獲取資訊的重要技巧，而當訊息透過個人電子裝置送到個體面前，人們早已習慣以自己為世界中心的訊息接受態度，發生在地球另一頭的事情，即使消息源源不絕塞滿每個通訊網站，無關乎個人立即安危的事件，只是成為大量訊息裡的一項，如同《SMAP X SMAP》滿場的 Camera Crew，在視線範圍之內，卻被遺忘與忽略。

遺忘與忽略已然成為資訊爆炸世代對汰選信息的必要態度，人際關係在網際網路無遠弗屆的社會裡，反而因為信息的發達，使人活在時空壓縮的網路虛擬世

界，而減低了對週遭事物的實體接觸，人們從多媒體的信息交流裡得到情感寄託，不論嚴肅的、笑鬧的甚或平淡的事物，皆透過文字與影像，成為同樣平面的信息，等待個體以自身喜好為出發點，在資訊洪流裡淘選自己想關心的局部細節，網際網路將世界串連在一起，個體卻能藉由遺忘與忽略的技巧，與他人生活在平行世界之中，此現象即為第十話〈一個屋簷下〉裡主要處理的現代社會實況。

第四節 公領域到私領域

個體在網路世界裡被動地進行資訊的篩選、發言以符合某種特定價值，以融入特定的網路社群。當七零年代的《李小龍的阿砸一聲》唱著愛國歌曲《梅花》，討論著家族香火的延續問題；八零年代的《麥可傑可森》在台上高唱 *We are the World* 與《明天會更好》，一起為了奧運金牌興奮，為了國際斷交憤怒，來到了九零年代，眾人能夠一起做的事便是打開電視螢幕觀看嚴肅或笑鬧的各式節目，在獨自的小天地裡享受與群體接軌又不受打擾的自我中心世界，資訊與通訊的發達，非但沒有拓展人與人之間更為緊密的聯繫，反而因為個體資訊的平面化，導致每個人的喜怒哀樂成為一條一條的信息，在他人瀏覽器中迅速的流動、出現、遺忘，唯有重大的災難與死亡才會激發起眾人潛藏已久的同情心，如同《SMAP X SMAP》中莫非斯對 Neo 所說的台詞：「這些災難都是你內心的恐懼召喚出來的。你冷漠，覺得生活不痛不癢，所以渴望世界末日，渴望戰爭、渴望 Y2K、渴望激烈的愛情。世間需要災難、需要哭點、需要笑點，讓大眾感受痛苦、憤怒、快樂、悲傷，讓大眾有機會表現同情和慈悲心。⁸⁶」冷漠是資訊過量後的人類情感後遺症，但在王嘉明《SMAP X SMAP》裡面，面對災難、媒體武斷的資訊選取、整人遊戲的搞笑橋段，透露出的卻是個體在其中沈重的無力感，以下以劇中

⁸⁶ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。

第十話〈一個屋簷下〉同時異地的場景，與劇裡大量的政治元素，討論網路社會的情感現象。



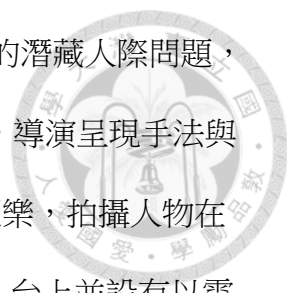
4.4.1 大同世界與小確幸

衛星影像與網路連結的便利性，壓縮了地球不同時空成為同一平面，身在台灣的人群能夠透過網路新聞直播及時掌握遠方不同時區的最新消息，「得知信息」與「產生反應」兩者之間沒有絕對因果關係，當所有事情成為平面訊息，死亡成為數據與圖表，災難遠方即使知道消息的人群仍過著屬於自己日復一日的生生活。人與人的實體交流，被個體與電子裝置緊密地聯結關係所取代，網路消弭時間與空間的物理距離，個體可以在社群網路上選擇性的與特定他人產生互動，也同時可以對大多數的群眾選擇忽略與遺忘，建造與享受屬於一個人的「小確幸」⁸⁷。

第十話〈一個屋簷下〉即呈現上述今日個體與群體互動關係的社會觀察，整個片段主要融合三個素材與演員自我發展而成，三項素材分別為日本作家村上春樹（むらかみはるき，1949-）小說《神的孩子都在跳舞》、奧地利電影導演漢內克（Michael Haneke, 1942-）電影作品《禍然率 71》（*71 Fragments of a Chronology of Chance*）以及同名日劇《一個屋簷下》。

此話的呈現方式為舞台上切割成五塊區域，以鏡頭推近演員的拍攝，在左右兩側螢幕各自放映其中兩組的演出。此五組設定在同一時間不同空間，整體演出概念類似村上春樹《神的孩子都在跳舞》，以 1995 年神戶大地震災後，日本民眾集體心理反應的研究為本，由個體一個一個小故事串聯而成，書中顯露的調性

⁸⁷ 「小確幸」一詞來自日本作家村上春樹與插畫家安西水丸共同創作的插畫散文集「尋找漩渦貓的方法（うずまき猫のみつけかた）」一書中，為「小而確實的幸福感（小さいけれども、確かな幸福）」此書於 1996 年出版。



為日本此一世代對人生空虛的無力感，以及藉著大災難而展露的潛藏人際問題，此「人際關係」的基底設定在〈一個屋簷下〉裡為重要的元素，導演呈現手法與《禍然率 71》電影裡安靜、平淡的敘事基調雷同，電影裡無配樂，拍攝人物在某一特定時空下的日常活動，「日常」是此段舞台表演的風格，台上並設有以電磁爐烹調方式現場煮的火鍋；舞台音效使用台灣新聞與廣播報導滔滔不絕的密集資訊轟炸，台上的演員是近乎無話的，互動壓抑，沈默的時間多於發言的時間，發言也並非對話，往往是個人意見的陳述。日劇《一個屋簷下》的六兄妹分別被寄養於不同家庭，有著各自人生的劇情設定，現今人際網路的「六度分離」，路上不相干的兩人都有能被定義的親屬關係，沒有災難與大型事變的發生，人與人之間仍是繼續過著各自態度的生活，能串聯起人群的唯有即時、平面的網路信息。

舞台上擺設五種不同的居家情況，在每一個小框框中做著生活瑣事的人們，皆配置有「電視」此一家電，彼此因為電視報導裡的災難事件「阪神大地震」而產生了共通性，透過每個小框框各種社會階層對於新聞事件的反應，清楚說明現代社會如何既關心又冷漠的對待同處於特定時空下的他人。

〈一個屋簷下〉依照節目單所附表格，分別由五種家庭形式組成：「或然 71」⁸⁸、「神戶」、「臥房」、「Shabu」、「塌塌米」。此五組間的差異性無論以經濟狀況、人物穿著分類，都難有界定清楚的區分模式，能從家飾擺設上稍微得到富裕或貧窮的暗示，但彼此間最大的差異來自於小框框裡面人與人的互動狀況。五組裡面除了「塌塌米」為一人單獨場景，其他四組皆為夫妻，「Shabu」組設定為一家三口，成員為香港夫妻與其小孩，家庭尚算富裕，母親為掌控性強的女性，積極想送女兒去美國留學，對於餐廳的食物環境諸多抱怨，不斷挑剔，找服務員麻煩，性格溫順的先生則是扮演安撫的潤滑角色。「或然 71」的中年夫妻剛經歷過大

⁸⁸ 「或然 71」組由演員 Fa 與張詩盈演出，兩人的對話大部份取材自電影《禍然率 71》的片段

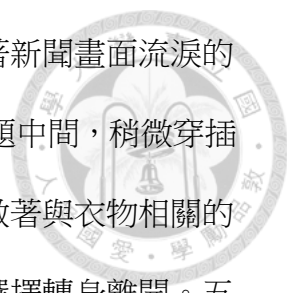
吵，正在冷戰與和好階段；「神戶」的嘮叨太太挑剔宅男先生大小生活細節，導致先生賭氣回神戶老家，並且因此遭難，兩人從此天人永隔，妻子事後不斷懊悔，其充滿痛苦的獨白取自村上春樹書中原文，成為此景最後的音效⁸⁹；「臥房」組的妻子對著電視節目發笑，與沉默觀看雜誌的先生沒有互動，兩人在同一張床上同床異夢，中間亦出現先生幻想自己掐死妻子的畫面，丈夫最終離家出走，留下仍不斷對著電視時而發出笑聲的妻子，「塌塌米」上的女性從頭到尾不斷的摺衣服、修補衣服，直到燈光暗場。

整個將近十分鐘的片段，花了五分之四的篇幅在鋪陳日常瑣事，每一組都是另一組的映襯與對照，左邊螢幕的夫妻在冷戰，右邊螢幕的夫妻正緊握彼此的手；左邊的丈夫撒嬌的要妻子拿可樂來，右邊的丈夫因為在床上喝可樂被妻子冷眼責備，現代商品全球化的特性下，人與人之間的共通處越來越多，使用同樣的品牌，觀看類似的戲劇，唯一仍有個體鑒別度的只剩下身為人具有的個性，但個性也因著大眾情感的複製性慢慢消磨，演員演出的樣態，在現實生活中似乎都可以找到其原型，舞台上模仿式生活是精算與技巧結合的專業展現，「寫實」早已非真實。

舞台的安排，將「塌塌米」單人組置放在舞台最中心的位置，也是一般觀眾肉眼所見的視覺焦點，但透過螢幕播放的畫面的聚焦，連背台面對鏡頭、被前一組人員與佈景遮蔽的演員，都受到比「塌塌米」還多的目光關注，「榻榻米」近乎在觀眾眼前魔術般地消失，媒體對大眾的操控能力繼「貞子」與全劇近乎隱形的「Camera Crew」之後再次被強調。

地震在五個日常生活平淡無奇的行進中驟然發生，每一個小框框中的反應，立時殘酷地反映出今日所謂「天涯共比鄰」的實況：「或然 71」的夫妻各自

⁸⁹ 此段的妻子尾聲獨白取自村上春樹小說《神的孩子都在跳舞》裡同名篇章中的文字。



回房睡覺、「神戶」賭氣離家的丈夫成為罹難者，留下獨自望著新聞畫面流淚的妻子，「Shabu」的夫妻仍舊吃著冒著煙的火鍋，在女兒留學話題中間，稍微穿插討論新聞不斷上升的地震傷亡數字，「榻榻米」上的女人持續做著與衣物相關的家事，「臥房」的丈夫不耐其妻仍舊看著娛樂節目哈哈大笑，選擇轉身離開。五個框框內的生活如同平行世界，沒有慈善團體呼籲捐款的熱烈情景，也沒有救難隊搜出生還者的激動畫面，亦沒有罹難者家屬崩潰失控的片段，〈一個屋簷下〉以寫實側拍的手法，呈現今日網路資訊發達的社會，與個體即時利益無關的信息，即便關乎他者存亡，透過重大事件 3D 世界的平面化，成為眾多轉瞬即逝信息中的一條，新聞的時效性將焦點放在當下具有強烈話題性的事件，觀眾習慣將目光往新的刺激投注，也因此造成媒體嗜血、以商業收視為優先的行事考量。台灣有線電視台以「新聞」成為相互競爭收視率的商品後，報導往往截取事件富含張力的片段，加上煽情的訪談，使社會與政治事件娛樂化，此一新聞媒體的經營手段，在第六話〈Rape Me〉當中呈現。

4.4.2 新聞、政治與娛樂

在新聞局於 1993 年頒佈《有線電視法》，開放第四臺以來，台灣的新聞不再僅僅存在於三台、只在七點到八點此一特定時段播放。「新聞台」的紛紛成立，使得人們一天 24 小時隨時都在接受訊息的備戰狀態裡，每一個小時的內容雖然大同小異，但那些即時更新的部分，成就了新聞台存在的價值，台與台之間的競爭，從報導的多樣化、訪談節目與政論節目另類討論社會事件的形態，與高科技 SNG 車的引進，種種現象把「新聞」的權威轉換為另一種商品競爭的戰場，為了吸引廣告商目光與提高收視率，記者的任務不在於客觀的報導，而是去鑽研閱聽人的喜好，捕捉刺激感官的畫面，「新聞」一詞所代表的「真實性」成為賣點，

誰能拿到「獨家」，誰就在比賽中獲勝。〈Rape Me〉以一樁綁架撕票案的爆導，凸顯台灣新聞台娛樂化的現象。



(一) Rape Me

〈一個屋簷下〉表現現代人與人之間彼此關心管道增加，卻愈顯冷漠的處境；〈Rape Me〉則是對於公眾傳媒窺看個體隱私，毫無界線，以關心之名滿足殘酷嗜血癖好、尋求感官刺激的現象。

〈Rape Me〉將媒體報導視為一種「強暴式」的罪行，對於受訪者與暴露在大量眼淚、血腥畫面的收看族群，皆為心理與感官上的強暴。開頭以四位男士腰間佩戴天鵝與蟒蛇等巨型帶有性暗示的玩偶進場，穿著刻板印象裡「暴露狂」的長風衣，內裏為上半身赤裸加上白色芭蕾舞裙的裝扮，玩偶頭上為小型攝影機，此話的螢幕影像皆由此四台攝影機現場及時拍攝，四位男演員將玩偶頭指向觀眾，以暴露狂姿態點明新聞強迫式的 24 小時播放他人私事所形成的道德問題，與街頭隨機猥褻他人的情色犯罪者沒有兩樣。整個段落由合唱團演出形式貫穿，安排有指揮、分部和聲、獨唱與齊唱，團員皆為各種傳媒記者，分別訪問受害人家屬、警察局局長、嫌犯，以及躺在白布底下無法回答任何問題的受害人。記者的問題接連不斷，幾乎以是非題的二分方式尋求新聞所需要的答案：

蔡：你會難過嗎？

盈：會難過嗎？

莫：會嗎？

喬：會嗎？

仁：會嗎？



鎬：會嗎？

念：會抱怨嗎？

施：會覺得上帝不公平嗎？

蔡：你小孩死了是不是？是不是？

△ 吸氣，吐氣，大家對看

男：看到他變成這樣，你會不會悲傷？

女：你會想他嗎？

全部：你會(延長)痛恨兇手嗎？

鎬念喬：兇手為什麼要這樣作？

蔡：他只有綁你一個小孩嗎？

施：所以你沒有小孩了嗎？⁹⁰

華人儒家傳統對人情世故講求的禮節與溫柔敦厚，在「真相為上」的藉口支持下消失殆盡，如前〈2E00 鄉民開講〉所述，真相只有一個，但在「今天和明天的真相可以不一樣」的商業考量前提下，媒體追求的真相，只是話題性較大的事件切入視角，鏡頭前講述的故事內容越能抓住觀眾的心，等同掌握旁觀者的第三方支持。由演員 Fa 所飾演的罪犯，深諳媒體之道，對於殺人一事毫無罪惡感的表露，面對記者與麥可風的包圍，態度自在從容，不疾不徐的在台上吃完便當，要求幕後工作人員在其說話時搭配傷感的背景音樂，在鏡頭前表演一個無法得知真假，由加害人轉而成為家暴被害人的煽情故事，本段濃厚的諷刺意味在記者要求 Fa 唱一段童謠，送給記者的小孩作為禮物來到頂點：聚光燈只會留給有話題性的人，罪犯悲劇英雄化，沉默的被害人與其傷痛緘默的家屬，反而失去大眾的

