

附件：〈評論文章〉

1. 拆解表象然後看《身體計畫》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30715	2018/08/15
2. 我參與等於沒參與《山高流水之空中》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30787	2018/08/20
3. 劇場裡的《熱室》、《當我踏上月球》、《Cuckoo 電子鍋》、《光年紀事：臺北－哥本哈根》與它們的影像 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30967	2018/08/19
4. 場內場外－舞台上三個通往現實世界的缺口《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31102	2018/09/11
5. 就這樣曝光－體感舞蹈《新女性生理使用會》與《少女須知》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31393	2018/09/27
6. 有梗娛樂《超即興誘惑再誘惑》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31389	2018/09/27
7. 無法細數的消失與重生《無盡的終章》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31442	2018/10/01
8. 地方感：在艋舺區看戲踏街尋歷史紋理《手牽手》→《更新中請稍候》→《華江新市鎮-天上人間》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31580	2018/10/11
9. 地方感：條通區的離魂與消隱《跨際區》→《腹中的三位手足》→《跨年蕎麥麵（年越しそば）》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31652	2018/10/16
10. 地方感：會消失嗎？蚵仔區《穿梭水路的聲景記憶》→《植豆》→《加蚵棧》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=31742	2018/10/22
11. 從電影改編到劇場現場《The Second Woman》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32266	2018/11/15
12. 關於時間，遺失與重要的——沉浸式移動劇場《過站不下的心理時間》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32326	2018/11/20
13. 公共空間與沉浸式聲音的分離《在棉花田的孤寂》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32454	2018/11/26
14. 跨界合作與新型態藝術觀演行為？《321 小戲節－技術犯規》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32504	2018/11/29
15. 裸身為尺幅：以身體測量身體《 》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32519	2018/11/30
16. 平權、去污名與療癒劇場《生命中的禮物－預約真實》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32564	2018/12/03
17. 單鏡頭與長鏡頭 × 複數《珈琲時光》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32692	201/12/01
18. 提問之後，返家的旅程才正開始？《餐桌上的神話學》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33796	2019/03/11

19. 從議題、空間、親密性與影像配置談《叛徒馬密可能的回憶錄》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33844	2019/03/12
20. 一瞬，在舞蹈家李貞蕙的意識裡《不要臉》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33951	2019/03/18
21. 劇場想像空間的未展開《半仙》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34158	2019/03/26
22. 文化身體與舞蹈語彙的淬煉形成《渺生》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34507	2019/04/09
23. 表現、再現與在場——身體與影像對峙的三種可能樣貌《毛月亮》、《家》、 《重述：街角的兇殺案》 https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35050	2019/05/13

拆解表象然後看《身體計畫》

演出：Eisa Jocson

時間：2018/08/08 19:30

地點：水源劇場

文 羅倩（專案評論人）

《身體計畫》是 Eisa Jocson 在台灣的首次演出，以《Macho Dancer》（2013）與《Corponomy》（2017）組成上、下半場的雙結構。三個月前因第 29 屆澳門藝術節擔任駐節評論人觀賞了 Eisa Jocson 的《女公關》（2015）【1】，並在台灣首演後的 8 月 10 號參與了《身體計畫》創作對談【2】。綜合以上參與經驗，本文將從觀眾的視角，順著《身體計畫》的演出節奏，從表演、表演者的身體與展演的主題三個角度，來討論觀看的過程中看到了什麼？

一、《Macho Dancer》展演男性姿態的女性身體

舞台高度：及腰

舞台：簡單舞台鷹架

觀眾區位：舞台區圍坐兩排、後排中間座位區

表演者：高於觀眾水平視角

演出結構：六首曲目。最短五分鐘，最長十三分鐘

首先，《Macho Dancer》舞台高度的設定是有趣的，和《女公關》一樣是 T 型舞台，獨舞、歌曲輪播以及脫衣段落。然而，《女公關》的舞台非常低，大概只有鞋子的高度；《Macho Dancer》則是及腰高度，位置分為兩區，圍繞坐在前方舞台區與水源劇場後方中間區域的觀眾席。我坐在面向舞台前方中間偏右的位置觀賞演出，需要仰頭看。此時，對後方觀眾來說，前方觀眾也成了他們眼中演出的一部分吧。

《女公關》由於舞台高度，座位安排離表演者非常近，表演者在過程中會逐一凝視觀眾，像是躲不掉的視線，形成一股親密感，《女公關》很甜且柔美。相較於《Macho Dancer》，則是隔著一層觀演距離，心裡感受較遠。表演者在第五首曲子的寂靜時刻走下舞台，與一部分的觀眾對視，逐步走到後方觀眾區，過程約七分鐘，稍微打破觀演關係的某種安全感後，回到舞台，背對觀眾緩慢地展現陽剛的背部曲線作結尾。演出結構我以六首曲目做為段落分割，Eisa Jocson 的編舞，似乎要看到最後，才能感受到一些訊息與驚喜。

Macho Dance 在菲律賓是屬於男性跳的（豔）舞，《身體計畫》創作對談也提到這種舞蹈一開始是給在菲律賓駐地的美國士兵娛樂看的，它有自己的歷史脈絡。在台灣我們有電子花車和鋼管舞，以華麗服裝來強調女性的性感身體，或是男扮女裝的紅頂藝人秀場表演。當 Eisa Jocson 經學習把 Macho Dance 變成舞蹈作品時，的確因為她在舞台上的身體與裝扮衍生許多想像，以社會性別來說，她的裝扮與身體可以看起來是女同志裡陽剛特質的 T；另一方面，舞蹈

的動作卻也可以是陰柔或陽剛特質的男同志。比起《女公關》對觀眾的挑逗，《Macho Dancer》使我相對冷靜。我問自己想表演者身上尋找什麼？

身為觀眾，一直注視表演者其實無法看到更多，如果已經知道這是關於什麼的舞蹈，自然會透過眼前看到的給予適當的分類，好讓自我能夠消化眼前所見。由於對所見的無法化約，在《Macho Dancer》的展演過程中，產生觀看的反思：究竟自己是如何觀看？在菲律賓與台灣不同的文化差異下，當私密的或相對夜店娛樂或鄉野的舞台演出變成表演藝術中的作品，表演者用自己赤裸的身體思考著社會與經濟的表演，是否能讓觀眾看得更遠更多？

依觀看思緒隨筆寫下幾點筆記：(一)改變穿著，就會改變一個人的外在特質。(二)在第二首歌曲裡，表演者脫下熱褲，內褲裡塞了假陽具，過程中不停撫摸，有觀眾笑出聲。(三)我自問，人喜歡看到什麼樣的身體？(四)她的身體，不是男性的身體，即使裸體上身也無法感到她正試圖誘惑觀眾，是因為原生於男性的舞蹈動作不適合女性，還是因為表演者裝酷的只看前方又感覺心情很差的緣故？(五)因為那明顯的女性腰部曲線？(六)咖啡色的皮膚。

二、《Corponomy》表演講座的組裝蒙太奇

觀眾區位：全部安排在水源劇場座位席，以中間區位為主

舞台：左邊一長桌、有筆電，中間架起投影布幕，右方有瑜珈墊

表演者：開演前，在瑜珈墊上，正在做收操或伸展動作

演出結構：多媒體影音展演（健身操影片、習舞過程的影像記錄、Macho Dance 動作解說、演出記錄、迪士尼《白雪公主》[1937] 動畫）、表演者現場演出、走到座位區與觀眾互動

一開始，Eisa Jocson 以 word 檔說明題旨解釋了 Corpus（身體）+ Economy（經濟）組合而成的新字 Corponomy，Corpus 有軀幹與語料庫的意思，作為「表演（形式的）講座（A Performance Lecture）」，她完全以身體與呼吸聲作為講座——發聲 / 重現 / 重演 / 表演 / 現身 / 解說 / 複像的主體，輔以投影出來的電腦螢幕上多重影音視並置輪播和 Word 檔的滑移介紹過往的創作歷程，而不是採用說話形式。

可以說，下半場的《Corponomy》成為認識 Eisa Jocson 作品的路徑。這時我才更加確定，思考「如何表演（動詞）」可能是理解其作品的核心。我將表演講座同樣視為演出，Eisa Jocson 以表演（名詞）來詮釋講座，融合多個影像組裝的蒙太奇，現場即時重演。從展演形式到議題內容，藉由上、下半場將問題迴返：從表演（動詞）中思考什麼是表演（名詞）？意思是，必須要重新界定所見。

如同《Macho Dancer》在演出過程中，將逐步建立的瓦解與重組；如同《Corponomy》表演講座中，電腦螢幕上的多重視窗，影像的蒙太奇拼貼（安排不同時間點播放與結束），其中不乏學習與排練的過程。如果這是以影像的時間層次展現過去身體的學習，在現場跟著影像重複跳的 Eisa Jocson，精準重現影像中的身體姿勢，是反覆練習打造的技藝，是表演者的天份，或是以自我為主體，傳達經濟與文化傳播下所建構的表象世界？當播放迪士尼樂園廣告時，觀眾笑了。接著，Eisa Jocson 戴起假髮，扮演童話世界的白雪公主（她咖啡色的皮膚，與文字代表的

顏色相抵觸)，下凡走入觀眾席，以天真、無害、易受傷的柔美形象和觀眾對話，大部分觀眾相覷而笑。童話故事以擬象與幻象的形式內建在我們的文化與消費裏頭，並不常質疑輕易接受的表象，觀眾在劇場這個特定時刻嘲笑它，現實世界原比舞台上的虛幻構成更顯複雜，也更不易察覺異狀，反而在演出過程中 Eisa Jocson 指認出這層幻象加以扭轉。最後，Eisa Jocson 多次重複《白雪公主》裡頭的台詞，以公主天真嬌媚的嗓音與柔弱的身體姿態置換成 Macho Dancer 的舞蹈動作（可能還有過往舞作的片段），表演（動詞）的身體與角色的聲音（白雪公主），置入一段又一段前作的舞蹈動作，Macho Dancer 的身體置入到公主的形象裡頭，如同將 Eisa Jocson 的身體（女性身體）置入到男性形象身體的《Macho Dancer》，直接透過身體傳達視覺上的混淆，必須再一次自我確認到底看到什麼。

三、拆解表象然後看

Eisa Jocson 舞作的精彩之處，不只是對觀演關係的視覺接收起到刺激，同時激起觀者思考的意識，以娛樂的形式讓觀者反思何謂娛樂。Eisa Jocson 作為專業的表演者，以嚴謹的態度去面對表演（名詞），與欲將表象世界徹底拆解的意識的貫徹執行。整場表定一百三十五分鐘含中場休息三十分鐘票價 1000 元的雙演出《身體計畫》（當日實為一百五十五分鐘），直到最後，從她謝幕時放鬆的神情來看，才真的展演完畢。

最後，再想了想。她以展演男性姿態的女性身體，性別設定成功的產生了反效果。面對不同文化的開放性詮釋，將我回擊到現實世界，總是帶著先入為主的價值判斷在觀看。還是要回到身體，女性的身體展示男性形貌，一開始就是關於性別身體的差異。對於性別的成見、不同族群的偏見與分類，取決於自身在社會中的位置與形象。你的身份認同？什麼族群？拆解表現外在形象的身體後，《身體計畫》帶給我的反思與啟發，是走出劇場，可以重新看待與世界的關係，你是誰？又看見什麼？

註釋

- 1、《女公關》評論可參考〈反凝視——EISA JOCSOON 舞作的情慾與怪異〉，「論盡媒體．戲游花間／藝文爛鬼樓」，網址：<https://goo.gl/xDSUyr>，查閱日期：2018/8/12。
- 2、《身體計畫》創作對談，主持：周伶芝；講者：Eisa Jocson、內野儀、羅珮嘉。時間：08/10（週五）14:30-16:30。地點：臺北市客家文化主題公園，客家文化中心 3 樓媒體簡報室。Eisa Jocson 在《身體計畫》創作對談提到：「作品需要有觀眾才能存在」、「我希望我的作品能打開一種空間與對話」、「我想質疑的是一種刻板印象」、「應該用觀眾的身分來分」、「我的作品都與菲律賓的移動與流動有關，經濟全球化使得這個流動成為可能」。

我參與等於沒參與《山高流水之空中》

演出：明日和合製作所

時間：2018/08/15 19:30

地點：臺北市中山堂光復廳

文 羅倩（專案評論人）

一直以來對明日和合製作所標榜的計畫型創作（Project Art）、移動式展演（Mobile Performance）、沉浸式計畫（Immersive Project）、社會參與（Social-Engagement）、「現場展 / 演」（Live Exhibition）、「參與式計畫」（Participatory Project）、「沉浸式創作」（Immersive Creation）深感興趣，也長期關注其發展與動向【1】。這次《山高流水之空中》以「參與式展演」為名，打開了讓臺灣時事與社會議題進入劇場的空間場域，創作者給觀眾（群眾）質詢與決定提案最終勝出的投票權，過程中會有神秘力量或超自然力量介入，增加審議變數。本篇主要想切入的角度，是創作者如何讓觀眾參與的方式與手法。

首先，實際演出是否同文宣內容相符，達到創作者要的結果，需打上問號仔細檢視：「這場審議的過程，也是一場即興的現代音樂盛宴」、「在開演之後、閉幕掌聲響起之前，因為那看不見的第四道牆，觀眾，是被動的，無法表達任何意見。只是，觀眾就只能是觀眾嗎？觀眾能夠成為觸動演出的媒介嗎？」「群聚於此的藝術家想以展演本身作為議題，與參與者一起用非典型的審議程序共同決定展演的樣貌。」【2】

我不太確定這場審議過程是不是一場現代音樂盛宴，也不確定當創作者宣稱把主動權交給觀眾時，是否就真的賦權？觸動演出？以展演本身作為議題，當天五位提案人：蔣誼劭的「全裸合法化」、戴開成的「跟我交個朋友吧」，後來變成「都市採集農耕隊」、陳有銳的「表藝老師表你姘」、Betty Apple的「超渡國歌拜拜啦」、Pansex 泛性的「把性帶回日常生活」，與直播主音地大帝【3】，還有每場皆出席的領麥主席吳牧青。每個觀眾有四個發光骰子可以投票。然而，我勞作（通行證）=我投票（骰子）=我提問（發言）=我參與（在現場）就等於共同決定展演的樣貌了嗎？

如何既限制觀眾又強調參與過程的全然開放？在夏日集會通行證開放申請【4】中，面對這份不這麼正式的問題，你必須要選擇誠實作答才能成功下載通行證。第八題：以下問題涉及本次會議品質，你願意憑直覺「誠實」作答……。當你選擇「B.我不接受」時，系統會強制你必須同意條款和條件，也就是選擇「A.我接受」才能完成整份問答。當日入場前你必須要同意你的肖像授權不然就選擇戴上面具，也就是通行證上也有的那一格「肖像權同意書」，「該影像提供作演出參與者與臺北藝術節團隊保存紀錄及未來活動創作使用。本人同意上述團體享有完整著作權。」你的肖像權已成為作品的一部分，不同意的話你可以全程戴上面具……，這是演出單位提供的配套措施。當下感覺我就只是個觀眾（參與者），內在感受上對參與式作品大打折扣。這兩點並不包含在當日演出作品結構中，可能對其他觀眾來說會覺得這應該是小問題，不過就是一場演

出。但在二選一的情況下別無選擇的做出選擇會是比第四面牆以外更好的選擇嗎？我相信這些細節的設計也與整體的參與式藝術體驗有關，如果「參與式展演」很重要一部分是「觀眾參與」作為主要核心靈魂的話，應該能有更好的處理方式。

演出的長度約兩個小時，經過幾輪反覆投票，其實也可以不投票或是一輪多投。很快就感到無趣，雖然過程中不乏認真講述自己提案的提案人，也有提案人互相嘲諷的話語拋接，如 Betty Apple 說「臺灣是個陰道，名叫中山的前來強暴」、或是「泛性提供春藥茶，各位委員都要喝」的段落、或是陳有銳故意用口齒不清的發音對 Betty Apple 的質詢對話：「激凸」、「基督徒」、「歧視」、「騎士」、「啟示」……讓觀眾發笑，整場娛樂意味濃厚，但這些對話與提案內容的關係？Pablo Helguera 在《社會參與藝術的十個關鍵概念》(2018)中提到社會工作與社會參與藝術的差異在於創作者會「為了引發群眾的反思，他/她們會選擇嘲諷化、問題化、甚至強烈化議題張力的手法，進行創作。」【5】我認為《山高流水之空中》的展演方法，將嚴肅議題以娛樂胡鬧的形式來審，卻讓這些提案的論點無法延伸更有力的辯詰，如評論人黃馨儀在《假性的民主扮演派對〈山高流水之空中〉》一文中提到的「如果我們相信劇場可以作為一個改變的場域，那麼明日和合製作所此次的選擇即是看輕了入場參與者的個體動能，使每一個程序似乎都成為了民主之不可能的嘲弄。」【6】如果只是讓觀眾投票，是不是現實世界的投票更有力量？究竟觀眾是在看秀還是真的在議論提案？當天演出情況則傾向前者。最後，蔣誼劭的「全裸合法化」提案通過，戴王冠起轎行，落選者抬起轎子搖晃晃的走向前，音樂震耳欲聾，勝者抬起手拉開空中彩球作結。兩個小時過去，其實，還是不太清楚創作者在作品中要表達的概念與想法，以及展演場域與中山堂的關係，甚至是要要求隨身攜帶通行證的用意，《山高流水之空中》的展演形式最後似乎僅將在場所有人留在最表層，還沒能往思想或議題裏推進。

「我們要如何界定一項社會參與作品是否已然屈從於某種特定原因，甚至完全地娛樂化？當我們以好玩輕鬆的方式吸引觀眾的參與，其目的究竟為何？是否單純創造出瞬間即逝的、娛樂的、對抗性的藝術表達姿態就好，而不問它們是否，或多大程度進入了個體或群體的意識之中？」【7】

註釋

- 1、筆者目前參與過明日和合製作所的幾部作品：2017 澳門城市藝穗節《坐坐茶室》(創作者 | 洪千涵、曾士益)與不畏虎《太平盛世裡的安全演習》(編導 | 黃鼎云)、嘉義藝術節《做一頓飯》(創作者 | 明日和合製作所)、2018 臺北藝術節《山高流水之空中》(共同創作 | 黃鼎云、柯智豪)。
- 2、請參閱 2018 臺北藝術節網站作品介紹，網址：<https://goo.gl/G4sL6L>，瀏覽日期：2018/8/16。
- 3、當天的現場直播可參考音地大帝 Indie DaaDee 臉書，發文日期 2018/8/15 的相關直播影片，網址：https://www.facebook.com/IndieDaaDee/?ref=br_tf，瀏覽日期：2018/8/16。
- 4、夏日集會通行證開放申請中的提問選單請參閱網址：<https://goo.gl/ZnJCcD>，瀏覽日期：2018/8/16。
- 5、Pablo Helguera 著，吳岱融、蘇瑤華譯，《社會參與藝術的十個關鍵概念》，〈情境〉，2018，頁 035。Pablo Helguera 在這個段落中，對社會工作的解釋：「社會工作和社會參與藝術都在同一個社會生態系中運作，且看起來可能極度相似，但二者的目標差距甚遠。社會工作是一項以價值觀作為基礎的專業，它有著一套信念和系統的傳統，希望改善人性、支持社會公義、維護人

類尊嚴與價值、強化人與人之間關係等理想。」

6、黃馨儀，〈假性的民主扮演派對《山高流水之空中》〉，表演藝術評論台，瀏覽日期：2018/8/16，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30729>。

7、Pablo Helguera 著，吳岱融、蘇瑤華譯，《社會參與藝術的十個關鍵概念》，〈行為〉，2018，頁 066。

劇場裡，它們的影像《熱室》、《當我踏上月球》、《Cuckoo 電子鍋》、 《光年紀事：臺北－哥本哈根》

演出：Jaha Koo | 2018 臺北藝術節· 共想吧《Cuckoo 電子鍋》

時間：2018/08/12 14:30

地點：水源劇場

演出：狠主流 & 狠劇場 (臺灣)、埃爾西諾文化庭院 (丹麥) | 2018 臺北藝術節《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》

時間：2018/08/17 20:00

地點：國立臺北藝術大學展演藝術中心戲劇廳

演出：河床劇團 | 2018 兩廳院臺灣國際藝術節《當我踏上月球》

時間：2018/03/10 21:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

演出：阿比查邦· 韋拉斯塔古 | 2018 臺中國家歌劇院臺灣國際藝術節放映劇場《熱室》

時間：2018/04/29 13:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

文 羅倩 (專案評論人)

將劇場視為「觀看的場所」，在空間中，目睹一些事情發生，是有趣的想法。因為《Cuckoo 電子鍋》其優異的視聽裝配，想起今年幾部作品，動態影像 (Moving Image) 都在其中佔有極大的份量，甚至可以說，缺少了影像裝置，作品就無法成立；意思就是，必須有影像才完整的劇場作品，而影像究竟佔了作品多少的程度與份量？以這樣的想法為前提，讓幾部作品可以在同一篇幅討論。

韓國製作人暨作曲家具滋昱 (Jaha Koo) 在臺北藝術節的《Cuckoo 電子鍋》(2017 首演於 Steirischer Herbst 藝術節)，以動態影像、聲音組構與劇場的現場性特質構成。如電子鍋作為物件演員 (實用與非實用的電子鍋) 在舞台上散開來的米飯香「Cuckoo 已經煮完飯，請翻鬆。」具滋昱僅以直面觀眾說故事的能力，把嚴肅的政治與經濟議題——韓國歷史上攸關人民整體命運的 1997 年亞洲金融危機，轉化為迷人且深刻的展演效果。

仔細回想，影像與聲響令人印象深刻，具滋昱以最擅長的聲音組構，讓觀眾浸潤在敘事與檔案影像中，先感受到記錄影像的力量，才進入到具滋昱本人的敘事，兩者相輔相成，與散文電影 (Essay Film) 的手法極為相似。聲場一開始帶有德國電子樂團體 Kraftwerk 的質感，快節奏的回顧韓國瀕臨破產以及接受國際貨幣基金 (IMF) 的援助計劃時代，對美方制裁權力的追查與嘲諷，細數韓國街頭的警民衝突至今，從大時代背景鋪陳再逐步連結到具滋昱的生命經歷。

