王嘉明：以劇場思考關係

繁體中文全譯｜原文資料截至 2026 年 9 月 13 日

王嘉明，1971 年出生於台北。與其只把他理解為實驗劇場導演，不如把他視為一位系統的建構者：透過這些系統，人、語言、聲音、物件與歷史經驗，得以彼此進入感知。 他先就讀國立臺灣大學地理學系，之後在國立臺北藝術大學完成導演方面的研究所訓練。他的專業工作橫跨導演、寫作、教學、製作與舞台管理、跨領域表演，以及大型公共活動。他帶領的莎士比亞的妹妹們的劇團，通常簡稱「莎妹」，國際上則以 Shakespeare’s Wild Sisters Group 為名。 [1]

人們熟悉的「**劇場頑童**」稱號，確實捕捉到他身上的某些特質：笑話、不敬、流行歌曲、語言遊戲，以及讓表演者做出種種不可思議之事的樂趣。但這個稱號也可能遮蔽作品背後嚴謹的思想工作。他自己的文章反覆強調，劇場由相互作用的系統構成——視覺、文字、聲音、身體、空間與時間——意義從這些系統的關係之中產生，而不只是來自舞台上說出的命題。 [2]

因此，我的核心解讀是：**王嘉明表面上不斷變換風格，其實掩藏著相當一貫的方法。** 他持續更換材料，是因為長久以來探究的對象，並非某一特定類型、國族身分或文學經典，而是一個世界如何被組織起來，以及另一種組織方式，又能如何使我們以不同方式聆聽、感受或理解它。

這也使他的思想養成格外重要。地理學、維根斯坦、崑曲、大眾娛樂、武術、魔術、歷史探究，以及製作一齣戲時不得不面對的實際要求，並不是零散的背景興趣，而是進入同一個問題的不同入口。

1. 養成：地理學、大學劇場，以及發現語言會做事

一位走進劇場的地理人——而不是單純把地理學拋在身後

王嘉明的地理學教育，不只是個引人注意的生平插曲。在訪談裡，他將地理學描述為一種開放的探究：一個地方為何會成為現在的樣子？氣候、河流、土壤、交通、經濟活動與人的居住，必須放在一起考察。他以相近的方式處理劇場。角色的內在動機，只是人、物件、空間與聲音所構成的更大配置中的一部分。 [3]

這意味著，慣常的詮釋問題可以發生一個重要的翻轉。我們不再只從「這個人有什麼感受？」出發，也可以問：「什麼樣的配置，使這種感受成為可能？它又如何變得可以被察覺？」

一個在房間裡等待的人，並不只是一個等待心理分析來解釋的內在意識。房間的尺寸、入口的方向、外頭的聲音、身體之間的距離，以及等待持續多久，都可能已經構成這個事件。這是我從他的地理學說法延伸出的理解，但也描述了他後來在劇場系統論述中明確提出的實作重點。 [4]

他最初的劇場社群，是**台大話劇社**，而不是專業藝術學院。在與導演戴君芳的一場回顧性對談中，王嘉明提到，自己當年主要在她的作品裡演出，直到大四才執導畢業製作《小偷嘉年華》。話劇社也屬於一個更大的網絡，其中包括魏瑛娟、馬照琪、符宏征與但唐謨等人。它是一個讓不同學科背景的人一起成為劇場工作者的地方。 [5]

這裡有個值得注意的曲折。王嘉明說，解嚴後大量出現、以身體為中心的表演，曾開始令他感到厭煩；他的回應，是回到文本，仔細地做一齣戲。因此，不應把他後來對身體與聲音的實驗，想像成某種反文學運動的直線延續。他當時就已經透過與周遭環境的分歧，塑造自己的方向。 [5]

維根斯坦是他明確指認的思想來源

在 2019 年與劇作家簡莉穎的對談中，王嘉明表示，大學時期對哲學的興趣，使他接觸到**維根斯坦與語言哲學**。他隨即將這份興趣，連到自己在話劇社裡對語言、演戲與身體動作之間落差的觀察。相較於事後籠統地把他的養成歸入「後現代」，這是一個更確切的思想座標。 [6]

這條線索，在他 2013 年發表的〈則〉裡變得更具體。他思考規則如何使創作自由成為可能，規則如何必須被實際執行，而不只是以符號表示，以及不同規則系統如何相互碰撞。文章從寫作習慣與劇場構成，走向法律、例外、倫理判斷，以及維根斯坦所思考的倫理與「將世界視為整體」之間的關係。 [7]

重要的並不是王嘉明把戲變成哲學學說的圖解，而是他把劇場創作視為一種實作性的探究，處理哲學也會提出的問題：一句話如何獲得效力？什麼使一個行動可以被理解？遵循規則與只是展示規則的符號，差別何在？

他的例子一如既往地具體。把一個代表監獄的物件放到舞台上，本身並不會建立起這個劇場世界的規則。你必須決定，身體、光線、動作、節奏與聲音，在其中究竟能做什麼。符號為某個事物命名；真正運作的劇場配置，則讓事情發生。 [7]