⁹⁰ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。

目光，社會事件的焦點由緝兇，成了某個參與犯罪特定人物的個人秀與紀錄片，正義站在鎂光燈注意的一方。



(二) 政治成為娛樂

〈喜劇之王〉的末段同樣講述鎂光燈與大眾偶像，其貌不揚忠厚老實的臨演，在空曠的舞台上四處找尋「Spotlight」卻徒勞無功，而甫出場不久，由莫子儀扮演，意圖模仿演出當時執政的台灣總統馬英九的慢跑男人，因依法執政被眾人討厭，遭遇嘲諷「還不是只有帥而已」，其隨手一彈指，聚光燈便完整的打在他身上。

莫：你還不下去？

仲：我在找 spotlight

莫：spotlight，

△ spotlight

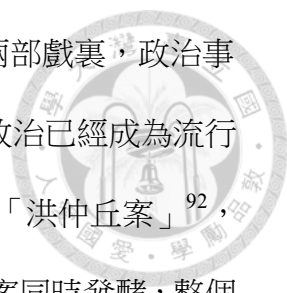
莫：配角是不會有 spotlight 的，身為配角，不是攝影機追逐的對象，這是鐵則。

仲：你是說電影？

莫：我是說人生。⁹¹

臨演在被慢跑男人逐下台前，對著觀眾席大喊「努力、奮鬥」，但聚光燈仍未在他身上出現，對照「只有帥而已」的男人，顯得格外諷刺：在娛樂至上的社會裡面，努力與奮鬥並不等於成功的必要條件。

⁹¹ 《SMAP X SMAP》劇本文字檔案。未發行。



《麥可傑克森》與《李小龍的阿砸一聲》七零與八零年代兩部戲裏，政治事件是常民生活的背景，而在《SMAP X SMAP》所處的九零，政治已經成為流行話題的一部分。此劇上演時，台灣社會正經歷軍方虐死新兵的「洪仲丘案」⁹²，官方交代不清激起的民怨爆發大型街頭運動，加上苗栗大埔一案同時發酵，整個社會關注的重點從政治事件轉化為社會事件，政治人物成為每天不斷被媒體追逐的焦點，日復一日的發表新聞稿與聲明，對持相反意見的雙方表示個人觀點，一舉一動都受到媒體的關注與解讀，他們的生命就是一場無止境的演出，沒有結束的一天，政治與媒體合作現象也成為劇中影射台灣當前總統馬英九的台詞：

莫：你知道嗎？我比那些所謂的演員更加專業、更加高尚、更加有技巧，(幕後：「今天拆…」)(小莫轉頭制止)，因為我每天的生活都在演戲，雖然我沒有劇本，但是我絕對不會NG，(幕後：「明天拆…」)(小莫又轉頭制止)，這件事情我管定了。因為我一NG可能會連命都沒有了，我才應該拿奧斯卡最佳男主角獎。

當媒體成為大眾彼此的傳聲筒，如何打造與經營平面形象成為每一個個體必須俱備的技能，政治人物由以往報紙文字敘述，與嚴肅的照片形象，轉為有記者會，被鏡頭圍繞的另類電視明星，在整個商品社會，人人以追求個人生活的舒適與方便成為「幸福」的定義，政治政見也開始成為行銷候選人的商業包裝手法，王嘉明對此的批判在《SMAP X SMAP》裡是清楚的，在節目單裡他也表明自己的立場：

⁹² 洪仲丘為台灣義務役士官，在2013年七月四日退伍前兩天，疑似在軍中遭受欺凌致死，此事件因為軍方說辭疑點甚多，無法對社會大眾提出令人信服的解釋，並且說法多次反覆，造成台灣社會群情激憤，於2013年七月二十與八月四號，舉行兩度的遊行，媒體稱之為「白衫軍運動」。

不知何時開始這麼想要追求幸福？坊間湧現一堆追求幸福的書籍、口號，甚至工作坊和演說。有多少商品的多少廣告詞透過幸福在推銷？有多少娛樂流行文化透過幸福在販賣？有多少政客以幸福為政見？今天倒不是所有的東西都政治化了，而是所有人事物都娛樂化、slogan（標語）化了，政治人物早就是商品結構的一產品之一。⁹³

政治成為《SMAP X SMAP》一劇最終洗盡喧囂，一切回歸平淡的結尾。

《SMAP X SMAP》最後一話的 SP(番外篇)，回到一開始多位日劇女主角朗誦的〈Small Happiness〉，在輕柔女性的聲音當中，前面的喧鬧回歸於平靜，最後人去樓空的舞台，剩下空蕩蕩的講桌，沒有字幕、沒有後製，整個中山堂被前總統陳水扁於千禧年就職典禮發表演說的聲音填滿，那時的充滿希望與前景，慷慨激昂的語氣，對照今日身陷囹圄等待審判的處境，以及今昔政治與民生氛圍的改變，政治已然失去了七零年代的威嚴與八零年代的改革，成為綜藝節目調侃的素材之一，與電視劇電影等娛樂產業同等地位出現在電視螢幕與八卦報章雜誌上，跟娛樂圈爭奪版面，戲要有觀眾，演起來才過癮，但在今日每個人都有自己版面的時代，人人都在被分配到的社會角色裏演一齣沒有觀眾仍要繼續演下去的戲。

《SMAP X SMAP》劇中最悲情的段落，截取自日本經典愛情電影《情書》中，男主角的未婚妻在男主角發生意外離開人世的雪地裡，對著空曠的山谷大喊：「お元気ですか？（你好嗎？）私は元気です（我很好）」的場景，選用陳明章歌曲《下午的一齣戲》為背景音樂，歌詞意境取材自台灣鄉間小景，描繪午後大雨的野台戲，面對台下沒有半個觀眾的窘況，演員仍舊賣力負責演完自己的戲。呼應政治人物演員化的獨白，也凸顯今日個體找尋觀眾的人際實況。台上燈光全

⁹³ 《SMAP X SMAP》節目單。2013。

暗，以左右字幕相互唱和的方式對話，製造了靜謐而嚴肅的舞台氛圍，左邊字幕緩慢清楚的跑過「張雨生」⁹⁴、「林靖娟」⁹⁵、「Princess Diana of Wales」⁹⁶等等一個一個九零年代喪生的中外名人，與重大災變事件的罹難者，右邊的螢幕以各種語言，顯示「你好嗎？我很好」的多國語言變體。「你好嗎？」「我很好」沒有發語對象與受話對象的指涉，但透過抒情的音樂與「死亡」如此沈重的議題，活著的人只能對著回憶問候，影像語音的保存，並沒有留住死者，反而讓回憶的留存，不斷在生活中反射縈繞，科技征服了時空，卻征服不了死亡，人類面對生命無法預期的消逝，在高科技的社會裡仍顯得無奈、無助。

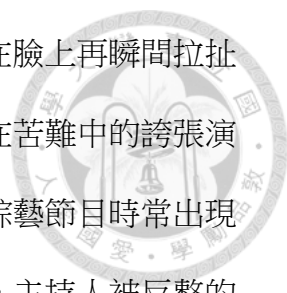
（三）整人節目

王嘉明在《SMAP X SMAP》節目單裡導演的話，以「一個巨型整人節目的年代」作為標題，定義其眼中的九零年代，也成為全劇壓軸第十一話〈神啊，請給我多一點時間〉主要進行的形式。「SMAP X SMAP」取自日本傑尼斯偶像團體 SMAP 為節目主持人的綜藝節目，在舞台劇裡的擬仿，以日劇《神啊，請給我多一點時間》為名，選擇四位男演員扮演〈SMAP〉團員，成為節目主持人，搭配現場電子琴樂手「空鏘老師」，邀請九零年代日劇女主角們(包含貞子)，成為節目特別來賓。以不斷加乘的整人遊戲作為節目主體，利用隨機抽取的男女主角，將浪漫日劇的經典場景經由「懲罰」在形式上大加惡搞，全段落以中文發音，沒有搭配字幕，視覺焦點回到舞台人物的行動上，並以現場請觀眾抽取台上演員接受懲罰的互動安排，增加節目臨場真實性，此舉亦為台灣綜藝節目常使用來作為取信於電視機前觀眾的手段。

⁹⁴ 張雨生（1966-1997）為台灣已逝流行音樂創作歌手，於 1997 年車禍逝世。

⁹⁵ 林靖娟（1950-1992）為台北市私立健康幼稚園老師，因娃娃車意外事故，奮勇救學童而喪生。

⁹⁶ 英國查爾斯王儲的第一任妻子戴安娜王妃（1961-1997）



透過走健康步道、喝苦茶說話、轉圈後走直線、夾子夾在臉上再瞬間拉扯等等對人體進行軀體上的感官刺激行動，旁觀者因為觀看他人在苦難中的誇張演出，以及對於經典場景的作弄與破壞，達成娛樂的目的。台灣綜藝節目時常出現的「節目效果請勿模仿」警語，暗示著遊戲的危險與殘忍特性，主持人被反整的橋段也在劇中出現，憤怒與恐懼成為娛樂節目的大宗。此話的結尾，由主持人帶領全體來賓呼喊口號：「快樂，永遠都不夠！」在整人反被整、層層笑鬧中隱藏的群體暴力裡，令人毛骨悚然，當感官的刺激一再堆疊，如同恐怖系列電影，新一部的驚悚與嚇人程度必須要超越舊一部，所有的刺激都來到頂點，娛樂的下一步還能走向何方？近年來 3D 電影的推出，即為 2D 娛樂到達極限後的商業行銷新手段，將 2D 世界科技 3D 化，原先生活的 3D 世界與其相比，顯得平淡無味，科技創造出的 3D 使人們忘記本身的世界即為 3D，近年來甚至出現加入了以嗅覺、味覺等多樣化的感官刺激為號召的 4D 電影，在影片觀賞的過程透過噴水與噴氣體等等新技術，使觀眾「身歷其境」，透過商業行銷與包裝手法，使買票觀眾忘記自己本身即處在一個五官刺激豐富多元的物質世界，還要向娛樂界尋求刻意複製的虛擬刺激，布希亞超真實世界理論並非只是誇張寓言或理論式的表述，我們確實活在比真實更為真實的「超真實」虛擬世界之中。

第五節 小結

《SMAP X SMAP》的演出形式即為其主題，以十三個演出風格互異的片段組合：結合日劇、動漫、科幻電影、政論節目、綜藝節目、伴唱帶、新聞報導、王家衛港片等等成方式連綴而成，外在形式看似破碎，但與現代影像彼此連結的概念並無矛盾處，正如同觀眾拿著遙控器不斷轉換頻道之間，各台節目的差異已為常態，一個接一個的廣告、節目、戲劇，在同一個頻道中連續地播放，是普遍

的電視台現象。布希亞論及大眾傳媒策略時，以其某日隨機記錄的廣播序列，證明一整串不連貫的符號和訊息，在現實生活中如何成立：



……通過信息有條不紊的承接，強制性地造成了歷史與社會新聞、事件與演出、消息與廣告在符號層次上的等同。真正的消費效應恰是在於此處，而不是在於直接的廣告話語之中……我們消費的，並不是本來意義上的某一場景或畫面：而是一切可能的場景承接之潛在性……⁹⁷

《SMAP X SMAP》將特色各具的片段前後置放，除了導演王嘉明在聽覺與視覺引導裡有意識的安排，並非任意拼貼的一貫編導技巧，九零年代常民生活中對於信息斷裂式銜接的習慣，是此近三個小時，口語混雜、資訊眾多的戲劇能夠成立的一大原因，觀眾習慣在訊息中迅速切換，從一個習套模式進入下一個習套，資訊的傳播雖然信息內容各異，但平面的形式，以及傳播的方式雷同，布氏所言的「符號層次上的等同」，將網路上所有的資訊平面化，加之以商業走向與市場考量的媒體主流意識，看似個體暴露在多元化的信息裡，並且能透過裝置與他人互動，實際上卻是被動地接受思維邏輯相似、包裝手法不同的同質性商品。王嘉明在節目單裡，表述其個人對九零年代的個人叛逆：「『劇場』在這年代，一群幕前幕後工作者很沒有效率又很沒有經濟效益地一起投入時間、體力和年紀，只為造就幾晚無法複製、無法取代的演出，這不是以熱情可以廉價的解釋，這是面對社會或整個世界強勢洗腦的價值觀的選擇，選擇在這年代已漸稀有的手工業質感。」⁹⁸在劇場裡，以精密反覆地排練，在左右大螢幕下方的實體舞台上不斷

⁹⁷讓·鮑德里亞。《消費社會》。劉成富，全志鋼翻譯。南京大學出版社。2008年十月第三版。112-113頁。

⁹⁸ 《SMAP X SMAP》節目單。2013。

穿梭來去、任務眾多的演員群，以影像反對影像，是王嘉明對時代的反抗。

表演評論台特約評論人楊純華對《SMAP X SMAP》音樂上的稱讚，做為此劇在聲音方面另一角度的討論，楊純華認為：「導演常常能夠將他對音樂的品味具象化，並往往可以做到視覺畫面上、動態韻律上與音樂素材相去之八九不離十，總而言之，質感上讓你覺得，這就對了，除了這樣的處理方式，好像也別無他法。⁹⁹」王嘉明在其表演藝術專欄〈一字一劇場〉其中的〈聖〉篇提到，這個世代以視覺強勢主導，讓人遺忘「聽覺是看得到、眼睛是聽得到」的人類原始狀態¹⁰⁰，對於戲評人的解讀，與其說是王嘉明成功將音樂畫面化，不如說在導演手法裡，對於聽覺與視覺此二者從未分開。此處視覺非為前述「字幕」此一形式所表現的視覺焦點，而為整體舞台上的畫面流動。《SMAP X SMAP》有意識地操弄影像，凸顯其虛擬本質，並非在劇場裡玩弄形式，而是在九零年代的常民生態中，形式本身就是意義。

