

國立臺灣大學文學院戲劇學系

碩士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master's Thesis

單人劇三部曲：《閨密》及其創作說明

A Monodrama Trilogy: *Secrets in the Inner Chamber*

黃家易

NG KAH EE

指導教授：謝筱玫 副教授

施如芳 助理教授

Advisor: Hsiao-Mei Hsieh, Associate Professor

Ju-Fang Shih, Assistant Professor

中華民國 115 年 1 月

January 2026



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY

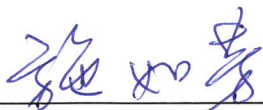
(論文中文題目) 單人劇三部曲：《閨密》及其創作說明

(論文英文題目) A Monodrama Trilogy: *Secrets in the Inner Chamber*

本論文係黃家易（學號 R12129008）在國立臺灣大學戲劇學系完成之碩士學位論文，於民國 115 年 1 月 9 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by the Department of Drama and Theatre
on 9 (date) 1 (month) 2026 (year) have examined a Master's Thesis entitled above presented by NG
KAH EE (name) R12129008 (student ID) candidate and hereby certify that it is worthy of acceptance.

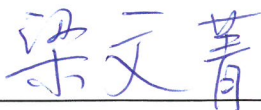
口試委員 Oral examination committee:

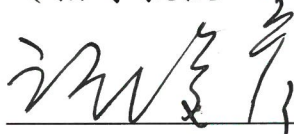


(指導教授 Advisor)

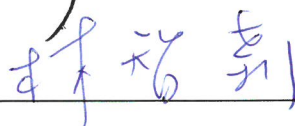


(指導教授 Advisor)





系（所、學位學程）主管 Director:



誌謝

獻給

家人

朋友

師長

學棣

同儕



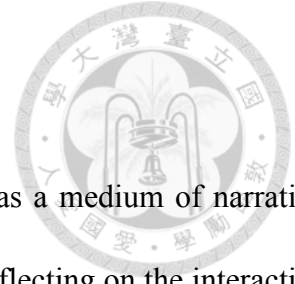
摘要



本論文旨在探討創作者如何以「單人劇」作為敘事與表演的媒介，呈現性別、家庭與身份議題，並反思創作過程中自我經驗與劇場語言之間的互動關係。作品《閨密》由三部曲構成，分別圍繞母女關係、愛情與失落、以及多元性別議題。不僅在於紀錄創作歷程，更希望透過理論與實踐交互印證。透過自我評估與文學獎評審講評，檢討創作的侷限與未來方向。

關鍵詞：單人劇、劇場語言、母女關係、愛情與失落、多元性別議題

Abstract



This thesis explores how the creator employs the monodrama form as a medium of narration and performance to portray issues of gender, family, and identity, while reflecting on the interaction between personal experience and theatrical language throughout the creative process. The work *Secrets in the Inner Chamber* consists of a trilogy, each part centering respectively on mother–daughter relationships, love and loss, and gender diversity. Beyond documenting the creative process, the study aims to examine how theory and practice mutually inform one another. Through self-assessment and jury feedback from a literary award, the research also evaluates the limitations of the work and envisions possible future directions.

Keywords: monodrama, theatrical language, mother-daughter relationship, love and loss, gender diversity

目次



口試委員會審定書	i
誌謝	ii
摘要	iii
Abstract	iv
目次	v
單人劇三部曲：《閨密》	1
第一部曲〈女人花〉	3
第二部曲〈愛過的人〉	15
第三部曲〈我〉	25
緒論：馬來西亞檳城一埠戲劇比賽	38
一、從「認識自己」開始	38
二、自我生成的脈絡：從「會做戲」到「思考戲」	39
三、戲劇比賽作為教育場域	40
四、從經驗回望：「啟發」與「追問」	42
五、限制即養分：規範下的創作協商與思辨	43
六、馬來西亞中文劇場的劇本呢？	44
第一章 單人劇的定義與表演美學	47
一、劇場實踐的蓬勃與理論論述的缺口	47
二、名詞辨析：從「獨腳戲」到「單人劇」	47
三、表演美學：觀演關係的建立與重複的層次	49
第二章 創作策略與劇本結構	50



一、真人真事改編	50
二、發言轉換：誘發想像的創作策略	51
三、劇場語言	53
四、劇場語言的延伸與「轉場」技藝	54
五、打破「幻境」：維持觀眾的批判性距離	57
六、父權結構下的女性群像	59
第三章 Writing is Rewriting / Rejection is Redirection	62
一、為甚麼是單人劇？	62
二、為甚麼是單一場景？	64
三、為甚麼是女性？	66
四、兒子：人物原型、創傷投射與自殺意念的生成	68
五、拒絕「二手情感」：從情感挪用到劇場生成的自覺轉向	70
第四章 自我評估	72
一、取消演出：審查與「自我審查」的結構性現實	72
二、馬來（西亞）學術場域對性少數的不友善現況	74
結論	78
參考文獻	80

單人劇三部曲：《閨密》



閨閣中的祕密

第一部曲〈女人花〉：

因為子宮長瘤而躺在病床上度過母親節的女病人，等待會來接她出院的老公，回憶罹患癌症去世的媽媽，在守夜時突然出現的爸爸，和一言不發選擇坐在一旁的弟弟，還有在夜市擺攤賣麵線的爺爺奶奶。在麻醉與甦醒間的女病人，試圖逃離媽媽的悲劇命運，卻發現自己正步上後塵。

第二部曲〈愛過的人〉：

女病人的大學女友人出席女病人的葬禮現場，回憶兩人如何「偶然」相遇、相識、相知、相惜、相戀、相愛；沒有相許、相守，所以「想像」。在那個對同性戀不友善的年代，大學女友人仍然想像她們「婚姻生活」即將到來；也正因這不切實際的想法，女病人最後選擇和一個男人結婚。十年過去，大學女友人的手機，因為被女病人設定為緊急聯絡人而響起，得知女病人遭遇車禍而死。

第三部曲〈我〉：

夜晚，媽媽接到從醫院打來的電話，通知她的兒子在車內燒炭身亡，請她到太平間認屍。媽媽抵達太平間後，試圖釐清兒子自殺的動機。媽媽打開裝有兒子遺物的牛皮紙袋，發現兒子、媳婦在結婚當天便簽下離婚協議書，媽媽訝異被兒子欺瞞十年，繼而想起兒子年輕時候有打扮成女人的癖好。兒子卻因媽媽的政治地位遭設局外流私密影像。



舞臺配置 小劇場式，不架高觀眾席，盡量讓觀眾和演員水平視線一致

舞臺指示中的（稍頓）、（停頓）、（沉默）皆為不同層次，（稍頓）——少於一拍或是落拍，（停頓）——多於一拍或是觀眾可明顯看出的靜止畫面，（沉默）則是狀態，舉例：氣息由大變小變無，逐漸形成¹

臺詞中的**粗體**，請以臺語發音

*單斜線（/）表示緊接著前一句話

雙斜線（//）表示搶話或兩句疊著講

¹ 高俊耀——「要看整體文脈，停頓比較像斷句處理，一種語言的流動，承先啟後，一個句子裡的節奏感，或呼吸。沉默則是狀態，慢慢地要形成更大的甚麼，如大海，有的浮出海面、有的藏入海底。」

高俊耀：〈輯3 對談，表演的文學與身體 | 安原良 鄭志忠 高俊耀〉，《親密：高俊耀劇作選》（新北市：斑馬線，2019年），頁167。

第一部曲〈女人花〉



景 舞臺中央斜擺一張醫院病床；病床，頭朝右上舞臺，尾朝左下舞臺

時 2021 年 05 月 09 日 02:30 PM

人 邱秀滿（37 歲） 女病人，身穿病服，赤腳



麻醉師 (O.S.) 午安，請問今天是哪一天呢？

女病人 (O.S.) 五月的第二個星期天。

麻醉師 (O.S.) 很好，那麼現在你要進行的手術是？

女病人 (O.S.) 腫瘤移除手術。

麻醉師 (O.S.) 倒數，10、9、8……請問你叫甚麼名字？²

（燈亮，女病人倚靠在病床上，百般無聊地摳著自己右手中指）

女病人 我沒甚麼事啊，就是子宮長了顆瘤。不過已經開刀動手術了，現在就是留院觀察，再多一下就能回家了。唉，幸好只是取出來而已啦，手術前醫師有說過，只要刮乾淨就沒事了。真是的，（苦笑）用「刮」？到底是會不會安撫人。

（女病人伸懶腰）

女病人 這裡環境真不錯！不是我有錢啦，是我老公幫我買了醫療保險。不只手術全額給付，

² 這段全身麻醉的誘導過程，在生理與哲學層面上，實則是對「死亡」的一種臨摹與預演。全身麻醉是一種意識的絕對阻斷。在那一刻，感官被強制關閉，身體進入一種幾近「死寂」的狀態。全麻與死亡唯一的邊界，僅在於主體是否能再次甦醒。

基於此一生理機制，本劇試圖捕捉那稍縱即逝的「彌留之際」。劇本中長達十頁的篇幅，在物理時間上僅僅對應著現實世界的五秒鐘——即麻醉藥效發作到意識完全斷裂的瞬間，是女病人在意識邊緣崩解前，快速閃回的人生走馬燈。

這種極度的時空壓縮，將漫長的一生濃縮於瀕死的一瞬。直至劇終，女病人 (O.S.) 回答出那句：「我是邱秀滿。」這對麻醉師提問的回應，同時指向在經歷了如死一般的意識斷裂後，對自我身分的最終確認與重拾。

連我住院休養都會補助——一晚 1000 ? 2000 ? 呃……不太確定，反正挺不錯的啦。

（朝著觀眾擺手）誒～別以為我有多住喔！我只是聽從醫師安排。我對醫療保險，真的沒有概念。不是有健保就好了嗎？不過也幸好啦，我老公有在婚後買給我。不然就會好像我的媽媽，那時候她得淋巴癌，雖然是有健保，可是沒有一些存款，好像真的不行。因為我要工作，所以沒辦法照顧她，錢也不夠去請一位外籍看護，所以只好送她到安養院去。而且也是奔波了好一陣子，因為不是每家都有位子。其實媽媽那個時候因為做了化療，所以她的肌肉無力，我就迫於無奈……（女病人這過程中越說就越興奮，坐直起來）所以現在我很好啊！（下床）嗒噠！

（女病人順時針地繞著病床走完一圈，一邊走一邊輕拍病床邊，一邊數著今天是術後第幾天）

女病人 誒？今天是第幾天了？星期天開……一、二、三、四、五，嗯，5 天，5 天可以下床，算不錯了吧？（稍頓，小聲）其實昨晚我就偷練過了。（先笑了一下，卻忽然皺眉，摸了摸腹部，坐上病床後）沒事沒事……

（女病人從病床的枕頭底下取出一條項鍊，取一個與觀眾面對面的坐姿，再把項鍊戴上）

女病人 其實我很愛美的，只是因為要動手術，所以我才會把指甲油給弄掉（展示自己手指給觀眾看），術後至少可以戴上項鍊吧？也不行啊，我怕醫師要檢查的時候，太顯眼了，會干擾到。我的狀態，不像是個病人？好比我媽，都不像是住安養院的，因為不顯老嘛，媽媽那個時候才 50 歲都不到，進到裡頭，她就是最**幼齒**的。雖然後來她是真的老了，短短一年時間……不過，現在可以戴了，過一下我的老公就會過來接我了，嗯……還是需要給他看到一個光鮮亮麗的我。



（女病人這次是逆時針地繞著病床走完一圈，一邊用手指擦過病床邊緣）

女病人 （站在病床前的下舞臺）剛剛提到媽媽，其實今天早上我做了一個夢，我夢到了媽媽很急躁地呼喚著我，說甚麼時間快到，時間快到……然後我就醒了……

（女病人從病床後方拿出報紙來閱讀，面向觀眾坐上病床）

女病人 三年前在為媽媽守夜的時候，翻起平時沒甚麼事就不會接觸到的報紙，一邊翻一邊看，隱隱約約覺得前面有個人朝我走來？（收起報紙）那個神出鬼沒的**阿生**竟然出現了？哼哼哼！我不是沒大沒小啊！家裡長輩都這麼叫我才學的，媽媽、叔叔、姑姑、小姑、爺爺甚至奶奶，都這樣叫……哎呀！反正我就立刻叫我老公躲遠一點，之後上下車都注意一下周圍，別讓那個**阿生**看到我們是駕賓士的，免得他來敲詐我們。（嘆氣）好啦，這次他還算不錯啦，人模人樣的就坐在那裡摺**金銀紙**，不像上次奶奶去世的時候在那裡吵著甚麼要分遺產？他有病吧？每位在場的親戚都是他的債主，還敢說要分遺產？把他那份遺產拿去還債，都不知道還有沒有剩？

（女病人似乎意識到了自己有點激動，一邊扶著自己額頭，一邊緩緩半坐式地往後靠到床頭）

女病人 （稍緩）有一次，我還自己跑去坐他旁邊，問他最近怎樣……因為弟弟不會想靠近他……（擠出個無可奈何的微笑）然後他就不知道是不是腳麻，站起來一拐一拐地邊走邊告訴我說……（女病人模仿阿生走路，還有語氣）



女病人（阿生） 這敢若是你媽的劫。

（停頓，女病人疑惑地皺著眉頭）

女病人（阿生） 伊較早，因為生你，伊入病院，了後拄好伊的彼个病床，毋知影彼个過身的人，拄過身，抑是啥物，予伊睏著，了後伊著煞著，伊就直直袂當放尿，袂當放尿，足久袂當放尿，到尾閣毋知影按怎醫好。

（停頓，女病人瞪大雙眼）

女病人（阿生） 你會記得……伊閣有一擺，是糖尿病嚴重了後，伊嘛是按呢款的情形，著親像變做另外一个人按呢，你無發現著伊親像變做另外一个人？伊較早毋是，伊較早足堅強，彼款女強人啊？

（停頓）

女病人 嗯，這次她是因為併發症，然後尿毒，之後她就……

女病人（阿生） 這嘛可能是伊的命數，伊的劫啊，著可能伊行袂過去啦。

女病人 （不屑地笑）我是聽聽就好啦……（停頓）病床……醫院……走著進去醫院，躺著出來……病床……從兩個人……到一個人……到沒有人……

（沉默，女病人不發一語地躺下，閉上眼睛，停頓，



女病人把右手伸向胸口位置的項鍊，搓了搓它，再睜眼，轉頭，看向觀眾）

女病人 （微笑）媽媽進的就是這家醫院……不過我很確定喔！不是這間病房，雖然探望的次數不多，不過她不是這種單人的，不過……病床……（疑惑）會不會……？

（女病人突然雙手抓著病床扶手，面向觀眾大聲吼叫，兩眼發直盯著觀眾，停頓，再哈哈大笑地躺下，良久，再起身雙手抓著病床扶手，這次是戲謔式地嚇唬觀眾，漸膩）

女病人 （看著自己剛剛握著病床扶手的手）冷冰冰的……（皺著眉頭看向觀眾，稍頓，指著病床扶手，然後提高音量）我…說…冷…冰…冰…的！（停頓）媽媽曾經說過別牽她的手，在我小的時候……那個時候我跟著爺爺、奶奶一起到夜市擺攤賣麵線，有時看見媽媽她來找我就會很開心，因為終於有人能帶我去上廁所了。有一次我實在是憋太久了，我就在路途中牽起媽媽的手，想說可以帶她走快一點，快點到廁所那裡去，然後……

女病人（媽咪） 你不要牽！

女病人 我嚇到了，停了下來，她繼續走，然後我就趕緊跟向前說「媽咪，妳不要走這樣快！」

女病人（媽咪） 你不要叫我媽咪。

女病人 當下我明白了……我知道了有些事情還是需要靠自己的。雖然當時我才 8 歲，不過我都記得。（停頓）我被奶奶罵、被姨婆罵，我都……不會再去找她。



（沉默，女病人稍稍挪動了下自己屁股）

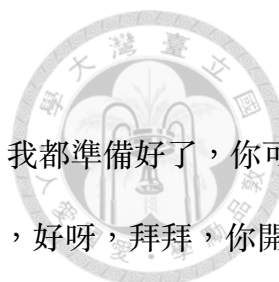
女病人 啊……腳麻……怎麼躺直也會腳麻，真是。（女病人手握病床扶手，慢慢一點一點坐直，然後下床，走到向下舞臺的床尾，不小心的推動到了床尾往上舞臺去，病床從斜橫向擺的，推成了 180 度的橫向。夜市的吵雜聲）我從出生，就是跟奶奶住，人生第一份工作就是在夜市賣麵線，然後就被罵了，一直被罵。不過我很謝謝她，在阿生欠著一屁股債跑路的時候，是她收留了我。

（背對觀眾地走向上舞臺的床尾，面向觀眾之後，把病床推回一開始的原位）

女病人 啊，還有！（雙手拍掌一下）小的時候我和弟弟第一次北上，也忘記了是借住在哪個親戚家了。對了，同行還有爺爺、奶奶，不知道是不是來到新的地方，所以特別興奮，就在親戚的家跑啊～跳啊～然後還跟弟弟玩鬧，弟弟還偷咬我耶，我就氣不過啊！就找爺爺告狀！氣沖沖地來到爺爺面前，告訴爺爺，剛剛弟弟欺負我了！然後（一耳光聲）爺爺……打我耳光，是第一次看見爺爺打人，糾正，打我。我嚇到了，我又自己跑去陪我於不義的人旁邊哭——我弟弟——糾正，王八蛋。之後哭完，親戚才告訴我說，是爺爺的媽媽死掉了。難怪爺爺一天到晚都只是默默坐在藤椅上，不說話。也不能怪我嘛，不知者無罪。