青年世代普遍「孤立無援」的氛圍以及高壓環境造成高居不下的自殺率的社會背景下，從自身經驗與朋友的故事探究過往經濟危機對於週遭的人造成了什麼影響，以此挖掘。可能因為《Cuckoo 電子鍋》最初是從朋友為何自殺的提問開始的創作，讓展演作品自始至終散發一種被高壓環境與死亡陰影籠罩的壓力。藉由明喻與暗喻，揉雜有形與無形，透過時代的產物 Cuckoo 電子鍋開頭蒸煮散發的熱與香氣，以嗅覺、視覺、聽覺傳遞給觀眾。不單純只是來自現場三個功能相異的電子鍋彼此竟然可以相互對話的孤寂幽默，也不僅限於具滋昱本人誠懇敘事的語調，以及影像、觀眾（群眾）、電子鍋（物件演員）、具滋昱（敘事者）於劇場的共在，建立了一定程度的親密感。而且，當時的臺灣也曾在亞洲金融風暴圈內，相對有感。動態影像涵蓋大量對於韓國金融危機事件的追蹤與再詮釋，以及對友人自殺的疑問。具滋昱是在展演過程中口述父母對於他的期待，二十八歲時他離開韓國到歐洲唸書生活，父母期待他如果能在歐洲找到好工作，就好好生活別回韓國了。

在大量的快節奏的影像敘事中，我想以兩個對我有效的刺點（Punctum）片段討論，具滋昱以手持式攝影機或錄影帶的質感，隨手拍下友人在陽台上隨著音樂起舞，不知鏡頭是否隔著紗窗或是畫質關係，直覺想到河瀨直美拍攝與婆婆的紀錄片《Katatsumori》（1994）的影像質地，屬於拍攝者與被拍攝者之間的親密的私紀錄影像，一下子又被具滋昱口述帶到死亡的那一跳。影像、在場（劇場現場）與觀眾的意識之間，三者不斷交換著節奏的思緒。從紀錄片與劇情片兩個大的分類下，記錄影像帶有無法迴避與不可逆轉的最基本的真實（real）；如同當具滋昱把舞台上的影像切換到火車頭內的視角時，觀眾看著火車進站路過的景色，無預期的那等待列車進站的日本人突然一瞬間往前跳——撞上火車——在觀眾的眼睛裏頭急速撞裂，視覺上極度的暴力與身體上來不及反應，衝擊著隱沒於劇場暗處的觀眾。如果說 1985 年盧米埃兄弟的《火車進站》是朝著觀眾而來的火車，有一說法是曾經讓當時安座在座位上的觀眾倉惶逃離，而《Cuckoo 電子鍋》則是直接把觀眾安放在列車最前頭，一覽無遺的毫無防備的無法逃離的突然迎面撞上死亡，緊貼著的一瞬間，或許是還殘留在心中《Cuckoo 電子鍋》的精神樣貌。

將對社會的觀察轉化成創作的的能力，也潛藏在他身為作曲家的音樂創作裏，如《Copper and Oyster》（2015）以 EP 專輯五首十六分鐘傳遞的輕薄。如果說 2018 臺北市音樂季 - 臺北市立交響樂團音樂劇場《代孕城市》以交響樂與精湛的人聲演唱展現了維持一座城市不停運轉的工業機械的內在暴力與人在其中暫時的棲居與逃離，人的同化與抵抗也同時消解於和諧整體的交響樂之中，《Copper and Oyster》更像是從塚本晉也《鐵男》（Tetsuo: The Iron Man, 1989）狂暴的金屬植入人體高速運轉下令人發狂難以忍受肉體的血腥。在經歷金融風暴襲擊與城市不停運轉變化的今日，作為一具機器與對人有形勞動的植入都已內化在巨大城市而失去了實體的參照成為一波波僅能短暫揚起的電氣微風，在都市裡聆聽著，涵納都市所有最速度與最凝結分子化後飄散不去的電子風暴機械的和聲，蔓延到都市裡的劇場外頭是現實的、經濟的與持續的，沒有結束的樣態。

暫時離開《Cuckoo 電子鍋》強大的壓力場與後座力，回到關於劇場裡的影像。在 2018 臺北藝術節運用 4D Box 浮空投影技術的《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》，其實和在電影院看 3D 電影的經驗很像，作品由兩位表演者與十九世紀的投影技法「Pepper's Ghost Illusion」（銀幕）與 3D 影像三者所構成，觀眾在 3D 眼鏡看到了從鏡框式舞台朝著雙眼而來的泡泡，一塊平面螢幕所創造的非寫實的幾何空間中，在數位顆粒化星雲般的深海波光中相遇的兩個旅人，空間是科幻想像

的虛構；人物又是真實的在場，表演者不斷的轉換位置——在場或是在夢境 / 回憶 / 影像中，這是一個觀眾可以任意除魅的觀演關係，拿下眼鏡也就離開魔術般的虛構幻覺。故事以回憶、夢境、童話故事、時光旅行作為基底，並不難理解其內容，暫且不把焦點放在文本結構分析，還是回到影像平面構成。在《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》中可以看到創作者想在劇場中結合影像與當下共在的創作嘗試，將技術轉換成觀看的浸入，以雙眼的視覺帶動視觸（Haptic Visuality），除了 3D 影像建構的第一層幻影，還要讓眼球感受到劇場的在場性同影像並駕齊驅，因此，如何在同一個整體的畫面中呈現不同的平面（銀幕、3D 眼鏡、現實舞台），讓三者的組合與變數彼此和諧，似乎是作品運用此技術轉化的關鍵與欲待解決的問題。

缺乏影像就無法成立的作品還有，今年 3 月河床劇團《當我踏上月球》，使用了大量的動態影像訊息，以地面投影和四個牆面投影包裹住觀看的場域，試想一下如果抽離所有影像與效果，應該會變成表演者不知所云的躺在真實的舞台地板上或床上一動也不動，觀眾在架高的觀眾席上環繞著舞台，倚著欄杆往下方眺望，所有裝扮與動作若脫離影像世界，只能被束縛在黑盒子的現場。《當我踏上月球》是非動態影像不可的整個投映出虛幻空間所塑造的劇場意象，觀眾就像在看希臘哲學家柏拉圖洞穴寓言裏頭的光投影所營造的世界，只不過觀眾並不是無法回頭望的囚犯，而是一個全知者視角的側面旁觀。

《當我踏上月球》與《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》在內容上性質相近，一介於過去與未來、記憶與未知，與人類未曾踏上路途的想像，超脫地球之外的星球、光年旅行等等，就像以月球的視角看著踩在地球上的眾生世，眺望整個地球的興亡史，人的生老病死與細碎一貫的日常顯得平庸荒謬，或是來自台灣基隆的魏雋展與來自丹麥的 Kasper Daugård Poulsen 在夢境與非現實的時空中相遇，透過童話故事、海水與人魚的眼淚串連在一塊，共同基於一個不存在現實世界的地點或想像的時空角度，從此處觀看他方，影像成了一把通往他方的鑰匙。

最後，則是泰國電影導演阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）的 2018 NTT-TIFA 放映劇場《熱室》。劇場是一個觀看之所，也是想像之地，將觀眾從此地帶往他方，真實與虛構在這幾部作品中相互通往與相互交換。如果動態影像可以在劇場將到場觀眾全然包裹的話，此刻依照想像的輿圖，從單面投影的《Cuckoo 電子鍋》、四面投影加地投的《當我踏上月球》、再到 3D 眼睛全景視窗的《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》，最後《熱室》則是先讓觀眾席地而坐在黑暗中觀看一個個下降升起的螢幕影像，隨後拉開歌劇院舞台的大帷幕，觀眾整個浸潤在光所投射的中心，回到觀看本質的內核——劇場——處於眾人目光聚集之所，直接目睹發光的源頭，影像就像是直接投映在眼前，觀眾成了影像的布幕同時接受影像的所有變化生成，對觀眾的身軀展現其虛幻的本質，影像的分秒生成與轉瞬消逝即滅不停迴轉，水霧中投射的光所映之象，舞台成了光收束聚集與發熱的場所，觀眾處在影像之內核觀看與被觀看，劇場如電影是一座放映幻象的小島。《熱室》讓觀眾清楚的看見自身所處的「觀看」位置——劇場作為最核心的幻象製造所——又將這個虛幻之所的本質放映的如此具體而真實，而裡頭的觀眾可都是相當虔誠的信徒呢。

劇場作為觀看之所，有夢幻泡「影」也好，沒有也罷，以《Cuckoo 電子鍋》、《光年紀事：臺北 - 哥本哈根》、《當我踏上月球》、《熱室》這四部作品討論倒不是說未來動態影像將會取代原本的劇場，而是藉此討論「真實與虛擬的影像」與「劇場」的關係，如何以不同形式與程度的組構改

變了原本劇場（或戲劇劇場）中的觀看與展演（Performance）方式，並不會改變劇場讓群眾短暫聚集、在場，共同參與或觀看的本質，而可能更豐富劇場作為展演之所，涵蓋的可能。

場內場外—舞台上三個通往現實世界的缺口《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》

演出：四把椅子劇團

時間：2018/08/26 14:30

地點：台北市水源劇場

文 羅倩（專案評論人）

遇見第一場滿分的戲劇劇場，是 2016 年 KSAF 窮劇場的《七種靜默：懶惰》（2016/06/05 14:30），開演前超商店員的對白、演員精湛對手戲、燈光在結尾落下一聲的毀壞，深深記得高雄那場演出觀眾出奇的少，空調很冷，演出很暴力，演完外頭還下大雨。當時很想讀黃碧雲的小說，到國圖待了半天讀完。直到同年《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》（以下簡稱《三姐妹》）在臺南藝術節重演（2016/04/16 14:30），往往只注意劇團與導演，才留意到了編劇，兩者都是簡莉穎改編。

這次看《三姐妹》，【1】兩年前的回憶重現，還記得那座沙發，和台南場最大的差別應該是從鏡框式舞台變成三面式舞台，當天由於劇團位置調整，從原本右側位置換到正面第一排右側靠驗票口（入口），文章基本上是從這個位置與角度來理解《三姐妹》的。三面式舞台設定，即使觀眾與舞台緊密相鄰，演員在舞台移動時並不會讓人感覺空間窄小窒息，我想是前方那台背對觀眾的電視以及最後方靠近樓梯的置物櫃所拉出的層次，各個舞台上的空間賦予自身喘息及情節頓點的功能。以舞台的中心——有沙發的客廳來說，這裡是對話的中心、是燈光最聚集之處、是敘事推動情節的節點、是壓力與張力的來源，自然是觀眾最常注視的焦點，還有頭頂上的緩慢旋轉吊扇，這種家飾風格再熟悉不過了。

塑造場景空間的環境聲響，類似壓縮機或馬達運轉所產生的聲音，心想這個吊扇應該不至於產生這麼大的聲響吧？被誇大的風扇聲，填補了對話前或後的沈默，隱隱約約後方像（外頭）還有摩托車經過的聲音，心理感受像極了一個人在家中客廳度過的寂靜，但確實又是聚集在劇場裏頭。印象中這個風扇聲出現兩次，分別在開場與結尾。一開始三妹下樓把客廳寶特瓶拿到廚房，與結尾停在門口賓士車不見後，風扇噪音再次重現，終止在三姐妹論番說著「吃飯吧」的台詞。現實時間與劇場時間兩者並沒有差異太大，演出一百一十分鐘，劇場內等待即將到來的人與飯局——等一個小時「吃吃看」外帶前與後的過程。風扇聲讓故事從寂靜開始；在喧嘩中歸於寂靜。單從劇場環境音的塑造來看，聽覺感非常真實，由於過往已有許多針對內容敘事的評論，在此只列舉環境聲響一項來對應導演許哲彬提到的「直接的生活感」【2】與「最困難的是沒有語言的戲」以及編劇簡莉穎提的「從生活中寫故事」。【3】如果說《三姐妹》能持續重演與受到喜愛並不是偶然，而是觀眾對於這樣的改寫深感共鳴。我想從現有資料針對導演與編劇的想法多作討論，《三姐妹》劇本改寫後呈現了「自然」的「對話」（貼近我們的日常生活）與寫實劇場（貼近我們的現實世界）的能力。【4】【5】

編劇認為與著力的寫實是「建構一個世界的能力」以喚起「心中的真實」，【6】而導演建構的「形式」又緊貼著「內容」處理，【7】在《三姐妹》的創作組合中看不到通常以導演為主的本位思考，而形式的寫實又給人一種這就是生活中會出現的場景一樣，編劇與導演形成一種「好像」沒有為舞台和劇本特別做任何事的錯覺，眼前所見所聽是如此理所當然，然而這個感受到的錯覺如此陌生以致於無法或不知道怎麼去談論它的狀態我認為非常重要，如果劇場的寫實主義在歷史中曾經斷裂，是否這正是一股「新寫實」力量的再生。【8】八、九〇年代的劇本從比較知識分子的「詩意的語言」轉變為 2010 年代後，1980 年代出生的劇作家試圖從「語境」中提煉「台灣的風土」，以解決翻譯文本與展演水土不服的矛盾。【9】2013 年評論人薛西在一篇劇評中提到對劇作家的觀察「似乎有意邁往一條如何結合通俗敘述與社會觀察的編劇風格的道路」。【10】現在回看，關鍵應該不是通俗敘述與否的問題，而是對話——如何寫有著「台灣的風土」的對話——隨時代更迭曾經有但消失的，是語言之於土地的契合。綜上所述，暫且先稱作自然的現代口語寫實劇場吧。有可能有一種對立的語體是詩意或是非寫實的對話，也扎根於台灣風土的嗎？這條路徑可能也行，暫時還沒想到其他例子。至少目前簡莉穎還會朝著寫對話作為對小人物的觀察與透過劇場來持續的「提問」吧。【11】我感覺在《三姐妹》中的提問，更像是現狀的呈述與提取，而不一定帶有強烈批判任何人事時地物的意識，可參見簡莉穎的深度專訪。【12】如果「父親」如評論人吳政翰所提是一個「始終缺席的父親形象」，【13】對於我來說《三姐妹》改寫後「母親」在劇中完全的消隱，好像從來不存在於這個家，對應到三姐妹為何代母職，可能是我對改編唯一的好奇。

通往現實世界的三個缺口是什麼？也許已經有人猜到，是舞台上不被看見的空間：左側左上角的玄關入口、右側右上角的二樓以及右側左下角的廚房（驗票口的那扇門），以平田織佐的分法來看，有兩種真實，「演劇的真實」與「現實中的真實」，而平田織佐想「通過探究演劇中的真實，思考我們感覺到「真實」的意義的機制，才是本書的最終目的。」【14】我們應該會同意《三姐妹》演劇的真實已經建立，演員自然的演技、寫實的舞台設定、流暢可以同理的對白、熟悉的卡拉 OK 對唱與曲目《一生只愛你一個》及《愛情恰恰》，又日常又有戲。這個場內場外可以相互逃逸的缺口，在舞台暗處顯得相當迷人（如果你恰好也看得到這個裂縫的話），只要演員進廚房，就會從眼前經過走向門外，也會看到他們再次從廚房上台。燈光畫出的明與暗之間讓台上的敘事可以隨著時間一直綿延下去，需要想像力填補的缺口具體存在，而《三姐妹》讓這個現實的缺口與演劇的真實完美銜接，等於透過這個交界理解了兩種層次的真實，都成立且相信著。

最後，在交界之外的，還可以提三個溢出場外之外的動態影像，成了劇場《三姐妹》的延伸與補充：在影像中看到了那張全家福照片的具體模樣，及後來第二次沒有聽到賓士車開價多少錢（八百萬）心中的懸念。【2】或是後設的把這齣戲置放入《愛情恰恰》伴唱帶裏頭成為一曲《三姐妹》卡拉 OK 版伴唱帶，台詞變歌詞，我們看電視，電視機是舞台上的道具/家具，這家人在電視機前跳著，彼此穿越彼此，相互應照，演唱人生。【15】

註釋

- 1、《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》為四把椅子劇團「重寫經典計畫」第一部，首演於 2015 年，今年再度重演，在水源劇場連演三週（8/17-19、8/24-16、8/31-9/2）。
- 2、許哲彬：「我覺得整齣戲都很……我覺得它的生活感是來自於戲的內容與講的事情是跟我們很

直接的……」。YouTube 宣傳片「排練實況」，發布日期：2018/08/14，網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=UW7wYSW9Sx4>。瀏覽日期：2018/08/27。

3、當日演後座談整理的筆記。許哲彬提到「重寫經典計畫」：作品如何與觀眾對話？技術方面很單純，採一幕寫實劇，生活化，採用真實時間，他認為最困難的是沒有語言的戲。簡莉穎則提到她從模仿開始學習，到如何從生活中寫故事。

4、「當被問到整個改寫《三姐妹》的過程中，最困難的部份是什麼？簡莉穎毫不猶疑地回答：『是自然。』」吳政翰，〈用敘事生產故事——談簡莉穎與四把椅子劇團的「重寫經典計畫」〉，節目冊。

5、許哲彬：「莉穎的強項就是對白」。郝妮爾，【對談】〈從創作到製作——簡莉穎與許哲彬的劇場行旅〉，訪談時間：2018/03/19，《服妖之鑑：簡莉穎劇本集 2》，臺北市：一人出版社，2018，頁 229。

6、簡莉穎：「我認為寫實是建構一個世界的能力。……觀察、提煉出現在的生活面貌，喚起人們心中的真實，讓劇本首先具備『可信』的條件，並呈現出生活的弦外之音，這是我目前對寫實的想法。……每個地方的文化跟一地之風土有關，保留、挖掘自己的特色但又能使普世共感，希望能達到如此成果，也只能盡量去做了。」劇作家介紹頁，「導演許哲彬給劇作家簡莉穎的三個提問」，節目冊。

7、許哲彬：「『形式』和『內容』不是切割開來的，它們是同一件事，劇本也並非只是一個演出的『內容』，它必定包含著從文字通往舞台化的途徑，那就是劇本的『形式』。我覺得導演的工作就是去找到那條途徑吧，讀懂作者的意圖才看得見角色身處的世界應該被用什麼樣的素材建構出來，而不是硬要『套』一件不合穿的衣服在劇本身上。」導演介紹頁，「劇作家簡莉穎給導演許哲彬的三個提問」，節目冊。

8、文中的「新寫實」採用于善祿的說法：「莉穎的作品裡的語言特色，我暫時把它定位在『新寫實』這個狀態。台灣過去幾十年的劇場史裡，其實有一條脈絡產生了斷裂，就是『寫實主義』。它曾經萌生在一九二〇至四〇年代，在日治時期的背景底下，以一種知識分子的語言存在著，例如當時的台灣文化協會。」許哲彬，〈尋找新寫實——簡莉穎X于善祿漫談台灣小劇場〉，對談時間：2017/04/20，《春眠：簡莉穎劇本集 1》，臺北市：一人出版社，2017，頁 215。

9、此句的「詩意的語言」、「語境」、「台灣的風土」皆為特定脈絡下的指稱，在此補充其來源：

(1) 詩意的語言——簡莉穎：「台灣在八、九〇年代的劇本，語言都比較詩意，或是說，比較屬於知識分子的語言。」許哲彬，〈尋找新寫實——簡莉穎X于善祿漫談台灣小劇場〉，對談時間：2017/04/20，《春眠：簡莉穎劇本集 1》，頁 220。

(2) 語境——以劇作家簡莉穎受啟發與影響，推動「現代口語戲劇理論」的日本劇作家平田織佐其書《演劇入門》（演劇 [engeki] 即指戲劇或劇場之意）中所用的「語境」。平田織佐認為演劇的真實就「藏在與觀眾的語境磨合」，「此刻，活同樣的世界上」的某種連結；也提到演劇的職責是「透過對話磨合語境，進而共享語境，產生新的共同體的語境」。平田織佐，戴開成譯，《演劇入門》，台北市；書林，2018（三刷），頁 213；頁 225。

(3) 台灣的風土——「戲劇是西方傳進來的藝術形式，如何開放地擁抱當代戲劇（我認為持續有新譯本非常重要），同時又自覺到二十世紀以來，現代性在亞洲造成的影響——了解我們所處的社會——才可能有好的原創。其實跟製造威士忌很像，一邊從國外進口設備跟木桶，但究竟想呈現的「台灣的風土」到底是什麼，才是影響威士忌風味的關鍵。」簡莉穎，〈《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》創作起源〉，《服妖之鑑：簡莉穎劇本集 2》，頁

79。

10、薛西，〈觀看焦慮：關於一位劇作家《活小孩》〉，表演藝術評論台，2013/04/10，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=5821>，瀏覽日期：2018/09/02。簡莉穎曾在留言以撿小粒回覆薛西：「在磨練著寫故事，寫戲和對話，對話，很難。…練習寫對話毋寧是種技藝與人的追求。」

11、簡莉穎：「台灣的戲劇發展如果真的有所謂的『上一代』的話，我心中的標竿還是田啟元……我自己在寫的時候，會更注重時代底下人物的苦衷。這也是我們接下來想要繼續嘗試的方向，就是在大時代底下的小人物樣貌。」郝妮爾，【對談】〈從創作到製作——簡莉穎與許哲彬的劇場行旅〉，訪談時間：2018/03/19，《服妖之鑑：簡莉穎劇本集 2》，頁 240。簡莉穎：「我覺得戲劇可以呈現人當下的處境，不讓現實淪為議題，變成一個個意識形態。在劇場裡，人是最重要的。所以，我的作品不是要去傳達一個理念，而是提問題。」蔡雨辰，〈簡莉穎，街頭與劇場的復返〉，徐堰鈴策劃；蔡雨辰、陳韋臻主編，《踏青——蜿蜒的女同創作足跡》，臺北市；女書文化，2015，頁 95。

12、「我覺得契訶夫善於捕捉人生中各種說不出來矛盾與無傷大雅的難堪，累積久了，就會讓人感到心碎而衰老。」「我常常覺得人的關係如朋友或愛人某些時刻終會走向無以為繼，而家人是無限趨近於毀壞，但又不真正毀壞的關係，很多人在家都有在家的樣子，我也是。作為編劇我想傳達這些感覺。」「把四幕劇改成寫實獨幕劇：把日常生活（事件）重新提煉、排練，而展現出弦外之音。」「90 年代因為政治動盪，很多小孩被送出國。」「我們在這個島上，總是試圖要逃難出去，可是，大家害怕的悲劇又一直沒有發生。」「人跟人之間必然的斷裂，怎麼想都是一件很悲傷的事。」（擷錄）劇作家簡莉穎 | 深度專訪，四把椅子劇團 4 CHAIRS

THEATRE 臉書，網址：<https://www.facebook.com/4chairstheatre/videos/10155692897657759/>，瀏覽日期：2018/08/28。