《SMAP X SMAP》在「常民三部曲」當中，為舞台技術點最複雜、最多的一齣戲，也是政治議題討論尺度最大的一部，王嘉明在訪談裡，為自己的作品辯護說其使用時事並非要「討論時事」，是想要以此種明顯直白的表達方式，嘲弄其他以時事講白為主要創作手段的其他創作者，並且成為戲劇節奏的一個轉換環節。但在劇本文本與實際演出狀況，加之以演出當下的社會氛圍，劇中對於社會的同情、媒體的嘲諷，觀眾對時事相關話題的熱情回饋助長舞台的氣氛，個體面對龐大政商結構的無力對抗，貫穿整個作品，有一種無奈與憤怒，在演出中成為觀眾與演員對所處的時代最深刻的連結，也是此作品得已在台日語混雜，加之粵語英語等隔閡眾多的演出手段下，仍獲得觀眾席熱烈的回響的主要原因，王嘉明

⁹⁹楊純華。〈縱「情」聲色：「孤島情懷」的追憶與不吝放逐《SMAP×SMAP》〉。表演藝術評論台。查詢日期：2014/8/8。

¹⁰⁰《Par 表演藝術雜誌》。225 期（2011 年九月）

雖然自認與他人在關心社會的藝術手段上不同，但在劇中種種暗示、影像裡一閃而過的「大埔張藥房」畫面，舞台後方隱約傳來的抗議口號、開場廣播對特定政治人物的批評，這些小小的細節不論導演預設的觀眾反應為何，在演出當下仍受到台下觀眾歡呼鼓掌的實際支持，此劇的成功，因為背景設定的九零年代與演出的 2013 年時空相近，社會因素與常民態度與前兩部七零與八零已有不同，也是此劇能成功的重要原因之一。

第五章 結論



王嘉明「常民三部曲」為歷史回顧性的創作，以「十年」的時間框架為創作發想的取材範圍，歸納整理一九七零、八零、九零三個世代區間台灣娛樂產業與民生文化的大事件，在三部曲各自獨立迥異的表演形式與語言風格下，透露出創作者個人的創作概念，與今昔對照之下產生的群體歷史觀與個體生死觀。

第一節 世界一舞台

《PAR表演藝術雜誌》王嘉明專欄〈一字一劇場〉裡，王嘉明透過漢字甲骨文中的「言」字，簡單表述他的劇場觀：

追根究柢，尋找真相，永遠不是劇場的任務，那是Discovery的節目主旨。……劇場中「言」不及義的重要性正在於因為言永遠不及義/藝，所以，需要有更多的言外之物。在創作和表演中，「言」與行之間、行與義/藝那夾層之間莫名、不可測、神秘的宇宙，才是真正的意義，而不是將「言」死蓋在「義」合約上的印章，像是蓋在保險單或是結婚證書上的恐懼和偽安全感。¹⁰¹

文字與語言的使用在王嘉明作品中頗值得做整體的關照討論，王嘉明也曾以人聲錄音裝置做出2004年劇場實驗性作品《家庭深層鑽探手冊—我想和你在一起》，並在各式作品中自由運用不同的語言策略，本論文篇幅所及無法對王嘉明文字與語言多加探討，但欲藉由此一對語言的觀點，理解王嘉明劇場創作「整體

¹⁰¹ 《PAR 表演藝術雜誌》229 期（2012 年 1 月）

觀」的概念。「語言」對王嘉明而言，為劇場組成整體的元素之一，觀看王嘉明的作品，正如多數臨場性取向的表演藝術創作，文本與影音檔案只能概括的以活動記錄的方式輔助想像現場觀看的實況，氛圍與整體性為其創作重點，藝術表演中無可名狀的事物與內在感受，是自述以「結構先行」為創作進程的王嘉明在創作中的核心關注，觀眾在演出當下亦成為舞台元素的一部分。

王嘉明「常民三部曲」以大眾記憶為主題的系列作品中，觀眾即為大眾的一部分，即是舞台上群體記憶的共同創造者，此系列作品屬於群眾，因此每一部作品皆有舞台上演員與台下試圖互動的片段安排：

a. 《麥可傑克森》

宋：接下來，我們要談談關於麥可戀童癖、整容和丟小孩等負面新聞，我將現場抽出幾位不幸的觀眾，和我們其他幸運的觀眾分享他的看法。現在，我先給大家一分鐘沉思一下，大家可以先想想這些事件和自己的看法，當然，您也可以主動舉手發言，我們將贈送精美的禮物。好，不要走開，在「永遠不回頭」歌聲 1 分鐘後，馬上回來。

△播放《永遠不回頭》。音樂收少卿進。

宋：好好好，時間過得真快，光陰真的是永遠不回頭啊，沒想到這三個小時，大家的發言如此踴躍，相當的熱烈，真的是真知灼見阿，夠燙的，我們節目已經進到尾聲了，剛被抽到的觀眾，請到前台領取我們的獎品野狼 125 機車，謝謝大家觀賞。

△ 少卿下

b. 《李小龍的阿砸一聲》

雙：我突然想要定下來，旅行越多地方，越來越覺得只是坐飛機到了不同的攝影棚，看了不同製作公司的佈景，和經紀公司找來不同裝扮的臨時演員，甚至連自己對風景的讚嘆聲都好像是對嘴的。

△兩人對嘴，說雙簧。

（中略）這個世界是演給我們看的，現在普羅旺斯的人知道我要去，正在趕搭布景、Painting、打光，找臨時演員和梳妝。

你知道我們的視角，為什麼不能看到 360 度嗎？

Teresa：不知道。

雙：不知道吧！妳嘴對得真好！因為我們的後面正有一群像光一樣速度的 crew 們，正在搭景，布置你將要看到的景象，只要我用光速很快地回頭，就可以看到他們！

△停頓，雙澤和 Teresa 迅速轉頭。

雙澤：奇怪？

Teresa：我們，轉太慢。

雙澤：好！再一次！

△停頓，雙澤和 Teresa 迅速轉頭。

Teresa：真的耶！好多 crew！

△觀眾席燈亮

雙：他們好辛苦的在打自己的佈景

Teresa：如果，Crew 很快地轉頭呢？

雙：會看到另一群 Crew 吧！

c. 《SMAP X SMAP》

華：你現在出去，隨便去路上敲門，「請問：怎樣表現行為冷漠，但內心充滿愛意？」我跟你說他都會演的比你好，任何一個電視機前面和現場觀眾都演得比你好，現場的觀眾…現場的觀眾！

△ 拍觀眾

華（不上字幕）：現場的觀眾，燈光準備！非常好！第 X 排第 X 號的那個帶黑框眼鏡的觀眾，你可以表現一下行為冷漠但內心充滿愛意嗎？所有人準備，現場收音。演員準備，Action! Cut！¹⁰²Perfect！

△ 鏡頭回到舞台上

宋少卿看似要與台下的觀眾作直接的問答交流互動，卻只是虛晃一招，《SMAP X SMAP》透過攝影機鏡頭的拉近，讓隨機拍攝的觀眾影像呈現在投影幕上，但劇組人員在「Action」的指令後隨即喊「Cut」，避免觀眾與演出中的突發狀況與尷尬。《SMAP X SMAP》劇末模仿綜藝節目的〈神啊，請給我多一點時間〉，透過觀眾現場抽選台上演員，於舞台上接受主持人的挑戰與懲罰，試圖表現出劇場臨場感與影視預錄影像兩者之間的不同。

王嘉明在本論文的訪談中，對於三部曲上述的「與觀眾互動」與對話企圖，表示其並非要打破第四面牆與台下直接接觸：

其實跟觀眾對話是劇場的本質，沒有要不要的問題。觀眾在看本來就是一種對話。對我來講是強調「扮演」這件事情，你現在看，其實大家都在演嘛，我說演這件事情是相對於真實這件事情。¹⁰³

¹⁰² 此處，攝影機轉向觀眾席，隨機挑選觀眾，並將觀眾投影於螢幕之上，但在徐華謙喊出「Action」之後馬上喊「Cut」，並未真正讓觀眾表演。

¹⁰³ 王嘉明本論文訪談稿。



《李小龍的阿砸一聲》中的雙澤與 Teresa，將世界視作一個大型的攝影棚，每個人都在其中擔任他人電影中的臨時演員，人群在日常生活裡的社會角色、社群網站中展現的形象，皆為個體有意識的在被觀看的情境中，演出自己想要的樣子，《SMAP X SMAP》裡甚至直接邀請台下觀眾示範演出給台上的演員作為參考。王嘉明在其碩士畢業製作報告書〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉中，多次引用莎士比亞在《威尼斯商人》裡安東尼奧的台詞：「我把這世界不過看作一個舞台，每個人必須在這舞台上扮演一個角色」¹⁰⁴，以此解釋自己在創作中的個人定位與劇場觀：

不是世界=舞台，若用一串話來說就是：「世界是一座舞台，舞台上有一個世界，這世界上有一座舞台，這舞台上有一世界……」這是一種感覺的運動模式，不是文字遊戲，像兩面鏡子不斷映照出彼此的幻覺和真實……世界不能等於舞台，譬如沒有了一邊的鏡面，不可能發生無限的幻覺。A 和 B 要同時存在，這距離和幻覺/真實才能成立。若只有 A 或是 B，不是沒有距離的問題，而是這是另一種認知的狀態。¹⁰⁵

王嘉明以布雷希特的話闡述其觀點：「社會中最小的單位不是一個人，是兩個人，即使在生活裡我們也是互相創造的。」存有議題在《麥可傑克森》裡，成為群體與個體之間的互動與連結關係，《李小龍的阿砸一聲》中，以愛情與亂倫的互虐、

¹⁰⁴ 李道海編。《莎士比亞語錄》。台北：智慧大學，1995。轉引自王嘉明〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉

¹⁰⁵ 王嘉明。〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉。台北：國立藝術學院劇場藝術研究所導演組碩士論文，2003。

病態扭曲的情感，表達人無法獨活的狀態，《SMAP X SMAP》裡以攝影機與投影之間彼此成立的影像視覺效果，呈現網路世界個體依靠資訊消除孤單感受與世界連結的電子世界人類情感。

人類情感一直是王嘉明作品中最重要核心，引發巨大情感的消逝與死亡也成為作品中重要命題，在以歷史今昔對照為脈絡的「常民三部曲」系列作品中，生存與死亡成為貫穿三部曲的重要切入視角。

第二節 歷史--生命與死亡

「死亡」的主題不斷的在王嘉明的作品裡出現：《Zodiac》裡的連續殺人犯動機、《殘，。》處理的戰爭與亡兵、《泰特斯—夾子/布袋版》改編莎翁血腥、亂倫多樣的死亡狀態，以及「常民三部曲」裡不間斷的集體死亡意象。

王嘉明在〈《泰特斯—夾子/布袋版》及其他〉裡回答觀眾詢問，關於其作品中最外面的後設是什麼，「一直未現身的死亡力量」¹⁰⁶為王嘉明的答復。「常民三部曲」前兩部作品以集體的死亡作為全劇結局，《麥可傑克森》使用礦坑爆炸的社會災變事件，將群體雜交的男女演員在燈光瞬間收束的情況下復歸平靜，並以一分鐘的靜默，使台上台下的演員與觀眾失去觀演界限，離開將近三個小時狂放而激情的演唱會式情緒釋放，自懷舊的記憶中逐漸甦醒回到現實。《李小龍的阿砸一聲》以新生的第六代龍族小孩出生報數聲，連接回劇初南宮博士奉命毀滅龍族第二代 23 名小孩的數量計算，十具躺在桌上已白布覆蓋的演員軀體於黑暗中逐漸現形，呈現時鐘般的圍圈，在一陣爆炸崩毀的音效聲中，兩位代表死神使者的說書人現身，以夢境解釋此一架空六代神話的起源，並且留下無解的生命答案：

¹⁰⁶ 同註 105：53 頁。

余¹⁰⁷：該回去了。

林：回去哪？

△余放下手中花盆，兩人轉身往上舞台方向緩慢移動。¹⁰⁸



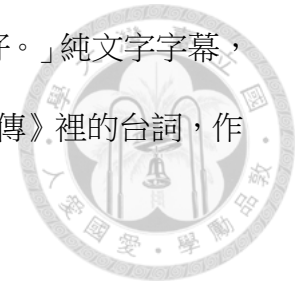
十具軀體在齊柏林飛船樂團（Led Zeppelin）曲目 *Stair Way To Heaven* 的樂聲中緩緩旋轉入上舞台，舞台前緣降下劇中莉亞公主思念講老公公時所做的小燈泡藤蔓，吊掛滿一整面舞台，形成對消逝過往與歷史中離去的人群無盡的思念，於歷史輪迴循環的悲觀概念中透出難以克制的情感。

王嘉明的死亡場景多呈現靜謐、莊重，以樂聲與近乎黑暗的舞台光源為表現，三部曲中皆然。《麥可傑克森》下半場的第一次死亡場景，以莫札特彌撒曲為背景，眾人穿著麥可傑克森黑西裝白襯衫黑紳士帽的裝束，手撐黑傘，將場上的桌椅覆蓋白布，緩慢一個個移出舞台。背後燈泡牆打出由 1911 年民國元年到麥可傑克森死亡 2009 年之間的幾個特定世界大事發生的年代，如 1914 年第一次世界大戰爆發，1949 年國民政府播遷來台等等，顯示時間在劇場演出當下的已然流變。《SMAP X SMAP》的死亡場景不時在劇中出現：〈Rape Me〉新聞綁架撕票案件中的受害者，以白布覆蓋從幕後被推出，接受媒體記者的訪問，得到寂然的答覆，在蕭邦別離曲的樂聲中由其他演員將之推離舞台。〈世紀末之詩〉與〈一個屋簷下〉，以九零年代世界發生的重大天災人禍，造成的集體死亡為背景，演出人類恐懼、冷漠等等人際關係間的互動交流實情。全劇最重要的告別片段出現在〈下午的一齣戲〉，以台語創作歌手陳明章歌曲《下午的一齣戲》為背景音樂，透過歌詞中對於野台戲演員遭遇暴雨，台下一個觀眾也沒有，卻仍盡責的演完全劇的台灣鄉間小景，搭配左右雙螢幕一邊以九零年代逝去的人物與群體，一

¹⁰⁷ 死神使者由余佩真與林俊逸飾演。

¹⁰⁸ 《李小龍的阿砸一聲》節目單。2011。

邊以日劇《情書》裡活著的人對逝世者悼念的「你好嗎？我很好。」純文字字幕，形成對九零年代逝者的單面對話，並利用王家衛電影《阿飛正傳》裡的台詞，作為默哀一分鐘後的結語：



圈¹⁰⁹：時間到了，說吧。

莫：今天幾號了？

圈：（演出當日）號。

莫：（演出當日）號。2014年（演出當日）號下午三點之前的一分鐘，你和我在一起，因為你我會記得這一分鐘。從現在開始我們就是一分鐘的朋友，這是事實，你改變不了，因為已經過去了。我明天會再來。¹¹⁰