身體的教育，也來自其他地方

王嘉明童年時的興趣包括霹靂舞與武術。他回憶自己借閱武術書籍，也練習過陳氏太極拳、合氣道與八卦掌等。在他的理解裡，聲音屬於身體，而不是一條獨立、主要歸文學管轄的通道。這些興趣，為他對時間掌握、協調與身體能量的敏感，提供了一條比較不屬於學院的源流。 [8]

另一種早期教育是**魔術**。在〈假（下）〉裡，他記得自己如何向同學表演戲法、被拆穿、學習不那麼容易看破的技巧，並發現如何調度觀眾的注意力。他也喜歡事後揭露機關——然後看著觀眾再次回來，心甘情願地再受騙一次。 [9]

這是一個很能照亮他劇場觀的起源故事。「真實感受」與「人工技巧」的對立，在這裡已經不再穩固。所有人都可能知道幻象是被建構出來的；這場相遇，卻仍然能產生真正的懸念、驚訝、喜悅或失望。技藝在於安排這場相遇，而不是假裝建構已經消失。

2. 崑曲是啟蒙，不是裝飾性的借用

王嘉明回顧自身經歷時，一個最重要的說法是：**崑曲啟蒙了他對劇場可能性的認識**。

大四那年，一位學長給了他一張上海崑劇團演出的票。他不情願地去了，卻帶著震撼離開。他後來說，那次經驗對他的影響，比碧娜・鮑許或舞踏的演出更強：兩名演員、一桌二椅，竟能產生如此驚人的繁複性。使他頓悟的，是唱、唸、身體動作、音樂、物件與空間之間精密的關係。 [10]

這改變了我們理解他後續生涯的方式。傳統表演並不是等他已經建立好當代美學之後，才被引入、用來加以豐富的資源。它參與奠定了他對當代劇場可能性的理解。

崑曲讓他看見，稀疏的舞台不必是貧乏的舞台；明顯可見的程式，不必阻礙情感投入；極其繁複的組織，也可以生成流動感。這些座標，有助於理解他後來如何把嚴謹的結構，與看似不受規矩約束的表面結合起來。

2012 年與江蘇省崑劇院合作執導《**南柯夢**》時，他抵抗一種期待：當代導演似乎就必須「革新」這個形式。他長時間待在南京工作，向蔡正仁、張繼青等前輩藝術家學習。他關注的範圍，延伸到字音、嗓音質地，以及材料在時間上的組織方式。 [10]

這裡的重要差別，在於強加新奇，與讓既有形式重新變得可以被感知。他的說法顯示，傳統劇場可能早已包含前衛藝術所追求的複雜性；導演的工作，或許是辨認並啟動它，而不是宣告它過時。

另一次不同的國際接觸，發生在 **2008 年**。王嘉明與莎妹成員前往羅伯・威爾森位於紐約長島的 Watermill Center，參加為期五週的駐村，發展戶外作品 *Plastic Holes*。這讓劇團置身於跨國的視覺、音樂、身體與空間實驗環境。這是一場有文獻記錄的相遇，但若因此把王嘉明簡化成威爾森的台灣弟子，同樣會造成誤導。 [11]

3. 他的思想工作坊：文字、經典、歷史與生活之樂

王嘉明也談過，自己因為讀進《文字的故事》，開始研究甲骨文；他還閱讀《**金剛經**》、《**六祖壇經**》**與**《**聖經**》。依他自己的說法，令他好奇的是陳述與實踐背後的思想、行為系統，而不是蒐集有聲望的參照。他對**李漁**《**閒情偶寄**》的興趣，也以生活為中心：衣著、園林、房間、飲食、睡眠、愉悅，以及讓經驗獲得質地的種種身體處境。 [3]

與李漁的這條連結，尤其能說明問題。在發展一個劇場計畫時，王嘉明被一本沒有傳統戲劇情節的書吸引，而不是直接選一齣現成劇本。吸引他的，是一種安排生活、留意生活的方式。在這裡，思想工作未必意味著把劇場提升到日常事物之上。日常事物本身，可能就已經包含關於感知、社會組織與愉悅的精細問題。 [3]

他在《PAR 表演藝術》的「**一字一劇場**」專欄，是觀察這個頭腦如何運作的最佳紀錄之一。這些文章從一個漢字出發，走進實作、美學，有時也走進政治問題。語氣經常滑稽或帶刺，處理的主題卻十分嚴謹：劇場規則如何運作、聲音做了什麼、為何「尊重」文本不是一件簡單的事，以及追求文化上的宏大，如何可能讓製作走錯方向。 [12]

「拼貼」可能成為逃避分析的說法

在〈解〉裡，王嘉明反對把「拼貼」與「後現代」變成解釋他作品的萬用詞。他的意思並不是材料從未被並置，而是每一種材料，都同時屬於多重意義與使用網絡；導演必須探查它們的交會之處。

一只杯子，並不是可以任意替換的視覺符號。材質、功能、擺放情境與社會用途，都會改變它能做什麼。同樣地，一個電視節目、一個流行樂團，或一樁駭人聽聞的刑案，也攜帶著歷史條件、形式特徵、情感聯想與後果。選材應該涉及發現關係，而不只是展示兼容並蓄的品味。 [13]