13、「置於場上一隅的卡拉 OK，成了召喚家族靈魂的物件，作為父親生前休閒消遣，一方面吸引眾人同歌共舞而凝聚家庭意識，另一方面體現反覆提及卻始終缺席的父親形象，以及家庭為重的父權思維，是傳統上的繼承和延續，也是精神上的負重和壓制。」吳政翰〈關於重寫，或許終將失敗《全國最多賓士車的小鎮住著三姐妹（和她們的 Brother）》〉，2015/06/30，表演藝術評論台，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=17245>，瀏覽日期：2018/09/03。

14、平田織佐，戴開成譯，《演劇入門》，頁 213；頁 43。

15、YouTube 宣傳片，發布日期：2018.6.08，網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=SXa8yVQxeAQ>。瀏覽日期：2018/08/27。

就這樣曝光—體感舞蹈《新女性生理使用會》與《少女須知》

演出：認真練舞中

時間：2018/9/21 20:00

地點：臺北市水源劇場

演出：蘇品文

時間：2018/09/22 20:00

地點：臺北市水源劇場

文 羅倩（專案評論人）

看完《新女性生理使用會》，如在中秋佳節剛經歷一場經期大失血，不只害羞，血糖瞬間低的頭暈，還包含過程中受驚嚇產生的尷尬與慌張——三段測試舞蹈，兩位編創/舞者尤安泥與楊阿布現場替換布衛生棉、衛生棉條、月亮杯三款，藉由跳舞測試它的吸收功效……，這樣以舞蹈的身體為測試的舞蹈，觀看的感覺真的很奇異。又不得不說，在這場「座談會」上，扎扎实實獲得了各種衛生棉知識大補帖，觀眾與表演者最終還抵達了打開心房交流的溫馨分享會？！

整個演出以座談會形式為基礎：使用解說、使用示範、舞蹈測試、清洗說明、知識補充，Q&A 討論。用講座展演（Lecture Performance）概念也說得通，雖然我認為它更符合在地化的脈絡，如熟悉的電視購物頻道節目與夜市攤販集會（試吃會），尤安泥（主持人）將現場的空間佈置如夜市兜售商品引群眾圍觀的聚會所，兩排長桌放著各式各樣的衛生棉，坐在觀眾席看得不清楚沒關係，還有攝影小幫手現場直播連線到前方大銀幕，觀眾甚至能到前台親身體驗與觸摸各款型的觸感與吸收能力，輔以楊阿布（流血專家）專業的闡述商品（衛生棉）的內容及相關知識，如布衛生棉使用與清潔；什麼是中毒性休克症候群；衛生棉條與處女膜的關係；陰道與產道是否同一個；如何解決側漏問題；月亮杯哪裡買得到等等……。但，等一等，像衛生棉這樣「婦女情事」的話題應該不好在公開場合討論的吧？卻在臺北藝穗節出現了，衛生棉突然從最私密隱晦的角落大方的登上舞台，不能說是見光死的羞裸，反而非常開誠布公的，諛覺得不好意思？（怎麼會呢？每個女人在更年期之前都有月經啊！），就來聊聊女性每個月一次生理期的使用座談吧，這樣落落大方分享經驗的主持人與流血專家，尤安泥親切的如此令人安心，楊阿布煞有其事專業的解說，像在家裡看電視購物直銷主的霸氣，或是夜市常見一群人圍著兜售商品的老闆，看他將商品講的口沫橫飛，使所有人都躍躍欲試，只是對象變成了「衛生棉」——衛生棉測試結合舞蹈的身體——成了另類體感的新現代健康教育展演，獲獎實至名歸。

如果說《新女性生理使用會》是以女性貼身用品為發想的舞蹈，採用身體的體感測試員與知識交流會，舞蹈不是拿來欣賞，而是知識經驗交換的可能形式，以舞蹈作為概念取勝。蘇品文《少女須知》，基本上可說是同一個概念，透過表演者自身的身體——裸體，裂解束縛女性應當如何的外在成規，將加諸於規訓女性身體的知識攤開來展示一番。蘇品文從開始到結束頂在頭頂的《美的歷史》，她甜美的微笑與優雅的姿態，以平衡感練習來回擺盪於對身體對失誤反射的焦慮與維持一種外在身體及肢體的美德。以麥克風朗讀《少女須知》岔出的雙聲（男聲）。或

是一手感覺按摩棒在頸間震動的波幅，一手將震動化為視覺，卻又荒謬的必須維持難以維持的身體平衡，《美的歷史》因此跌落數次。

蘇品文將《少女須知》書籍中讀到的知識內容化為具體的身體展演——讀書報告。但並不代表她同意這些內容，蘇品文尋找的是所謂「政治不正確的少女」。**【1】**我認為，維持平衡《美的歷史》與維持身體優美的樣態《少女須知》（書）在此作品中反而成為巨大的荒謬，透過裸的身體呈現這樣的荒謬。在現代社會，要成為理想中的少女或是新女性，太多應該、必須與不行的總總規範，「完美」似乎是非常困難的事。最後，能在《少女須知》看見女性真實的身體與困境，不是修圖過的或是模特兒般的「理想」身體，對於女性觀眾來說，應該也是一種正面的鼓舞吧。

2018 臺北藝穗節「即刻重演」中，**【2】**「藝穗原創精神」兩個得獎作品皆是舞蹈，但又不只是舞蹈，更像是概念先行的舞蹈，透過舞蹈打開的身體路徑。兩者不約而同都從舞蹈的他者身體重新連結到認識自身的身體，彷彿與舞者身體連成一線，兩個作品都特別關注女性的身體意識。像暗房的相紙顯影突然搬到陽光底下雙手一攤，原來也可以不用這麼害羞。因此，認真練舞中的《新女性生理使用會》在劇場公開講座女性私密情事，變成非常自然的一件事。蘇品文的《少女須知》則是以裸體來表現社會加諸女性應該如何的規範與形象，即使不具有強烈批判的意識，光是顯露身體的真實樣貌，就對假象世界做了一層的剝除。兩個作品看起來好像都沒怎麼在跳舞，只能透過身體傳達的，還是舞蹈吧。

註釋

1、整理自當日演後座談。

2、「為鼓勵優質新生作品，用這個盛夏迸發的生猛創意和精彩演出回饋所有藝穗戲迷，藝穗節今年首度推出**【即★刻★重★演】**計劃，2018年9月20日至23日，5檔獲得「藝穗亮心心」獎項的作品，在藝穗節後進入水源劇場登台重生！讓新生藝術家們的創意鮮活上桌，即刻重現眾人眼前。」演出訊息來自臺北藝穗節官網。網址：

<https://www.fringefestival.tapei/EventFolder.aspx?ID=76>，檢索日期：2018/09/21。

有梗娛樂《超即興誘惑再誘惑》

演出：新生一號劇團

時間：2018/09/20 20:00

地點：臺北市水源劇場

文 羅倩（專案評論人）

新生一號劇團《超即興再誘惑》獲 2018 臺北藝穗節「喜劇中的喜劇」首獎，藝穗節在今年首度推出「即刻重演」計畫，【1】讓當年度「藝穗看心心」票選得獎作品有立即重演的機會，在一百一十八組作品中，最後五組出線，雖然不太清楚「藝穗看心心」的票選機制為何，合理推測應該是由觀眾票選與看戲大隊評論票選組成，實為不錯的形式，至少在各個週末目不暇給的藝術節與作品中，讓優秀的創作團隊有機會在臺北藝穗節脫穎而出，擴大展演的口碑效應。

開演前半小時開放觀眾進場，舞台上簡單的一排椅子，共有五位表演者與一位即興鋼琴手。總監／製作人張世暘以悅耳的聲音開場，穿著西裝的表演者們逐一登台。放眼望去，觀眾年齡層從國小、大學生到青壯年皆有，一半的觀眾是第一次看即興演出，也感覺出不少喜愛劇團表演形式的觀眾群，觀眾和表演者很快就建立起「互動遊戲」的參與方式，劇團把每個小演出段落以「遊戲」稱呼，共有十段順序如下：只能問問題（4'）、超級換換換（6'）、超級劇本（9'）、兩句剛剛好（5'）、超級音效（8'）、Freeze（8'）、超級導演（9'）、談情說愛（14'）、超級金曲（9'）、天外飛來一句（8'），過程中想知道段落被唱名演出的表演者是哪一位，也可參考手上的觀眾問卷。

新生一號劇團的即興演出打造了一個愉快的情境與互動空間，娛樂性十足，十個段落時間與節奏控制得宜，每段遊戲的最大特點是必須預先藏梗，再設定條件與限制，表演者隨機應對。如第一段「只能問問題」每一句都以問句回應，不容易所以會出槌，再替換表演者上場對話。或是第四段遊戲「兩句剛剛好」三位表演者，一位自由發揮，另兩位則限定台詞，只能說被給予的字詞。【2】每個短情境以實況演出，情境或角色設定可由現場觀眾決定，考驗表演者的臨場反應。

但情境也不能太抽象，演出內容必須是大眾可以理解（且合理）的範疇，尤其當觀眾年齡層級距廣的時候。因此，一個家庭或一對情侶的基本設定是由一男一女的異性戀組成，非常政治正確。當天表演者採納的情境如：職場中的老闆與員工、車禍、海嘯、建築工人、拍電影、情侶、電台播歌、宣教士、腳踏車被偷、父女對話等等。情境會建立在一般現實基礎上，透過遊戲設定與限制，在對話中產生的笑料。如「超級金曲」中觀眾提出人物設定為宣教士，情境是「我的腳踏車不見了」，把遺失物唱入歌曲，以不同風格 R&B 和嘻哈曲風演唱而產生出可理解的歡笑，表演者需要不停的給予即興以延續情節，和聽即興演奏的感覺很像吧。在表演者回應拋接的過程中所產生的機智妙語，觀眾共享笑鬧歡快的時光。

在最後一個遊戲「天外飛來一句」中，回收了一開始發給觀眾寫一個字或一句話的卡片，雖然寫的沒有被抽到，也可能是太難加入對話而被捨棄，【3】也不禁想每個段落是否有套招或重複一定模式的可能（基於看不到排練與構思遊戲的過程是如何形成，也是第一次看喜劇即興），但也別如此追根究底，觀眾能感覺到歡笑才是最大的考驗。在這點上，新生一號劇團演出互動與效果是成功的。

註釋

1、「為鼓勵優質新生作品，用這個盛夏迸發的生猛創意和精彩演出回饋所有藝穗戲迷，藝穗節今年首度推出【即★刻★重★演】計劃，2018年9月20日至23日，5檔獲得「藝穗亮心心」獎項的作品，在藝穗節後進入水源劇場登台重生！讓新生藝術家們的創意鮮活上桌，即刻重現眾人眼前。」演出訊息來自臺北藝穗節官網。網址：

<https://www.fringefestival.tapei/EventFolder.aspx?ID=76>，檢索日期：2018/09/21。

2、兩位表演者的固定台詞：「那我呢？」與「我就在你後面。」及「交給我。」與「它一直這麼大嗎？」

3、開場前工作人員詢問：請幫我們在卡片上寫一句話或是一個字，待會演出時會派上用場。我遞出的卡片寫著：布希亞在 7-11 遇見買宵夜的德勒茲。

無法細數的消失與重生《無盡的終章》

演出：侯非弋·謝克特現代舞團（Hofesh Shechter Company）

時間：2018/09/23 14:30

地點：國家戲劇院

文 羅倩（專案評論人）

如果不是親眼看過，這樣精彩的現代舞蹈，難以轉譯。試著把意象寫下，給出可見的感覺圖式，接近《無盡的終章》（GRAND FINALE）每一刻轉身而逝的舞。

作品分為上下半場，中場休息二十分鐘。下半場只是加強上半場的命題。上半場自身完滿，下半場則作為不可或缺的補充。

舞蹈從完全黑暗開始，眼睛正在適應。舞台上像是箱子或是房子的型體，隱約看見舞者在高牆的陰影底，輕輕倒下。箱子緩緩分開成兩半，燈光切換。群舞開始。遠處伴隨著五人編制小樂隊。開場前瀰漫四周的煙霧正醞釀一個世界，觀眾全然地被吸入——現實世界的投射泡影。我們開始做夢，整場演出就像一部絕妙的電影，舞者身體的速度節奏有時快轉、倒帶、重來；有時是遠景、有時是近景，或突然放慢動作。搭配整場無與倫比的燈光裝置與舉重若輕的小樂隊，哼著奏著行雲流水的篇章，還有空間強烈的音像聲效。樂隊在舞台上四處遷徙，陪伴人類（舞者）奏樂，無論喜、怒、哀、樂。舞台唯一的道具是好幾座高聳的木箱：移動著/被組裝/是牆/像墓碑/又似高樓/是阻隔/是兼顧家屋/是遮蔽物/或是人心的一道陰影的具象化。

喜歡不用言語。如現代舞、表現力量、展演生活、或只是純粹的透過舞者整齊充滿力量的行動專注於當下。聲音營造世界，眼睛純粹被舞者捕獲，光線常常只給出局部的鏡頭。時間推移不斷。舞台上似有人消逝。一個人類拖著抱著另一個人類。抱著搖晃或輕柔拖行。看似有意義的與死亡共舞，其實終是一個人舞著環抱虛無。舞蹈給我的感覺，用畫面比喻的話，像是泰奧·安哲羅普洛斯《永遠的一天》（1998）海邊的舞。像《蘿拉快跑》（1998）非線性敘事節奏反覆的徒勞。像史丹利·庫柏力克《2001 太空漫遊》（1968）的冷調黑暗，聳立的石碑，人類文明與野蠻狂妄的未來現在式。

燈光變化如行雲流水，上頭架設滿滿的燈光，像完美剪接師俄國吉加·維爾托夫《持攝影機的人》（1929）拍攝城市的吉光片羽，使劇場裏的光影產生神乎其技的效果，空間感營造如物換星移，一轉再轉，非常過癮。像大衛·林區《橡皮頭》光線中飛舞躁動的塵，舞動的群體。一轉又像在牆之間的集體街頭尬舞，熱鬧非常。身體像是 DJ 狂轉的唱盤。又如原始叢林祭典的身軀，給人崇高與聖潔之感。用身體表現生命重複徒勞無功，尤其是人體如機械式節拍器上擺動的尖頭，無聲張大嘴的喊，動勢有時強弱。

其中一個段落，世界像是一張靜照般的絕美，落下的泡泡緩緩打破裏頭的人，金黃色星空落下無數星星，投射出三分之二等分的時光（線）恰好停留在一個個墓碑式的建築上頭，星星落地

點醒靜止的人群，舞者用盡全力的跳舞，拖行的汗水足以在地上畫出一個圈。下一秒，舞者軀體疊成的小山丘，有人駐足跟前回以敬禮，布幕在此時快速落下，一個人快速衝到幕前靜止。

五分鐘凝固的人形軀體提示著「中場休息」，下半場牌子換成了「報應」，不知怎麼我想到報時回應——好讓我們再次回到剛剛的「時間」裡頭。作品以無法計算與預測的結構存在（展現），極少頓點，轉瞬即逝，自成一格，讓人忘卻時間流逝的速度。然而下半場的舞並沒有因此降低它運轉的速度，許多畫面以快速跳接方式不斷播放，像是在對觀眾大聲唱：致生活的那些時刻、我們拍手、躁動、叫囂、歡樂、起鬨，消耗的生命。如墨西哥畫家芙烈達·卡蘿生命質地的堅毅。也如希臘式的泰奧·安哲羅普洛斯詩歌，在哀愁的狂舞中，實致敬致興。

作品滲透出的力量，昇華成由光影形塑的質地的美，當中有群眾圍在樂隊前嚎叫及感覺情緒沸騰的時刻，如同人的一生活時間只能播放從生到殞落的幾個片刻精華，然而在這之中還有許多時刻……。難以文字如實形容，舞團文宣短短三行已在這「之間」的過程下了最精準的評論。我感受到難以觸及的言不及義，還不至落下眼淚，卻深感撼動，生命往往是經驗而來。像赫拉巴爾《過於喧囂的孤獨》，如何將世界的時間壓縮疊成一張輕薄的紙，死後重生，舞者們繼續跳舞。我們（改變）。永不停止的人類。世界喧鬧吵雜漫無止盡，如《鏡花轉》想表達的轉瞬，【1】《無盡的終章》用現代舞完美轉譯，切換不留一點失誤。我們看到某些時刻：在親吻、歡聚、孤獨的片刻中，沒有哪一瞬間值得永久保存，在舞作中一切持續顯現一種在擺盪中規律的平衡，不論是否坐困愁城，是否空虛光陰虛度，最後結束在有人輕輕的哼，就像一開始看到人類輕輕倒下，我們不知道為什麼，生命加上時間就是如此。觀眾要做的只是去經歷它，感受身為人類的舞者所能舞的眾多無法細數的消失與重生，也是我們。

「世間萬物終將隕落 然又會重獲新生 終而復始如同一曲永無休止的終章」

註釋

1、台灣·澳門·法國—追尋島嶼的記憶首部曲《鏡花轉》。演出：演摩莎劇團、曉角話劇研進社。時間：2018/09/04 19:00。地點：國家戲劇院實驗劇場。臺北演出期間：2018/08/31-09/08。演出節目手冊：<http://homepage.ntu.edu.tw/~r03129002/kaleidopro/mobile/index.html#p=3>。瀏覽日期：2018/09/24。

地方感：在艋舺區看戲踏街尋歷史紋理《手牽手》→《更新中請稍候》→《華江新市鎮-天上人間》

演出：鄭淑芸（臺灣）→意思意思 IS YiSsu（臺灣）→小人物探險隊（臺灣）

時間：2018/10/07 19:30

地點：大可樂創意空間→新富町文化市場→華江整宅（集合地點：臺北水窗口）

文 羅倩（專案評論人）

「2018 超親密小戲節」今年分為艋舺、條通、加蚋仔三區，一區有三個演出，每區五個場次各有不同順序的路線，買票時就會先決定演出觀賞順序。每個演出約二十分鐘，全長約 120 分鐘。只要抵達第一個演出地點，後續兩個演出地點領隊會帶觀眾一起前往，同時遊覽街區，【1】那天大馬路另一側不同觀看順序的觀眾還開心與我們揮手打招呼呢。

艋舺區以捷運龍山寺站北側為場域，當日路線是由右手邊的大可樂創意空間《手牽手》（鄭淑芸）開始，穿過剝皮寮歷史街區與繞入充滿香氣的青草街，再從夜晚已歇息的菜市場巷弄潛入新富町文化市場觀賞《更新中請稍候》（意思意思），看見市場中蹲坐一隅削著白蘿蔔的商家身影。離開市場行經捷運站附近無家者與在地居民休憩場所，【2】往西步行經時報文化出版社直至華江整宅。

在艋舺路線上，經歷了短暫但感受深刻的文化體驗。如何認識？何謂地方？超親密小戲節透過劇場走入街道感受地方。如果說《遙感城市》（台北版）給出的城市地景是科技監控下的現代秩序：如醫院、紀念館、電視台、捷運、學校、停車場、公園等公共建築與公共空間，觀眾在聽隨聲音移動的過程中，感受人在都市中如毫米般的微小存在；小戲節的踏街也有在都市中成群遊走的體驗，只不過小戲節安排的行經路線中不會有任何解說與導覽，將感受性與對地方的主動認識留給觀眾。只有體驗還不夠，今年策展人楊淑雯所強調的是，演出如何與地方產生交疊，在地的歷史及空間如何與創作者共同發酵。【3】整體來看，在策展概念下三個作品各有其特色。

《手牽手》以光影和物件述說老艋舺家族史的故事，以臺灣傳統母親謝招治為主角，母親養兒育女成人後，六十五歲開始畫畫，畫過往艋舺的日常與家譜圖，《手牽手》是女兒也是創作者的鄭淑芸給母親的獻禮。雖然有些敘事段落流於刻板陳舊，如早期女性作為童養媳的唯一價值是家事勞動生產、女性讀太多書會嫁不出去，中文很難學身為洋女婿不需要會等論述，呈現過往文化傳承與性別的不平等。我並不對此持批判眼光，而是看作過往文化價值的一部分，《手牽手》讓艋舺在地居民的生命史能在光影中再次轉動自身的歷史紋理。

《更新中請稍候》是屬於青年世代的展演，先邀請觀眾拿起周圍的物件與偶，合力疊高，演出帶有卡通人物式的互動趣味，兩位表演者透過肢體語言來交換物件，讓原本开心的家家酒變成以物易物的疊高遊戲，最後還幽默地讓天空的雲齊下降，好讓玩偶更顯居高臨下。《更新中請稍

候》在經歷繁華至沒落的「新富町食料品小賣市場」，現為市定古蹟再活化的文化空間「新富町文化市場」，以輕巧無負擔的玩具物件展現城市不斷追逐的樓高競賽。

以都市更新為議題創作的《華江新市鎮—天上人間》，是艋舺區中最好玩與最凸顯社會議題的作品，短短半小時的過程都非常有趣，尋找釘子戶的過程猶如立體版的尋找威利。不只了解華江整宅的建築特色，也共享了在地居民的組成與生命史。微型模型作品散佈在二樓騎樓，觀眾扮演委員，手持具備光源的放大鏡要在三條路線中尋找神秘的釘子戶，每一條路線只有六分鐘時間可搜尋。觀眾在驗票後被成分兩組，並在胸前貼上愛心。表演者依推測為三個角色：都更處職員（物件設計鄭烜勛飾）、房仲銷售業者（表演指導程鈺婷飾）、文史工作者／田調人員（文本創作詹傑飾）。文史工作者在講解華江整宅現況與歷史紋理時，房仲業者會以贊成都更的角度來推銷新建案，都更職員則作為調停氣氛的角色。雖然最後沒有找到釘子戶，但他遺留的線索則藏在一開始發給觀眾貼在胸口的紙折愛心中，裏頭是在地居民——釘子戶——「給親愛的各位都更委員」的一封信。唯一的疑點應該是都更委員為什麼要找釘子戶？其實華江整宅也是 1960 年代由政府推動的都市更新整建住宅。《華江新市鎮—天上人間》的表演形式令人喜愛，回到都市更新的議題，對地方的情感與對居住的安全是否只能有拆與不拆的兩種選擇？是時候思考第三條路線的可能？

註釋

1、2018 超親密小戲節艋舺路線電子節目單。網址：

<https://drive.google.com/file/d/1TRpsk0fSsOXRDzfYqVg3wEStCaxEQ812/view>。查閱日期：2018/10/09。