逝者已矣，但是歷史卻透過日漸發達的技術被留存下來，並在記憶中成為抹除不去的事實。

王嘉明在訪談中提到對於死亡的看法：

死亡這件事情對我來講比較像是活著時候的空間感，死亡就是一直在，他不是一個直線的終點，就像潛意識之於佛洛伊德一樣。潛意識之於佛洛伊德就是一個黑暗空間。就是一個看不到的空間。……死亡對我來講就是……劇場本質嗎？我也搞不太懂。還是劇場本身對我來講就是一個死亡？死亡這件事好像是從地上冒出來，但其實我們都踩在上面，這種感覺。所以並不是「邁向死亡」或是「遇到死亡」，我們一直

¹⁰⁹ 圈圈為《SMAP X SMAP》導演助理。莫為演員莫子儀。

¹¹⁰ 王家衛台詞原文：十六號，四月十六號。一九六零年四月十六號下午三點之前的一分鐘，你和我在一起，因為你我會記得這一分鐘。從現在開始我們就是一分鐘的朋友，這是事實，你改變不了，因為已經過去了。我明天會再來。

踩在上面，或是死亡一直跟在後面，他就是一直在的一個東西。對我來講不是個「事件」。¹¹¹



死亡如影隨形，為《李小龍阿砸一聲》中扮演客觀全知說書人的死神使者，為《麥可傑克森》與《SMAP X SMAP》中突發的天災人禍。所有的階級與界線在死亡全然黑暗無法得到回音的空間裡溶解，國族與人類彼此的愛恨情緒與存有幻覺皆在死亡的時刻走到終點。王嘉明認為「死亡的終點」是一個空間的指涉，並非是一個時間上的終結點。

以此劇場本質為死亡的觀點討論「常民三部曲」，三部曲的結尾本質上皆為靜謐，與前面枝葉龐雜、內容涉獵廣大的戲劇主體有氣氛上相當大的落差，處理事件的視角上也呈現較主體疏離，回歸現實的夢醒感。《麥可傑克森》在死亡後以人聲合唱與微亮燭火的意象過渡到演員的謝幕場景，緩慢的引領觀眾出夢；《李小龍的阿砸一聲》將載滿演員的圓盤往上舞台移動直至幕落，一整個世代的縮影在觀眾面前緩緩消逝至不知何處的黑暗世界；《SMAP X SMAP》較為特殊，以前總統陳水扁 2000 年就職演說為結尾，在空無一人徒剩空白黑板的舞台上，隨著演講音效的進行，彩紙屑由舞台上空不斷飄落飛舞，燈光慢慢收束。黑暗中聽見當年陳水扁慷慨激昂的「台灣人民萬歲」，與「台灣國運昌隆」的口號，與當時觀禮群眾熱烈激動的掌聲。

此種節奏舒緩的結尾方式，並非批判力道與戲劇效果的減弱。在王嘉明文字作品諸如〈一字一劇場〉專欄、畢業製作報告，或是雜誌對其專訪，結尾往往是王嘉明最重要論點的闡發之處，為其結構上的習慣性，因此三部曲中與演出主體存在落差的結尾風格，成為觀看此系列作品的重要線索。對於筆者對結局氣氛

¹¹¹王嘉明本論文訪談稿。


的疑問，王嘉明自認這是受到音樂作曲影響的習慣，結尾在創作裡成為一種回看的位置，帶有疏離的「漠然」感¹¹²。但在詳細回觀三部曲的文本與影像記錄當中，以眾多社會民生與娛樂事件組合而成的紛雜劇情，卻與結尾的靜謐產生相互呼應，如生命與死亡裡激情與衰老靜止的一體兩面性，透過兩者節奏與風格上的落差，呈現歷史今昔對比，「活在其中」的熱絡與「離開回顧」的靜默兩種觀點。

王嘉明在《李小龍的阿砸一聲》裡，以無意義的悲劇輪迴為其鮮明的史觀態度，與安德森以宗教輪迴觀解釋歷史延續性的態度相仿，並在三部曲多處諷刺演出當下時空的政治事件，如《麥可傑克森》以宋少卿仿司馬中原講鬼的方式，講述「民國一百年」台灣的國際定位，或是《SMAP X SMAP》中關於苗栗大埔案與核四的畫面與標誌，對形成歷史的常民主體，也略帶批判。整體觀察三部曲對於政治或是歷史的解讀，偏向於悲觀與負面，除了首部曲描繪八零年代解嚴初期，社會呈現自由奔放的態度，讓作品帶有希望的成分，三部曲的社會事件選擇與處理，雖以負面走向為多。但在作品當中所呈現出的人與人之間的情感，卻仍舊真摯，即使是對虛擬平面化的九零世界的批評中，演員於不同的背景快速影像切換間，展現出的複雜情緒仍然使人動容，在歷史消逝無意義輪迴的主題下，唯有情感是三部作品當中最真實動人的元素，也是痴迷人性的王嘉明在亂倫、災難與娛樂的笑聲中，最溫柔的歷史觀看觸角。

第三節 結語

「常民三部曲」為王嘉明以台灣社會民生十年為一個世代分類，企圖在官方大歷史書寫中，以日常生活和娛樂產業視角，回顧與書寫與大眾記憶相關的，屬於群眾的歷史創作。

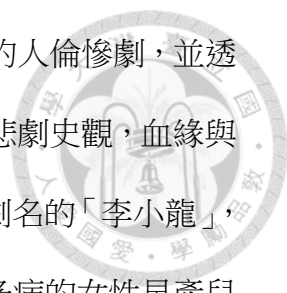
¹¹²王嘉明本論文訪談稿。



首部曲《麥可傑克森》以八零年代為討論，透過對美國流行樂天王麥可傑克森其人的追思與懷念，利用其歌舞創作中的延伸含義與象徵意象，將台灣八零年代社會民生大事與娛樂風格編織交雜，成為台灣文化多元混雜的實況寓言。「麥可傑克森」其人與媒體形象中所呈現出的叛逆、追尋自由的個人風格，也與八零年代由戒嚴到解嚴的台灣時代趨向相符；台灣在七零年代末一系列的國際挫折中，國家的意識與兩岸政策上的定位逐漸改變，社會上因國際事件激起的民族情緒，引發社會運動的濫觴，個體團結一致站上街頭，為爭取群體的權利發聲，在1987年解嚴令頒佈之前，台灣社會早已飄散出追尋解放的氣息，「群體」大我與「個體」小我之間的關係，透過《麥可傑克森》台灣大事件的剪輯，以個體作為社會特定群體的代表性人物，如以孫天勤代表八零年代方興未艾的「反共義士」現象、以李師科古亭土地銀行搶案說明榮民於兩岸情況改變下面臨的生活困境。

《麥可傑克森》整部作品處理社會民生與娛樂事件，以演唱會與大型綜藝秀嬉笑戲謔、恣意揮灑的姿態為創作基調，呈現群體對官方與舊有記憶理價值觀的戲擬與反看。劇中以肉體生存需求的飲食企業吉祥物「麥當奴」取代宗教精神領袖耶穌，並在劇末再度利用肉體慾望中的生殖慾念，進行場上眾人舞蹈化的雜交圖像，表明台灣文化的混血性與多元融合現象。創作者透過生命與死亡一體兩面的概念，以集體爆炸死亡承接雜交意象，使用人聲無伴奏合唱的麥可傑克森歌曲 *You Are Not Alone* 作為歷史與今日社會兩者之間關係的溫暖註解，完成對八零年代與麥可傑克森一代巨星的回顧、追憶與告別，對未來的展望帶有希望底蘊。

二部曲《李小龍的阿砸一聲》是王嘉明「常民三部曲」當中，唯一一部具有完整劇情結構與故事主軸的作品，處理七零年代台灣民生裡，政治娛樂混雜中西文化，既崇洋也開始關心本土的日常實情。故事以虛構的「龍族」在「羊人世界」六代繁衍的過程為敘述對象，以血緣純淨為家族傳宗接代與殺戮的遊戲規則，使



場上龍族眾人被迫開啓一連串以亂倫、報復、逃散為生命選擇的人倫慘劇，並透過一代一代的角色輪迴宿命，呈現歷史重演、一再往復循環的悲劇史觀，血緣與姓氏成為身份地位的象徵同時，也成為與生俱來的詛咒。作為劇名的「李小龍」，其在七零年代螢幕武打巨星的形象在劇中被反轉，由一位體弱多病的女性早產兒成為其代言人。「李小龍」在華人世界裡所帶有的文化混血性與電影虛構情節上的愛國英雄形象，使其成為王嘉明筆下台灣七零年代國族主義強烈但糅雜對西方既愛又恨複雜民族情感的精神象徵。本劇於文本書寫上以詩意化的語言取代日常語言，劇情調性由於愛情元素的比重偏高，節奏趨向抒情緩慢，全劇在戀屍、食嬰、亂倫性虐等驚悚題材間，仍帶有人性彼此的關愛與溫柔，情感的真摯為所有驚世駭俗的犯罪動機解套，也是王嘉明個人文字創作才氣得以盡情揮灑，既溫柔又殘酷的作品。

《SMAP X SMAP》處理九零年代以來，電子網際網路的消費主義社會現況，舞台呈現簡便易拆的攝影棚景象，方便劇情需要的大量換景需求，左右兩側上方垂下巨型雙螢幕，利用現場攝影與及時投影的多媒體技術，建構出 2D 平面信息製作與傳播的過程，並讓場上演員以王嘉明自創的日台語混雜口語形式，強迫觀眾必須經由螢幕裡的字幕，理解演出中的細節資訊，形成九零年代視覺勝過聽覺的資訊取用模式。劇本結構使用日劇十一話與特別篇 SP 的編纂慣例，填入台灣社會政治議題、媒體現象，並以世界地球村人與人訊息傳遞的快速，與鄰坊的冷漠互動，對網路世界個人中心的人際互動模式有所批評。全劇由於九零年代與演出當下時空的相近，以及在解嚴後言論自由逐漸影響傳媒與社會的思想，政治元素與時事諷刺在《SMAP X SMAP》中佔用的篇幅頗多，處理手法較三部曲其他兩部更為大膽、直接，在演出的當下獲得觀眾熱烈的共鳴反應，雖然王嘉明在訪談中表明此非為原意，但不可否認對於政治事件的關心，將台上台下連結在

一起，為此劇演出成功不可忽略的重要因素。

王嘉明「常民三部曲」的三部作品形式風格各異，每一部作品皆能獨立存在，與其他兩部沒有劇情與角色上的延續與承接關係，唯一的共同處即為以歷史為主題必然碰觸到的消逝與生命存在議題。王嘉明在三部曲中皆有集體死亡與追悼的場景處理，手法為一貫的靜謐與莊重，對於「死亡」並不具有全面悲觀的解讀，反而以《麥可傑克森》重生意象，與《李小龍阿砸一生》中的輪迴觀，將生命賦予精神層面不朽的暗示，並將記憶與人類情感放置在歷史的中心，改變不了的歷史既定事實，可以透過切入視角的不同與戲擬，帶來新的詮釋視角。王嘉明對於歷史重複循環抱持的悲觀態度，造就作品中對於愛情、親情等人性情感層面刻畫的深刻與真摯，情感在社會倫理的壓力下成為犯罪，如九零年代經典日劇裡常出現的師生戀主題，或《李小龍的阿砸一聲》裡病態的戀屍、性虐亂倫，在王嘉明的筆下皆為人物情感一往而深的深情表現，試圖為社會中視為扭曲的群體開脫，也是創作者以個體私密情感對抗歷史洪流的意志展現。

王嘉明在接受《PAR 表演藝術雜誌》專訪時，提到自己已經有常民第四部曲的構思，因此「常民三部曲」在未來的藝術相關報導中，將以「常民四部曲」或是「常民系列」作為此連續性創作的代稱，也是王嘉明隨著年齡增長，對自己生命經歷過的年代做的個人回顧與定義。關於王嘉明身兼編導甚至時而上台參與演出的劇場活躍身份，其作品類型的種類繁多，延伸出的議題在戲評中多有發展，卻無法在學術中得到該有的注視，本論文選取其「常民三部曲」為討論範圍，以歷史觀點與劇場展演分析為切入點，試圖整理出對於其作品的特定觀察視角，但關於王嘉明音樂風格的使用、肢體意象的安排、演員與導演的互動、文字與台詞的策略等等議題，尚未能有更深入的討論與整理，希望藉著本論文中對於王嘉明主觀創作意識的認定所產生的疏漏與偏頗，對於後繼研究王嘉明的論文能有所

觸發與反駁，使王嘉明其人與作品在學術上有更多的能見度與討論空間。



參考書目



一、學術論文

- 王嘉明。〈《泰特斯—夾子／布袋版》及其他〉。台北：國立藝術學院劇場藝術研究所導演組碩士論文，2003。
- 邱景墩。〈金錢與慾望：1980年代末期台灣社會金錢遊戲社會心理試探〉。台北：國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1997。
- 余岱融。〈從深描出發---我所知道的王嘉明〉。台北：國立臺北藝術大學戲劇學院戲劇學系學士班畢業論文，2011。
- 苗延威。〈鄉愁四韻—中國現代民歌運動之社會學研究〉。台北：國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1990。
- 翁慧雯。〈文學與政治—七〇年代台灣的「鄉土文學」論戰〉。台北：國立台灣大學社會學研究所碩士論文，1994。
- 楊智博。〈《國樂情人夢—消逝的時光》之跨界展演探討〉。台北：國立臺灣藝術大學戲劇學戲表演藝術碩士班，2013。
- 裴元領。〈台灣的日常生活結構—對 1980-1998 年社會經濟史的考察〉。台北：國立臺灣大學社會學研究所博士論文，2000。
- 謝青雲。〈台灣地區 1980 年後社會變遷與社會福利發展關係之探討〉。台北：國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1990。

二、中文專書

- 巴赫金 (Mikhail Mikhailovich)。《巴赫金全集》V5.V6。錢中文主編。石家庄市：河北教育出版社，1998。
- 江江。《李小龍畫傳》。上海：上海三聯書店，2006。