這正是兩種說法的差別：「他結合高雅與通俗文化」，以及追問那些材料的哪些特性，確實在表演中被啟動。

我的理解是，王嘉明的戲劇構作，經常是一種**關係性的剪輯**：尋找能夠讓彼此連結、同時在數條通道中運作的元素。一首歌，可以攜帶歷史記憶、建立身體節奏、打斷敘事，也可以暴露角色借來的情感詞彙。它的作用在於這種多重性，而不只是讓人認出它。

歷史不只是一連串政治事件

2011 年談到常民三部曲時，王嘉明明確提及**年鑑學派**。令他感興趣的，是透過價值觀、時間經驗與日常生活來探究歷史，而不是只透過重大政治事件。他將大眾文化描述為一條更貼近日常身體經驗、得以進入歷史的路徑。 [14]

這是另一個有文獻支持的思想座標，值得被賦予比「好玩」這個籠統標籤更大的分量。它有助於解釋，為何一個舞步、一句煽情台詞或一種電視節目格式，在他的作品裡都可以成為歷史證據。人們不只是透過對事件表態來生活於歷史之中，也透過學習如何移動、欲望、開玩笑、讓自己聽起來現代，以及想像幸福，而棲身其中。

4. 戲劇構作究竟如何形成

他經常從一項任務出發，而不是從頓悟出發

王嘉明把自己稱為「**相親型**」**導演**：與文本的關係，有時更像被介紹認識，而非一見鍾情。即將到來的藝術節、學生製作，或朋友的推薦，都可能決定最初的選擇。他說過，孟若與達爾文一開始都不容易進入；感情是在工作的過程中逐漸形成的。 [6]

他描述開始寫《Zodiac》的過程，更加平實。國家文化藝術基金會的結案要求，使他必須先完成創作補助案，才能申請製作補助。他記得，這個行政限制幫忙推了他一把，讓他完成劇本——也讓他發現，寫作與導演可以成為密不可分的樂趣。 [8]

這不只是關於官僚程序的小故事。它使某種藝術家神話變得複雜：彷彿藝術家總是先發現內在的必要性，之後才尋找實現它的方法。在這裡，場合、義務或制度提供的機會，都可能參與生成那份藝術上的必要性。

詮釋還不等於劇場系統

在〈系（中）〉裡，王嘉明區分了詮釋的準備工作，與一場演出動態的建構過程。知道文本的歷史或概念意義，還不能告訴我們，它如何在活生生的演員之間、在特定空間與特定長度的時間裡運作。執行的系統，必須另行發展。 [4]

在〈系（上）〉裡，他拒絕一種期待：一齣製作應該可以被濃縮成一句簡潔的訊息。各系統相互作用所建立的世界，本身就有意義。這不是反對思想，而是反對把思想與一個可以從作品裡拆下來的文字結論混為一談。 [2]

實際的結果之一，是劇本不必永遠先於舞台。在《**膚色的時光**》中，王嘉明描述自己寫到某個階段，必須先把空間設計確定下來，才能繼續完成劇本。他也使用明確的時間限制：任何一側的觀眾，都不

能超過七分鐘看不到現場演員；在更長的時間區間裡，兩邊觀眾看到演員的累計時間，也需要取得平衡。 [15]

這可以說是極其字面意義上的戲劇構作：書寫注意力如何被分配。

這也解釋了，他為何懷疑把坐著讀本的排練視為中性的起點。姿勢、空間與身體活動，本來就會影響話語的意思，以及話語聽起來的樣子。在這些關係還沒被探索之前，就先固定一種詮釋，可能過早限縮作品。 [15]

聲音不是文本的附屬品

他的〈音〉強調，必須把劇場裡的文字當成聲音來處理。重點並不是語意消失了，而是文字意義不能代替真正的聲響構成。說話的密度、樂器音色、節奏、聲源的位置、擴音方式與附帶產生的聲響，都參與其中。深刻的文本，不會自動產生深刻的劇場；只負責告訴觀眾「你現在該有什麼感覺」的音樂，可能其實沒有做多少事。 [16]

同樣的邏輯，也支撐了他對翻譯的理解。在〈尊〉裡，他認為，把莎士比亞帶進中文，需要的不只是尋找高雅詞彙或古典詩詞的對應物。當代口語與歌唱語言的力量——包括林強的《向前走》——可能更有助於重新找回劇場能量。 [17]

依這種理解，忠實可能要求我們改變語言的表面，才能重新找回一個行動。與其把具有聲望的語言原封不動搬過來，不如尋找什麼能讓它在當下擊中人、遲疑、誘惑、嘲弄，或令人不安。

5. 早期作品：欲望、殘酷與情感的人為性

王嘉明早期的成熟作品，確立了幾個持續出現的關懷：語言與行動的落差、欲望對借來的腳本的依賴，以及娛樂與暴力之間的接近。

2002 年首演的《請聽我說》，是很好的入口。評論者郭亮廷描述，這齣戲用刻意過度加工的韻文、順口溜、言語爭辯，以及戲仿文學式的雄辯，表達一段煽情的三角戀。在其中一場，對外遇的爭吵，變成一段以節奏推進、追問什麼才算「正常」的盤問——婚姻、一夫一妻、性別安排、身體機能。可笑情人的修辭手段，成為揭露一個看似理所當然的範疇其實並不穩固的方法。 [18]

