戲劇研究　第31期
Journal of Theater Studies
2023年1月　頁169-202
DOI: 10.6257/JOTS.202301_(31).169

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*

周慧玲
國立中央大學英美語文學系教授

前言：數位競爭力是後疫情時代表演藝術存續的關鍵？

自二〇二〇年一月新冠病毒肺炎（Covid-19）[1]席捲全球並被聯合國世界衛生組織定義爲「全球大流行」（global pandemic），人類肉身一夕之間成了這場生物災難（biohazard）的焦點。對戲劇產業而言，觀演雙方的肉身既成了公共衛生管理概念中的危險媒介而受到嚴密監管與隔絕，原本劇場藝術據以爲核心的「現場性」（liveness）和「共存性」（co-presence）受到前所未有的挑戰，以至於二〇二〇年才過了一半，全球總計三千萬人口的表演藝術從業人員中，就有近60%因爲疫情導致劇院場館關門的嚴重衝擊而失業。[2]美國阿貢國家實驗室在二〇二一年一月，聯手美國國家藝術基金會（NEA, National Endowment for the Arts）

* 本論文爲科技部專題計畫部分成果。本文初稿宣讀於國立中山大學與成功大學聯手主辦之2022第一屆臺灣戲劇暨表演產業研究學會年會「弄潮：劇場文化、記憶與產業變遷」國際學術研討會（2022年7月29-31日），會後首次修改投稿後，再次修改；謹此致謝該會議與談人、兩位期刊匿名審查委員的寶貴意見，以及科技部研究經費。

1 SARS-CoV-2病毒引起的Coronavirus disease，簡稱Covid-19。

2 Andrea Rurale & Matteo Azzolini, “The Impact of Covid-19 on the Future of Performing Arts: A Survey of Top Industry Executives in Europe and the US,” *MAMA, The Art of Managing Arts*, edited by SDA Cocconi School of Management (17 Nov. 2020): 1-20. https://www.sdabocconi.it/upl/entities/attachment/REPORT.pdf [Accessed 1 May 2021].

臺灣大學學術期刊資料庫

與美國聯邦緊急事務管理署（FEMA, Federal Emergency Management Agency）調查Covid-19疫情對表演藝術產業的衝擊，發現二〇一八至二〇二〇年間美國在表藝術藝術、電影與運動賽事消費趨勢，從每年三兆美元跌到二〇二〇年第二季的五千美元以下的慘況，已構成國家文化與經濟的緊急事務。[3]英國上議院議員Stephen Gilbert也曾去信英國數位文化與體育部，請求重新考慮在流行病管理的社交距離作爲和文化產業生存之間，找到平衡點。[4]面對這場世紀危機，全球表演藝術產業幾無疑義地以數位競爭力爲產業存續之關鍵，紛紛轉向數位科技媒介化的線上戲劇，尋找可能出路，無論是消極地以之爲臨時替代性措施，或是積極地藉其探索新的戲劇產業型態。[5]

相較於紐約百老匯以及美國大部分地區劇院自二〇二〇年三月開始關閉直到隔年二〇二一年六月才重啓，或是英國劇場連續關閉十五個月的現象，後疫情時代臺灣表演場館雖未經歷持續性全年關閉或停演，在地表演藝術團體和從業者卻弔詭地兀自走入一段漫長的乍驚乍喜、忽冷忽熱的兩極化狀態。二〇二〇年三月因國家音樂廳國外藝術家演出前發現染疫而首次短暫關閉各地表演場館，至本文截稿的兩年半期間，臺灣表演藝術場館與各演藝團體遇到的困境是，因爲相對短暫的疫情爆發與不斷滾動式調整的公共衛生防疫規範，從業者時時都得準備臨時取消或停演，以及隨之而來的密集恢復演出。行文此刻回首，我們固然可以歸納指出自二〇二〇年春起至二〇二二年秋期間，臺灣表演藝術從業者平均每年約經歷五個月停演或延期、七個月的正常演出。但對所有歷經此過程的劇場工作者而

[3] Greg Guibert & Lain Hyde, "Analysis: Covid-19's Impacts on Arts and Culture," *Covid-19 REFLG Data and Assessment Working Group of Covid-19 Weekly Outlook* (4 Jan. 2021), Argonne National Library. https://www.arts.gov/sites/default/files/COVID-Outlook-Week-of-1.4.2021.pdf [Accessed 20 Sep. 2021].

[4] Stephen Gilbert, "Peers voice fears for Covid-19's `acute impact'on performing arts," a letter to Rt Hon Oliver Dowden MP, UK Parliament (20 May 2020). https://www.parliament.uk/business/lords/media-centre/house-of-lords-media-notices/2020/may-20/peers-voice-fears-for-covid19s-acute-impact-on-performing-arts/ [Accessed 20 Sep. 2021].

[5] 根據 Rurale & Azzolini 在2020年12月的一份調查報告顯示，歐美表演藝術產業在後疫情時代續存的五大競爭力爲觀眾參與、數位競爭力、市場行銷、新營運概念、與募款。該報告並指出歐美的差異在於，美國產業的續存更看重觀眾參與和市場行銷，歐洲則更著重數位能力。參見Andrea Rurale & Matteo Azzolini, "The Impact of Covid-19 on the Performing Arts Sector," *MAMA, The Art of Managing Arts* (3 Dec. 2020): 1-2. Edited by SDA Cocconi School of Management. https://www.sdabocconi.it//upl/entities/attachment/EXECUTIVE_SUMMARY_RICERCA_COVID.pdf [Accessed 1 May 2021].

臺灣大學學術期刊資料庫

言，停演時間一如疫情發展，既無絕對規律更難以預測，而恢復演出的原因和時間，也不盡相同。如此乍驚乍喜的混亂狀態甚至可以從一些文獻中重溫。例如，二〇二〇年十一月二十六日立法院第十屆第二會期《文化教育委員的專題報告》書中，國家表演藝術中心統計其轄下三館一團，在該年三月至十月期間，共取消自製與外租節目835場，延期112場，相較二〇一九年全年演出的1889場，全臺於二〇二〇年至少取消或延期一半的演出場次；《報告》行文至此隨即又一轉憂慮口吻，自我鼓舞地強調「臺灣從二〇二〇年五月下旬，政府宣布藝文活動解封……。在全球疫情高峰，歐美劇場或團隊關閉、停演再起之際，臺灣表演藝術界仍繼續前進」。[6]如是的文字紀錄透露了彼時對疫情的過度樂觀，因爲接下來兩年臺灣的疫情和藝情，將反覆地乍起乍落。例如，二〇二一年春末臺灣爆發第二波疫情，全臺進入重大流行性疾病管理的第三級警戒，雖未執行所謂的封城，民眾卻自動提升自我管理，城市街景異常安靜。文化部因應彼時新的社交距離管制，宣布從是年五月十一日全臺表演場館限令「梅花座」，觀眾席必須間隔入座，直到九月二十七日，爲期五個月；期間大部分演出均取消，因爲「演一場、賠一場」。[7]二〇二二年三月臺灣第三波新冠疫情猛爆，儘管公共衛生管理政策改變，表演場館持續開放觀眾全席入座，梅花座限令不再，但約莫自是年四月起表演藝術團體便經常因爲演職人員確診而臨時取消演出，直到本文撰寫的七、八月，仍不斷出現取消演出的訊息。換言之，後疫情時代臺灣各地表演場館與表演藝術團體連續三年陷入了每年停演（延後演出）五個月、恢復現場演出七個月的「惡性循環」中。

以「惡性循環」比喻後疫情時代臺灣戲劇產業的實況，本文意欲探問的是：當全球表演藝術工作者因場館長期關閉轉而探索線上表演的各種可能性並將之視爲後疫情時代的可能出路，臺灣戲劇產業從業者在反覆取消與恢復演出之間疲於

6 「臺灣從2020年5月下旬，政府宣布藝文活動解封後，國表演中心三場館在持續執行嚴謹防疫措施下，迄今節目均仍維持整場演出。在全球疫情高峰，歐美劇場或團隊關閉、停演再起之際，臺灣表演藝術界仍繼續前進」。國家表演藝術中心、國立臺灣博物館、國家電影及視聽中心：《如何推動後疫情時代博物館、美術館、表演藝術官舍及各文化館舍之數位策展、線上藝文、數位行銷與服務專題報告》，中華民國立法院第10屆第2會期教育及文化委員會（2020年11月26日），頁2-4。

7 中央社：〈因應疫情升級，文化部宣布藝文場館梅花座〉，《中央通訊社》，2021年5月11日。https://www.cna.com.tw/news/firstnews/202105110282.aspx，讀取日期：2022年11月30日。林育綾：〈表演劇場不開放觀眾兩大原因：梅花座等於「演一場、賠一場」〉，《ETToday新聞雲》，2021年7月8日。https://www.ettoday.net/news/20210708/2025927.htm，讀取日期：2022年11月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

奔命，是否反而因此失去探索各種線上戲劇形式的機會與動力？臺灣的疫情發展模式，是否「反諷地」阻礙在地劇場從業者對於線上表演的各種實驗？如果數位競爭力被視爲後疫情時代表演藝術產業存續的關鍵，那麼臺灣的從業者是否因爲受創較輕微而無需或未曾趕上全球這波線上戲劇風潮，進而錯失了探索實驗產業新（數位）模式的契機？

實際情況當然不是那麼單純。臺灣戲劇產業的領頭羊國家表演藝術中心在二〇二〇年四月發佈了「特別方案2.0」六大驅動方針，其中第五項便是「推動展演新形式，推動線上觀演機制」。[8]具體作爲包含透過「直播、預錄及播出等方式」，從提供免費觀演到研議推動線上收費機制等。[9]我國文化部又在二〇二一年第二波疫情爆發後兩個月也就是七月十日至八月二十九日期間，推出《藝Fun劇場——精采上線》線上劇院，鼓勵表演團隊在YouTube頻道或其他線上方式播映舞台作品，提供民眾線上收看等。[10]國家表演藝術中心之國家兩廳院所主辦的二〇二一年《秋天藝術節》與二〇二二年《臺灣國際藝術節TIFA》，也分別引進來自法、英、西班牙、荷蘭等形式各異的國際線上戲劇節目，豐富島嶼上的線上戲劇資源。再加上可在臺灣地區跨境觀演的線上節目，以及包括鄰近的香港藝術節和新加坡、馬來西亞個別團體的線上戲劇演出，乃至中國大陸地區和歐洲城市少部分開放觀眾跨網域觀賞的線上戲劇與表演，後疫情時代邊界管制嚴密的島嶼臺灣，藉著這些國際線上表演和全球戲劇產業維持一定的交流。甚至於，此時國際藝術節中的實體跨境演出紛紛取消，但表演藝術節目透過線上平台進行跨疆域交流的情形，比之二〇一九年前反而有過之而無不及，觀眾也能藉由數位介面將觸角伸得更遠更廣。[11]這意味著臺灣戲劇觀眾與產業從業者對於線上戲劇的形式並不陌生。然而，後疫情時代臺灣線上戲劇的發展現況究竟如何？疫情管理差異是否導致不同地區的線上戲劇的發展模式？我們應該怎樣理解這些實際作爲的差異？更重要的也許是，

8 其他五大方針包含（1）、投入重製經費，協助節目重新演出；（2）、擴大孵育計畫，支持研發創新；（3）、提前啓動委製，厚實創作內容；（4）、善用技術專業，配置未來人才；（6）、規劃户外演出，籌備未來全面振興。詳註6，頁4。

9 同前註，頁6-12。

10 文化部：〈《藝Fun劇場——精采上線》表演團隊陪伴民眾「藝」起防疫〉，《文化新聞》，2021年7月9日。https://www.moc.gov.tw/information_250_130685.html，讀取日期：2022年11月30日；〈文化部積極性藝文紓困補助〉，《文化新聞》，2021年9月22日。https://www.moc.gov.tw/information_250_136863.html，讀取日期：2022年11月30日。

