

在語言的邊境漂流：四名離散劇作家的母語創作實驗

梁家恩母語馬來西亞華語，來自馬來西亞南部；張依諾母語粵語，來自加拿大；宋柏成母語台語，來自台南；法蘭奇母語粵語，來自香港。



梅雨季的傍晚，走入台北華山文創園區裡的白色老建物，樓梯口邊走往上就有更多的粵語浮現。二樓的穿廊是狹窄的，整排的窗卻開很大，雨水濺濕地上。人們小聲打著招呼，似有一點期待與緊張的氣氛，領票後放傘，脫掉鞋子，踩進燈光更暗的地方。這裡叫做果酒練舞廠。

友人：有點奇怪哦，你哋咁好交情的咩？

Tali：Baik, banyak baik. Semua orang kawan baik.（好，很好。所有人都是我的好朋友。）

印尼移工Tali搞丟了馬來西亞雇主阿輝的機車，兩人的友誼關係因此生變，這場交錯著粵語、馬來語、閩南語與華語的戲中場景，也呈現了馬來半島南部日常的多語樣貌。這是第一棒上場的劇作，作者梁家恩已經從事戲劇工作多年，這次的作品《三輪摩多》他身兼導演與演員，台上演完，便和劇團導演拉椅子坐下來，和觀眾們對談。

接著同晚演出作品的是張依諾，他是在加拿大出生的香港移民第二代，作品以粵語和英文為主，「這是我第一次發表劇本。」讀劇結束後，有人送上鮮花，擁抱合照，因為在演完《回家 Homecoming》不久後，他便要再「回」到加拿大生活。

梁家恩母語馬來西亞華語，來自馬來西亞南部；張依諾母語粵語，來自加拿大；宋柏成母語台語，來自台南；法蘭奇母語粵語，來自香港。四人入選了「隔離島劇團」於2024上半年發起的計畫《另存新檔》，成為客席劇作家，一起陪伴彼此在短期內密集激盪。階段性的成果，即是劇團以《右鍵》為名，在台北市中心的華山1914文創產業園區的果酒練舞場，以讀劇的方式呈現四部作品的切片。

劇團和計畫本身，給予劇作家自由發揮的空間，讓四人以完全不同的方法去表現「移動」這個主題，並在劇本創作過程中發揮了台語、馬來西亞華文、香港粵語的特色；它們共享了劇團的部分導演與演員，且演出時都備有通用華語字幕。

這些劇作或許還在青澀狀態；且這些劇，也都與客座的年輕劇作家們有個人生命經驗的關聯。觀看這兩晚以《右鍵》為名所框架的四場讀劇呈現，像是在真正的「新檔」被「另存」以前，看見創作

者構思與掙扎的生動過程，手指靈巧地按下，如語言還在活潑的跳動。

走出昏暗的練舞廠，我們與四位劇作家聊聊他們對於「母語」創作的認同與掙扎，以及他們如何從自身的生命歷程出發，在移動和離散經驗中尋找創作的聲音。使用多種語言面對異質的觀眾，這次他們得到了什麼啟發？未來又將會如何繼續發展手上的劇本？



| [香港劇作在台灣](#) /

香港劇作在台灣：離散與創傷經驗中的創作聲音

《回家 Homecoming》的映後座談，主持人與提問者以中文提問，張依諾也用中文回答與談，最後他主動提議，要用英文來表達自己內心的總結感想。

即使是在燈暗的練舞場，也能清楚觀察到張依諾在說英文時有更多的肢體表達，顯得更加自在與活潑。「我是從八歲的時候回到加拿大，大學畢業後來到台北。這個作品很大部分是源自我自己的親身經歷。」張依諾1997年生於加拿大，其父母也是在該年從香港移民過去，2000年時又搬回香港住五年。

除了遷徙之外，父親在2017年去世，一切發生得突然，這些斷裂感隨著張依諾大學畢業來台灣發展，煉成了這次他所呈現的劇作《回家 Homecoming》主題：設定上，劇中的兩兄弟從少年時期被拆開，擁有兩種不同國家的生活經驗與移動軌跡，以及不同的性格。

張依諾說，「很多移動的人可能會想像：『假設我沒有移動的話，我的生活會是怎樣？』」因此他假設他自己如果沒有離開媽媽，那母親的生活會不會跟現在一樣？他的生活會不會跟現在不一樣？這個落差在劇場該如何呈現？