- 李振輝。《李小龍：李振輝回憶錄》。卓男編撰。香港：正戲製作，2010。
- 村上春樹（むらかみはるき）。《神的孩子都在跳舞》。賴明珠譯。台北：時報出版，2000。
- 阿君·阿帕度萊（Arjun Appadurai）。《消失的現代性：全球化的文化向度》。鄭義愷譯。台北：群學，2009。
- 阿芙羅狄蒂·瓊斯（Jones, Aphrodite）。《誰殺了麥可傑克森：真正認識流行樂之王》。台北：李茲文化，2009。
- 班納迪克·安德森（Benedict Anderson）。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。吳叡人譯。台北：時報出版，2010年五月。
- 秦勇。《巴赫金軀體理論研究》。北京：中國社會科學，2009。
- 高亞春。《符號與象徵：波德里亞消費社會批判理論研究》。北京：人民，2007。
- 張勁松。《重釋與批判—鮑德里亞的後現代理論研究》。上海：上海人民出版社，2013年八月。
- 游勝冠。《台灣文學本土論的興起與發展》。台北：前衛出版社，1996年七月。
- 愛德華·薩依德（Edward.W.Said）。《東方主義》。王志弘等譯。台北：立緒文化，2000。
- 福嶋亮大（ふくしまりょうた）。《當神話開始思考-網路社會的文化論》。蘇文淑譯。台北：大鴻藝術股份有限公司，2012年六月。
- 楊秀菁。《臺灣戒嚴時期的新聞管制政策》。台北縣板橋市：稻香，2005。
- 劉康。《對話的喧囂—巴赫汀文化理論述評》。台北市：麥田出版：家庭傳媒城邦分公司發行，2005。
- 鄭文聰主編。《20世紀臺灣》v.1979-1991。台北縣新店市：大地地理出版，2002。
- 蕭阿勤。《回歸現實—台灣一九七零年代的戰後世代與文化政治變遷》。台北：中

央研究院社會學研究所，2008。

霍布斯邦 (Eric Hobsbawm) 等。《被發明的傳統》陳思文等譯。台北市：貓頭鷹出版社，2002 年八月。

尚·布希亞 (Jean Baudrillard)。《物體系》。林志明譯。臺北市：時報文化，1997。

讓·波德里亞 (Jean Baudrillard)。《論誘惑》。張新木譯。南京：南京大學出版社，2011。

讓·鮑德里亞 (Jean Baudrillard)。《消費社會》。劉成富，全志鋼譯。南京：南京大學出版社，2010 年 11 月。

三、期刊

王嘉明。〈一字一劇場-「民」〉。《PAR 表演藝術雜誌》219 期 (2011 年 3 月)：13 頁。

_____ 〈一字一劇場-「龍」〉。《PAR 表演藝術雜誌》221 期 (2011 年 5 月)：13 頁。

_____ 〈一字一劇場-「聖」〉。《PAR 表演藝術雜誌》225 期 (2011 年 9 月)：17 頁。

_____ 〈一字一劇場-「言」〉。《PAR 表演藝術雜誌》229 期 (2012 年 1 月)：13 頁

_____ 〈一字一劇場-「亡」〉。《PAR 表演藝術雜誌》235 期 (2012 年 7 月)：13 頁。

_____ 〈一字一劇場-「幸」上/下〉。《PAR 表演藝術雜誌》248 期/249 期 (2013 年 8 月/9 月)：13 頁/17 頁。

王墨林。〈走調的巴哈賦格律〉。《PAR 表演藝術雜誌》222 期 (2011 年 6 月)：



74 頁。

林芳宜。〈線索之四：華麗詩意的用樂工法，開闢多次元的現場〉。《PAR 表演藝術雜誌》196 期（2009 年四月）：40 頁。

周行。〈是殺人犯、英雄、或是其他？王嘉明以自創語言新詮《R.Z.》〉。《PAR 表演藝術雜誌》。183 期（2008 年 3 月）：39 頁。

周伶芝。〈王嘉明 何須論大小？就是「玩」空間！〉。《PAR 表演藝術雜誌》。212 期（2010 年 8 月）：75-76 頁。

_____ 〈王嘉明 打造常民記憶的劇場行李箱〉。《PAR 表演藝術雜誌》。221 期（2011 年 5 月）：50-53 頁。

_____ 〈王嘉明 不談創新傳統回望簡約之美〉。《PAR 表演藝術雜誌》。238 期。（2012 年 10 月）：62-62 頁。

紀蔚然。〈擺明跟自己過不去的王家明——也談《李小龍阿砸一聲》〉。《PAR 表演藝術雜誌》。223 期（2011 年 7 月）：72 頁。

郭亮廷。〈笑與沉思，大眾媒體時代的劇本遊戲——談王家銘的編劇手法〉。《PAR 表演藝術雜誌》221 期（2011 年五月）：54-55 頁。

葉根泉。〈陷入作繭自縛的語言迷宮：評王嘉明《R.Z.》〉。《PAR 表演藝術雜誌》191 期（2008 年 11 月）：40 頁。

廖俊逞。〈結構多變創造新時空觀——王嘉明《殘，。》〉。《PAR 表演藝術雜誌》186 期。（2008 年六月）：55 頁。

廖俊逞，王婧。〈妖狐鬼魅 聊於日常——王嘉明的掌中戲狂想《聊齋——聊什麼哉？！》〉255 期（2014 年 3 月）：24-25 頁。

鄒欣寧。〈《SMAP X SMAP》哈日風下探九〇年代〉。《PAR 表演藝術雜誌》248 期（2013 年 8 月）：22-23 頁。



四、節目單與文本

莎士比亞的妹妹們的劇團：《麥可傑克森—Back to 80's》，節目單。台北：(2010年七月)

_____《SMAP X SMAP》，節目單台北：(2013年九月)

_____《麥可傑克森—Back to 80's》，2010年排練文本。
未出版。

_____《李小龍的阿砸一聲》，2011年排練文本。未出版。

_____《SMAP X SMAP》，2014年排練文本。未出版。

國立中正文化中心：《瘋狂菁英藝術劫 Part I—麥可傑克森》，節目單。台北：(2005年10月)

_____《李小龍的阿砸一聲》，節目單。台北：(2011年五月)

五、影音資料

莎士比亞的妹妹們的劇團：《麥可傑克森—Back to 80's》，演出記錄，2010年。

_____《李小龍的阿砸一聲》，演出記錄，2011年。

_____《SMAP X SMAP》，演出記錄，2013年。

國立中正文化中心：《Zodiac》，演出記錄，2002年。

_____《殘，。》，演出記錄，2007年。

_____《R.Z.》，演出記錄。2008年。

_____《聊齋—聊什麼哉?!》，演出記錄。2014年。

六、網路資源

于善祿。〈評莎士比亞的妹妹的劇團《殘，。》〉。《LULUSHARP》。搜尋日期：
2014/7/30。http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1298640491

王墨林。〈談《台北歌手》兼與《李小龍的阿砸一聲》〉。《表演藝術評論台》。搜
尋日期：2014/8/8。http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=1373

王紀澤。〈跨領域科技劇場 該如何感知與互動？〉。今藝術。搜尋日期：
2014/9/28。http://artouch.com/m/artco/story.aspx?aid=2014010811573

王墨林。〈王嘉明決定了「膚淺」該怎麼說〉。《水田部落》。搜尋日期：2014/08/27。
http://blog.yam.com/waterfield2009/article/21808788

日雨。〈魂兮依在—給莎士比亞的妹妹們，給《麥可傑克森》〉。國家藝術文化基
金會。搜尋日期：2014/11/13
http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2592

李時雍。〈他的戲其實很古典—《SMAP X SMAP》〉《表演藝術評論台》搜尋日
期：2014/8/8。http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7610

李秋玟。〈「用刀叉吃油條」，又有什麼不可以？〉。台新銀行文化藝術基金會。搜
尋日期：2014/10/24。http://goo.gl/sRctRB

呂孟嫻。〈當歡樂對自己隱藏了真相—評《麥可傑克森》〉。國家文化藝術基金會。
搜尋日期：2014/10/23。
http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2278

林易柔。〈繁花似錦的九〇年代寓言：專訪《SMAP X SMAP》導演王嘉明〉。
BiosMonthly。搜尋日期：2014/9/28。
http://www.biosmonthly.com/contactd.php?id=3798

紀慧玲。〈走出布簾，打開劇場《聊齋—聊什麼哉？！》的空間實踐〉。《表
演藝術評論台》搜尋日期：2014/8/9。

<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9721>

莫默。〈《麥可傑克森》—在一代人都長成了鬼以後〉國家文化藝術基金會。搜尋

日期：2014/11/13。

<http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2269>

陳怡君。〈魔幻聽覺劇場鑽探家庭深層〉。《台灣立報》。搜尋日期：2014/10/11。

<http://www.lihpao.com/?action-viewnews-itemid-93555>

陳小凌。〈SMAP X SMAP 台灣 90 年代幸福嗎？〉。蕃薯藤民生@報。搜尋日期：

2014/10/2。

<http://msnews.n.yam.com/mkarticle.php?article=20130905017216>

湯曄。〈李小龍的「未完成」，以及他所賦予我們的珍貴時光〉。全球華人

藝術網。搜尋日期：2014/10/15。

<http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article857.html>

彭永祥。〈專訪莎妹劇團團長王嘉明〉。La Vie 雜誌 111 期。搜尋日期：

2014/9/15。 <http://www.ettoday.net/news/20130718/242990.htm>

曾奕築。〈七夜怪談旋風：分析全球恐怖電影風潮〉。《文化研究月報》。搜尋日期：

2014/9/23。 http://csat.org.tw/csa/journal/46/journal_park359.htm

菊子。〈麥可傑克森，你真的認識他嗎〉。搜尋時間：2014/7/4。

<http://goo.gl/NtoA6s>

楊勝博。〈重製記憶的碎片《SMAP X SMAP》〉。《表演藝術評論台》搜尋日期：

2014/8/8。 <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7613>

楊純華。〈縱「情」聲色：「孤島情懷」的追憶與不吝放逐《SMAP X SMAP》〉。

《表演藝術評論台》搜尋日期：2014/8/8。

<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=7561>



楊婉宜。〈詼諧戲謔之外---王嘉明的導演觀點〉。藝企網。搜尋日期：2014/8/7。

http://www.anb.org.tw/news2_show.asp?tp=4&id=52

劉韋佐。〈逝去，那模糊的八〇年代—莎妹劇團《麥可傑克森》〉。國家文化藝術

基金會。搜尋日期：2014/11/13。

<http://artcriticism.ncafroc.org.tw/article.php?ItemType=browse&no=2275>

鴻鴻。〈後現代絞肉機—王嘉明與他的劇場實驗〉。《鴻鴻的過氣兒童樂園》。搜尋

日期：2014/9/20。 <http://blog.roodo.com/hhung/archives/9223941.html>

樹。〈王嘉明：愛情，與那些我不知道的.....〉。《俗世·巫人》。搜尋日期：

2014/8/28。 <http://blog.roodo.com/ifictee/archives/4265897.html>

Atica。〈Re: [考碑] 李小龍的阿砸一聲〉。PTT 戲劇版。搜尋日期：2014/7/20。

dream2000。〈[心得] 致遠去的 90 年代 - 《SMAP X SMAP》〉。PTT 戲劇版。搜

尋日期：2014/7/20。

home99888。〈[考碑] 麥可傑克森---莎士比亞的妹妹們的劇團〉。PTT 戲劇版。

搜尋日期：2014/7/20。

immad。〈[心得] 李小龍的阿砸一聲：見到了意圖，唯野心過大〉 PTT 戲劇版。

搜尋日期：2014/7/20。

Jeepinscout。〈[心得] 李小龍的阿砸的 210 分鐘〉。PTT 戲劇版。搜尋日期：

2014/7/20。

Justi。〈[口碑] 誰的 1990 年代：莎妹【SMAPxSMAP】〉。PTT 戲劇版。搜尋

日期：2014/7/20。

Maurice Lee。〈[Drama Review] Smap x Smap (莎士比亞的妹妹)〉。Between The

Borders。搜尋日期：2014/10/13。

mavis30。〈[心得]讓 80 年代與麥可傑可森繼續搖滾吧!〉 PTT 戲劇版。搜尋日期：

2014/7/20。

oistrach。〈[考碑] 小回顧王嘉明跟「李小龍的阿砸一聲」〉。PTT 戲劇版。搜尋

日期：2014/7/20。

oberon48。〈[心得] 李小龍的阿砸一聲〉。PTT 戲劇版。搜尋日期：2014/7/20。

Rebecca Ju。〈李小龍的阿砸一聲—重新解構的七〇年代〉。土說斫語。搜尋日期：

2014/07/29。http://blog.udn.com/finngirl/5209355

vitzou。〈[心得] 砸腳一戲：莎妹劇團《李小龍的阿砸一聲》〉。PTT 戲劇版。搜

尋日期：2014/7/20。

Zazard。〈[劇場]李小龍的阿砸一聲〉。台北一百種生活。搜尋日期：2014/8/10。

http://zazard.pixnet.net/blog/post/34810719



附錄一：王嘉明「常民三部曲」結構場次表



一、《麥可傑克森》（主要依照 2010 年劇本文本，參照錄影檔案）

編號	標題
0	開場白
1	Bad Feel
2	庭院深深（一）
3	夢醒時分
4	我愛紅娘
5	兩岸探親
6	Beat it
7	每日一字—「麥」
8	捷報—反共義士、運動奪牌、外交建交
9	Smooth Criminal 李師科
10	司馬中原（一）建國
11	庭院深深（二）恨
12	每日一字—「恨」
13	They Don't Care About Us
14	野百合
15	司馬中原（二）屍體
16	回到未來
17	大家一起來
18	司馬中原（三）生活
19	李麥可 Thriller
中場休息	
20	武則天：天下花會
21	眾主持人
22	Billy Jean
23	星星知庭院深深的武則天獲金鐘獎者姚坤君
24	司馬中原（四）小丑
25	我也想殺人—蘇蓉蓉
26	每日一字—「可」



27	螢橋國小
28	葬禮/雨傘
29	大砲連/Dangerous
30	醜聞 Q&A
31	審判—Scream
32	麥當奴
33	最後的晚餐
34	明天會更好/我們的世界
35	煤礦災變
36	You Are Not Alone
37	謝幕

二、《李小龍的阿砸一聲》(取自 2011 年《李小龍的阿砸一聲》節目單)

序曲	
第一章	莉亞公主與她 23 位小孩
第二章	Pink 與她爸爸 Michael 和丈夫 Floyd
第三章	鳳嬌與豐喜/Eleven 和她的 Seven
第四章	女人們的誕生、復仇與死亡
第五章	施媽媽和她小孩明德
中場休息	
第六章	一封給媽媽的信
第七章	沈默的慾望：飛飛、Teresa 與蓮兒
第八章	美麗的暴動：青霞與她的男人們
謝幕	

三、《SMAP X SMAP》(取自 2013 年《SMAP X SMAP》節目單)

序	Small Happiness
第一話	愛情白皮書
第二話	IKAEの情書
第三話	2E00 鄉民開講
第四話	世紀末の詩
第五話	聖者の行進

第六話	Rape Me
中場休息	
第七話	我們の失敗
第八話	下午的一齣戲
第九話	喜劇之王
第十話	一個屋簷下
最終話	神啊！請多給我一些時間
SP	幸福進行曲
謝幕	Happy Together