11 周慧玲訪談吳維緯，2022年5月10日。Google Meet訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

線上戲劇除了作爲實體現場表演的替代方案，它們的種種實驗是否（或如何）重新定義了我們對於實體演出所謂劇場「現場性」（liveness）的認識？

本文以近年對歐亞地區國際藝術節線上戲劇觀察與紀錄爲基礎，透過問卷與深度訪談、文獻搜集等方式，調查並對照臺灣能見及所見的後疫情時期在地、亞洲、乃至全球各類線上戲劇發展情形，嘗試以地處亞洲的臺灣爲檢視和觀看線上戲劇的視窗，追蹤並觀察臺灣線上戲劇的參與製作和閱覽容受情形。具體研究包括自二〇二一年五月起，陸續深度訪談五位資深劇場工作者，並於二〇二二年六月設計問卷調查，取得在地二十五人次的問卷結果，以及受訪者近三年曾參與（觀看以及製作演出）的七個國際藝術節總計來自十一個國家逾七〇個線上戲劇節目的實際情形。[12]問卷設計兼採量性和質性兩種：除基本資料外，主要包含九項根據深度訪談彙整出來的問題；每項問題除了提供受調查者選項，也提供質性回答，儘量在深度和廣度上能搜集到具有一定代表性的採樣。[13]本文首先分析臺灣地區觀眾與戲劇工作者參與線上戲劇（包含觀看和參與演出）的整體樣貌，接著將綜合訪談與問卷所得之線上戲劇與完整瀏覽的線上表演節目，歸納爲三類線上演出型態，即傳統的直播或錄播、互動性直播與錄播、參與式數位現場等，並分別採樣一個節目或演出平台進行個案討論分析之。

本文具有雙重意圖，一方面調查臺灣戲劇產業在當地疫情下，發展出什麼樣的在地線上戲劇模式，另一方面則調查國際線上戲劇類型在臺灣的容受情形。本文將進一步綜合討論這兩個途徑的調查所得，探討後疫情時代臺灣視窗裡的在地、亞洲乃至國際線上戲劇在（全球）戲劇產業發展史中的可能意義。本文最終意圖在於以臺灣視窗所能採樣到的在地與國際線上戲劇爲個案研究的取樣基礎，嘗試探討後疫情時代不同形式的線上戲劇如何延續或翻新既有的戲劇產業結構乃至戲劇美學概念？特別是，線上戲劇透過虛擬肉身建立的數位現場，除了作爲實體劇場特殊時期的替身，它們是否還可能提煉出戲劇更深沈的核心本質？

12 國際節目來源請詳後文。

13 這九項問題包含：曾因疫情而取消或延後演出情形、曾參與線上（非實體）節目的製作與演出情形、曾參與線上表演的整體經驗、曾欣賞線上（非實體）表演情形、對曾欣賞線上表演節目的迴響、對線上表演平台友善度的評選與看法、（疫情前）接觸線上表演的歷程與動機、對後疫情時代劇場的預期等，每項問題均包含量性與質性兩種調查方式。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、臺灣線上戲劇起手式：視窗中的國際線上戲劇錄播

筆者於二〇二二年六月前的兩年間，先進行五位臺灣資深劇場工作者的深度訪談，[14]接著設計和發放調查問卷、最後收回二十五份調查結果。[15]在所有接受問卷調查者中，其年齡跨度從二十一到六十五歲，其中四十五歲以下者佔比52%（圖一）；所有問卷填表人中有八成爲劇場工作者，且以工作資歷十九年以上的資深劇場工作者佔比較高，爲全部填表人的65%（圖二）；另外兩成爲未曾參與線上戲劇製作的純觀眾（但本身都曾經從事過劇場工作或爲相關科系學生）。總計本次接受調查者中自我定義爲劇場工作者，統計分別來自七個民間團體以及部分自由接案者，擔任劇場職務包含劇團執行長CEO、導演、編劇、演員、舞台技術、製作助理、以及大專院校戲劇相關科系教師等。如是的調查結果顯示受調查對象採樣分散，未過度集中在特定年齡群或團體，且涵蓋大部分劇場工作各專業部門；不僅如此，他們同時具備線上戲劇觀眾與從業者的雙重身分，他們的意見有一定的代表性，並對本文探討問題具有參考價值。

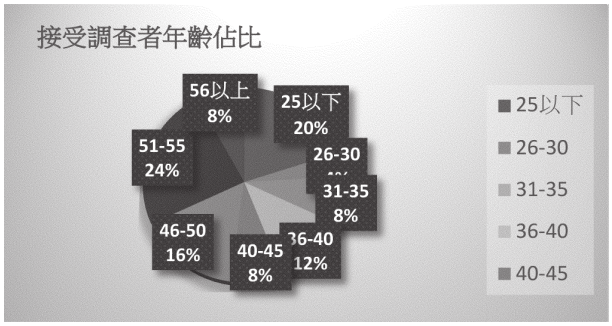
問卷中基本資料調查後的第一個問題爲「在疫情期間（二〇二〇年迄今），您參與的演出計畫中，是否曾因疫情而取消或延期」，85.7%接受調查者表示有。特別值得注意的是，接受問卷調查者中，有83.3%的人曾在調查期間欣賞過他人製作的線上演出（圖三、四），但只有60.9%的受調查表示曾參與線上戲劇製作演出；換言之，本次調查對象以劇場工作者爲多數，但他們大多數是線上戲劇的觀眾，而非線上戲劇的工作者。如是的採樣調查還顯示另外兩個重要訊息：其一，儘管臺灣地區表演場館因社交距離管制而關閉或限制入場人數的時間較歐美短，但劇場從業者經歷演出取消或延的比例，仍遠高於後疫情期間劇場正常開放的比例；如是的調查結果再次說明即便在前兩年疫情看似較不嚴重的臺灣，在地表演藝術產業整體受到的衝擊仍然是非常巨大的。其二，後疫情時代臺灣劇場工作者觀賞線上戲劇的比例（圖四，83%）遠高於其參與線上戲劇製作演出的比

[14] 五位受訪者爲鄒鳳芝（2021年5月21日）、黃湘玲（2021年8月23日）、吳維緯（2022年5月10日）、石佩玉（2022年6月25日）及謝佩珊（2022年6月）。

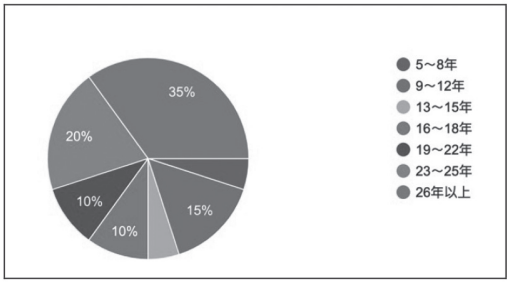
[15] 問卷發放分別有直接發放，以及有受邀填寫者間接發放；並未對不曾有過劇場工作者發放問卷。作爲個別研究者，本文作者實際不可能取得任何線上演出的一般觀眾聯繫方式，故未針對純粹的觀眾進行問卷調查。因此本文所謂的觀眾，是指劇場工作者或相關領域青年學生所構成的觀眾，他們未必實際參與過任何線上戲劇的製作表演。

臺灣大學學術期刊資料庫

例（圖五，左：60.9%），這是否也說明臺灣表演場館不曾長期持續關閉，造成了從業者投入線上戲劇開發與製作的時間精力與他們投入欣賞線上表演的時間精力，不成比例？問卷調查結果進一步提示如圖五（右），臺灣劇場從業者投入線上表演的動機，固然有較高比例者表示「未來有興趣再探索嘗試線上演出」，但也不乏認爲「經濟效益過低」、「爲了爭取紓困補助」、參與的過程「無奈，倉促且茫然」者；整體對與投入線上戲劇製作與表演的態度顯得曖昧而有欠明朗。



圖一：「後疫情時代臺灣線上戲劇實況調查」，受調查者年齡佔比圖。問卷設計與發送：周慧玲。

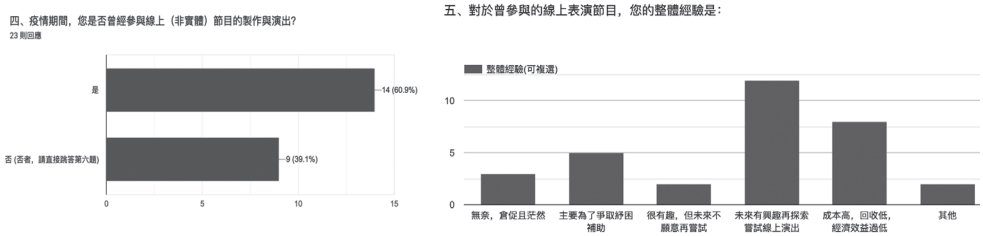


圖二：「後疫情時代臺灣線上戲劇實況調查」，填表者爲劇場工作者之工作年資圖示（受調查25人中20人回覆爲劇場工作者。）問卷設計與發送：周慧玲。



圖三、四：曾因Covid-19疫情取消或延後演出者（左）與2020年起曾欣賞線上表演節目者（右），分別爲85.7%與83.3%。問卷設計與發送：周慧玲。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖五：「後疫情時代臺灣線上戲劇實況調查」，受調查者曾參與線上（非實體）節目製作演出（左）與整體經驗（右）。問卷設計與發放：周慧玲。

爲了更詳細了解臺灣觀賞和參與製作線上戲劇的實際現況，本次問卷調查除了設計量性問題，每項問題也加入質性回答空間，開放填寫者自由填寫。例如，量性問題以分年方式提供二〇二一年和二〇二二年可在臺灣視窗收看的香港藝術節HKAF、臺灣國際藝術節TIFA、新加坡國際藝術節SIFA、臺北藝術節TAF、全球泛華青年劇本競賽WSDC讀劇藝術節、不貧窮藝術節等六個藝術節，總計十八個線上戲劇節目選項，提供填表者依照他們曾欣賞的節目進行勾選。另以質性方式請問卷填寫人根據曾經在臺灣常見線上表演平台如「雲劇場臺灣」、YouTube、OPENTIX、KKTIX、Instagram、電影院（NT Live）、Digital Theatre等，觀賞過的線上戲劇劇目與時間，以及曾參與過製作演出的線上戲劇演出劇目、演出平台、以及經費來源等。「表一」爲這兩組問題所搜集的在臺灣可見的在地或國際線上戲劇表演至少七十齣節目的調查成果綜合彙整；[16]其中A欄指問卷填寫者曾參與製作之線上節目，B欄指問卷調查者曾觀賞之線上節目；三個列位則分別指「錄播／直播」線上戲劇節目、「互動式錄播／直播」節目、「參與式數位現場」節目等，三種線上演出型態。

16 爲了因應表演藝術停擺的特殊狀況，歐洲大型場館在2020年春陸續開始有條件釋出自製節目的免費線上演出，臺灣因疫情發展較晚，當年僅有公共電視節目《公視表演廳》取得授權後於網路上分享昔日曾拍攝的戲劇節目錄影存檔，以及極少數民間團體於Youtube上免費分享昔日劇作演出的。因此本次問卷未調查2020年臺灣線上戲劇發展情形。另，「表一」所列節目中，除了四齣「公視表演廳」節目和四齣「雲劇場臺灣」節目，其餘節目作者皆曾完整收看。