（手機鈴聲響起，《Mi Mi Mi》³的前奏約 8 秒，「Mimimimimimi Mimimi only mimi Mimimimimimi Mimimi sexy mi」）

³ Serebro：《Mi Mi Mi》（2013 年）。



女病人 （匆忙接起藏在枕頭底下的手機）是！30 分鐘後到？好啊，我都準備好了，你可以直接去櫃檯批價，我們在門口見就好，你不用再上來病房了，好呀，拜拜，你開車小心。（掛掉）**哭爸**，衣服還沒換，幸好他先打電話來。呼～反正門口見不到我，應該會先打給我，總不可能要個病人孤獨地等吧？（躺床，滑滑手機）嚇死，想說快出院了，就不用再開靜音模式。（停頓，看向觀眾）這個鈴聲還蠻洗腦的吧？Mi Mi Mi 就是媽咪諧音。這是專屬於媽媽的來電鈴聲，然後媽媽去世之後我就改成一般所有人都是這個來電鈴聲了……媽媽很少會打給我，雖然我也很少打給媽媽。（女病人背向觀眾蜷縮在病床上）其實我跟媽媽的關係，好像結婚以後，不知不覺就變好些……因為我在奉茶時候，她對我說「有甚麼事情就打電話給她」。（轉身面向觀眾）就是這麼簡單的一句話。

（沉默）

女病人 哇！說了這麼多，口也太渴了，（走到病床後方，觀眾視野死角拿出一小瓶礦泉水，喝了起來）啊～避免尷尬最好的辦法就是喝水，去到哪裡都會適用，尤其是在探病的時候，我們打破尷尬的第一句話通常都是「要喝水嗎？」不過其實喝水沒這麼簡單，因為一來咽不咽得下是一回事，腸胃能不能負擔又是一回事。不過通常你出於關心，你開了瓶水給她喝，而她出於禮貌喝了這一口水，殊不知……其實抿一抿就好了。我當然不是說我啦，我喝這麼大口。

（把礦泉水收回到觀眾視野死角的病床後方，深吸口氣）



女病人 「有甚麼事情就打電話給她」（望著手機，沉默）媽媽的手機還收在我化妝屜裡。

有時候，我一個人房間，就會打給媽媽……（撥號中的嘟嘟聲）雖然電話那頭不會再聽見媽媽的聲音了。（沉默）其實媽媽蠻不容易的，17 歲就生下了我，**阿生**留下她一個人面對。在媽媽還沒搬離奶奶家以前，我常看她拿出一本厚厚的簿子，在裡頭抄起超大字的歌詞，電視機播放梅艷芳的音樂錄影帶（梅艷芳的《女人花》KTV 版響起），我記得是甚麼花的標題，媽媽皺眉地對著螢幕數著節拍。晚上媽媽都會穿著裙子出門。等到媽媽回到家後，就會聞到**阿生**味道，嗯，是菸味，家裡只有**阿生**會抽菸。不過媽媽很快卸完妝後就去洗澡，然後抱著我睡……每天只有那段時間是我最靠近媽媽的時候。

（訊息鈴聲）

女病人 噉～是弟弟啦。（點開閱讀）有一份作業需要我的幫忙？是採訪我，待會補上一些相關問題？哇？還文件檔喔？啊，媽媽去世以後，弟弟他就去了臺北讀戲劇了。原本想說今天狀況好些，快出院了才告訴他，就不麻煩他來找我了，況且現在疫情，也不鼓勵跨區行動。（滑到最後一頁）是否責怪過我，放棄急救媽咪……（沉默，對著觀眾）沒有，其實我沒怪你，我反而覺得媽咪怪我，媽媽因為尿毒，然後其實是說要洗腎，我就去找了洗腎中心給她，然後她說……

女病人（媽咪） 我不要洗！

女病人 一定要洗！



女病人（媽咪） 如果我沒有洗……我就沒有事。

女病人 她會這樣講，其實我心有一個一個……怎樣講啊，我會感覺到我好像……（紅了眼眶，沉默，看著手機，嘲諷式地傻笑）哎唷，我的可愛弟弟，怎麼是在事先就先把問題發來呢？我還怎麼可能會給出真實的反應？肯定是有所隱瞞。弟弟已經 20 出頭，不過弟弟始終還是弟弟。不是有一句話嗎？甚麼男人只不過是長大了的小孩。唉，怎麼辦呢，媽媽不在了，姊姊也沒辦法一直照顧你啊，找個女朋友吧？不對，他有女朋友嗎？還是其實有了？還是不要好了，他這個樣子，真的是隨時會被人家騙耶！
哭爸，反正你辦婚禮，我就負責坐在那裡給你奉茶就好，多的我不做喔！

（女病人此時激動地站了起來，隨後摸著項鍊）

女病人 （停頓，疑惑）媽媽會不會責怪我怎麼都不幫忙弟弟籌備婚禮啊？可是媽媽自己也沒幫我啊。而且弟弟不像是會搞這些雜七雜八的人～一切從簡！旅行結婚！多方便啊，又不會麻煩到人。嗯，弟弟的想法有時候好像跟媽媽蠻像的，直來直往，**阿莎力**，畢竟他們一直以來都住一起。所以學生時期我蠻壞的，忘了甚麼事情，班主任問我說「媽媽呢？」我就想也沒想就說「媽媽死了」。其實也不能怪我吧？每次都是爺爺代替她出現，我要一直解釋會很累吧？弟弟小時候就跟著媽媽到處跑的，是不是無形中就造成了他這種流浪的性格啊？無拘無束的。而我小時候就住在夜市附近，在夜市裡賣麵線，現在丈夫的店面也是在夜市旁，就連我現在住的醫院也是……
（稍頓）好啦，差不多了，應該是要收拾一下了。



（女病人一邊掀起被子，在舞臺上被子呈波浪形，邊繼續說）

女病人 剛剛弟弟最後一道題問……妳印象中媽咪最愛妳的時刻，或是舉動。（稍頓）最愛我？（停頓）高二那年有美工作業，她騎車載我去買工具材料的，還幫忙買了同學的份。然後我就感覺，誒，她好像有付出，我忘了為甚麼是她？為甚麼是那家感覺很遠的美術社。反正就是心裡覺得她好像有付出了。（摺好被子）我也有付出啊！媽媽去世時候，都是我在處理，弟弟甚麼都不會，媽媽特別交代了要海葬。也不知道是誰給她的想法？說甚麼遇上任何節日都可以不用麻煩來祭拜她，因為都不知道會漂去哪裡。不過就是麻煩，要申請啊，唉，其實那個時候也是有猶豫啦，就怕她會託夢說她冷嘛，最後還是尊重了她的意願。說是說不用再拜了啦，不過怎麼可能，我還是把她的骨灰，收在了這（項鍊）。我也不是很常戴啦，只是這次不知怎麼的，連它一起帶來了。也許是怕忘記吧？再不戴就會繼續忘記。

（女病人右手無實物的像是扶著病房邊緣，從右舞臺開始走ㄣ形到左舞臺去）

女病人 （清唱）女人花 搖曳在紅塵中 女人花 隨風輕輕擺動

只盼望 有一雙溫柔手 能撫慰 我內心的寂寞⁴（繼續哼出旋律）。

（女病人左手握著項鍊）

女病人 我記得你就好。

⁴ 梅艷芳：《女人花》（1997年）。

(燈暗，心電圖停止跳動聲)

女病人 (O.S.) 我是邱秀滿。



第二部曲〈愛過的人〉



景 舞臺中央橫擺一臺醫院太平間的不鏽鋼推車；

推車，頭朝右舞臺，尾朝左舞臺

時 2023 年 05 月 24 日

人 張淑月（36 歲） 大學女友人

邱秀滿（39 歲） 女病人，已死

黑衣人⁵

記者

⁵ 黑衣人：應像《名偵探柯南 犯人·犯澤先生》般以黑影形式出現，且是生理男的形象，唯有在真相大白之時，才會揭發性別。
女病人、記者的臺詞，藉由女友人一人負責，黑衣人僅充當動作指示、走位示範。



（先傳出救護車的鳴笛聲，然後燈光微亮，置頂的光圈只展示一臺推車）

O.S. 有客到，來賓張淑月請上前。

（女友人拿著一杯珍珠奶茶，身著小洋裝上場，妝容稍有打扮，

從左舞臺踏入葬禮現場，沉默——凝望推車；隨後往上中舞臺走去，

來到推車的置中處，身體面向觀眾，放下珍珠奶茶，拿出粗吸管後，

女友人雙手合十拜拜，口中唸唸有詞，最後插入飲料杯中，彷彿為她上一炷香）

O.S. 一鞠躬，再鞠躬，三鞠躬……家屬答謝。

女友人 （光圈擴散）你還相信有神的存在嗎？

（女友人走向右舞臺）

女友人 終於看到你了，記得這件我們第一次約會買的裙子嗎？我很害羞，一直不敢穿給你
看，今天我穿來了，你有看到嗎？（停頓）你常常說我打瞌睡的樣子很美……這次
換我，你也很美，就算到了現在……

（等紅綠燈的街道聲）

女友人 不知道你還記不記得有一次我們買完陳三鼎，在等紅綠燈要回學校的路上時，你說
……



女病人 / 告訴你個祕密！

女友人 這麼突然？

女病人 來到臺大以後的體育課好無聊喔……

（女友人自然地拿起珍奶來喝）

女友人 我說「為甚麼啊？」

女病人 因為有一次啊，我的腳踝腫了一塊出來。我的室友還跟我說「有沒有可能是骨折啊？」

我還說屁啦！怎麼可能？然後我就去看了醫生。醫生看了一下就跟我說「你骨折喔。」

我「蛤？！」而且蛤了，超～大～一聲！

女友人 我也跟著你「蛤？！」，然後一起笑了。好好笑喔！然後你說……

女病人 / 每次我跟其他人提起，也都說很好笑……

女友人 我就一直追問你，「所以究竟甚麼原因會骨折啊？」

女病人 醫生說是「疲勞性骨折」，可能是因為走太多吧？反正體育課的老師知道以後，都不讓我動了，就一直讓我在旁邊坐著。



女友人 「甚麼啦！這算甚麼祕密啊？」之後我們笑了超久！要是……那盞紅燈再久一點就好了。

（女友人放下珍奶，傳出營火晚會的喧鬧聲）

女友人 我們第一次聊天，應該是在迎新宿營吧？雖然已經有心理準備，營火晚會總是強迫男生跟女生手牽手跳雙人舞。但我並沒有「認識異性」的期望或需求……有點不太舒服，不過還是儘量表現得合群些。你似乎察覺到了我的異樣，你就直接把我帶走（漸離營火喧鬧），我還以為要被學姐罵了。但你告訴我說，其實你也覺得這超白痴的，大學應該更顯「自由」跟「包容」，迎新宿營卻充滿了「威權」和「傳統」。超級趕不上時代，還很矛盾跟衝突。我戰戰兢兢地說「原來學姐也蠻反體制的……」你回我……

女病人 沒有，我在籌備的時候，只是隱隱約約覺得不對勁、怪怪的，但不確定到底是哪裡出問題。而且要推翻既有的制度，不只需要勇氣挺身而出，還要執行力，反正也就那麼一次，與其花這麼多時間改革，不如順從傳統，或許還更輕鬆。

女友人 我有點落寞，但你說……

女病人 下次！我們要去海邊，一邊哼歌一邊跳舞！

女友人 這是我們唯一沒實現的承諾。

(營火晚會的喧鬧聲作為背景，傳來「分『歐趴』糖嘍！祝學弟妹們考試『歐趴』！」)

女友人 第一學期的期末考結束後在同學家聚會，大家都玩累了，乾脆就借住一晚。那時候是寒流，同學家的被單不夠分給我們用，你就說「沒有關係，我們共用一個就好」。我們只好窩在一個角落，等到同學們都睡覺以後，你就越靠越近，我就咬了你的嘴唇一下。那個感覺就像是在咬珍珠奶茶裡的珍珠，你氣不過，又咬回我。我「啊」一聲，你像是做了壞事怕被同學們發現後趕快堵住我的嘴……隔天醒來，我們的嘴唇都腫成了香腸嘴……事後你告訴我，「當下感覺還蠻好的，於是就繼續親下去了」。我懷疑這一切的一切，你老早就預謀好的。

(黑衣人提著行李上場，一邊聆聽一邊收拾行李，

但當女友人說到「結婚」，黑衣人稍有遲疑)

之後每次回到臺北，從臺北車站走出來，看見的人總會是你。再來，你畢業了，接著，我也畢業。我們一起搬進臺北一個小套房裡，我們不會特別過節，但所有的節日，都有你。只有除夕，我們選擇各自回家過年。畢竟過年是一年裡難得跟家人團聚的日子，當然要跟家人多說點話。(稍頓)其實也蠻棒的，如果我們可以結婚，那麼我們就不會是「嫁出去的女兒，潑出去的水」，我們還是我們，不會變成「你的」，還是「我的」。這想法好像還蠻新穎的，不必承擔約定俗成的傳統。

(黑衣人拉著行李，從右至左橫跨舞臺)

女友人 你是不是從來都沒有想過要跟我結婚？



(黑衣人停下來)

女友人 我到底做錯甚麼？或是我哪裡做得不夠好？

女病人 我還沒有準備好……如果真的突然給了我個婚姻自由的權利，我不知道我有沒有辦法或是能力去承擔這個自由的結果。妳是真的想結婚嗎？還是因為可以結婚，所以結婚？因為「奔三」，所以「三十而立」？就跟傳統社會裡的婚姻觀念一樣，認為「男大當婚，女大當嫁」。因為到了一定年紀，所以需要開始找個「伴」才會完整。「還不結婚？後半輩子若沒有人照顧，你老了怎麼辦？」我們變得不特別了，我們不過是被框架收編，淪為一群「因為」、「所以」——沒了。不用結婚，我們也能過得很好。

女友人 那為甚麼之後你又？（停頓）算了，這不是重點。對啊，我就是愛想像才會一直怕你消失。每一次你騎機車來接我下班，你以為我坐在後面抱著你，只感受到幸福嗎？我是提心吊膽！如果我們一不小心出了意外，我在醫院是不是會猶豫不決？不敢打給你的家人？我連直接簽手術同意書這件事都只能用想的。如果有一天我老死了，我的侄兒、姪女跑來跟你說，要把我們住了一輩子的家給賣了，因為他們才是合法的繼承人，所以你沒權利說「不」。萬一哪天長輩幫我安排了相親呢？我要用甚麼理由來拒絕？也許……就連你的最後一眼，我也沒有資格看到……就像現在。

女病人 妳要結婚，就是因為妳有這些虛無飄渺的想像。



女友人 在我說了那麼多以後，你還覺得這些現實，不過就是我的想像？

女病人 我們要面對的現實，遠遠不止這些……

女友人 你走吧。

（黑衣人拖著行李下場）

女友人 我以為這只不過是我們提的其中一次分手。這段日子好像發生了很多事，又好像甚麼也沒有發生一樣，你很難想像這麼一個小小的臺北，一個人竟然可以消失得那麼徹底，怎麼會連偶然遇見的機會都不給我們？

女病人 如果一個人有心想要躲妳，就算偶然遇見，也會選擇錯開。

女友人 我總是在想像，如果我們見了面，第一句話會是「好久不見」嗎？

女病人 在我開口和你說任何話以前，我想緊緊把妳抱住，好好痛哭一場……但我從來沒有那個勇氣。

女友人 我們再也沒見過。後來，我去當了劇團行政。劇場，因為總是黑暗一片，它會讓你失去時間概念。我已經忘了那幾年，我參與過多少部戲，去過多少個不同的地方。有一次，在一檔製作裡，我碰見你弟，他說……



女病人 我找了個人結婚，像是個玩笑一樣……因為發現那個人不會是妳以後，所以是誰都變得不重要了。反正我也等不到和妳「結婚」的那一天了，就這樣吧。

（黑衣人拿起手機像是在幫女病人拍婚紗照，再來獵奇地對著推車拍車禍現場，時不時地把閃光燈朝向觀眾，最後從上舞臺錄在下舞臺化為播報記者的女病人）

記者 臺北市西湖區西海市場附近，今日晚間發生嚴重車禍……

（黑衣人用手機，按了緊急聯絡人，為了不干擾車禍現場，往觀眾席走）

女友人 緊急聯絡人，是一個若有似無，暨虛擬又真實的人物，總是期待在任何需要緊急處理的情況下，這個人會奮不顧身地出現。理智卻在告訴自己，「這通電話，不應該打」，不打是最好的，不管從哪個方面來說。

（手機鈴聲響起）

女病人 一直以來的緊急聯絡人都是妳，從來沒有變過。

女友人 我知道……所以我（稍頓）才會接到電話。

（黑衣人托著一箱裝滿舊手機的紙箱，從觀眾席的最後一排開始往舞臺區走去，一臺又一臺的手機從黑衣人的手上掉落，宛如是車禍後，一條又一條的生命殞落，撞擊迴音籠罩整個劇場）