2、關於龍山寺捷運站的無家者，由於是小戲節特意安排行經路線，對無家者有興趣可參考兩篇相關文章。林立青，〈柯 P 說街友「喜歡自由看星星」，你知道這些無家者為什麼長住在萬華嗎？〉，2017/09/06，網址：<https://www.thenewslens.com/article/78091>。李利嘎，〈因為觀光客會怕，所以艋舺公園裡不體面的人就該被處理掉嗎？〉，2018/06/20，網址：

<https://buzzorange.com/2018/06/20/mengxia-park-the-homeless/>。瀏覽日期：2018/10/10。

3、策展概念：這幾年走訪台北大小巷弄，看見積極維護城市記憶的文史工作者，感動之餘也引發我思考：令我著迷的劇場可以如何呼應這塊充滿故事的土地？今年小戲節我們將不只走在路上，也走進土地的歷史、氣味及生命裡；期待創作者、在地歷史以及有著獨特意義的場域空間，三者間的對話，透過物件的演出型態，與觀眾一起站在當下，連結過去，並共同想像城市的未來。（2018 策展人楊淑雯）網址：<http://www.closetoyoufestival.com/2018about.html>。瀏覽日期：2018/10/8。

地方感：條通區的離魂與消隱《跨際區》→《腹中的三位手足》→《跨年蕎麥麵（年越しそば）》

演出：超維度互動（臺灣）→托比亞斯·艾森克拉瑪（德國）→烏啣影像製作有限公司（臺灣）

時間：2018/10/10 18:45

地點：Bar nine→六條高爾夫俱樂部 B1→Sky 酒吧

文 羅倩（專案評論人）

雙十國慶，中山捷運站因百貨公司週年慶與誠品南西店開幕，人稠擁擠夾帶秋日小陣雨，捷運一號出口上來穿越人潮往南京東路一段方向，在大倉久和大飯店與林森公園正對面這一個街廓，就是條通的區域，中心由林森北路切穿，演出集中在林森北路 107 巷與 133 巷。從六條通的 Bar nine 順時針往五條通繞一圈回到同樣在六條通的六條高爾夫俱樂部，再往上蜿蜒至八條通的 Sky 酒吧。許多酒吧、日式酒店、居酒屋、日式燒烤店與商旅印入眼簾，比起捷運站周遭的洶湧，條通街道顯得冷靜許多。

條通（大正町）曾是日治時期官員住所，1945 年以後國軍官員住所、韓戰越戰時期的美軍娛樂場所，1980 年來臺日商聚集之地。80 年代日本經濟復甦，條通經歷了其娛樂場所的全盛時期，90 年代日本泡沫經濟崩盤，日人客源減少而開始走向沒落。一般社會大眾眼裡的條通等於色情業與風化場所，危險夜生活的聚集地。【1】【2】

條通區的演出與艋舺區氛圍截然不同，步行範圍縮小，演出地點皆在酒吧。條通是高消費的飲食與提供娛樂的文化場所。觀眾作為劇場的觀光（看）客，不會因為小戲節來過就能理解條通的歷史與社會加諸於它的各種觀感，只是短暫且密集的走過罷了。也無需有獵奇心態，藝術提供以場域空間，打開條通的文化想像。

走完整個演出路線，有種恍然大悟之感，像是從酒吧的外殼進到它的地底再與裝潢空間融為一體，自身同化於作品之中。三個演出以模擬條通的模樣採取非同一化的層層滲入，觀看作為滲入空間的方法，空間從它普遍的實際功能轉為特殊化的藝術欣賞功能，間接創造世俗化之外的缺口。

Bar nine 的《跨際區》是創作團隊超維度互動以「Dreamachine」概念下的裝置作品，【3】創造仿若 60 年代嗑藥所產生的幻覺經驗，沙發區有四桌，每桌約六個觀眾，開始前先喝一杯有顏色的液體（其實是水），接著戴上耳機閉上眼睛，感受持續的閃光與左右耳差 10 赫茲的噪音聲響。雖然桌長希望我們放鬆，由於耳機線太短六個觀眾只能以不太舒服的姿勢靠近桌子以免扯斷線，可能不夠放鬆？偶爾睜開眼偷看投影螢幕的閃光造型蝴蝶與觀眾，眾人似乎都很投入。突然眼前全暗以為要開始什麼，其實是結束了。桌長詢問我們有什麼感覺？我提到中間聽到了一聲聲響，原來是系統或電壓問題的意外錯誤。

基本上就是十四分鐘，同一頻率的閃光與噪音。友人說看到了魚的形體，她剛好想到魚。我什麼都沒「看到」，只有持續變化類似波長的振幅，當下想的是加諸於外在的視覺刺激與體內產生的迷幻感還是不太一樣吧。想起導演 Gaspar Noe 以第一人稱視角拍攝的《嗑到荼靡》（Enter The Void, 2009），空虛迷幻暈眩嘔吐皆從主觀身體到視覺鏡頭連貫呈現，使觀者投入其中。印像深刻的是 Bar nine 黏著空間積累的陳年煙味。《跨際區》建立我對條通酒店最初淺的認識，也反射「酒店」表層式視聽嗨的歡愉空間。

《腹中的三位手足》在六條高爾夫俱樂部的地下室一樓，在酒吧打虛擬高爾夫遊戲，以休閒娛樂、舒壓與運動為特色的唱飲空間。還來不及細細看，很快下樓坐定演出開始，表演方式有點詭異無厘頭的黑色幽默，也是唯一一位外籍創作者。創作者是演員也操偶，以實物投影、物件、細緻的人偶與即時鏡頭切換來轉播，一開始只是對一顆奇異果做實驗，在培養皿滴入顏色，像科學實驗現場，在奇異果有了心跳後轉變成母親肚裡的胎兒檢測。三個胎兒跟你想的不一樣，他們在黑暗的子宮裡正在上演豪爽飲酒，賭博玩牌、吸毒等光怪陸離的戲碼，一反對於寶寶寧靜祥和的正面形象，從二十三週大的胚胎狂想視角，以高爾夫為主題的酒吧，在地下室偷窺暗黑版胚胎的內在小劇場，很符合地下一樓的空間。

真正建立對於酒店的具體形象，是在 Sky 酒吧的演出《跨年蕎麥麵（年越しそば）》，街頭驗完票，演員林子恆已悄悄同我們在街頭等待 Sky 開店，老闆娘吳伊婷開門點燈準備營業，兩人相視點頭微笑。觀眾才開始進場入座，我們坐在左手邊的包廂區面對吧台，調酒師 / 服務員邱垂龍（影像多媒體導演）煮了一碗蕎麥麵正在拼拼圖。時間是 1992 年 12 月 31 日夜晚，沒有回國的日本人高倉先生，來到 Sky 見美麗的臺灣人老闆娘，老闆娘把蕎麥麵給了高倉先生，與他親切的聊天、飲酒。高倉先生愛慕著老闆娘（電視機還放映了高倉先生賣弄姿體耍帥的錄像，播放他的內心小劇場），不停的以言語加上肢體攻勢，並在三人愉快聽著唱著鄧麗君日語版的《我只在乎你》（時の流れに身をまかせ，1986）演唱時偷偷塞給她一串鑰匙，高倉先生的求愛在殷切地等待過程中失敗了，酒店在互道「新年快樂」中打烊……。

《跨年蕎麥麵（年越しそば）》將環境（條通街道）與特定場域（酒吧空間）與戲劇演出結合得相當出色，浮現條通過往與日治時期的關係，為觀眾敞開懷舊的面紗，酒店主要的功能在此展現——帶給客人愉快的如戀愛般的聊天情境。《跨年蕎麥麵（年越しそば）》的情感主軸即是愛戀（即使因為語言隔閡無法暢所欲言），客人對於老闆娘的傾心，酒吧曖昧空間的場景形塑，在演員的演繹下相當出色，尤其演出不知不覺的開場，自然的彷彿觀眾不存在一樣，雖然面對如第四面牆的演出，卻與牆靠（吧台）的貼近，觀眾如不被看見的空氣，可以是空間中的沙發、桌椅或樑柱。觀眾成為空間的記憶，被遺留的物件，掉入了一場別人的曖昧回憶。觀眾作為主體的消隱，卻讓作為客體的酒吧空間真正被凸顯出來。

回到開頭提的「像是從酒吧的外殼進到它的地底再與裝潢空間融為一體」，我們不會因為作品就了解條通的前世今生，倒是展示了集體對於物質文化的強烈依賴：《跨際區》在機器模擬精神表象的迷狂、《腹中的三位手足》飲酒與賭博的成癮、《跨年蕎麥麵（年越しそば）》身體直白的情感慾望。作品的非同一性提示了酒吧存在於條通的集體特殊性。從現實社會的功能場所濃縮擷取，以想像力的文化路徑勾勒出——被遺留下的空間與終究會消亡的身體。【4】

註釋

1、謝孟穎，〈誰說酒店妹都無腦？林森北路媽媽桑分享 11 年從業心得，國際觀根本打趴 99% 台

灣人〉，網址：<https://www.storm.mg/lifestyle/233075>。查閱日期：2018/10/13。

2、陳泳翰，〈90年代的「條通」：讓日本人感覺自在，臺北人感覺時空錯亂的所在〉，網址：<https://www.thenewslens.com/feature/taiwanbarhistory/75794>。查閱日期：2018/10/13。

3、關於「Dreamachine」的概念，可參考節目簡介：蓋森（Brion Gysin）1958年12月21日的日記中描述他搭乘往Marseilles的巴士途中經過一片樹林時，因為接收穿透林間的閃光而於眼皮底產生幻覺的經驗，因而促使藝術家蓋森、小說家布洛斯（William S. Burroughs）與工程師索莫維爾（Ian Sommerville）共同開發出利用固定頻率的閃光刺激大腦製造迷幻感知的機器「Dreamachine」。網址：<http://www.closetoyoufestival.com/interzone.html>。查閱日期：2018/10/12。

4、2018 超親密小戲節條通路線電子節目單。網址：<http://closetoyoufestival.com/2018/playbill/linsen.pdf>。查閱日期：2018/10/13。

地方感：會消失嗎？加蚋仔區《穿梭水路的聲景記憶》→《植豆》→《加蚋棧》

演出：范欽慧（臺灣）→薛美華（臺灣）→張中豪（臺灣）

時間：2018/10/14 11:00

地點：東園國小正門對面保德公園（集合地點）→台北東隆宮→Cura Pizza

文 羅倩（專案評論人）

終於來到了 2018 超親密小戲節最後一區，萬華南半部的加蚋仔區（平埔族凱達格蘭族語的「沼澤」），從沼澤溼地、農田聚落再形成都市樓宇。小戲節藝術總監石佩玉在開始前提到加蚋仔的三寶：豆芽、茉莉花、麻竹筍，茉莉花已經消失，另外兩個就藏在今日看戲踏街的路上。

【1】如果說艋舺區是召喚地方感的身體路線，條通區是身歷其境回到現場，加蚋仔區似乎縈繞在消失——如何能再次看見或重現消失的歷史？

《穿梭水路的聲景記憶》由保德公園往西步行至接近環河快速道路的東隆宮，在東隆宮一樓演出《植豆》，再由東隆宮順著一條筆直卻有三段不同路名往東走（德昌街、寶興街 140 巷、東園街 66 巷），到東園街時往右轉抵達披薩店 Cura Pizza，觀賞《加蚋棧》。三個點在地圖上可連成順時針的三角形。

《穿梭水路的聲景記憶》以耳機聲音聆聽為主，創作者范欽慧設計了三十分鐘約一公里路程的聲音導覽，帶領參與者行走街區，從保德公園往東園街 154 巷左轉東園街 154 巷 9 弄，往前接續長泰街 156 巷，看見在長泰街路口轉角的傳統便利商店，繼續直走入長泰街 139 巷。這條巷弄看起來與其他巷弄沒什麼不同，卻是過往印刷廠與孵豆芽商家的聚集地。右轉萬大路 424 巷，轉角是已存在一百二十年的臺灣基督教長老教會雙園教會。在萬大路 424 巷右手邊是楊家古宅與老井，它可能是臺北市最早存在的漢人拓墾聚落。**【2】【3】**右轉往寶興街回收廠的對巷走去，還看得見流往新店溪的溪流，細細一看許多豆芽菜殼漂遊而過。**【4】**繼續往前會在長泰街 222 巷叉路口發現水獺插圖（「堀仔頭消失紀念簿」插畫系列之一，周明誼作），**【5】**在河道還未鋪上柏油路前的過去，老一輩人的記憶中曾經見過水獺抓泥鰱的景象。從寶興街 222 巷再走入大榕樹方向的德昌街 185 巷 27 弄，這裡是計程車職業工會的集合住宅地，走入細長青苔漫漫的防火巷，最後抵達德昌街 185 巷（已靠近環河快速道路），創作者范欽慧請我們感受在這裡聽到的聲音，只聽見城市吵雜的汽機車不斷呼嘯而過。

在這段聆聽的路程，要聽見看見隱藏或消失在地底下的水路，是相當不容易的事，我們可以聽見「這裡的過往」，卻無法「看到」聲音裏頭描述的樣子，聲音裡頭描述的景象，要我們聆聽的聲音，已經難以指認。這個地方是如何的曾經存在過，消失過，變遷過，變得和現在其他區都有點像的模式。《穿梭水路的聲景記憶》透過路線中的地點標定地方的曾經，重新再重組地方的記憶，透過聲音導覽認識地方，參與者可能是當地人或是外地人（這場幾乎多是親子群的參與者），在《穿梭水路的聲景記憶》中共同形塑對於地方的記憶，外地人的從陌生到熟悉，與在

地人的熟悉中的陌生，我們在地方中感覺陌生，與地方關係的斷裂形成一種應該要對地方熟悉卻感覺空白，或是沒有感覺，如許多留不住的文化資產意外自燃。作為一個非萬華區的人，雖然從《穿梭水路的聲景記憶》建立對蚵仔區在地記憶（其實可以說在小戲節每一區的每一條路線都在幫助參與者建立對地方的地方感），卻無法連結到聲音告訴我的過往想要被眾人記憶看見聽見的蚵仔區，地景消失的太快，下一秒往往太快跌入懷舊。

領隊並沒有從正門，而是從 185 巷尾的一條小巷弄通往東隆宮，《植豆》以物件、植物、光影、偶為主。創作者薛美華打造了一個多寶格木櫃，她戴著可摺疊的竹編帽子，像到哪都能開展故事的遊牧人，剛好到了萬華東隆宮歇息，推車上的斗大的木櫃，超細緻的小茶壺已沏好茶（比手指頭還迷你的小茶杯）等著觀眾進到像幽暗儲藏室親手奉上，木櫃後方還擺放著神轎。薛美華利用這些小巧的物件道具說故事，我們如世世代代不斷轉生的鵬鳥般遊歷了一趟加蚵仔區的前世今生。深夜的孵豆人家、農作栽筍。平地變成高樓，井水汲水成為無法想像的過去，人住進了高樓如抽屜的盒子，一個按鍵就有的自來水，超商麥當勞遍地開花……。喜愛《植豆》以極細緻微小的尺幅默默的轉變，不用對白（雖然有廣播與電視新聞聲為背景輔助），著重創造屬於這裡的意象，牽引出關於消失的地方的情感。

《加蚵棧》以觀眾互動為主，創作者張中豪即是在地居民與商家，觀眾透過披薩道具提問，過去他的祖父母在這棟兩層樓房子經營中藥行，父親接手經營中藥行。這個三十年未漲租金，開什麼倒什麼的東園街區，後來他在 2016 年接手打造 Cura Pizza 披薩店。觀眾提問的過程中還有表演者于明珠的操偶、伴奏與協助，張中豪談他的家庭史、他記憶中的蚵仔區、他所熱愛的披薩，他到義大利學藝到日本進修。最後以現場製作披薩的手藝，揉麵餅皮、撒上麻竹筍，以四百到四百五十度的火候烘烤六十到九十秒，在圓餅上流利的劃刀切片，屬於張中豪故事中的加蚵仔口味披薩上桌，沾點特製的橄欖辣油，非常好吃。對比於《植豆》所形塑出來蚵仔區的意象，《加蚵棧》的蚵仔區是具體可見的空間，以三代相傳的房屋表達在地情感與記憶。還在這裏，同一條街區工作與生活，地方不只是地方，還有情感附著在裡頭。

可以說在小戲節三區九個演出中沒有一個作品可以不依附地方而存在，就像生活所積累出的空間與慣性形成對地方的感覺。從社會建構的角度來看，【6】也在三區中看到因為經濟發展與都市變遷對於地方的改變。地方會消失嗎？會的，有些的確已經消失或正在面臨消失（然而以非都市地區來看，改變通常非常緩慢）。借用地理學家普瑞德（Allan Pred）論文〈地方是歷史偶然過程〉的觀點，他認為地方並不只是可測量與固定的概念，「地方從未『完成』，而總是處於『流變』（becoming）之中。」【7】地方隨著人為的因素一直在變化，這是懷舊之所以可以不斷從個人記憶與文化記憶中生成的原因，也有僵化對於地方記憶的風險。某種程度上，我們都需要地方以維持人曾經存在的痕跡。因此，創作者或許無法阻擋消失，但卻可以重組地方，藉以召喚地方（不論是懷舊的、被建構的或是殘缺的）。觀眾的身體在空間中移動，身體開始建立對於地方的感覺，原本陌生的空間成為可以認識的地方，雖然也同時會面臨到現代都市發展所創造的無地方性與景觀的同質性「看起來都很像」，使我們很容易對一個地方無感、無法辨別這個地方與那個地方有何不同。

以看戲兼踏街為特色的超親密小戲節，以如何形塑對一個地方的認識（即使不是屬於我存在過的或居住過的地方）視角來看，不過度觀光旅遊化的認識路線，結合在地文史與創作者的現地

創作，在許多地方的無地方性中抵抗地方的同質化（基於臺灣現實的情況），開啟參與者關於「這個地方其實還有什麼並不是刻意營造出來的，而是本來就存在的只是……」等等議題的思考，而這樣以身體移動所創造的地方感覺，正是不斷重新喚起地方感的方式，亦有其認識意義。

註釋

1、2018 超親密小戲節加蚋仔區電子節目單。網址：

<http://closetoyoufestival.com/2018/playbill/southwanhua.pdf>。查閱日期：2018/10/16。

2、陳香蘭，〈萬華楊家古厝 台北市存在最早漢人聚落〉，發布日期：2017/11/13，新頭殼 newtalk。網址：<https://newtalk.tw/news/view/2017-11-13/103612>。查閱日期：2018/10/18。

3、劉治維，〈看見臺北第一庄「從加蚋仔到東園」〉。發布日期：2017/08/13，台北村落之聲 - 找到台北城市散步。網址：http://www.urstaipei.net/citywalker/walk?view=adm_new&id=1489。查閱日期：2018/10/18。

4、鄭進耀，〈一條街孵出大台北八成供應量 萬華豆芽菜街的祕密〉，發布日期：2018/08/15，臺北旅遊網。網址：<https://www.travel.taipei/zh-tw/featured/details/18030>。查閱日期：2018/10/18。

5、「崛仔頭消失紀念簿」相關訊息可參考水谷藝術網站。

網址：<http://waleyart.wixsite.com/website/~cpjo>。查閱日期：2018/10/18。

6、從地方是社會建構的角度來看「認為某物是社會的建構，就是說人類力量足以改變事物。那麼，社會建構了地方的什麼東西？有兩樣東西最為明顯：意義和物質性（materiality）」。Tim Cresswell，徐苔玲、王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》，台北市：群學，2006，頁 51-52。

7、Tim Cresswell，《地方：記憶、想像與認同》，頁 59。

從電影改編到劇場現場《The Second Woman》

演出：娜特·蘭德爾 (Nat Randall) 與安娜·布雷肯 (Anna Breckon)

時間：2018/11/02 ~ 2018/11/03 19:00

地點：衛武營國家文化藝術中心繪景工廠

文 羅倩 (專案評論人)

《The Second Woman》是 2016 年 Performing Lines 製作，澳洲下一波藝術節 (Next Wave Festival) 贊助演出，澳洲藝術家娜特·蘭德爾與安娜·布雷肯共同創作編劇與導演，今年在高雄衛武營開幕季中首次以中文版演出製作，由跨足劇場、電視與電影的演員朱芷瑩擔任唯一女主角。

《The Second Woman》改編自美國導演約翰·卡薩維蒂 (John Cassavetes) 《Opening Night》(1977) 其中一個段落，演員朱芷瑩連演一百場同樣的一幕 (scene)，只不過與她演對手戲的是一百位徵集而來的素人，連演 24 小時。演出期間觀眾可以自由進場，滑手機拍照打卡錄影皆可，前提是不要影響到演出。作品概念新穎有趣且具企圖心，啟用臺灣「演員」合作，不僅沒有失去原作的概念精神，反而因為與臺灣「演員」的合作，讓作品產生國際化的在地化成果。

當電影改編成劇場

《The Second Woman》可以分成兩個概念來談：「電影」《Opening Night》裡頭的劇場舞台與電影場景，「劇場」《The Second Woman》裡頭的劇場舞台與影像放映。在電影《Opening Night》中，女主角正在排練的戲劇即是《The Second Woman》，一個過氣的女演員面對自己無法認同的劇本 (沒有帶來任何希望) 與台詞，如何透過身為演員的自覺創造角色的活性。她開始在演出中即興演出，現實人生與舞台人生相互混亂交錯。在劇場《The Second Woman》中，同時可以看到現場演出與同步即時投影，電影空間與劇場空間並置成為一體。

約翰·卡薩維蒂電影一個重要的觀念即是「即興」，劇場導演把握住了「即興」與「女演員的自覺」兩個關鍵，使得改編作品與電影作品有一種精神上的連結。在劇場中，劇場導演同時運用劇場舞台與電影銀幕並置的空間設計，具有強烈的影像組構意識，左邊舞台與右邊投影成為平衡的互補。兩台移動式攝影機即時捕捉人物對話，以正反拍手法交錯呈現，左前方四台固定攝影機作為場景演出結束、還原場地與等待開場的畫面捕捉，鏡頭同步切換室內不同角度空間，女主角中景與特寫鏡頭，剪接流暢、細節捕捉到位，讓劇場裡的投影也產生了觀看電影的愉快感。現場演出與同步即時投影，兩者既是當下的，也是共時性的同一個現場。

當專業演員與素人和諧共演

一般來說，當素人與專業演員同台演出時，總會明顯看到素人與專業演員在於表演的熟練與身體作為一種技藝的明顯差異。在不苛求素人成為專業，也不因為是素人所以接受素人可以不夠