臺灣大學學術期刊資料庫

參與方式 / 線上戲劇平台		A. 曾參與製作演出之線上戲劇	B. 曾觀賞之線上戲劇節目
錄播／直播	公視表演廳（YouTube & 電視頻道）		綠光劇團人間系列：1/2Q《情書》；《亂紅》；《光華之君》；《金鎖記》；《Re/turn》；《雨中戲台》；《簡吉奏鳴曲》；《魂顛記》;《當迷霧漸散》；以上2021年。 《十殿》；《生祥樂隊》；《阿婆蘭》；《繡襦夢》；《你嘛好啊！》；以上2022年。
	YouTube	《女生宿舍》；《超現實生活》；《白色說書人》；《佳音英語劇團》	
	Billibilli		北京人藝70週年院慶微博直播經典劇目；孟京輝經典劇目；2021。（無劇目）
	KKTIX	《生命中最美好的5分鐘》；《莊子兵法》；2021。	
	OPENTIX Live	《父親母親》；《上帝公的香火袋》；2022。	《暗黑珍妮》法；2021。TIFA《No Where》希；《月球水2.0》；《神不在的小鎮》；2022。
	場館放映		TIFA《易卜生之屋》荷；《封塵舊事》荷；2022年。
	其他（自架）平台		《少女練習》。SIFA《世界的盡頭》德；2021。HKAF《死城》俄；《鼻子》俄；《太太學堂》法；《僞君子》法；To Be a Machine 愛；Wonder Boy 英；2022年。
	院線（含NT-Live）	《醒．者》；《馬戲．人生》；《魂顛記》。	NT Live《彗星美人》；《戰馬》；《雷曼兄弟》；2021年。衛武營《魂顛記》；2023年。
互動式錄播／直播	雲劇場臺灣	《美男子竇蓮魁》；《1399趙氏孤兒》；《丑王子》；《風塵三俠》；《孤魂之夜》；《夏雪落盡前》；《男子完全調教手冊》；《我的媽媽是ENY》；《男子完全調教手冊》；2021年。	《進口人類新城》；《不貧窮國際藝術節》6齣／日港臺；《高雄百分百》德；《劇場爸爸》；2021年。

臺灣大學學術期刊資料庫

參與式數位現場	雲劇場臺灣	2021WSDC第五屆讀劇藝術節三齣；《將進酒食樂章線上決定版》；2021。	2021WSDC第五屆讀劇藝術節三齣；臺北藝術節《將進酒食樂章》；2021。
	Zoom/ Meet Google	《福爾摩斯辦案：國會殺人事件》英；《拾憶》英/西；2022。	HKAF《TM》比；2022。 TIFA《拾憶》英/西：《福爾摩斯辦案：國會殺人事件》英； 2022。
	其他（自架）平台		《她們的秘密》新； 2021。 《解密美術館》新； 2022
	Instagram		《暗黑珍妮》法；2021
小計		27	50+

表一：臺灣劇場工作者觀演線上戲劇節目與類型調查彙整。同年線上戲劇劇目串之後標記「2021」、「2022」，以示該串線上劇目的演出年份。國外製作的線上戲劇劇目，其劇名後註記出品國或主演者國籍縮寫，如「《她們的秘密》新」指可在臺灣看到的新加坡的線上戲劇《她們的秘密》；「TIFA《拾憶》英/西」則指兩廳院「臺灣國際藝術節」推出由英國西班牙藝術工作者合創演出的參與式線上戲劇作品《拾憶》。

進一步分析「表一」的初步統計彙整結果，我們將可發現臺灣視窗中可見的在地與國際線上戲劇節目來源，除前述問卷列出的六個臺灣和亞洲地區國際藝術節，還有不少節目實際爲其他地區特別是歐洲各國際藝術節的特約創作。例如二〇二一兩廳院秋天藝術節的《暗黑珍妮》原爲二〇二〇年巴黎春天藝術節的節目，因疫情延宕至同年秋天才演出，臺北演出時間與二〇二一年法國演出時間同步，且以法語發音另附德、英、中三種字幕；該作品咸信是全球第一個在劇院與Instagram同步播演的戲劇製作，持續在法國普瓦捷藝術節、加拿大魁北克藝術節、瑞士洛桑維迪劇院等歐美劇院巡迴演出。[17]二〇二二香港藝術節HKAF的《機器超人》1.0版（*To be a Machine, Version 1.0*）原爲愛爾蘭正點劇團（Dead Center）於二〇二〇年愛爾蘭國際藝術節的特約創作，首演後當年九月改以德語在柏林演出，是爲*Die Machine in Mir*；二〇二二年新增中文字幕版在二〇二二年第五十屆香港藝術節線上播出，開放跨境觀眾線上欣賞。[18]另一個例子則是臺灣國際藝術節TIFA在二〇二二年推出的《拾憶》（*Recall*），爲西班牙藝術家接受總部設於英國的「伯明罕—歐洲藝術節」（Birmingham-Europe Festival, BE Festival）委託創作[19]；二〇二二年臺灣國際藝術節邀請《拾憶》來臺並新增中文

[17] 詳2020巴黎春天藝術節檔案資料: https://www.festival-automne.com/en/edition-2020。

[18] 詳愛爾蘭正點劇團Dead Center官網：https://www.deadcentre.org/tobeamachine.

[19] 此作品爲疫情後BE Festival特約製作；當值英國疫情嚴峻，劇場全面關閉，BE 改採線上

臺灣大學學術期刊資料庫

表演介面，提供臺灣觀眾中英兩種語言選擇。易言之，總計後疫情時代臺灣視窗可見的線上戲劇節目，除了本地製作，還包含了來自英國、法國、比利時、德國、西班牙、荷蘭、希臘、日本、新加坡、上海、北京等十個以上國家／九個國際藝術節的線上戲劇。這份線上戲劇清單雖然是臺灣視窗中所見所得者，其代表性已不限臺灣或亞洲，尚且及於歐洲，具有較爲廣泛的跨區域代表性與意義。事實上，無論是作者的深度訪談或是問卷調對象都反覆提及，原本訴求實體現場的表演藝術因著疫情而出現的數位轉向，突破了原有的地理疆域限制而大幅打開觀眾的容受面，進一步提高了表演藝術節目國際交流的機會。這約莫是後疫情時代飽受限制的全球表演藝術產業始料未及的發展趨勢。進一步說，觀演雙方透過虛擬肉身完成的線上戲劇，在相當程度上減低了國際節目跨疆域演出的碳足跡，而在一定程度上接近當代「後人類主義」（posthumanism）所主張，藉由科技超越傳統劇場強調「具身存在」（embodied existence）的實體演出概念，進而邁向環境永續的生產模式。[20]

其二，比較「表一」A欄「曾參與的線上戲劇製作演出」和B欄「曾觀賞的線上戲劇節目」兩者差異，我們還將發現臺灣劇場工作者「曾觀賞的線上戲劇節目」，以臺灣「公視表演廳」的節目——也就是「表一」第一類「錄播／直播」節目類型是最多；錄影播出儼然臺灣線上戲劇起手式。如前所述，在疫情席捲全球之初，透過鏡頭紀錄的影像化線上戲劇表演成了表演藝術進入全面停滯的嚴峻時期，被普遍提出的應急之道、救命的稻草。再以歐洲爲例，二〇二〇年春天，包括巴黎歌劇院在內等國際著名場館率先推出經典作品影音紀錄的限期免費線上觀賞，容受對象則從會員限定到區域性限定收看。疫情初期這類有條件免費的網路表演藝術影音內容，大多是因爲全球表演藝術場館遭遇到集體封關的極端處境，藝術家與從業者爲了最低限度地維繫與劇場觀眾聯繫才提出，並非常態營運，作法相對謹小愼微。這是因爲疫情爆發之初線上錄播的戲劇節目其收費制度尚不成熟，產業潛力與操作模式尚不可知，提供觀眾免費收看線上錄播／直播戲劇絕大多是臨時的應急之道，時間很短暫。「表一」中香港藝術節二〇二二的線

進行，是爲BEatHome Festival，故正確的說明應是，此作品爲BEatHome特約製作。詳藝術家Francesc Serra Vila官網http://www.fserravila.com/recall-full-video.html。BE藝術節爲後疫情時代各國際藝術節線上節目主要來源之一。https://befestival.org/。

20 Andy Miah, “A Critical History of Posthumanism,” in Medical Enhancement and Posthumanity, edited by Bert Gordijn & Ruth Chadwick (Springer, 2008), pp. 71-94.

臺灣大學學術期刊資料庫

上節目中，大量源自這個脈絡下的作爲，也就是歐洲各歌劇院在疫情前後製作演出節目的現場錄影，輾轉成爲其他如香港藝術節的線上節目，以克服國際藝術節中跨境節目大量闕如的問題。

相對於歐美災情，二〇二〇年新冠疫情之初臺灣表演藝術進入第一次停擺僅爲期三個月，當時只有公共電視的影音串流平台「公視+」釋放該台製作的「公視表演廳」節目將十餘年來曾參與的現當代表演藝術作品錄影轉播中少部分歷史檔案，開放供會員在該平台自由瀏覽；其他表演場館完全沒有採取任何線上演出的措施。這也是作者問卷調查是從二〇二一年開始。總之，「公視表演廳」線上錄播的作爲確實類近跟進歐美在疫情初期釋出免費線上戲劇節目的策略，成爲後疫情時代初期臺灣線上戲劇的起手式，維繫臺灣劇場和觀眾的橋樑。

然而「公視表演廳」的發展其實完全無關疫情且另有脈絡。一九九八年開播的「公視表演廳」節目採舞台演出現場錄影轉播，運用的技術與媒介是電視轉播，播出平台則有電視頻道、影片分享網站Youtube、和影音串流平台公視+三種。[21]「公視表演廳」至今總計轉播臺灣戲劇舞台表演藝術節目，若每年以三十部計，粗估至少累積製作近七百部戲劇舞台表演節目的影音內容，可說是近二十年來臺灣戲劇表演電子影像化的主力。[22]這固然是因爲沒有任何民間團體具備足以匹敵的專業影像設備技術與人力，另一個可能因素是，公視表演廳和表演藝術團體之間有個合作默契：演出團體授權節目製播內容，限定播出時間，公共電視則提供錄製的影片檔案作爲戲劇團體存檔自用。也就是說，對臺灣表演藝術事業單位或從業者而言，戲劇藝術的影音內容主要目的在於記錄，充其量能夠在演出後，得到極有限的電視播放，其影音內容加值運用十分保守有限。正因如此，在不影響現場表演觀眾購票意願的前提下，又能提高戲劇作品乃至表演團體能見度，公共電視和表演團體雙方尚能維繫共識。不過，也因爲授權權限限制，節目製作一旦按授權合約完成播出次數後，便需下架進入庫房。因此當Covid-19襲擊臺灣之初，公視行動影音串流平台也只能戮力取得八十部影音作品的授權在線上免費播出，[23]其中許多節目甚至僅授權在臺澎金馬地區播放，遑論像前述歐洲大

[21] 本次問卷調查表一未列公視+選項，也沒有任何填表人填寫公視+收看線上戲劇經驗，因此未能統計公視+收看情形。

[22] 周慧玲訪談黃湘玲，2021年8月23日。電話訪談。

[23] 林育綾：〈全國首個影音平台！『公視表演廳』80場演出限時免費看〉，《ETToday新聞雲》，2020年4月16日。https://www.ettoday.net/news/20200416/1692742.htm，讀取日期：

臺灣大學學術期刊資料庫

型場館將其節目的錄影改作，轉身成爲其他地區線上戲劇節目內容，難以擴大其容受範圍。

「公視表演廳」既然採現場演出同步錄影，再在演出後擇期播出，疫情肆虐打斷表演團體的演出行程，公視節目錄影作業自然也被迫中斷，因而出現「表一」第一欄位總計觀眾欣賞公視表演廳十三齣線上戲劇節目，卻沒有戲劇從業者參與其製播的統計結果。[24]又因爲是在演出現場拍攝，表演團體大多難以與電視拍攝製作取得適當的溝通，後者往往處於被動而難以發揮其專長，充其量只能被動地成爲現場表演藝術的影音紀錄，難以爲劇場產業發展另闢蹊徑。[25]反而要到文化部和國家表演藝術中心自第二波疫情也就是二〇二一年七月後，開始推動線上舞台計畫，表演藝術團體開始探索售票性線上戲劇演出，臺灣才開始出現從產業存續出發的收費式線上表演概念。「表一」中的KKTIX、OPENTIX Live、「雲劇場臺灣」等線上戲劇平台，便是在此時應運而出。換言之，如果公共電視作爲臺灣近二十年來表演藝術專業影音紀錄的主要平台與媒介，那麼二〇二一年以後出現的新的OTT如KKTIX、OPENTIX Live、雲劇場臺灣，才是爲戲劇產業服務的影音串流平台，臺灣線上戲劇才眞正雛形初見。