女友人 （看向觀眾）電話掛了以後，我很想、很想再打給你，但我也好怕接電話的還是那位救護人員。我手足無措地在房子裡亂繞，我不知道可以跟誰說、可以跟誰確定，彷彿我一直以來的擔心和猜想都一一應驗。我想盡辦法找你，從臉書、IG、LINE、到 Dcard，最後我在 YouTube 新聞直播裡（稍頓）輪播的低畫質車禍影片（稍頓）我認出了你……

（燈光如紅綠燈的號誌——穩定、重複）

（綠光忽然停頓，紅光強烈亮起——藍光插入，紅藍快速交替）

（街道聲轉為救護車的鳴笛聲）

記者 臺北市西湖區西海市場附近，今日晚間發生嚴重車禍，15 歲陳姓少年無照偷開祖父銀灰色轎車，蛇行撞上正等紅綠燈的邱姓婦人。調閱行車記錄器得知，案發當下邱姓婦人還活著，只是被汽車壓斷手臂，當時也大叫：「好痛、救命！」，一旁民眾也向陳姓少年大喊：「壓到人了，趕快停車！」但陳姓少年一時緊張，分不清油門、煞車，隨後又踩油門前進，邱姓婦人頸部當場遭輾斷，送醫不治。

女友人 我以為我不會再因為你的任何一件事情泛起波瀾……但我真的好想他死……我又有甚麼資格說這種話？我只是你的朋友，十年以來未曾聯絡過的大學朋友。（稍頓）為了出席你的葬禮，我找到了這件裙子，精心打扮，感覺像是參加前任的婚禮，不能失態。

（高處直射而下強烈刺眼白光，緩緩變成閃爍顫抖的橙光——

彷彿戶外葬禮日光轉為室內火化焰光。女友人的影子先被壓扁，然後拉長。



女友人皺眉眯眼伸手遮光，隨後黑衣人擋在女友人身前）

女友人 以前我們一起上早八通識課，因為總是遲到，所以只會坐到靠近門口位子。陽光透過窗臺，照射在我臉上，你都會舉起手幫我遮陽。其實我都知道，只是每次閉著眼睛，假裝自己在打瞌睡，希望時間就此停住——（偷偷睜眼）心想，老師千萬別點我啊！

（女友人眼看黑衣人套上裙子）

女友人 現場我看見……跟你長得很像的女孩？

女病人 這是我一直都不敢對妳坦白的事……因為未婚懷孕，所以我不是應屆考入臺大的。我不是自願的，我不知道要怎麼開口跟妳說，這是我藏了一輩子的祕密。

女友人 （低頭微笑）我也只能這樣想像來說服自己。畢竟再多的疑問，我都來不及問你了。唯有帶一點恨，我才能活下去。（沉默）如果真的有神，就讓我們再見一次，這次你甚麼都不用解釋了，我相信你。

（吳海文的《愛過的人》響起——

黑衣人與女友人共舞，黑衣人托舉起女友人後放下她便離場，

剩下女友人一人獨舞，燈暗）

第三部曲〈我〉



景 舞臺中央橫擺一臺醫院太平間的不鏽鋼推車；

推車，頭朝右舞臺，尾朝左舞臺；

上舞臺背黑幕前是排列整齊的組合式遺體冷凍庫

時 2024 年 04 月 20 日 11:00 PM

人 賴素芬（64 歲） 媽媽，檢察官



（舞臺上方顯示字幕：「2024 年 04 月 20 日 11:00 PM」）

（燈光微亮，置頂的光圈只展示一臺推車）

（先傳出來自太平間值勤人員觀看新聞報導的背景聲——

然後一陣急促的「皮鞋」腳步聲，由遠而近來到太平間的入口——

「America's Next Drag Superstar is...」新聞音量變小，媽媽對著值勤人員）

媽媽（O.S.） 你好，我是 Bobby（稍頓）張法宗的媽媽，我剛接到電話便趕過來了。他……

你確定他……（稍頓）嗯，錢包……身分證、手機、汽車鑰匙、打火機、停車

證、口罩……（稍頓）請問我可以待在裡面多久？20 分鐘，謝謝。

（媽媽穿著英倫風系帶黑色粗跟皮鞋，西裝長褲亮相，

手上拿著裝有兒子遺物的牛皮紙袋，踏入太平間後，

舞臺上方顯示：「錄影中的符號」；並從「00:00:00」開始計時。

媽媽看著空無一物的推車，先是笑了笑後，摸著鋼鐵材質的推車，

貌似觸碰著兒子已然冰冷的手掌，接著開始落淚，跪倒在地。

沉默——電話鈴聲響起）

媽媽（接起電話）你幾點過來？（稍頓）甚麼叫做不能過來？（稍頓）啊，你的寶貝兒子

沒人照顧。請問你太太呢？（稍頓）啊，還在坐月子啦。**老翁疼幼某**，對對對，我都

差點忘了你，你都 65 了還喜獲麟兒，**爸老团幼，神仙難救**。你的兒子才剛出生不久，

叫 Matt，對吧？（停頓）我跟你說，40 年前，我跟你生的兒子，現在就躺在我的前面。

（稍頓）對啦，平時就不愛回家的人，怎麼會想要來看兒子呢？（稍頓）你有沒有想

過你兒子為甚麼會死？（稍頓）你也不知道原因吧？（停頓）我不知道？（稍頓）我是他媽，我會不知道？是誰每個晚上下班後還陪他一起讀書？如果他是一直跟著你這個**司公**混，他有甚麼出息？（稍頓）我都不明白為甚麼時至今日，還有人會被你騙。

（稍頓）你來不來，我隨便你，反正我也只能待 20 分鐘。

（媽媽掛斷電話）

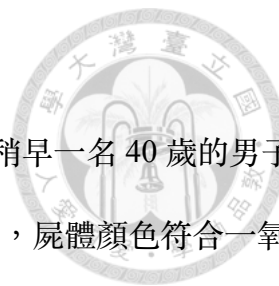
媽媽 所以你為甚麼？我知道秀滿她在一年前因為……你們沒有孩子，你一個人，我都明白。但為甚麼你沒來跟媽說呢？爸爸跟媽媽分居以後，媽還不是一邊上班，一邊把你養大，還不是一個人活了大半輩子？再大不了，就學你爸啊。可能再等一等就有了嘛，你們年輕人不是常說甚麼「時候未到，對的人還沒出現，等時機對了，自然而然就會遇上」。就算你再怎麼愛秀滿都好，你也不用跟著她一起……你花了十年時間當她丈夫，媽媽也花了好多年的時間栽培你……你也是媽的兒子啊……你有沒有一剎那，先想過……媽媽？

（電話鈴聲響起）

媽媽 （不耐煩地接起電話）忠民，怎樣？（稍頓）不好意思……那麼晚了，甚麼事嗎？等我一下。

（因為上一通電話講太久，媽媽對於抬著手，聽電話有點累，於是打開擴音）

媽媽 說吧。



下屬（電話） 賴檢，不好意思，在您忙著大案子的時候還來煩您。稍早一名 40 歲的男子車內燒炭身亡，沒有明顯外傷，事發位置符合現場狀況，屍體顏色符合一氧化碳中毒。

媽媽 我知道，我人在現場。

下屬（電話） 現場？沒看到您……

媽媽 / 別廢話了，車內有找到安眠藥嗎？

下屬（電話） 有。

媽媽 如果沒有他殺嫌疑就是自殺……

下屬（電話） / 呃，賴檢，因為現場有檢獲一份離婚協議書，所以想說還是跟您彙報說明一下。

媽媽 離婚？（看向推車）好，我知道了。謝謝，等我回去再說。

（媽媽打開牛皮紙袋，發現離婚協議書，並且抽出，依靠光圈的燈，仔細地看）

媽媽 立離婚書人，張法宗，73 年 09 月 12 日出生，與邱秀滿 75 年 10 月 10 日茲因雙方意



見不合，難偕白首，同意離婚……證人，唐寶鳴……中華民國 103 年 04 月 20 日……十年前……你們十年前就簽好離婚協議書了？就在你們登記結婚當天？為甚麼？為甚麼？我…不明白……

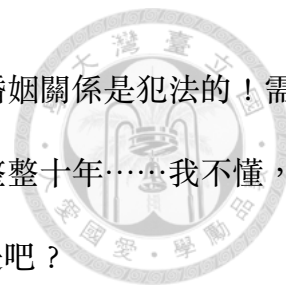
（媽媽翻找牛皮紙袋，看見兒子、媳婦的婚紗照，背面寫滿了字，媽媽讀出聲來）

媽媽 媽媽，我和秀滿是在酒吧認識的。我們相處的時間不長，不過聊得很投緣，有些想法還有觀念很合。那個時候，她好像是剛失戀吧？在這個借酒消愁的時間裡，她對我說：「要不，我們結婚吧？」我先愣了一下，然後想了想說——反正我也剛好需要，就答應她了。但是我跟她說：「我們作個十年約定，我們 40 歲的時候，如果我們都沒找到愛的人，或者是說那個時候的婚姻制度仍然無法接受……那麼我們事先簽好的離婚協議書，就拿去燒掉，當作甚麼事情都沒發生。我們繼續過著婚姻生活，陪伴左右。」也不知道是幸運還是不幸，秀滿她先走了。不過我一直都知道她心裡沒有放下她的心上人。秀滿出殯那天，她的心上人有過來。她笑著跟我說：「沒有想到跟她再次見面，就是最後一面了。這件是我跟她第一次約會時買的裙子。我很害羞，一直都不敢穿給她看。今天我穿來了，她有看到嗎？」之後，她都很有禮貌，盡可能的在不打擾的情況下，默默地、緩緩地陪著，走完秀滿的最後一程。當下其實沒有甚麼感覺……這一年來，一個人過……這份我們簽好的離婚協議書，讓它生效。或許是對秀滿，最好的安排。但我一直都不知道該怎麼向你坦白。所以我選擇了這個方式。

（媽媽頓時感到晴天霹靂）

媽媽 十年，你就為了一個才認識沒多久的女人——還要是女同志！欺騙了我十年？你……

你們也許沒有甚麼利益交換。可假結婚！這種不具備真實的婚姻關係是犯法的！需要負上刑事責任。而你明知道我最受不了人說謊，你竟然裝了整整十年……我不懂，這樣對你有甚麼好處？（稍頓）所以你一直都還有那個習慣，是吧？



（此時地震，壁磚剝落發出聲響，推車搖晃，手機地震警報響起，一個又一個冷凍庫被震開，裡頭是一臺又一臺的電視。燈光閃爍，媽媽嚇得連連後退，待身體接觸到冰冷的冷凍庫把手後，「啊」了一聲，望向推車，想用身體護著推車，但最後還是選擇躲到推車底下，並且雙手緊握推車，口中念念有詞）

媽媽 南無阿彌陀佛，南無阿彌陀佛……

（現場恢復平靜，媽媽探頭看看四周，確定無礙之後，緩緩起身。稍微整理自己，走向太平間的入口，停下，思索片刻，走向推車）

媽媽 明明是怕菸味的人，怎麼會選擇了燒炭自殺？難道你都沒有看到木炭的包裝上「珍愛生命，希望無限」幾個大字？生命線等自殺防治單位的求助電話？你到底是下了多大的……？難道你都沒有想要找我……自殺不能解決問題。

（牛皮紙袋中發出張國榮的《我》〔純旋律〕，是兒子的手機鈴聲；媽媽再次嚇了一跳）

媽媽 甚麼聲音？（看著兒子）誰啊？這麼晚了還打給你。（接起電話）你好（稍頓）我是Bobby的媽媽，你是？（稍頓）Daffy？寶鳴？唐寶鳴？你是離婚協議書那位證人？（稍頓）是，我看到了。所以，現在這個時間，你打來是有甚麼事情嗎？（稍頓）他？他



不在了。（停頓）所以你也是同志嗎？（稍頓）他會離婚是不是因為你？（稍頓）你們知不知道你們這樣子做是不對的？（稍頓）就因為你們這樣胡搞瞎搞，生出這些事端，他才會沒了！

（媽媽掛斷電話，繼而 LINE 提醒鈴聲持續響起數次，一臺又一臺的電視出現一封又一封的 LINE 訊息畫面，並且由 Siri 播報通知，讀出內容）

Siri Bobby 媽媽，你好；就像剛剛自我介紹的一樣，我是唐寶鳴，你可以叫我 Daffy。

（Siri 自動播報另一條 LINE）

Siri 「你有 8 分鐘嗎？」這是 Bobby 在前些日子問我的，他似乎遇上一些狀況，不過他沒告訴我原因。所以接下來的每天晚上，我都會預留時間給 Bobby。今晚時間有點晚了，但他還是沒有給我打電話，也沒發訊息過來，所以我想說打來關心他。不過，當是阿姨接的電話，我就大概猜出來了……

（Siri 繼續播報另一條 LINE）

Siri 他交代我要把他的一個 YouTube 上的連結發給你，裡頭應該會有阿姨你想知道的答案。

（Siri 播報最後一條 LINE）

Siri 如果阿姨之後方便的話，希望可以聯繫上我，讓我見上 Bobby 最後一面，謝謝。



（LINE 提醒鈴聲再次響起，媽媽把手機對著推車頭，不過 Face ID 解鎖失敗，媽媽嘗試輸入密碼「0912」）

媽媽 不是 0912？我的？（輸入）也不是啊。

（媽媽繞著推車來回踱步，想起離婚協議書，拿起來看後，接著對手機輸入）

媽媽 1010？（稍頓，輸入，手機解鎖）0420？為甚麼是 0420……

（媽媽點開 YouTube 連結，一臺又一臺的電視拼貼出一張兒子個人頭像，畫面是靜止的，兒子聲音則從手機傳出）

兒子（手機） 媽，你還記不記得我小的時候，學校讓我演花木蘭？在回家的路上，我問你說：「媽媽，剛剛我演得好不好啊？」你說「Bobby 扮得很可愛啊，不過如果不是演花木蘭就好了」，我問：「為甚麼啊？」「因為花木蘭說謊騙人啊！」我不知道我從甚麼時候開始，我就不敢對你坦白。反而跟些不熟的人能夠暢所欲言……（笑）還有一次的萬聖節，你還記得你把我扮成甚麼了嗎？

媽媽 正義女神，右手握天秤象徵公平、公正的審判。左手持長劍，意味制裁罪犯的正義武力。以布巾蒙住雙眼，代表客觀、平等、一視同仁的法治精神。法律面前人人平等。

（停頓、三聲法槌，觀眾席燈亮起，媽媽身體朝向觀眾，似乎望著宣判長般）

媽媽 （沉默）如果當初，我肯傾聽。今天我就不會滿心悔恨站在這裡看著你們，我的兒子



不是因為自己鎖上車門，喝上紅酒吞安眠藥，燒炭自殺死的。是我的冷漠專橫殺死他的，是我這個媽媽害死了他。Bobby，你沒有錯。Bobby……我好想抱你一下。

（沉默、三聲法槌，觀眾席燈暗下）

媽媽 （不屑地笑）你真的以為，我會這樣說嗎？（忍不住笑）請你不要搞錯重點，是你說謊選擇了假結婚，一碼歸一碼。

（電視畫面中的兒子終於開口〔聲畫同步〕）

兒子（電視畫面） 我只是想重新親近媽媽。

媽媽 請你正面回答我的問題。

兒子（電視畫面） 每一次的證人宣誓，朗讀結文裡的誓詞：「今為作證，當據實陳述，『絕』無匿、飾、增、減，如有虛偽陳述，願受偽證之處罰，謹此具結。」為甚麼在聽完這些以後，你就自然而然信了？只有說謊的人才會確定自己說的哪些是在說謊，一個想說實話的人才會懷疑自己說的是不是實話吧？我想說的是怎麼可能有人會把話給說得這麼絕對？（稍頓）人是會變的，我想要穿甚麼……也是會變的。

媽媽 所以才需要透過詰問來了解證人所講的話是否可信。



兒子（電視畫面） 你有「正面」「詰問」過我嗎？還是你覺得你不需要了解我？公平、客觀、不插手，是對的嗎？我是你的兒子，不是……

（媽媽收拾東西，整理好儀容後，轉身離開，臨近太平間的入口，媽媽回頭）

媽媽 誰不是帶著一道傷痕而存活著？這世上的每一步前進都是因為有一道要修復的傷痕。

兒子（電視畫面） 有天晚上，一位服兵役時認識的學長，他說他的事業不順，約我出來喝酒散心。之後……在我意識模糊的情況下，他拍了我。然後他把我的個資連著照片，一起外流到你主導偵辦的「娛樂妙房」論壇。我的 Messenger 被轟炸，手機訊息像催命符一樣不停彈出。一開始，有不少好心人湧入，私訊提醒我「被外流了」，叫我報警處理。在我謝謝他們關心以後，你知道我收到甚麼回覆嗎？——「猜猜我為甚麼會知道？科科」（稍頓）我嚇傻了。論壇裡的高級會員為了彰顯他們「無所不能」，「點菜」出價。（停頓）我只不過想安慰他，為甚麼會變成這樣？