專業的兩種思考邏輯下，我認為《The Second Woman》創造了讓兩者相互平衡，甚至可以不斷激盪出即興火花的舞台現場。

專業演員與素人演員對戲並沒有出現極大的不和諧與落差，反倒是這個根本上的差異的顯現——讓素人做自己，演員回歸自我專業。原本固定的台詞與情節，因為每一次不同的素人演員，不同的個性、人生歷練與處世態度，產生不同的即興效果，讓觀眾完全黏在座位上捨不得離場。看著朱芷瑩在舞台上實踐「演員」的專業，挑戰身體的極限，深受感動。朱芷瑩隨著時間越來越熟稔的角色動作與台詞，卻能不流於俗套。以意志力對抗身體的疲憊與不耐，持續保持清醒的專注，反而在每次的重演中，不斷詮釋角色的可能性。

當形式與內容恰到好處

為什麼在劇場看一樣的情節還不覺得超無聊，可是活著每天也一直在重複，不會很無聊嗎？每日的重複中存在最基本的無聊的本質，然而為什麼還會覺得每天活著很有趣？

這兩天我在劇場待了五個小時，【1】以一個小時四個重演來算，至少看了二十位素人演出，每個素人都以自己的獨特性回應世界。在朱芷瑩不斷重新再來的過程中，在千篇一律的情節中，竟會開始期待下一位打開門活生生的人會是什麼樣子？這可能是唯一一次有機會上台演出會怎麼演？素人在此不需要被誰較量被評比被訓練被美化被當成演出失敗不夠專業的藉口。我更願意稱他們為我們——除了工作上的專業，都是生命中的素人，微小卻獨一無二的存在。

我們都活在其實不能「重來」的人生。《The Second Woman》最棒的一點即是透過劇場觀眾成為自由來去的旁觀者，在 24 小時中不用扮演任何人，只要坐在那，隨時切換觀看的視角，在同一段情節中，透過一位固定的演員與一百位不同素人的相逢，在連續與唯一、重複與差異中審視兩種不同狀態的角色扮演。

場館以演出面向大眾，讓更多人進到衛武營來

文化如何接地氣？作為衛武營開幕季的演出，欣喜這樣的國際製作與在地的契合，既沒有改變原作品的概念，讓素人參與的方式，也在本身的限制之中，保持了一定程度的彈性。沒有期待素人成為專業，或是讓優秀的職業演員降低自身專業配合素人，也沒有導演概念凌駕一切，讓表演只服務於創作概念，而失去內容。表現形式與內容相當契合，舞台現場與電影剪接畫面共同傳達一種共時的現場（live），電影與劇場並置，讓演出成為兼具藝術性與可理解的藝術文化。

註釋

1、筆者進場時間是 11 月 2 日晚上十時到隔日凌晨一時，11 月 3 日上午十一時五十分到下午一時五十分。

關於時間，遺失與重要的——沉浸式移動劇場《過站不下的心理時間》

演出：黃 / 瑞 / 漢

時間：2018/11/11 20:30

地點：桃園機場捷運車廂內及沿線

文 羅倩 (專案評論人)

《過站不下的心理時間》(以下簡稱《過站》) 由黃郁晴、周瑞祥、李國漢集體共同創作，黃 / 瑞 / 漢團隊成員各自專長是導演、魔術設計與影像設計，作品充分展現創作者特性。演出形式以捷運周遭環境劇場演出結合移動中的捷運列車。

旅程從臺北車站北三門集合開始，在前往桃園機捷路程上，由領航員進行提問。搭乘的是每站皆停的普通車，列車上一邊聆聽耳機聲音，一邊由領航員指示進行心理測驗填寫與問答，配戴骨傳導耳機在移動過程中也能接收到環境的聲音。上車後分別在長庚醫院站、林口站、第二機場航廈站下車，最後結束在捷運出口通往機場走廊上的世界時間牆。移動路徑如下：

A、從北三門前往桃園機場捷運路上——時間的序曲

穿著捷運公司制服的領航員 11112027 (編號)，他請觀眾 (參與者) 定下 21 : 24 的鬧鐘，行走過程中像是導覽員又像是演員，沿途詢問參與者迷路的經驗、在公共電話亭前駐留、在失誤遺失中心詢問最常遺失的東西、最近一次旅行的國家、在電梯上哼唱《認識你真好》，是否有算命經驗等。上車前，看到會算命的清潔人員把遺失的傘交給乘客後，開始突兀的對我們說起關於算命、一則飛機上厄運的故事，當場為參與者預言。

B、捷運上的心理測驗與長庚醫院站——遺失的鑰匙

《過站》的主軸由四個十五分鐘組成，前兩個十五分鐘是領航員帶領觀眾玩手冊上的心理測驗：1 我 (代表自己)、2 橋 (代表旅行)、3 兔子 (代表重要的人或事)、4 鑰匙 (代表現實)。以及講述兩個好友約定旅行去吃剉冰的故事。故事中其中一位掉了鑰匙，我們在長庚醫院站下車找鑰匙，就在領航員發現站台座位上被冰凍的鑰匙時，他瞬間停止不動，成為一幅靜止的圖像。換另一位領航員帶領觀眾再次上車，這時手機鬧鐘響起，剛好過了一個小時。我們繼續手冊上的第 4 點鑰匙測驗：「不同排列同樣結果」，把各自重視的項目做排序相乘， $2 (橋) \times 1 (我) \times 3 (兔子) \times 4 (鑰匙) = 24$ 。不論你的排序如何，都會是數字 $24 = 當下時間 (鬧鐘時間) 21:24 = 捷運兩車交會的時間 = 我們與上一班旅客在林口站會合的時間$ ，當下時間奇妙的與一開始設定的鬧鐘時間吻合。

C、林口站——旅程與預言

比我們早出發的上一班旅客，有我們沒有的這多出的十五分鐘 (等待我們來會合的這十五分鐘)。下車後，在三位領航員目光指引下 (唯一缺席的是在長庚醫院與遺失鑰匙一同凍結的那位) 演出開始。在捷運天橋上，來到剛剛聽到的故事中的女主角正要趕飛機，卻遺失鑰匙的即刻時間。面對同一位清潔員突如其來對她說出的災難預言，究竟她能不能趕上飛機？遺失的鑰

匙去哪了？如何阻止友人可能因為飛機失事死亡的厄運，該相信還是不信？她衝下樓在站台旁的電話亭拿起話筒撥打電話……這第三個十五分鐘，演出的故事結束在此刻。

D. 第二機場航廈站——始於時間，終於時間

但這趟旅程還沒有結束，繳回耳機拿回一開始給出的鑰匙，第四個十五分鐘是屬於自己的十五分鐘。在前往第二航廈機場站的過程中，掃描鑰匙上的 QR CODE 聆聽任務，可以自行決定 / 行動的任務或是什麼也不做。最後結束在捷運機場第二航廈出口的世界時間牆，兩班車的 19 位觀眾，將各自最想去國家與時刻相乘後除於 24，竟等於當日當下的時間：11112207，11 月 11 號晚上 10 點 07 分，所有人都感到非常驚訝。我不知道團隊怎麼設計眾多時間相乘再除 24 會剛剛好是當下結束的時間。也不知道在天橋上清潔員對故事主角說完預言後，為什麼可以一一記住所有觀眾一開始在北三門繳出的鑰匙並親手交還給它的主人，清潔員一開始並沒有在現場。在魔術與團隊設計的巧合中，體驗卻是當下的真實。整個作品的形式與內容交織，「時間」與「移動」議題加上魔術設計，像施了魔法，讓劇場在現實中打開一連串巧合的裂隙。

把《過站》作為延遲的一小時 (A One-Hour Delay) 的時間，回頭看可能就看的更清楚了。領航員 11112027 後來再也沒有出現，與遺失的鑰匙定格在長庚醫院站，在此之前，是故事的「過去時間」。時間在漫不經心之中過去以後，才意識到這位領航員就是由一連串現時 / 現實的時間組成，包括他的編號 11 月 11 號 20 點 27 分，代表時間的具象化。我們一起回到故事發生前一個小時，看見故事中主角遺失的鑰匙，被凍結 / 遺留在某一站的事實。作為旁觀的參與者，可說是整個旅程的全知者。面對這個開放式的故事結局，《過站》把參與者自我思考的時間也放入作品中。如我覺得那通電話應該要打給主角的好友 (兔子 / 重要的人)，告訴她等她到機場一起改搭下一班。在捷運上看著回到自己手上的鑰匙，如時間再次回到參與者可以實際掌握的現實。想著關於《過站》這趟旅程 (橋上演出的故事) 以及對「經過的時間」的後知後覺。一路看似破碎不相干的段落，其實彼此緊密相繫。

在所有人共同擁有一天 24 小時的時間中，人生重要的究竟是什麼？過程中遺失了什麼？又可以前往哪裡？喜歡《過站》沈浸式的程度介於有點甜又不太甜，觀眾參與度有點黏又不太黏，以及在現實與魔術交織過程中感受到的偶然與巧合。《過站》用多層次綿密的時間結構交錯鋪陳，在移動的過程中，現場與周遭環境的隨機性 (如和同班捷運的旅客偶然的對話)，令人驚豔的讓平常看不見摸不著的「時間」浮現出自己的模樣。時間經過後的餘韻，還若有似無的殘留在心底。

公共空間與沈浸式聲音的分離《在棉花田的孤寂》

演出：羅蘭·奧澤、徐堰鈴、王安琪

時間：2018/11/22 20:00

地點：國家戲劇院 生活廣場

文 羅倩（專案評論人）

沈浸式聲音劇場《在棉花田的孤寂》，十一月二十二日晚上首演，開演前半小時，觀眾以證件領取耳機稍作等待，雨冷得令人分心。八點整準時開始。演員徐堰鈴開車進生活廣場，下車走到廣場中央外側，王安琪則是從戲劇院一樓一號門門口朝向徐堰鈴走來。從廣場到戲劇院二樓四號門外車道，都是演出的空間。濕冷的雨隨演出不斷灑落，越下越綿密。多數觀眾還是穿著雨衣撐著傘緊跟著演員腳步在廣場上移動。兩位相當優秀的演員，如果不透過視覺觀看，只聽耳機裡的聲音，也能透過聲音感受到她們對語言與人物角色的掌握能力，聽覺極具戲劇張力。

法國劇作家戈爾德思的當代經典劇本《在棉花田的孤寂》於1987年首演。法國導演羅蘭·奧澤（Roland Auzet）將原本兩個男性角色改由兩位女性詮釋。【1】劇本中只有兩位角色：「商人」與「顧客」，透過「買」與「賣」談人的慾望——無形的或有形的物質型態。由兩位角色極富哲理思辯的長篇大論構成，被視為演出與詮釋難度極高的劇本。

演出剛開始不久，就開始感到視覺與聽覺的分裂。聽覺很親密，但視覺卻一直拉扯主體脫離沈浸式的狀態。雖然觀眾在演出中的確處於相對自由的狀態，可以緊跟演員、在遠處旁觀、隨意走走，或乾脆坐下來聆聽聲音都可。但文宣強調的「意圖探索觀眾在移動之間，產生的視覺與聽覺感知，如何成為公眾區域親密氛圍的構成要素。」【2】對我來說，公眾場域的親密氛圍並沒有建立，也沒有打破公共場域與私人領域的疆界。與其說是耳機竊聽慾望的對話與私語，不如說是相當顯而易見的觀演關係。戴著耳機偷看偷窺偷聽的感受性相對微弱，觀眾明目張膽的圍繞著演員，雙方在開放式空間形成互不打擾的默契。竊聽的感覺並未建立，而是相當明確的在看在聽一齣移動式的聲音劇場。

在城市的街道上，兩位角色在人群中突然視線相逢的感覺，在生活廣場實無法建立。戲劇院作為表演空間的特殊性，與劇本所指向的城市感差異極大。且這個開放式的公共空間，被龐大顯著的觀眾群佔據。建築大廈與城市的街道感，消弭在戲劇院輝煌宏偉的建築下。開放空間中的人群，大部分都是看演出的觀眾，少數路過的民眾也不會踏進廣場。將作品原本想打開的場域的開放性、人在都市遊蕩的偶然性，都直接轉換成特定時空的觀演關係了。

在視覺的去偷窺狀態與聽覺感知的絕對清晰下，聽的私密與看的偷窺兩者背道而馳的遠離，反而形成眾多帶著耳機在廣場的個體呈現各自真空與彼此隔絕的狀態，有人開始滑手機、分心。換句話說，視覺場域呈現的開放性與聲音沈浸的私密性兩者並無法契合在一塊，觀眾的視／聽感與場域三者各自獨立。

想起今年 5 月的澳門藝術節，卓劇場藝術會亦演出戈爾德思於 1977 年寫就的劇本《叢前黑夜》（*Night Just Before the Forests*），臺灣譯《夜晚就在森林前方》。由愛爾蘭導演 Sinéad Rushe 與劇團共同創作，導演把法語翻成英文，多位不同國籍演員共同以英語與粵語演出。但每當獨白說到切身之處，母語反射性地脫口而出。聚焦於移工的非地方（去中心）、非工作與非身分，關於外來者與國家的自我認同，很自然地透過眾聲交疊，將獨白思緒直接打中觀眾的聽覺皮膚。

【3】

最後，戈爾德思的劇本大概就像夜晚這場下得沒完沒了的細雨吧。雖然說劇本的主題是在談一宗正在且尚未被完成也不知道是否完成關於交易的對話，劇本在許多各自表述的段落中似乎關聯性不強。但在場域中的兩位演員卻有相當多情感與肢體的互動，形成話語理性疏離，肢體卻豐富盈滿的接受狀態。若選擇不看演出待在角落，好像變成只需要聽就好的狀態。若跟隨演員移動，似乎也無法從兩人服裝與肢體互動看出其身分差異。演出雖然選擇忠於原本，卻也無法透過聽覺或是視覺觀看掌握更多細節。比如在文本中提到的幾個核心：日暮時刻、國境之內的陌生人、階級與貧窮，或是最後談到作為掩飾或扮裝的服裝，甚或是劇本文字底下的同志情慾暗湧。【4】這些劇作家關注或透露其獨特性的部分，在演出過程中幾乎是無法捕捉的。在臺法共製《在棉花田的孤寂》中，對於劇本的詮釋與表演手法的選擇，似乎將重心完全放在開放空間與沈浸式的聲音上，對劇本議題性的關注，相對的並不突出。

註釋

- 1、羅仕龍訪問、翻譯，〈法國導演暨音樂家羅蘭·奧澤 在對話中 探尋無所不在的慾望〉，《PAR 表演藝術》311 期，2018 年 11 月號，頁 39。
- 2、「...將文本置於公共空間，邀請觀眾戴上耳機，竊聽交易現場，隨著買賣雙方的交互詰辯，遊走在夜晚的街頭。觀者一方面感受開放場域的不確定性與緊張感，一方面聆聽從耳機傳來的私密對話，意圖探索觀眾在移動之間，產生的視覺與聽覺感知，如何成為公眾區域親密氛圍的構成要素。」（文宣節錄），網址：<https://reurl.cc/L7Vv4>，檢索日期：2018/11/23。
- 3、第 29 屆澳門藝術節官網，節目介紹。網址：<https://www.icm.gov.mo/fam/29/cn/content/3059/>，檢索日期：2018/11/23。
- 4、楊莉莉，〈「強迫慾念有個名稱」——論戈爾德思《在棉花田的孤寂》〉，戈爾德思（Bernard-Marie Koltès）；楊莉莉譯《戈爾德思劇作選》，臺北市：桂冠，1997，頁 241-260。

跨界合作與新型態藝術觀演行為？《321 小戲節—技術犯規》

《不行，明天我要出去玩》

演出：台南人劇團

時間：2018/11/18 19:30

地點：321 巷藝術聚落 199 號

《.....》

演出：影響·新劇場

時間：2018/11/18 20:30

地點：321 巷藝術聚落 23 號

《物件 mih-kiānn》

演出：雞屎藤舞蹈劇場

時間：2018/11/24 19:30

地點：321 巷藝術聚落 37 號 版條線，花園

《牆頭鐵馬》

演出：阿伯樂戲工廠

時間：2018/11/24 20:30

地點：321 巷藝術聚落 鐵花窗藝術裝置

文 羅倩（專案評論人）

從清領時期的「鎮守臺澎總兵官署」，日治時期的「日軍步兵第二聯隊官舍群」，國民政府來台後的「兵工廠員工宿舍」，後隨兵工廠南遷，部分宿舍借給成大使用，2003 年成為市定古蹟，2012 年開放藝術團隊進駐至今，321 藝術聚落即將在年底整修，整修期間預計兩到三年，將採半施工半開放維持聚落經營。【1】

「321 小戲節」從 2014 開始：「戲弄 321 小戲節 - 原地散步」、「走 x 戲· 交換記憶」、「莎士比亞的日式花園」、「321 小戲節 - 文字的身影」，到今年的「技術犯規」。

已連續舉辦了五年的「321 小戲節」，在官方臉書的許多發文中：「最後一次 321 小戲節」、「2018 技術犯規，也許是最後一次。」頻頻提示「321 小戲節」似乎要在今年畫下句點。【2】

稍稍簡短回顧了聚落空間與藝術節策展過往。回到今年主題「技術犯規」，是期許四個團隊能利用非典型劇場空間（環境劇場）特色，也就是 321 藝術聚落的日式屋宅建築群來產生跨界合作展演。如同文宣提到的「期許創作團隊能與不同領域的創作者共同跨界合作，演化新型態的藝術觀演行為。」【3】歷經五年對於聚落特定空間的醞釀與累積，如李維睦對於本屆「技術犯規」的論述：「當我們觀賞表演藝術作品時，第一焦點總是放在演員身上，以故事的劇情、角色為主。然而，321 小戲節以非正式劇場空間發展創作 讓「空間」能被人看見 更關注作品本身與環

近期聲音裝置相關作品繁多，如《在棉花田的孤寂》、《過站不下的心理時間》、超親密小戲節《穿梭水路的聲景記憶》等，在聲音運用上各有其強項與特點。反觀雞屎藤以微型聲響劇場為訴求的《物件 mih-kiänn》，透過聲音來觀看空間，似乎只是讓聲音成為文本敘述（補充）功能，而不是創作的主体。

阿伯樂戲工廠的《牆頭鐵馬》，選擇鐵花窗藝術裝置演出，標榜以喜劇為基調，主題為一見鐘情的戀愛。在日治時期的台灣，一位學音樂的青年俊介受父之託來到台南買春茶，在拜月老廟過程中想趁機逃跑，巧遇正要違背父親安排婚事的日本有錢人家千尋小姐翻牆而出。兩人撞個正著，進而一見鍾情……。兩人私奔後，奶媽這才想起俊介就是老爺談定婚事的對象……。《牆頭鐵馬》有運用周遭空間，文本也與台南在地有關。只是月老廟道具以燈籠點綴有點單薄。在私奔那場戲只架起幾塊布幕當成房間還是其他什麼並沒有很清楚。故事有幾段也不甚合理：比如小姐明明是日本人卻都用流利的台語對話，是台灣人的戀愛還是台日兩方戀愛？俊介隔著外牆卻可以將有錢人家在大宅院屋內的談話聽的一清二楚？如果少爺小姐皆是生於有錢人家，怎會如此嚮往台北，難道真的不曾去過台北？奶媽最後又有什麼權力成全小姐的婚姻？而對被安排的婚姻卻都沒事先搞清楚對方姓名，也不太合理。結局以原來就是彼此的訂婚對象，又是否太過完美收尾？雖然是歡笑的喜劇，不妨輕鬆看待就好，但文本細節卻也不能因為戲小而草草帶過，反而讓兩人一見鐘情的戀愛，顯得非常虛幻飄渺，無法信服。

總的來說，四個創作團隊都有考量到 321 藝術聚落的空間特殊性於創作中，也以不同方式在作品中讓觀眾遊走、移動於聚落宅院。作品調性皆符合南方的在地想像：不論是日常生活於勞動之餘迫切想要出去玩的心情《不行，明天我要出去玩》；南部越南新住民的鄉野奇譚《..._..._..._...》；關於老屋屋主的聲音敘事《物件 mih-kiänn》；日治時期發生於府城的愛情喜劇《牆頭鐵馬》。

在跨界合作的部分，並不覺得特別突出。也許從劇團的角度來看，已經做到跨越原本熟悉領域，去尋求不同合作的可能性了。就跨領域合作來看，作品並沒有如「技術犯規」字面上具有如此強烈的字義效果，作品呈現的「樣子」都是相對已知且熟悉的安全範圍內。在原本台南以環境劇場為特色下，說「321 小戲節」是否真的創造了新型態的藝術觀演行為其實也不至於。

評論人吳思鋒於 2016 年提出對於小戲節的觀察：是「甜而不膩的情調」【7】，筆者認為「321 小戲節」在 2018 年依然面對這樣的展演困境。若只是用歷史與空間作為展演故事的調味劑與氛圍塑造，借用有歷史的空間創造在地的想像，卻也同樣限於停留在短暫的、場域空間的情境營造上。離開 321 藝術聚落的台南，劇場隨即又與生活的台南無關了。五年下來，觀眾究竟是只要喜歡這樣看小戲，還有「藝宵合作社」如夜市巷弄的氛圍就好，還是說也要認真看待與檢視小戲節作品的內容與質量，說真正創作者想說的話，透過環境劇場的的特殊性更襯托藝術創作的展演能量。不論未來「321 小戲節」是否還有機會延續，這點都會是在地的創作團隊如何運用非典型劇場空間最需要突破的困境與挑戰。

註釋

1、劉婉君，〈兩億整修 321 巷藝術聚落 年底前動工〉，自由時報，2018/3/22

網址：<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/1185994>。查閱日期：2018/11/25。

2、官方臉書：<https://www.facebook.com/Fantasy321Festival/>，查閱日期：2018/11/25。

- 3、2018「技術犯規」策展簡介。官方臉書：<https://reurl.cc/bk4Xr>，查閱日期：2018/11/25。
- 4、2018「技術犯規」策展論述。官方臉書：<https://reurl.cc/Rjnbm>，查閱日期：2018/11/25。
- 5、末路小花分享 321 小戲節關於演出的官方貼文。網址：<https://reurl.cc/Vjp56>，查閱日期：2018/11/26。
- 6、《物件 mih-kiänn》演出簡介：<https://reurl.cc/8W42o>，查閱日期：2018/11/26。
- 7、「這種情調用味道來形容，該說是甜而不膩罷。即便離開小戲節的場域，環視台南的戲劇、舞蹈創作，亦不乏相似的例子。意思是，反映在台南的創作者們面對歷史題材、歷史空間的層面上，創作者們通常不是將歷史做為主題，而是使用它的情節與人物，稍作改造，改造是為了說一個更有趣的故事，亦習於加入歌、舞元素，往往先構想著怎麼造出一個人物、情節與主題結構緊密、具備完整起承轉合的文本，翻轉歷史的意圖及表達嚴肅的思想，則置於次要。面對歷史空間，則多是將空間當做背景，物理性地進行豐富的場面調度，較不是回返空間的歷史，進行歷史性的爬梳與翻轉，選景與借景先於翻轉景觀。」吳思鋒，〈混搭創意市集與流動夜市的民間文藝風味《321 小戲節》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=22690>，查閱日期：2018/11/26。