這是一個重要的區別：語言遊戲不是附著在嚴肅主題上的裝飾性笑話。它就是一個人試圖捍衛欲望、重新安排判斷條件時所採取的行動。

2003 年的《泰特斯——夾子／布袋版》，在 2023 年二十週年時重新登場，讓莎士比亞的暴力與流行音樂、強化的語言及偶戲相遇。這個製作的歷史顯示，王嘉明與經典的關係，早已同時包含不敬與技術上的投入：轉化並不是逃避材料難度的藉口。 [19]

《殘，。》：作為匱缺結構的愛

2007 年的《**殘，。**》，以柏拉圖《會飲篇》中人被分為兩半的神話，作為出發點之一。作品把材料組織成一連串樂章，穿過相遇、流行形式、欲望，以及愛與暴力、犧牲之間的接近。台新獎評審的說明，特別強調重複、速度變化、反轉、對位，以及身體與空間的關係。這齣製作於 2008 年獲頒第六屆台新藝術獎表演藝術類評審團特別獎。 [20]

這裡令我感興趣的，是它不再把愛視為某個獨特而善於表達的個人的私有財產。愛變成有模式可循的東西：重複的姿態、熟悉的話語、期待，以及填補匱缺的企圖。另一篇當時的評論，也強調作品如何從親密欲望，走向更大的集體投入與犧牲形式。 [21]

所以，幽默底下有殘酷的一面。我們可以認出某句表白是套話，卻仍然繼續需要它。知道情感的機械如何運作，並不會自動使我們從中解脫。

《膚色的時光》：空間性的知識與市場上的認可

在 **2009 年的**《**膚色的時光**》裡，陳綺貞的音樂成為一齣劇場推理作品的一部分，探究愛情較為陰暗的運作。這齣戲由誠品春季舞台委託製作，將一個實驗劇團放進具有高度辨識度的文化商業場域。 [11]

它的重要性，並不只在於把獨立流行音樂的感受力，與劇場實驗並置。結合王嘉明對分置觀眾席、觀眾如何接觸現場身體的寫作說明，這個製作提供了一個格外具體的例子：知識如何受位置與時間長度所塑造。觀眾不只是接收一個謎題；演出本身，也決定觀眾能遇見多少，以及何時遇見。

這齣戲後來獲得 **2010 年台新藝術獎表演藝術類首獎**。這項肯定，標記了一種創作實踐的成形：形式上的難度與對觀眾的吸引力，不必互相排斥。 [1]

6. 常民三部曲：透過身體經驗的跨太平洋歷史

「**常民三部曲**」，大概是把王嘉明放進你一直在探索的跨太平洋文化生態時，最清楚的切入點。

它的製作順序與歷史順序並不一致。《**麥可傑克森**》**最早在 2005 年推出**，以 1980 年代為場域；《**李小龍的阿砸一聲**》**於 2011 年接續登場**，回望 1970 年代；《**SMAP X SMAP**》**則在 2013 年問世**，處理 1990 年代。它們主要並不是標題中那些明星的傳記。不同的娛樂形式，成為組織台灣歷史經驗的不同方式。 [22]

《李小龍的阿砸一聲》把龍的形象、武術威力與集體抱負，轉化為複雜的家族神話。王嘉明明確說明，他選擇外來流行偶像，是為了處理台灣吸收並轉化外來文化材料的能力。因此，這些偶像表面上的外來性，本身就是重點之一，而不是必須克服它，才能抵達真正的在地主體。 [14]

《**SMAP X SMAP**》尤其鮮明地展現了這個形式上的論點。日本電視、連續劇敘事、表演慣例、攝影機，以及混合的語言語域，不只是作為參照出現，也參與組織劇場事件本身。分集式的構成，以及日語與台語的使用，讓文化中介的過程變得可聽見，也具體落在身體上。 [22]

我的理解是，這些作品在追問：外來文化形式如何成為**生活的裝備**——展示男子氣概、表達愛意、感覺自己見過世面、當一個粉絲，或想像迷人未來的方式。

這比單純的文化影響模型更豐富。一項美國或日本的產品，不只是抵達台灣，然後改變台灣人的品味。人們練習它、誤認它、模仿它的聲音、改造它的姿態，並把它納入彼此的關係。歷史穿行於這些挪用之中。

其中也不存在清楚的分界，把帶著自覺的反諷與真誠的依戀分開。作品可以揭露一種文化幻想是如何被製造的，同時仍讓它的音樂、節奏或身體亢奮發揮效力。觀眾不會被安全地安置在被檢視的對象之外。

這種曖昧，是王嘉明的力量之一——也如後來某些評論所顯示的，是他的風險之一。

7. 孟若與達爾文：方法的兩種不同擴展

《親愛的人生》：轉譯一種觀察實踐

《**親愛的人生**》**於 2018 年首演**，取材自艾莉絲・孟若的小說；後續版本與國際演出，包括 2019 年巴黎秋天藝術節。這齣製作把文學材料重新置入台灣的處境，而不只是替加拿大故事換上翻譯後的對白。[23]

在 2023 年柏林列寧廣場劇院（Schaubühne）的訪談裡，王嘉明解釋，自己最初想做的是一個由四篇較短故事組成的演出。孟若接著提供了比適合改編的情節更重要的東西：**一種觀察方法**，尤其是讓讀者從中推想一段人生的那些空白。

