戲劇研究　第33期
Journal of Theater Studies
2024年1月　頁123-156
DOI: 10.6257/JOTS.202401_(33).123

臺灣當代劇場內捲景觀的後殖民根源與批判芻議*

鄭芳婷
國立臺灣大學臺灣文學研究所副教授

前言：作為追索目標的劇場運作

盤根厚實且枝枒多元的臺灣當代劇場，承襲傳統戲曲的古典美學與新劇運動[1]的政治激進，歷經白色恐怖以降與政治意識型態既沾且割的小劇場運動，[2]再逢全球化景觀後的跨文化展演（intercultural performance）與數位技術風潮，如今在世界性疫情[3]的衝擊下，捲入虛擬網絡的領域，更匯聚重思劇場本質的勢頭。此中，當代劇場的運作組配，出現一股朝向繁複發展的明顯趨勢：沉浸式劇場（immersive theater）、遊走劇場（promenade theater）、解謎遊戲、密室脫逃（escape room）、集體創作、創意市集、長時共伴、虛擬實境（virtual

* 本文爲科技部補助專題計畫「臺灣當代劇場內捲景觀的後殖民根源與批判芻議（編號112-2628-H-002-012）」成果。本文審查期間，承蒙外審委員賜予寶貴的修改建議，至爲感激。另外，誠摯感謝研究助理呂樾在資料蒐集與內容校對上的襄助，以及文中所提及劇團與劇場工作者與受訪觀眾的諸多協助。

1 臺灣新劇是二十世紀初在臺灣興起的近代話劇，深刻影響臺灣戰後戲劇發展。

2 包括李曼瑰推行之小劇場運動（1960-61）。

3 包括2019年底爆起的新冠肺炎（COVID-19）、2022年中的猴痘（monkeypox）及琅琊（Langya）疫情。期間，疫情大力衝擊原以實體演出爲主的劇場產業，甚至促發一系列對於表演藝術本質的反思。參考周慧玲：〈虛擬肉身與數位現場之間：後疫情時代臺灣視窗裡的線上戲劇「新現場」初探〉，《戲劇研究》第31期（2023年1月），頁169-202；王顥燁：〈後疫情時代，「我們」還需要劇場嗎？〉，《PAR表演藝術雜誌》第347期（2022年7月），頁104-105。

臺灣大學學術期刊資料庫

reality）、網站互動、QR Code填答、APP軟體交流不斷推陳出新，並在單一製作裡雜揉呈現。結合跨域實踐、觀演協作、數位支援的當代劇場其實早在更早年代業已出現。十九世紀華格納整體藝術雖脈絡有別，卻也指向不同藝術類型的集合表現；謝喜納（Richard Schechner）的「環境劇場」（environmental theater）與奧古斯都．波瓦（August Boal）的「論壇劇場」（Forum Theater）早已將觀眾參與納入核心演出；千禧年後迸發的數位劇場，諸如麥卡．卡戴納斯（Micha Cárdenas）結合線上遊戲《第二人生》（*Second Life*）的一系列作品，也早開始鋪展藝術與科技之間的論述。的確，這些元素都可在更早的不同文化脈絡得見其形影，然而在當代劇場產業中，這些元素卻產生了巨幅的交織與邁進。

論及當代劇場的典範轉移，彼得．斯叢迪（Peter Szondi）在《現代戲劇理論（1880-1950）》中透過黑格爾辯證（The Hegelian Principle）視角指出，現代戲劇的關鍵在於文本中對話的衰退，亦即現代劇場改以敘事化的表演形式來取代傳統戲劇模式。[4]而後，其學生雷曼（Hans-Thies Lehmann）卻批評，斯叢迪只聚焦文本層面的變化，而未察覺當代劇場已不再全然依存於戲劇，更無法體認到「沒有戲劇的劇場」（theater without drama）的存在。[5]由此，雷曼以「後戲劇劇場」（postdramatic theater）概念，試圖爲難以歸類的、發展紛呈的當代劇場進行描述。雷曼考察當代歐美區域大量劇場實踐，指出「後戲劇劇場」最關鍵的特質，乃是文本不再至高無上的狀態。文本與音樂、燈光、服裝、舞臺設計等戲劇元素平起平坐，向外敞開，不再執著於可歸納或統整的本質意義。此中，觀眾無須也難以在看戲的短時間內攫獲任何先驗的創作意義，而須在已然拋棄意指的劇場符號展演中自行感知與組裝，由此，觀眾的自主性成爲劇場實踐的核心運作之一。雷曼「後戲劇劇場」的確關鍵地指出了當代劇場近乎德希達（Jacques Derrida）「延異」（difference）[6]效果的詩性與政治性。然而，「後戲劇劇場」雖然憑藉大量的案例分析，精確地描述了當代劇場對於「統一敘事」的棄絕現象，並從

[4] 彼得．斯叢迪（Peter Szondi）著，王建譯：《現代戲劇理論（1880-1950）》（北京：北京大學出版，2009年），頁66-74。

[5] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater* (New York: Routledge, 2006), pp. 29-31.

[6] 依據德希達（Jacques Derrida）《書寫與差異》（*L'ecriture et la difference*），「延異」指向意義的持續延緩、消解與變動，迥異於指向穩定語言與思想對應關係的「邏各斯中心主義」（logocentrism）。見Jacques Derrida, *Writing and Difference*, translated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

臺灣大學學術期刊資料庫

時間性（temporality）與空間性（spaciality）的共享效果指出了作品的政治激進（activism），其論點仍有兩層可再討論的面向。

第一，雷曼批判斯叢迪囿於文本層面的分析而忽略劇場整體的典範轉移，其論點確實在理，卻同時揭露一種將文本敘事與劇場運作視爲二元對立的觀點。當雷曼不斷強調文本地位的下移，等同於承認文本與運作之間的相異性，即兩者之間乃具一定疆界，否則便不會有彼此地位消長的問題。誠然，依據其世界戲劇發展史框架，前戲劇劇場時期及戲劇劇場時期的戲劇創作立基於對話與情節，文本素來居於至高，觀眾也慣於在直觀線性、因果邏輯的敘事體系中進行綜合闡釋，以求取戲劇內嵌的主流、甚至是統一的詮釋，由此，雷曼以文本地位的轉換來理解當代劇場的後戲劇典範確有意義。然而，其論述正是建立在將文本敘事與劇場運作視爲有一定差異的前提上。當雷曼強調後戲劇劇場意義生產的敞開，實際上，觀眾乃從文本敘事的統一追索轉向了劇場運作的統一追索。麥克魯漢（Marshall McLuhan）早於六零年代提出的「媒介即訊息」（the medium is the message）雖主要聚焦傳播媒體，卻已指出運作形式與文本內容的相互滲透，亦即訊息的理解往往受其媒介形式的影響。[7]在當代劇場中，當劇本意義敞開，莫衷於統一詮釋，包括行銷、購票、動線、觀賞、協作及後續互動等劇場運作成爲要角，實際上就已成爲文本的另一種存有形式，並成爲內嵌先驗概念的追索目標。

第二，雷曼雖試圖爲當代劇場提供論述模組，但此模組顯然偏重歐美區域的發展歷史，其對亞洲的討論，旨在指出亞洲劇場做爲歐洲「靈感來源」的參照歷史。確實，無論是川劇之於布萊希特（Bertolt Brecht）「史詩劇場」（epic theater）、印尼峇里島舞劇之於亞陶（Antonin Artaud）「殘酷劇場」（Théâtre de la cruauté）、能劇之於梅特林克（Maurice Maeterlinck）「象徵劇」（symbolism in theater）及羅伯．威爾森（Robert Wilson）「意象劇場」（Theater of Images）、印度古典詩學之於謝喜納「情緒盒子」（Rasa Box）及彼得．布魯克（Peter Brook）《摩訶婆羅多》（*The Mahabharata*）等跨文化改編，都可見歐美現代至當代劇場取材、挪或誤用亞洲文化元素的實例。在跨脈絡視角下，亞洲傳統劇場的抽象、詩意、非線性邏輯等展演形式成爲歐美劇場美學

[7] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).

臺灣大學學術期刊資料庫

變革的推進器。然而，「後戲劇劇場」卻未能足夠描述、闡釋亞洲當代劇場與歐美脈絡截然不同的發展結構。

以臺灣而言，日治時期西方現代話劇輸入，在傳統戲曲[8]之外，帶入了西方劇場的美學與方法。[9]雖然西方戲劇成爲戰後臺灣劇場大宗，並在八零年代迅速發展，迄今卻未曾達至社會通俗活動。[10]在看戲仍是少數民眾活動的前提下，除大型商業劇場之外，絕大部份的獨立、前衛、實驗劇場仍可見文化資本位階：觀眾走向劇場，追索作品的運作設定及其暗含的意義。即便大部份觀眾已熟稔劇本多元詮釋的概念，也被鼓勵表達想法，但仍大抵須遵照劇場運作的原則與範圍而行。夾帶政治正確民主原則的參與協作既源於西方，從現代戲劇發展而來的當代劇場也非臺灣在地文化，繁複形式的湧現實則映照臺灣當代劇場領域的後殖民情境，意即一種對於外來批判理論與方法技藝的追索焦慮及同時間對此追索自省的在地性發展。此情境乃與當代臺灣知識文化界對於西方人文與社會科學理論的欲求與汲取風潮休戚相關。

從日治時代伊始的一系列文學論戰，從文學的本質、目標、語言與風格等面向切入，最終導向圍繞後殖民論述及臺灣文學史的辯論，其核心正是探問臺灣歷史定位與自我認同的詮釋。解嚴而後，從非洲、東歐與南美洲起始的轉型正義論述逐步輸入臺灣，與原先在地左翼運動的力量匯聚又分流，並呼應政黨輪替的節奏轉換速度，揭露了政治意識形態的複雜與糾纏。隨著八、九零年代社會運動潮湧，大量留學生返臺任教，於性別、種族、國族、經濟、文化研究各領域皆引介豐厚理論方法與經典翻譯。過程中，進口資源誠然激發國內人文與社會科學領域的高速發展，後續也燃起所謂「理論焦慮」、「跨學科焦慮」等針對臺灣在地理論發展願景的置疑與探問。[11]焦慮作爲一種時代感覺結構，從來不是忽然有之，

8 包括南北管、梨園戲、亂彈戲、皮影戲、傀儡戲、歌仔戲、車鼓戲、採茶戲、布袋戲及京戲等傳統戲曲。

9 楊渡：《日據時期臺灣新劇運動（一九二三~一九三六）》（臺北：時報文化，1994年）；邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895~1945）》（臺北：自立晚報文化出版，1992年）；林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：國立臺大出版中心，2015年）。

10 周慧玲：〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，《戲劇研究》第13期（2014年1月），頁145-174。

11 李元貞：《眾女成城——臺灣婦運回憶錄》（臺北：女書文化出版，2014年）；林運鴻：〈文化自治城邦的入超危機：從教職赤字與跨學科焦慮，反思「本土人文學科」當前的自我定位與建制戰略〉，*Taiwan Lit*，2021年7月10日，https://reurl.cc/6Q2zrr，讀取日期：

臺灣大學學術期刊資料庫

而可追溯自那一系列文學論戰、政治衝突、貧富不均、社會運動、外交挫敗、意識形態衝突所串起的認同形構歷史與集體創傷。也正因爲此認同形構歷史的核心探問在於臺灣（人）可以（應該）是什麼，外來的人文與社會科學理論成爲知識文化界渴求用以處理此命題的資源素材，並逐步推向在地理論的集體創建。即便如此，對於臺灣自我認同與定位的焦慮從未遠去，劉文於二〇二一年論述的「國族焦慮」，亦強調在歐美脈絡洪流之中臺灣知識生產存有的後殖民架構。[12]成立於二〇一二年的「知識／臺灣研究學群」及其而後舉辦的「臺灣理論關鍵詞研討會」及《臺灣理論關鍵詞》等出版品，正是在此系列探索中萌生的成果。[13]從巨量汲取到反思轉化，學術研究領域對於進口資源的處理與再處理，亦反映在以西方現代劇場爲重要乳汁的臺灣當代劇場。