裸身為尺幅：以身體測量身體《| |》

演出：王甯

時間：2018/11/24 14:30

地點：高雄正港小劇場

文 羅倩（專案評論人）

王甯的《| |》(The Other) 是今年「新人新視野」相當亮眼的編舞作品。由王甯、鄭皓共同創作與表演。表演者自在放鬆的姿態，在舞台上散發出牽引觀眾目光的完備與自信，創造了屬於作品的觀看場域。

由於有換場等待的時間，在不知道演出是否已經開始的情況下，兩人從舞台後頭搬著椅子與設備走來。白背心、白短褲、白椅子與白畫布，貌似正在場佈。鄭皓抱著幻燈片機器一張張按下播放，王甯則拿著空白畫布試圖讓影像能順利附著在畫布上。像在測試照片是否都能正常顯影，然而所有投影出的身體的局部影像，都以歪斜的角度被覆寫在畫布上頭，像清晰卻無法對焦的鏡頭。一開始就很有趣的引起了觀眾的好奇。幻燈片過片時規律的機械聲，清脆的在空間中打著節拍。

《| |》聚焦在「身體」與「觀看」，編舞家王甯在創作自述中清楚提出了兩條思考路徑。【1】怎麼看，怎麼觸碰，誰的身體？文字裡的「觀看」寫的曖昧，看似是兩位表演者身體與身體之間的觸碰，但當下在運動的表演者又是視覺觀看者？既然已經在看，如何邊看邊碰？眼睛與身體兩種相異的感官在腦內打起架來，閃過多種身體與視覺觀看的排列組合，比如，從影像的視角來看，有一種談的是觀看的視觸（Haptic），眼睛透過觀看能如觸碰到影像皮膚般的視覺感知。

在演後座談的提問中，才確認王甯所說的觀看是「將手的觸覺當成身體的視覺去觸碰另一個人的身體」。對編舞家來說，是將手作為身體視覺，透過身體來看，將表演者的眼睛移轉到身體，而不是原本觀看的眼睛了。

將《| |》分成三個部分：「幻燈機測試」、「身體測量」、「以裸身為尺度」。「幻燈機測試」從物理的機械設備校準，啟動聲音。「身體測量」是身體與身體輪流為彼此——肘、比、加、抵、壓、量、畫、碰。用手與手肘作為身體的視觸覺去測量另一個人的身體。同時透過幻燈機換片聲的速度，以相同動作的頻率去感覺對方的身體樣貌。「以裸身為尺度」在燈光全暗時裸身，燈亮時再重來一次一開始「身體測量」的動作。像一層層剝除觀眾觀看的視覺附加物與屏障，還原以身體碰觸身體，重新凝視舞台上兩個裸身。兩段同樣的「測量動作」，帶來完全不同的視覺感知。在裸視中，不只是展示一段編舞的「動作」，而是表演者如何透過身體之眼打開觀看身體的感知。去感覺另一個他者的身體，讓「動作」的意識下放給身體，用身體的視角來看身體之眼是怎麼一回事。

《| |》的敞開也在於此，觀眾在看的同時，不只是看動作，更是投入其中去感覺觀看的視覺如何啟動觀者身體的共感。想像表演者的身體之眼是如何從眼睛移轉到皮膚感知。《| |》透過

身體測量身體，同步校正觀眾的視覺之眼。面對兩段一樣的身體動作——衣物覆蓋與裸的身體，觀眾必須改變自己觀看的意識，看到「身體與身體的觸碰」，而不只是看到「身體在動作」，觀看的層次與差異性才會在兩次重複性的身體動作中自然浮現。

除了兩位表演者精彩的演出，不得不提到燈光。燈光設計陳冠霖掌握得恰到好處，甚至是有意識的和《||》的表演者與空間場域對話。從明亮、聚焦、黑暗、聚焦到明亮。不只舞台，也考量到觀眾席的燈光對於演出的影響。調節光亮以呼應觀看的視覺敏銳度，引導觀眾在過程中看的焦點與視線座落的強弱。同時也調節觀眾在空間中的身體感知：如在明亮中感覺暴露其中或在黑暗中感覺相對安全；在空間中感覺視線清晰或在黑暗中失去視覺。

如果說蘇品文的《少女須知》是將知識作為概念，具體化為身體動作，一人在舞台上投直球傳達給觀眾，《||》則是個體與個體排列成的複數，是身體與身體在舞台上展演感知如何作用於在場身體的觸碰與顯影，試圖引發觀者感知的困惑與共感。《||》是關於身體與身體相互學習的方法。身體如何與另一人身體的頻率相同，不用肉眼看，而是用身體去感覺，透過動作剝除動作再交還給身體。當燈光調控著觀看的感知，觀看的意義也隨之改變。喜歡演出結尾在幻燈機關閉，整個空間沒了原本機器運轉的轟隆聲，讓這場關於「身體的在場」（表演者）與「再現的身體」（影像）的提問，還能在腦海視像中，幻燈機換片時清脆的咻嗒聲響中，暫留些許觀看後的視聲殘影。

註釋

1、《||》演出節目單中「關於作品」有以下文字：

關於身體。

以諸如時間、速度、角度、方向、距離、力量、重量等物理條件的交替與轉換置入兩個身體的相互作用。探究上述種種物理現象加總起來，身體動態建構予觀者何種關係想像？試以「如果『觀看』作為一種身體與身體之間『碰觸』的方式」提問，兩個人在觸碰（觀看）中，能如何對待彼此？另一條發展線起源於反思在場的身體，與以攝影形式在現的身體兩者之間的關係。提出「如果身體幾乎不被對象化的捕捉，攝影者與被攝者之間的距離非常緊密」，在很貼近的距離中觀看（碰觸）彼此，這樣的接觸能否朝向一種對等且真實的理解？」大致在以上的提問中開啟創作，一路依循這些敞開，持續探索未知。

平權、去污名與療癒劇場《生命中的禮物—預約真實》

演出：OD 表演工作室 x 台北市康復之友協會、異常精彩劇團

時間：2018/11/25 14：30

地點：納豆劇場

文 羅倩（專案評論人）

「在世界之樹的隱沒之處，是真實與想像的邊界。

其上生活的人有光，曾聽聞黑暗，

其下生活的人在暗處，曾想見光明。」（演出文宣）

「生命中的禮物」一開始是源於台北市康復之友協會委託 OD 表演工作室，帶領精神疾病康復者參與的戲劇應用計畫，已連續演出三年。2016 年《生命中的禮物—精神康復者戲劇團體成果發表》與 2017 年《生命中的禮物—交易時刻》皆為索票演出。今年首次售票，不過觀眾其實是透過看演出做公益，票錢等於回饋給台北市康復之友協會的捐款。OD 表演工作室想做的，是希望透過一系列劇場遊戲、創作和演出「促進精神康復者社會參與和去污名的行動」。**【1】**

《生命中的禮物—預約真實》以說書人的寓言體「世界之初的大樹」開場，用舞蹈串場作為說書人口中寓言世界的變遷。在這之間結合好幾段康復者的故事：破碎家庭中的智能障礙者；靠抄寫經文對抗內在教唆之音的麵包師；堅持聽到菩薩聲音召喚的要去西方取經的女友；因後天環境長滿寄生蟲卻持續努力活著的樹。在眾多真實的生命故事中包裹著世界之初的寓言體，兩者卻沒有違和之感。

塑膠管組成的大樹裝置在二樓角落，成為樓上（光明世界）與樓下（黑暗世界）兩種不同世界的空間感。透過寓言體，在同一個空間騰出想像的位置來呈現康復者另一端精神狀態的世界。在這個人類共同棲居的大樹下，有洪水有饑荒有爭吵也有人離散。而在樹下生活的人（眾人），可能因為某些原因掉落到黑暗的樹洞下生活，被剝除聽與看的能力，隱沒到陰暗不可見之處。恰恰比喻了社會對於異己的排斥與隔離。

透過團體成員展演這些真實的生命故事，一起感受痛苦感受歡笑，為表演者在舞台上展現純粹的美而感到動容。《生命中的禮物—預約真實》從應用劇場出發，感覺卻與一般劇場演出沒有什麼差別，故事對白與演出搭配得極好。

尤其在所有工作成員（OD 的夥伴、康復之友協會成員）與團體成員（台上的表演者）齊唱《活得像條狗》的狀態下，這首表達承受如此精神壓力與痛苦的歌詞，從生病、住院、關禁閉的精神狀態裡頭重新肯認自己，接受自己並唱出心頭的坦然。不分你我，正常與不正常，眾人只是用歌舞精神歡樂的唱著。一股真誠在劇場中劇烈跳動著，渲染力強大。

上半場由 OD 表演工作室帶團體成員一起演出《生命中的禮物—預約真實》。下半場則是由異常精彩劇團帶來一人一故事劇場（Playback Theatre），邀請觀眾對上半場演出作分享回饋，劇團再以一人一故事手法演出觀眾的感受。那天聽著許多觀眾分享當下的心情：

「我是同志，我一直努力表現得很好，我想結婚。但公投結果，讓原本支持我的家人都很難過，我也是。」

「老師對身心障礙者——我的學姊的差別待遇，讓我很難受。」

「對於公投是否同意與不同意的恐慌。很多人的爸媽可能真的活在完全不認識同志的世界。一群人如何同理另一群人，公投結束後只是開始。只看到顏色，沒有看到內容。我還在搖擺，但是我很堅定。」

「面對婚姻的憧憬，是要繼續積極找尋對象踏入婚姻，還是不婚主義也很好，如何處理自我內心的拉扯。」

「四處維修儀器的菜鳥職員，在公司如何面對前輩出走成立新公司的壓力。」

「高中好朋友上大學交到了很爛的男友被惡劣的分手，靠酒精與藥物度日。重度憂鬱症與思覺失調。我很心痛，什麼是愛？我對她的友誼之愛難道就不是愛？」

在九合一選舉與十大公投隔日，整顆心還對公投結果感到抑鬱與失望，卻在下半場從頭哭到結尾，那天許多觀眾一起安靜地聽、默默擤鼻涕，過程中表演者也紅了眼眶鼻子的。所有人共同傾聽相互理解：聽著公投對社會的撕裂與創傷；聽著不同的人對於所愛的人受到的歧視與煩惱；聽著對於職場工作的堅持與對於婚姻的期待。其實沒預期會在《生命中的禮物 - 預約真實》與異常精彩劇團的一人一故事劇場中感受如此真切的平權與療癒。真的，所有人其實都是一樣的。

註釋

1、在今年3月一開始招募演員時，招募對象包含 1.精神疾病康復者、2.康復者家屬或親友、3.願意參與團體或共同創作者。訓練及創作期：3月28日至08月29日，每週三下午2點至5點。排練期：9月3日至11月28日，每週一、三下午2點至5點。臉書網址：<https://reurl.cc/5GMXR>。查閱日期：2018/11/29。

單鏡頭與長鏡頭 × 複數《珈琲時光》

演出：莎士比亞的妹妹們的劇團 × 第七劇場

時間：2018/12/02 15:00

地點：淡水雲門劇場

文 羅倩（專案評論人）

如果用鏡頭的語言來理解《珈琲時光》，我想是「單鏡頭與長鏡頭 × 複數」。想像單鏡頭加上時間等於長鏡頭，多個長鏡頭相加等於《珈琲時光》。而白色的立面與平面架起潔白到發亮的舞台空間，僅有簡單的家居：茶水間、方桌、榻榻米、長型沙發。加上整場維持同一切換樓層的方式，難免感覺到單調與重複，或稱為「平淡的滋味」。也許是為了透過劇場契合電影的鏡頭吧，從單鏡頭角度解讀的話，眾多的獨白與寂靜並存，似乎也能理解維持換場時一致調性的理由。

王嘉明與鳴海康平的《珈琲時光》（Café Lumière，2018）以侯孝賢向小津安二郎致敬電影《咖啡時光》（Café Lumière，2004）為文本基礎，角色除了原本電影的井上陽子（一青窈飾）、竹內肇（淺野忠信飾）、日治時期台灣音樂家江文也，還有小津安二郎與演員原節子。劇場裡的一樓成為江文也 J 的家，二樓成為小津 O 的家、三樓成為在日本的朝鮮人 A 的家，四樓未知住誰，五樓是原本體育老師的郵差 S，頂樓加蓋是陽子與台灣人生的孩子 W 的家，不知其地點的則是陽子與植物人肇的同居空間。若熟悉小津與侯孝賢電影的觀眾，應該不難辨認出舞台上的角色與關係圖。若不熟悉其文本，可能會對人物關係感覺到一頭霧水吧。

同一棟公寓中出場的人物用爆裂的雜訊因與暗燈彼此區隔，時間像是由一幕幕單鏡頭堆疊而成，唯有兩次同棟公寓住戶相遇的時刻：倒垃圾與頂樓陽台的曬衣場，才有人共同生活在一塊的感受。公寓因有人住而是活性的，但大多數的時間，人物卻都是孤單的。

演出前單看劇照和紙本文宣，想像作品應該是侯孝賢的《珈琲時光》，加上拉斯·馮·提爾的《厄夜變奏曲》（Dogville，2003）在舞台上畫出白色格線，以重點功能性的擺設來區別建築物與內部，整體呈現一個小鎮。我想像著如何在劇場的空間呈現這一棟五樓公寓的樣貌，以及生活在其中的角色。最大的亮點，應該是王嘉明與鳴海康平維持一貫舞台的空無與潔白到最後，透過內在的聲音與多個在白色舞臺之外如複語的旁白，來豐富角色的內在、環境與背景。交疊使用台語、日語、英語、國語作為口述與字幕。如果說《厄夜變奏曲》是透過攝影機水平移動、俯視與特寫鏡頭交叉剪解，在攝影棚內串聯整個小鎮的方圓視野。侯孝賢的《珈琲時光》則是在城市的街頭、大眾交通運輸工具與屋內取景，以長鏡頭與剪接塑造出在日本國家的內部空間場域的整體。劇場的《珈琲時光》更像是融合前述特色所打造的舞台，本質是無調性的、可以任意自由詮釋的空間，也可以說是模稜兩可的灰色地帶，在垂直式的想像空間任意放大與壓縮，就像前一段是一樓發生的事情，雜訊暗燈過場後，變成三樓發生的事情了。

從小津時代，東京（城市）與非東京（鄉村）的距離，變成封閉公寓與城市之間的距離，在劇場的《珈琲時光》，則更限縮到一棟公寓間樓層與樓層的距離。觀眾的視野從小津電影開闊的城鄉差距與侯孝賢眼下的台日視差，到王嘉明與鳴海康平合作下的混合空間，一座模糊時間與間距，混合過去歷史與未來想像的公寓。所有相關的角色與人物共同匯聚一起，劇場的《珈琲時光》像是對於兩位電影導演電影的召喚，保留了與電影相同的法語名稱 Café Lumière。Lumière 既是指向發明電影的盧米埃兄弟，也是法文的光源、光亮的意思。

就像濃縮萃取自電影的《咖啡時光》，既是平淡亦是深層濃郁的單色咖啡。如改編自吉本芭娜娜睡眠三部曲的同名小說電影《白河夜船》（2015），影片在角色彷彿深不見底的昏嗜睡中，那些潛伏於白晝與深夜之間的時光，導致影片的白晝太亮太刺眼，夜晚又太黑太深淵。就像劇場的《珈琲時光》，那些彷彿碎片式散落一地的意象之光。

提問之後，返家的旅程才正開始？《餐桌上的神話學》

演出：莎士比亞的妹妹們的劇團

時間：2019/03/01 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 羅倩（專案評論人）

《餐桌上的神話學》（以下簡稱《餐桌》）從舞台上的餐桌聚會中進行《奧德賽》的排演開始，綿延出表演與表演者自身生命經驗的討論，同時也將自身放入區域性視角——藉亞洲的地理位置來對神話故事《奧德賽》進行反身性詰問。以表演者稱之，是因為演出較少涉及虛構性的「複雜扮演」（complex acting），從多數表演者以自我敘事的角度來看，比較是介於「簡單扮演」（simple acting）和「非扮演」（not-acting）之間。【1】透過七位表演者共同創作（台灣、南韓、日本、菲律賓、印度），演出聚焦與連貫在七個主題上：英雄、女性、他者、變形、政治、神祇、家園。以接力或協力的方式在舞台上進行自我敘事，而奧德修斯作為神話中無法被控制的人類，同時也是位 Nobody。【2】

Nobody 作為《餐桌》的主要命題，在結尾以一連串為他者發聲敘事的方式說出。Nobody 是嘲諷式的雙關語，「沒有人 / 無名之輩」是作為個體的無名之輩；同時也是「所有人」的群體指稱，例如「沒有人是局外人」；「沒有人」也指稱了在空間中的無人、無主體狀態，它排除了人的存在。在這裡恰恰是談及了一種字詞上可能的弔詭，例如：在我控訴的同時，我既無法被人指認，控訴的對象也同時消隱。無所不在卻又看不見，只因為這樣的控訴無法指認出所有人中的特定一位。作為受害者，加害者藏匿在權力背後的無名狀態。看不見也難以指認，卻能以整體性的具體壓力感受其無形的存在。

我以為，在表演者眾多自我言說的生命經驗中，在日常生活器物的使用與聲響中，在罐頭、食物、電器、餐具的搬演與碰撞中，眾多物件代理了區域、國族、想像的認同與投射；在多個何謂亞洲的小我敘事中，如何透過在常日的餐桌食景，讓觀眾想像自身，即是超越餐桌之上與之外的，身處與認同的「亞洲」自身究竟為何？

《餐桌》給觀眾的感受是身體性的、物件性的以及影像性的。餐桌上被重重敲打噴出的罐頭醬汁好像是打在觀眾身上一樣。那些表演者喃喃自語的敘事好像也是我們身體經驗的一部分——那個應該熟悉卻常被日常生活物件表象掩蓋的自己。

這些關於自身困境的進行式，當它以全英語被展演在跨國家的表演者的舞台上，好像拿著擴音機清楚明晰的在對我們進行提問一樣。當表演者說著台灣究竟屬於東亞還是東南亞，還是以上皆非？我們是否是 China 的一部分？（以 Republic of China 或 Chinese Taipei 來說，這些因歷史所留著的字詞）究竟是 China 還是 Taiwan？是富裕的亞洲還是窮困的亞洲？時尚潮流的亞洲還是土地與工業污染嚴重的亞洲？

在舞台設計與表現手法的呈現上，就近期曾看過演出的經驗，觀看《餐桌》過程中浮現了出許多演出的片段殘影（afterimage），節奏感的外溢殘影如眾人聚在桌前使用物件，恍如再拒劇團2018「白晝之夜」《年度考核協奏》，當然《年度考核協奏》相對來講更具結構與節奏的嚴謹度。

即時投影的外溢殘影是高雄衛武營開幕季二十四小時連續演出的《The Second Woman》（2018），透過影像讓演員朱芷瑩更細微的臉部與肢體表情被放大，加強感官接受的映像。《餐桌》的影像則是透過大螢幕的影像投放，讓觀者有更多觀看舞台上表演者肢體與動作的其他視角，影像甚至可以作為敘事主體的補充功能。

《餐桌》在建構現場與影像的安排上成了相互補充的關係：現場在下，影像在上。【3】兩者都擁有劇場空間中的現場性，當然影像中藏有幾個已預錄的「過去」片段影像（如泳池那段）形成不同影像觀看的差異。就「過去」與「現在」兩種不同時間點中共同展現在劇場空間中的角度來看，也可以進一步追問：演出一開始，表演者在排練「過去」的《奧德賽》，同時自我詰問「現在」在亞洲排練古希臘文明的史詩神話《奧德賽》的意義是什麼？在演展各自生命經驗的自我敘說的同時，隱含與凸顯了跨亞洲不同文化與不同藝文工作者的差異性。其實與《奧德賽》文本跨時空「對話」的方式已經展開了，作品所呈現出的時間層次也是相當豐富的。

除了即時投影，《餐桌》中也可以看到影像的表演性，如在每個篇章段落投影的字卡（Intertitles）上直接進行影像書寫與塗改的趣味。【4】由於節目單上未提供七位表演者個人與如何投入集體創作的足夠資料，也許那位一直坐在入口處，在餐桌周圍拿著攝影機遊走對焦，協助 Google 翻譯何謂「亞洲的現代性？」與提示字卡的工作人員，也該視為其中一位在舞台上的接近「隱形的他者」的表演者吧。

最後，就意義的層面上，借用李維史陀說法：「我認為：『沒有秩序的意義』是絕對無法想像的。在語意學裡有件很詭異的事情，那就是：『意義』（meaning）這個字很可能是整套語言裡，意義最難以尋獲的一個詞。『意思是』（to meaning）究竟是什麼意思？我覺得我們可以給的唯一答案，似乎是：『意思是』代表一種能把任何資料翻譯成另一種語言的能力。……在不同層次上用別的文字重新說出來。」【5】《餐桌》擬人化了許多生活當中的物件，並賦予什麼國家與什麼樣的人的想像。作品說了很多，但就「意義」與「意思是」的層次上或許仍舊是一個無法有明確「意義」的提問？（至少就導演觀點來看）如同表演者個人經驗分享是否足以代表一種區域或國家現狀的症狀（symptom）？或僅可視為一個全體中被說出口且被觀眾接收到的抽樣樣本（sample）？

或許這是《餐桌》聰明與狡黠之處，以海神波賽頓（Poseidon）作為最後章節。在當代頻繁與密集的跨文化交流的對話與探索下，《餐桌》有機會從表演者之口表述眾多個人經驗，物件也已擬人化的轉譯，但關於亞洲本身的問題與究竟如何各自找到回家的路？似乎找回家（意義）的路徑才正要開始，演出卻已來到尾聲，戛然而止在那片掩蓋一切漂蕩的海。