媽媽 你為甚麼沒有讓我知道？

兒子（電視畫面） 在我被拍的時候，恍恍惚惚中聽見，是吳忠民指使的。

媽媽 （不解，靠近）你說是誰？



兒子（電視畫面） 總統就職典禮前一個月，總統姪子被爆出涉及內線交易獲利破億。為了把貪汙案熱度降低，而把非法性影像「娛樂妙房」的新聞給炒大，讓社會輿論轉向。

媽媽 // 你在胡說甚麼？那是總統。

兒子（電視畫面） // 如果讓偵辦案件的檢察官家屬也受牽連，那麼這就是一顆會奏效的煙霧彈。而你——因為自己的子女就是被害者——檢察官賴素芬便成了「悲情英雄」、「正義使者」，也會把案件的受關注程度推到最高。

媽媽 你有證據嗎？

兒子（電視畫面） 我說的就是。

媽媽 你……說的只是風向。貪污和偷拍是兩回事，從法條看，貪汙的刑責比偷拍重得多。風向一下就會過去。

兒子（電視畫面） 對，（稍頓）感受上也是兩回事。在法律上，偷拍的傷害幾乎不值一提；可在人的心裡，它卻比貪汙還可惡……而且，這關乎的，是你兒子，我的尊嚴。

（電視畫面停格）



兒子（電視畫面） 你以為的正義，不過是執政幕僚為了鞏固聲望所設的局。媽……你被利用了。

（電視畫面出現雜訊；媽媽一臉難以置信）

兒子（電視畫面） 你秉持的公平信仰，一步一步上位，不過都是政治操弄。你的世界……也是假的。

媽媽 我不知（道）……（閉眼）抱（歉）……我只是在想，如果我能努力來到某個位子，在我不在的時候，也許能用別的方式照顧你。我沒想到我這次的主動……在你小的時候，神明降駕在你爸身上，對著我說「你的兒子不會結婚、也不會有孩子」。你再長大一點，對汽車不感興趣，我不會強迫你，你喜歡洋娃娃，我也不會慫恿你，我只是讓你自然發展。

兒子（電視畫面） 你不禁止也不代表你允許。在臉書上，你有沒有放過一張我和我的合照？你從內心深處根本就在否定我。你在意的只有你自己，你經營的，是你自己。

（沉默，電話鈴聲響起）

媽媽 （接起電話）喂？（稍頓）嗯，你不用趕過來了，我看完兒子了。接下來的日子，我要專心在某些事情上。（稍頓）不是我的案件，不過……跟我們大家都有關，所以兒子的身後事，我想請你幫忙處理。（稍頓）謝謝，另外，我想問……不，Bobby 火化

前的服飾，就穿他想穿的吧。（稍頓）如果你拿不定主意的話，就去問 Daffy 吧。（稍頓）我再傳你 Daffy 電話。



（一臺又一臺的電視，一格一格浮現兒子各別時期不同樣貌，張國榮的《我》旋律響起——媽媽離開太平間，爾後延續開場傳出的新聞報導聲音，內容大致：「『America's Next Drag Superstar is...Nymphia Wind!』妮妃雅獲封《魯保羅變裝皇后秀》冠軍的那天正好是 4 月 20 日，臺灣的性別平等教育日。為了紀念 24 年前不幸離世，卻是臺灣推動性別平權這條路上，最令人不捨的『玫瑰少年』葉永鋕，意義非凡！」——電視畫面中的兒子，漸漸集結化為一幅面帶微笑的喪禮遺照，舞臺上方顯示：「錄影停止符號」；時長「00:20:04」，燈暗）



緒論：馬來西亞檳城一埤戲劇比賽

在一次與朋友的聚會中，我被突如其來地問及：「我還真不知道你大學四年學了甚麼？」這句話乍聽之下像是玩笑，卻意外地迫使我停下來反思。因為誠實以對，我一時之間也難以給出明確答案。戲劇作為一門綜合藝術，其訓練範疇龐雜且流動，往往抗拒被歸納為單一的技術指標或孤立的知識條目。相較於具體的職能技術，戲劇教育更傾向於一種全人的內化過程與視野的養成；因此，要將四年累積的身體經驗與美學感知，濃縮為一個標準化的答案，本身即存在著語義與經驗上的落差。

戲劇訓練的實質內涵，比起單一技能的習得或立即可見的量化指標，更指向了一種內在思考模式與美學感知的長期養成——如何觀看世界、如何理解他者、如何在行動與語言之間建立關係。正是在這樣的遲疑與回望中，我意識到，有必要重新梳理自身的學習與創作歷程，並將那些看似零散的經驗，轉化為可被論述與反思的結構。

一、從「認識自己」開始

據說，宙斯曾放出兩隻老鷹來測量大地：一隻向東飛，一隻向西飛。當牠們在環繞地球一圈後相遇於德爾斐（Delphi），那裡便被視為大地的中心（肚臍）。阿波羅神廟亦座落於此，女祭司皮媞亞（Pythia）在此傳達德爾菲神諭。廟門口所刻的三句箴言——「認識你自己」、「凡事勿過度」、「妄立誓則禍近」——不僅構成古希臘倫理思想的基礎，也為後世的哲學與藝術實踐提供了持續被反覆召喚的精神核心。

這段關於德爾斐的敘事，最初來自我大一修習「戲劇導論」課程時，葉根泉師於課堂上的引述。當時，我或許僅將其視為一則富有文化深度的神話故事；然而，隨著學習歷程的推進，這三句箴言逐漸從知識性的引用，轉化為一種不斷回返的自我提問。多年以後回望，我



才意識到，它們實則隱約勾勒出我四年戲劇訓練的內在軸線。

當我被問及「大學四年究竟學了甚麼」時，若必須給出一個誠實而不逃避的回答，我會說：「我花了四年時間，在學習『認識自己』。」這不指向一種封閉式的內省，而是經過一次次在排練、創作、失敗與修正之中，不斷辨認自身位置、限制與責任的過程。戲劇教育所要求的，不是單純的技術精進，還要求了創作者在涉入與他者乃至於整個世界的關係網絡時，同步建立對自身的深刻理解。也正是在這樣的脈絡下，「認識自己」不再是一句抽象的箴言，而成為我後續創作與論述必須反覆面對的起點。

二、自我生成的脈絡：從「會做戲」到「思考戲」

那麼，我究竟是藉由甚麼方式「認識自己」的？

回顧自身創作主體的建構歷程，那些構成「我」的核心特質——涵蓋了身心狀態的韌性、創意發想與執行技術的磨合、人際協調的政治智慧，乃至於對藝術追求的那份頑強執著——實難單純歸功於制式課堂上的知識傳授。相較於學院體制內的理論講習，這些綜合能力的生成，更深刻地植根於長年參與戲劇比賽的實戰經驗之中。正是在那高壓且瞬息萬變的比賽場域裡，原本抽象的戲劇概念才得以經過反覆的試煉與碰撞，最終轉化為具體的身體記憶與創作本能。

在大學以前，我早已透過參與各類比賽學會如何編、導、演，也學會了當 crew、當製作人，如何不折手段地完成一場演出。這些經驗讓我懂得在有限的資源下「物盡其用」，也讓我明白劇場的核心，它是個人創意與情感表達的自由實踐，同時涵蓋了責任與自我要求。



三、戲劇比賽作為教育場域

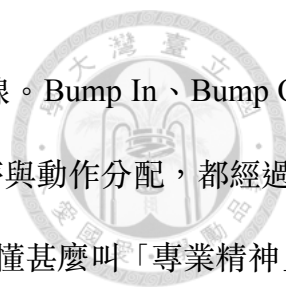
每年 06 月前後，總會想起在老家檳城舉辦、如今將要邁入第 35 屆的「全國中學華語戲劇比賽」。那段時間，我們都會在檳州大會堂（Dewan Sri Pinang）的迴廊下待命——沒有冷氣，但會有學長姐煲好的涼茶；沒有椅子，但從國一到高三，人人都盤坐在地上，準備 briefing（作戰指示）。接著，工作分配迅速展開——表導排練、技術組搶修佈景、舞監管控秩序、製作組四處奔走。氣氛緊張而興奮，每個人都明白，從技彩、Cue to Cue、總彩到正式比賽，一切都得在一週之內完成。

比賽當天，我們總在凌晨 06 點前抵達會場化妝。每年起碼 10 所學校參賽，每校人數可達 30 人，沒有 greenroom（演員休息室），只好在半開放空間梳化換裝。雖然克難，卻沒有人抱怨。那時的我們，只覺得這一切充滿榮光——因為能在這座大會堂裡演出，本身就是少年時代最閃亮的時刻。

在那個懵懂的年紀，第一次登上舞臺，便面對上千觀眾。沒有小蜜蜂（Mini Mic），只能對著 Floor Mic 死命嘶喊；場外練丹田發聲，此起彼落。假若 13 歲開始參賽，便意味著 6 年腹式呼吸訓練、6 次面對千人掌聲、6 次在後臺貼牆（貼壁〔tah piah〕）站好、不阻礙通行——也經歷過被學長姐拿著麥克風吼叫：「感受燈光在你臉上！頂燈！抬頭！不要走出光圈！」這些指令當時聽來嚴厲，如今回想卻是一種深刻的身體教育——讓人學會如何在光裡立身。

比賽演出限時 30 分鐘——開幕呈現 25 分鐘、閉幕 3 分鐘擺景、2 分鐘撤景，超時即失前三名次。於是我們把正式演出時長設定為 23 分鐘，包含換景。進出場更要練成 1 分 30 秒和 1 分以內，絕不拖泥帶水。這種針對時間精度的嚴格操練，也兼容了劇場紀律的養成。

畢竟，演出失誤或超時而錯失名次早已屢見不鮮。當年看著同伴在後臺痛哭的場景，讓我第一次體會——劇場的榮耀是以代價換來的，而「控制」本身，就是表演的一部分。



為了確保萬無一失，我們甚至會以軍事化的方式推演進出場動線。Bump In、Bump Out（進館週）的時間表貼滿牆上，供所有人瀏覽；換景人員的先後順序與動作分配，都經過沙盤推演，甚至會抽出特定時段進行「計時演練」。那時的我們或許不懂甚麼叫「專業精神」，但身體早已學會那種嚴謹的節奏感。

多年後，我發現自己早已被這種劇場 SOP（標準作業程序）深刻塑形。長年待在戲劇教育（Drama Education）的環境裡，我記憶猶新，至今仍能背誦那些操作流程。我的母校是「萬年老二」，因此從沒機會驕傲自滿，反而練就了「不設限」的心態——任何崗位都願意嘗試、學習、請教。這種精神，也成為我後來進入大學、乃至今日創作研究的重要底色。

（一）「全國中學華語戲劇比賽」（俗稱「北馬」）

Briefing（作戰指示）後，便是密集的工作分配——表導負責排練，技術組處理佈景道具，舞監維持紀律，製作組機動應變。從技彩、Cue to Cue、總彩到正式比賽，一週內完成。比賽演出時長約 25 分鐘——超時會影響品質，過短則顯得劇情薄弱。此種對於精準度與紀律的嚴格要求，促使我重新審視劇場藝術的運作邏輯。在我眼中，劇場創作的範疇不限於個人創意的單向展演，更要體現為一種高度體系化的協作與內在的自我約束。

（二）「全國青年戲劇 DIY 觀摩賽」（簡稱「DIY」）

此賽制更具挑戰性：主題與道具在比賽前 10 天才公布，參賽者必須在短時間內，以 1 個指定主題與 5 樣指定道具創作出 20 分鐘戲碼。這是訓練「劇場語言」的最佳機會。當代戲劇教育強調「創意」的重要，而「DIY」讓我深刻體悟「突圍」的必要——若只是中規中矩地再現生活，即便獲獎，也難免輸得心服口服。真正的學習在於那句自我質疑：「為甚麼別人在同樣條件下，能想得更深、更遠？是不是我太輕易放過自己？」



「DIY」讓我明白：戲不會有「排完」的一天，只有「演出」的一天。它永遠不完美，因為它是有機的。

（三）「檳州青少年性別平等戲劇比賽」（簡稱「性別」）

這場比賽讓我首次接觸並思考「性別議題」。起初只是課題的延伸，但它逐漸影響了我此後對馬來西亞社會議題的關注。透過講座與討論，我理解到同志「越來越多」只是表面，我們終於開始「看到」他們才是關鍵。我家在我出生以前就有同志成員，因此我從未覺得他們與我有何不同。直到上學之後，我才意識到，並非每個人都能坦然面對同性戀議題。

「性別」讓我學會以戲劇作為理解社會的方式，而非僅僅再現社會。

四、從經驗回望：「啟發」與「追問」

「理解」從來不是瞬間開悟，它更近乎一種在時間中逐步生成的過程。回顧自身參與戲劇比賽的歷程，我逐漸意識到，這些經驗所帶來的價值，並不僅止於表演技巧或劇本結構的磨練，更關鍵的是培養了一種能夠回望自身、持續反思的創作意識。

在反覆的排練、修正與失敗之中，我學會的不單純是「如何做戲」，轉而開始追問「我為何如此做戲」。這些比賽構成了一種高度密集的學習場域，使創作被迫面對現實限制、評審回饋與觀眾反應。學習於此不再只是吸收既有知識或模仿成功範式，它演化為一場長期的自我對話——透過一次次嘗試與否定，逐步辨認自身的創作位置與盲點。

雖然，許多理論概念早已存在於書籍與課堂之中。然而，真正驅動我去思考「為甚麼」的，往往並非理論本身，反倒是實踐中反覆浮現的困惑與矛盾。當創作結果與原先預期產生落差，當方法看似正確卻無法奏效，理論才不再是抽象的知識，而成為可被檢驗、被質疑的工具。正是在這樣的摩擦之中，理論與經驗開始相互照亮，使理解不再停留於概念層面，而



轉化為具體的創作判斷。

從這個角度而言，「啟發」誕生於不斷追問之中，而非來自外在的權威指引。相較於獲得答案，更重要的是問題意識的形成。或許，「認識自己」正是一個由疑惑推動的漫長過程——它充滿不確定性，甚至伴隨挫折，卻也是最誠實且最難以被取代的學習途徑。

回望過去，我逐漸理解，馬來西亞檳城那一埕戲劇比賽，除了是我創作生涯中的起點，也促使了我去開始思考「我是誰」、「我為何創作」的重要契機。

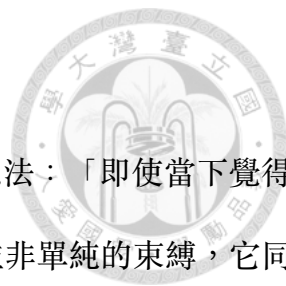
正是在這些看似零散的經驗累積中，我開始建立起對自身創作方法的自覺，也為後續的創作選擇與理論思考奠定了基礎。

五、限制即養分：規範下的創作協商與思辨

戲劇比賽不僅培養了我對戲劇的紀律感，也開啟了我對「劇場語言」的思考。那是一種超越文字的表現方式——如何讓「劇場」本身成為意義的載體，而不僅僅是劇本的附屬。透過這些經驗，我逐漸理解，戲劇並非自我表述的封閉空間，它能夠介入社會現實，討論性別議題，觸及公共層面的對話。

然而，比賽同時也成為我的夢魘。多數比賽規定演出時間不得超過 30 分鐘，這種「限時」的訓練，在潛移默化之中形塑了我的創作思維。若依據戲劇篇幅類型區分，劇作大致可分為 Ten-Minute Plays（約 10 分鐘）、One-Act Plays（約 30 分鐘左右）與 Full-Length Plays（約 90 分鐘左右或是以上）。我長期在 One-Act Plays 的框架中運作，即使理智上明白正式公演應達到 90 分鐘的篇幅，手卻仍然習慣性地在 30 分鐘前收筆——彷彿那是被訓練出的結構反射。

此外，比賽的劇本規範也在無形中界定了創作的邊界。雖然主辦方允許改編或原創劇本，並鼓勵反映社會現象與人情百態，卻同時明確規定內容不得涉及暴力、色情、政治與宗教批判，且所有劇本必須經主辦單位審核後方可上演。這種「可創作但有限制」的矛盾環境，使



我意識到創作自由，是在各種框架中尋找空隙的過程。

我曾對這樣的規範感到不滿，但某位前輩的一句話改變了我的想法：「即使當下覺得白費力氣，終有一天那也會成為你的養分。」於是我逐漸明白，規則並非單純的束縛，它同時也是磨練創作的工具。真正的問題不在於「是否有規則」，而在於「我能否在規則之內仍然創造出意義」。若沒有限制，我反而容易迷失方向；有了界線，反而促使我學會如何突破。

因此，我開始把自己視為「解決問題的人」，而非一味追求「獨創性」的人。創作不是反抗，應同步體現為一種理解結構、拆解條件、再重新組構的過程。就像面對刻板印象時，我若只憑想像直接跳向「反刻板」的呈現，而未經歷拆解現狀的過程，那種轉化便是空洞的。

六、馬來西亞中文劇場的劇本呢？

馬來西亞中文劇場的發展長期面臨劇本書寫與研究的匱乏。90 年代以後，相關資料、出版與論述的缺乏，導致許多劇作僅停留於演出現場，難以被後人系統性地整理與研究。⁶在這樣的歷史脈絡下，《三個小孩》（Three Children from Petaling Street）的出現，無疑為馬來西亞中文劇場留下了一個重要的里程碑。

《三個小孩》由賀世平擔任編導，他於 1966 年出生於檳城、成長於吉打雙溪大年，1991 年畢業於馬來西亞藝術學院戲劇系，現任新紀元大學學院戲劇與影像系助理教授兼系主任。該劇由他指導第六屆戲劇與影像系學生——鄧繡金、梁家恩、何慧婷——以「集體即興創作」（Collective Improvisation）方式完成。劇本概念取材自廖培珍（Leow Puay Tin）的英文原著《Three Children》，在形式與部分情節上予以再創作，透過三位小孩的視角，以歷史扮演的遊戲方式回望華人南來的奮鬥史與身分認同議題。⁷