值得注意的是，從公共電視邁向OPENTIX Live，除了疫情的進逼，還有一個重要的催化和轉折，那就是二〇〇九年英國國家劇院現場（National Theatre Live, NT Live）對全球戲劇產業的示範。將現場的表演藝術進行電子影音化的紀錄並轉成商品播出，一直不是全球從業者所樂見；臺灣劇場從業者對數位劇場的保留，亦如國際大型藝術節藝術總監對線上演出的排斥。NT Live卻是少數改變臺灣（甚至全球多地）劇場工作者觀念，甚至引以爲參考的劇場影視化關鍵案例。[26]

2022年11月30日。

24 後疫情時代公視表演廳錄製現場節目場次銳減，而本次問卷調查結果也顯示沒有任何填卷的劇場工作者曾參與公視錄製節目，兩相吻合。

25 王菲菲：〈當表演藝術與公視相遇：專訪《公視表演廳》黃湘玲製作人〉，公視《開鏡》季刊PTS action Quarterly，2019年1月31日。https://medium.com/@PTS_quarterly/當表演藝術與公視相遇-8d9027eb9ff8，讀取日期：2022年11月30日。

26 2022年臺灣國際藝術節推出阿姆斯特丹劇院錄播節目《易卜生物》、《塵封舊事》的線上演後座談中，其前任藝術總監Woutervan Ransbeek便曾表明受該次節目來自ITALive—Internatioaanal Theatre-Amsterdam Live，便是受到NT Live的啓發而建立的。「阿姆斯特丹劇團現場：數位劇場製作篇」，兩廳院臺灣國際藝術節主辦，2022年5月4日。https://npac-ntch.org/discover/events/3563-2022TIFA%20。

臺灣大學學術期刊資料庫

NT Live由英國皇家劇院Royal National Theatre（更常被暱稱National Theatre）於二〇〇九年六月二十五日發起，將自製節目在演出同時以高畫質攝影機拍攝，透過衛星轉播將劇場內的現場演出「同時同步」傳送到英國境內七十三家高畫質電影院和世界其他地方逾兩百個電影播映和藝術中心。NT Live二〇〇九年揭幕首演當晚由著名演員海倫米勒主演的古典劇作*Phèdra*受到全球總計逾五萬名觀眾同步觀賞的紀錄，創下戲劇產業與影視媒介結合的先例。NT Live原意是這種強調「現場同時」和「觀演互動」的現場衛星轉播放映方式，能彰顯並保留戲劇演出獨特的「現場性」（liveness）。弔詭的是，當北美與歐洲國家風聞NT Live計畫而要求加入，NT Live爲了因應區域間的時差而調整播出時間，遂出現了歐洲部分城市和北美觀眾看到的NT Live節目實際上晚於倫敦現場演出的現象。批評者自是難掩洞悉地指出，NT Live觀眾看到的是轉播錄影，既非與現場演出同步，更沒有觀演互動可言，稱之爲「國家劇院劇場現場」（National Theatre Live）豈不諷刺?[27] NT Live自二〇〇九年上線初期，在英國引發的諸多爭議，還包括將戲劇影視化是否弱化劇場特色？透過衛星跨境放送倫敦的舞台演出，是否排擠其他城市的戲劇資源等等，不一而足。[28]如今看來，NT Live爭議的關鍵大多繫於當時對劇場「現場性」的理解，亦即觀演雙方的「同時」「共存性」。反而要等到後疫情時代人們在逆境中重新探問劇場核心，才有機會從心摸索數位戲劇「現場性」的可能新意，延續NT Live引發爭議的論證。

對於身處亞洲的臺灣觀眾而言，前述爭議都瑕不掩瑜：NT Live確實讓觀者省去長途旅行的成本，在附近電影院就能觀賞英國頂尖劇院的演出，因此一旦在臺上線便頗具吸引力。甚至於，NT Live如何運用鏡頭盡現舞台魅力的手法，也成爲臺灣劇場工作者近年最常引以爲範例者。以至於當文化部和國家表演藝術中心攜手國家兩廳院在二〇二一年七月推動的售票型線上演出《藝FUN線上舞台計畫》時，國家兩廳院直接將其售票系統OPENTIX擴充延伸爲線上戲劇播放系統，並名之爲 OPENTIX Live，儼然以成爲臺灣版的國家劇院劇院現場爲目標。不僅如此，我國文化部《藝FUN線上舞台計畫》最早的演出案例，也就是果陀劇團在KKTIX平台推出的《生命中最美好的五分鐘》，也毫無意外的遙遙呼應著

27 Christina Papagiaonnouli, *Political Cyberformance: The Etheatre* (London: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 1-10.

28 同前註。

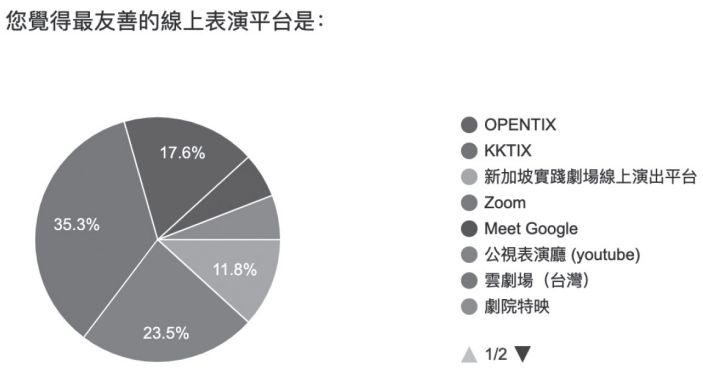
臺灣大學學術期刊資料庫

NT Live的初衷：意圖透過現場直播方式，提供購票上線觀賞的觀眾同步欣賞，創造一種虛擬的觀演雙方「同時共存」的劇場現場感。如是線上直播案例似乎暗示，對臺灣劇場工作者而言，現場拍攝並直播（而非錄影播出）的線上戲劇，至少保證了觀演雙方同時共存的劇場現場性。豈知如是的嘗試比那「不再現場」的「英國國家劇院現場」（甚至其他線上錄影播出的節目）尚且不如；畢竟NT Live限電影院或劇院播放戲劇影片，它的受眾之間至少擁有彼此同場的共存感，但在社交距離管理下，後疫情時代臺灣OPENTIX Live的觀眾，只能孤獨地守著自己的一方視窗。亦即，社交距離的現實處境讓我們重新認識到，僅僅顧及觀演之間「同時性」，恐難重建劇場「現場性」。所幸臺灣劇場工作者在琢磨如何駕馭鏡頭、思考如何（或要不要）與影像拍攝者合作共事之餘，也在探索其他的線上表演型態，甚至開啓了劇場現場性的新探索。

二、虛擬肉身與數位現場性之間：線上戲劇「新現場」演繹

在本文作者設計的「後疫情時代的（線上）戲劇實況問卷調查」中，受調查者勾選出他們覺得「最友善的線上表演平台」，調查結果依序爲「雲劇場臺灣」（35.3%）；「公視表演廳」（YouTube 23.5%、電視頻道17.6%）；新加坡實踐劇場線上演出平台（11.8%）；NT Live和其他（各5.9%）（圖六）。對照「表一」問卷填寫者的填答，總計全部受訪者曾欣賞的線上戲劇中，有十二齣是在「雲劇場臺灣」演出，僅次於老牌「公視表演廳」的十四齣，「雲劇場」儼然本調查中最受臺灣觀眾歡迎的線上表演平台。不僅如此，「表一」統整問卷調查臺灣可見線上戲劇節目中，在地表演團體最常使用的演出平台，也是「雲劇場臺灣」，總計受訪者曾在該平台演出至少十三齣戲劇節目（錄播／直播和互動式錄播／直播）。換言之，本調查結果初步顯示，最常被臺灣劇場工作者使用（觀和演）的線上表演平台，竟是民間經營的「雲劇場臺灣」，而非官方的OPENTIX Live，箇中原委究竟如何？

臺灣大學學術期刊資料庫



圖六：受調查者在各類線上演出平台中，勾選最友善者。勾選結果前三名依序是：雲劇場臺灣（35.3%）；公視表演廳（YouTube 23.5%，電視頻道 17.6%）；新加坡實踐劇場平台（11.8%）。

再者，本次問卷受調查者對於「最激賞的線上表演節目」及其原因的回答，分別摘要如：「《光華之君》（公視），導演手法，編劇技巧」「令人激賞都不是因爲線上，而是節目本身就好」；「《第五屆全球泛華青年劇本競賽讀劇藝術節》（雲劇場），針對線上表演特性嘗試創作呈現，創意期待」；「《她們的秘密》（自建平台）的線上互動方式」；「《福爾摩斯探案——國會殺人事件》（Zoom/Google Meet），保有劇場中演員與觀眾即時互相影響的特點，探索場景也做的很細緻」等。其中《泛華讀劇藝術節》爲本文作者主辦製作，因逢臺灣疫情三級警戒管理，原訂在華山文創園區舉辦的讀劇藝術節遂改在當時剛引進臺灣啓動營運的「雲劇場臺灣」推出三場得獎作品讀劇表演。[29]《她們的秘密》與《福爾摩斯探案》都是推理劇：《她們》爲新加坡實踐劇團的互動式線上節目，在該團自行開發的線上演出平台推出，臺灣觀眾可跨境購票欣賞；《福爾》則是英國線上節目授權的中文演出，原使用線上會議平台Zoom進行演出，授權後由臺灣工作團隊在兩廳院臺灣國際藝術節TIFA中執行演出，並改在Google Meet平台進行。這三個受到問卷調查者青睞的線上戲劇作品在前文「表一」中暫被

[29] 分別是徐堰鈴導演，鄒棓鈞編劇《麻雀（死）在物流貨倉的晚上》，中國文化大學戲劇系擔任演出（2021.7.16）；杜思慧導演，郭宸瑋編劇《亡命紀事：我是誰？》，國立中山大學劇藝系擔任演出（2021.7.17）；何一汎導演，韓菁編劇《新年到來前的二十四小時我們對生活感到厭倦》，國立臺北藝術大學戲劇系擔任演出（2021.7.18）。詳泛華官網：http://wsdc.ncu.edu.tw/festival。

臺灣大學學術期刊資料庫

分類爲「參與式數位現場」的演出型態；如果再加上前述「表一」中在「雲劇場臺灣」上演的另一類「互動式直播／錄播」線上戲劇，究竟這兩類受問卷填答者青睞的線上表演類型，提供了什麼樣獨特的線上觀劇經驗？它們創造了什麼不同於「表一」「直播／錄播」線上戲劇的數位現場感？它們又分別描摹出什麼樣的數位劇場概念？本文接下來便將依據前述問卷填寫者的表述，依序以「雲劇場臺灣」的《泛華讀劇藝術節》，以及《福爾摩斯探案》爲例，進行個案討論。