歷經八零年代對於「反共抗俄劇」的抵拒與在地面向作品的創發，在地諸劇團結合西方劇場方法與傳統在地表演元素，掀開臺灣現代戲劇的浪潮。從林懷民「中國人作曲、中國人編舞、中國人跳舞給中國人看」宣言，[14]到包括當代傳奇、蘭陵、屏風、華燈、優劇場、果陀、表演工作坊、河左岸等劇團不斷推陳出新的原創劇本或新編戲曲，揭露一股向西方借鏡以形構在地表演方法美學的勁勢。九零年代後，抵拒包袱漸緩，更多在地表演工作者奮起，劇團百花齊放，持續在傳統表演、在地身體美學與社會議題面向上交織創作，例如王墨林「臺灣身體論」[15]、金枝演社「胡撇仔美學」[16]、江之翠結合傳統梨園的現代劇場藝術，在在嘗試形構一種屬於臺灣脈絡的身體語彙及表演美學。[17]在上述劇團的豐厚基礎上，千禧年後，隨著數位科技冒進與人文與社會科學領域批判理論累積有成，

2023年9月9日；蔡欣倫、陳柏丞撰稿，張誦聖修訂：〈「文學場域、現代主義與臺灣文學研究」密集課程側記〉，*Taiwan Lit*，2021年8月31日，https://reurl.cc/g4QMEp，讀取日期：2023年9月9日；史書美等：〈臺灣理論／理論臺灣：臺灣理論關鍵詞與理論「在地話」〉，《中外文學》第46卷4期（2017年12月），頁219 - 255。

12 劉文：〈非西方、亞洲或中美冷戰結構？重置酷兒臺灣的戰（暫）時主體〉，《臺灣文學研究彙刊》第26期（2021年8月），頁6。

13 「知識／臺灣研究學群」於2015年11月7日、2016年6月18、19日舉辦工作坊，於2020年9月7、8日舉辦臺灣理論關鍵詞會議。《臺灣理論關鍵詞》於2019年出版。

14 林懷民於1973年創立雲門舞集時提出此宣言。

15 王墨林：《臺灣身體論：評論選輯1979-2009（第一卷）》（臺北：左耳，2009年）。

16 葉子華：《難忘的心愛的人：金枝演社的胡撇仔美學》（臺北：發言權，2011年）。

17 其他也包括無垢、臺灣渥克、紙風車、綠光、莎士比亞的妹妹們、差事、身聲、無獨有偶、創作者等。

臺灣大學學術期刊資料庫

在地劇場產業湧現多元知識、技術、美學與理論脈絡的支援。新興劇團包括飛人集社、三缺一、沙丁龐克、動見体、莫比斯圓環、狂想、同黨、狠劇團、黑眼睛跨劇團、再拒、四把椅子、窮劇場、阮劇團、饕餮、盜火、冉而山劇場、明日和合製作所、二律悖反協作體，以及年度性活動包括後山戲劇節、草草藝術節、超親密小戲節、新點子實驗場、女節、開房間藝術節、魚池戲劇節、劇本農場等，始以更爲跨域界、國際合作、數位技術、理論深化、在地脈絡建構等面向邁進。[18]這些多元且深刻的實驗與嘗試並不代表焦慮消逝，反而體現了焦慮自始至終作爲一種後殖民情境的驅力來源：正是焦慮，驅動了琳琅滿目、目不暇給的資源進口、素材轉化與在地追索，使得劇場運作逐漸成爲追索目標。從中可見，臺灣脈絡的當代劇場發展，顯現與雷曼後戲劇劇場論述有所差異的批判性。

所謂作爲追索目標的劇場運作，指演出執行過程成爲劇場核心且趨於內捲（involution）的現象。「內捲」作爲哲學概念，最早由康德（Immanuel Kant, 1724-1804）於一七九〇年出版之《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*）中提出。他認爲，萊布尼茲（Gottfried Leibniz）「進化論」（theory of evolution）既認爲進化已存於生命起源，則「進化」實則是一種向內演化的狀態。[19]而後，此概念進入人類學領域，亞歷山大．古登威澤爾（Alexander Goldenweiser）進一步以「內捲」來形容文化模式達到最終型態後無法穩定、亦無法革新而只能趨於內部自我複雜化的狀態。[20]克利福德．紀爾茨（Clifford Geertz）後亦援引其概念，闡釋社會文化發展朝向複雜卻變革遲緩的現象。[21]接著，此概念又再拓展至當代政治與社會學領域，在杜贊奇（Prasenjit Duara）針對華北農村的研究中，被用

18 有關臺灣近年當代戲劇發展，可參考林鶴宜：〈臺灣當代戲劇的四個脈絡觀察〉，《國藝會補助成果檔案庫》，2021年1月16日，https://reurl.cc/3eLeK9，讀取日期：2023年9月9日；耿一偉：「新時代的劇場創作——從紀錄劇場到沉浸式劇場」，《臺中國家歌劇院》YouTube，2021年1月28日，https://youtu.be/GZzBrZG9-cE?si=lvSmVV69znaJD-dd，讀取日期：2023年9月9日；秦嘉嫄：《參與式劇場美學：21世紀的觀眾漫遊》（臺南：成大出版社，2022年）。

19 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, edited by Nicholas Walker, translated by James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2009); Gottfried Wilhelm Leibniz, *The Monadology* (Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017).

20 Alexander A. Goldenweiser, "Loose Ends of Theory on the Individual, Pattern and Involution in Primitive Society," in *Essays in Anthropology Presented to A. L. Kroeber in Celebration of His 60th Birthday, June 11, 1936* (CA: University of California Press Berkeley, 1936), pp. 99-103.

21 Clifford Geertz, *Agricultural involution: the process of ecological change in Indonesia* (CA: University of California Press, 1968).

臺灣大學學術期刊資料庫

以說明「國家政權內捲」（state involution）的現象；[22]也在黃宗智聚焦華北小農經濟的分析中，被用以說明其背後「經濟內捲與社會分化」的問題。[23]

以上研究，在二〇一八年中美貿易戰起始後，因經濟議題辯論白熱化而進入中國大眾文化視野，而後更在網路脈絡中被挪用來形容團體或機構內部因惡性競爭而運作繁複化的現象。[24]而後，「內捲」數次在中國網路論壇被挪用，引爆討論，成爲流行語。[25]然而，即便語意變遷，「內捲」概念仍主要聚焦政治、經濟、教育等社會體制，強調其出於某原因而難以向外革新、只能向內纏鬥的狀態，而未曾涉入美學發展的當代景況。此中，美學領域以其似存有豁免權，免除招致批判的危機。實際上，美學領域雖具自由心證屬性，亦存有體制結構：與商業行爲、教育系統、競賽體制相關的藝術創作，自無法脫離社會體制範疇。

近年來，有關「內捲」概念的各種援、挪與誤用，總與退化、內鬥、競爭、退步等情狀嵌合而幾近負面。然而，如若追溯二十世紀中人類學界討論範疇，或甚至十八世紀末康德對於生命進化的思辨，此向內纏捲、自我複雜化的情境卻不一定趨於批評。實際上，萊布尼茲從未悲觀地指認生命的退化。在其理性主義論述中，世界乃由自給自足的實體構成，因而不可分割，且具有封閉性。這些實體即他所謂「單子」（monad），乃事物最根本、抽象存在的形而上粒子。「單子」既自給自足，則包含自己全部的可能性，故生命的進化也早在起源前就已存

22 Prasenjit Duara, *Culture, Power, and the State: Rural North China, 1900-1942* (CA: Stanford University Press, 1991).

23 黃宗智：《華北的小農經濟與社會變遷》（北京：中華書局，2009年）。

24 王爲：《內捲效應：爲什麼追求進步，反而讓個人窮忙、企業惡性競爭、政府內耗？》（臺北：采實文化，2022年）；王芊霓：〈比打工人還火的，叫“內卷”〉，《新浪財經》，2020年10月23日，https://reurl.cc/7MXvbD，讀取日期：2023年9月9日。

25 包括2020年4月中國的CC98論壇出現以「超級內卷」批評清華大學程式語言課程過度艱難，以及2020年9月出現以「清華卷王」來形容學生騎車時同時用電腦、看書或進食現象等事件。丘小海：〈社會內卷的眞正原因〉，原出處遺失，轉貼於《新世紀》，2021年5月28日，https://reurl.cc/K3kn2q，讀取日期：2023年9月9日；章舜粵：〈專業術語不可被誤用和濫用〉，《人民論壇》，2020年11月，https://reurl.cc/Y01rmn，讀取日期：2023年9月9日；王凡：〈「內卷」與「躺平」之間掙扎的中國年輕人〉，《BBC中文》，2021年6月2日，https://reurl.cc/V46v7R，讀取日期：2023年9月9日；鄭海麟：〈內卷化（involution）的對應詞及其社會學意義〉，《風傳媒》，2021年7月28日，https://reurl.cc/edx4ax，讀取日期：2023年9月9日；王斌：〈從內卷到內卷感：情感轉向與理論分析——兼論網絡消極情感的傳播趨勢及治理〉，《北京郵電大學學報（社會科學版）》第24卷1期（2022年2月），頁33-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

在。[26]值得注意的是，萊布尼茲所指稱的早已存在的進化，並非批評世界沒有翻新的可能，而是透過「共可能性」（compossibilities）概念來表達：任何一種世界皆可能出現，但作爲其中的一種可能性的目前世界則必定是最好的版本。因此，在其概念中的進化，也是所有可能的進化模式中最佳者。[27]而康德回應其觀點，將「個體育成理論」稱爲「內演論」（involutionstheorie），[28]也並非要批評其退化，而是要強調個體育成的生產能力乃其內在合乎目的性而事先形成的。[29]由此，當代社會所論「內捲」，除卻目前佔據流行語義的負面批評，也飽含聚焦文化生產結構高度繁複化的批判潛力：「內捲」不再只能代表向內競爭、無所願景的悲觀狀態，反而也能作爲一種從主體內部發展出來，用以面對外界變動的彈性生存戰術。

臺灣當代劇場的內捲景觀，在於作爲實踐過程的劇場運作成爲追索目標的文化現象。此現象當然並非全面，事實上，極大部分的音樂劇、古典或改編戲曲、商業大型演出仍然採納傳統演出方法：觀眾與表演者各司其職，觀演呈現單向固定，並無各種形式技術混雜其中。然而，在臺灣當代劇場領域中，也確實出現了一股劇場運作高度繁複化的特殊現象：演出形式走向多元，跨界合作、互動共作、論壇會議、數位支援、行動相伴等方法以各種形式注入執行過程，促使觀眾不再被動於席，而是從購票之際即已開始進入演出的整體結構，並在而後的過程中，深度參與、甚而創建並反思各種戲劇行動。後戲劇劇場雖也指認當代演出形式的多元衍異，但其視角無可避免地立足於作爲現代戲劇發源的西方，也因此不難理解雷曼最終對於後戲劇劇場邁向開放與無限的正向期待。相比之下，臺灣當代劇場的多元衍異則揭示，對於進口論述與技法的趨力及隨著此趨力一併而來的挫折與應對。然而，劇場的內捲並不等於困守形式、自我纏鬥而無法進化的狀態。高度繁複化的演出過程一則已趨於敢曝（camp），諧擬（parody）並自反其當代劇場運作的議題，二則則在其內捲至極之際，反因過於繁複的運作難以絕對完美執行而出現失控與破口，因而指向開放性契機。如此而觀，劇場的內捲景觀

26 Leibniz, *The Monadology*.

27 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophical Essays*, translated by Roger Ariew and Daniel Garber (Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 1989).