⁶ 高俊耀：〈輯 3 對談，劇場的社會與政治 | 莫兆忠×高俊耀〉，《親密：高俊耀劇作選》（新北市：斑馬線，2019 年），頁 153。

⁷ 賀世平：〈《門法》——內容簡介〉，《門法》（馬來西亞：陳志英張元玲教育基金，2020 年），序 VIII。



該劇於 2010 年 02 月受邀參加第一屆「亞洲青年戲劇匯演」，在澳門戲劇農莊黑盒劇場首演。翌年入圍第九屆「戲炬獎」⁸所頒發的 14 個獎項中 6 項提名，包括年度最佳燈光設計、最佳新人、最佳女主角、最佳導演與最佳戲劇等，最終由鄧繡金獲得最佳女新人，賀世平獲得最佳導演。此後，《三個小孩》展開為期 10 年的巡演，足跡遍及馬來西亞 13 州與 2 個聯邦直轄區（包括吉隆坡與納閩），並延伸至北京、南寧、澳門、臺北與高雄等地，累計共 135 場演出。⁹這樣的演出規模與持續性，充分體現了馬來西亞中文劇場在地域、語言與文化層面上的跨域流動性。

更具象徵意義的是，《三個小孩》最終以劇本集的形式收錄於 2020 年出版的《鬥法》一書中，使得原本以現場為主體的集體創作得以轉化為可被典藏、研究的劇本。這一出版行動，標誌著馬來西亞中文劇場從演出實踐走向書寫保存的重要一步，也為後續劇場研究提供了可貴的劇本依據。

與《三個小孩》相呼應的，還有留臺馬華劇場人高俊耀的作品《死亡紀事》。此劇改編自馬來西亞社會新聞中的「搶屍案」，講述兩兄弟在父親葬禮上面對宗教身份衝突的荒誕情境——父親同時擁有道教與穆斯林的雙重身份，致使遺體歸屬引發爭議。該劇於 2011 年在臺北牯嶺街小劇場首演，獲得觀眾熱烈迴響，並入選同年度觀眾票選年度節目及第 10 屆台新藝術獎表演藝術類季提名，隨後持續受邀於海內外巡演，最終收錄於 2019 年出版的《親密：高俊耀劇作選》。¹⁰

值得注意的是，《三個小孩》與《死亡紀事》皆源於「改編」——前者取材自馬來西亞英文劇場劇本，後者改寫自社會現實事件。兩者不約而同地以中文回應馬華歷史與社會議題，並最終完成出版。這兩部作品的問世，恰與我大學求學期間相重疊，也因此成為我思考「馬

⁸ 「戲炬獎」是馬來西亞國內唯一表揚中文劇場工作者的頒獎典禮，以火炬作為主視覺，代表「『炬』續狂熱，再顯生機」的寓意。

⁹ 賀世平：〈《三個小孩》編導手記〉，《鬥法》（馬來西亞：陳志英張元玲教育基金，2020 年），頁 72-73。

¹⁰ 高俊耀：〈輯 1 劇作，死亡紀事〉，《親密：高俊耀劇作選》（新北市：斑馬線，2019 年），頁 43。

來西亞中文劇場劇本」問題的起點。而更有趣的是，我第一次接觸到的劇本出版品，竟然是新加坡劇作家郭寶崑的《棺材太大洞太小》（The Coffin Is Too Big for the Hole）¹¹。當時我參加了由「路人甲表演社」於 2010 年舉辦的《搞什麼鬼!!! WTF... 戲劇生活營》，該劇本作為課程教材之一。初讀時，我甚至一度困惑：這究竟是劇本、獨白，還是單口相聲？

¹¹ 《棺材太大洞太小》原作於 1984 年，以英文撰寫，後於 1985 年由作者親自改寫為華文版本，並增添了部分內容。該劇於同年 07 月 23 日在新加坡維多利亞劇院首演，由郭寶崑親自執導，實踐表演藝術學院呈獻。郭寶崑：〈棺材太大洞太小〉，收於《郭寶崑全集（第二卷）》（新加坡：實踐表演藝術中心：八方文化創作室，2005 年），頁 79-86。



第一章 單人劇的定義與表演美學

一、劇場實踐的蓬勃與理論論述的缺口

審視中文劇場的發展歷程，「單人演出」早已成為一種穩定且具備影響力的展演形式。從早期李立群膾炙人口的《臺灣怪譚》（1991 年），到近年四把椅子劇團引發熱烈迴響的《好事清單》（2021 年），乃至國立臺北藝術大學劇場創作研究所表演組將「表演專題（獨奏會 / Solo Performance）」列為必修課程，皆顯示此一形式在實務界的活躍程度。然而，相較於豐富的演出實踐，中文世界針對「單人劇」進行系統性探討的專書或劇本集卻極為稀缺。

目前僅見三部具代表性的出版品，分別為：杜思慧（臺灣）的《單人表演》（2008 年）、顏永祺（馬來西亞）的《舞臺上的獨行者：單人劇的排演密碼》（2019 年），以及李欽君（中國）的《經典單人劇鑒賞》（2020 年）。學界對於「單人劇」缺乏統一且精確的名詞定義，此一理論與實務間的落差，即構成了本文創作欲填補的對話空間。

二、名詞辨析：從「獨腳戲」到「單人劇」

在進入創作之前，首要任務即是釐清「單人劇」、「獨角戲」與「獨腳戲」在華文語境下的指涉差異。大眾常將三者混用，視為由單一演員完成表演的同義詞，然細究其詞源與定義，實則存在顯著區別。

首先，必須區辨「獨腳戲」的雙重意涵，在特定戲劇史脈絡中，它指源於上海的一種傳統曲藝形式（滑稽戲），與當代劇場語境下的單人表演截然不同。

針對當代劇場的形式定義，顏永祺在《舞臺上的獨行者》中提出了關鍵的類型學架構。他主張「單人劇」應被視為一個最具包容性的上位概念，並將其細分為「單人獨角戲」與「單



人多角戲」兩大類徑：

單人獨角戲：演員在劇中僅詮釋單一角色，該角色恰好處於某種特定情境下的獨處狀態，展現的是個體內在的私密獨白。

單人多角戲：雖同樣由一名演員擔綱，卻透過聲音、肢體或物件的轉換，在舞臺上呈現多個角色的切換與對話關係。¹²

此一分類不僅釐清了「獨角戲」僅是單人劇的一種子類型，更為創作者提供了形式選擇的理論依據。

顏永祺亦說明「單人表演」，是指一名演員在舞臺上的獨自展演，其形式光譜極為寬廣，涵蓋了舞蹈、默劇、雜技、詩朗誦、儀式、行為藝術乃至脫口秀等多元樣貌；在此類演出中，表演者往往以演員本體身分完成行動，未必受限於特定角色的扮演。¹³同樣地，杜思慧亦認為「單人表演」是一個具備高度包容性的中性詞彙，它容許敘事之外的多媒體、肢體與特技介入，從而囊括了更多元的表演可能性。¹⁴

然而，審視「單人劇」的特質，其核心更側重於劇本對表演者的規範與引導。相較於「單人表演」常帶有演員從自身生命經驗出發、進行素材拼貼的創作色彩，「單人劇」則明確預設了一套可供不同演員演繹的劇本架構；劇作家在此先行劃定了角色邊界與敘事路徑，使演出焦點從演員的個人魅力，轉向劇本所建構的故事張力。

基於此一區辨，相較於使用指涉範疇較廣的「單人表演」（Solo Performance），我傾向採用定義更為精確的「單人劇」（Monodrama），作為本次劇本創作的正式命名。

¹² 顏永祺：《舞臺上的獨行者：單人劇的排演密碼》（馬來西亞：木卡空間，2019年），頁5-7。

¹³ 顏永祺：《舞臺上的獨行者：單人劇的排演密碼》（馬來西亞：木卡空間，2019年），頁3。

¹⁴ 杜思慧：《單人表演》（臺北：黑眼睛文化，2008年），頁4。



三、表演美學：觀演關係的建立與重複的層次

若說顏永祺確立了單人劇的「結構」，杜思慧在《單人表演》一書中則進一步探討了單人劇的「動能」——即表演者如何處理「觀看」與「被觀看」的關係。

杜思慧指出，單人表演中說話的對象直指「觀眾」。許多單人演出的尷尬感，源於表演者在開場時選擇「無視」觀眾的存在，卻又在後續強迫觀眾進入其設定的情境。對此，她提出了一種具備說服力的策略：在燈亮的第一時刻便「看見」觀眾，並依據文本需求建立起遊戲式的「第一拍關係」（如：師生、推銷員與路人、醫病關係等）。這種明確的關係界定，能有效解除觀眾的不安，使其在放鬆的狀態下進入戲劇幻覺，進而允許表演者在後續跳脫框架，重新定義關係。¹⁵

此外，從杜思慧訪談詹瑞文亦觸及了單人表演者的核心修練——「面對重複」。由於舞臺上僅有唯一的肉身，表演者的存在本質上即是不斷的自我重複。然而，成功的單人表演必須將此種物理上的重複，轉化為「有層次的累積」；如同有機體的生長，透過不斷積累的能量與細節，使表演者在舞臺上找到獨特的系統與定位。¹⁶

綜上所述，透過顏永祺的形式定義與杜思慧的美學心法，我得以在創作《閨密》三部曲時，精確掌握「單人多角」與「單人獨角」的切換邏輯，並在書寫過程中，更有意識地處理與觀眾之間的凝視關係。

¹⁵ 杜思慧：《單人表演》（臺北：黑眼睛文化，2008年），頁69。

¹⁶ 杜思慧：《單人表演》（臺北：黑眼睛文化，2008年），頁103。

第二章 創作策略與劇本結構



顏永祺的分類不僅為「單人劇」提供了明確的理論基礎，也為我的劇本創作「單人劇三部曲：《閨密》」奠定了關鍵的結構框架。該系列由三個獨立卻彼此呼應的單人劇組成，分別為〈女人花〉、〈愛過的人〉與〈我〉。三個劇本各以不同身份的女性作為敘事核心——〈女人花〉中的女病人、〈愛過的人〉中的女友人，以及〈我〉中的女檢察官。

在這樣的設計下，每一部曲皆可獨立上演，由不同演員詮釋各自的角色，構成「單人獨角戲」的形式；但若由同一位演員一人挑戰全系列三部曲，則演出將轉化為「單人多角戲」的實踐。這樣的雙重結構，不僅回應了顏永祺所提出的分類，也使作品在形式上兼具開放性與挑戰性，能夠於不同的演出安排中呈現出層次多變的觀演關係。

一、真人真事改編

「檳州青少年性別平等戲劇比賽」對我的影響不言而喻。因為「性別」我接觸並思考「性別議題」。起初，這僅是課題的延伸——為了符合比賽主題而必須思考的方向——然而隨著創作與研究的深入，它逐漸成為我觀看世界的重要視角，影響了我此後對馬來西亞社會議題的持續關注。回顧過往創作歷程，幾乎所有作品皆與性別相關：《曼珠沙華》（2013 年）書寫跨性別者、《蜜探》（2019 年）關注女同性戀、《輕談》行為藝術（2020 年）以姊姊為家庭支撐的中心，而「單人劇三部曲：《閨密》」（2025 年）則全由女性人物構成，藉由「單人劇」形式進一步探索女性經驗的多重面向。

也許是受馬來西亞填鴨式教育的制約，或是長期參與戲劇比賽所養成的規訓，使我並非一個天馬行空、極具創意的人。我的劇本多以真人真事改編，我不憑空捏造，都是立足於現實，從真實生命經驗出發，重構成具有戲劇張力的作品。



《曼珠沙華》改編自馬來西亞跨性別者妮莎（Nisha Ayub）的真實經歷——她因性別認同而被判入獄，期間遭受暴力與羞辱。這部作品是我首次嘗試以戲劇為社會邊緣群體發聲。

《蜜探》則以女同性戀為主題，靈感源於我與朋友一次深夜談話。劇情講述女兒在 18 歲生日當晚與女友狂歡後，醉倒回家，卻因父親剛動完白內障手術，女友被迫假扮成女兒，以安撫誤會中的父親。這場「半夜三更、一位手術後的父親、一位醉酒的同志女兒與一位護送女友回家的女子」共處一室的戲劇性情境，意外讓父親在誤會中回憶往事，最終接納女兒的真實身份。這部作品以輕喜劇筆調書寫性別與親情的和解，呈現出溫柔卻尖銳的社會觀察。

至於《輕談》行為藝術，則轉向更內省的創作方向。作品初稿融合了臺灣戲劇大師李國修、賴聲川、金士傑與李立群在訪談節目中對親人的真摯敘述，再結合我個人的生命經驗改編而成。講述一對姊弟在患癌父親的喪禮現場想起往事——從父親臨終前的教誨，到病發時的恐懼與無力——再到那些想深入理解卻已來不及的親情片段。這是一場關於失落、記憶與理解的表演，也是我從社會議題轉向個人創傷書寫的轉折點。

從《曼珠沙華》到《閨密》，從社會現實到私密生命，我逐漸理解到戲劇提供了表達的手段，更擴展為一種觀照自身與世界的方式。

二、發言轉換：誘發想像的創作策略

《蜜探》在創作初期，我原先設定的情境為深夜的一個密閉空間：一位剛動完白內障手術的「母親」、一位喝醉的同志女兒，以及一位護送女友返家的女性。然而，排練與製作條件的限制——我始終無法找到合適的女演員飾演「母親」——迫使我重新調整人物配置，最終將「母親」改為「父親」。這一轉換原本只是權宜之計，卻意外成為啟動創作想像的重要契機。



起初，我曾擔心性別轉換會削弱原本設定中的情感強度，尤其「母親」往往被預設為情感流動的核心。然而，在實際書寫與排練過程中，我逐漸發現，「父親」的加入反而打開了新的敘事可能。成長於單親家庭的經驗，使我對父親形象並未內建固定範式；正是這種缺席與不確定性，使我得以自由推演——若由父親承擔照護與對話，其語言、沉默與反應將如何重塑整體情感結構。換言之，人物的性別轉換並未削弱戲劇張力，反而迫使劇本重新思考權力、情感與責任的分配方式。

此一經驗使我意識到，「發言轉換」相較只是單純人物替換，更具開拓一種能有效鬆動敘事慣性的創作方法。透過改變誰擁有發言位置、誰承擔敘事重量，作品得以跳脫既定情感模式，進而誘發新的想像空間。這項策略亦延伸至我後續的創作中。例如在《輕談》行為藝術中，我選擇以「姊姊」而非「弟弟」（亦即創作者自身）作為敘事主體，使女性人物成為承載整場演出情感與行動的核心。

這種創作策略也延伸至「單人劇三部曲：《閨密》」。《閨密》最初的構想，原為以母親林麗莊的生命經驗出發，創作一齣半自傳式單人劇。然而，在實際訪談姊姊黃佩儀的過程中，我逐漸意識到，若由「他者」來講述我所關注的生命經驗，反而開啟想像，更具創作空間。這種刻意拉開的「距離感」，使我得以在創作中保持理智與節制，避免作品陷入過度私密的情緒宣洩。

因此，「發言轉換」不僅是一項因應現實條件而生的技術調整，更逐漸成為我創作中的核心策略之一。它使我得以在「自我表述」與「表述他者」之間反覆擺盪，並在此過程中持續追問：誰在說話？為何由此人說？又能因此開啟何種觀看與理解的可能。正是在這樣的轉換之中，作品得以從個人經驗出發，逐步面向觀眾對話。



三、劇場語言

「劇場語言」是一種由劇場的各種視、聽因素——譬如劇場空間、建築、舞臺設計、燈光、音效和演員的肢體、運動、聲音（包括「語言」）、化妝、服飾等——所構成的『物質性語言』（physical language）。因此，如果我們用一個演出所使用的語言做為分類的基準，我們可以說：以「文學性語言」為基礎的是「話劇」或「戲劇」；以「物質性語言」為基礎的是「劇場」或「劇場藝術」。」¹⁷

《輕談》行為藝術的創作歷程，正是我在「物質性語言」與「文學性語言」之間尋找平衡的過程。作品初稿以《輕談》為題，結合了臺灣戲劇大師李國修、賴聲川、金士傑與李立群在訪談節目中談論親人的內容，並融入我自身對親情與離別的感觸加以改編。劇情圍繞一對姊弟在父親離世的送殯現場，回溯過往與父親的點滴記憶：臨終前的教誨、得知父親罹癌時的惶恐，以及那些來不及被理解的片段。

但是《輕談》以大量內心獨白構成，創作過程逐漸陷入所謂「書齋劇」（Closet Drama）的困境——即僅適合閱讀而難以轉化為舞臺表演的劇本。這使我意識到，《輕談》若要在劇場空間中成立，必須尋求另一種表達語彙。

轉折點出現在我大學一年級時參與的工作坊——「行為藝術新語彙：在美術館系統中的展與演」（Live Art and Performance in gallery settings today），由林人中師指導。工作坊介紹了 20 世紀 50 至 70 年代行為藝術的發展脈絡，以及 21 世紀以降的重要展演案例，並帶領學員進行即興操演，探索非劇場系統中的表演可能。這段經驗讓我理解，早期行為藝術多屬「被