劇中兄弟倆在父親的告別式上所爭吵的主題，或許正反映著張依諾內心的拉扯與衝突。

故事簡介：☒母離異的兩兄弟，在☒親猝死之後於喪禮上重逢。兩人被迫☒對多年從未解開的心結，遊歷兩人橫跨太平洋的生命經歷，少年時所遭受的創傷，以及如何在一切再也回不去的時候，尋找「家」，再☒向未來。

這是張依諾第一個劇作，過去，他在加拿大是舞蹈科班的出身，有舞台經驗，但寫劇本是第一次。這個創作媒介的選擇與父親有關，也與遷移狀態有關：「因為我父親大學時候有做舞台劇，他對於劇場是有一個執迷的，在香港是因為成家立業所以停下來做劇場，直到我長大了，他才能去做自己想做的東西，所以他參加了當時溫哥華的粵語劇團。」張依諾的《回家 Homecoming》同樣是在香港之外，在台灣的粵語劇團，做了呈現，對他來說「是好好講他（父親）故事的一個方法。」

創作與呈現的過程中，張依諾的身份與創作主題，也面臨許多挑戰。身為「二代」，張依諾自知，他和「土生土長」的人會有明顯的落差。例如自幼接觸香港文化的方法，對他來說就是影視作品，如同《回家 Homecoming》的製作與呈現，都反映了香港語境之下的中文、廣東話跟英文還有書面語的複雜性。

由於是在加拿大的語言環境承襲下來，他會自我懷疑，是否他只是「再現」了這些作品的香港性。「我在製作字幕的時候特別有感覺，會覺得自己是不是像在把一個『以前的香港影視作品』給舞台化？因為字幕的形式和影視作品一樣，我的作品是唯一一個全場都有中英文字幕的。」



2024 6 6 2024 /

複數的語言，複數的觀眾

來到台灣做劇場，張依諾也會懷疑自己，應該面向台灣觀眾，還是香港觀眾？「還是對香港觀眾而言，我要證明所謂的移民二代有辦法用母語去創作？但是這個移民二代是誰，母語是誰，在我的身上是有一點混淆的。」在台灣就學多年的他，認識到台灣的多元在一塊島嶼的疆土上有著不同時期的人來來去去。「可是，香港的人是往外跑，而且是跑得好遠的感覺……」

這樣的差異，卻也使他萌生突破的企圖心。張依諾曾經就讀台灣文學所，認為台灣本土的文學是強壯的，也有所謂留學生文學，以及陳思宏、李琴峰這樣的「已經移到外面，也仍有強烈的台灣身份，這樣的作家我覺得有建立起來。」因此，張依諾對標這個期待，嘗試結合酷兒、離散相關的主題，來呈現他自身獨特的「移民」、「二代」樣態。

他認為過去香港的離散有點仰賴於「我們到外地，如何去維繫華人身份？」的大中華預設，即使華人身份指向的不一定是中國大陸，而是「香港這個空殼所承載的華人身份。」但是如今香港已經和從前不同，是慢慢受社會運動影響而長出自己的認同。

這對於「二代」來說，有著複雜的衝擊。他會開始思考自己的香港身份、自己跟香港這個地方的關係是什麼，而不是很抽象的第幾代華僑或華人；同時卻也因為疏離於本土意識漸漸茁壯的本地生活經歷，所以「2019年後，我覺得很多本來離開香港的，有所謂『香港血統』的那一些本來已經在（移民社會）裡面的二代，好像有點被排出去了。」

回顧起社會運動的影響，張依諾說，傘運的時候他差不多高中畢業，當時父母親也是偏黃的，他們會很同情，覺得「香港現在為什麼會搞成這樣子」，但是也沒有特別去指涉到香港是別於中國的一個族群認同。2019年的時候他已經上了大學，因為對抗爭的凝聚情感而更加認同香港這個地方，卻因為沒有國籍，「相較之下，這東西（香港社會的變化）實際上對我的影響會比較沒有那麼強烈。」



劇本作為對話與夢話

張依諾看了法蘭奇的劇，哭泣不止。「他技巧上面是實在太厲害了，他可以觸碰到的議題是非常的實驗性、非常珍貴的，所以我從中段就一直哭，哭到座談中間我才停下來。」他說，「他的東西碰到我的自身經驗，像是有一個出口。」