（一）雲劇場臺灣的虛擬肉身群聚與受眾「新現場」

「雲劇場」原是一個在線上觀看藝術與文化表演的數位平台，由馬來西亞兩位創辦人葉偉良與李浩峰在Covid-19肆虐全球初期、馬來西亞戲劇停擺的二〇二〇年五月創立。一年後，高雄藝起文化基金會執行長吳維緯與其簽署合作，啓動「雲劇場臺灣」的經營管理，爲臺灣引進一個國際性展演的數位劇場平台。[30]「雲劇場」進入臺灣視窗成爲「雲劇場臺灣」時，正值二〇二一年初夏臺灣疫情發展的嚴峻期，經營團隊爲了讓這個線上劇場能提供觀者更貼近實體劇場的體驗，進行了若干修改，包含新加入的虛擬觀眾席等。[31]在「雲劇場臺灣」觀看節目，第一印象可能類似前述第一類在OPENTIX Live的線上戲劇，兩者都是透過視窗向遠端受眾直播或錄播的戲劇節目。但從受眾端而言，整體觀視經驗卻十分不同前者。首先，「雲劇場臺灣」視窗畫面模擬實體劇場空間概念，分別規劃舞台區、觀眾席、和會客休息區（lounge）。觀眾可選擇以自己的「虛擬化身」（avatar，如自製頭像或姓名暱稱）入場，在演出前和演出中透過虛擬化身在休息區與其他遠端觀眾乃至前台工作人員的虛擬化身以文字即時交談，或從觀眾席選按特製的「表情符號」（emoji），對舞台區的表演示意「鼓掌」「叫好」或其他及時反應，甚至帶動其他觀眾對台上演出的反應；「雲劇場」的觀者亦可選擇隱藏觀眾席，單純欣賞舞台區的演出。「雲劇場臺灣」因此提供觀眾之間一個可選擇性的數位互動環境，進而在虛擬的觀眾席建立虛擬的群聚效果，筆者將這類的直播／錄播節目暫名爲「互動式錄播」數位戲劇。更重要的是，在「雲劇場臺灣」演出的（直播或錄播）線上戲劇節目，都是限時演出，演出者和觀眾之間

30 「雲劇場」除了馬來西亞、臺灣平台，陸續擴充新增新加坡、英國、德國平台。詳官網：https://www.cloudtheatre.com/tw/。

31 周慧玲訪談吳維緯，Google Meet訪談，2022年5月10日。

臺灣大學學術期刊資料庫

儘管因鏡頭／螢幕視窗而相隔絕，但同一個時間進入雲劇場的戲劇受眾間，卻可透過彼此的虛擬肉身同時同步地群聚在數位劇場的虛擬觀眾席裡，因此他們對舞台區發送「鼓掌」「愛心」「大笑」「哭笑不得」等emoji，或是彼此在休息區「聊天」，並不同於一般影音串流平台上的觀眾留言，因爲前者受眾之間並沒有時間差，而是同時同步的。至此，雲劇場的虛擬觀眾席可以說爲每場演出的受眾，創造了彼此「同時同場」般的共存感，進而翻新了數位劇場那種屬於觀者受眾之間的「新現場性」。

以本次問卷填寫人青睞的「第五屆全球泛華青年劇本競賽得獎作品讀劇藝術節」（簡稱「泛華五」）爲例，該活動由本文作者創建主辦於二〇一五年，原擬二〇二一年七月十六日至十八日三天在華山文創園區烏梅酒廠演出該屆競賽三部得獎作品讀劇表演的泛華讀劇藝術節，因演出前也就是二〇二一年五月臺灣新冠疫情嚴峻進入三級警戒，儘管沒有限制出門的所謂封城令，但非同住家人不得群聚，現場演出因觀眾無法群聚幾乎全面停止，連排練也難以進行。「泛華五」遂與剛落成的「雲劇場臺灣」合作，有幸成爲其開幕節目，並在雲劇場臺灣的創辦人吳維緯提供技術協助下，由三位讀劇導演率領各自團隊透過線上視訊會議平台Zoom進行排演並錄製演出內容，再在「雲劇場臺灣」上播出。換言之，「泛華五」三部得獎作品的讀劇表演，是從排練到演出，全部都在線上進行，即便最後採取預錄而不是直播，預錄也是由每個演員單透過自己的視窗，與其他演員以線上互動形式進行演出，再錄下視窗裡的線上表演，最後再在藝術節期間於「雲劇場臺灣」播出。若說二〇二一年七月十六日「泛華五」獲得全球十六個國家觀眾同時登入「雲劇場臺灣」欣賞首場線上讀劇表演《麻雀（死）在物流貨倉的晚上》[32]，是後疫情時代臺灣線上戲劇新製作的最徹底範例之一，也不爲過，而它推出的時序幾乎與前述提及的文化部《藝FUN線上舞台計畫》同時，甚至略早逾一週。[33]

猶記得二〇二一年七月十六日「泛華五」的《麻雀》讀劇演出當晚，在臺灣全島三級疫情警戒下足不出戶兩個月後，打開電腦，（點擊電子票卷）「走入」

32　同前註29，編劇鄒棓鈞，導演徐堰鈴，中國文化大學戲劇系演出。

33　《第五屆泛華讀劇藝術節》演出時間爲2021年7月16-18日，略早於文化部《藝FUN線上舞台計畫》率先首演的果陀劇場音樂劇十二天（2021年7月28日）。詳陳宛倩：〈臺灣邁入付費線上劇場時代！果陀首推線上直播音樂劇〉，《聯合報》，2021年7月28日。https://udn.com/news/story/12660/5634715，讀取日期：2022年11月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

雲劇場，映入眼簾的畫面一分爲二上下兩區，上方區爲舞台表演區，下方則是觀眾席，右側是休息會客區，左邊提供表演相關訊息。掃視觀眾席熟識者（的暱稱或頭像組成的虛擬肉身），忍不住在右側休息會客區「大聲招呼」（打字問候），寒暄熱切（充滿驚嘆號），很快就引來其他觀眾「側目」，（感覺到觀眾席）議論紛紛，索性對著觀眾席其他熟識者一一「吶喊」（打字），「聞者」莫不熱切「回應」（打字）。演出中，每遇表演精彩處，便迫不及待「鼓掌叫好」（狂按觀眾席各種emoji符號），霎時間整個劇場都熱切起來：不僅台上演的熱切，台下「叫好聲」響徹雲霄（觀眾席區同時發送無數的各式emoji往舞台區飛舞）。即便演出結束，觀眾仍在休息會客區，熱切的相互招呼交流，直到當晚值班的雲劇場前台工作人員，禮貌性的提醒，劇場即將關閉，線上受眾才依依不捨的各自按下。

當演員和觀眾的肉身成爲這場全球大流行的危害之源而被嚴密隔絕，「雲劇場臺灣」模擬實體劇場的空間規劃，提供被隔絕的觀眾一個可虛擬群聚的數位劇場空間，讓參與者重新體認劇場所謂的「現場性」liveness與「共存性」co-presence；「雲劇場」創造的線上「現場性」與「共存性」，不僅訴諸觀者與表演者之間的同場共存感，更重要的可能它凸顯了觀者之間彼此同時共存同一空間的現場感。相較於Opentix Live的現場直播演出，雲劇場的線上戲劇似乎提醒，受眾之間的群聚互動，恐怕才是形構劇場現場性一個必要卻常被忽略的關鍵。亦即，如果前述Opentix Live的直播演出保留了戲劇演出時候觀演雙方的「同時性」，卻因爲缺彼此共存的劇場空間感而無法令觀者產生彼此同場的現場感，那麼「雲劇場臺灣」便是藉由數位平台讓觀眾之間重拾同時同場的空間感，進而體認出一種建立在觀者之間的同時同場共存的數位劇場「新現場性」。儘管雲劇場舞台區的演出可能是預錄的，但觀眾確實而眞切地感受到其他觀眾與我共存同在；如是的線上戲劇因而成功創造了「一群人同一時間一起看戲」的社群同場共存感。這種藉由數位科技創造出來的虛擬現場感，令觀者重溫久違的劇場現場性，而且它是如此眞實，堪比數位性眞實，一種第二度的眞實（second real）。更魔幻的是，「泛華五」錄播節目的演出者也受邀和觀者一起「坐」在觀眾席看自己在台上表演；觀者看著「觀眾席」中表演者的虛擬肉身，再「望」向舞台區另一組正在演出的表演者的虛擬肉身，更可產生「演員與我同在」的同場共存的現場感。如是的數位（二度）眞實與現場感，猶如對劇場現場性的新演繹，創造了後疫情時代的（數位）劇場「新現場」（new liveness）。

臺灣大學學術期刊資料庫

虛擬肉身和線上戲劇當然不是後疫情時代的產物。劇場演員出身的英國學者Dixson曾在其二〇〇七年的專書*Digital Performance*追溯二十世紀末啓動的一系列融合電腦科技於數位媒介或運用網絡空間發展觀演互動的舞蹈和戲劇作品，以及在美術館裡展出的數位裝置藝術。[34]Dixson指出，這些案例展示數位科技的介入，不僅因爲被藝術家大量運用而創造多重表演空間、或借用虛擬現實Virtual Reality（VR）技術而發展出新的觀演互動模式等，在在挑戰了對於戲劇表演「現場性」、「空間」、「身體」的既有觀念，以及這些被用以界定「戲劇」和「表演」的核心定義。對於這些初期實驗作品，Dixson援引Katherine Hayles的「後人類主義」（post humanism）的概念，延伸討論並指出，電腦科技與界面對今人生活形態的深刻介入，其所造就的所謂「後人類」，並不是那些植入了各種電子裝備與身體的生化電子人，而是指在科技和訊息交換的過程，建構了一種新的具備多重主體感、對於環境有了不同認知的電腦科技媒介使用者。[35]亦即，電子媒介科技改變了人們的空間存在感、擴大了人們的肉身經驗、從而變革了人們對自我、主體、身體的認知；在電子媒介的時代，虛擬眞實不僅僅是擬仿，而是確確存在的另一種對眞實的感知。

儘管Dixson對數位表演（digital performance）的系譜論述上溯二十世紀第一個十年的前衛藝術，[36]但他所觀察論述的數位表演，絕大部分被當時的常態劇場拒於門外。原因之一當是實體劇場的管理者或製作人難棄既有資源不顧，更不可能拋開圍繞著劇場建築以及內部座位規劃售票以及營收制度的傳統生產消費結構，遑論反身關注產業模式尚待發展的數位空間裡的表演想像。有趣的是，時隔Dixson成書十五年，當Covid-19的颶風襲捲全球表演藝術產業，表演場館關閉，

34 如擅長互動機器人與表演裝置的美籍墨裔藝術家Chico MacMurtrie，自1992年開始以「無定形機器人裝置」Amorphic Robot Works爲名的系列作品；詳藝術家官網：http://amorphicrobotworks.org/。或墨西哥表演藝術家（performance artist）Guillermo Gomez-Pena從1990開始的系列多媒體表演；詳Instant Identity Ritual. https://www.youtube.com/watch?v=fIfAkguplA。或美國肯薩斯大學戲劇系的虛擬實驗中心Institute for the Exploration of Virtual Reality（ieVR）從1995年開始嘗試不同的電腦科技與軟體製作和舞台表演同步的運用，並制作了ieVR首部數位科技音樂劇等等；詳 Adding Machine, a Musical Play (1995). http://www2.ku.edu/~ievr/adding/。

35 Steve Dixon, "The Genealogy of Digital Performance," *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation* (Masschusess, Cambridge: MIT Press, 2015), pp. 37-46.