他把她間接的表達方式，連到中國古典詩歌，包括風景如何在不點明情緒的情況下透露感受。他也以圖示描述四個部分：移動的模式、語言密度的變化、一個靜止的人物，以及前面空間結構的重新組合。它們之間的連結是音樂性的，而不是一條連續的情節。[24]

這很好地修正了一種看法：文學改編就是挑選事件，然後尋找視覺上的對應物。王嘉明試圖轉移的，是一種關注事物的方式：資訊可以給得多麼少，卻仍然讓一個世界在它周圍形成？

地理問題與這個問題密不可分。安大略省不會因為改了幾個名字，就變成台灣。氣候、距離、交通，以及一個地方的熟悉或陌生，都會改變一次相遇的意義。他談到桃園——那個離得很近、反覆經過，卻未曾真正生活其中的地方——使在地改編比訴諸普遍人類情感更具體。[24]

《物種大樂團》：作為歷史生態的劇場

達爾文這條路線，經由 **2019 年學生製作**《**物種起源**》，發展成 **2020 年規模更大的**《**物種大樂團**》。在訪談裡，王嘉明描述自己閱讀達爾文時的掙扎，以及如何逐漸發現它與地理學教育之間的親近。他在藝術上的閱讀，拒絕把演化輕率地等同於線性進步，或最強者的勝利。[25]

這個專業製作，匯聚了十二名表演者、家族歷史、遷徙、衝突，以及**大象體操**的現場演出。它問的不是，每個人能否被賦予同一個起源故事，而是那些沒有共同過去的人，是否仍然可能擁有共同的未來。[26]

在形式上，這個計畫把王嘉明既有的工作程序延伸到新的領域。不再由一位主角承載一條歷史線，而是讓多重時間、身體與敘述，佔據同一個環境。音樂加入另一種有組織、相互依存的活動，而不只是提供情感背景。

但科學與歷史材料，也帶來另一種責任。不同元素能夠美麗地共存，還不夠。我們必須追問，它們的共存產生了什麼樣的解釋——以及生物學的詞彙，究竟讓人類差異變得更清楚，還是只提供一種引人聯想的類比。

這個問題，會在評論的回應中變得格外重要。

8. 演員不只是概念的執行者

王嘉明與**莫子儀**的長期關係，提供了格外具體的排練實踐證據。

回想兩人在《泰特斯》的合作時，莫子儀描述自己如何必須把身體的活動，與一段獨白的情緒、語言走向分離，同時保留重新結合它們的能力。演員並不只是被要求「有表現力」；不同通道必須變得可以獨立控制。他們的合作延續過多部製作，莫子儀也形容，王嘉明特別能注意到演員的特質、習慣與卡住之處。 [27]

這有助於解釋，為何眼前的結果，可以同時帶著偶一般的質感，又充滿生命。表演者可以被視為配置中的一個組成部分，卻不因此變得被動。掌握一項困難的新身體或發聲能力，可能改變整個演出團隊能做到的事情。

然而，這個過程也存在一種要求很高的不對稱。導演可以設定陌生的條件；演員則必須發展出足以棲身其中的能力。莫子儀形容這個經驗既令人興奮，又十分折磨。他的證詞，既不支持把集體遊戲想像成毫不費力的溫情圖像，也不構成對導演施加難度的自動譴責。它描述的是一段由挑戰、辨認與技術成長構成的長期關係。 [27]

王嘉明的《**理查三世**》於 2015 年首演，並在 2021 年改作為《**混音理查三世**》，進一步把政治劇場轉化為聲響場域。後一個版本，明確以取樣與混音的方式處理歷史材料，追問歷史真相與政治感知如何被製造。 [28]

把這些作品連起來看，角色並不總是一個不可分割的組合：一具身體、一個聲音、一個內在自我。這些元素可以被重新分配——而重新分配本身，就可以成為主題。

9. 傳統表演與近期合作：不同系統，而不是一種可供輸出的風格

王嘉明與傳統形式的合作，份量大到不能被當成偶爾為之的「跨界融合」。但同樣重要的是，不要想像他把一套單一的現代化方法施加到所有地方。

2022 年的《無題島：孽種與魔法師》，是與 **Baboo／廖俊逞**及**明華園天字戲劇團**合作，從《暴風雨》出發的作品。在創作討論中，Baboo 強調敘事立場的改變：如果不再主要透過那位宣稱擁有權威的魔法師來理解島嶼，會發生什麼？作品所構想的精靈與非人存有世界，動搖了一個前提：人類統治者的說法，應該組織一切。 [29]

這可以放在達爾文作品的旁邊理解，但這裡的生態同時也是劇場的生態。計畫試圖在台灣歌仔戲外台的野性、精湛技藝與既有能力裡尋找資源，而不是假定，它必須先被整頓修飾成適合當代藝術場域的模樣，才有價值。 [29]

作者性的分配，在這裡很重要：這些是合作提出的命題，不應事後把所有想法都歸到王嘉明一人身上。

《誠實浴池》，2024 年

《**誠實浴池**》由王嘉明與**谷野九郎（Kuro Tanino）**共同編劇、共同導演，台灣與日本表演者參與，並從川端康成《睡美人》中取得靈感。浴池的世界，透過台日共有、卻又不盡相同的文化情境，組織欲望、記憶、睡眠與死亡。 [30]