28 康德用語與當代「內捲」脈絡不同，主要聚焦自然機械論的原則，因此本文不採用「內捲」或中文翻譯常見的「退行論」，以免混淆語義。

29 Kant, *Critique of Judgment*.

臺灣大學學術期刊資料庫

並非劇場演化完成的僵局，而仍然是演化過程中的生存行動。內捲的雙向性即在於：它一方面乃基於後殖民創傷與焦慮而激發的共享創作感覺結構而來，另一方面則透過其自身處理著這個感覺結構。

一、內捲景觀的形構

當代劇場往往具政治性。[30]除了雷曼對於後戲劇劇場政治性的指認，卡羅．馬丁（Carol Martin）以「眞實劇場」（theater of the real）來解釋，包括紀錄劇場、引錄劇場、實證劇場、見證劇場、法庭戲劇、非虛構劇、重修村莊演出、戰爭重構及自傳式演出等劇場形式；相似地，米羅．勞（Milo Rau）亦以著名的「根特宣言」（Ghent Manifesto）來宣告一系列打破傳統主流演出形式的政治劇場創作法則。[31]這些論述誠然承襲史詩劇場以降，以疏離效果（alienation effect）、自反運作、語言轉向（linguistic turn）、打破第四面牆（fourth wall）、政治劇場（political theater）[32]等概念出發的論述基礎。然而，更關鍵的是，當代劇場的政治性，也啓動了對於運作形式的強烈追索。出於政治性目的，劇作家、劇組與表演者不止步於提供感傷（sentimental）、通俗（melodramatic）形式的娛樂表演，轉而從現世社會脈絡挖掘未竟議題。而劇場作爲「塑造現實的錘子」，[33]自然不予觀眾安坐耽溺的看戲經驗，而是以各種感官刺激或互動模式以達到社會干預、參與或改革的目標。然而，這並不表示當代劇場的政治性須以美學娛樂作爲犧牲。實際上，感官刺激與互動模式雖旨在啓蒙觀眾，其途徑卻仍是繁複運作形式中的執行快感，換言之，觀眾乃在近乎遊戲、刺激暢快的看戲過程中被喚起批判性：劇場運作機制不再僅僅是揭露並服務，而

30 此處「政治性」，誠然不局限於中文語境中的政治，更包括性別、種族、國族、階級、生態等社會議題的激進行動。

31 Carol Martin, *Theater of the Real* (New York: Palgrave, 2013); Milo Rau, “THE GHENT MANIFESTO,” *NTGent*, 1 May 2018, at https://reurl.cc/L4mAYx [accessed 17 March 2023].

32 英國政治劇場起自五零年代，著名作品包括1956年約翰．奧斯本（John Osborne）推出的《憤怒回望》（*Look Back in Anger*）。

33 此句出處有兩種版本，其一是出自安德魯．山謬（Andrew Samuels）於1993年《政治心靈》（*The Political Psyche*）指認是Vladimir Mayakovsky所言，其二是出自彼得．麥拉倫（Peter McLaren）及彼得．李歐納（Peter Leonard）同年所著《保羅．弗萊勒：一種批判的邂逅》（*Paulo Freire: A critical encounter*）指認是布萊希特所言。

臺灣大學學術期刊資料庫

是其本身就是政治改革的一環。由此，當代劇場的政治性與美學娛樂，從來非二元對立，而是邊界模糊、框架折疊的一組概念。從此出發，本文作者實際觀賞、參與國內十年間採納多種呈現方法的大小演出，搭配相關評論與觀眾訪談，從中觀察在地當代劇場內捲景觀所映照出來的後殖民焦慮與因應的創作行動。由於製作眾多，礙於篇幅，無法一一列舉，因此本文乃依據作品本身製作規模、呈現手法的繁複度、演後引發的評論與爭議及參與者的感受回饋，擇選較具代表性者進行說明。

二〇二〇年，黑眼睛跨劇團推出的《揚帆》，藉由實境演出與線上解謎呈現劇場敘事，在開售之際即引發轟動，其售票頁面並未公開演出場地，而以「限定時間請至線上專屬網站完成解謎，就可收到當日演出地點」來推進觀眾互動。跨域網路的行銷策略，以及而後實境演出涉及的田野調查、遊覽車搭載、APP投票等，形構一齣形式極爲繁複的戲劇作品。其「線上推理入口」虛實交織地說明創作源由：「黑眼睛跨劇團收到一件來自不知名人士的包裹，包裹裡附有一張抽象地圖的古文件，以及一份名爲《揚帆》的劇本草稿……劇團內部經過許多爭執與討論，最後……我們決定：重新編排這個劇本，製作成一場結合實境體驗與環境劇場的演出」，並要求觀眾一同走訪劇中場景。[34]頁面下拉後，可見「線上推理」、「實境體驗」區塊按鈕，各自備有大量步驟解說。觀眾須從入場戲票上的各種編號註冊，創造專屬帳號，且自備智慧型手機、耳機、高速網路以進行體驗。獲取指定之實境體驗時間地點後，也須添備身份證件、行動電源、水，並著方便活動衣物。故事描述一對姐弟及其友人的身世探索，過程中他們所揭開的家族先祖身份包含本省、外省、日本、荷蘭、在臺藏人、原住民等臺灣歷史中重要族群，由此囊括藏人流亡、原民運動、二二八與白色恐怖、生態與文化資產保存議題，更藉由原住民「薩那賽傳說」，[35]揭示另一種島嶼認同想像。然而，情節發展並無絕對，大量的環境刺激與軟硬體介入，使體驗本身成爲製作核心。觀眾乘坐接駁車，進入基隆和平島正濱漁港彩色屋及五分車隧道，歷經尋寶解謎、實地考察廟宇古蹟及考古遺址等層層關卡，[36]最終進入阿根納造船廠遺址。故事謎

34 黑眼睛跨劇團：《揚帆》線上推理入口，《黑眼睛跨劇團》，2020年8月15日，https://reurl.cc/L4mA99，讀取日期：2023年9月9日。

35 薩那賽是臺灣北、東部原住民海外遷移傳說中的地名，傳說中，昔人爲求生存，離開原本的島嶼，往北遷徙，至名叫薩納賽之處落腳後，往臺灣東海岸諸處登陸定居。

36 包括社尾福德宮、聖薩爾瓦多城等遺址。

臺灣大學學術期刊資料庫

底於此揭開：臺灣是巴賽族神話中翻覆的大船，一眾角色經過世代流離輪迴，最終魂魄落足於此，而此地正是「大船」的控制中樞。觀眾此時可用手機APP投票，決定自己想要的臺灣版本：「要不要重新把它翻過來，取消所有現狀，往日本、太平洋等不同方向繼續航行」。所有觀眾的答案最終被投影至螢幕，導向莫衷一是的尾聲。

相較於《揚帆》遠赴交通相對困難的基隆島船廠遺址，由複象公場、Urban Baker、大橋工舍、馥谷餘 Fugu Fish Creations推出的《大橋1988：自由年代》（2021），則在臺北市中心大稻埕及臺北橋街區上演。觀眾須在演出前先行下載互動式APP，報到後領到一份故事提要與角色關係的文字說明，另有一張地產業務名片作爲解謎線索。觀眾戴上劇組提供的全罩式耳機後，各自與APP互動：化身故事中的「蔡小姐」，爲達成父親對於大橋頭都市更新的心願而遊走於街區，卻在過程中意外揭發彼時外省警察暨房產擁有者張正雄與房客陳雅芬之間的情感糾紛與失蹤案。劇名所指涉的故事中案件年份，亦揭開彼時兩岸甫開放探親、蔣經國逝世、李登輝繼任總統、股市飆漲之歷史脈絡。演出途中，觀眾必須從張正雄和陳雅芬二角中擇一，再以所選角色的視角觀看事件。進入其一角色房間後，觀眾可參觀觸碰所有舞臺佈置，包括日記、報紙、相片等物件，並可用桌上的電話撥打APP上提供的號碼。觀眾而後須再次做出選擇：揭開陳雅芬死亡的原因並還給其後世親屬一個交代，或是見證張正雄的死亡場景並成全都市更新。整個過程中，觀眾暴露於演出當日不可控制的天氣狀態，遊走於大橋頭街區，包括狹小巷弄、廢棄工地，並從說明資料、節目單與VR地圖按圖索驥，辨認誰是劇組演員，觀察哪一部分的實景是演出的一部分，演後更獲取與此區都市開發相關之田野調查資料，從而探問都市開發與歷史正義之間的辯證。以「街區劇場」爲題，《大橋1988：自由年代》乃在製作前期納入田野調查，駐點社區進行大量訪查，從中發展非虛構性（non-fiction）敘事。虛實交錯的情節發展，使觀眾既要聚焦實體環境，也須留心故事發展。本作繁複的演前須知，也提醒觀眾做好各種軟硬體及心理準備。[37]

以上二作皆以其新穎形式轟動一時，演後更引發大量反思。論者多肯定其藉

[37] 包括著行走方便服裝、留心單向道交通、準備可支援手機型號、耳機與行動電源、下載APP、提早報到、演出包含鬼魂場景、道具可翻閱移動等等。見編城計畫演出說明，2021年12月2日。https://reurl.cc/0ZoN4x，讀取日期：2023年9月9日。

臺灣大學學術期刊資料庫

由多元看戲經驗導向島國歷史、認同形構、地景變遷探問的恢弘企圖，卻也不約而同地提出對此繁複過程的置疑。針對《揚帆》，黃馨儀即對「觀演關係變得複雜與開放」持保留態度，又指出其演前的網站解謎活動「像是一場線上的考試填充」，不僅與劇情扣連薄弱，更難以深化歷史與文化議題。[38]張敦智也以「塡鴨式學習單」來描述解謎網站的困境，直指結合推理解謎與現場演出的劇場設計乃與參與者實際經驗脫鉤。[39]更甚者，張輯米直以「假民主糖衣」之詞，批評演出內含的繁複體驗，雖旨在喚起觀眾自覺並預演社會改革，卻實則只是「新鮮形式」的販售行動。[40]相較而言，汪俊彥則肯定了繁複的演出調度對於多元詮釋的助益，但也同樣對於體驗式劇場是否能導向更爲開放的觀演關係有所懷疑。[41]相似地，針對《大橋1988：自由年代》，曾冠菱亦指出其「聽覺沉浸式街區實境體驗」確有娛樂效果，從虛擬案件延展至地方歷史的策略也具宏圖，然而演後所提供的田野調查資料卻隱沒於繁複的看戲體驗中。[42]另外，二〇二〇年間，《PAR表演藝術》推出「漫步地方，作爲行動代號」特別企劃中，多位劇評專家亦著重於臺灣當代劇場採納多重形式的有效性，包括肉身與地方的感知連結，以及基於現實考量而受到排除或壓縮的文化紋理。[43]上述討論雖對於當代劇場的繁複形式

38 黃馨儀：〈失效的形式，斷線的主體——《單向封鎖》、《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/o5LGYq，讀取日期：2023年9月9日。

39 張敦智：〈想讓人進入遊戲，又對大歷史保持旁觀《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/ga75nN，讀取日期：2023年9月9日。

40 張輯米：〈體驗型劇場所包裹的假民主糖衣〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁130-131。

41 汪俊彥：〈以種族／族群敘事作爲船體《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/V46VnR，讀取日期：2023年9月9日。

42 見曾冠菱：〈「遊」「戲」街區，如何在解謎中接近歷史？《大橋1988：自由年代》〉，《表演藝術評論臺》，2022年1月15日，https://reurl.cc/x6Zqo4，讀取日期：2023年9月9日。