¹⁷ 鍾明德：〈劇場藝術的三道曙光〉，《在後現代主義的雜音中》（臺北：書林，1989 年），頁 129。



觀看」的表演模式，而隨著時間演進，觀眾逐漸由被動的觀看者轉化為參與者，成為表演生成的一部分。

這樣的啟發，使我重新審視《輕談》的結構與語言，並決定將行為藝術的表演特質融入原有的劇本之中。在大量文字獨白之間，我開始加入身體動作與空間運用，藉以打破語言的侷限，讓觀眾不再僅是旁觀者，而能以感官與情緒的介入參與劇場經驗。

由於行為藝術在馬來西亞檳城仍屬少見形式，為了降低觀眾的距離感，我在演出中保留了清晰的情節，使觀眾能以情感經驗作為進入表演的橋樑。換言之，《輕談》不僅是一次對親人離世的溫柔追憶，同時也是一次對「劇場語言」邊界的探索——以「輕」的語氣觸及沉重的議題，以行為藝術的形式重新定義何謂「說話」與「傾聽」。我在《輕談》行為藝術這個作品實踐情感與形式的結合，亦是我從「話劇」邁向「劇場藝術」過程中的一次自我轉化。

四、劇場語言的延伸與「轉場」技藝

在「單人劇三部曲：《閨密》」的創作中，我特別關注「劇場語言」的運用，並嘗試思考：除了常見的「燈暗」（Blackout〔瞬間暗場〕）之外，是否還能透過其他手段達成「轉場」（Transition）的效果？也就是說，時間、空間或人物心理狀態的轉換，不必僅仰賴文字或結構，而可以經由「劇場語言」本身——光線、聲音、物件、身體、甚至影像——來完成。這樣的思考不僅回應了我對劇場「物質性語言」的探索，也體現了我希望讓「單人劇」從敘事轉向感官的嘗試。具體而言，我透過以下幾種「劇場語言」作為轉場手段：

（一）音效與燈光的轉換

例如在〈愛過的人〉中，舞臺燈光如紅綠燈號誌般穩定閃爍，象徵人物心境的循環與遲滯；當綠光忽然停頓、紅光強烈亮起，再以藍光插入、紅藍快速交替時，象徵情緒突變與事



件轉折。同時，街道聲逐漸轉為救護車鳴笛聲，從現實感滑入緊張的心理狀態，達成場景與心境的雙重轉換。

（二）道具作為意象媒介

同樣在〈愛過的人〉中，女友人手持一杯珍珠奶茶進入葬禮場景，從左舞臺步入中央，沉默地凝視推車，接著取出吸管、雙手合十拜拜，最後將吸管插入飲料杯中——這一連串動作不僅完成了情境的轉換，也以飲料作為「香火」的隱喻，讓日常物件轉化為儀式性符號。

（三）肢體動作的變化

在〈女人花〉中，演員以模仿動作完成人物轉換——

女病人（稍緩）有一次，我還自己跑去坐他旁邊，問他最近怎樣……（模仿阿生走路與語氣）

女病人（阿生） **這敢若是你媽的劫。**

這段表演以身體動作為媒介，讓人物的轉換在觀眾眼前自然發生，而無需舞臺換景或燈暗。

（四）舞臺佈景的變化

在〈我〉中，場景的變動本身即是敘事的推進——地震發生、壁磚剝落、冷凍庫震開，燈光閃爍與聲響交織出混亂的空間感。女檢察官（媽媽）在驚懼中躲入推車底下，緊握推車念念有詞——舞臺的「變動」在此成為人物內心崩解的外化。



(五) 自說自變的語氣轉換

在〈愛過的人〉中，女友人只藉由聲音來同時分飾——女病人、記者與黑衣人——而黑衣人形象如同《名偵探柯南 犯人·犯澤先生》的黑影，直到真相揭露時才顯露性別。這種語氣與身份的流動，使「轉場」在語言層面發生，而非依靠技術性的場景切換。

(六) 多媒體與影像的運用

在〈我〉的結尾，多臺電視螢幕逐一亮起，播放兒子不同時期的影像，背景響起張國榮的〈我〉。隨著畫面與新聞聲交疊——「妮妃雅獲封《魯保羅變裝皇后秀》冠軍的那天正好是臺灣性別平等教育日……」——螢幕最終凝結成一張遺照，舞臺上方顯示字幕：「錄影停止符號」與「00:20:04」的時長，燈光緩緩暗下。此時，影像、聲音與文字共同構成最後的「轉場」，將現實新聞與舞臺虛構並置於同一層時空中。

綜上所述，「單人劇」形式因為演員人數的侷限，更需要透過「劇場語言」的多重運用來支撐敘事節奏與情感轉換。這些手法——無論是燈光、音效、肢體、道具還是影像——都成為一種「非語言的語言」，使作品在有限的表演條件下仍能展現多層次的表現力。然而，我亦警惕自身在創作中不應過度依賴這些技術性元素。當輔助元素過多時，觀眾對演員本體的專注將被分散，作品也可能失去「單人劇」原本應有的純粹性與凝聚力。因此，我認為「劇場語言」的運用應建立在對表演核心的尊重之上——讓形式服務於情感，而非掩蓋情感。

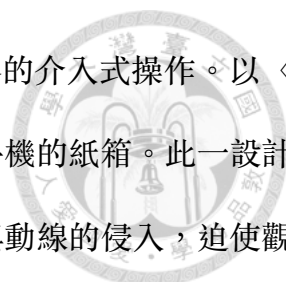


五、打破「幻境」：維持觀眾的批判性距離

本單人劇三部曲在整體美學策略上，刻意拒絕戲劇幻境的營造。此一選擇出於對劇場功能與創作倫理的自覺判斷，而非單純基於形式實驗的任性嘗試。不同於致力於沉浸、同化與情感包覆的表演模式，本作更關注觀眾是否能在觀演過程中保持清醒、批判與思辨的主體位置。我並不反對情感本身，是想避免觀眾在廉價的情感認同中喪失判斷能力的幻境機制。在此脈絡下，劇場的任務不在於提供暫時逃離現實的情緒宣洩出口，而在於持續提醒觀眾：舞臺上的事件，其實一點都不「理所當然」，凸顯了這與觀眾身處的社會結構存在著直接且未被切斷的關聯。因此，本三部曲選擇將「維持距離」視為一種必要的觀看倫理，意圖使觀眾意識到現實的可被質疑性與可改變性。

為了落實此一理念，首先在演出空間的配置上，我刻意選用小劇場式的場地，並屏棄架高觀眾席的傳統作法，使觀眾與演員維持視線上的水平對齊。此一空間策略，比起製作成本或小劇場慣例的考量，其核心目的在於消解鏡框式舞臺隱含的權力階序。當觀眾不再以俯視（審視者）或仰視（崇拜者）的姿態觀看表演者，舞臺事件便不再是被單向「展示」的客體，而轉化為與觀眾共享同一現實層面的行動。觀眾無法安全地隱身於黑暗之中旁觀，觀眾是以其身體「在場」的方式，被納入這個共同生成的社會空間，共同承擔場域內的張力。

其次，在劇本書寫層面，我刻意以「女病人」、「女友人」等代稱指認人物。此一選擇，為了防止觀眾將劇中遭遇快速歸因於某一特定、遙遠或「他者化」的個體悲劇，如邱秀滿、張淑月等，觀眾極易將其視為他人的故事而置身事外。劇本試圖將觀眾的注意力，從「這是某某人的不幸」轉移至「這樣的處境為何反覆發生」。人物因此轉化為結構性問題的載體，使觀眾得以在舞臺上辨認出自身、身邊之人，甚至整個社會所共享的壓迫機制與無名傷痛。



再者，在舞臺行動與觀演關係的設計上，我引入了打破觀看邊界的介入式操作。以〈愛過的人〉為例，黑衣人自觀眾席後方推進舞臺，並沿途掉落裝滿舊手機的紙箱。此一設計不為追求感官刺激或製造廉價的戲劇高潮，主要是想透過突兀的聲響與動線的侵入，迫使觀眾意識到自身不再只是單純「看戲的人」。手機作為高度日常化的物件，在此象徵著被中斷的聯繫、未能道別的關係與突然終止的生命，使劇場空間短暫失去其作為「安全虛構場域」的功能。這種近乎冒犯式的介入，旨在阻斷觀眾藉由「劇場是虛構的」這一心理機制來自我保護；當觀看不再是完全可控與安全的行為，觀眾便被迫面對一個事實——劇中所呈現的暴力、失落與死亡，並不限於存在舞臺之上，更是現實社會中持續發生、且往往缺乏足夠關注的生命狀態。

綜上所述，拒絕「幻境」不能看作單一的形式操作手法，這是貫穿本三部曲創作全程的倫理抉擇。作品拒絕以沉浸式的情感同化作為觀看的終點，要求觀眾在不斷被提醒「這是一個被建構的事件」的同時，仍需為自身的理解與判斷負責。在此意義下，劇場不再是暫時逃離現實的庇護所，而更接近一個迫使人們正視現實、重新思考自身位置的公共論壇。

換言之，本三部曲始終以現實作為指向，舞臺的意義不僅在於「演出一齣戲」，而在於揭示我們如何在觀看中選擇理解、忽視或承擔這個世界。唯有在拒絕幻境之後，劇場才可能重新成為一個具有政治敏感度與社會責任感的行動場域。



六、父權結構下的女性群像

《單人劇三部曲：閨密》透過三位身分迥異——女病人、女友人、女檢察官——的女性視角，建構了一幅關於當代性別政治與情感壓抑的立體圖景。本系列的創作是各自獨立的單元劇，更是一套嚴密的互文系統；其敘事核心在於揭示父權與強迫異性戀體制如何滲透進入私密領域，致使三位女性在心理、生理與社會層面上，共同陷入了一場關於「無法做自己」的結構性悲劇。

（一）第一部曲〈女人花〉：邱秀滿的鏡像焦慮與肉身繼承

作為三部曲的開篇與敘事樞紐，〈女人花〉將時空極度壓縮於麻醉藥效發作前、物理時間僅五秒鐘的「彌留之際」。主角邱秀滿（37 歲）的處境，具象化了女性在母職與病痛之間的雙重焦慮。

在生理層面，剛完成子宮腫瘤移除手術的身體，處於一種修復與終結並存的臨界狀態。她手指上殘留的指甲油痕跡，以及頸上那條裝有母親骨灰的項鍊，構成了強烈的視覺隱喻：前者象徵她對「光鮮亮麗」表象的執著維持，後者則標記了她無法割捨的血緣繼承——既是生理上對癌症風險的遺傳，亦是心理上那份既抗拒又依附的母女連結。

在心理與社會層面，邱秀滿的核心衝突在於「不想成為母親」與「正在成為母親」的宿命辯證。她透過對生活瑣事（保險、丈夫）的碎念來構築語言防線，試圖掩蓋對死亡的深層恐懼；而她看似完美的婚姻，實則是為了逃避社會壓力、掩飾深櫃同志身分而建立的「保護色」。此一「偽裝者」的社會角色，使她即便在瀕死之際，仍無法誠實面對自身的慾望與身分，只能在麻醉劑的催化下，孤獨地走向意識的終結。



（二）第二部曲〈愛過的人〉：張淑月的缺席哀悼與社會隱形

承接首部曲的死亡事件，〈愛過的人〉將視角轉移至未亡人張淑月（36歲）身上，深入剖析「地下戀人」在體制內的失語狀態。

在社會層面，張淑月是這段關係中的「影子」與隱形人。在葬禮現場，她僅能以「大學同學」的面具示人，展現了一種被剝奪了公開悲傷權利的「缺席哀悼」。然而，劇本揭露她作為邱秀滿唯一的「緊急聯絡人」，這份在法律邊緣的微小聯繫，竟成為她對抗異性戀霸權體制的唯一官方證明，賦予了她一種悲涼的勝利感。

在心理與生理層面，張淑月依靠「想像」與「身體記憶」存活。她身著初次約會的洋裝，手持象徵往日甜蜜的珍珠奶茶，透過「咬吸管」與「咬嘴唇」等微細動作，喚醒與死者曾經的親密互動。劇本引入「黑衣人」與手機閃光燈的明滅，視覺化了生者與死者之間那場永遠無法完成的對話；張淑月雖邊緣化，卻也標誌著她作為體制外反抗者的頑強主體性。

（三）第三部曲〈我〉：賴素芬的秩序崩解與權力反噬

終章〈我〉則將敘事層級從個人情感擴展至國家機器的暴力，透過檢察官母親賴素芬（64歲）的視角，見證一個崇尚理性的法治世界如何崩塌。

在社會與心理層面，賴素芬象徵著父權體制內的法律與秩序。她習慣以證據與邏輯解釋世界，並透過對兒子 Bobby 的嚴格控制來補償丈夫缺席的焦慮。然而，當她發現兒子與邱秀滿實為十年前締結的「假結婚」盟友，且兒子因她的政治案件遭敵對而自殺時，她所信仰的「正義」瞬間被證實為政治鬥爭的工具。她既是體制的代理人，亦是這場政治謀殺的間接加害者與受害者。



在生理層面，賴素芬的崩潰具象化為身體姿態的劇烈改變。她初登場時身著英倫風西裝與粗跟皮鞋，展現出權威與防禦性的身體盔甲；隨著真相揭露與冷凍庫的震動（地震隱喻），她從站立的審判者轉變為跪伏於推車底下的驚恐母親。此一空間與身體的調度，不僅標誌著個人世界的毀滅，亦是對僵固社會結構與正義神話最沉痛的控訴。

（四）互為因果的結構性悲劇

綜觀三部曲，三位女性雖然處於不同的社會位置——妥協的偽裝者（邱）、邊緣的隱形人（張）、體制的代言人（賴）——但她們的命運實則互為因果，共同受困於同一套父權與異性戀霸權結構之中。

劇中反覆出現的「可躺臥之處」（病床、推車、冷凍庫），從治療的場所逐步異化為冰封的終點，象徵了個體在體制壓迫下，生命狀態的逐步窄化與停滯。這三部曲因此超越了個別角色的悲歡，匯聚成一齣關於當代女性與性少數群體，如何在結構縫隙中掙扎求存、卻終究遭遇體制反噬的深刻寓言。

第三章 Writing is Rewriting /

Rejection is Redirection



一、為甚麼是單人劇？

選擇以「單人劇」作為創作形式，主要出於兩個相互交織的因素。首先，我自 2015 年起陸續接觸由造心廠劇坊主辦，大馬文化局主催，朱錫添¹⁸指導的「單人劇工作坊」（Monologue Workshop，2015 年），在馬來西亞檳城的 11 月 14、15、21 和 22 日，四天的工作坊讓學員更瞭解單人劇以及如何工作獨白的方式，並在工作坊的一個月後，舉辦結業禮，讓學員們把在工作坊學到的呈現出自己的小型單人劇。隨後亦是連續兩年舉辦「單人表演工作坊」（Solo Performance Workshop）於 2016 年的 02 月 20、21、27 和 28 日與 2017 年的 01 月 03、04、08 和 15 日。以下僅舉我實際觀賞過的部分發表作品為例，然其並非完整清單：《完美的女人》（A Complete Woman，2017 年）——一位母親在女兒結婚前夕寫信給她，提出適時的忠告，並分享自己在婚姻與生育方面的經驗。這篇獨白運用了多種中文方言，使母親世界裡的各式人物鮮活起來，呈現她在眾聲喧嘩的意見、傳統與良心之間周旋時，如何在生命中做出重要抉擇。《有故事的人》（The Storyteller，2017 年）——跟隨一位男子的旅程，見證他直面那塑造了其家庭生命的不可言說之真相。隨著這段獨白的展開，我們從家庭中每位成員的視角出發，逐步了解那場創傷如何深刻地掌控了他們的情感與心理狀態。上述作品皆於喬治市新客劇場系列（Wayang di SINKEH）演出。馬來西亞檳城在這兩三年間，猶如雨後春筍般的單人劇作品。雖然當時並未驅動我立即投入單人劇的創作，但是這股風潮與諸多作品觀賞

¹⁸ 朱錫添（Chee Sek Thim）：1991 年開始活躍於馬來西亞吉隆坡的英文劇場。曾執導廖培珍（Leow Puay Tin）的單人劇《一個名叫紅豆妹的摩登師奶》（A Modern Woman Called Ang Tau Mui，2011 年）。持有美國聖母院大學（University of Notre Dame）美術碩士學位的他也活躍於吉隆坡視覺藝術界，曾在吉隆坡多所藝術學院擔任教職，並於 2003 年創辦及經營 Reka Art Space。目前定居馬來西亞檳城並繼續經營其藝術事業。

經驗，顯然成為我日後創作養分之一。

其次，我在閱讀平田織佐《演劇入門》的第三章〈為了產生對話——登場人物・劇情・事件・台詞〉時，理解到了「對話」（dialogue）和「會話」（conversation）不同。「對話」是指與他者交流或是交換心得資訊，「會話」是指「日常會話」。因應歷史還有文化背景，繼而延伸出主動搭話和不善於對話的狀況。現在一般所稱呼的「演劇」是以對話作為基礎的「西洋近代劇」的框架作為出發點，繼而必須意識到與其不同。¹⁹也令我意識自己的文化背景，是多麼不適合開啟對話。當代網路社會鼓勵快速溝通，卻反而削弱人與人真正意義上的對話能力，使情感訴說轉向深夜的獨語。此觀察促使我思考：當人物難以真正與他者建立對話關係時，是否「獨白」反而成為最具行動力、最能揭示主體情感的表演語彙？然而，我亦警覺，若全篇僅依賴單一語態，作品勢必陷入表達層次單薄的侷限。

