

永遠在一個叫劇場的地方

記「要說的都在這裡：馬華文學劇場」

文——吳思鋒 劇場工作者

攝影——黃志喜、林育全

“

關於「馬華文學劇場計畫」，是本館與窮劇場首次合作，利用齊東詩舍古蹟建築的空間，進行實驗性的演出。3週的展演，歷時4個月籌辦、演出，如何順應建築的本體、空間的結構，考驗劇場演員、工作人員、齊東詩舍夥伴們的功力。除此之外，3場別出生面的劇場活動，跨界、多元的華文世界，在策展人吳思鋒的筆下靈活展現，而關於歷史空間的文學風貌，也在這一次成功的實驗中，更加添風采。

”

展覽與
活動

為何是馬來西亞？

「風吹雞蛋殼，財散人安樂。」幽暗的日式建築裡，16釐米放映機投放刻意模糊的四、五零年代馬來西亞新聞影像，這句廣東俗諺懾人心魂，幾度從觀眾後方傳來，如古早打更人的子夜腹語，霎那，時辰彷彿被推得更晚，更接近夜，更接近〈山瘟〉碰觸的黑暗之心。

〈山瘟〉是當代華文作家黎紫書之作，藉由主角「我」自祖父的記憶裡漸漸聽得馬共第三獨立游擊隊隊長溫義的生平事蹟，這一代的「我」認識馬共的方式終究只能是「聽來的」，「親眼目睹」的則是馬來西亞獨立建國後祖父怯懦無能的為人處事。歷史之變何其快速，何其荒誕，作家通過「家族」與「記憶」，如講述一則鄉野傳奇般的說書語態，指出這些處歷史之疊層，歷史之荒原。而這一晚，出場的並非作家，而是與她同樣來自馬來西亞的影像藝術家區秀詒。藝術家運用現場電影（Live Cinema）手法，臨場操作影像機器，選取1941至1959年英國百代新聞社的新聞影像，更把小說轉化為「聲譜」，於是這一晚聚坐的觀眾，聽不見任何原作的「文字」，卻紛紛以〈山瘟〉為引，走入馬來西亞獨立建國之前的馬來亞緊急狀態時期，其中的焦點是先受日軍進攻再經英國追擊的馬共，而藝術家面對的，不只是小說〈山瘟〉，也是從中洞見的馬來（西）亞歷史書寫的瘟。

這場表演發生於齊東詩舍，是窮劇場（approaching theatre）啟動的策展計畫「要說的都在這裡——馬華文學劇場」展演節目之一。為何是馬來西亞？窮劇場聯合藝術總監高俊耀與諸多我們知曉的馬華文學作家一樣，求學時期來台便駐留於此，他在2011年以馬來西亞「搶屍體」社會新聞為靈感創作的《死亡紀事》，為台灣劇場觀眾揭開了大馬多種族社會的真實面，毋寧也為這一次演出埋下種子；而他與另位聯合藝術總監鄭尹真在文學

劇場的耕耘，自2007年改編香港小說家黃碧雲《七宗罪》的〈忿怒〉就已聯手開展，之後陸續改編了其中的〈饕餮〉、〈懶惰〉，亦受邀至澳門主持以波蘭詩人辛波絲卡為主題的劇場工作坊，他們的創作與表演在在展現極具爆發力的文字與身體，語言和意象的對位關係，及對劇場美學的思索。

當本計畫選擇馬華文學做為命題的同時，三週共五組創作者，每週擇一焦點作家，邀請一馬一台兩組創作者各行詮釋的整體架構亦同步定下，在詩人木焱、小說家黎紫書、詩人劉藝婉願意提供作品及改作空間的慷慨，以及臺灣文學館、齊東詩舍的支持下，一系列馬華文學、當代劇場、歷史建築三方對話的展演就此前進。

高俊耀 vs. 蔡晴丞

第一週創作者是高俊耀（馬）與蔡晴丞（台），分別就木焱詩作《我是一件活著的作品》及《Goodnight, Taipei》做為切入點，改作為《我是一件活著的作品（readymade）》、《臺北，今夜我跟你睡》兩戲。高俊耀把詩「看進去」，鑽入殖民史的語言政治，無論是歷經英國、馬來人主導的大馬社會，抑或歷經日治及解嚴的台灣社會，

語言既是人類溝通的第一工具，即流動著各式意識形態、立場、壓抑及憂鬱。高俊耀選擇相反的文本策略，調度大量的沉默、去語言的動作替代對白，把受到社會固化的語詞用「筆寫—塗抹」或「平行並列」的形式鬆解；殖民、歷史、時間、小確幸、文創、懷舊、消費、革命、創意、幸福、集體、政治、意識形態、教育、正確、階級，於是變成一道道不斷轉彎、潛變的文化軌跡，把在台馬華詩人的離散與認同，帶入更大的歷史、文化背景，且巧用《莎韻之鐘》連結兩地殖民史，召喚出詩句背後的龐龐暗影。

相較於高俊耀通過探討語言政治本質的後設視角，蔡晴丞則用「生活」的視角，共時性地包容台北人與大馬華人的存在，在熙熙攘攘的現代城市，人們的生活就是不斷的移動，折腰於現實，寂寞與擁抱總是並存，仍使用稿紙寫字的木焱，寫：「今夜屬於雨的台北／誰將拎走誰回去睡／夢的真實在杯口徘徊／啊！溫度／懷抱之後我們該冷藏／永遠的感動」（《Goodnight, Taipei》），台北無論是做為蔡晴丞的「我城」抑或木焱的「他城」，都變成一個「地方」，在這個地方，我們同樣微憂於現實，微喜於夢想，就像蔡晴丞的創作自述：「我不