同樣來自香港，法蘭奇1988年生於香港，畢業於北藝大劇場藝術創作研究所。他的作品《這只是我跟自己說的夢話》起初是感嘆於許多香港朋友來台灣的不適應，身邊有人使用安非他命成癮，甚至自殺。但法蘭奇看見的不是悲劇的表象本身，而是使用這些物質成癮背後的需求。「為什麼會有這個需求，那個 context 是什麼？也許是這個世界對他來說太痛苦了，他需要找個東西來安慰自己。這是一個 piece。」

法蘭奇的眼裡看到的是更多種面貌與壓迫下的面孔，不一定是來自香港的人，也不一定是使用安非他命。他說很多人可能藉由賭博性質的行為，各種合法的藥物，或甚至是不合法的藥物來安慰自己。「也許對很多人來說，他需要一個東西來安慰他自己，需要說個故事來安慰自己。於是我就把這些piece慢慢撿回來，包括一些寫作上面的練習。」

將這樣的心情轉化為創作，法蘭奇決定以特定編劇技巧的練習作為這次的目標。因為隔離島劇團設定的主題「移動」，讓他想到卡瑞·邱琪兒（Caryl Churchill）的《心之所欲》（Heart's Desire），讓時間不斷的打碎、重來。

《這只是我跟自己說的夢話》不斷使角色重來、再重來，強迫複習每個開頭的台詞，使人注意到背景布幕後面，是果酒練舞廠的另一側大窗，外頭昏暗，高樓鑲著紅光的電子時鐘明顯，顯示的是台灣的時間。

在《這只是我跟自己說的夢話》，為什麼時間會一直重複呢？也許角色想要一個好一點的故事。那好一點的故事是什麼？爬梳下去，也許是角色生命裡面遇到不可承受的創傷。「我最容易想得到的，是來到台灣的難民或移民的自我安慰。」



故事簡介：在約定好要殉命的那天晚上，消息洩漏了。殉命小隊隊長「建國」與被少林武僧追擊的神秘少女「如花」一同被困在奇岩重劃區的秘密基地。兩人不知彼此背景，在各種試探以及合作之後，兩人成功逃離基地。往宜蘭乘船逃亡時，遇到殉命小隊的其他隊員。叛徒就在裡頭。這只是我跟自己說的夢話。這一切都只是我想再跟你說說話。

對法蘭奇來說，劇本創作並不陌生，去年，他曾以《寄：》獲得獲得第二十五屆臺北文學獎劇本組評審獎。起心動念，是經歷香港反修例運動後，想要跟台灣人說香港的事，因此法蘭奇將寫劇本視為對話的方法：「我要考慮什麼角度是台灣人聽得進去。例如一個從香港來到台灣的香港人，他坐在你旁邊，他有什麼 struggle；或者他有一個在監獄裡面的朋友，他受到什麼苦。這件事情對台灣人來說是比較吃得進去，就是很情感面的。」

不只是觀眾，他在寫劇本時，即預設了劇場作為共同創作的產物。法蘭奇說明劇本創作和其他的文字創作不同，因為劇本需要被人讀出來、被搬演過，否則寫劇本的人無法將腦內想像的東西真正呈現出來，也就無法更好的去編修改進。讓不同工作者一起參與的「實戰」是需要成本的，這也是他認為這次隔離島劇團計畫的價值所在「有一些像這次的小小的發表，讓編劇可以繼續修改它的劇本，是很重要的。」

現在，法蘭奇對於《這只是我跟自己說的夢話》這個劇本的發展想像，不只是談香港人的議題，而是企圖去傳達「台灣就是移民的」這件事。「香港只是一個折射，或是一小部分而已。台灣就是個移民的國家，從原住民族、南島語族就一直在移動，還有中國的移民，日本跟荷蘭的殖民，國民黨的再殖民也帶了更多的移民進來，現在新一批的包括移工和所謂的新住民，還有不被承認的黑工，沒有身分證的移工後代，還有圖博人，這些人其實都建構了什麼是台灣。」



移動、語言與權力關係：星馬之間的「三輪摩多」

來自馬來半島南部的梁家恩，生於1990年，目前就讀北藝大文創研究所，在這次隔離島劇團《另存新檔》的計畫之前，他已經從事編導、表演與劇本創作多年，也是唯一一個在本次劇作呈現中，同時兼任導演與演員工作的人。