註釋

1、漢斯 - 蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）在《後戲劇劇場》中以展演藝術的角度視之，提及了 Michael Kirby 三種扮演的區分方式，雷曼認為「展演藝術和後戲劇劇場一樣，重要的是一種現場性（liveness），是具有挑釁性的人的存現，而不是要扮演角色。」漢斯-蒂斯·雷曼，李亦

男譯：《後戲劇劇場》（2版修訂版），北京：北京大學出版社，2016年，頁174-175。

2、在此篇文章中，由於筆者較無法掌握《餐桌上的神話學》，是導演 Baboo 對於美國劇作家 Mary Zimmerman 改寫的荷馬史詩《奧德賽》的再改編，或是對荷馬史詩《奧德賽》概念的直接挪用，但一定程度受到參與紐約林肯中心的導演工作坊的啟發，再交由演員集體創作發想？編劇何應權參與的角色為何在節目單也沒有特別說明，較難掌握資訊，因此略過版本差異與演出結構的討論。

3、就影像是對於現場的補充來說，舞台餐桌兩側所安排的觀眾席，觀眾不論是坐在哪一排，由於實驗劇場座位排數少，觀看的整體視點的差異性是較低的。

4、字卡章節（CHAPTER）分別為：1. TELEMACHUS、2. PENELOPE、3. CIRCE、4. CYCLOPS、5. ATHENA、6. NOBODY、7. POSEIDON。

5、李維史陀著，楊德睿譯：〈神話與科學的邂逅〉，《神話與意義》，台北：麥田，2005年，頁31-32。

從議題、空間、親密性與影像配置談《叛徒馬密可能的回憶錄》

「來自叛徒馬密的邀請函」互動式講座

對談：李明聰、簡莉穎、許哲彬、參與者

時間：2019/02/16 19:30

地點：國家戲劇院 5F 排練室 A

《叛徒馬密可能的回憶錄》

演出：四把椅子劇團

時間：2019/03/03 14:30

地點：國家戲劇院

文 羅倩（專案評論人）

這篇關於《叛徒馬密可能的回憶錄》（以下簡稱《馬密》）的討論，主要由三個參與經驗作為基礎：「來自叛徒馬密的邀請函」互動式講座、《馬密》演出與演後座談。關心的焦點是《馬密》如何處理議題、劇場空間、觀演關係的親密性、影像配置的問題，影像的討論則會佔據最大篇幅。

愛滋病毒最早出現在 1920 年代的非洲金夏沙。1981 年 12 月 1 日（世界愛滋病日）在美國通報後診斷出第一起愛滋病毒感染案例。1995 年何大一提出雞尾酒療法。《馬密》中提到的 2004 年 1 月 17 日「農安街事件」到現在的 2019 年。從 1980 年代到現在也不過將近四十年的時間。

《馬密》裡頭關於台灣同志、同志運動、愛滋病與同志情感，以及圍繞在這個世界之外的許多衝突與碰撞的描繪，可以相當清楚的從一百五十分鐘的演出長度中感受到。主要是從馬密作為主角來開展他的世界與其周遭的環境，讓觀眾能稍稍站在他的位置，去認識一名感染者在時代環境下所面對的壓迫與處境。

《馬密》作為議題的劇場，無疑能發揮觀眾在演後主動參與劇情辯論的效應，像是三角戀的關係、群體內部的歧異、社會觀感與媒體操弄導致對於特定群體的偏見，以及這些議題到當代的發展進程。我好奇觀眾究竟是從哪一個群體的知識層面去理解愛滋病議題的？公民的公共意識與個人認知的落差究竟為何？或許從演後座談觀眾的發問能約略抓出些許樣本，而我們知道這並不代表全部觀眾的心聲。

從編劇在演後座談對觀眾提問的回應中，談到的兩個關鍵倒提醒了我進一步思考《馬密》劇本的基礎構成（意思是觀眾無法從觀看演出中獲得對歷史事件與字詞所具有的先備知識，即便觀眾一開始就知曉演出是立基於一年多田調而來的事實）——「祁家威與台灣愛滋除罪化」之間的爭議，以及什麼是「後同志」？

《馬密》如何將歷史事件放入虛構性文本？我們可以比較直接看到在劇中帶入「農安街事件」，將它作為台灣同志歷史的一部分。祁家威與台灣同志運動的關係又是什麼？演後座談中一位觀

眾的提問與回應：「裡面的歷史有點是拼貼的歷史，比較是用平權的眼光去看，其實愛滋除罪化最該負責的是祁家威（在影片裡面出現了祁家威）……」

編劇簡莉穎回應：「謝謝你提出這個問題。這中間有很多的矛盾和衝突。訪談過程中有訪問到一位後同志。在整個同志運動中，同志與教會比較是水火不容的狀態。在安排角色上，會去思考要面向外部還是內部？最近也有被糾正在年代使用上的誤差。以同志內部的矛盾來說，他的確做了許多傷害同志的事，但是他同時在同婚場合又一直被推到前線，視為象徵。我自己也在參與社運團體的過程中感到矛盾，所有人都有不同的立場，甚至會互相傷害，但是我們會共同為了一個目標前進。戲最後真的想要處理的是內部矛盾的問題，但也很難有一個結局。劇本用私人的、家庭的情感帶出一個公共事件是一個比較好的做法。我沒有辦法回答這個問題，只能分享。讓議題持續的發展、擴散與討論。」【1】

而「後同志」（post-gay）經資料搜尋，應為選擇過與主流同志文化圈不一樣生活方式的後同志，但依然是同志。【2】在台灣似乎出現了另一種的使用脈絡：曾經是同志，但現在不是的後同志，【3】若要與前者做區別，這裡的後同志應為「前同志」（ex-gay）。「後同志」在台灣的使用方法與指稱，和特定政治立場與反同人士的輿論交織在一起，成了去脈絡與再脈絡化的使用。我想起馬密最後在教會的段落，左右手的戒指，左代表與信仰的締約，右則是「別人送的」過往世俗情感羈絆的象徵。他說：「我後來只是選擇不再過同性戀的生活」。透過這兩點，我們或許能更了解《馬密》劇中故事及其背後和現實社會狀況交錯的關係。

對於曾經看過水源劇場與實驗劇場的觀眾，在這次戲劇院演出的評論中都提到了因為劇場空間大小的差異性造成某種觀看心理落差，【4】【5】更有評論者從場館規模、表演藝術培育與整體劇場生態結構的角度來審視此問題。【6】雖沒有看過前兩次的演出，這種對於不同大小空間的共同經驗，讓我想起參與互動式講座時，演員進行的兩小段讀劇（行動前夕與甘口的告白）。縱使沒有任何舞台與燈光，演員的聲音與情緒感染力是非常有力量的，當下完全投入到對話與事件的情節裡。然而正式在國家戲劇院看演出時，作為演員本身的張力幾乎完全消失。我認為，觀演關係親密性的消失，與我們如何感覺人物和舞台上的空間如何被形塑有相當大的關係，即使白色盒子的運用的確產生了許多精彩的視覺影像呈現，但整體來說，演員大多時候都被吸納到舞台上的白盒子裡頭了，連帶侷限了觀眾對於《馬密》的整體視野。

若從戲劇院舞台與整體影像的配置來看，《馬密》最大的問題，就在於影像與白盒子的配置，和大的劇場空間所產生的不協調。頂上裸露的舞台棚架一直空在上頭，巨大的戲劇院舞台空間裡頭溢出的黑色間隙，感覺到一種空間的空虛感。也許是觀眾整體注視焦點都太集中在舞台上那個白盒子，以為那就是整個舞台與世界了，將整個觀看的視野自我收束到白色方框之外與之內，而忽略整體才是更大的舞台。

當然我們也可以說，序場與尾場不就有使用到整片大的銀幕框？但更大的問題也許在這。這個看似放映影像的銀幕，在序場與尾場製造了紀錄片的「放映現場」，而「放映現場」卻無法在過程中，以合理的方式銜接在「戲劇形式」中——如何處理「影像的紀錄過程」與「紀錄的影像如何呈現」成為問題。

使用投影塑造空間，如酒吧、集會、家中廁所、撞球場、夜店、抗議現場等當然處理得很好。當「影像」作為空間表現形式與情境轉換時，當它作為劇場的附加物時，一切都還可以理解。但是當「影像」變成「紀錄片本身」、「紀錄片放映」、「採訪的現場」、「均凡作為第一人稱主觀視角的回憶影像」時，這些紛雜的影像究竟是作為紀錄片的片段，還是以劇場作為主體再現的添加劑？均凡在過程中以及放映會呈現上拍攝了（我們是否完全的理解與看見了）什麼紀錄片在舞台上？當我們就在放映會現場看一部紀錄片時，到底如何轉換這之間不同人物的視角：均凡的所思所想（自述）、均凡的攝影機鏡頭、均凡個人的回憶、馬密的日記（文字）、小遙女友的檔案影像與眾多親友的訪談影像（也以劇場的「現在式」的形式再現出來，甚至是隱藏的編劇的觀點等等。在這麼多視框呈現之中，充斥著太多不同層次與時間狀態的影像安排，並沒有被妥善的銜接與轉換，紀錄片作為一種再現方法在舞台上被交錯呈現出時序的混亂與衝突。

如一開始看到均凡坐在舞台最左方，最右邊是受訪者坐在架好的攝影機鏡頭前被訪問的時間點，還同步投影受訪者的影像，同時又在舞台上白色盒子裡頭再現／演出受訪者過往的回憶。有時候，受訪者與他自己的回憶再現／演出在舞台上，卻靠得太近，加上後方偌大的現場同步投影，常常會突然無法確定現在究竟是在哪裡？觀眾在誰的回憶錄視角？誰的記憶？或回想的現場？是文字形式的、紀錄影像的、還是劇場再現的現場？回憶錄中的「我」其實是非常跳躍的，甚至是難以在演出的觀看過程中形成連續的回憶投射與認知。

尤其在演後座談中導演提到《馬密》運用了偽紀錄片的形式來處理劇場性與真實與否的問題。偽紀錄片其實是使用了紀錄片的形式風格所拍攝的劇情片，而這就產生了一個根本性的內在衝突。基於田調而來的劇本，第一人稱主敘者是一位紀錄片工作者均凡，也是「馬密」紀錄片的拍攝者，她訪問了許多馬密的親友，在劇場的表現形式上卻以偽紀錄片的方式處理。就序場與尾場的「紀錄片放映會」來看，表現形式否定了劇本的設定，觀眾到底要不要相信舞台上的紀錄片放映是不是真的放映會，還是一種偽放映的形式？序場與尾場之間眾多擺著攝影機拍攝、訪問、投影、回憶影像，甚至是均凡主觀視角的鏡頭，這些在表現形式上究竟是偽手法還是均凡作為紀錄片工作者所設定的紀錄片的影像？

因上述多種原因，總的來說，紀錄片的本質與意涵在《馬密》中幾乎是完全失效的。紀錄片奠基於一定程度的真實，被挪置到劇場時，是否有必要宣稱正在使用一個虛假的偽紀錄形式在舞台上？好讓紀錄片在《馬密》中順理成章變成一種真正的虛幻，就劇場所具有的「共同在場」的真實來看，是更願意相信基於田調劇本的虛構故事，反映的就是我們的現實，馬密承受的痛苦與孤獨是真的，均凡願意相信馬密是真誠的，社會對於愛滋與同志的污名化，也是存在的。

當然其實也可以全部合理化以劇場本位視之，比如在演後討論中一位朋友就理解為：「只有序場和尾場是放映現場，中間全部是劇場。」意思是開頭與結尾是在舞台上呈現正在看紀錄片與放映紀錄片的現場，中間篇章所有的關於影像的使用則全視為劇場上的表現手法。

最後，再提這個開頭與結尾的放映現場，演員散落在白色銀幕背後的黑色剪影，他們似乎也正在看紀錄片。對觀眾來說，就像我們正要看一齣劇或一場電影的片頭，最終顯然我們很難指認出均凡作為紀錄片工作者拍了什麼，如同當均凡拿著攝影機鏡頭對著觀眾時，其實不是對觀眾

放映，那是「我」在拍攝，像是一種形式的擺拍。然而觀眾並不呈現在舞台上頭，最終，攝影機該意味著什麼呢？

註釋

1、此段問答整理自 2019 年 3 月 3 日的演後座談。

2、參考 Urban DICTIONARY 關於 Post Gay 的定義，網址：

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Post%20Gay> (查閱日期 2019.03.04)。

3、陳宜加：〈後同志〉出面：我曾是同志 我不要同婚！〉，中時電子報，網址：

<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20170322003221-260405> (查閱日期：2019.03.04)。

4、「但是為何那在小劇場空間顯得如此得宜的虛實辯證、過去與當下交疊的美學技巧（透過投影與表演重建事件在空間上的並置交錯），放在大劇場以後竟然顯得尷尬而空虛？我們當然可以就技術面的場面調度、演員表演方式跟導演手法商議其「改善」之道，筆者不得不認為戲劇院的場地特質與作品本身有本質上的違和。」許仁豪：〈廟堂裡的妖孽，回憶裡的鬼影《叛徒馬密可能的回憶錄》（下）〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33685> (查閱日期：2019.03.10)。

5、「本次在戲劇院的演出，則是全然補足了這部分的遺憾。偌大的舞台上聳立一方矩形的「盒子」.....是相當高明的舞台設計。雖是高明，卻也是我無法全心沈浸此戲的原因。若說前期的舞台與劇本的配合上稍有不及，那麼這一次的舞台則是大幅地超過，更直白一點講，我認為舞台與劇本之間依舊沒有取得完美的平衡。」郝妮爾：〈讓你恨的神，與你不能愛的人《叛徒馬密可能的回憶錄》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33694> (查閱日期：2019.03.10)。

6、「.....以導演為影響最甚者，對演員、設計、甚至劇作家而言，不同場館規模都意味截然不同的創作。從《叛》可看出，從黑盒子劇場搬上鏡框式，導演需重新調度畫面與空間，舞台重新設計，演員在表演技巧上也勢必要再度適應。若因為沒有相對應的信任，造成缺乏經驗的後果，台灣創作者可能除了經費問題，也將面臨在技巧上對大型場館格外生疏的狀態。」張敦智：〈場館規模、數量與劇場創作生態關係批判——從《叛徒馬密可能的回憶錄》著手〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33746> (查閱日期：2019.03.10)。

一瞬，在舞蹈家李貞蕙的意識裡《不要臉》

演出：李貞蕙

時間：2019/03/10 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 羅倩（專案評論人）

臉是被我以外的人所認出的面貌，是所有人共同具體存有的表面，如何在臉上做文章？《不要臉》（kNOwn FACE）抓住了在社群媒體上「突出的臉」作為討論對象，也可以大寫讀成「沒有臉」。在社群平台、電子新聞媒體上眾多日夜追尋的臉，如政客、明星或是網紅。我們真的認識他嗎？或是說，我們喜歡上、愛上、迷戀或熟悉的，只是那張永遠也無法穿透的表面的臉？

李貞蕙用獨舞給出了精彩的詮釋，在實驗劇場的開放空間中，她與舞台設計王鼎曄創造了像在走秀的、幾何式的展台空間，裡牆一面圓形的裝置，影像在其中自由變換。左側一盞垂吊的日光燈，以及右面貼著一大片的銀色鏡面紙，空間中散落幾排座位。開演前不太引人注目的音量播放像在餐廳用餐的環境雜音，伴隨一點背景配樂，就像日常場景一般。觀眾的注意力被鬆開，當你感覺整個人鬆懈下來時，演出開始了，突然為你打開了另一個世界。

回想起來，整個演出就像空出了一段時間與空間，可以站在既在場又不在場的小寫位置轉而審視自己究竟是怎麼存在於這個大寫世界上的。這種強烈的身體感所引起的共通感覺，就像是我們突然掉進去了李貞蕙用舞蹈的身體與舞台的空間所創造出的——某人（網紅）的內在意識的空間中。像是一種偷窺、一種潛入、一種身體浸潤，一種在意識裡頭的自我反省，觀眾成為小小的人兒在網紅的意識空間裡頭自由移動。我們盡量不打擾心靈的運作，而是自動騰出空間讓意識繼續說話，讓意識的身體繼續對我們說話。

換句話說，李貞蕙用舞蹈在空間中以身體的方式將意識具現化，空間成為讓意識具現化的承載體。奇妙的是，這個意識空間還具有自我反身性與窺視的能力，如李貞蕙拿著手機直播自己身體的特寫部位、藏在牆面的攝影機投影出她的臉在圓形裝置上，牆上的銀色鏡面紙反射隱藏在內在身體的觸碰痕跡與自我對峙，整體除了將內在思維具象化以外，透過影像又可以極近距離的看到她的皮膚特寫。尤其多個攬鏡自照的身體動作，舞蹈家處理的主題——表現自拍所呈現的身體與以身體作為技藝的身體兩者產生了一種曖昧的視覺混雜交疊，就像自拍（表象的身體）不只是自拍，而身體在某些過於特寫的鏡頭中又超出了舞蹈的身體（表演的身體）本身一樣，彼此交錯為原始肉身的「身」「體」展現。

就觀者接受到的這種超強度的身體局部特寫來說，毋寧是非常有力量的。突破了自拍的臉，而突顯出內部肌肉運動、皮膚的毛孔與細紋、汗水的依附與流失，肌膚的運動由內向外蒸發的張力似乎要衝破自拍的表層。尤其在某些動作被聚焦放大的瞬間，已經不需要辨認這究竟是舞者的身體的哪一個位置，它是整體的一部分，一個舞者的意識正透過身體和觀眾說話。就自拍的主題來說，舞蹈家更深入的挖掘了自拍面容背後的人的意識狀態，外在的形象就是直播出來的

那張臉、身體與皮膚，永遠只是局部或短暫的運動下的顯現。而真正藏在社群媒體背後的那副真實的血肉之軀，是在外頭（鏡頭之外）怎麼樣也窺看不到的。觀眾同時認識到這之間作為「我」的差異：外在的我——社群媒體下的我與內在的我——正在思考的我。

實驗劇場的舞台空間就是一個意識之盒，好比在寫作時，會陷入一種絕對屬於內在思緒運作的內在空間。或像是突然進入白日夢或發呆的時候，思緒飄到了遠方，下一秒會把自己拉回來，然而沒有人知道你曾離開過。就個體的存在來說，每個人都清楚知道自己處在一個外部空間（現實世界），但身體之內同時還有一個內部空間（可以感受、認知與自我意識內在空間）。外部的我存有一個身體，外部的鏡子可以映照出外在於我的身體的另一個我的身體影像（鏡像），在我的身體之內，可以自由的產生意識與思考的運作能力。由於我們和舞蹈家有一樣相似的身體，在觀看表演過程中，當她在自拍時，觀眾的意識會投射到舞蹈家身上——我們是她，觀眾的身體有了一個旁觀不介入的視角狀態，但我們的身體同時浸潤其中。當她透過她的身體說話，表現一種我們也有的意識狀態時，觀眾是可以以自己的身體感受到這些變化。從現實到意識，舞蹈家透過舞蹈對當代的日常社會進行一個由外而內的翻轉，一層層進到完全的內在狀態。

這種強烈的身體共感，從一開始舞蹈家將長髮往前遮著全臉開始，沒有臉、沒有表情，也沒有前面、後面、正面與背面的人，從不會站立行走到撐起自己漸漸顯露出一張有形的臉。身體的共感直到閃光出現把觀眾帶往全然的黑暗意識中，那是整個作品關鍵的核心——舞蹈家在強烈、忽明忽暗的閃光中舞蹈，光暗轉瞬凝結成許許多多的切片時間。照相機的強烈閃光，已成功的將觀眾捲入（召喚）身體感官的聲光情境中，眼睛只能間歇性看到不斷變換的身體，每一秒的暫留都銘刻在深層的視覺之中。怎麼可能發生在舞蹈作品裡呢？如同電影導演嘗試將感受的主體等同觀眾的主體所做的努力，極盡可能嘗試去接近主角的主觀視界，如 *Je t'aime, Je t'aime* (1968) 中那顆具現化的人體大腦裝置，他們把男主角放到大腦裝置裡頭，透過跳接與畫面閃現讓我們看到他所見的另一個視界，直到他的身體溶解在裝置中，同時逃逸出他的意識，讓他的意識帶他回到現實。我們需要影像的剪接來投射這種內在的感覺。另一種更直接的方式就如同現在的 VR 裝置，讓你在視覺上深陷其中，讓你成為世界的中心。就進入意識的層次來說，就像 *Enter the Void* (2009) 將鏡頭從頭到尾直接變成你的視界一樣——你就是主角，主角所看的就是你所看的，你眨眼睛頭也跟著眨眼，你感覺暈眩鏡頭也跟著暈眩，你嗑藥進入迷幻情境鏡頭也進入迷幻的內在意識裡頭。又或是就像去年超親密小戲節作品《跨際區》試圖透過固定頻率的閃光與音頻將觀眾捲入迷 (Trance) 狀態。

而《不要臉》的層次更豐富，既在意識裡頭也能抽身回看，特別對觀眾來說，你所看到的就是你能夠感覺到那種第一人稱的身體視覺，然而觀眾又像是一個無人稱主體的存在，我們可以感受到這一切是如何發生的，就像在逐格動畫 *Street of Cocodriles* (1987) 偶所在的房子裡頭，偶的動作由外在的操偶師捲動操弄，操偶師就是偶，對觀眾來說，偶卻是如此鮮活的存在著。在李貞蕙所創造的世界中，我們既在其中，也抽身其中，我們就在《不要臉》所打造的實境 VR 裏頭。

李貞蕙在演後座談中提到《不要臉》歷經兩年半的創作期，由於社群媒體與科技文化涵蓋的範圍很廣，最後決定把目標聚焦在「網紅」與自拍文化，做了許多研究與調查。她發現網紅往往有廣大的追隨者，但仔細去看他們談的內容，大多是沒有內容的閒聊。

可以說，透過科技文化的物質條件，我們正不斷以虛擬介面載體作為日常生活的學習，線上與線下合而為一的世界。從主題的研究過程中，李貞蕙試圖問：在流行產業下，什麼是現代人對於美的標準？是否也是在跟隨網紅的過程中，試著學習找到（認識）自我？

李貞蕙在獨舞中創造了一個角色網紅 Yolo Lee，與音樂設計鄭宜蘋愉快的合作了一首歌曲（她第一次在演出中成為一位說唱歌手）。就編舞的概念來說，她提到這是一個網紅如何崛起的過程：小我、大我、我大、無我。從缺乏自信的無名狀態、開始有名、名氣膨脹掩蓋了自我，到放下一切回頭看自己的回望狀態。