在這裡，跨國工作不只是把完成的台灣作品拿到國際上演出。另一位導演的劇場想像，也參與建構作品。這項合作後來也出現在東京 2025 年 Autumn Meteorite 的節目中。 [31]

《微笑之國》，2024 年

他在臺中國家歌劇院執導雷哈爾的《**微笑之國**》（**The Land of Smiles**），使自己進入另一套限制之中：輕歌劇、聲樂表演、承襲而來的音樂結構，以及東西方愛情故事的情境。這個製作由張致遠指揮、林芳宜改編音樂，透過當代社會與音樂的對比，重新框定原有材料。 [32]

值得注意的是，這與他談崑曲時的做法並不相同。尊重一種形式，可能意味著保留並釐清它的內在邏輯；另一場相遇，卻可能要求明顯的移置與重新構成。「當代」並不是可以同時套在兩者身上的單一視覺處理方式。

《女王的名字》，2025–2026 年

《**女王的名字**》以**魏海敏**為核心發展，2025 年首演，透過互相競逐的名字、角色、欲望與歷史建構來探究慈禧。它的演職人員名單，格外清楚地呈現了合作結構：魏海敏擔任藝術總監與主演；王嘉明擔任導演及共同編劇；陳健星擔任共同編劇與詞作；游富凱擔任戲劇構作，並有龐大的設計與音樂團隊參與。 [33]

理解這齣戲時，不應只把它當成替一位受到醜化的歷史女性平反，而可以把它視為一項探究：一個人物如何在數種彼此不相容的描述之下，變得可以理解。一位重要京劇表演者的在場，使這些問題無法與某個特定表演身體的能力及歷史分開。

在 **2026 年 7 月第二屆臺北戲劇獎**中，這齣製作獲得**最佳戲劇獎**，**柯智豪與林芳宜**則獲得影像／聲音設計類別中的聲音設計獎。這些是對整體製作與設計的集體肯定；王嘉明並未獲得該年度的導演獎。 [34]

10. 看似個人創作背後的機構

莎妹不只是「王嘉明的劇團」

劇團成立於 **1995 年**，**魏瑛娟**在創團歷史中居於核心地位。團名指向維吉尼亞・吳爾夫所想像的莎士比亞妹妹，以及女性創作可能性所受到的壓抑。王嘉明的突出地位，不應抹去這條源流，也不應抹去曾在這個組織裡創作的其他導演與藝術家。文化部的介紹呈現了一個擁有多條創作軌跡的劇團，包括 Baboo 的國際發展。 [35]

這不只是補充更正的註腳。一種得以持續的實驗創作，需要一個能容納不只一齣製作、一種美學或一條生涯的組織。排練知識、技術記憶、製作人關係、觀眾信任，以及重演作品的能力，都在其中累積。

演職人員名單也揭露了反覆出現的合作關係：製作上的**陳汗青**、設計上的**黃怡儒**、音樂與聲音上的**柯智豪、林芳宜**，以及在不同形式要求中持續回來的表演者。這些名字，不是在概念工作完成後才加入、可以互相替換的服務提供者。在一種空間與聲音可以決定寫作的創作實踐裡，他們本來就應該被放進作者性的討論。 [33]

混合的經濟，而不是浪漫地置身市場之外

《**膚色的時光**》是一個很有啟發性的商業案例。依劇團公布的資料，誠品的演出共十九場，約有 7,000 人次入場，售票率為 99%。這些是劇團自行報告的觀眾數字，不是經過獨立查核的利潤資料；單靠它們，也無從知道王嘉明個人的收入。但它們確實顯示，實驗作品可以透過文化零售商的委託製作平台，接觸相當規模的付費觀眾。 [36]

同時，他的創作也依靠公立劇場的節目、補助、教育場域與各種合作。他更廣泛的專業工作，包括執導 **2009 年世界運動會開幕典禮的一部分**，以及 **2014 至 2016 年傳藝金曲獎頒獎典禮的策展與導演**。這些活動擴大了他的職業生態，但不能據此判定任何一條收入來源，在個人所得中佔了多少。 [37]

可成立的結論，不是他為實驗藝術找到一套自給自足的商業模式，而是他的藝術持續性，受到**數個彼此重疊的委託製作、聘用、展演與文化價值系統**支持。

國際化是一次次一起工作

最有力的例子，是 **2016 至 2018 年與日本第七劇場的交流**，參與者包括導演**鳴海康平**、三重縣綜合文化中心，以及莎妹。國藝會的紀錄顯示，這個計畫在 **2015 年表演藝術國際發展專案中，獲核定新台幣 350 萬元補助**。這是計畫補助，不是劇團的年度收入，更不是個人酬勞。合作包含反覆進行的製作、駐村，以及表演者、導演、設計師與製作人之間的交流。 [38]

它的一部分價值，在於持續的時間。紀錄呈現了長時間的協商與地方接觸，而不只是一場短暫的藝術節亮相。這類安排，使合作者得以發展共同的工作知識，也讓觀眾能隨著時間，接觸一段持續演變的關係。 [38]