43 黃馨儀：〈前往他方，藉劇場之眼發現想望：移動與想像的雙重視野〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁44-45；羅倩：〈以移動的身體記憶地方，改寫日常：走出黑盒子重新「認識」世界〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁46-47；洪姿宇：〈當劇場與地方相遇　多重形式的對話　地方與劇場的共生紋理〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁48-49；郝妮爾：〈深入臺北街區　見證土地的潮汐　超親密小戲節〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁54-57；齊子涵：〈攪動歷史光影　重生故鄉想像　基隆城市劇場行動《走．光》〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁62-65；吳岳霖、陳明緯：〈選擇與被選擇　都是「交換」人生　斜槓青年創作體《香蘭男子電棒燙》〉，《PAR表演藝術》第334期（2020年10月），頁66-69；厲復平：〈這個城市，處處是我的舞臺　臺南特定場域表演的前世今生〉，《PAR表演藝術》第

臺灣大學學術期刊資料庫

有所檢討，但大抵皆局限於繁複形式的有效性問題，即觀眾與劇組勞心勞力的軟硬體互動是否確實得以實現作品創作理念所指向的多元批判性，或只是以紛呈新穎的手法與看似民主的參與機制簡化劇中議題。

然而，關鍵或者並不在於繁複形式是否有效實現創作理念。由於每一個參與其中的觀眾各有其無法等質、等量評估的異質體驗，因此，執著於有效性與否，實則忽略劇場運作繁複化本身的批判性。實際上，劇場的內捲景觀恰恰體現其與政治、經濟、文化脈絡及物質資源之間的糾纏與沾黏。波賈納．維傑克（Bojana Cvejic）及安娜．福傑諾維克（Ana Vujanovic）論及美國當代劇場產業作爲一種「危難狀態」（precarity），即指出劇場工作者正面臨勞動無限分割且繁複化的狀態。[44]這種狀態並非想當然爾地體現工作者的能量與創造力，反而是顯現劇場附著於外界體制的物質性。臺灣劇場產業素來瀕危，多數製作仰賴補助方可維持營運，此中，大眾娛樂與流行元素的挹注並不難想像。但在產業市場結構之外，長期的國族創傷與文化焦慮中成爲劇場創作組配的壓力與動力，劇場工作者大量汲取並雜揉進口論述、方法與素材，在過程中構思屬於臺灣脈絡的劇場美學建構，一方面呼應百年來的認同論戰系譜，另一方面則導向劇場形式的內捲繁複。[45]以《揚帆》和《大橋1988：自由年代》來說，聚焦臺灣在地認同歷史的敘事主體因其採納的繁複劇場調度而發散失焦，然而正是這些調度，反而深刻地反映劇場產業的應對。

在批判理論與技藝方法的輸入與支援當中，逃脫遊戲、沉浸式劇場、數位技術及後人類（posthumanism）論述，可謂四項致使劇場內捲化的影響關鍵。起自二〇〇六年美國矽谷的「密室逃脫」（Escape The Room）輸入日本後，促使日本「眞實逃脫」遊戲公司（Real Escape Game by SCRAP）成立，而後「眞實逃脫」於二〇一一年起將遊戲交付臺灣團隊經營，引爆國內熱潮，包含劇場工作者與遊戲產業工作者等部分臺灣消費玩家相繼投入原創遊戲開發，相關工作室亦

334期（2020年10月），頁70-71。

44 Jasbir Puar, “Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović,” *TDR: The Drama Review* 56.4 (2012): 163-177.

45 秦嘉嫄觀察在地參與式劇場，也指出劇場運作中難以忽略的物質技術、文化政策及全球化潮流等因子。秦嘉嫄：《參與式劇場美學：21世紀的觀眾漫遊》。

臺灣大學學術期刊資料庫

快速發展。[46]劇場工作者因參與逃脫遊戲開發，又將逃脫遊戲的執行運作引入劇場。此外，社交推理遊戲「劇本殺」（live action role-playing game/LARP），其觀眾角色扮演、推理解謎等虛實結合的形式，於二〇一三年美國廣播公司首播眞人秀《誰是眞兇？》後引領風潮，亦於近十年間輸入臺灣。[47]在這些遊戲產業的影響下，解謎遊戲劇場類型迸發：玩家觀眾進入劇場後，獲得指令與線索，在沉浸式場景中解謎，努力自助脫逃、協助劇中角色或釐清事件眞相。部分作品的體驗起始於購票，觀眾在購票前後即已透過特定網站進入敘事。演出過程中，觀眾往往須付出較傳統看戲經驗更多的心力，行旅至特定地點、與演員及環境互動、使用特定軟硬體參與情節發展，或加入演後座談。由此，劇場核心從實體演出向外延伸，作爲傳統文本的劇本不再權威，反而是執行運作成爲新的劇場主體。

解謎遊戲類型可大致分爲休憩娛樂及知識議題，前者往往由劇團、遊戲、行銷、旅遊公司投入開發，內容包羅萬象，以大眾娛樂爲目標，包括兩廳院《兩廳院事件簿：烈火中的帥哥警探》（2018）及而後結合線上直播及電玩虛擬實境的《神不在的小鎭》（2021）、笨蛋工作室的《浮世百願》（2021）、驚喜製造Surprise Lab《明日俱樂部》（2020）及結合餐酒體驗的《無光晚餐》（2018）及《微醺大飯店：1980s》（2021）、環山雅築結合度假行旅的《謎霧環山：巴卡羅的繼承者》（2021）、蹦世界《圓山月夜：羊群的失控》（2022）。後者則多出自專業劇團，主題由社會議題發想而來，聚焦特定在地知識與批判性的推廣，藉由繁複的看戲體驗敦促觀眾思考，如曉劇場以公車爲演出空間探訪北投日治時期歷史的《夏日微涼夜話3——Stop！巴士》（2015）、白開水劇團改編自韓國「N號房事件」之《玩戲空間3聊齋之第99號房》（2020）及諷刺全球政治博弈的《大言舌時代》（2022），以及前述《揚帆》及《大橋1988：自由年

46 逃脫吧：〈淺談密室逃脫產業在臺灣的發展環境〉，《逃脫吧》，2022年2月7日，https://reurl.cc/nr1LqX，讀取日期：2023年9月9日；藍思婷：《實境密室逃脫遊戲之遊戲設計元素吸引力與沉浸體驗之研究》（臺北：國立臺灣科技大學碩士論文，2018年）；Christine Sustek Williams, “What Fears May Come?,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 41.2 (May 2019): 80-84; David Gochfeld & others, “Holojam in Wonderland: Immersive Mixed Reality Theater,” *Leonardo* 51.4 (Aug. 2018): 362-367; Andrea Knezović, “Reimagining Future, Excavating Past: NSK’s State in Time and Liminality as a form of Political Resistance,” *Thresholds* 51(Apr. 2022): 125-140.

47 劇本殺機構包括時空探索館、劇光燈、從前從前劇本館、夢迴探案館、莫里亞蒂、優雅謀殺工作室、玩硬劇本工作室、八天的日記、謀殺衛斯理、拉普拉斯、拉普星球、宮月城等。

臺灣大學學術期刊資料庫

代》。

解謎遊戲劇場以外，遊戲產業亦促進國內沉浸式劇場的發展。根據劇場工作者林弦毅、蘇越訪談分享，不僅遊戲開發者與劇場工作者多有重疊使得兩邊互有支援，逃脫遊戲的觀眾往往少量且互動緊密，這些聚焦觀演互動與空間開發的美學形式也激發了以少量觀眾爲主力的沉浸式劇場創作。[48]自《不眠之夜》（*Sleep No More* 2011-）及《墜落的愛麗絲》（*Then She Fell* 2012-）以來，歐美地區的沉浸式劇團，於近十年快速發展，致力於融合多媒體、遊樂園、互動裝置、歌舞、話劇、脫口秀、裝置藝術與策展等多元創作形式達到沉浸式感官效果。[49]臺灣方面，河床劇團於二〇一一年首推出每場僅有一位觀眾的《開房間》，轟動一時，而後，明日和合製作所《請翻開次頁繼續作答》（2018）及《山高流水之空中》（2018）、黑眼睛跨劇團結合VR的《夜長夢多》（2018）、樹德科技大學表演藝術系以柯旗化生平爲題之《夢遊烏托邦》（2019）、李南煖、鄔曉萱、曾智偉、曾歆雁長達十九小時的同居劇場《Good Night & Good Morning》（2020）、艸雨田舞蹈劇場以沉浸式舞蹈劇場重思鄭捷無差別殺人事件的《共犯在線2.0》（2020）、周翊誠聚焦眾白色恐怖受難者《百年之囚》（2021）、狂想劇團逕將觀眾與演員置入景美人權園區押房的《空白記憶》（2022）等作品，可見借道沉浸式劇場指向政治改革或轉型正義的洪潮。也因議題敏感，這些劇場製作往往不侷限於視聽，而在沉浸式舞臺佈置與表演調度中嵌入更多繁複的互動模式。

數位科技方面，近十年間，多元社群媒體如雨後春筍，包含社群平臺、影音串流、社交軟體、線上遊戲等皆巨量湧出，使得網路、綠幕、即時投影、動作捕捉（motion capture）、數位介面等亦注入劇場創作，無論是劇本敘事主題、場面調度（mise en scène）或參與互動支援皆顯著出現多元執行形式，例如黃鼎云採用觀眾互動及即時投影的《操演瘋狂》（2022）及數位藝術基金會結合VR互動及動態捕捉的《Norns Beatsync》（2022）。然而，另一方面，隨著「科技奇點」（Technological Singularity）[50]迫近，「人類世」（Anthropocene）論述受到

[48] 皆無結構式私人訪談：受訪者蘇越，線上視訊，2022年10月3日；受訪者林弦毅，線上對談，2022年9月27-28日。

[49] 包括瑞．李（Ray Lee）、朗達爾與瑟伊鐵（Lundahl & Seitl）、暈眩（Punchdrunk）、轉軌（shunt）、熟食（Theater Delicatessen）及切一半（Half Cut）等劇團。

[50] 「科技奇點」指使現有科技或人類文明被顛覆的事件點。Amnon H. Eden et al, *Singularity*

臺灣大學學術期刊資料庫

批判，直指其人類中心（Anthropocentrist）思考不僅不可逆地損耗生態資源，更是嚴重忽略人與其他物與生物之間休戚與共的連動糾纏。其中，生態女性主義（ecological feminism）、行動者理論（Actor-network theory, ANT）、物導向本體論（Object-oriented ontology, OOO）等交織人文學科與自然學科的跨域理論進入臺灣後蔚爲潮流。[51]由此，這些聚焦在地生態與永續發展的後人類思考，亦關鍵地注入劇場創作，包括再拒劇團《物的記憶：漫遊者劇場》（2020）及《理想生活》（2022）、山東野表演坊從部落出發的導覽應用劇場《富世漫步——有火的地方就有故事》（2020）及以支亞干部落旅遊聚焦原民議題的《Tama——和我聽說的不同》（2021）、何曉玫結合VR的數位舞蹈劇場《肉身到虛擬：極相林》（2021）、測不準工作室Ｘ洄遊式創作集諧擬觀光以揭露高雄石化產業災害的《沿海六個夢》（2022）、緩步動物邀請觀眾親赴三義山林與菌菇共眠的《24小時睡眠實驗：蟄伏網路演習》（2023）、王熙淳結合聲響藝術與地景漫遊聚焦海口生態的《樹生海鄉》（2023）等。

另外，更有一系列以人類學式的漫步遊走、田野觀察、社區創化爲看戲體驗的製作，諸如「超親密小戲節」、曉劇場以公車遊旅在地歷史的《夏日微涼夜話》系列（2015-）、再拒劇團結合聲響與地景漫遊的《日常練習：消失的動作》（2016）、《池子》（2018）、《逝言書》（2018）及《第一個夢》（2019）、花蓮老王與當地居民協作導覽的《咱溝仔尾ㄟ》（2018）、參零柒以臺北車站爲主角的遊走劇場《Blablabla城市漫遊版》（2018）、黃／瑞／漢結合魔術、心理測驗及漫遊導聆的《過站不下的心理時間》（2018）、巧克力與玫瑰工作室結合紀錄片放映、共食活動與拆迫遷議題座談的導覽表演《拆除中：了後liáu-āu》（2019）、中山大學聚焦在地街區歷史的移動式劇場《穿越魔幻舊左營》（2019）、斜槓青年創作體《迷走計畫：做伙來去踅海口》（2020）、臺南大學與南美館共製的博物館導覽展演《南美夢遊》（2020）、FOCA福爾摩沙馬戲團結合馬戲、裝置藝術及遊走劇場以聚焦社子島發展史的《消逝之島》（2020）、桃托邦藝文聯盟結合說書、落語、獨角戲與街區導覽的《新民街的奇聞傳說》（2021）、桃托邦藝文聯盟結合落語、導覽的《新民街

Hypotheses: A Scientific and Philosophical Assessment (New York: Springer Publishing, 2013).