這次的作品《三輪摩多》取材於自身，但這並非他的創作常態，「我以前不會想要講自己的故事。一開始我投入劇場，剛好是馬來西亞社會運動風起雲湧的時候，那時候不會想說個人的故事，比較是有種大敘事的傾向吧？的確也比較喜歡做社會議題相關的創作。」

梁家恩反省過去，覺得從前自己對藝術的想像力比較狹隘，想要做「可以啟迪人民的一些事。」彷彿自身的經驗與社會議題之間是可以一刀切開的兩件事。這次，他從自家真實存在的「三輪摩多」出發，並不是因為想要講自己的故事，而是因為他所關注星馬流動的議題，具體而微的，就在他老家的場景之中展開。

星馬之間，很多人當天出國、當天回國，在新加坡賺錢，再回馬來西亞住，因為新加坡物價是馬來西亞的三、四倍。「我們兩國之間，開車不塞兩個小時內就到；但是肯定塞車，因為大家都太想去新加坡賺錢了。那條新柔長堤的日流量大概是三十幾、四十萬，假日會突破五十萬，就是非常可怕的交通狀況。如果你要省錢，你就要犧牲你的精神。」

劇中，名為阿輝的角色就是以梁家恩的父親做原型，也真的有那台三輪摩托車，這個字面意義的「移動」，不只是許多馬來西亞人會去新加坡工作，還有很多印尼人、孟加拉的來到他的村子裡做建築、做務農的外勞，梁家恩覺得這個循環很有趣。所以他構思了這個故事，先是寫成散文，才在想，「如果用劇場的方式來把它講一次，會變成什麼樣子？所以我就直接把這個故事概念交給隔離島劇團，他們也覺得很適合。」



2024 6 6

2024

/

主題「移動」在梁家恩這裡很明顯，但，「它除了是身體上的移動之外，也是心裡認同的一種搖擺吧。」他解釋，先不說國籍認同這種大問題，當一個人在工作的地方做了十年、二十年，「你在新加坡的時間會長過你在家鄉的時間，或者因為你每週、每兩週回去一趟，很多人情世故的微妙的變化，你是不知道的。」

現實上的疏離，可能導致一種矛盾的狀態，是移動者的內心感到更加愧疚、想要補償些什麼，而「更愛自己的家鄉」，藉此更加凸顯「我是有家鄉的」這件事情。

故事簡介：一位在新加坡工作的閩勞，把三輪摩多借給家鄉的印尼外勞，某個早上這台摩多不翼而飛。兩人踏上尋車之路，途中因故產生猜忌，這段跨國友情正受到嚴重考驗。

作為在台灣粵語劇團，隔離島的另一個想要凸顯的創作向度，自然是「語言」本身，而這在梁家恩的生命經驗與作品裡，幾乎是不證自明的，因為「多語在馬來西亞就是我們的環境音。」不過，他解釋，一旦在舞台上演出，多語就會變成一個很刻意的行為。「它應該要是個自然的東西，但是到舞台上，你必須『刻意自然』，不然我們就很容易變成標準中文。」在馬來西亞的劇團往往是將語種分開，馬來語的劇團只說馬來語，華語的劇團就說華語，因此這對梁家恩來說，同樣是一個創作上的挑戰。

讀劇呈現以後，他的朋友與他分享回饋，覺得《三輪摩多》更像是小說，因為描述性強，不像一般看到的劇本是由對話構成。但梁家恩解釋，他原本就是要寫一個獨白篇幅比較大的作品，因為在星馬之間，不同族群、多語以及職業身份和權力關係之下，《三輪摩多》仍要呈現出一個普遍性的存在狀態：「兩個人想的事情完全不一樣」。在劇作中，一個角色講內心話的時刻，他的內心話跟外面發生的事情不一樣，他說「這樣就很好玩了。」



從粵語劇團的台語劇作看回自身

這次劇作家中最年輕的宋柏成，2000年生於台灣台南，現在就讀台藝大戲劇所，從事理論研究與劇本創作。他說，到大學時他才真的進劇場看過戲，就讀歷史系的他一開始先去修戲劇相關的課，再進到台大話劇社。「但其實我很早就知道我想要做『表演』這件事情，我發現「編劇」是一個比較可以去精確講出我自己想說的話的方式。」