2018 年的《珈琲時光》，就在這條軌跡中形成。片名來自侯孝賢的電影，但劇團特別說明，作品並沒有直接重現電影的劇本或影像，而是把關係、元素與質地，轉化為一處容納數個歷史時期與不同時間經驗的公寓場景。 [28]

巴黎與柏林也很重要，但它們不只是認證章。《親愛的人生》透過具體的展演機構流通：巴黎秋天藝術節、克雷泰伊藝術之家（Maison des Arts de Créteil），以及後來列寧廣場劇院的 FIND 藝術節。作品的國際生命，是透過這些組織關係被製作出來的。 [23]

11. 台灣、文化品牌與技藝的限度

有所處之地的作品，不必預設一種國族本質

在 **2025 年 12 月**的一場訪談中，王嘉明強烈拒絕一種期待：創作應該先從定義「台灣精神」出發。他區分作品的創作，與「台灣」作為標籤時可能具有的行銷用途。他認為，從國族口號開始，可能阻礙藝術家與觀眾留意那些真正構成地方的環境和關係。 [39]

這不應與漠視台灣混為一談。他的意思是，自己本來就置身於此：任務在於探究這些連結，而不是事先強加一個被簡化的身分。他對穿行城市巷弄、發現小市場、祠廟，以及建築立面後隱藏的種種配置的興趣，也屬於同一種注意力。 [39]

這個立場，在較早的制度批評裡也有對應。在 **2014 年的〈大（上）〉**中，他質疑，興建更大的劇場，或要求更高的國際地位，是否就一定能擴大藝術的可能性。文化的規模與藝術所造成的影響，並不是同一件事。 [40]

我的理解是，他提供了一種**不必被迫代表整體的在地性**：作品可以從台灣實際的歷史與物質關係中長出來，而不必成為代表台灣整體的象徵。

但繁複的關係，不會自動成為可理解的關係

對這種創作最有力的批評，關乎這樣的情況：被建構出來的系統，在創作者眼中可能比在觀眾眼中更清楚。

評論《**物種大樂團**》時，**陳正熙**明確表示自己欣賞王嘉明過往的成就，卻也描述作品中科學、歷史、文化與個人材料令人難以消化的堆積。他質疑，達爾文、家族歷史、當代認同與樂團之間的關係，是否已經變得足夠清楚。對他而言，精巧的組織，有以一個令人投入的辨認與情感環境，取代探究的風險。 [41]

不能只因為王嘉明拒絕「拼貼」一詞，就把這種批評排除掉。導演意圖建構一個系統，不等於已經證明其中的關係變得可以被感知。

這個區別至關重要：

複雜性可以揭露關係，也可以讓關係免於受到檢驗。

觀眾可能強烈感受到數種材料同時在場，卻不理解其中一種材料，究竟改變了其他材料的什麼。對祖先與身世的辨認，帶來情感上的滿足，不一定就等於檢視歷史因果。科學類比可以開啟思想，也可能只是提供一套迷人的詞彙，讓那些棘手的差異原封不動。

這些不是偏好簡單劇場的理由，而是複雜劇場應該接受檢驗的標準。

另一個相關的張力，存在於王嘉明對人為技巧與觀眾愉悅的辯護裡。在談「假」的文章中，他認為，問題不在於表演是否經過設計，或是否試圖取悅觀眾，而在於設計是否有效。 [9] 然而，批評仍然可以追問：*朝向什麼目的有效？* 興奮、精準、情感認同與新的理解，是彼此相關的可能性，卻不是同一種成就。

12. 食譜、當前方向與志業的形狀

2021 年出版的《王記食譜：料理莎士比亞》格外有用，因為它把這套創作實踐，變成一個可以在劇場之外檢視的對象。這本書以台式便當為構想，分為三冊，由**葉忠宜**設計；**Baboo** 主編；**柳廣成**繪製插畫；**李漢強**則參與海報再創作。三冊將準備與方法的說明，和《泰特斯》、《理查三世》結合起來。 [42]

這是它與你一直在探究的設計生態之間，一條具體的連結。這本書不只是導演工作的紀錄；另一群創作者，賦予這份工作新的物質與時間形式。

它的料理隱喻，也格外貼切。文本不是一盤必須原封不動端上的神聖菜餚，而是需要準備、切割、火候、搭配、順序與呈現的材料。結果取決於食材如何互動，也取決於人們在什麼條件下遇見它。這本書把這個類比明確展開，而不只是把食物當成討喜的封面概念。 [42]

截至 **2026 年 9 月 13 日**，他已公布的下一個主要製作，是《**地動說——世界不是一幅靜物畫**》，從布萊希特《伽利略的一生》取材，為臺南文化中心館慶與 2026 臺南藝術節製作。演出排定於十月，也包含青年演員共創計畫。公布的關懷連結了知識、權威、妥協、當代資訊文化，以及那些看似穩固的信念底下，其實不斷晃動的地面。作品尚未首演，因此，不應把節目論述誤當成已實現、已受評論檢驗的成果。 [37]