此一困惑，因林雯玲師在新譯《玩偶之家》中對「獨白（monologue，一個人物對另一位人物說很長的話），自言自語（soliloquy，人物單獨在場上，說出內心的話），與旁白（aside，人物對觀眾訴說）」²⁰的清楚區辨而獲得突破。這段註解使我意識到：即便是單人劇，免不了的獨白肯定占據相當大的篇幅，但仍可透過不同發言方式，建構多層次的敘事關係，而不必將「獨白」視為單一、封閉的表現形式。

因此，在「單人劇三部曲：《閨密》」中，我刻意運用三種發言方式：〈女人花〉中，女病人以「自言自語」直面觀眾，攤開其內在心理歷程；〈愛過的人〉則由女友人以「獨白」形式，向想像中的女病人傾訴，形成人與缺席他者之間的對話殘影；而在〈我〉之中，表面上以女檢察官為主體，實際上卻大量運用兒子的「旁白」，向觀眾揭示人物之間的認知落差與被遮蔽的真相。

¹⁹ 平田織佐 作；戴開成 譯：《演劇入門》（臺北：書林，2015 年），頁 141-161。

²⁰ 亨里克·易卜生 作；林雯玲 譯：新譯《玩偶之家》（臺北：新銳文創，2021 年），頁 26。



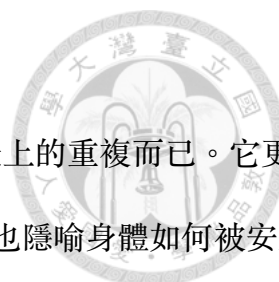
二、為甚麼是單一場景？

在我早期的創作歷程中，長期參與以「三十分鐘」為限的戲劇比賽，此一外部規範逐漸內化為一套高度壓縮的創作習慣。這類比賽制度嚴格限制了演出的時間長度與空間規模，迫使創作者必須在有限的篇幅內，承載最大程度的戲劇張力。為了因應此一限制，我學會了去蕪存菁，剔除冗長的換景、過度依賴暗場的轉場手段，或亦是任何非必要的補敘性情節。這種「減法」的創作過程，使我重新回歸戲劇的本體論——即思考如何僅憑藉演員的身體、當下的行動與侷限的空間，完成高效率且高濃度的敘事。

此種對於時空限制的訓練，不僅磨練了我對「劇場語言」的敏銳度，更在過往作品中得到了具體的實踐與驗證。以舊作《蜜探》為例，該劇嚴守「一夜、一室」的封閉結構，刻意排除了外在事件的介入與非線性的時間跳躍，將所有戲劇衝突壓縮於單一場景之內。這種處理方式使得「單一場景」不再僅是物理空間的背景，而轉化為一座心理的「壓力艙」；隨著情節推進，人物之間的誤解、試探與揭露在連續的時間流中同步積累，藉由空間的幽閉性強化了現場的緊迫感，從而驗證了單一場景在聚攏戲劇能量上的獨特優勢。

承繼上述的創作脈絡，本論文所呈現的「單人劇三部曲：《閨密》」，同樣延續了此一形式思維，並賦予其更深層的象徵意義。三部曲中的〈女人花〉、〈愛過的人〉與〈我〉皆發生於短時間內，情節聚焦於單一事件或心理狀態的推進，並被限制於一個不可逃離的空間之中，使人物無法藉由場景轉換逃避其所面對的情感與倫理困境。

在舞臺構成上，三部曲各自以一組核心舞臺物件作為敘事與象徵的中心。〈女人花〉以病床為主體，象徵生命的脆弱與母女關係中的長期拉扯；〈愛過的人〉則以太平間推車作為舞臺核心，承載愛情告別與未竟的理解；〈我〉在既有推車基礎上增添遺體冷凍庫，使空間意涵從私人情感進一步延伸至制度、正義與性別政治的層次。這些舞臺物件在形式上保持一



致，卻在象徵意義上逐步推進，形成一條清晰的發展軸線。

「可躺卧之處」在三部曲中的反覆出現，這其實不單單只是視覺上的重複而已。它更像是一種策略，是用來支撐整個劇本結構的象徵。它既指涉生死循環，也隱喻身體如何被安置、被照護、被處理，進而使作品主題從個體生命處境，推展至親密關係，再指向更為宏觀的社會結構。換言之，「單一場景」的選擇，使觀演焦點得以高度集中，人物情感被迫在有限空間內持續堆疊；而場景中細微的佈景差異，則成為推動主題深化的視覺語彙，使三部曲在形式統一之下，仍保有明確的層次遞進。

三部曲在時間設定上亦具有象徵性的對應關係，分別指向母親節、臺灣同性婚姻法制化生效日，以及臺灣性別平等教育日。此一設計看似作為情節背景裝飾，主要為了使劇本中的議題與具體歷史節點產生連動，進一步強化作品在性別、親密關係與社會制度層面的現實指向性。透過形式限制與時間標記的雙重運作，《閨密》得以在高度壓縮的結構中，持續指向更廣泛的公共討論。



三、為甚麼是女性？

作為一名生理男性創作者，我在舞臺實踐中經常被預設為扮演男性，無論是當演員或在工作分配上，皆難以輕易越界。然而，書寫為我提供了另一條可能的路徑，使我得以暫時脫離身體性別的限制，進入女性生命經驗與情感語彙之中。這種越界的書寫衝動，出發點絕對不是為了追求某種人物扮演上的獵奇快感。這是一場創作實驗——我想要試著去理解，在不同的性別視角下，如何觀看世界、組織語言與承受痛苦。

回顧自身的創作軌跡，女性主體的反覆出現並非偶然。《曼珠沙華》聚焦跨性別者在法律與社會結構中的生存困境；《蜜探》以女同志情誼為敘事核心，探索親密關係中的依附與失落；《輕談》則以女性人物撐起整體敘事結構；而「單人劇三部曲：《閨密》」更徹底將女性置於舞臺中心，成為唯一的敘事承擔者。女性於此不僅是人物設定，更逐漸成為我理解情感流動、語言節奏與獨白形式的關鍵入口。

若進一步回溯生命經驗，女性在我生活中所佔據的比例，亦深刻影響了我的創作視角。自小成長於單親家庭，我主要的情感依附與日常交流對象即為母親。家庭中的情感運作、衝突處理與沉默方式，皆在女性的身體與語言中被具體化。進入求學階段後，無論在校園或劇場，女性仍多半扮演主導與支撐的人物。戲劇圈長期存在的「陰盛陽衰」現象，使我在合作、討論與創作過程中，頻繁置身於女性構成的工作網絡之中。

相較於男性之間常見的競爭性話語與應酬式寒暄，女性溝通方式更傾向於情感的即時呈現、經驗的交換與脆弱的揭露。這種語言特質，不該看作是一種天生的、本質論式的性別歸因。這其實是在社會化的過程裡，長期累積下來的一種溝通習慣。正是這樣的語言模式，使我逐漸意識到，女性人物在戲劇中往往能更直接地承載情緒流動與內在矛盾，而不必急於抵達結論或行動結果。

此外，在人際經驗中，我時常成為女性友人傾訴的對象。這些對話多半圍繞愛情、家庭、職涯焦慮、身體經驗與創傷記憶展開。她們所尋求的，通常是一個能夠承接情緒、理解內心並暫時共存的聆聽空間，而非急於尋求即時的解決方案。這樣的經驗使我逐漸理解，敘事本身即是一種自我整理與情感存活的方式，而非必然指向行動或改變。

因此，女性人物成為我通往「獨白」精神的理解路徑，而非被觀看或被代言的「他者」。透過女性主體，我得以探索那些難以被公共語言承接的情感狀態：羞愧、依戀、恐懼、失落與未竟的渴望。這些狀態不以事件的劇烈轉折為核心，而是在日常細節中逐步堆積，最終逼近臨界點。

需要特別說明的是，選擇女性作為敘事主體，並不意味著我試圖替女性發聲，或假定自己能完全掌握女性經驗。相反地，這樣的書寫始終伴隨著自我警覺與倫理自省。我所能做的，僅是在有限理解中，避免將女性簡化為符號、受害者或情感容器。務必要讓人物保有其矛盾、遲疑與不完整性。

總結而言，「為甚麼是女性」並非一個單一答案所能回應的問題。它既源於生命經驗的累積，也來自形式選擇的必然；既是情感連結的結果，也是創作方法的判斷。在單人劇與「獨白」的創作實踐中，女性主體使我得以更清楚地看見語言如何生成、情感如何滯留，以及戲劇如何在不提供答案的情況下，仍然成立為一個誠實而必要的觀看場域。



四、兒子：人物原型、創傷投射與自殺意念的生成

在創作過程中，我經常產生一種感受：自己沒在「設計」人物，我的書寫反倒跟隨人物行動。這種方式讓人物自然引導敘事發展，開啟更深刻的內在探索。這樣的經驗促使我重新理解——人物源自現實生命中的性格片段、情感經驗與心理投射。這種根植於「人物原型」的創作方式，讓人物呈現出多層次的內在張力與生命力。在〈愛過的人〉與〈我〉的書寫中，我刻意採取「人物原型」作為發展基礎，使人物建立於具體而可感的生命經驗之上。

例如，〈愛過的人〉中的女病人與女友人的形象，來自蔡依林《不一樣又怎樣》(We're All Different, Yet The Same, 2014 年) MV 中的邱秀滿與張淑月，並揉合梅艷芳生命史中的情感軌跡；〈我〉中「張法宗 (Bobby)」與「唐寶鳴 (Daffy)」，則借用了張國榮與唐鶴德的本名變體。透過此方式，人物雖置於虛構情境，卻仍保有真實人物的生命重量，使觀眾得以意識到劇中情感立基於真實人物的痛苦與溫度，避免觀眾將其視為全然杜撰，進而提升觀眾的共鳴與反思空間。

相較於上述人物，「兒子」人物的生成，則更深層地牽動我個人的創傷經驗。作為性犯罪的受害者，我長期在羞恥、憤怒、自責與求生意志之間擺盪。創傷經驗所造成的失控感，使我內在反覆出現兩種極端的心理傾向：其一，是對正義回復的強烈渴望，期盼施害者受罰以彌補自身創傷；其二，則是透過傷害他人的想像，重新奪回主體性與掌控感，否則便可能轉向自我毀滅以證明自身仍具「行動能力」。

雖然理性上清楚這些念頭的危險性，但它們確實構成我生命經驗的一部分，也無可避免地滲入創作之中。在〈我〉的書寫裡，我讓「兒子」承載這些被日常倫理壓抑、卻無法消失的黑暗想像，使人物代替我做出現實中不會、也不願實踐的行動。「兒子」成為我的替身，替我展演創傷後的報復衝動與自毀邏輯，將高度私密的心理經驗轉化為可被觀看、被討論的。



探討〈我〉中「兒子」的行動邏輯之前，有必要先釐清：人為何會萌生自殺意念？倘若人體七成由水組成，則生命與意識也如水般具備流動性與時間性。線性生命所遭遇的荒謬而隨之流動產生自殺意念。人會冒出自殺意念，是自然不過的事。當生命得以向前推進，自殺意念尚能在流動中被消解；一旦遭遇停滯，便可能導向生命的中止。若將生命視為線性運動，自殺意念不應單純視作例外現象，這種反應源自生命在無法前進時自然浮現的狀態，體現出內在的掙扎與轉化，引導個體重新檢視存在的意義。

「死亡」的意義不僅在於終止生命，更在於生命在何種狀態被定格。如蝴蝶生命史所示：若停於卵，即僅有卵的經驗；若抵達成蟲，則累積了卵、幼蟲與蛹的形態。生命的厚度來自經驗的堆疊，而停止生命的瞬間亦成為詮釋生命意義的關鍵切面。

正如卡繆筆下薛西弗斯所承受的無盡循環——巨石不斷滾落，推石永無終止。然而在這看似徒勞的旅程中，仍存在流動與變化——巨石會在滾動間被磨平，山路亦會因往返踩踏而改變，薛西弗斯的心境也必定不再回到起初。生命並非原地踏步，每一次往返皆標記著存在的累積。所以，不用把自殺意念解讀成對「死亡本身」的渴望，真正的源頭，其實是來自對「無法再前進的恐懼」。精神若失去流動性，即使肉體仍存，也形同死亡；反之，有自殺意念者仍在思索生命價值之所在。思索，是流動；停止思索，才是終止。

上述討論，仍無法為精神受創與心理疾病者真正發聲。正如肉體遭受傷害會留下永久疤痕，精神的創傷亦多為不可逆。這亦是〈我〉中「兒子」所面臨的困境——我們無法確定他是否患有精神疾病，外界未必能看見他的崩裂，正如現代社會中愈加隱晦的心理病徵。劇本中的一句臺詞揭示其核心困境：「人是會變的，我想要穿甚麼……也是會變的。」

生命既須流動，也不可避免地改變；偏偏「改變」若不被允許或理解，流動便成窒息。因此，「兒子」選擇以死亡終結生命，不該簡單歸類為軟弱或是逃避，那是其生命在制度與理解缺席下被迫停滯的結果。

五、拒絕「二手情感」：從情感挪用到劇場生成的自覺轉向



在〈愛過的人〉初稿階段，我一度採取以所謂拼貼或蒙太奇的手法建構敘事策略，藉由女友人出席女病人葬禮的當下，回溯兩人從相遇、相識直至相愛的生命片段。此一結構，原意在於透過時間跳接與情感疊加，形塑失落與追憶交錯的心理狀態。為加強情緒濃度與時代感，我同時大量使用流行音樂作為敘事與情感轉場的媒介——不同時期的歌曲，對應人物關係的不同階段，企圖以觀眾既有的聽覺記憶，迅速引導其進入特定情境。

然而，隨著劇本推進，我逐漸意識到這套手法潛藏的問題——情感的生成並不來自人物行動與戲劇衝突本身，反倒高度仰賴外部文本——即流行音樂所預先包裝完成的情緒結構。作品的情感重量，借助了他者既有的感動經驗進行「移植」，不是由劇場當下所生產。這使得劇本在形式上看似濃烈，實則空洞，人物情感亦因此被削弱為情緒的載體，而非具有自身邏輯與重量的生命主體。

此一困境，正如陳世杰所指出的「二手情感」²¹問題。陳世杰在〈靈光乍現以後：淺談戲劇節目腳本寫作〉一文中，明確指出初學創作者常誤以為「感動」來自情緒堆疊，因而大量挪用大眾媒介中現成的情感模式——包括流行音樂、影視經典橋段或高度符碼化的敘事情境——卻忽略了情感應源自人物內在動機與行動邏輯的生成過程。所謂「二手情感」，不在否定情感本身不真。然而其真實性確實並不屬於創作者與人物，更像是被轉借、被套用的結果。在此意義下，流行音樂並非問題的根源；真正的問題在於創作者是否將其視為情感生成的「捷徑」。流行音樂所承載的情緒，往往是經由市場、媒介與集體記憶反覆淬鍊後的產物，其情感強度固然有效，卻同時高度依賴特定世代、文化與個人經驗。當劇場創作未能在舞臺上建立足夠的情感條件，而僅以歌曲作為情緒觸發器時，觀眾所感受到的，通常已經不再是人物

²¹ 陳世杰：〈靈光乍現以後：淺談戲劇節目腳本寫作〉，收於《廣電暨新興媒體寫作的理論與實務》（臺北：五南，2006年），頁171-186。

的生命狀態了。取而代之的，其實是觀眾自身對於這首歌曲的私人記憶投射。此種「被感動」，實際上遮蔽了劇場作為現場藝術，應由此時此地生成情感的核心價值。

這一反思，迫使我重新檢視自身對流行音樂的依賴。對我而言，這些歌曲或許承載了極為私密且真實的情感記憶，但是創作不該僅止於自我療癒的私密書寫，最終還是一種面向他者的公共表述。若人物的情感只能透過我個人的記憶經驗才能成立，便意味著作品在結構上已排除了觀眾的理解與參與空間。劇場情感不應是被「指定」的，而應是在觀演關係中被逐步建構與共享的。

基於此一自覺，在三部曲最終版本中，我刻意大幅削減流行音樂的使用，並為每一部曲僅保留一首主題曲，分別為梅艷芳《女人花》、吳海文《愛過的人》與張國榮《我》。這些歌曲不再承擔敘事推進或情感鋪陳的主要功能，而是被重新定位為象徵性、結構性或反思性的存在。為避免形式上的重複與情感操作的慣性，我亦刻意調整三首歌曲在舞臺上的呈現方式：其一，由人物清唱，將歌曲轉化為身體與呼吸的一部分；其二，作為背景音樂與舞蹈結合，使其退居於動作結構之後；其三，僅以純旋律的手機鈴聲出現，將歌曲壓縮為日常生活中的殘響。

透過這樣的處理，我試圖將流行音樂從「情感保證」的位置，轉移為需要被重新詮釋的素材。歌曲不再替人物說話，其實是與人物形成距離，甚至產生張力。情感的核心，重新回到人物如何行動、如何逃避、如何失語，以及如何在關係中不斷失敗與嘗試。