36 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演者無法聚集工作，觀演雙方受到嚴密隔絕，最常見於後疫情時代各國際藝術節的數位表演，恰好是昔日不受國際藝術節策展人青睞的運用現成線上軟體（如Zoom）等網絡空間發展出來的觀演互動的線上表演。這類線上表演甚至開始與早具市場規模的英國NT Live那樣結合影音串流平台，分庭抗禮。

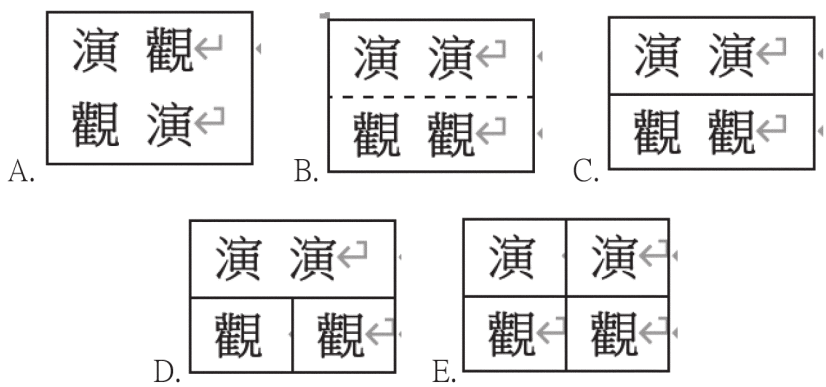
較之Dixson所調查的英國線上表演，亞洲新創的「雲劇場臺灣」，似往前邁了一步：它不只提供一個演出和觀賞的數位戲劇平台，更擬仿實體劇場的運作方式，在數位劇場內（觀眾視窗）規劃擬眞的觀眾席和舞台區，乃至休息會客室，並沿用後台概念，規劃線上劇場技術協調與舞台監督，以確保演出團隊順利執行線上演出，又在演出過程中，提供前台服務即時爲每個觀者提供線上觀劇的技術問題，確保觀劇順暢，也讓劇場前台服務意外成爲線上觀眾容受的一部分，形構線上戲劇的另類前台表演。亦即，「雲劇場」令表演藝術從業人員和受眾重新感知到，所謂的劇場現場不只是舞台上的即時表演，尙且包括表演當下每一個執行（技術和行政）層面；表演的完成，也不限於幕啓幕落之間，還應延伸包含觀眾間的同場感。尤其是，當我們的肉身無法群聚，當觀演雙方不可能以肉身同場共存，觀者與受眾透過虛擬肉身而發生的彼此之間的數位互動，似亦足以維繫我們對於劇場「現場性」的欲求，進而創造（或強化）觀眾間既虛擬又眞實無比的的同場共存感知。借用Dixson之語，「雲劇場」透過電子媒介改變了我們對眞實的認知和感受；它看似模擬實體劇場的虛擬現場性，實則正透過線上劇場翻新我們對戲劇現場性的認識，也就是至少它透過受眾彼此之間在數位劇場發生的虛擬互動，創造了一種或可名之爲「新現場」的數位劇場新空間感和現場性內涵。進一步說，當實體劇場觀演同時共聚一場的傳統現場性暫時被擱置，雲劇場提醒我們僅僅是觀眾間透過數位科技媒介的虛擬同時共場，不但已足以複製久違的現場感，甚至讓我們重新反省，是否需要對昔日堅持的現場性重新省思？對觀眾而言，是否受眾彼此的共存感，更比觀演雙方的共存感更加重要？

1. 參與式數位現場：後疫情時代虛擬空間裡的觀演移位

如果二〇二〇年新冠疫情前人們對劇場現場性的認知，主要建構於觀和演兩造在同樣空間和時間裡的共存與互動，那麼後疫情時代不同程度的社交距離管理可說是將人與人之間的肉身互動推向各種更爲極端情境，也因此造就了各種線上戲劇更爲細緻的差異。亦即，爲了在不同程度的社交隔離措施下，在數位劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

中模擬乃至創造劇場的現場性，戲劇演出不僅得運用數位科技透過自己的虛擬肉身和觀眾的虛擬肉身互動，有時候還需藉以和其他演員的虛擬肉身互動，才能完成一場演出。換言之，後疫情時代的戲劇面臨了不同程度的（觀演雙方的）無法共存，如此近乎絕境的特殊情境，反而激發劇場從業者的各種想像進而發展出若干不同的線上戲劇觀演關係。筆者嘗試以圖七的五種觀演關係，嘗試依序表述：A.觀演雙方實體同時共存同一空間，如沈浸式／環境劇場演出型態，表演區和觀眾席混融；B. 舞台和觀眾席區而不隔，如實體劇場鏡框式舞台觀演雙方的關係。以及CDE在後疫情時代戲劇工作者爲了因應對社交距離的不同程度要求，而透過數位科技發展出來的三種不盡相同的線上表演模式[37]。其中C&D是觀和演雙方被視窗或鏡頭隔絕，表演者在無觀眾的劇場群聚並完成演出，再透過鏡頭和數位媒介將演出傳遞遠方的表演受眾；其中C爲觀眾實體共聚一堂分享一個螢幕（如表一中的NT Live或是公視表演廳的電視頻道），而D則指個別觀眾單一透過視窗收看遠端表演的線上戲劇模式（如前述雲劇場臺灣或OPENTIX Live的線上戲劇）。E則指在最嚴格社交距離管制下，觀眾無法實體群聚，演員也不同場排練、不同台演出，而是由個別表演者透過鏡頭和其他表演者完成線上演出，並向個別觀眾傳送其表演者；E也正是本文最後討論的線上劇場類型。



圖七：後疫情時代五種劇場觀演類型，虛線示意實體劇場裡功能區隔的社交樣態；實線代表線上劇場裡，彼此絕對阻隔、無實體群聚的社交樣態。如：A示意觀演雙方

[37] 線上表演並不始於後疫情時代，早在1990年代末便已出現許多不同嘗試。本文主要討論後疫情時代的線上戲劇所指皆是後疫情時代發展出來的實踐，圖七分類闡釋雖特別強調疫情的影響力，實則不少型態延續了疫情之前存在的實驗，但因爲疫情的社交管理而產生了更爲細緻的區分。

臺灣大學學術期刊資料庫

無固定界線的實體沈浸式／環境劇場；B示意觀演間「區而不隔」，各自守在自己隸屬的舞台區或觀眾席，如實體劇場裡鏡框式舞台觀演區隔者。C&D皆爲觀眾和表演者之間不具備實體同場共時的「觀演分離」線上劇場，其中C爲觀和演雙方可分別進行實體肉身群聚的線上表演；D爲表演者群聚預錄或直播，受眾間不實體群聚，僅能透過個別視窗以虛擬群聚完成觀賞行爲的線上直播或預錄的線上演出。E則爲演員相互不同台，觀眾彼此也不群聚的線上戲劇。 周慧玲繪製說明。

本文「表一」中第三類定義爲「參與式數位現場」的線上戲劇類型，大多屬於圖七E式，也就是最嚴格社交管制下應運而生的線上參與式戲劇。在這類線上戲劇表演中，不僅觀眾透過虛擬化身參與表演，表演者之間也同樣是透過虛擬化身或者其他表演者互動以進行排練完成表演，或者獨立完成其單人表演。亦即，無論是觀眾彼此之間、或是觀眾和表演者雙方、乃至表演者相互之間，都是透過虛擬化身來成就彼此互動的線上表演型態；這類表演因而和圖七的CD兩式不盡相同。作者的問卷調查顯示，二〇二〇年到二〇二二年間臺灣視窗中至少可以看到三種表演平台的八齣線上戲劇節目，屬於這類參與式數位現場的表演型態。它們分別是在「雲劇場臺灣」進行錄播的《泛華五》三齣讀劇表演（2021）；新加坡實踐劇團在自架平台演出的懸疑推理劇《她們的秘密》（2021）和《解密美術館》（2022）；臺灣國際藝術節TIFA推出英國惡童劇團在虛擬會議平台Zoom演出的線上互動節目《福爾摩斯辦案：國會殺人事件》中文版，和西班牙藝術家運用影片通信服務平台Google Meet演出的線上互動節目《拾憶》；香港藝術節HKAF推出的比利時藝術家使用Chrome平台進行的線上互動節目《TM》等。其中《福爾摩斯辦案》和《泛華五》三齣讀劇表演是本研究問卷顯示最受調查者激賞的線上戲劇，前者又和新加坡的《她》與《解》同屬推理劇類型，都採取部分預錄部分線上現場的混合式表演型態，並與《TM》和《拾憶》同樣運用Zoom/Google Meet等線上會議平台進行，可說是集「表一」第三類所有「參與式數位現場」線上戲劇特色於一身。而在TIFA節目中的中文版《福爾摩斯辦案》又是由原創團隊惡童劇團Les Enfants Terribles授權百老匯的國際戲劇公司「泓洋戲劇」Harmonia Holdings, Ltd.，再在臺灣招募中文演出執行團隊，不僅進行了一定程度的文化轉譯，且有更多臺灣戲劇產業從業者的介入和參與。綜合以上，本文選擇以《福》爲例，作爲後疫情時代臺灣視窗中線上戲劇的第三個個案討論。

《福爾摩斯辦案》和《她們的秘密》、《解密美術館》、《TM》、《拾憶》這五齣分別來自英國、新加坡、比利時、西班牙的線上戲劇，都是將觀眾放置在節目的中心，以啓動觀眾參與爲策略，讓觀眾成爲演出一部分甚至直接扮演

臺灣大學學術期刊資料庫

戲劇角色的參與式線上戲劇。《福》的原創團體是位於倫敦的英國惡童劇團，最初規劃爲實體「沉浸式劇場」形態，因新冠疫情爆發無法實體進行遂改爲線上演出。它在英國演出的線上版本原以遠端會議應用軟體Zoom進行，臺灣中文版演出因應國情改在Google Meet進行。中文版《福爾摩斯辦案》改編團隊延續原版規劃，每場演出維持八位觀眾，以確保每位觀眾都能充分參與。演出時，先播放一段福爾摩斯以英語說明自己不克辦案的預錄影片，接著由臺灣招募的演員扮演華生醫生，以中文稱呼線上八位觀眾爲偵探，要求觀者協助調查現場並分析案情，在介紹案情之後，穿插播放六段分別由六位英國事先預錄好的嫌犯自我證詞的短片。購票進場的觀眾在演出期間必須打開鏡頭和麥克風，在扮演華生者的引導，以偵探身分進入虛擬的犯案現場搜集證據、檢視六名嫌疑人的證詞，並和其他通常參與的觀眾（偵探）彼此合作，分組進行法醫鑑定等，推論誰是眞正的犯案人。最後仍由英國演員扮演的福爾摩斯透過預錄影片宣布根據觀眾（偵探）的分析，宣布眞正兇手，再由臺灣演員現場扮演的華生醫生現身感謝各位偵探們（觀眾）協助破案，演出結束。

儘管《福》和《她》、《解》、《TM》、《拾憶》都採用互動式線上遊戲元素，以觀眾參與爲特色，但《福》不同之處在於它每場同時有八位觀眾以及一位演員參與，而其他四者則由個別觀眾獨自完成欣賞活動。這便使得《福爾摩斯》每位獨自身處私密環境的個別參與者（一名現場扮演華生醫生的臺灣演員和八名觀眾），不僅透過自己和彼此的虛擬分身（鏡頭拍攝的自己），群聚在一個被刻意佈置成命案現場的遠端會議平台，觀眾們更需按照演員（華生醫師）指示與分配，擔任起戲劇角色（頂替福爾摩斯的偵探），循序推進開展一樁預設的犯罪調查事件，才能推動並完成一場演出。亦即，《福》的觀眾是以角色之姿參與戲劇情節的推動，觀眾之間以及觀眾和表演者之間雖然不實體群聚，卻透過虛擬替身在數位平台上持續密切互動、猶如同時同場共存八十分鐘。如是的線上參與式（或線上沈浸式）表演，遂使得這齣參與式數位戲劇成功創造了一種後疫情時代線上戲劇的新（虛擬性）現場感。

其次，《福爾摩斯辦案——國會殺人事件》在TIFA演出期間，每個演出時段約有八個場次的表演同步進行，也就是同時有八位線上演員扮演八位華生，再加上其他幕後技術人員，總計演出七位（預錄影片）英國演員和十二位線上現場的臺灣演員（含兩位候補演員）以及其他臺灣幕後工作人員十名，加上同時段每場八位觀眾，單一場次八個線上演出現場共計六十四位觀眾，儼然一個實體演出

臺灣大學學術期刊資料庫

的編制（周，訪談吳，2022）。中文版《福》的演前指引沿用原製作官網作法，除了提供觀看的技術指南，更鼓勵觀眾事先備妥偵探工具、諸如筆記、望遠鏡、福爾摩斯帽等，營造戲劇氣氛。最關鍵的是線上現場演出的華生醫生這個角色，兼揉舞台監督、說書人、導遊等多重身分，引導觀眾讓觀者不只是旁觀觀眾，更是演出者，其參與情形甚至決定了整個演出的走向與品質。