[51] 拉圖曾於2000、2017年來臺參訪，更於2020年受臺北雙年展邀請，與馬汀．圭納（Martin Guinard）共同策展「你我不住在同一星球上」，一時轟動。2020年，《中外文學》49卷1期亦以「人類世」爲專輯主題。

臺灣大學學術期刊資料庫

的奇聞傳說》（2021）、陳彥斌以無線聲控進行部落導覽的《在地的外人Sera與Nakaw》（2021）、妳太甜（蔡欣穎）透過移動式攝影與市場導覽的《潛入果菜市場2.0》（2021）、複象公場採納APP互動地景探訪的以聚焦外籍移工生活圈的《LogIN：新南向》（2022）、同樣採納APP互動遊走以回顧三一八學運的本劇場《少年待在立法院的那幾天 2022》（2022）、狂夢藝術聚焦鹿港地景變遷的街區漫遊劇場《鹿港有條舊港溪》（2022）及《2034：未來鹿港》（2022），皆顯見邀請觀眾參與地方記憶形構與生態感知凝聚的團結共作企圖。

脫逃遊戲的解謎運作與親密感，沉浸式劇場的舞臺佈置、場面調度與互動方法，數位技術的多元科技支援，以及後人類論述的「接地」（down to earth）、[52]新物質主義（new-materialism）、地方生態面向，使得當代劇場在作爲政治劇場的紀錄、論壇、史詩劇場特質之外，持續地捲入更繁複的執行運作。此中，觀眾從現代劇場的被動消極，至後戲劇劇場的主動積極，終於抵達當前劇場介於控制與失控的繁複、閾限、內捲狀態。在此狀態中，觀眾被預設爲一組願意受啓蒙的參與者：從初始的購票、線上互動、實境互動、參與敘事發展，終至演後座談、回饋二創，在整個體驗過程中，持續勞心勞力於解謎填答、遊戲互動、自主創作、交通旅遊、分享心得等手續步驟。如論劇場方乃反映對於外來理論、技藝與資源的汲取焦慮，觀眾方實也在共處的情境中展現對於諸般劇場安排的追索驅力。如此，即便多元與開放詮釋早已爲大部分劇場參與者所接受，對於劇場運作的追索卻是高度同質的。正如前述劇評對於填答互動的置疑：「如果答錯多次，也未見遊戲世界中對此設計出劇情層面的解決之道，說明解謎失敗會獲得什麼下場或劇情轉折」，[53]無論是演前解謎、參與準備或實境體驗，演出執行實際上仍存有一劃定範圍的方案，亦即觀眾的選擇或創造，乃是想像命題而非實際情況。此中，觀眾爲求參與，必須解謎、必須準備正確軟硬體、必須參與敘事決策，必須試圖理解或趨近創作理念，部分解謎甚至必須直至解開正確答案爲止。所有必須與必經，使得劇場的執行運作自成統一形式。

52 Bruno Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime* (Cambridge: Polity, 2018).

53 張敦智：〈想讓人進入遊戲，又對大歷史保持旁觀《揚帆》〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、內捲景觀的參照、支援與契機

表面看來，臺灣當代劇場的內捲景觀似乎因爲反映了在地創作者、觀眾與評論者所共處的後殖民情境，而更偏向對於西方後戲劇劇場的參照與反應，由此缺乏自我生成的能動。然而，此種論述邏輯，實是嚴重忽略了劇場內捲現象所意外體現的情感動力與文化批判性。內捲景觀雖與近年人文與社會科學領域的跨國文化流動與知識傳播緊密相關，但也同時是此種流動與傳播部署中的應對體現。此中，作爲美學現象的當代劇場內捲運作不僅與劇場外社會體制的內捲相互參照，更指向在地參與者共享的情感修復實踐。在強調多元、歧異的西方主流民主思潮中，對於劇場運作的共同追索卻指向了參與者藉由一致的看戲規則而可能獲取的默契快感，從中締造集體療癒，儘管這種快感與療癒不一定是創作理念的一部分，參與者對作品的理解更可能大相逕庭。換言之，快感與療癒雖是共享狀態，其內部仍充滿異質性。目前論者雖多對繁複運作形式置疑，但卻忽略其各自的置疑本身，亦同時反映了諸製作所內嵌的失控，而正是這些失控，啓動了反身批判（reflexive critique）的契機。當「內捲」概念不再必然與當前大眾語境中的負面形象相連，而是回到康德「內演論」所強調的早已內含的育成模式，以及萊布尼茲所論述的包含全部可能性的「單子」概念，則「內捲」無須再緊貼惡性競爭、無效演化等批評，反而得以指向一種從己身脈絡滋長與湧現的動能。此種動能並非來自外部，而是內部本就存有的各種在地「戰術」（tactics）。[54]

黑眼睛跨劇團於二〇一八年推出《夜長夢多》，以VR、舞蹈、裝置藝術、結合沉浸式劇場於景美人權園區上演，主題環繞白色恐怖，並加入其他數個國內歷史與社會事件。由於形式特殊，又涉及法律議題，[55]觀眾在開演前須簽下同意書後才可入場，並在劇組人員的指示下移動，輪流體驗各個形式不同的場景，包括夾帶輕微暴力的拷問、與演員一對一操偶式的感官體驗、以電椅爲主題的審判情節以及穿插其中的舞蹈演出。演出過後，此劇也引起廣大討論，其中值得注意的是，許多觀眾的回饋與劇組初始的創作理念中間產生落差，反而激發許多意外的情緒與激辯，包括對於電椅道具眞實帶電的驚駭，對於拷問場景的娛樂快感，

54 「戰術」概念出自賽杜（Michel de Certeau）*The Practice of Everyday Life*，意指一種對應宏觀策略（strategy）的微觀彈性抵抗。詳見Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 2011).

55 觀眾於劇中部份場景暫時被剝奪人身自由，並可能受到輕度拍打拉扯。

臺灣大學學術期刊資料庫

以及對於VR裝置故障的疏離尷尬。[56]包括本文作者在內，部分觀眾反映了VR場景中裝置故障的問題：大家戴上裝置後，本應看見劇組設定好的受難者家族照及遺書文字等精緻視覺場景，卻只看見螢幕顯示Error，急欲表達問題卻又不好意思打斷現場演員極爲抒情的寫實獨白，因此只好勉強在一種強烈的疏離感中完成體驗。[57]此中可見，內捲的劇場運作由於設計繁複的調度技術，失控的機率也大幅升高，然而，也正是這種難以控制的技術錯誤，啓動了數位性與現場性的豐富辯證。

狂想劇場於二〇二〇年推出之《單向封鎖》，邀請條通工作者席耶娜、時事評論人溫朗東、《報導者》總編輯李雪莉、「燦爛時光：東南亞主題書店」創辦人張正、脫口秀演員大鵬博士、獨立音樂工作者安豬等不同領域的來賓參與演出，另搭配由演員扮演之美國公衛學者，透過虛實交錯的角色配置及談話性節目形式，在舞臺上揭開由「與病毒的距離」、「疫情發展狀況」、「口罩與意識形態」、「媒體與疫情」、「病毒與權力的惡」等主題串起之脫口秀。觀眾可掃描事先劇組設計的QR code，於Slido[58]平臺留言回應。觀眾雖被鼓勵參與線上實況討論，但其討論僅只停留於社群平臺，而未與舞臺上的演出有所互動。對此，黃馨儀及陳正熙皆批判其演出難以展開參與者對話，認爲談話性節目雖後設地揭露當代「媒體景觀」（mediascape）的部署運作，但卻未能進一步引發思考。[59]然而，這些評論仍舊停留在有效與否的二元視角，卻忽略此劇結合劇場演出、脫口秀、數位支援、社群平臺等元素的表現手法，本身即體現了當代社會互動的跨域、異業模式。當臺下觀眾低頭滑手機，在Slido上留言、討論，反而忽略了舞臺上的現場演出，舞臺外的觀眾互動與舞臺上的脫口秀各自爲政，一方面顯示了

56 Fan-Ting Cheng, “The Paradox of Transitional-Justice Theater in Taiwan: The Theatrical Ethics of Dark Eyes Performance Lab’s Too Many Dreams in One Night,” *TDR: The Drama Review* 66.1 (Mar. 2022): 165-173.

57 本文作者選擇先讓演員進行獨白，在段落之間才舉手表達問題，口頭表達也盡量抒情，不破壞演員已經建立的情緒與氛圍。這種觀眾自主干涉的情況，或者也是此種技術失控有趣之處。

58 Slido爲線上互動系統，可以記名或匿名方式進行提問、討論、投票等活動。

59 陳正熙：〈習以爲常的「非常」假議題《單向封鎖》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月14日。https://reurl.cc/z68VLa，讀取日期：2023年9月9日；黃馨儀：〈失效的形式，斷線的主體——《單向封鎖》、《揚帆》〉：「媒體景觀」出自阿帕度萊（Arjun Appadurai）對於現代性的討論，詳見Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

臺灣大學學術期刊資料庫

劇場必須藉由受一定控管的觀眾方得以照本執行的技術現實，另一方面則體現當代民眾互動介質的異質與內捲：當代社會的溝通模式更趨繁複，卻不一定指向有效。然而，正是此種斷裂與失效，使得執行調度成爲演出要角，強烈揭示劇場外的眞實社會狀態。

相似地，地面基地呼叫湯姆少校及理想國的劇團於二〇二一年推出之《靠_____近》，藉由沉浸式劇場搭配各種數位支援探討疫情所導致的「距離」。開演前，觀眾於戶外騎樓空地等候入場，劇組人員於此說明看戲過程可能發生觸碰，不欲被觸碰者可於肩膀貼上貼紙以示標明。演出空間「窩著fossa」爲一複合式公寓閒置空間，觀眾上樓後，被指示在「我與____的距離」字卡上填入答案並黏貼於牆上。接著，觀眾開始隨意遊走，與演員們進行素描、跳舞、聊天等互動。其中一位演員身上掛著QR Code，連結由其他也掃碼的觀眾組成的LINE群組。而後，觀眾紛紛坐下，觀賞由數個場次組成的演出。每一場次由一位演員陳述其故事，場次之間無線性敘事。結束後，觀眾再次遊走於場景間，觀看諸位演員各自延續先前所述故事的表演。最終，角色開始進行群組視訊，經過特效濾鏡變化的演員身影及其場景被投影到牆上，參與視訊的角色們彼此關心，最終離開視訊，在實體場景中慢速追逐，在導演助理的現場讀劇中結束演出。林柏華批評此劇缺乏採納沉浸式劇場的必要性，邀請觀眾加入的LINE群組而後毫無效果，其中諸般技法難以連貫。[60]誠然，講究親密感的沈浸式劇場如何呈現此劇的「距離」主題固然有待證明，然而，其觀點仍與前述劇評十分相似，同樣侷限於戲劇手法有效與否的二元辯證。但值得注意的是，他也提及諸般技法的失效似乎「呼應戲的主題，理解爲一種社會冷漠」。[61]實際上，正是包括貼紙標示、參與協作、QR Code、LINE、論壇劇場、寫實獨白、即時投影、抽象舞蹈等紛雜繁複的形式，而非任何一個場景故事，使得本應親密的沉浸式劇場反而浮現「距離」：即便劇組在開頭即破題「這是一場沉浸式演出」，然而在實際過程中，幾乎所有觀眾仍在獨白及寫實劇場景中坐在椅凳或地板上被動地觀看演出，彼此也無互動。場景轉換間，觀眾則必須持續適應各種繁複形式調度，揣想劇組所欲呈現、引導、揭示的核心論述。在此，林柏華所強調的「無效」，其實僅是其實際效果