左／高俊耀《我是一件活著的作品（readymade）》。右／蔡晴丞《臺北，今夜我跟你睡》。

喜歡台北，可是我離不開台北」，她從木焱的詩感受到生活與生命的本質矛盾，在想要與必要之間，一個人如何為自我的存在添加色彩。

區秀詒 vs. 黃思農

到了第二週，與區秀詒同樣針對〈山廬〉而作的還有黃思農，面對小說中的馬共歷史，反而做為外人的他是用聲明自己的不在場形成出發的問題意識。演出一開始，他就藉表演者暨樂手曾韻方宣告劇名從〈山廬〉改成《幽靈的時刻》，一方面挪借本雅明的「引文」觀，向觀眾說：「接下來你所經歷的演出，沒有作者，沒有演員。所有文本皆為引文，表演皆為他者。」一方面通過法國思想家德希達《馬克思的幽靈》的思想，延異出這幽靈的時刻。影像從山洞、森林一路翻往當代的台北城市鬧區，其間閃現的雜訊猶如歷史永遠不可能乾淨、清楚，打在牆面上不停彈打的摩斯密碼以及非旋律的聲響對奏，每一組密碼都代表一個數字，猶如「死者的話語不斷的被引用、剽竊、轉譯與變形，在另外一本書或別的地方」（引用劇本內文）。橡膠樹、山洞、馬共、雨林，馬場町、大稻埕、二七部隊、埔里國小、雨傘、佔領區、黑警、立法院，以一種參差平行的形式並列、聯結，不在場不表示遺忘，而是為了形成一種朝向他者的視線。最後的影像，是戴著瘡神面具的人站立台北商業區，位址、地標幾度更換，瘡神面具既象徵著小說中的馬共溫義，也隱喻



上／區秀詒《山廬》（林育全攝影）。下／黃思農《幽靈的時刻》。

著被排除的他者在歷史的缺席，而這反向意指某種歷史之空缺，此時幾行文字投影：「永遠在另外一個地方／它是沒有記憶的／同時也是一個未來」。

加卡地圖

最後一週的《就讓它像一支歌》，領銜演出的團體是馬來西亞當地致力於聲音實驗的加卡地圖，主要成員艾立森與傑克選擇在吉隆坡開設兼賣咖啡及女性主義書籍的「月樹」主人劉藝婉做為焦點作家，這是加卡地圖繼與大馬詩人陳頭頭合作《頭的無實物練習》之後，第二個以文學為緣起的創作。劉藝婉的詩多取材日常、表述日常，進而從日常生活提煉生命政治的表現力；聲音表現多變的加卡地圖，結合詩、音樂及聲響，預錄劉藝婉讀同

名詩作〈我用生命成就一首政治詩〉、〈在車廂內禁止種菜〉聲音，並創作五首歌〈序〉、〈假如，假如〉、〈盛裝暗器的小碗〉、〈無法禁止的禁止〉、〈異常枯罕的夏天〉與之相應，譬如劉在〈我〉寫道「我用生命在家家酒裡頭／成就政治詩／我以這個小碗盛裝氣質／以那個杯子傾注個性／政治正確或不正確的選擇題／我從小就開始練習」，加卡地圖使用「我的生命／有什麼無法坦然／我的聲音／有太多還沒說完／我的暗器／能把幽靈都驅散／我的身影／儘管有一些凌亂」（〈盛裝暗器的小碗〉）與詩人對話。詩與歌交互穿插，回教寺廟鐘聲、地鐵行駛、示威抗議等馬來西亞日常音景不時置入，而在演出一開始，歌者艾立森是以匿名之身避於齊東詩舍活動室的窗後，形成在廚房調理柴米油鹽醬醋茶的剪影，這具極富「自己的房間」式的女性剪影，與接下來的歌唱、歌之詞意、日常音景等交織而成的聲音景觀，把觀眾帶離視覺的慣習，突出日常生活中的聽覺何等重要，而詩與歌終究是那麼動人的組合。

劇場的「現場」

在這為期三週的演出，也都設有座談，包括兩位焦點作家木焱、黎紫書，擔任此計畫文學顧問的臺灣大學中文系高嘉謙副教授，自馬來西亞遠道而來的現代劇場推手孫春美老師都給出了真誠的建言及談話，他們的到來，無疑更豐富了這項本就以促進文學與劇場，馬來西亞與台灣之間文化交流的劇場計畫。

在台灣，馬華文學的寫作及研究經由溫瑞安、李永平、張貴興、黃錦樹、張錦忠、高嘉謙、陳大為、鍾怡雯等人的投入，早已植種出一片不容忽略的文字叢林，而這次我們用劇場接近馬華文學，在台北接近馬來西亞，為的不是重喚鄉愁，而是把劇場變成「地方」，在這裡，不將任何物理或心理的疆域劃分此方或彼方，無需將任何的視線投向單一的他方，因為一切可以繁複共存，劇場的「現場」往往能喚起我們對於時間與空間的感性能力，以及對現實或歷史拉出距離，重新尋找閱讀、觀看，甚至以想像介入的姿勢。☒



加卡地圖《就讓它像一支歌》。