附錄二：王嘉明訪談整理



訪談時間：2014/07/19

訪談地點：王嘉明自宅

（以下「王」代稱王嘉明，「齊」代稱筆者）

齊：首先想請問，是先有「常民三部曲」的構想還是先有《麥可傑克森》？

王：先有《麥可傑克森》。「常民三部曲」是麥可在做的時候就有這個想法了，只是一直沒有弄其他的，所以有一點點晚一步，但幾乎是同時。

齊：2005、2010 的兩版《麥可傑克森》覺得差異最大的在哪裡？

王：場地不一樣差很多，因為 2005 空間小，又塞這個東西進去，能量很爆。

齊：可是還是有燈泡牆？

王：有(笑)。

齊：很難想像實驗劇場要怎麼弄燈泡牆？兩版你都有親自上台演對不對？（王點頭）第二次重作的時候麥可已經過世了，第一次演出麥可還沒有過世，2005 年那個時候處理麥可形象跟 2010 年處理上有什麼差別？

王：其實還好耶，核心都沒變；一個是麥可跟臺灣八零年代的部分，另外一個是當初本來就是在講麥可的他的歌舞藝術層面，裡面其實不會有甚麼醜化他的事情。像法庭的那一場，2005 年就有了，2010 只是當初有些資料來不及做，有些擴充，基本核心完全沒有差別，包括本來 *This is It* 有演唱會新的舞蹈就加進去，反而是因為觀眾因為他的過世，反應會有點不太一樣。「審判」那一場陳綺貞很喜歡，絕對不是因為他死了才幫他翻案，絕對不是，2005 年就有了。

齊：為什麼要用《麥可傑克森》、《李小龍的阿砸一聲》跟 SMAP 這些都不是臺灣自己的東西、名字為標題？為什麼不用鄧麗君，她在七零爆紅八零也很紅，等

於是全亞洲走紅，為什麼不會想用這個，或是雲洲大儒俠？

王：刻意的。因為我們的流行文化，或是歷史這件事情，其實我們（尤其從我文化、從生活這些流行來看）絕對是受外來文化影響非常深。所以雖然表明說是歷史，所以我刻意不用臺灣或中國的那種人物，一開始標題下的方式就讓他直接是混血，所以《麥可傑克森》代表的其實包含了美國文化，受美國文化影響，鄧麗君也唱 Billy Jean。日本文化就用 SMAP，香港文化裡他的西方文化部分，就是李小龍，李小龍也不是臺灣人，講臺灣的事情，所以刻意不選臺灣象徵。李小龍不是臺灣人或中國人，但他又是中國的象徵，這就是很弔詭的地方，因為七零年代我們政治上是被切割出來的，切割包括大家認同那邊是中國，這邊不是中國，但是那時中國龍的傳人動漫形象就是李小龍的樣子，所以李小龍究竟是外國人還是中國人，是一個很奇怪、曖昧的狀態。所以我這邊都選了是所謂外國人的時候，李小龍又被我選進來，他好像在七零年代就是一個曖昧的象徵，等於我是用這個去反，就像我用神話反神話。他一定是混血的，而且臺灣就像一個胃，你不要想本土文化是甚麼，要去定義「臺灣」真的很尷尬，可是如果把它想像成一個消化器官的話就還好，他就是一個消化很強的器官，一個胃，美國日本的文化來都把它消化完了。就中國歷史來講，「宋元明清」念起來很順，可是基本上元跟清我們都被滅了。

齊：這是說以漢人政權的觀點看歷史嗎？

王：以漢人觀點元代跟清代就是被漢族同化，元代跟清代基本上漢族是被統治變成奴隸，比如伊斯蘭去統治希臘、羅馬、義大利，歷史正統的東西很難講，臺灣又是那麼一個尷尬的東西，所以硬要去找一個代表台灣的是尷尬的事情，反而是要錯開來，我會在裡面用鄧麗君或雲洲大儒俠，但是不能用它們為代表，這樣少了一個對話性。這樣一開始那個混血的結構跟邏輯才在。

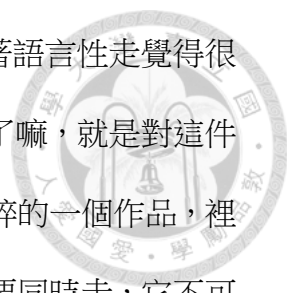


齊：《麥可傑克森》、《SMAP X SMAP》都是特定名詞，《李小龍的阿砸一聲》卻不同？

王：喔那個時候怕用他的名字會有問題，而且那個時候兩廳院辦的，所以就換名字，而且又是台語，就「阿砸」！反正這個戲也很阿砸。

齊：看 DVD 時，可以理解為什麼觀眾反應不好，忘詞忘的好嚴重。第三題，請問觀眾在「常民三部曲」演出中扮演甚麼樣的角色？《麥可傑克森》有宋少卿出來騙人問答，說要抽現場觀眾贈送機車，一首歌之後回來，結果歌放完回來就說喔謝謝大家熱烈發言；《李小龍》的時候就是高英軒跟蓉詩那一場，你說觀眾是請來的臨時演員，整個世界是一個攝影棚，把場燈打亮；再來《SMAP X SMAP》最後綜藝節目橋段，請觀眾現場抽演員執行懲罰或演出經典橋段，我自己會覺得好像跟觀眾互動的頻率越來越多，只是不知道當初發想的時候只是想要鬧觀眾還是確是有想跟觀眾對話的。

王：其實跟觀眾對話是劇場的本質，所以這個沒有說要不要的問題。演戲觀眾在看本來就是一種對話。對我來講是強調扮演這件事情，其實都是大家在演嘛。演這件事情是相對於真實這件事情。我很不喜歡跟觀眾互動，我真的很討厭跟觀眾互動，但大家都不相信這一點。因為我做為觀眾很討厭人家跟我互動，所以像《麥可傑克森》宋少卿那一招完全是虛晃的，下面接的那一場是審判，對我來講是幫審判舖一個.....包括時間過的感受，包括你要真實的去做一件事情但是這個東西是假的，對我來講他是一個小序。像媒體有一種，當下你會有反應，可是在過了之後的另一種反應回看，是一個很有趣的、荒謬的東西，他對我來講就是一個整套的邏輯，他不是單個那一段在跟觀眾互動，而是幫包括媒體的操弄這件事情舖一個序。而且時間有一點交錯，很多媒體都是當下覺得「這個人壞人、這種人」後來又覺得他其實如何如何，我把這個東西濃縮在短時間一分鐘裡面，一開



始讓大家好像「啊」(有期待)，又過了。那種語言性，大家跟著語言性走覺得很自然、真實，就跟著走的道德批判，因為接下一場就道德批判了嘛，就是對這件事情舖一個梗。可是這個東西沒必要讓觀眾知道，因為像這麼碎的一個作品，裡面資訊極多，所以三小時已經算很濃縮了。對我來講很多邏輯要同時走，它不可能是單獨成立的，他一定有大塊邏輯，包括大塊的顏色：這一大塊是什麼顏色、這一小块是什麼顏色，然後舖成這樣，怎麼可能是拼貼？都是有很多的邏輯結構，而且會選擇特定事件，就是因為在很多層面有它的重要性，比如說李師科，他是跟老兵有關的，他是跟地方搶案社會事件有關的。有些人覺得他是義賊，因為他拿四百萬，三百萬給他朋友的女兒，自己留一百萬而已，所以他其實有很多層面可以去談，也延伸到審判那一段，我會選擇那一段絕對是三四點不同層面可以同時成立的，每個銜接的話語有時候是接這一層，有時候那一層，比如麥可傑可森大喊 Scream 就是接李師科吶喊這一層。

齊：那一段是雋展演的，我覺得很動容。

王：裡面台詞都是當時的，所以其實每一句每一句都有來頭的。

齊：我有發現這件事情，但真的太瑣碎我無法每一個查證。

王：我也沒必要讓大家知道背後的，其實大家就笑一笑看完就過了，但是作品「線頭」很多，所以對一些觀眾來說，撈起來的事情是一個很奇怪的沉重感的東西，一種真實，不是一個具體的事情「我好懷念那個誰」，應該是一個大時代的氛圍，這個大時代的氛圍其實是用各種方式去把他湊出來，我最底層的邏輯其實就是我說的某一種立體性、節奏性，某一種……在很底層，絕對不是事件表面那個事情。不然怎麼連接所有東西？怎麼讓所有人即使沒有經歷過也能看得下去，這個才是重點。就像《理查三世（與他的停車場）》，我怎麼可能讓觀眾看完就知道誰是誰，不可能嘛，雖然在看的過程好像半知半解，但一定要另外一層東西再



跑，觀眾才會有感覺。

齊：《李小龍》高英軒那一段整個場燈打亮，我在側台還蠻喜歡的，我自己身為觀眾的時候，每次有這種事情發生，都會有一種尷尬感，我不知道那個是什麼，會覺得「我今天是躲在這裡看別人的」，可是突然燈打到我的時候有一種尷尬感，這個在《SMAP》裡面也是，陶維均演不好，徐華謙就拿攝影機說隨便一個人都演得比你好，照觀眾。

王：可是你會發現我實際上沒有跟觀眾互動，我不會要真的觀眾去演，我絕對不會讓觀眾去演。比如說臨時演員看一下「三、二、一，卡！」就結束了，或像抽籤就是「抽一下」，沒有要演，就是抽而已，基本上兩邊的立場就是不一樣，在觀眾席跟舞台上的演員，以空間脈絡來講就是不一樣，所以對我來講原理跟《演員與標靶》一樣，就是強調其實我們一開始生下來就在表演，表演是人的第一天性。「平常觀眾演得比你好」、「觀眾就是臨時演員」，都一直把觀眾作為演員的一個符號，但我不會真的要互動，像《SMAP》綜藝節目抽籤，那就是綜藝節目邏輯，表示一下真實性，主要是表現「隨機」，緊張的其實是演員，讓大家知道真的是現場抽，也不是整觀眾，也沒有讓他們上來走健康步道，我幾乎都不會讓觀眾上台，而且其實我演員也沒下過台，下台的也不是演員，是鬼子跟圈圈，基本上我界限還是非常分明的，宋少卿那個出來講一講，也沒真的互動，也沒有下台，也沒真地問人，所以你說的互動基本上是假的，那不是你所謂的「互動」。「互動」這件事情，演員在台上觀眾在台下有感覺這就是互動了，所以怎麼定義「互動」這件事情？反而是強調在場所有人都是演員這件事情，就跟莎士比亞講的一模一樣，世界是一個舞台，舞台上來來去去的都是演員走來走去。

齊：在〈一字一劇場〉裡面，你認為「文」是優美和掩飾，「言」是「追根究柢不是劇場的任務，是 Discovery 的」，那麼你自己覺得的劇場任務是什麼呢？在

口語跟文字當中，《麥可傑克森》、《李小龍的阿砸一聲》跟《SMAP X SMAP》的演出口語從直白、浪漫抒情到台日英混雜的語言，可是我覺得在《SMAP》裡面，造成的效果是觀眾如果他不太懂日文或台語，就要看字幕，即使是懂的人也沒有辦法馬上理解，也需要字幕，這個是純粹出於形式上的有趣還是有其他的原因？

王：有其他的原因啊，當然。觀眾一定要看字幕，會台語不會日文要看，會日文不會台語也要看，日文跟台語他就是混在一起。九零年代什麼發明最重要？九零年代手機，電腦、網路。八零年代可能還沒那麼嚴重，九零加了電腦之後，我們就開始生活在 2D 的空間，所有東西幾乎就是一個 2D 空間，手機、電腦，以前還只有電視而已，現在有手機。九零年底的時候手機出來，BBCALL 不見了，我們連打公共電話都沒有，對空間這件事情我們基本上已經 2D 化了。網路讓很多東西都變文字化，我們都看資料跟圖像，所有東西都壓扁了，所以就是看上面的字，對我來講字幕就是個空間議題，空間本身就是個議題，已經不是一個 3D 的事情，3D 的劇場被攝影機弄到螢幕上成為 2D 的空間形式，我們以往進劇場就是看 3D 空間嘛，你現在來不得不看 2D，但我當然不會單個螢幕，兩個螢幕才會有某種關係跟變奏跟可能性，他有可能性才可能有結構，「可能性」比如說兩個組成一個畫面，兩個畫面不同，這個畫面跟下一個畫面是分開的，比如說三個人同一個床上，在上面螢幕分成兩個時空，就會開始鋪形式與結構這件事情，包括「去背」，很多事情我們坐在電腦前面看東西，電腦給我們的感覺或是網路給我們的感覺就好像我們要去哪裡要得到什麼都可以，可是我們盯的其實是 2D 螢幕，我們以為好像去了很多地方，但其實都在綠景前面，可以到各個地方，每個都很投入，但是其實都是 Key 的，就是虛的，那種虛化 2D 空間對大家來講變成 3D 空間這件事情對我來講是很重要的，一個最底層的空間形式，所以我們



現在看到 3D 電影都很驚訝，「哇！3D 電影」因為大家平常都習慣 2D。

齊：《李小龍的阿砸一聲》聽說它之前有一個底本？

王：對，就是一個神話故事。

齊：可是為什麼《李小龍的阿砸一聲》在大劇場會選擇用一個這麼緩慢的語言節奏？他比較像詩，雖然有一些簡單的對話，可是像獨白啊、像姚老師的台詞，對我來說是很詩化的。

王：其實是空間的選擇、語言形態的選擇，整個氣氛對我來講就是那個年代的一個大的氛圍，我常常說八零年代《麥可傑可森》很像辦尾牙秀，經濟起飛大家很歡樂好像到處都在開趴踢，做醮、錢淹腳目；七零年代很悲傷，那時候民進黨成立，帶有某種浪漫的革命情感，非常抒情，有一種革命情懷的浪漫的年代，他的語言性、他要求「認同」的這件事情，對我來說就是基底。《SMAP X SMAP》的基底就是 2D，全球化是一個表面的東西，日劇 11 話其實十一段的每個形式都是不一樣的，所以《SMAP X SMAP》就是一個會軟軟的，輕薄短小的年代，「薄」說的就是 2D，但絕對不是要去符合文字性這件事情，我希望這個東西是從空間的質感、影像與這些所有的質感而來，九零年代輕薄短小，每一段都很短很短。觀眾為了看字幕，不得不鎖在 2D，可是你當然也會去看 3D，他就會產生一個有趣的關係，就是得不斷在 2D 跟現場去來回這件事情，不會讓你舒服的去看一個、從頭到尾貫穿，真實投入的演出，我覺得這是一個重要的事情。基本上看到不同的劇場形式其實還真難，但因為所有人都有理由，去讓他合理，合理之後他就不覺得自己哪裡錯了。其實我也是會有合理化的東西啊，所以我就一直問人家，包括我要改劇本一定不是我自己改，找別人幫我改。