如果前述「雲劇場臺灣」直播或預錄的「泛華五」線上戲劇，因爲別出心裁地模擬實體劇場的空間規劃而帶動觀者之間的密切互動，進而創造一種屬於觀眾之間同場共存的新數位現場性，那麼《福》對於數位戲劇現場性的新演繹，就更爲豐富完整：它不僅帶動觀眾之間的互動（分組討論劇中的犯罪事件並合作破案），每場線上演出的現場演員更藉其虛擬肉身引導觀眾參與，再創線上表演中觀演之間同時同場的虛擬共存感與數位現場性。特別值得留意的還有，《福》演出正值二〇二二年春臺灣疫情趨緩而表演場館維持全面開放之際，線上戲劇《福爾摩斯》絲毫不受影響而依舊受觀眾歡迎，驗證了線上表演已不再是實體劇場的替代品，而是另成一類的新（線上）戲劇型態。

作爲一個成功的線上表演，《福》的形式其來有自，同樣不是後疫情時代的新產物。僅就數位表演一項來說，二〇一一年英國表演研究學者Benford與Giannachi在二〇一一年聯手出版的專書*Performing Mixed Reality*裡，便可找到前期發展脈絡。該書兩位作者論述他們結合自身專長以及資訊工程和社會科學方法，針對二〇〇〇年在英國諾丁漢大學（University of Nottigham）的「混種眞實實驗室」（Mixed Reality Laboratory）以及當地藝術團體「爆破理論」（The Blast Theory）的系列實驗作品進行分析。Benford與Giannachi在觀察了一系列運用戲劇／表演概念描述的浸沒式電腦遊戲後，他們指出「在普及計算創造出來的混雜了虛擬和眞實的環境裡，觀演關係出現了變化：觀者在開始也許是傳統劇場概念裡的參與觀察者，但卻逐漸變化成爲一個表演者，進而決定了表演的動向」。[38]一如前述Dixion論述的數位表演， Benford與Giannachi提出的融合數位科技與戲劇和表演概念的科技藝術實驗與理論，在彼時便被認爲挑戰了以「現場」定義戲劇的美學底線，使得新冠疫情前十年的實體劇場藝術和數位表演，基本上是分道揚鑣各自發展。如今對照Benford與Giannachi的記述與二〇二二年在臺灣

[38] Steve Benford & Gabriella Giannachi, *Performing Mixed Reality* (Masschusess, Cambridge: MIT Press, 2011), pp. 69-70.

臺灣大學學術期刊資料庫

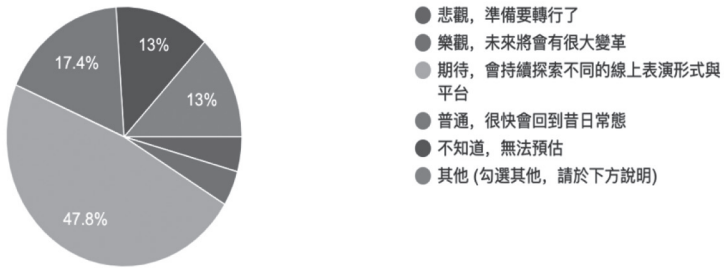
視窗裡看到的中文轉譯的英國線上互動節目，我們會發現兩者神似恍如一脈相承：英國惡童劇團的《福爾摩斯辦案——國會殺人事件》融合推理劇結構和沈浸式劇場型態，猶如提供觀眾一個混雜虛擬和眞實的環境，使得後疫情時代的觀者受眾不僅在如是的虛擬空間獲得線上群聚彼此互動的機會，更成爲表演者並實際扮演起揭秘推動推理劇劇情的關鍵角色。《福》劇不僅僅是凸顯了觀眾之間同場共存之爲劇場現場性的核心意義，觀者甚至在精心安排的演員引導，透過其虛擬肉身進入佈置好的數位劇場，轉身成爲戲劇角色之一，與其他觀眾們共同完成戲劇情節的推動。亦即，《福》劇不僅提供了後疫情時代觀者受眾一個線上群聚互動的機會，並以線上互動遊戲之姿，創造了一個觀演密切互動的線上戲劇作品，讓後疫情時代的人們難以迴避這種藉由虛擬肉身所成就的「數位」的「新現場性」。《福》劇和其他本次問卷調查的類遊戲線上推理戲劇在在印證，數位表演在後疫情時代已經堂而皇之成爲全球各地國際藝術節中境外節目的主體；這是否暗示了實體劇場和數位表演終於兩造攜手，進而出現和解曙光？

小結

二〇二二年六月筆者在設計問卷的末了，設計一個量性問題，請填表人在六個選項中擇一勾選「對後疫情時代戲劇未來展望」，並請受訪者以質性回答各自看法。出乎筆者意外的是，在表演場所每年仍持續正常演出逾半年的臺灣，這份以投入數位表演經驗較有限的資深劇場工作者爲主要填表人的問卷裡，竟然有48%表示期待（會持續探索不同的線上表演形式與平台）與樂觀（未來將會有很大變革）（圖八）。近半受訪者甚至留下總計逾千字的「對後疫情時代戲劇未來發展預期的看法」：他們或指出「感受到線上表演的限制，需要花長時間論述與發展，以及更大資源挹注與整備」；或覺得線上戲劇「終究是一個代替品」；也有認爲「線上表演不會取代實體劇場，但會改變實體劇場的數位化應用」，包括「觀眾的距離」、「觀眾的閱讀等」。不少問卷受調查者甚至更爲明確的指出未來「勢必會開啓新的數位藝術時代，而非現在所謂的線上呈現……只是影像紀錄」；「未來會區分線上演出和實體劇場兩種創作平台，是不一樣的藝術種類」；「線上表演營利模式有待探索，難度較之實體劇場有過之」；「線上劇場做得好可以擴充受眾，不受地緣限制」等等。更有趣的是，作者詳細比對每一分問卷後竟然發現，對線上戲劇表示樂觀者並非都來自特定年齡群，問卷結果並不

臺灣大學學術期刊資料庫

符合「越年輕越適應數位平台」的刻板印象。換言之，在後疫情時代，即便是每年仍然維持七個月實體劇場全面開放、數位劇場實驗有限的臺灣，在兩年半的探索和觀摩後，臺灣的劇場工作者無論自身意願如何，似乎大多樂見線上表演將可能發展成另一種與劇場共存的（新的）藝術種類。



圖八：23位填表人對後疫情時代戲劇未來展望，有48.8%表示樂觀與期待。

一如前述問卷調查所示，本文最終目的不是辯論數位化的線上戲劇表演平台是否（或如何）取代實體劇場，也不在於探討線上戲劇的可能產業模式。本文完成前夕，全民大劇團的謝念祖團長向作者表示，二〇二二年七月的實體演出票房終於衝到了八成滿，可是看到上半年報表損失千萬元台幣，難免焦慮；[39]戲劇產業歷經疫情衝擊後如何恢復，仍是一大挑戰。儘管線上戲劇去留的討論者眾，態度不復以往的一味排斥，但距離產業化也仍有一大段距離。凡此種種都說明線上戲劇未來發展如何，仍有待後續觀察。[40]是以，本文意欲指出的並非新興線上戲劇與傳統實體劇場之間的消長，而是想強調僅就臺灣視窗可見的各類線上戲劇類型，這場全球大流行的社交距離管理措施，以及導致實體劇場關閉從業者失業

39 周慧玲訪談謝念祖，2022年7月18日，iMessenger線上訪談。

40 相關報導和討論者眾，如新加坡線上戲劇現況的報導（Nabilah Awang, “Arts industry kicks back gear, but not without a hitch,” *Today*, 26 Feb. 2022. https://www.todayonline.com/singapore/arts-industry-kicks-back-gear-not-without-hitch-1825986 [Accessed 30 Nov. 2022].）；紐約的報導（Elisabeth Viventellli, “As Venues Reopen, Will Streamed Theatre Still Have a Place?” *The New York Times*, 18 Aug. 2021. https://www.nytimes.com/2021/08/18/theater/streaming-theater-future.html [Accessed 30 Nov. 2022].）；或來自德國的觀察（王顥燁：〈後疫情時代，「我們」還需要劇場嗎？〉，《PAR表演藝術》第347期，2022年7月6日。https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GB9MM8EPJ4?fbclid=IwAR1Y8h5E7dyi3jmoaAwmh0CjI00ZVOaNcfwPfK6JBVYpM5D1SIrPX1nc95c%E3%80%822022年7月7，讀取日期：2022年7月7日。）

臺灣大學學術期刊資料庫

的危機，出人意料地反其道而行地催化了劇場工作者運用數位技術，實驗摸索出各種不同模式的虛擬現場，甚至讓我們重新探問，究竟劇場的現場性是什麼？線上戲劇或許失去了傳統實體劇場中觀演雙方肉身同時共存的現場性，但各種不同類型的數位劇場豈不也透過數位科技創造出虛擬化身而開創出新的屬於觀者之間的共存現場感、甚至透過觀演移位的調度手法，創造了栩栩如生的虛擬現場性？這些虛擬肉身的互動是如此眞實，它們是否已然創造了眞切無比的數位「新現場性」？如果本文調查的線上數位戲劇正指向觀眾彼此的「同場性」，較之觀演雙方的「同時性」，更能創造所謂的現場感，我們是否已足可藉以重新修訂昔日對劇場核心精神的共存感與現場性的認識？如果延伸沈浸式戲劇的線上遊戲類表演，援引數位科技透過觀演雙方的虛擬肉身而策動受眾參與，進一步創造了屬於數位劇場的虛擬「共存感」與「現場性」，它是否也足以激發未來創作者對下一波戲劇型態提出新的變革？尤其是，線上戲劇是否能如後人類主義所主張者，成爲未來國際藝術節以及表演藝術從業者一種「即能提升跨疆域交流又可減少碳足跡」、雙管齊下的永續生產模式？

二〇二二年二月當英國進入「與病毒共存」劇場全面開放之際，當代蘇格蘭製作人與作曲家Stephen Langston回首過去兩年幾乎被Covid-19這個全球大流行全面扼殺的表演藝術產業，語重心長的提醒，表演藝術者在政府補助與藝術創意的兩相激盪下進行的各種線上實驗之後，應銘記這段特殊時期曾經的各種線上表演實驗，並不是（傳統劇場的）「替代品」（alternative），而是未來戲劇表演的「添加劑」（additive）。[41]換言之，當Covid-19對部分地區表演藝術產業的威脅仍然嚴峻，當全球戲劇產業仍未重新站穩腳步，數位劇場和線上表演平台的意義不在於它是否能夠取實體劇場而代之（一如劇場從來不曾因爲電影的發明而消失），而是它如何記載了表演藝術從業者爲了延續劇場特質而創造了那些不同於以往的劇場虛擬化身，進而改變我們對劇場現場性的重新認識？或者說，當我們回首過去兩年半緊盯視窗看著一齣又一齣的線上戲劇表演，也許我們要在乎的不是線上戲劇（比實體戲劇）少了什麼，而是思考它新增了什麼？與其將線上戲劇當作後疫情時代的臨時過客，本文主張更重要的也許是記述這個過程中，線上戲

[41] Stephen Longsten, “The pandemic nearly killed theatre—the creative way it fought back could leave it stronger,” *The Conversation*, 21 Feb. 2022. https://theconversation.com/the-pandemic-nearly-killed-theatre-the-creative-way-it-fought-back-could-leave-it-stronger-176185 [Accessed 30 Nov. 2022].

