

空氣晶體與實境劇場：愛慕劇場的《嬋聲》¹

楊凱麟

觀眾限定 9 名，在黑色垂簾所圍起的窄仄空間裡，3 人一排緊湊地貼坐著，無有左顧右盼的可能，像是乖乖入座於即將啟程的夜行車廂裡，等待著愛慕劇場的《嬋聲》開演。

前方布幕拉開之後，是一道深長的走廊，與觀眾席等寬，50 公尺縱深，狹長走廊的兩側是昔日公路總站的辦公室，一扇扇門窗構成兩道綿延不斷投往視野深處的牆，在透視法的消逝點裡有光，走出一個身形已縮得極小的演員發出各種聲響，現場收音後在觀眾背後放大播放。像是眼耳失調般，表演的景物極遠，演員尺寸在眼裡縮小如 3 寸偶人，高敏度的同步收音卻千里傳音由後方大聲傳來。眼睛在前極目而視，耳朵卻被反轉，而且放大的聲量還更大地扯開眼耳的距離。讓人不安的是，近坐在觀眾席前景的一位蒼老女人，身形佝僂、定格不動。

以長達 50 公尺的劇場空間來撕裂眼與耳的鄰近性與單向性（必須用眼睛聽，用耳朵看？），這是《嬋聲》讓人震撼無比的開場。當然，讓所有觀眾感染「管狀視野症候」的這座長廊並不是特意搭建的「舞台布景」，剛好相反，愛慕劇團在高雄不同的透天厝、替代空間與小劇場裡搬演著一齣又一齣戲，導演宋淑明並不在傳統的「黑盒子空間」裡安置她的演員，反而以非典型的劇場空間讓觀眾屢屢感到驚喜。在 2015 年的《這是一方空地》裡，演員往來穿梭於透天厝的不同樓層與街區，以即時投影將室內劇場擴展成多維與高張的空間拓樸裝置。

每一齣愛慕劇團的戲都像是一種獨特的「實境劇場」，這是以燈光、聲音、走位與速度對既有空間重新調校、組裝的「就地戲劇化方法」，而總是數量極少的觀眾座位與演出場次（《兒子》、《我不愛你不愛俄愛他》與《嬋聲》每場座位都少於 10 人，僅演 4 場），使得劇場成為一種極迫近即臨的稀少經驗，某種搭配著陳年建築且必然重組現場的擴增實境與「沈浸式現場展演」。

《嬋聲》將劇場空間重塑成一個被截斷密封的時間隧道，聲音通過這段距離後衰減為純然的靜默，看與聽像是幻影般被永恆地封包在這個「記憶密室」（*huis clos*）裡卻不再可能和諧，彷彿真正的戲劇性僅來自被不斷強迫去感知的這個深長走廊，它使得坐在觀眾席的我們必須錯亂地重構眼睛與耳朵的距離，而這個感知的錯亂則成為悲劇的真正主角，兩位女演員只是這個「亂」的肉身化，深長的走廊重新賦予了她們的黯澹存在，像是不捨得離開的二縷幽魂，在早已人去樓空的陳舊建築中仍苦苦糾纏，幽人鬼語，聲聲啾啾。

宋淑明將劇場的橫向視野（*landscape*）九十度翻轉成垂直於觀眾的巨大長管，舞台失去了能賦予事物現實性的深度感，深長且窄直的視野使得遠在走廊盡頭的角色必須穿透厚實的空間才能被觸及，她們彷彿走動於空氣晶體的底端，與我們阻隔著「過去時間

¹ 演出場次：2018/12/15（六）18:00、20:00；2018/12/16（日）18:00、20:00。演出地點：高雄建軍跨域基地。

層」(nappe du passé) 所堆疊的厚度。在她們能被看見之前，視線必須不斷往返於由不可見空氣所製造的厚度之中。因為這個長廊，代表事物狀態的深度（長寬高）被空氣的厚度所晶體化了，戲裡的兩個角色沈浸在空氣的戲劇化作用裡。長廊悠悠，彷如能劇的花道，將舞台登場退場的一瞬拉展成戲劇本身。

在這個深厚的空氣晶體裡，兩個人物時而在童年時而老年，時而過去時而現在，她們拖著長長的影子往前或往後走動，身形隨之增長或縮小、清楚或模糊，彷彿走動在時間的長廊之中，每一步都標定著不共時的生命記憶與悲歡，走動並不能離開，而是時間往前或往後的飛梭挪移，人物愈遙遠身形就愈細小散渙。而不同時間層的對話與互動雖然透過長廊的共鳴傳來，但在時空的多重錯亂中卻永遠也僅是不可溝通的「他者的單語」。

對於《嬋聲》的觀眾來說，太過深長的管狀走廊破壞了景深的概念，一前一後相隔 50 公尺的兩位角色不再可能置身於相同的「焦平面」(focal plane)，動作對白亦不再有共時性，然而視覺在走廊中的奇幻拉長卻使得觀眾如同置身在十七世紀荷蘭黃金時代的繪畫問題之中，重新目擊彼得·德·霍赫 (Pieter de Hooch) 在他最優秀的風俗畫中所呈現的視覺經驗，人物因處於半開著的門後深處而更顯出存有的迷人魅力。

使存有的厚度（而非深度）成為劇場的問題，這似乎就是《嬋聲》透過兩位女演員所欲撐持拉出的戲劇性。而戲中投影在長廊天花板上的影像似乎進一步加碼了由距離與方位所給予的感官錯亂，當代劇場觀眾置身在這樣的聲光重組隧道之中，或許正如劇中人物所言，「別害怕要呼吸，要呼吸才能活著。」

再一次地，愛慕劇團的三位核心成員（導演宋淑明，演員洪仙姿與鄧羽玲）以一種重新戲劇化的時間地勢學，在限定的空間裡，充滿原創能量地擴增了我們對當代劇場的想像。