齊：可是你的劇本還是很感人。我自己看《李小龍的阿砸一聲》文本，非常喜歡，直到看到錄影才知道觀眾不買單的原因，不是這個劇本問題。


王：有啊，導演也有問題，所以有人說它（《李小龍的阿砸一聲》）只有編劇沒有導演。

齊：我不會這麼覺得，因為像投影、舞台那些元素還是……

王：有幾段投影還蠻好看的，尤其累積到下半場後。劇本一開始我沒有讓大家去認識那 23 個人是誰，所以我覺得策略錯了，重演再說。還有另一個就是，我跟黃怡儒這個舞台討論最久，舞台稿很晚很晚才出來，我們把第一版推翻，因為沒有錢，後來這一版其實時間上有點來不及，去想這個舞台的空間要怎麼去用。這個戲本身很長很複雜，基本上進場一個禮拜根本是來不及做的，像你看《SMAP X SMAP》進場兩個禮拜，第一話極複雜，我們場上有三個舞監，岱岱在場下、場上有張仲平跟吳緯維，全部都是經驗的，第一話二十分鐘，兩個時段各四小時都弄不完，意思是順 cue 順完之後我們沒有辦法從頭到尾走一次，一旦有問題一定得停，一停一定是「喬」，所有人都一直記一直記，所有的鏡位位置，zoom in zoom out 的點，下場位置，複雜到一個極誇張，每個人都瘦。這個國內劇場沒幾個人會這樣硬幹。

齊：突然想問，《李小龍的阿砸一聲》一開場天父出場的懸吊是什麼東西？是某一個電影出現的東西嗎？我實在找不到。

王：就是一個舞台設計而已，就在想出現一個不要是具體的，要一個會反光的、黑色的東西。劇場任務就是……3D 空間吧，還有關於「美」。我最常利用布袋戲跟人家舉例，布袋戲你有看過他整理頭髮嗎？布袋戲的女偶整理頭髮，就是這樣（動作），很好看，但這個動作有什麼意義嗎，沒有意義，你可以說「有意義，她在梳頭髮」，可是梳頭髮這件事情，有多具有生命意涵嗎？那到底為什麼覺得它好看？相對於有人就說，這麼多社會新聞，社會有這麼多故事情節，這麼驚悚的，為什麼要做劇場呢？為什麼不拍成電視拍成電影，我覺得這種問題很白痴，

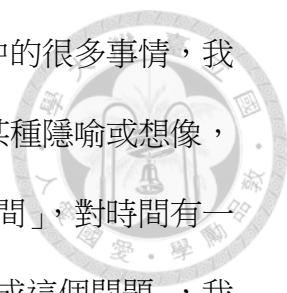


當然不一樣啊。我今天透過媒體轉化、透過劇場，透些東西過這些人的基本功，這些人的動作、聲音、聲響、視聽，因為劇場對我來講是一個 3D 的視聽空間，所以我今天要把它變成 2D 也是有它的原因。所以為什麼我要把 3D 變 2D，這是要有空間意識的人才會知道我在幹嘛，包括《膚色的時光》兩面台這件事情，它遠比故事的情節還要重要太多。故事情節發生了之後的方向才是重點，你一直鎖著情節，只看情節這是非常非常無聊的事情，很多人看劇場看不到「空間」，那我就覺得算了吧，可能因為我地理系吧！劇場就是 3D 空間，字幕這件事情是相對的，他不是純字幕喔，他還跟後面的拍出來的是相關的，這就是結構問題，為什麼大家看字幕看到下半場，在那場全黑的地方我只走字，那就是結構，你前面看字幕習慣了，我把影像抽掉，可是你至少看字看習慣了，不會只在看影像，接著看到字的時候就發現字的力量，會跟你用前面看字幕的力量有落差，那就是一個物件，你怎麼去鋪這件事情，這件事又跟空間有關，他不會只是單一元素，包括其實有一場我本來要打日文字幕的，因為那一場其實他們都講中文。這麼多碎東西你要讓他有一種連貫性的感受，從底去鋪，字幕就是包括後面全黑就有字出來的時候，這麼簡單的時候，就會有一種力量，就是字的力量。我自己常說，在劇創課的時候，文字進到劇場永遠就是聲音，除非它是字幕。所以我當然會意識到用字幕這件事情，只是簡單的翻譯嗎？哪那麼簡單。只是「翻譯」這件事情本來就是文化轉譯很多的東西，他就是其中一層，但他不是唯一的原因，你若沒有看到其他原因的時候你就批評，我覺得就是一個很蠢的事情。到底是誰膚淺？什麼頑童，這根本是數學題。大家都不去探索為什麼這麼多瑣碎的東西可以成立，而且你如果去深入找，其實每一個東西資訊非常多。

齊：我找到一個哲學家布希亞，他的東西正好是你的東西。他前後理論非常不一樣，但有一個理論剛好可以用，他說就像是廣告，你一次看很多廣告，不會覺

得連不起來，你可以上一個是牙刷，下一個是汽車廣告，但你在看得當下絕對不會覺得他失去邏輯或是沒有意義的。這三部曲的方式讓我覺得就像是這樣子。

王：絕對是啊，九零年代有點在強調這個，當東西變二元 2D 的時候，很多邏輯包括廣告（如九零年代最紅的廣告斯迪麥口香糖意識形態系列）跟消費跟美學非常相關，要選擇 2D 當一個年代轉換，這個框很重要，但其實大家不會去討論這個框，因為講不出內容，為什麼要看字幕啊？為什麼不去想想看「為什麼」，就直接說「為什麼要看」，你既然提出了為什麼，有沒有下一步去探討為什麼，沒有。所以很多人並沒有想要去探索意義是什麼。我覺得劇場的意義除了來自文字還有聲音、還有物件、空間，時間感，節奏的結構，絕對不可能只來自於一個文本的解讀，然後演出來，表演本身也是，所有元素之間的關係才是意義，而不是單獨一個。我覺得這很重要，意義是從關係來講，意義是被編織出來，所以很難用文字去說明。因為劇場的意義就是我剛剛說的這些東西編織出來的，他不能只有其中的一個去代表什麼意義，他一定是一個加一個，再加這個，這三個加起來在時間軸上面的移動跟空間上的移動，他才會真的有意義上的出現。但是你拆掉的時候又不能各自去代表什麼意義，所以我就說那是一個，怎麼用文字說呢？就像一幅畫，這邊用紅色代表熱情，黃色代表寂寞，你看到一個紅色黃色的畫就說「哇這是一幅代表熱情的寂寞的畫！」，很奇怪。你怎麼去看待視覺跟空間的東西，甚至怎麼感受「時間」這件事情，所以我很厭惡在場上直接說「核四」，所以我在《SMAP X SMAP》才會用。我不爽但是我會用，我用的絕對比你們這些人好，但對我來講再怎麼用都是膚淺的，也就是說，場上講一些時事什麼，就像莎士比亞一樣，他只是讓觀眾放鬆一下，絕對不是那件事情本身的意義，他只是輕鬆一下，是一種節奏的結構，但他不是我真的要反核四的這件東西，如果我真的要反核四，整齣戲其實講都講不完，對我來講那超蠢的。所以我覺得劇場的任



務，跟美有關吧。「美」其實是一件很複雜的事情，我們現實中的很多事情，我們對他的思考、語言的使用一定都包含了「美的途徑」，就是某種隱喻或想像，就像我之前說的「『花』了我多少時間」、「『浪費』了我多少時間」，對時間有一種能夠像金錢一樣換算的一種隱喻跟想像，或是「十分鐘內完成這個問題」，我們想像時間是一種容器，那是不太一樣的。在日常生活中其實想像、隱喻都在我們真實的行為中不斷的發生，想像、隱喻一直以一種行為介入真實這件事情，「真實」一直以來包含著想像，我覺得「美」這件事情是，怎麼樣把這種交織的東西透過劇場。就像譜曲，譜的好不好聽，它能燃起你什麼樣子的，理智上的、情感上的，情緒上的。……（談到最近的藝術電影）有些事情會影響我們的判斷，比如說「膚淺」、「表面」、「形式」、「外在」、「身體」，這是一組詞彙，他都是你想像的「皮層」，形式也是，包在外面的，所以你就覺得這所有東西是「膚淺」的。「形式是膚淺的」或是「你在玩形式」的這件事情，基本上是建立在把形式想成包裝內容的外在，以這樣的想像去討論形式，其實這樣的前提完全錯誤荒謬，形式本身就是內容。你今天看一個戲覺得他在玩形式是因為它形式玩不好，並不是他在玩形式，我覺得它講反了。形式玩不好，所以你會感覺玩形式，形式玩得好，一點都不會覺得在玩。形式在劇場中本身就是一個非常重要的事情，對他討論，就像「寫實」，他就是一個形式啊。你今天寫實、超寫實都是形式，Sarah Kane 也是一個形式，對我來講其實是策略問題，你看這所有的形式，對形式膚淺、外在的想像都是一種空間性的想像，這空間性的想像會讓我覺得這東西很膚淺，可是其實你是因為這個想像而有這個感覺，可是這是文字帶來的錯誤想像，所以基本上連探討都沒探討就下這樣的結論跟感覺，「我感覺這樣子啊」，我以前看男生跟男生牽手很噁心，我的感覺是對的嗎？今天殺人犯把帳篷裡面一對女同性戀殺了，他說我覺得他們這樣很噁心我把她們幹掉，這能變成他減罪的藉口嗎？所以

我們今天能用「感覺」去討論事情嗎？不行。形式膚淺外在的東西，導致演員都不練外在，導致他們做很多內在功課……

齊：我想要 Argue,你說不能用感覺去判斷或討論事情，我覺得是有問題的。

王：因為今天所有事情一定會牽涉到「感覺」這件事情，可是問題是你不能把它放在第一個，要第三或第四個，絕對要排在後面，也就是針對大家氾濫的談所謂「內在」的時候，你直接的切入點就是這些，大有問題。我排《SMAP X SMAP》的時候完全不談這些東西，我跟演員合作從來不討論意義內容這些的，但你看戲的時候會沒有「感覺」嗎？那不是重點啊，重點根本不在於「感覺」這件事情，我今天所有的事情絕對有感覺，可是它不是做事的方式，它不是溝通應該要有的方式，可是我今天溝通工作不用感覺字眼，並不代表我沒有感覺，這是一個錯誤文字二分之後的結果。我今天不用「感覺」這個字不代表我就沒有「感覺」，這是文字二分，你沒有用所以沒有，完全陷入文字想像的二元。今天為了要讓工作具體化，我要你走位走到這裡，多長的時間走到這裡，轉身怎麼樣怎麼樣，就像演奏樂器，你今天要在譜的這件事情上面才有詮釋的空間，才有「感覺」，連這些設計都沒有的時候，憑什麼跟我講「感覺」，今天基本功都不到的時候，你覺得你很有感就上台，你以為你難過觀眾就會難過嗎？反而是你不難過，觀眾才難過，重點是怎麼讓觀眾有感覺，絕對不是你自己在那邊討論「感覺」這種溝通方式可以做得出來的。我今天不可能跟你講說「你表演開心」就可以開心，有時候 work 有時候不 work，你要知道為什麼，因為我們並沒有一個東西叫做「開心」可以直接拿出來給對方看，而且你直接拿出來對方也不見得直接接到那個東西，所以有些人覺得為什麼我難過觀眾不難過，有些人是好朋友就覺得「哇你哭的那一段我覺得好感動噢」，同樂會式的稱讚。《SMAP X SMAP》那些字幕打出來他們有表情、有表演嗎？全部都是安排節奏而已，包括文字的密度，就是視覺跟節

奏，你要跟字幕說什麼呢？可是我們排的時候還是有感覺啊，我們用說的語言是「幾秒幾秒要到哪裡」，我們為什麼會判斷這些事情？因為感覺啊，可是我們工作的時候不可能，要越具體越好，當然我今天不熟悉的時候，用感覺溝通是退而求其次。「感覺」它只會氾濫，只會蔓延，只會擴散，很可怕，就開始搞小團體，因為沒有具體的工作行為可以討論。所以我的演員都很忙，忙到沒有時間問我這些是什麼。《SMAP X SMAP》的演員可能想問，但算了還是先背日文吧，哈哈。

齊：我好像可以理解了，因為文字跟詞彙被發明在那邊，所以我們想要敘述的時候就會這麼說，好像沒有講到就是不存在，但其實他就是一種，約束吧，會被框在那個地方。

王：我覺得這是一個不得不的處境拉，可是在這個處境你就是要盡量認知到「不可能全面認知」，使用語言它是一個行為，他不代表語言的內容。當我說感覺有錯的時候不代表沒有感覺，這是不同的，但大部份的人的邏輯，像我對面的，她就覺得沒有感覺很奇怪。使用「感覺」這種情緒情感的詞彙，跟「空間」、節奏的速度、數字，方式是完全不一樣的行為，他們其實是不同的範圍，可是當我們混在一起的時候，就會覺得好像我說感覺，跟我說把桌子拿到那邊是一樣的事情，好像「感覺」拿出來就可以哭了，那是一個錯誤的想像，所以我這一期的〈一字一劇場〉「入」裡面有寫，進入角色對我來說是一個絕對錯誤的想法，因為你一開始想像角色這件事情就是錯的。

齊：第六題，我真的很好奇，多人分飾一角這件事情，在《麥可傑克森》與《SMAP X SMAP》中都有出現，像含煙，很多人跟她說「我愛妳」，雖然我去看了《庭院深深》發現真的很多人愛含煙，但你不是這個意思，很多個含煙跟很多個霈文，同時有多人分飾一角，也有一人分飾多角，像《李小龍的阿砸一聲》前面的 23 個小孩快換，或是關姚從武則天、潘迎紫到古秋霞，你都會讓觀眾明顯發現他們

是同一個人演的，讓關姚自己出來講一大段關於角色變來變去的獨白，是否有其特殊用意呢？但我知道除了劇場，很多演出形式上面都會有一人分飾多角或多人分飾一角這件事情。

王：有幾個層面可以談，第一個我覺得最根本的就是，為什麼我做的戲，你是觀眾你會有感覺，我們的界線真的這麼分明？宗教的意義在哪裡？就是為什麼會有宗教這件事情，共鳴這件事情的基礎是什麼？如果你的角色跟我的角色是這麼分開的時候，我們界線這麼分明？妳代表齊子涵，我代表王嘉明，為什麼王嘉明做的東西，齊子涵會有感覺？我其實對這個劇場最根本、尤其是在「現場發生」這件事情，覺得是一個很核心的事，講噁心一點就是宗教議題。考試很喜歡考劇場跟電視電影有什麼不一樣，可是我就很好奇，會不會有一題是「劇場跟電視電影哪裡一樣」？還真難回答。一人分飾多角或多人分飾一角，他的出發點不是只有「好玩」這件事情，人家說我的東西都是自己愛玩真的很討厭，我的東西都是數學有關，像我們在看偶像劇或是英雄電影的時候啊，都會想像希望自己有正義感和水深火熱的愛情，不自覺就認同了帥哥美女。為什麼要帥哥美女？就是因為他們帥哥美女所以不自覺地覺得我愛這個人，這個過程某一部分變成我們，其實他們就是想要去演「我是霽文」我好帥我好帥，我覺得這是人很正常的一種心情，想要透過帥哥美女偶像劇去認同這個角色，他自己也期望有這個東西，但這個東西也相對不是那樣的一個人。他就是一個複雜的有趣的來來回回的機制，他不只是想要變成那個人，「想要」這件事情更是證明了他不是那個人，可是他不是就越想要，這也是常消費的一種習慣，我買什麼東西就是要證明我是什麼人，但我越花錢我就越沒錢。