臺灣大學學術期刊資料庫

劇如何讓我們重新認識戲劇某些本質？全球大流行的疫病爲表演產業帶來的巨大震動，它所造就的也許不是戲劇史上的一段空白，而是一個數位轉折點。

臺灣大學學術期刊資料庫

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

周慧玲

國立中央大學英美語文學系教授

本文以近年對歐亞地區國際藝術節中的線上戲劇觀察與紀錄爲基礎，透過問卷與深度訪談、文獻搜集等方式，調查並對照臺灣能見及所見的後疫情時期在地、亞洲、乃至全球各類線上戲劇發展情形，嘗試以地處亞洲的臺灣爲檢視和觀看線上戲劇的視窗，追蹤並觀察在地線上戲劇的參與和容受情形。本文首先分析臺灣地區觀眾和戲劇工作者參與線上戲劇（包含觀看和參與製作演出）的整體樣貌，接著將綜合訪談以及問卷調查所得之線上戲劇表演節目，歸納爲三類線上演出型態，即傳統的直播或錄播、互動性直播與錄播、參與式數位現場等，並分別採樣一個節目或演出平台進行個案討論分析之。

本文具有雙重意圖，一方面調查臺灣戲劇產業在當地疫情下，發展出什麼樣的在地線上戲劇模式，另一方面則調查國際線上戲劇類型在臺灣的容受情形。本文將進一步綜合討論這兩個途徑的調查所得，探討後疫情時代臺灣視窗裡的在地、亞洲乃至國際線上戲劇在（全球）戲劇產業發展史中的可能意義。本文最終意圖在於以臺灣視窗所能採樣到的線上戲劇爲個案研究的取樣基礎，嘗試探討後疫情時代不同形式的線上戲劇如何延續或翻新既有的戲劇產業結構乃至戲劇美學概念？特別是，線上戲劇透過虛擬肉身建立的數位現場，除了作爲實體劇場特殊時期的替身，它們還提煉出什麼樣的更深沈的戲劇核心價值？

關鍵字：線上戲劇　數位劇場　虛擬肉身　雲劇場臺灣　後人類主義

臺灣大學學術期刊資料庫

From Virtual Corporality to Digital Liveness: "Liveness" Redefined by Post Pandemic Online Theatre

Katherine Hui-ling CHOU
Professor, Department of English, National Central University

This paper takes some online performances of Asian and European international arts festivals viewed in Taiwan, examining the exchange of digital theatre programs and aesthetic thoughts. To keep close and immediate observations and recordings of how the Covid-19 pandemic has impacted the global theatre industry since 2020, this paper discusses and analyzes the results of questionnaire and in-depth interviews conducted by the author in the last two years. To probe into the types and styles of some 70 digital performances created during the lockdown of Asia and Europe and collected in the questionnaire, I will then make three case studies, each exemplifying the three online theatre categories, i.e., streaming theatre programs, interactive online performance, and participatory digital theatre.

The objectives of this paper are to make a thorough investigation of local theatre practitioners' investment on online theatre experimentation, as well as their reception of international digital theatre trends viewed in Taiwan. The ultimate goal of this paper is to take the local, Asian and global online efforts, arguing how they may have redefined the sense of liveness of conventional theatre, and hereby made the digital turn in theatre history as well as historiography during the post-pandemic era.

Keywords: online theatre digital theatre virtual corporality
CloudTheatre Taiwan post-humanism

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文化部：〈《藝Fun劇場—精彩上線》表演團隊陪伴民眾「藝」起防疫〉，《文化新聞》，2021年7月9日。https://www.moc.gov.tw/information_250_130685.html，讀取日期：2022年11月30日。

_____：〈文化部積極性藝文紓困補助〉，《文化新聞》，2021年9月22日。https://www.moc.gov.tw/information_250_136863.html，讀取日期：2022年11月30日。

中央社：〈因應疫情升級，文化部宣布藝文場館梅花座〉，《中央通訊社》，2021年5月11日。https://www.cna.com.tw/news/firstnews/202105110282.aspx，讀取日期：2022年11月30日。

王菲菲：〈當表演藝術與公視相遇：專訪《公視表演廳》黃湘玲製作人〉，公視《開鏡》季刊PTS action Quarterly，2019年1月31日。https://medium.com/@PTS_quarterly/當表演藝術與公視相遇-8d9027eb9ff8，讀取日期：2022年11月30日。

王顯燁：〈後疫情時代，「我們」還需要劇場嗎？〉，《PAR表演藝術》7月號第347期7月號，2022年7月6日。https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GB9MM8EPJ4?fbclid=IwAR1Y8h5E7dyi3jmoaAwmh0CjI00ZVOaNcfwPfK6JBVYpM5D1SIrPX1nc95c%E3%80%822022年7月7，讀取日期：2022年7月7日。

林育綾：〈全國首個影音平台！『公視表演廳』80場演出限時免費看」〉，《ETToday新聞雲》，2020年4月16日。https://www.ettoday.net/news/20200416/1692742.htm，讀取日期：2022年11月30日。

_____：〈表演劇場不開放觀眾兩大原因：梅花座等於「演一場、賠一場」〉，《ETToday新聞雲》，2021年7月8日。https://www.ettoday.net/news/20210708/2025927.htm，讀取日期：2022年11月30日。

周慧玲：訪談鄒鳳芝，2021年5月21日。桃園國立中央大學。

_____：訪談黃湘玲，2021年8月23日。電話訪談。

_____：訪談吳維緯，2022年5月10日。Google Meet訪談。

_____：訪談石佩玉，2022年6月25日。Google Meet訪談。

_____：訪談謝佩珊，2022年6月。Email信件與I Messenger訪談。

_____：訪談謝念祖，2022年7月18日。iMessenger訪談。

陳宛倩：〈臺灣邁入付費線上劇場時代！果陀推線上直播音樂劇〉，《聯合報》，2021年7月28日。https://udn.com/news/story/12660/5634715，讀取日期：2022年11月30日。

國家表演藝術中心、國立臺灣博物館、國家電影及視聽中心：《如何推動後疫情時代博物館、美術館、表演藝術官舍及各文化館舍之數位策展、線上藝文、數位行銷與服務專題報告》，中華民國立法院第10屆第2會期教育及文化委員會，2020年11月26日。

Awang, Nabilah. “Arts industry kicks back gear, but not without a hitch.” *Today*, 26 Feb. 2022. https://www.todayonline.com/singapore/arts-industry-kicks-back-gear-not-without-hitch-1825986 [Accessed 30 Nov. 2022].

Benford, Steve & Gabriella Giannachi. *Performing Mixed Reality*. Masschusess, Cambridge: MIT Press, 2011.

臺灣大學學術期刊資料庫

Dixon, Steve. “The Genealogy of Digital Performance.” *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Masschusess, Cambridge: MIT Press, 2015.

Gilbert, Stephen. “Peers voice fears for Covid-19’s `acute impact’on performing arts,” a letter to Rt Hon Oliver Dowden MP, UK Parliament, 20 May 2020. https://www.parliament.uk/business/lords/media-centre/house-of-lords-media-notices/2020/may-20/peers-voice-fears-for-covid19s-acute-impact-on-performing-arts/ [Accessed 20 Sep. 2021].

Guibert, Greg & Lain Hyde. “Analysis: Covid-19’s Impacts on Arts and Culture.” *Covid-19 REFLG Data and Assessment Working Group of Covid-19 Weekly Outlook*, 4 Jan. 2021. Argonne National Library. https://www.arts.gov/sites/default/files/COVID-Outlook-Week-of-1.4.2021.pdf [Accessed 20 Sep. 2021].

Langston, Stephen. “The pandemic nearly killed theatre—the creative way it fought back could leave it stronger.” *The Conversation*, 21 Feb. 2022. https://theconversation.com/the-pandemic-nearly-killed-theatre-the-creative-way-it-fought-back-could-leave-it-stronger-176185 [Accessed 30 Nov. 2022].

Miah, Andy. “A Critical History of Posthumanism.” In Medical Enhancement and Posthumanity. Edited by Bert Gordijn & Ruth Chadwick. Springer, 2008.

Papagiaonnouli, Christina. *Political Cyberformance: The Etheatre*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Rurale, Andrea & Matteo Azzolini. “The Impact of Covid-19 on the Future of Performing Arts: A Survey of Top Industry Executives in Europe and the US.” *MAMA, The Art of Managing Arts* (17 Nov. 2020): 1-20. Edited by SDA Cocconi School of Management. https://www.sdabocconi.it/upl/entities/attachment/REPORT.pdf [Accessed 1 May 2021].

_____. “The Impact of Covid-19 on the Performing Arts Sector.” *MAMA, The Art of Managing Arts* (3 Dec. 2020): 1-2. Edited by SDA Cocconi School of Management. https://www.sdabocconi.it//upl/entities/attachment/EXECUTIVE_SUMMARY_RICERCA_COVID.pdf [Accessed 1 May 2021].

Viventelli, Elisabeth. “As Venues Reopen, Will Streamed Theatre Still Have a Place?” *The New York Times*, 18 Aug. 2021. https://www.nytimes.com/2021/08/18/theater/streaming-theater-future.html [Accessed 30 Nov. 2022].

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：參考劇目

《TM》，2022年2月26日-3月27日。Alexander Devriendt編劇導演，《第50屆香港藝術節》，比利時Ontroerend Goed劇團製作。http://www.ontroerendgoed.be/en/projecten/tm/。

《拾憶》*Recall*，2022年3月8-13日。Francesc Serra Vila創作，英語場表演；譚天、于明珠，中文場演員，2022臺灣國際藝術節。BEatHome Festival特約製作，May 8th, 2020首演。http://www.fserravila.com/recall-full-video.html。

《機器超人》*To be a Machine*，2022年3月23-26日。Mark O`Connell及愛爾蘭正點劇團Dead Center編劇，Bush Moukarzel& Ben Kidd導演, Dead Center製作，《第五十屆香港藝術節》。首演於2020年愛爾蘭都柏林市，《2020都柏林藝術節》2020 Dublin Theatre Festival特約製作。https://www.deadcentre.org/tobeamachine。

《暗黑珍妮》*_jeanne_dark_*，2021年10月14日。文本／導演：瑪莉詠．席耶菲Marion Siéfert，艾蓮娜．德．羅弘斯編舞／主演，齊菲爾特製作公司與歐貝維利耶國家戲劇中心共同製作，兩廳院《2021秋天藝術節》。原訂首演於2020/10/2-18，巴黎春天藝術節Festival d'automne à Paris。https://www.festival-automne.com/en/edition-2020/marion-siefert-jeannedark。

《福爾摩斯辦案：國會殺人事件》*Sherlock Holmes: An Online Adventure-The Case of the Hung Parliament*，英國惡童劇團 Les Enfants Terribels製作。https://lesenfantsterribles.co.uk/shows/sherlock-holmes-online-adventure/

《她們的秘密》，2021年5月31日-6月6日。新加坡實踐劇團製作。https://practice.org.sg/zh/the-bride-always-knocks-twice-killer-secrets-ch/

《將進酒食樂章》線上決定版，2021年9月30日-10月3日。許佰昂編劇導演。臺北佰優座劇團製作，2021臺北藝術節首演，雲劇場臺灣。

《麻雀（死）在物流貨倉的晚上》，2021年7月16日。鄒棓鈞編劇，徐堰鈴導演，中國文化大學戲劇系演出。第五屆全球泛華青年劇本競賽得獎作品讀劇藝術節，國立中央大學主辦，雲劇場臺灣。http://wsdc.ncu.edu.tw/festival。

《亡命紀事：我是誰？》，2021年7月17日。郭宸瑋編劇，杜思慧導演，國立中山大學劇藝系演出。第五屆全球泛華青年劇本競賽得獎作品讀劇藝術節，國立中央大學主辦，雲劇場臺灣。http://wsdc.ncu.edu.tw/festival。

《新年到來前的二十四小時我們對生活感到厭倦》，2021年7月17日。韓菁編劇，何一汎導演，國立臺北藝術大學戲劇系演出。第五屆全球泛華青年劇本競賽得獎作品讀劇藝術節，國立中央大學主辦，雲劇場臺灣。http://wsdc.ncu.edu.tw/festival。

臺灣大學學術期刊資料庫