生長在台南的北區，「台語本來是一個只會在我家裡的場合使用的語言。」宋柏成是在國中、國小的時候參加字音字形的比賽，因此學了台語羅馬字，他說，「但是，大概國中就是我台語能力的巔峰。」到了台北之後，不在家裡，就完全不會講到台語，所以台語對他來說是一個「不斷失蹤的狀態，流失的狀態。」這也成為他與隔離島劇團相遇的契機。

宋柏成說，在隔離島劇團的合作中，「一開始大家都看不懂我寫什麼，因為我一開始的本沒有翻譯，全部都是台文。」變成「少數身份」的創作者，使用著創作文體上相對少的台語羅馬字，他開始思考不同的語言跟華文之間的差異，以及彼此的相對位置。

不只對於宋柏成，也對於許多台灣人來說，台語本來就是一種比較日常式的、家庭式的一種溝通語言。進入到文字創作的領域，宋柏成描述，「真的想要說什麼時候，尤其是在我的書寫功課裡面，就很容易進入一種，需要『多思考一下』才知道要怎麼說，需要『查一下』才能夠接近某種想像中比較精準的表達方式。」這也是台語推廣困境的現實。

他反省，當台語不斷被作為一個正典的方式，越來越多人在學一套書寫方式的時候，到底日常的、真正的、實際上的使用方式，這個落差該如何被看待？當台語成為一個官方表現的語言之後，它跟過去的國語之間的差異性，到底在哪裡？「香港人有時候羨慕台語現在受到政府重視，因為他們擔心會失去粵語；但，我更羨慕他們在日常生活中，其實都不斷在用粵語溝通。我的日常生活中已經不太會使用台語。」



語言使用的裂縫，從日常到創作的裂縫，乃至於作品本身，都在傳達一種斷裂感。宋柏成解釋，一個人使用著自己「應該熟悉，但又不熟悉」的語言，去講一個「無法用語言形容」的概念，這個裂縫，便是《金色弓鞋》。

地震後，房間牆面出現一道裂縫，縫隙中有一雙鞋。那是雙傳統的弓鞋，是為纏足的人所製作的，不知已被塵封在牆壁中多少年，就這麼被大地震開。鞋在房間主人的夢裡徘徊，從一個夢到另一個夢，總是看得見它的蹤影。或許是關於一個灰姑娘式的故事，或許是關於一名綁蹻的戲曲演員，這雙弓鞋從未消失。

《金色弓鞋》裡的一個重要事件是地震，作為島嶼的開端，這個具象的裂縫使他產生政治性的聯想，「就是夾在兩個巨大的板塊中間。」宋柏成的寫作狀態是將幾種素材與意象放在一起，希望觀眾對文本能產生各自閱讀的方式，保持文本的開放性；但過於開放也可能會缺乏解讀的路徑。宋柏成在思考，華文段落裡面穿插台語字眼，「那個感受蠻不一樣的，不知道是因為語言本身的質地，還是因為平常的習慣。其實華文跟台語之間也有一個裂縫。」裂縫的下一步會是什麼？劇本還在未完成階段，是接下來發展的課題。

隔離島劇團或許也逐漸正在裂縫裡成長。那晚果酒練舞場的《右鍵》讀劇呈現時，台語劇作是全場最頻繁有人伸長脖子，大部分的觀眾都需要左右移動以閱讀布幕上的華語字幕。這些觀眾，或許不只是香港人，也有陌異於台語的台灣人，臺北畢竟相對於台南，也是台語在日常使用度較低的區域；而隔離島劇團承接了這個場景。

這便是正在moving on的隔離島劇場實作，「大家都在摸索方法，開闊想像空間。」兩晚四場讀劇呈現結束後，劇團工作人員趁大家還未穿上鞋子離去以前，提醒著「請填寫問卷。」映後問卷除了關於這次《另存新檔》的心得，也好奇填答者的背景，他們為何而來，又是對哪些語言、什麼樣形式的劇場演出有興趣。像是法蘭奇說的「劇場藝術是一個展現給觀眾的藝術形式。」這群觀眾的樣貌以及他們的回饋，或許也會影響劇團下一次異質組合的實驗。