60 林柏華：〈沉浸的沉思《靠_____近》〉，《表演藝術評論臺》，2021年2月9日，https://reurl.cc/r6xebx，讀取日期：2023年9月9日。

61 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

不同於創作理念，但這種「無效」反而正好指向劇組所要強調的疫情之下人類社會的「距離」情景。

當演出不囿於單一場地，劇場繁複性也將隨之更甚，更爲凸顯作爲核心要角的執行調度。測不準工作室與洄遊式創作集於二〇二二年推出《沿海六個夢》，以「僞旅行團」爲號召，邀請觀眾坐上遊覽車，[62]行經高雄市區，包括二〇一四年氣爆事件的石化管線道路、八零年代「南星計畫」失敗後的大林浦填海區域、沿海六里的邦坑、鳳鼻頭和大林浦三個當地村落，以及林園工業區，參與一系列擬仿觀光的戲劇體驗。在遊覽車上，除了創作者曾彥婷及溫思妮向觀眾解說高雄石化產業發展，其中也穿插好幾位表演者輪番上車開講，包括房仲業者小恩講述高雄房地產走勢、手持「傅鵬倉」名牌者上車分享其氣爆事件經歷。觀眾在其中幾個定點下車參訪，聆聽林大哥講述邦坑重工業污染，使用自行攜帶的行動裝置或耳機聽取擬人化的「南星計畫」感嘆獨白，其餘時間則可參考劇組提供的地圖自由參訪。回程上，觀眾受邀參與卡拉OK點播唱車，最終返回集合點，結束體驗。長達四個半小時的行程對於所有參與者而言並不輕鬆，但注意事項已早在事前發出「活動包含戶外步行，請衣著輕便，攜帶水瓶及雨具」，因此，觀眾對於演出形式與規模有一定預期與準備。在後續評論中，梁家綺及黃馨儀皆強調其作爲觀眾擺盪在觀光與看戲之間的感受，進而對於戲劇創作的結構、疆界與本質進行批判反思。[63]好幾位觀眾也表示，他們對於敘事情節所關注的石化產業污染、都市房地產變遷及其相應的地方政治與經濟史並無太多感受，反而對演出的執行運作印象深刻：「我是想跟他們（劇組）說，他們講的石化污染我是覺得還好，但是大家一起玩高雄的感覺很棒，反而是這個有點複雜跟辛苦的玩，讓我們更貼近人和土地了，更覺得我們是一起住在島上的人，必須一起面對所有的事情。」[64]此中，演出所包含的集合、看戲、講演、地景導聆、現場參訪與遊覽車娛樂等執行運作，不再只是作爲敘事主題的輔助，而是演出的核心本身。

同樣以地方創生、地景探索爲主題的製作，還包括複象公場於中壢商圈推出

62 根據訪談，大部份的觀眾來自高雄以外縣市，並於高鐵左營站集合。

63 梁家綺：〈如果觀光旅遊本身就是一場展演——《沿海六個夢》〉，《表演藝術評論臺》，2021年12月6日，https://reurl.cc/V469Zy，讀取日期：2023年9月9日；黃馨儀：〈一場藝術滲透的暗黑觀光——《沿海六個夢》〉，《表演藝術評論臺》，2022年11月29日，https://reurl.cc/0Zo38K，讀取日期：2023年9月9日。

64 匿名無結構式訪談，2022年11月6日，《沿海六個夢》演出後。

臺灣大學學術期刊資料庫

的《LogIN：新南向》。演出早在宣傳期便於社群平臺上「預習演出過程中會發生什麼事情」，包括「走到指定地點，聽到地景故事」、「與角色對話得到不同資訊，創造自己的故事」、「探索空間，實境解謎，從線索中完成任務」、「不同NPC帶領走進不同的巷弄與商店」、「打電話給故事角色，告訴你街區的神秘眞相」、「八種結局，八種街區想像」，另又搭配示意圖，顯示劇組從沒有逼迫觀衆挑戰陌生艱難戲劇元素的意圖，反而提早破題提供觀衆足夠線索。[65]觀衆首先於中壢中央公園舞臺前廣場集合，透過劇組預先設計的APP扮演敘事中的主角小說家：小說家透過交友軟體募集訪談對象，目標是完成以東南亞移工日常生活爲主題的作品。過程中，觀衆憑藉APP所提供的語音引導與互動裝置，遊走在火車站周邊街區與商店，同時接收耳機傳來的故事旁白、訊息與留言，按下各種選擇鍵。然而，由於APP不時故障，部分參與觀衆而後乾脆放棄導聆，只是成群結隊地探遊商圈，甚至購買當地特色的越南咖啡，自由休憩享受。[66]雖然演出注意事項甚多，[67]然其採納之沉浸式環境劇場、城市遊走、APP互動導聆、開放文本等戲劇形式皆是普遍劇場手法。在劇組事先提供的資訊支援下，觀衆早已知曉其地景記憶與移工人權的核心關懷，也熟習於各種參與演出的銼角細節，在此條件下，其勞心勞力的任務並不過分艱困，而毋寧作爲一場情感共享的藝術行動。正如兩位相伴看戲的觀衆所表示：「那些（注意事項）有點複雜但不會太難，所以就是跟著表演走。然後因爲會看到其他也正在努力參與的觀衆，過馬路的時候還會互相幫忙看車，或是幫忙指路……重點好像不是那些移工議題，而是我們大家最後一起行動的感覺。我不知道這是不是劇組要的，可能不是吧，但這種集體的感覺很眞實，很有人情味，很臺。」[68]

相較上述演出，緩步動物於二〇二三年推出的《24小時睡眠實驗：蟄伏網路

65 複象公場The Double Theater：「複象公場The Double Theater」 Facebook，2022年11月3日，https://www.facebook.com/doubletheatre/posts/pfbid0LNQLQQMtSAadsQxG7aYnTXQmCpXA2evqZ2NoMFJfhhxdV1yDLVpwnavwxdEoortul?locale=zh_TW，讀取日期：2023年9月9日。

66 本文作者與同場次其他觀眾也有遇到類似問題，劇組人員非常努力地嘗試排除故障，但可惜仍無法解決導聆不順的情況。作者而後決定隨遇而安，導聆故障的時候就聚焦四周環境，這種時有時無的導聆，實際上也有意想不到的漫遊效果。

67 其購票頁面上之注意事項包括須攜帶電力可支應一小時、非中國品牌、更新版本之智慧型手機，以下載300MB流量之APP，並須於演出過程自備網速流量大於30MB之行動數據。

68 匿名無結構式訪談，2022/11/12，《LogIN：新南向》13:30場次演出後。

臺灣大學學術期刊資料庫

實驗》採取了更激進的演出形式，試圖從新物質主義視角向其他生態物種取徑生存之道。每一場次的十來位觀眾共同參與長達二十四小時的集體活動，行前亦收到提醒攜帶雨具、防曬、防蚊、藥品、寢具、筆記本、手電筒、安全被毯及其他睡眠小物等。觀眾於三義火車站集合，經接駁車抵達柏竺山莊。主持人導覽活動範圍後，開始一系列集體參與活動，包括冥想、聽講、森林田野調查、人類冬眠計畫設計與思辨、食用熊的食物、飲用月亮奶、深夜健行、活動回顧漫談。[69]主持人並不強制主導，而是在每一場活動中提供基本概念，接著由觀眾自行詮釋並執行。譬如，在人類冬眠計畫設計與思辨場景中，主持人提供冬眠相關生物技術與知識，以及大量緊急求生毯、棉線、織品、繩索、膠布等材料，邀請觀眾共同製作集體睡眠蛹繭；在深夜健行場景中，主持人雖領頭前進，但由觀眾決定何處駐足冥想，也由觀眾自行發起相互保護的行動。[70]整個製作當中不存在典型表演，而是綿密卻開放文本的活動安排，如此一來，觀眾從頭至尾幾乎難以休憩，持續處在精神高度緊繃的狀態下，留神時間、聆聽指令、理解概念並配合執行睡睡醒醒的繁複計畫。由於睡眠相對剝奪，大部份觀眾最終相當疲累，卻紛紛表示深受觸動：「這一天下來，感覺跟一群不認識的人變得很親密，像是世界末日前最後一小群倖存者相互幫助」、「用繩索把大家綁在一起睡覺的那一段，我覺得很安心，我已經好久好久沒有這麼安心了」、「主辦單位強調的菌菇議題其實沒有太大存在感，重點是這一整天下來我們大家都survive了」、「雖然活動都很hardcore，但感覺大家都有備而來，那種不用多說但完全知道彼此想法的感覺非常撫慰人心，是我們所處的當下世界缺乏的」。[71]

此種眾志成城的情感運作並不局限於實體演出。再拒劇團與新北市政府文化局共同策劃的《物的記憶：漫遊者劇場》一開始就以線上演出爲主體，藉由互動式「線上博物館」網站，聚焦新北市鶯歌陶瓷博物館、十三行博物館、淡水古蹟園區與黃金博物館四個區域的地方文化史與產業史。網站提供影像、音樂及文字

69 作爲活動晚餐的「熊的食物」包括鮭魚、蜂蜜、堅果、生菜等；「月亮奶」爲根據阿育吠陀藥點製作之添加肉桂、薑黃與蜂蜜的熱牛奶。工作人員在事前提醒觀眾有權停止參加任何活動。

70 在本文作者參與的場次中，深夜健行過程發生集體迷路事件，當時在一片漆黑的山林小徑中，觀眾主動牽起彼此的手，有的用雨傘或拐杖相互保護並指引方向，最終成功走回柏竺山莊。

71 匿名觀眾無結構訪談，2023/9/9，《24小時睡眠實驗：蟄伏網路實驗》，活動後。

臺灣大學學術期刊資料庫

概念三種素材，無觀賞時間限制，亦無售票，任何觀眾皆可隨意進入網站瀏覽，以滑鼠控制探訪地點，並自行搭配網站提供的素材來組裝體驗。影像方面，觀眾點按後進入YouTube，可自行播放二十二段劇組預先錄製的作品。作品長短不一，藉由攝影與影片剪輯，聚焦鶯歌、金瓜石、淡水、八里等區域的民眾生活與生態環境，有些附有環境音效，有些則伴隨單人旁白詩意地描述著對於情景的思考，但沒有任何具體情節。以〈八里：千年垃圾場〉爲例，鏡頭聚焦淡水河面與岸邊載浮載沉的垃圾、魚屍及腐木。敘事口白描述：「彷彿在對著眼前的垃圾進行前世今生的觀落陰，那些貝殼、破碗、浮球、還有那些我只能定義爲垃圾的垃圾被他一件又一件地撿起來放入袋子」，如詩歌般拼貼的短篇影像沒有因果邏輯。[72]音樂方面則連結至Sound Cloud，同樣可自行播放共三十六首聲響段落。段落最長近一小時，短至數分鐘不等。聲響由各式樂器、人聲、各種環境音及電子訊號所組成，時而抒情、時而噪音，連貫與斷裂並存，抹除可理解性的敘事結構。除個別片段強調人、物與生態之間的相伴關係，由觀眾自行播放搭配的觀演模式，也同時指向作爲人的觀眾與作爲物的線上博物館之間的創造性關係：觀眾可透過多個視窗或裝置，同時播放多個影像與聲響，自行組配觀賞經驗，由此，可組配的方式趨於無限，而觀眾等同參與線上博物館的策展運作。