不過，它在這條創作軌跡中的位置，仍然引人思考。地理的想像、對信念系統的興趣、對預製真理的懷疑，以及必須與某個特定演出團隊一起思考的要求，再次回到這裡。

最終使王嘉明與眾不同的，不是他能在莎士比亞、達爾文、孟若、流行娛樂與傳統戲曲之間移動。參照範圍廣，並不難宣傳。更困難的成就，是讓每一次相遇，都改變劇場創作實際運作的條件。

他的養成，顯示一種特定的藝術智能：**對哲學敏感，卻不依賴哲學闡釋；對形式要求嚴謹，卻懷疑招牌式風格；處於歷史之中，卻抵抗國族品牌化；而且持續受到與他一起工作的身體、技藝與機構教育**。

相應的脆弱處，也同樣具體。一位如此擅長生成關係的導演，有時可能生成比觀眾所能有效檢驗更多的關係。因此，他最好的作品，必須不只確立「一切都有關聯」。它還必須讓某個連結，真正產生新的重要性與作用。

對我而言，這是理解他志業最有實質意義的方式：**不是透過劇場表達一套已經完成的世界觀，而是運用劇場，去發現一個世界由什麼構成——以及當其中的關係被重新安排時，會發生什麼**。

引用來源

編號依正文首次引用順序排列；下列短題用於辨識來源，未必是網頁原題。文內編號與來源條目皆可點擊開啟原始網頁。

[1] ETI：王嘉明人物資料

[2] 王嘉明，〈系（上）〉，《PAR 表演藝術》，第 267 期，2015 年 3 月

[3] 臺中國家歌劇院：王嘉明訪談，地理學、閱讀與《閒情偶寄》

[4] 王嘉明，〈系（中）〉，《PAR 表演藝術》，第 268 期，2015 年 4 月

[5] 國藝會線上誌：王嘉明、戴君芳對談，台大話劇社與劇場養成

[6] Openbook 閱讀誌：王嘉明、簡莉穎對談，2019 年

[7] 王嘉明，〈則〉，《PAR 表演藝術》，2013 年

[8] 《傳藝》：王嘉明訪談，身體、聲音與編導的形成

[9] 王嘉明，〈假（下）〉，《PAR 表演藝術》，第 266 期，2015 年 2 月

[10] 《PAR 表演藝術》：王嘉明、崑曲與《南柯夢》

[11] 《PAR 表演藝術》：王嘉明與莎妹創作，包括 Watermill 駐村與《膚色的時光》

[12] 《PAR 表演藝術》：「一字一劇場」專欄索引

[13] 王嘉明，〈解〉，《PAR 表演藝術》，第 270 期，2015 年 6 月

[14] 《PAR 表演藝術》：王嘉明談《李小龍的阿砸一聲》、常民文化與歷史，2011 年

[15] 王嘉明，〈系（下）〉，《PAR 表演藝術》，第 269 期，2015 年 5 月

[16] 王嘉明，〈音〉，《PAR 表演藝術》，第 296 期，2017 年 8 月

[17] 王嘉明，〈尊〉，《PAR 表演藝術》，第 254 期，2014 年 2 月

[18] 郭亮廷，《PAR 表演藝術》：王嘉明早期作品與《請聽我說》的評論

[19] OPENTIX：《泰特斯——夾子／布袋版》二十週年演出資料，2023 年

[20] 台新藝術基金會：《殘，。》，第六屆台新藝術獎資料

[21] 《PAR 表演藝術》：《殘，。》評論

[22] BIOS monthly：「常民三部曲」與《SMAP X SMAP》

[23] Festival d’ Automne à Paris：Wang Chia-ming, Dear Life，2019 年節目資料

[24] Schaubühne：王嘉明訪談，Dear Life，2023 年

[25] BIOS monthly：王嘉明談達爾文、《物種起源》與《物種大樂團》

[26] 莎妹劇團：《物種大樂團》製作資料

[27] BIOS monthly：莫子儀談與王嘉明的合作及演員訓練

[28] 莎妹劇團：王嘉明導演頁與作品資料

[29] 《傳藝》：《無題島：孽種與魔法師》創作訪談，2022 年

[30] 莎妹劇團：《誠實浴池》製作資料，2024 年

[31] Autumn Meteorite 2025：《誠實浴池》東京演出資料

[32] 臺中國家歌劇院：《微笑之國》節目資料，2024 年

[33] 莎妹劇團：《女王的名字》製作與演職人員資料

[34] 《PAR 表演藝術》：第二屆臺北戲劇獎得獎報導，2026 年 7 月

[35] 文化部駐紐約台北文化中心：莎士比亞的妹妹們的劇團介紹

[36] 莎妹劇團：關於劇團與演出歷程

[37] OPENTIX：《地動說——世界不是一幅靜物畫》節目及王嘉明經歷資料，2026 年

[38] 國藝會補助成果檔案庫：莎妹劇團 × 第七劇場「交換手札，杜斯妥也夫斯基計畫」，2015 年專案、2016–2018 年實施

[39] 《PAR 表演藝術》：王嘉明談「台灣精神」、地方與創作，2025 年 12 月

[40] 王嘉明，〈大（上）〉，《PAR 表演藝術》，第 255 期，2014 年 3 月

[41] 陳正熙，表演藝術評論台：《物種大樂團》評論

[42] cacao 可口雜誌：《王記食譜：料理莎士比亞》書籍與設計介紹