齊：我自己看到這樣的安排，我的想法是，我們很多想像的來源是從社會跟娛樂上面，我看瓊瑤是幼稚園都還沒有上的時候，我自然而然就會有一些想像，自

己的解讀就像是，當我們面對問題或是面對一些事情的時候，我們可能直覺得會用他們的方式去處理我們的問題，可能也是無意識，譬如說語言上，但一般生活不會像瓊瑤這樣子，可能在某一些狀況下可能會像他們一樣，自己置入那個情緒裡面，也會反射出那樣的東西。關姚的那一個，有點像在對表演致敬吧！

王：之類的。關姚說這個好難「跟我的系統不太一樣」，但她後來用他的方式自己順過去。關姚有一個自己的邏輯是很強的，就是要衝她那一個，我要的東西跟她要的後來產生了一些東西，因為這個基底本身就是分裂，而不是她完全變成我的東西，所以她才在這個變化過程才真的有一種她自己抓不到、不知道但又要去操控的一個東西。我覺得我很喜歡做這件事情給很熟悉表演的演員，讓他混亂，她之所以會變成好演員，就是有一個很有趣的能量，那能量被馴化之後，後來覺得他的東西都很好沒錯，可是就是少了一點什麼。所以我刻意把她弄混，就是她原來為什麼是好演員的那個基底讓她滲透出來，這是我的策略，可是能不能 work 每次都要賭，是一個很微妙的事情。我也是喜歡把 Fa 弄亂，Fa 自己知道。

齊：為什麼要把麥當勞叔叔跟耶穌結合？

王：兩個企業都做很大啊，伊斯蘭都被壓榨。麥當勞變成某種信仰，消費行為變成某種信仰，小朋友都很相信麥當勞叔叔啊，那麼難吃的東西為什麼要相信，從小品味就變差了。是一種信仰。宗教一定會有某種感覺，可是你要畫出來，在空間怎麼樣畫出來，就是很具體的事情。

齊：在《麥可傑克森》與《李小龍的阿砸一聲》裡面，時常出現老一輩跟年輕人的互嗆與爭執場面，七零、八零、九零年代也是歷史替轉的流動，新舊之爭、歷史的意義在何處？生存/死亡一體兩面的意義在哪裡？三部曲中每一部都有關於葬禮的場景，（默哀、葬禮的場景出現）。《麥可傑克森》葬禮、《李小龍的阿砸一聲》結局 *Stair to Heaven* 輪盤、《SMAP X SMAP》陳明章歌曲。老人跟年輕人

都是吵架喔，你都沒有讓他們和平相處過。死亡這件事情為什麼對你來說這麼重要，重要到每一齣戲（三部曲）都要有。

王：（《麥可傑克森》）當時用的是（電影）《阿瑪迪斯》的配樂。死亡這件事情對我來講比較像是你活著時候的空間感，死亡就是一直在，他不是一個直線的終點，他一直在的黑暗空間感。就像潛意識之於佛洛伊德一樣。潛意識之於佛洛伊德就是一個黑暗空間。就是一個看不到的空間。

齊：就是你說死神他眼中的黑就是螢光粉紅。他一直存在著，只是用什麼樣的去面對。

王：他也是一種時間感。死亡對我來講就是……劇場本質嗎？我也搞不太懂。還是劇場本身對我來講就是一個死亡？我倒是沒想過這個問題。我幾乎所有戲都跟死亡有關。《理查三世》一開始放蕭邦的〈葬禮進行曲〉。「黑盒子」這件事情……可能是……是不是對我來講所有的表演都是站在死亡上面表演的啊？死亡這件事好像是從地上冒出來，但其實我們都踩在上面，這種感覺。所以並不是「邁向死亡」或是「遇到死亡」，我們一直踩在上面，或是死亡一直跟在後面，他就是一直在的一個東西。對我來講不是個「事件」，當然還是要用事件的方式表示出來。像吵架這件事情對我來說也沒有誰對誰錯，就是兩邊在堅持它們在那個年代所感受到的東西，那個真的變成他們覺得「真實」的東西，蠻沒必要的事情，就像說年輕人草莓族啊，說「我們那時候……」我覺得這是一個很無聊的事情。造就了大家價值觀不一樣。價值觀的短暫性這件事還蠻有趣的。「短暫性」裡面就有死亡、消逝、無法挽回，我們那個年代已經過了，那就叫無法挽回，「你們這個年代怎樣怎樣」就是那個年代已經死了，可是死了那個遺骸還在身上，那個遺骸還在跟你說話，說你是草莓。

齊：你在甲骨文〈一字一劇場〉裡面有講，你說「亡」就是「消失」，但他太常

跟「死」一起用，所以就有死亡的意像。我在想問題的時候覺得，有些事情你在當下也沒有想那麼多吧！

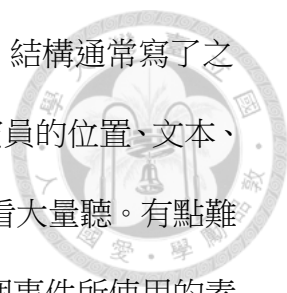
王：對啊，做戲、詮釋意義的這些東西，你在之前就要準備好，做戲的時候你要做的就是判斷，執行，怎麼做這些事情，還想著詮釋、意義？這些在排練前就要準備好了。所以每次說我這個戲要怎麼詮釋，我做的我自己都不見得……如果你比較擅長文字的話，應該是你把它寫出來，而不是我去講因為怎麼樣所以這樣做，因為對我來講是一大塊密密麻麻的東西，我所有的判斷都是從這邊來的，可能包括我剛說的死亡、語言，任何節奏，所有所有的東西，你要我怎麼講，我深陷其中。什麼「玩弄形式」、「演員當棋子」……

齊：對啊，我覺得用論文文本的想像力可能都可以寫出一些東西，但那不見得是你想要的，只是「再詮釋」。《麥可傑克森》的葬禮讓我覺得很刻意，對我來講它就是換景，《李小龍》是很震撼的，轉盤整個慢慢往上舞台被推進去。《SMAP X SMAP》我在觀眾席哭到不行啊。選陳明章《下午的一齣戲》蠻厲害的。

王：我也覺得很厲害！有時候也不太確定，但看了觀眾反應就覺得很厲害。我其實是一張表格，幾分鐘幾分鐘，誰的順序如何，完全是表格。首演的凌晨，早上七點才剪完的。

齊：剪輯的邏輯是什麼？分成兩個部分，第一個是十年裡那麼多的材料，為何最後出現的只有某一些？另一個，像《SMAP X SMAP》裡面日劇片段拼的方式，我覺得很「神」，盧琳告訴我，你其實沒有看過很多日劇，是邊看邊撿的。但要怎麼當下判斷你要的是什麼？如果都沒有看過的話。就像陳明章的歌，要怎麼去找到「對的東西」。

王：狂看資料，然後看演員排練。我知道我會進入一種狀態，在那個狀態我就會很快地去做決定。可是那個狀態還沒有到的時候，我會無法決定，包括演員要



演什麼，可是一旦我決定了就會「下好離手」，所以我寫東西，結構通常寫了之後變動不大，有時候太長或是技術問題拿掉一些，可是基本上演員的位置、文本、形式，選的材料，真的就是下好離手，但在那之前就是要大量看大量聽。有點難去解釋我怎麼去工作這件事情。我其實在找邏輯，我在找同一個事件所使用的素材，一定有很多層面可以去看待，他可能五個層面，在結構中符合了三個，那我就會用。如果只有符合一個，雖然它很紅，但可能就會被拿掉。

齊：林于竝說你的東西「以意符的親近性讓前一個意象橫向滑移到下一個意象」，我覺得還蠻有道理的。

王：因為意象本身就不是一個符碼，我偶爾也會用文字去接，很直接很好玩，所以我有些東西一旦在某個狀態，很快就會出來了……那個不是靈感，那個是前面 Stand by 抓很多資料，對我來講真的很像地層。我們都會覺得那是七星山，但七星山屬於某地層的某一部分，是一個大系統裡面的部分，所以我看到他下面幾個地層跟周圍所有的事件的連結，是在很多關係編織下的這一件東西。《下午的一齣戲》文字上的意義就是死亡，扮演。你來演一齣戲，台下沒有人看，他的曲，他的詞，標題，光這三點就很合，他寫了一個生活的氛圍，又不直接點名那是什麼，人來來去去，空空蕩蕩的，下雨，好有莎士比亞「世界一舞台」的意象，加上陳明章講台語又是我這齣戲的重點，陳明章又那麼重要。陳明章在九零年代做的很多歌都很重要。八零經過解嚴之後，台語的聲音意識整個起來。像八零年代的黑名單工作室，它影響到九零年代林強的《向前走》，等與開啓了整個台語歌，跳出演歌那種框架，各種搖滾的方式。我選的《落雨聲》他是周杰倫跟方文山編曲的，蘇芮唯一的一張台語專輯也是在九零，羅大佑的台語專輯也是在九零。很多歌手對台語的意識，在九零是整個起來的。所以才會日語加台語。

齊：余岱融認為你的邏輯在演員的服裝上，一個是段落邏輯安排從演員服裝可

以看出來，另一個音樂性，引用林芳宜的評論，「常民三部曲」也是這樣嗎。

王：（服裝）那是《辛波斯卡》，但在常民還好。林芳宜寫得蠻好的，常民當然也是，常民一定要這樣，他的結構走另一種音樂性，音樂性不是真的聲音而已，它包括空間。每個作曲家都有自己的空間感，對我來講音樂就是空間。可是有時候這些事情都是人家後來幫我安上去，我自己的確對這個東西，像《殘，。》就很明確是要做這個，但是我也不知道大家會覺得怎麼樣。聽聲音跟空間對某些人來講是分開的，可是某種程度上可以是連在一起的，就是聲音音樂對我來講，他聽起來是一種視覺，他不會是純聽覺，這個就是很抽象，你也不知道要怎麼跟對方解釋。所以有人走過去對我來講就會有聲響感，當我聽到某種結構的時候對我來講是一種視覺空間的結構。對我最大的啓蒙是柴可夫斯基。Luciano Berio 這個作曲家還蠻像我做戲的，直接，維持一段時間，你要怎麼維持這一段時間的質感。

齊：所以你喜歡 a capella 是因為這樣嗎？

王：沒有，是因為碰巧。

齊：表藝專欄一開始很認真寫，第一篇很嚴肅，越寫就越閒聊。

王：因為後來我也覺得是不是要那麼嚴肅，就會調整，可是我最近這兩篇又變嚴肅，其實都跟心情有關。

齊：你在一篇文章的一開始都是閒聊，所有的觀點都會在最後一段。所以劇場裡你的結尾也會是一個大重點嗎？當然會是重點因為畢竟是結尾，結尾對你來說是什麼，因為覺得好像是你的習慣、風格，這邊扯一下，那邊扯一下，最後砰一聲。

王：《李小龍的阿砸一聲》應該比較不一樣，最後的結尾其實與前面有關係。

齊：一定會有關啊，都是同一齣戲。像《麥可傑克森》的結尾，就是在雜交之後，煤礦爆炸的安靜，安靜之後 *You are Not Alone* 就出來，很感人。《李小龍》

也是，所有混在一起，最後 23 個小孩出生，《SMAP X SMAP》就是阿扁。我覺得你的結尾氣氛跟前面戲的氣氛有點落差。

王：我覺得常民文化本來就給我們感覺東一塊西一塊的，妳在敘事的策略上面把它講成一個東西就會很奇怪。所以在《SMAP X SMAP》的每一段都會要求劇場形式要不太一樣，因為他就是一種，活力，各自有各自的生態但放在同一齣戲。可是結尾或許都是，站在所有東西上去看這所有的……位置吧。所以最後對我來說是回到那個位置，觀看很多差異段落的位置其實都在那一點，結尾的那個位置對我來講都有一點，算是漠然嗎？

齊：我覺得在《SMAP X SMAP》有點不一樣，但在《李小龍的阿砸一聲》跟《麥可傑克森》都有一種醒來的感覺。好像回到一個狀態裡面，或是死亡之後重新開始。這三個結尾對我來說，好像本質上都很安靜。有些導演可能故意要在結尾的地方很歡樂。不論是你的文字作品或劇場，在結尾的地方都是很有力量的。

王：不知道噯，我也在想。結尾它會是個事件，或是元素，如果有一個東西再看這所有的前面兩個小時發生的事情的話，可能就是結尾這個東西。它會看著大家很歡樂，但它就一直看著，所以到最後的時候，我也不知道，作曲的習慣吧。有個東西可以補充，《SMAP X SMAP》政治的東西比較多，因為在九零年代，政治變成了常民文化，哈哈。

齊：八零年代你抓的東西……我自己在看的時候覺得八零年代政治是很矛盾的，投共跟投奔自由同時在發生，但這個在《麥可傑克森》裡面只有看到探親跟孫天勤。

王：我裡面有一段是反共義士，背後是電玩，後面接跆拳道，其實孫天勤李師科兩個是對比。前面是我愛紅娘，裡面有提到兩岸探親。我覺得都埋在後面，以比例上來講很多，連續三段都有提到。



齊：為什麼瓊瑤要放這麼多？

王：政治議題不是政治正確，《麥可傑克森》最明顯，它就不要再提政治事件，反共義士這件事情我也不知道算不算政治事件，有點曖昧，因為孫天勤跟李師科又是個對比，我們的錢都拿去丟那邊去了；開放探親算政治事件嗎，很難劃分，但是基本上這種談事情的方式就是不要用政治事件為重，好像談政治就是正統、正經，主要就是重點，對我來講這就是重點，我提到這些已經夠多了。

齊：為什麼是孫天勤，不是范元焱、吳榮根？

王：年代跟他拿的錢最多。你看都是有名，要怎麼比較？就要拿其他的元素。（不拿投奔自由）怕會太直接，太多了，所以只勾一下，反而是以李師科為主。

齊：我問完了，謝謝你。