相較實體看戲，觀看此作品須自備電腦、播放硬體並至少熟稔網站及影音平臺操作以逕行組配影音材料，因此技術方面亦有其門檻；然而，由於相關操作相當直覺，且也配有大量文字概念說明，觀眾無須耗費太多過量時間熟悉軟體操作，可在短時間內上手。受訪的幾位觀眾皆表示，網站操作並不困難，自己組配觀演體驗的模式一方面是個人創造，另一方面也是集體想像的一部分。[73]一名觀眾便分享：「當然進去（網站）之後就馬上知道要做什麼了，有點像連連看，讓我們創造自己跟那些地景之間的關係。當然那些影像跟聲音還蠻美的，但最重要的是這個過程讓我感覺我自己是這個演出的一份子，也是藝術家，我很享受這個過程。」[74]此種線上的共享情感更向外延展到二創及實體環境，部分觀眾在社群平臺分享自己的組配方式，還另外加上其他聲響效果，甚至還有觀眾結伴同行至該區域，一同在實體環境中觀看聆賞線上材料。兩名觀眾即表示：「因爲疫情，

72　再拒劇團：《物的記憶：漫遊者劇場》線上體驗網站，http://mattermemory.tw/，讀取日期：2023年9月9日。

73　匿名無結構式訪談，2020/11/30，個別線上視訊訪談。

74　匿名無結構式訪談，2022/11/30，線上視訊訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

大家都一直關在家裡，想說我們趁這個機會出門走走，所以這次直接來（金瓜石），我不確定我有沒有感受到當初劇組在這邊感受到的東西，但至少劇組提供的體驗方式是有趣的。」[75]

當然，即便觀眾表達自己有所感受與收穫，也不等於劇場創作理念的有效性可被證實。實際上，幾乎沒有任何一件作品的主要目標是要讓觀眾感到「療癒」、「撫慰」或「安心」。然而，由於參與者幾乎皆能預測並執行劇場運作，當代劇場的內捲景觀反而達到一種不在原始創作理念裡的集體情感經驗、一種觀演關係中的意外效果。多數觀眾往往自動自發地迅速入戲、投身解謎、探險、選擇及各種體驗互動，在謎底揭開後歡呼並在劇組設立的背板打卡拍照，寫下留言，享受團隊合作、達成任務的快感；或是在過程中從後設的角度觀察繁複調度的運作效果，以及自己與這種調度運作之間的關係，從而反饋製作的設計；甚至是直接越過製作主題及相關調度，從既有的資源與材料自行編排體驗方式，並與其他參與者互動共享。如此，相比作品的劇本語義詮釋，觀眾藉由親身參與互動而獲得的體驗反成爲關鍵。就此而言，臺灣當代劇場內捲景觀也呼應「關係藝術」（relational art）「社會遭逢」（social encounter）的核心概念，即便運作繁複且勞心勞力，卻反而削弱創作理念的傳統霸權，提升參與動態過程的關鍵性。[76]

另外，這些已然在劇場產業中常見或可預期的繁複演出方法，並不特異難解或曲高和寡，大部份觀眾皆能心領神會並合作協作。在訪談計畫中，超過半數的觀眾皆表示在看戲之前即已大概知曉劇場設計形式，因此無須花太多時間理解運作狀況，也未曾因此放棄看戲，反而是這些稍具挑戰性的繁複形式引人入勝。由此，作爲追索目標的劇場運作內捲現象並非暗示艱困或特異的題材或方法，也不是要讓觀眾仰望劇組的創作理念；劇場運作的繁複終將指向解謎、揭開、抵達、觸及的過程，進而引發共享情感。觀眾一起面對繁複的看戲任務，集體勞心勞力，最終達成任務，共同獲致各自感受。因此，「內捲」所指向的過度、甚至自我重複的繁複性，雖然表面看來反映了理論與技法之難以革新，然而，這種繁複性的堆疊超量，實際上正是對於創新、進步等線性現代主義的反應與反思：藉由

75 匿名無結構式訪談，2022/11/28，木柵Ruins Coffee實體訪談。

76 感謝本文外審委員提供「關係藝術」的參照討論，本文作者至爲感激。另可參考Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presse Du Reel, 1998).

臺灣大學學術期刊資料庫

劇場技藝的繁複與重複，轉喻臺灣面向全球的自處模式。此模式雖源於後殖民情境的創傷與焦慮，卻不再一味索求創新，而是對已然獲取的理論與技藝資源進行各種重複、拼貼、挪用與積累。

這當然並非表示觀眾的經驗歷程趨向同質，更絕不表示這些劇場製作存在某種理應取得相同詮釋的操作方法，而是臺灣當代劇場的內捲景觀並不只是被動、無意識的理論及技藝匯聚，也不只是由上而下的知識與技術操演，而是在地藝文產業對於外來資源湧入景況的一種「編排」（choreography），[77]從中，劇場的參與者在繁複勞累的過程中共享情動而非相互挑釁、集體療癒而非彼此競賽。由此，臺灣當代劇場的內捲景觀指向「可分享性」（sharability）的佈散，即劇場執行過程本身作爲一種重新部署、組配所有參與者之間連結感的激進行動（activist act）：藉由對不斷湧現的當代思潮與戲劇技術的策展與編排，劇組、觀眾、劇評與社會實則復育了「可分享性」，進而指向團結共榮的想望。「可分享性」誠然奠基於可理解性（intelligibility），即因相互理解而共享共受，但此處的「可分享性」已不再獨尊敘事，更指向執行運作的共同追索。臺灣當代劇場的內捲景觀因而得以另一種立場與視角來回應雷曼的後戲劇劇場論述，揭示其在地戲劇美學生產的地緣政治與生存契機：內捲景觀不啻是一種後殖民彈性戰術，用以映照並迎擊洪量乃至霸權的知識與技術全球沖刷。

結論：內捲而後、再度捲開？

本文聚焦臺灣當代劇場中作爲追索目標的劇場運作內捲景觀，絕非批評業界作品缺乏創新洞見，也並非表示內捲已遍及所有創作。國內劇場作品之質與量的豐厚與多元，本不是任何單一論述可全然套用的。目前，許多劇場工作者仍活躍於創作文本與執行技法上的革新，並持續思索在地戲劇理論與美學的生成。由此，作爲追索目標的劇場運作內捲，並非是一種普及狀態，而是當代劇場產業諸多顯著現象的一環。在大量湧現的劇場作品中，跨界合作、沈浸調度、互動共作、論壇會議、數位支援、行動相伴成爲常見要素，而參與者盡皆捲入繁複的劇場運作：創作者汲取編排雜揉的執行方式，而觀眾揣想作品的各種運作設計與暗

[77] Janet O'Shea, *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007).

臺灣大學學術期刊資料庫

含意義。在所有參與者對繁複運作的共同追索下，劇場意義生產不一定如雷曼所願邁向敞開。文本敘事雖不再位處高階，但劇場運作卻形構了新的階層結構。換言之，當泰半觀眾盡皆接受「作者已死」、多元詮釋、開放文本等概念，然則這些概念，卻往往可能化身下一個追索目標：觀眾被明示或暗示應如何參與作品的執行、應如何「民主地」貢獻心力、應如何「自由地」理解作品嵌合的知識與資訊、應如何化身「理想的」觀眾。此現象關鍵地體現臺灣戲劇產業、地緣政略與美學發展的交織性，一方面顯示在地劇場如何鏡像社會體制、科技發展與意識形態的內捲，另一方面也指向一種意外卻眞實的「可分享性」。

誠然，作爲追索目標的劇場運作體現了臺灣劇場後殖民情境的焦慮，但更重要的是，此種焦慮與對此焦慮的自反，並非指向對於翻新、進步或變革的無盡追求，而更是在劇場運作的繁複內捲狀態中，藉由所有參與者對於劇場運作的趨近追索，達致共享的默契快感。易言之，內捲並非只能是負面現象，它除了反映劇場內外政治與美學的動態部署，更提供了一種當代臺灣需要的集體療癒與修復。大量的遊戲規則、解謎線索、訪查路線與互動模式要求參與者付出心力，但過程中指向公義與民主的調度程序與最終揭露的案件謎底、歷史眞相也激起共同解決問題及完成任務的滿足與愉悅。這些作品的不俗票房，亦從市場面向證明了觀眾的共享感受。當然，這並不表示這些作品臻至完美或理想。如文中諸位劇評人所言，邁向繁複化的劇場並不會因爲其繁複即更具深度，反而可能因爲各種資源、技術層面的侷限而使得觀戲過程充滿暴力、塡鴨與制式。一則，目前盛行的沉浸式劇場與數位支援等戲劇技藝仍在發展探索階段；二則，劇團總有其能力疆界，不可能眞正關照到無限的觀演模式：越是繁複的劇場運作，劇團越是需要強大的掌控，才可在諸多不穩定的條件下使演出順利進行。這一點，也證明了劇場運作的繁複內捲所挾帶的失控與閾限，以及此中滋長的域外契機。

本文以「內捲」來論述臺灣當代劇場的繁複運作，乃藉由翻轉此一當代流行語義，一來建構「內捲」作爲一種後殖民創作者自我培力的理論工具，二來探析臺灣當代劇場的典範轉移。在理論建構與藝術史的對話啓動下，「內捲」作爲一種概念，或可逐步擴充，不受限於臺灣當代劇場批判研究，進而產生應用於其他人文研究領域的潛力。實際上，古今中外藝術史上並不乏追索繁複形式以形構自我能動的例子，其中脈絡各異，也各有值得進一步探索的價值；然而，「內捲」作爲一種流行於大眾社會的負面詞彙，卻是當代華語語境特有的現象。因此，藉由翻轉、梳理、再理論化「內捲」概念，本文嘗試提出另一種觀察臺灣當代劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

的批判視角，並衷心期盼拋磚引玉，啓動未來更多元的討論，持續深化、多元化「內捲」作爲一種藝術理論的潛力與層次。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣當代劇場內捲景觀的後殖民根源與批判芻議

鄭芳婷

國立臺灣大學臺灣文學研究所副教授

近十年間，臺灣當代劇場在承襲傳統戲劇與前衛藝術的基礎上，歷經跨界展演、數位技術及全球疫情的衝擊，在文本構作及執行調度皆出現高度繁複化的發展趨勢，包括行銷、購票、觀賞、互動協作及後續議程等劇場運作往往成爲參與者的核心追索目標。本文首先以此現象回應雷曼的「後戲劇劇場」論述，指出臺灣當代劇場的運作過程作爲文本的另一種存有形式不僅形構新的追索範式，更映照出不同於西方脈絡的在地戲劇生產地緣政略與美學戰術。由此，本文回溯內捲概念系譜，提出其作爲一種從己身脈絡滋長與湧現的文化結構批判性，從中檢視臺灣當代劇場所頻繁出現的解謎遊戲、地景漫遊、參與協作、軟體互動、網路支援、跨域合作及沉浸式劇場等複合組配的美學倡議、執行策略與實際效果。藉由近年相關製作的實地觀察、文本分析與田野訪談，本文指出，當代劇場內捲景觀不僅反映劇場內外政治與美學的動態部署，更體現在地藝文產業對於外來資源湧入狀態的一種後殖民編排與應對：透過參與者對於劇場運作勞心勞力的趨近追索，達致共享的情感修復實踐。