因此我反對以「抄襲感動」取代「創造意義」的創作態度，不是拒絕流行音樂或大眾文化本身。對我而言，劇本不在於是否足夠煽情，反而是能否誠實地讓情感在舞臺上生成。唯有當情感源自人物的選擇、衝突與掙扎，並在觀眾的觀看過程中被逐步累積，劇場才得以回到其本質：一個讓情感在此時此地被創造，而非被引用的場域。

第四章 自我評估



一、取消演出：審查與「自我審查」的結構性現實

在本論文的創作脈絡中，最核心的問題之一，不只在於探討技術性的戲劇美學，回歸到「是否能創作」這一更深層的困境才是重點。施如芳師曾問我：身為馬來西亞僑生，為何不創作具有馬來西亞風貌的劇本？這個提問看似單純，卻直接觸及我長期以來的創作禁忌。我始終不敢。不是因為缺乏題材，更不是因為對馬來西亞沒有情感，是我深知——在馬來西亞創作、尤其在劇場創作——必須承擔無可避免的政治風險，並在層層審查與無所不在的「自我審查」之下生存。

表面上，戲劇比賽或藝文活動往往以「鼓勵反映社會現象」、「呈現人情百態」等詞彙作為宣傳，強調創作自由與多元包容。然而，賽制與呈演規範卻同時明文要求：內容不得涉及暴力、色情、政治與宗教批判，且須經主辦方審查方可上演——無形之中劃定了創作邊界。創作自由從來不是想像中那麼無拘無束，反倒必須在層層規範中小心尋找縫隙。

我非常清楚這種結構性現實，這種壓力不只是一個抽象的概念，那是我親身經歷的創作恐懼。在早期作品《曼珠沙華》中，我嘗試書寫跨性別群體處境，並安排劇中警察以「馬國」法律框架審問妮莎。明明意指馬來西亞，卻不敢直接寫「馬來西亞」或「大馬」——這已經無關乎甚麼美學上的選擇，更像是一種不得不面對的生存策略。——僅以模糊代稱呈現，以免觸犯紅線。我知道只要標示出國名，作品的政治敏感度將立即提升，可能被視為衝撞國族敘事、挑戰宗教框架，甚至被理解為意圖顛覆主流價值。劇場前輩也半開玩笑提醒我：若演出時警察上門，他會毫不猶豫指向我。這句玩笑話背後，是真切的恐懼，而截至今日的馬來西亞，審查結構不但沒有改善，甚至在特定領域愈發緊縮。



這樣的限制，不單單只是發生在我一個人身上的偶發事件。它背後反映的，其實是整個馬來西亞華人社會，長期以來所形成的一種集體性「自我審查」。我們往往誤以為，藝術創作是在一個中立、自由的空間中發生的，但現實是，我們始終得在政治結構、宗教敏感度、國家意識形態與族群平衡等因素之間，如履薄冰地小心移動。「可以寫」與「不可以寫」從來就不是依照藝術標準來劃分的。真正的決定權，其實一直都掌握在權力手裡。久而久之，創作者會逐漸內化這套權力的視線，讓審查從外部轉向內部——創作者也會預先刪減可能惹禍的段落，以避免遭遇外部審查的暴力。

以馬來西亞檳城中文劇場為例：劇本須先翻譯成國語（馬來語），再交由警察局、消防局、地方政府審查，確認無危害「國情」，始得蓋章售票演出。雖然自 2008 年檳城政黨輪替後相關規範逐漸鬆動，行政程序不如以往苛刻，但審查的邏輯始終沒有消失——它既沒有被廢除，也不可能被忽略。創作者必須清楚意識到——任何非主流價值的呈現、任何不符宗教與族群期待的描寫、任何觸及政治敏感議題的語句，都可能成為被「叫停」的理由。

近年的多起事件更凸顯馬來西亞藝術場域的結構性脆弱。2019 年，《Love In Georgetown City》（原名：Sex In Georgetown City）僅因劇名引發抗議，即使警方確認內容為一般喜劇，仍為避免衝突升高而建議取消演出，導致劇團蒙受重大損失。

再以 2024 年喬治市藝術節為例，這是馬來西亞規模最大、最具國際能見度的藝術節，其宗旨本應是強化城市文化影響力，並與國際藝術實踐接軌。然而宣傳片因被學者批評「缺乏馬來文化元素」，即演變為族群政治爭議，引發網路輿論、宗教保守勢力與政黨的多方介入。主辦方在壓力下被迫停演部分節目、修改展出、甚至以黑布遮蓋裸體藝術作品敏感部位。

這些事件反覆傳遞出一個殘酷訊息：在馬來西亞從事藝術創作，永遠無法預測何時觸碰到某個「不可言說的敏感神經」。其實不是作品本身敏感，關鍵在於權力選擇如何觀看作品。尤其弔詭的是，官方敘事始終宣稱馬來西亞是一個多元種族、多元語言、多元文化共存共榮

的國家。然而在實際政策、輿論風向與行政審查中，這份「多元」是有條件的、選擇性的——並非所有文化都能被允許可見，也非所有故事都能被允許說出。所謂「符合（馬來西亞）國情」，常常意味著必須沿著主流馬來文化與宗教價值的軌跡敘事；任何偏離便可能被視為威脅。

問題從來不在於藝術是否具有本土化風貌，而在於「何者被允許成為本土」。哪一種文化、哪一種美學、哪一個族群的生命經驗能被看見，從來不是藝術專業決定，完全取於政治結構運作下的結果。

因此，當施如芳師問我：「為何不創作馬來西亞題材？」我才終於意識到：我並不是不願意。真正問題在於，我好像永遠都沒辦法得到一個確定答案——我所創作的馬來西亞故事，能否被允許存在。

在這樣的環境中，許多劇場創作者最後選擇避開本土敏感題材，改以抽象、寓言或個人生命經驗進行創作。一方面是策略性地迴避審查風險，另一方面也是因為——要在這片土地上表達真實，始終需要付出難以估計的代價。

如今回望，《閨密》的創作或許也正是在這種限制中誕生的。它不直接指涉國族政治，但其形式與倫理考量，無不受到馬來西亞審查制度長期影響。在此框架下，我更加理解不用急著把「自我審查」這種表現定義為軟弱。追根究柢，這其實是在長期受壓迫的環境下，不得不發展出來的一種文化生存機制。而創作者的任務，正是在其夾縫中尋找仍可發聲的位置——即便那是一個極小的縫隙，也足以讓作品得以存在，讓真實得以被看見。

二、馬來（西亞）學術場域對性少數的不友善現況

若將視角由劇場生產環境延伸至知識生產場域，可發現馬來（西亞）學術界對於性別與性少數議題的態度，同樣深受保守宗教價值與異性戀霸權框架的制約。這使得性少數的存在

不僅在公共空間被壓抑，也在學術語境中被病理化與道德化，形成另一種層次的結構暴力。

在檢索 Google Scholar 相關論文時，我發現大量研究均以「矯正」與「治療」為基本前設，並非從社會學、性別研究或酷兒理論的視角理解性少數，而是將其視為偏離「正常」的心理問題或道德危機。諸如「pemulihan LGBT」（LGBT 康復；約有 1,190 項結果）、「orientasi seksual songsang」（逆向性取向；約有 138 項結果）、「rawatan homoseksualiti」（同性戀治療；約有 233 項結果）、「kembali pulih dalam kalangan lesbian」（女同志回歸正常；約有 795 項結果）等字眼，在論文標題與摘要中屢見不鮮。這些研究之所以值得關注，不僅因其錯誤立場本身，更因其在學術體制內持續被引用、再製與複製，使偏見在知識系統中強化為似乎具有「科學性」的論述。

更令人憂心的是，這些研究的資料來源高度偏狹，主要取材自政府部門、宗教宣教機構、宗教社會學研究者、經文詮釋專家，甚至包括自稱「成功轉向」的個案。這些「資料」多來自對性少數高度不友善的環境與群體，卻在論文中被當作客觀證據引用，形成一種以宗教意識形態為基礎的「偽科學」論述。在研究方法尚未開始前，作者便已預設「同性戀是偏差」、「性少數需要被治療」的結論，再以同溫層提供的材料驗證作為背書。此種研究不僅無助於學術進步，反而將偏見系統化、制度化，使污名透過學術語言得以披上中立客觀的外衣。

值得進一步檢視的是，相關論文不是出自邊陲或不具學術影響力的小型院校，反之，大多出自馬來西亞重要的高等教育機構。其中包括 Universiti Sains Islam Malaysia、Universiti Kebangsaan Malaysia、Kolej Universiti Islam Antarabangsa Selangor，甚至有部分研究出自被視為國家最高學府的 Universiti Malaya（馬來亞大學）。當一個國家的頂尖大學亦未能提供性別友善、反歧視的學術土壤時，偏見便不再只是單一學者的問題，這更接近一種制度性協力之下的知識暴力。它讓本應具有批判性與反思能力的學術場域，淪為維持異性戀規範與宗教霸權的工具。

此類學術論述不僅停留在學院內部，更直接形塑社會風氣。原本應提供支持、接納與倫理陪伴的心理輔導制度，可能因缺乏性別敏感度與創傷知情原則，而對性少數造成二度傷害。若「治療同性戀」被誤認為合法或有效的介入方式，那麼性少數在求助與脆弱時刻反而可能遭受羞辱、矯正與精神壓迫。這不僅削弱專業的可信度，也使性少數更不願尋求制度協助，進而在結構性暴力中自我孤立。

從目前已出版的研究可看出，馬來（西亞）對性少數的壓迫絕非偶發，這是一套深植於制度的現在進行式。無論是「Bahagian Pemulihan Riqab MAIS LGBT」等宗教機構推出的轉化方案，或「Mukhayyam JAKIM LGBT」等政府組織舉辦的「營隊式」矯正活動，都在在顯示國家機器以宗教正當性為名，持續將性少數視為「偏差人口」予以管束。與其說這些研究是學術成果，不如說是宗教與國家控制的延伸，是將道德恐慌制度化後的知識體現。

這樣的知識生產環境，使馬來西亞的公共論述進一步壓縮——從法律到教育、從政策到研究、從學校到家庭，性少數被視為「需要矯正的他者」。「正常」與「偏差」的二元框架使他者化不斷強化，而性少數僅能在沉默、隱匿與自我壓抑中尋求生存空間。此種結構性暴力也直接影響藝術創作——當一個國家將性少數視為「不可見」甚至「不可存在」的群體時，創作者若欲書寫、呈現或討論相關議題，勢必承受逾越紅線的風險。

我會如此積極地希望在臺灣的自由環境中發聲。參與第二十七屆「臺大文學獎」的劇本組，對我而言這超出了單純的投稿行為，我是為了尋求能見度與語言自主權的嘗試。我渴望透過劇場書寫，讓生命經驗得以被看見，而不必再經過宗教或政治過濾；讓作品能夠被討論，而不是被標記為「危險」或「不符合國情」；希望能在臺灣這個相對自由的環境中，建構一個真正能尊重性少數、接納多重身分、理解生命複雜性的公共對話場域。

在馬來西亞，性別議題仍是被管控、被壓縮、被審查的領域；在臺灣，劇場則有可能成為一個理性的公共平臺。在這兩個現實之間，我試圖以創作作為連接的方式——不僅為自己

發聲，也為那些在馬來西亞無法發聲的人們留下痕跡。這份創作動機當然源於我的個人生命經驗。但更深層的動力，其實是來自於一種對「能被看見」與「能被理解」的基本渴望。

《閨密》與我於臺灣的書寫，是創作的實踐，亦是對馬來西亞結構性沉默的一種回應。與其說是逃避，不如說是一場抵抗。這也不是一種斷裂式的離開，而是一種為了走得更遠的延續——延續對真實的追尋，延續對生命的尊重，延續對自由書寫與自由存在的渴望。

結論

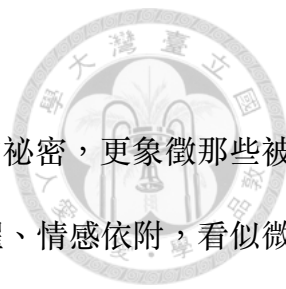


「單人劇三部曲：《閨密》」能在第二十七屆「臺大文學獎」的劇本組獲得「參獎」，對我而言，是一個意外而珍貴的肯定。作為馬來西亞僑生，我能報名劇本組的機會不多，正因如此，格外感謝臺大文學獎給予我這個舞臺與機會。雖然我已身在臺大戲劇學研究所，但我深知自己的中文表達仍有侷限，文字風格難以呈現語言之美，只能盡力平鋪直敘心中所想。若作品最終未能獲獎，也屬平常。然而，評審的青睞讓我意識到創作的價值，並重新看見自身的不足與潛力。

創作者最深切的期盼，除了獲得肯定，更在於被看見與被討論。這次獲獎的經驗，讓我有機會透過校稿與編輯過程重新檢視作品，察覺原本未能發現的盲點。同時，評審的講評亦成為重要的學習資源，使我理解《閨密》的優勢所在，也清楚知道未來應深化的方向。

評審王于菁師點明，作品以「單人劇三部曲」的形式貫穿與呼應，展現流暢飽滿的書寫與舞臺調度，並在形式與內容之間取得平衡。然而第三部曲雖具潛力，議題轉折略顯倉促，若能擴展篇幅，將更具張力。評審盧慧心師則肯定作品戲劇性與可演性，特別是多層次揭露的敘事手法；評審林孟寰師同樣指出，作品具有高度的「劇場性」，語言流暢、節奏分明，但主題稍嫌陳舊，期待能在後同婚時代中開拓更多性別議題的可能。綜合三位評審意見，我得以更全面地理解作品的結構優勢與內容侷限。

我的第一個劇本《曼珠沙華》與最近的《閨密》皆有自殺者的存在。回想當年梁友瑄師給《曼珠沙華》的評語——「沒有『情理之內，意料之外』」——至今仍提醒著我如何在悲劇性中尋求意外的真實。而林雯玲師對《閨密》的建議——「人物不可以輕易地自殺」——更讓我重新思考創作的倫理位置。我們固然理解自殺者的痛苦，但作為創作者，應該更著力於刻畫其掙扎、努力與希望的流失，而非僅止於悲憫。因為在他人眼中微不足道的挫折，對



當事人而言卻可能是整個宇宙的崩塌。

這也正是《閨密》命名的由來。所謂「閨密」，不只是閨閣中的祕密，更象徵那些被隱藏的、難以言說的生命經驗。這些祕密可能是性別認同、病痛、恐懼、情感依附，看似微小的片刻，其實往往承載了個體最深層的孤獨與痛楚。

然而，隨著年歲漸長，我也開始懷疑：戲劇作品真的能在短暫的演出時間內改變觀眾嗎？英雄旅程中的人物或許還能在結構設計中獲得「成長」或「救贖」，但那樣的改變往往是理想化的。劇場的力量，也許不在於立即改變，而在於讓人短暫地「意識到」——意識到一種掙扎、一種視角，或是一個被忽略的存在。

正因如此，我更傾向將《閨密》視為一場與觀眾的共感實驗，而非單純的情感抒發。作品有意維持一定的距離，使觀眾既能靠近人物的內心，又能保持對其生命境遇的判斷力。這種距離並非冷漠，這反倒是一種創作者必須具備的倫理自覺。允許觀眾在不被強制牽動的情況下，自行生成與人物的情感連線。距離亦使創作者得以從個人生命史退一步，避免作品淪為自我抒情的容器，而讓劇場成為可對話、可思辨的場域。

總而言之，回顧整體創作歷程，《閨密》的完成與獲獎，使我重新認識了「劇場語言」的可能性。作品透過單人劇形式探索身體、空間、聲音、物件與敘事之間的關係。《閨密》讓我重新理解創作不是孤立的行為，實際上是必須仰賴不斷的觀看、接收回饋，並在修正之中才能夠完成的。它是一部未完成的作品，是一段持續展開的自我學習。創作的價值從來不在於結果，而在於讓我在反覆修正與批判之中認識自己、理解他人。未來，我期許自己能在兼顧理性分析與情感力度之間，持續尋找更具思辨性的創作方法。持續以更嚴謹的態度面對創作，讓作品能在美學與倫理之間維持足夠張力，並在劇場的時間與空間中，與觀眾共同思考何謂生命的祕密，何謂個體的重量。

參考文獻



平田織佐 作；戴開成 譯：《演劇入門》，臺北：書林出版，2015 年。

亨里克·易卜生 作；林雯玲 譯：新譯《玩偶之家》，臺北：新銳文創，2021 年。

杜思慧：《單人表演》，臺北：黑眼睛文化，2008 年。

高俊耀：《親密：高俊耀劇作選》，新北市：斑馬線，2019 年。

陳世杰：〈靈光乍現以後：淺談戲劇節目腳本寫作〉，收於《廣電暨新興媒體寫作的理論與實務》，臺北：五南，2006 年，頁 171-186。

郭寶崑：《郭寶崑全集（第二卷）》，新加坡：實踐表演藝術中心、八方文化創作室，2005 年。

賀世平：《鬥法》，馬來西亞：陳志英張元玲教育基金，2020 年。

鍾明德：《在後現代主義的雜音中》，臺北：書林，1989 年。

顏永祺：《舞臺上的獨行者：單人劇的排演密碼》，馬來西亞：木卡空間，2019 年。