關鍵字：臺灣當代劇場　後殖民　內捲景觀　情感修復　集體追索

臺灣大學學術期刊資料庫

The Involution of Contemporary Taiwan Theater: A Postcolonial Critique

Fan-ting CHENG
Associate Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University

In the recent decade, contemporary Taiwan theater, inheriting traditional *xiqu* and engaging in avant-garde experiments, has undergone multiple influences from digital advancements, transdisciplinary trends, and the pandemic crisis, developing into a hyper-complicated genre of performative practice. In this genre, theatrical operations, including marketing and purchasing, performing *mise-en-scène* and methodologies, as well as any follow-up activities, become the central focus for all theater participators. Responding to Hans-Thies Lehmann's notion of *postdramatisches* theater, this essay indicates that the theatrical operations of contemporary Taiwan theater, viewed as another form of text beyond dramatic narrative, have formed into a novel paradigm of collective pursuit. This paradigm embodies geopolitical and aesthetic tactics, working within and against the Western theater context. In this light, this essay proposes a critique of involution that highlights the postcolonial survival emerging ento-ectad, investigating the hybrid uses of puzzle games, site-specific tours, participatory activities, digital gadgets, Internet support, and immersive staging frequently observed in contemporary Taiwan theater. With an analysis on the manifestos, the tools, and the actual effects of representative productions in the genre, this essay argues that the involution of contemporary Taiwan theater not only reflects the dynamic apparatus of politics and aesthetics on the island but also allegorizes a postcolonial choreography of resource influx. The heterogeneous labor of participants in pursuing theatrical operations significantly points to a shared scenario of affect repair.

Keywords: Contemporary Taiwan Theater　Postcolonial　Involution
Affect Repair　Collective Pursuit

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王凡：〈「內卷」與「躺平」之間掙扎的中國年輕人〉，《BBC中文》，2021年6月2日，https://reurl.cc/V46v7R，讀取日期：2023年9月9日。

王芊霓：〈比打工人還火的，叫“內卷”〉，《新浪財經》，2020年10月23日。https://reurl.cc/7MXvbD，讀取日期：2023年9月9日。

王爲：《內捲效應：爲什麼追求進步，反而讓個人窮忙、企業惡性競爭、政府內耗？》，臺北：采實文化，2022年。

王斌：〈從內卷到內卷感：情感轉向與理論分析——兼論網絡消極情感的傳播趨勢及治理〉，《北京郵電大學學報（社會科學版）》第24卷1期，2022年2月，頁33-39。

王墨林：《臺灣身體論：評論選輯1979-2009》（第一卷），臺北：左耳，2009年。

王顯燁：〈後疫情時代，「我們」還需要劇場嗎？〉，《PAR表演藝術雜誌》第347期，2022年7月，頁104-105。

丘小海：〈社會內卷的眞正原因〉，原出處遺失，轉貼於《新世紀》，2021年5月28日，https://reurl.cc/K3kn2q，讀取日期：2023年9月9日。

史書美等：〈臺灣理論／理論臺灣：臺灣理論關鍵詞與理論「在地話」〉，《中外文學》第46卷4期，2017年12月，頁219 - 255。

再拒劇團：《物的記憶：漫遊者劇場》線上體驗網站，http://mattermemory.tw/，讀取日期：2022年3月17日。

李元貞：《衆女成城——臺灣婦運回憶錄》，臺北：女書文化出版，2014年。

汪俊彥：〈以種族／族群敘事作爲船體《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/V46VnR，讀取日期：2023年9月9日。

吳岳霖、陳明緯：〈擇與被選擇　都是「交換」人生　斜槓青年創作體《香蘭男子電棒燙》，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁66-69。

邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895~1945）》，臺北：自立晚報文化出版，1992年。

周慧玲：〈臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫〉，《戲劇研究》第13期，2014年1月，頁145-174。

_____：〈虛擬肉身與數位現場之間：後疫情時代臺灣視窗裡的線上戲劇「新現場」初探〉，《戲劇研究》第31期，2023年1月，頁169-202。

彼得．斯叢迪（Peter Szondi）著，王建譯：《現代戲劇理論（1880-1950）》，北京：北京大學出版，2009年。

林柏華：〈沉浸的沉思《靠_____近》〉，《表演藝術評論臺》，2021年2月9日，https://reurl.cc/r6xebx，讀取日期：2023年9月9日。

林運鴻：〈文化自治城邦的入超危機：從教職赤字與跨學科焦慮，反思「本土人文學科」當前的自我定位與建制戰略〉，*Taiwan Lit*，2021年7月10日，https://reurl.cc/6Q2zrr，讀取日期：2023年9月9日。

林鶴宜：《臺灣戲劇史》，臺北：國立臺大出版中心，2015年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：〈臺灣當代戲劇的四個脈絡觀察〉，《國藝會補助成果檔案庫》，2021年1月16日，https://reurl.cc/3eLeK9，讀取日期：2023年9月9日

洪姿宇：〈當劇場與地方相遇 多重形式的對話 地方與劇場的共生紋理〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁48-49。

逃脫吧：〈淺談密室逃脫產業在臺灣的發展環境〉，《逃脫吧》，2022年2月7日，https://escape.bar/post/room-escape-industry-in-taiwan-1，讀取日期：2023年9月9日。

郝妮爾：〈深入臺北街區 見證土地的潮汐 超親密小戲節〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁54-57。

秦嘉嫄：《參與式劇場美學：21世紀的觀眾漫遊》，臺南：成大出版社，2022年。

耿一偉：「新時代的劇場創作——從紀錄劇場到沉浸式劇場」，《臺中國家歌劇院》YouTube，2021年1月28日，https://youtu.be/GZzBrZG9-cE?si=lvSmVV69znaJD-dd，讀取日期：2023年9月9日。

陳正熙：〈習以爲常的「非常」假議題《單向封鎖》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月14日，https://reurl.cc/z68VLa，讀取日期：2023年9月9日。

張敦智：〈想讓人進入遊戲，又對大歷史保持旁觀《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/ga75nN，讀取日期：2023年9月9日。

張輯米：〈體驗型劇場所包裹的假民主糖衣〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁130-131。

梁家綺：〈如果觀光旅遊本身就是一場展演——《沿海六個夢》〉，《表演藝術評論臺》，2021年12月6日，https://reurl.cc/V469Zy，讀取日期：2023年9月9日。

章舜粵：〈專業術語不可被誤用和濫用〉，《人民論壇》，2020年11月，https://reurl.cc/Y01rmn，讀取日期：2023年9月9日。

曾冠菱：〈「遊」「戲」街區，如何在解謎中接近歷史？《大橋1988：自由年代》〉，《表演藝術評論臺》，2022年1月15日，https://reurl.cc/x6Zqo4，讀取日期：2023年9月9日。

黃宗智：《華北的小農經濟與社會變遷》，北京：中華書局，2009年。

黃馨儀：〈失效的形式，斷線的主體——《單向封鎖》、《揚帆》〉，《表演藝術評論臺》，2020年9月8日，https://reurl.cc/o5LGYq，讀取日期：2023年9月9日。

_____：〈前往他方，藉劇場之眼發現想望：移動與想像的雙重視野〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁44-45。

_____：〈一場藝術滲透的暗黑觀光——《沿海六個夢》〉，《表演藝術評論臺》，2022年11月29日，https://reurl.cc/0Zo38K，讀取日期：2023年9月9日。

黑眼睛跨劇團：《揚帆》線上推理入口，《黑眼睛跨劇團》，2020年8月15日，http://www.darkeyes.com.tw/wp/?p=2109，讀取日期：2023年9月9日。

葉子華：《難忘的心愛的人：金枝演社的胡撇仔美學》，臺北：發言權，2011年。

楊渡：《日據時期臺灣新劇運動（一九二三~一九三六）》，臺北：時報文化，1994年。

齊子涵：〈攪動歷史光影 重生故鄉想像 基隆城市劇場行動《走．光》〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁62-65。

鄭海麟：〈內卷化（involution）的對應詞及其社會學意義〉，《風傳媒》，2021年7月28日，

臺灣大學學術期刊資料庫

https://reurl.cc/edx4ax，讀取日期：2023年9月9日。

複象公場The Double Theater：「複象公場The Double Theater」 Facebook，2022年11月3日，https://www.facebook.com/doubletheatre/posts/pfbid0LNQLQQMtSAadsQxG7aYnTXQmCpXA2evqZ2NoMFJfhhxdV1yDLVpwnavwxdEoortul?locale=zh_TW，讀取日期：2023年9月9日。

劉文：〈非西方、亞洲或中美冷戰結構？重置酷兒臺灣的戰（暫）時主體〉，《臺灣文學研究彙刊》第26期，2021年8月，頁1-34。

蔡欣倫、陳柏丞撰稿，張誦聖修訂：〈「文學場域、現代主義與臺灣文學研究」密集課程側記〉，*Taiwan Lit*，2021年8月31日，https://reurl.cc/g4QMEp，讀取日期：2023年9月9日。

厲復平：〈這個城市，處處是我的舞臺 臺南特定場域表演的前世今生〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁70-71。

藍思婷：《實境密室逃脫遊戲之遊戲設計元素吸引力與沉浸體驗之研究》，臺北：國立臺灣科技大學碩士論文，2018年。

羅倩：〈以移動的身體記憶地方，改寫日常：走出黑盒子重新「認識」世界〉，《PAR表演藝術》第334期，2020年10月，頁46-47。

Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 1998.

Cheng, Fan-Ting. “The Paradox of Transitional-Justice Theater in Taiwan: The Theatrical Ethics of Dark Eyes Performance Lab’s Too Many Dreams in One Night.” *TDR: The Drama Review* 66.1 (Mar. 2022): 165-173.

De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2011.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Duara, Prasenjit. *Culture, Power, and the State: Rural North China, 1900-1942*. CA: Stanford University Press, 1991.

Eden, Amnon H., et al. *Singularity Hypotheses: A Scientific and Philosophical Assessment.* New York: Springer Publishing, 2013.

Geertz, Clifford. *Agricultural involution: the process of ecological change in Indonesia.* CA: University of California Press, 1968.

Gochfeld, David et al. “Holojam in Wonderland: Immersive Mixed Reality Theater.” *Leonardo* 51. 4 (Aug. 2018): 362-367.

Goldenweiser, Alexander A.. “Loose Ends of Theory on the Individual, Pattern and Involution in Primitive Society.” *Essays in Anthropology Presented to A. L. Kroeber in Celebration of His 60th Birthday, June 11, 1936*. CA: University of California Press Berkeley, 1936.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement.* Edited by Nicholas Walker. Translated by Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2009.

臺灣大學學術期刊資料庫

Knezović, Andrea. “Reimagining Future, Excavating Past: NSK’s State in Time and Liminality as a form of Political Resistance.” *Thresholds* 51(Apr. 2022): 125-140.

Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity, 2018.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. New York: Routledge, 2006.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *The Monadology.* Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

---. *Philosophical Essays.* Translated by Roger Ariew and Daniel Garber. Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 1989.

Martin, Carol. *Theater of the Real*. New York: Palgrave, 2013.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

O’Shea, Janet. *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

Puar, Jasbir. “Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović.” *TDR: The Drama Review* 56.4 (2012): 163-177.

Rau, Milo “THE GHENT MANIFESTO.” *NTGent*. 1 May 2018. https://reurl.cc/L4mAYx [Accessed 17 March 2023].

Williams, Christine Sustek. “What Fears May Come?.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 41. 2 (May 2019): 80-84.

臺灣大學學術期刊資料庫