李貞蕙的分享傳達出一種踏實感，對這種需要與自己內在對決的作品，她是怎麼把這樣一種情狀表現出來的？在決定要以網紅和自拍為主題的一開始，她對於自拍行為是抱持一種批判態度的，並不喜歡也不常做自拍。然而在創作的過程中，她開始去了解，成為她所不是的她，也就是一個表演的他者狀態。觀者肯定在作品中都可以深刻感覺到一種身體的力量，全然投入，不單只是做一個舞蹈動作而已。對於題材的掌握度是相當重要的，更何況舞蹈不只表演，還要用身體表現出來。對她來說，社群媒體（如 FB、IG）的形象建立，多數透過不斷自我 PO 出來重複建立滿足感——我們希望獲得他人的認同，這些可能都只是一種短暫的滿足。因為被滿足的時間短暫，所以才不斷需要被反覆填充這種滿足感。她理解到不是不能自拍，而是如何有意識的自拍，如何自我滿足的課題，似乎呼應了某種我們因使用社群媒體來與人互動所產生的一種內在自我焦慮。而《不要臉》所給出強度的身體與意識的共鳴的張力或許就在李貞蕙已完備對於自我滿足的想法，進一步內化到她的身體表達中。

這個舞蹈的身體又是如何面對李貞蕙自己？最後她提到在台灣排練的這一個月，一開始非常不適應排練室裡布滿鏡子。因長期在國外舞團的訓練方法，強調的是「用自我感知去認識自己」。不過她也在排練期間試圖透過鏡子「感受自己的樣子」的狀態下去同理與接受自己，毋寧也是一種由內向外、再由外向內的過程。就像網紅對外形象的追求，它固然是重要的，然而內在是否也被妥善安穩的照料了呢？

劇場想像空間的未展開《半仙》

演出：明日和合製作所

時間：2019/03/22 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 羅倩（專案評論人）

這回明日和合製作所把半仙【1】帶到了實驗劇場，以「表演講座」（lecture performance）形式演出。其中，表演講座佔了七十五分鐘，宮主「起乩」現場問事約十五分鐘（首場實際上超時延長了二十分鐘）。《半仙》先是透過向新竹半仙問事得到前世的訊息，團隊主創三人（洪千涵、黃鼎云與張剛華）遂展開一趟上海「找尋前世」之旅；卻在對不上的史實間，只能藉想像試圖與今世連結。其以表演講座形式來說，並不特別有趣或富於知識性，甚至有點冗長，偶爾穿插零星幾個有趣的安排。整體來說，並無法固著在歷史的確切基礎上（事實上也很難），僅是角色、人物、地方、史料、空間與職業的自由連結。直到起乩部分開始換景、換服、擺桌、降駕，並邀請觀眾到舞台上幫濟公把酒倒到裝不滿的葫蘆那一刻，至少對我來說，整場演出才活了起來，重新召喚觀眾的注意力，濟公作為角色成了最劇場性的劇場元素。

就《半仙》對於「相信」的基本態度來說，創作者似乎持反面態度，才在找尋前世之旅的途上必須帶著「想要相信」而去嘗試驗證其真實。這當中似乎又有以編創連結前世的成分，在言（演）說上有點刻意去合理化其因果關係。如三人前世是大商人、攝影師與戲旦，慢慢順理成章地將這三個前世身分和今世作為劇場工作者的特性相連。從觀眾的外部觀點來看演出，主創者實際問事的經驗（個人經驗）與在《半仙》所呈現的（作品呈現）這兩個層次的差異並不大，難以辨識出具有深刻性的創作觀點的轉譯。

我們期待看到濟公發揮他原本就有的社會功能，代言超越人理智上所能理解的巫的語言，展現屬於乩童的工作內容：為信眾解惑、收驚、驅魔鎮煞。「起乩」的身體動作、姿態與言語，他確實也在劇場上呈現了。雖然乩身平常就一直在做扮演的的工作，在劇場的濟公看起來更是如此與眾不同。原本就屬於民間儀式的表演性突然在劇場中成為顯著的主體，表演講座的表演性被濟公的光芒掩蓋過去，接著焦點轉移到觀眾參與，透過問事來自我驗證，要選擇相信或不相信。但還是不免想問，這和平日去宮廟問事的差異為何？將儀式放到劇場的原因為何？

人生而在世就是會受傷，人生本來就會受苦。儀式其實是創造連結，帶來真實的安慰效果。我們想知道事情的意義，透過第三者（靈媒、乩童、乩姨、神語）來映照渾沌未明的生命語言中的「真相」，於是信仰便無關乎真假。濟公到底是不是真的降駕了？實則未知。而是在這樣一種非現實狀態中，可展開空間的自由度。在巫的言說中沒有事實（Reality），但巫語言的非連貫性、隨興語言與瑣碎邏輯中，都可以是每個人當下所映照的真相（truth）模樣，意義從渾沌中自我生成。問事者（觀眾）的心靈在當下的確被觸動了，也反射到其他在場觀眾的心靈。不過，畢竟在宮廟問事與變成演出的情境狀態還是不太一樣的，我隱隱擔心的是：作為演出中的問事是否也無可避免的被演出化了？

濟公服務的對象從平時的個人、家庭突然變成一群在劇場看演出的觀眾，濟公也成為劇場的一個角色。就我參與的場次來說，兩個被抽到問事單的觀眾：一位不想讓觀眾聽到她的私人問題，濟公當下指示關掉他的麥克風回應她（其他觀眾聽覺被遮蔽，不久看到提問者落下眼淚）；另一位提問者，濟公選擇公開回應，也反過來對觀眾提問。從這兩個參與問事的觀看經驗中，不論觀眾聽到或是沒有聽到，問事者所提問的某種親密性與關係性，在演出現場與演出形式中可能當場被瓦解嗎？甚至出現反效果——不會有真正的提問，也不會有真正的回答。問事人提問的內容和公開演出的形式顯然是有點衝突的。我的意思是，倘若問事在展演中也被視為演出的一環，問事者提供的問事單內容是否也會根據環境與情況（參與劇場演出）產生相對應的外在變形與自我封閉呢？如果問事在劇場中的功能真的是問事，如何確保在不侵犯個人隱私情況下找到真正有意願的問事者？（事先完全無法掌握參與內容）而不是像演出中其他段落的提問與互動，看起來很像劇場圈內人作為樁腳的提問與參與者。

在對民間信仰議題的深層轉譯上，有藝術家許家維《神靈的書寫》（2016），把青蛙神鐵甲元帥請到攝影棚，透過眾人（馬祖村民）扛乩儀式詢問原初供奉祂的那座廟宇的樣貌，透過紀錄片與3D動畫留下顯靈的痕跡，作品也反映地區信仰的精神狀態與馬祖地方的歷史積澱。【3】藝術家陳冠彰在「近未來的交陪：2017蕭壠國際當代藝術節」所展出《渡海／傳—烏有史》、《地方腔—尪姨說：「」》，試圖從西拉雅族的「尪姨」（靈媒）降靈術召喚祖靈讓古老的語言顯形，藝術家試圖處理這樣一種非文字的深層文化記憶如何記錄、保存與轉譯的多重複雜問題。【4】《半仙》反而是注重在對民間信仰的驗證，與處理主創者自己投射在其中的扮演想像的正當性，使之合理化與可敘事連貫化，較不往問事者（不管是主創者或是填問事單的觀眾）在心靈的層面（可否借西方榮格附身觀念來看社會、問事者與靈媒的交錯關係）的關照，也不往臺灣心理學學者余德慧所提的文化療遇（healing encountering）的深層作用。【5】【6】

對民間信仰的進一步追尋與宗教文化的當代意涵似乎不是這次創作者所關心的，我感覺《半仙》太集中於將觀眾不斷捲進該不該或相不相信的問題上，可惜的是沒有透過「問事」打開在劇場的想像空間，甚至是所使用的表演講座形式。或許是「前世今身」比較個人議題的侷限性導致它的開展不夠所致。去年在臺灣以個人記憶與生命經驗展演的「表演講座」形式，就有羅伯·勒帕吉（Robert Lepage）與機器神（Ex Machina）合作的《887》；去除機器神團隊的強力技術支援，也還有南韓藝術家具滋是（Jaha Koo）一人完成的《Cuckoo 電子鍋》及菲律賓編舞家 Eisa Jocson《身體計畫》中的《Corponomy》（2017）。而《半仙》對展演形式的掌握程度似乎還未到位。不過，明日和合製作所這次對民間信仰議題的關注，與試圖結合當代劇場展演形式所做的努力，必須給予肯定。

註釋

1、在「萌典」上的解釋：「1.傳說仙人居住在高空，因而稱登高的人為『半仙』。2.巫醫、相士等道行高超，可以媲美神仙，故稱為『半仙』。」查閱網址：

<https://www.moedict.tw/%E5%8D%8A%E4%BB%99>。在教育部臺灣閩南語常用辭典分類在職業類別：人們用來稱呼術士或算命師，或他們自稱的詞。查閱網址：<https://reurl.cc/ZVWgV>。查閱日期：2019/03/23。

3、藝術家許家維作品自述，「北美館 | 2016 台北雙年展 | 許家維 Chia-Wei HSU」，影片來源：<https://www.youtube.com/watch?v=wXfCP6R8jps>。查閱日期：2019/03/24。

- 4、藝術家陳冠彰作品自述，「A7 陳冠彰《渡海 / 傳—烏有史》《地方腔—媯姨說：「」」，影片來源：https://www.youtube.com/watch?v=QdnPWxZ_Mow。查閱日期：2019/03/24。
- 5、可參閱奎格·史蒂芬森（Craig E. Stephenson），吳菲菲譯：《附身：榮格的比較心靈解剖學》，台北：心靈工坊文化，2017年。
- 6、可參閱余德慧等著：《台灣巫宗教的心靈療遇》，台北：心靈工坊文化，2006年。

文化身體與舞蹈語彙的淬煉形成《渺生》

演出：壞鞋子舞蹈劇場

時間：2019/04/07 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 羅倩（專案評論人）

第一次看壞鞋子舞蹈劇場是 2017 年在海馬迴光畫廊「壞鞋子 X 交陪論壇 亞洲連線 會外事件」（06/07 19:00），兩位舞者加上林宗範彈唱約十二分鐘的演出。2016 年作品《彩虹的盡頭》（松菸 Lab 新主藝）在當時也有許多的評論討論。而《渺生》是我第一次正式進劇場看壞鞋子舞蹈劇場。

《渺生》甫一開始就將觀眾帶到「意識」的層次，展現的手法相當不可思議，排成一圈看起來像動力機械裝置的細鋼鐵條（舞台裝置莊志維），出現在地平面高一點的位子，輕輕晃動碰觸發出的金屬聲，左右兩排的燈光在黑暗中調配光的投、映、反射、倒影（燈光設計藍靖婷）。裝置與燈光設計有一種用數位藝術展演的質地，從物質中發散出感覺性的幽光磷磷，藝術家精彩做出了使觀眾在接收「光動」的過程中具體「看」到了無法對焦且晃動的視覺感。

《渺生》在這晃動的意識空間中展開，如果說之前討論李貞蕙《不要臉》的意識是一種意識清楚的內在意識的話，在《渺生》中的意識與意識的空間呈現出了截然不同的曖昧含混的、介於生與死的冥界意識，連在場觀眾都無法掌握的那種看不清楚的視覺。

可以說許多圍成一圈的金屬條輕聲細語的碰撞，就像廟裡、壇裡、法會或喪禮的金屬搖鈴聲，根植在記憶深處的鈴響，以另一種型態在劇場中現形。細長的金屬條在接近地面上頭圍出了界，界往上伸懸吊起來後，空間中才有兩位舞者：陳彥斌、彭子玲現顯身形的位，一前一後，亦步亦趨，像一條長長漫漫無盡的長路隊伍；像意識的暗影——與逝去親人相見的夢；像幽魂——在人間畏懼遇到的無名鬼魂。一開始看到兩位舞者的身影，帶有點害怕，不過這種害怕的感覺很快就消失，因為擺出鬼態的情境來營造敘事並不是《渺生》所追求的，其將觀眾帶到更深、更抓不著的界域之中。

隨著舞者身體持續不停的「轉、圈、搖、擺、甩」，提腳與幾次漸強的腳踏木板地傳到座位區的身體震幅，舞蹈的肢體動作大致上不脫離這幾個動作。起初對於兩位舞者開始有身體碰觸的部分感到困惑，直到最後才看明白。一開始是陳彥斌用頭去貼彭子玲的腰，後來還有一兩次的觸碰，這種不帶情感的（不是兩個舞者透過肢體在交流的那種）的接觸身體，直到素白帶纖維透光的洋裝（服裝設計蔡浩天）因為兩人的貼、晃、轉——衣物從貼合身體、黏著身體的汗，再剝落直到落下在陳彥斌的腳下，他用腳摩著地板。一種可能解讀是，原來那身洋裝是「膜」，靈魂正在這路上蛻膜，從有到無的消融，擺脫這一世的情感、記憶、悼念，到下一個未知。

比起舞蹈、燈光及衣服，音樂設計李慈媚的敘事與引導性較強。也許有人會覺得不管是《渺生》中素色的衣服、細鋼鐵材質的冷、音樂的極簡低限噪質是不是都有點不太民俗了。「牽亡歌」好

像就應該有它在現實的現場一樣，那種在自家屋前空地的儀式、雜亂的生活建築景觀、色彩繽紛環境與彩衣、勾人悲傷情緒的唸歌與奏樂等。不過，這當然也落入一種類型刻板印象，或說是一種對照日常的印象。

我覺得這沒有什麼不好。反倒讓我思考，這樣的配置其實剛剛好，不也是一種台灣的文化表徵（representation）。我們的工業化、科技化與現代化的生活，鋼筋結構的建築、厚實的科技與電子產業文化——台積電、大立光、台塑、華碩、宏碁、宏達、微星科技等，及其所聚落的科學園區，早就與我們的常民文化相融在一塊了。《渺生》採取了這樣的並置，也許才更能彰顯當代台灣的舞蹈樣態吧。

我認為，《渺生》的舞蹈（編舞林宜瑾）把一切圍繞在「牽亡歌」的俗世場域全部都抽離掉了，真空而只保留精神的形，只留下舞蹈的身體語彙。從《彩虹的盡頭》到《渺生》，壞鞋子舞蹈劇場逐步實踐其所說的「文化身體」（culture body）系統，累積自己的舞蹈語彙。舞蹈動作很簡單，甚至可以說是相當清楚，精煉簡化、再簡化。舞蹈的「身體」，身體的「動作」，動作與民俗「儀式身體」的關係，層層處理的相當明晰。從民俗文化而來的當代舞蹈，有一種風格可以是《渺生》。

我很喜歡《渺生》的結構安排與節奏，是齣舞蹈語彙（編舞）、舞蹈身體（舞者）、服裝、舞台裝置、燈光與聲音彼此碰撞出非常精彩的作品。然而燈光與裝置的細緻處理，應無法在街頭或戶外的明亮空間作展演。說到觀演的受眾問題，內心希望更多人可以看到這個作品，從文化淬煉出的舞蹈身體如何累積才能成為眾人的文化藝術經驗，如果沒有一定比例可以共享的觀眾，只有四場演出，形塑共有的文化記憶其實是非常困難的，也是現狀的難題。

表現、再現與在場——身體與影像對峙的三種可能樣貌《毛月亮》、《家》、

《重述：街角的兇殺案》

《毛月亮》

演出：雲門 2

時間：2019/04/13 19:30

地點：衛武營國家藝術文化中心歌劇院

《家》

演出：克里斯汀·赫佐

時間：2019/03/29 19:30

地點：國家戲劇院

《重述：街角的兇殺案》

演出：國際政治謀殺學院、導演米洛·勞

時間：2019/04/05 19:30

地點：國家戲劇院

文 羅倩（專案評論人）

一、看身體還是看影像？《毛月亮》

回到演出一開始，看到燈光以秒調節寬幅不大的可見視域，舞者身體的群聚表現非人的擬生物態，像爬蟲類、像蜈蚣的動，這個像生物般的群聚後來再也沒有出現過。倒是在上方螢幕下降後，群體散開為人的身，展開後來群體與群體相互靠攏、獨舞或群的旁觀。《毛月亮》就整個舞蹈身體的表現來說，是相當行雲流水、甩放自如的，身體動能的強度與張力一直在。但對我來說，問題可能不是音樂先行而後編舞，【1】而是舞台上的影像裝置正一步步侵蝕著舞者的身體。

《毛月亮》因為巨幅的影像裝置，使舞台上出現了兩種身體：再現的影像身體與在場的舞蹈身體。再現的影像身體像是巨大的背後靈般纏繞、籠罩著舞蹈的身體。不管是影像的橫空出世或是作為舞台背景的植入，視覺效果確實令人難忘；而影像迷惑視線的催眠力量，已經大幅蓋過了舞台上舞蹈的身體——人。影像多是局部軀體——手、腿、腳、臉——尤其是巨大到和舞台鏡框高度等高的那尊男性裸體靜靜佇立在舞台上，我的目光幾乎都在它身上。以靜態的影像之姿被安放，其中一段舞者圍繞著巨碑影像跳舞、祭儀，就像《2001 太空漫遊》（1968）的巨石方碑，只不過在《毛月亮》中成了 LED 之光的螢幕之神。或許是首演場坐在歌劇院二樓位置的觀看距離，舞蹈身體與影像身體比例的極度失衡，局部的影像軀體與舞蹈的整身落差，螢幕之光幾乎取代了人的身體。影像對舞蹈的干擾與壓迫，與困在影像中赤裸的人與群，以及舞台前方鏡面地板倒影反射的舞者身體，收束在結尾濃黑的霧，久久無法散去……，最後成了影像之神的再

現取代在場身體的隱憂。在舞蹈的身體與影像的身體對峙之下，影像裝置「物」的強烈特性，竟取代「人」成為永恆，而物的不滅，更顯人身體的渺小與脆弱。《毛月亮》呈現了人對影像的巨大崇拜，對它的抵抗是無能為力的。

看了《毛月亮》在衛武營首演後，一個揮之不去的問題是：該如何看待影像（Image）在舞蹈作品中的位置，以及舞台上觀眾目光注視的焦點，究竟是影像還是舞蹈？換句話說，《毛月亮》的主體是作為「影像的身體」？還是作為「舞蹈的身體」？

當代社會的人（至少在台灣），對手機的依賴成癮與便利使用的程度，已遠遠取代原本身體實際可用的大部分能動性，於是身體在現實空間中僵化黏滯在原地，進一步強化了我們的視覺與手指頭靈巧滑移的「觸碰」能力。

在這樣的思考路徑之下，如何看待表演藝術裡舞蹈與科技的關係？舞蹈的身體作為實在的、需要長時間身體訓練並強調技藝的身體，在強大影像裝置的並陳之下，反過來質問人為什麼要跳舞？如果這是一場無法抵擋的影像瀑布，彰顯影像屏幕對人現實存有的在場遮蔽；於是，舞蹈的身體作為在場的身體不只被遮蔽，而我們也更偏愛注視閃耀發亮著的那副虛擬性的影像身體。影像的身體魅力是否已經遠遠超越舞蹈的身體？還是說有另一種可能的想法是，如耿一偉曾對蘇文琪《LOOP ME》（2009）結合影像與舞蹈身體的評論結語「少了身體呼吸，數位存在沒有意義。」【2】影像中的蘇文琪是因為蘇文琪的「在場」而有意義，少了在場的蘇文琪，影像的魅力也隨即消失。

二、沒有影像卻恍若影像之感——《家》的閃爍與白燈光

順著影像在表演藝術中的可能位置，可以克里斯汀·赫佐（Christian Rizzo）《家》作為例子。《家》的身體語彙不像《毛月亮》可以清晰看到／解讀到舞蹈背後屬於地域性的，且是我們熟悉的民俗的身體語彙。《家》可能比較是依觀者對法國文化來到台灣所產生的各自詮釋想像（意思是，較難單純以直觀來理解身體如何、為何以及為什麼是這樣「動」的文化差異）。不過，就「家」的命題與編舞家的表現手法來說，並沒有難以跨越國界的展演問題，也給了觀者極大的解讀空間。我自己很喜歡舞者在舞台上將土堆鏟起而後灑落的段落，擾動觀者的身體嗅覺與感受冰涼空氣中傳來的土味——風土氣味。作品雖然極度簡約，但不會冷到觀眾無法接近作品，好像可以在過程中用眼睛碰觸到燈光裝置（如同燈光不斷地調節亮度與節奏）。

《家》裡面也有一段人類圍成一個圈圈像是原始部落聚集的身體姿態，舞者戴起各式各樣不同的動物面具。因此，把《家》和《毛月亮》連結在一起的意象，或許就是這個原始祭儀的共同安排，卻呈現出完全不同的視覺。對我來說，《家》的影像以抽象概念的方式，轉化為上頭懸吊的燈光裝置——宇宙星系，它佔據空間中一半的位置，象徵的是人類不可或缺的光的來源、整體的結構，以及生活狀態的調節，同時裝置也是使觀眾看得見舞蹈身體的必要且充份的前提。兩者同以影像的力量來說，《家》的影像雖然以象徵寓意存在，但對於影像與科技力量是肯定性的，並試圖與之共生，透過舞台上的物質泥土來連繫，而影像則是顯於無形（變形）之中；對比《毛月亮》對影像佈置的強度，《毛月亮》表現的是影像對人的宰制力量——人是無可逃的，甚至直接受困於影像裝置之中。

三、在場與再現的並置：以影像放大細節為方法《重述：街角的兇殺案》

難道，就影像的本體來說，只有肯定它或是被它壓抑的可能嗎？再推得遠一點，就米洛·勞（Milo Rau）《重述：街角的兇殺案》來看，它給了觀眾看黑盒子劇場的另一種可能性。依據社會事件重新踏查，徵選一部分素人演員，甚至在舞台上展露作品生成的過程，演員演戲與呈現作品的完整結構成了次要重點，重點則是：劇場——作為一種表演藝術的展演形式，能與現實靠得多近？以及以什麼方式靠近？

米洛·勞在做法／行動上是政治的，作品呈現上也是美學的。當我們看到米洛·勞在處理「再現」層次上的細膩與豐富，透過影像的超級寫實放大，讓觀眾看得更仔細，也讓素人與演員被注視地更深，而影像的超寫實不再是如安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）《春光乍洩》（1966）中為了找兇手發現細節，將同一張底片的影像不斷放大到得以指認與辨識的程度，造成為了發現細節，整體影像也模糊化了。

在《重述：街角的兇殺案》中，當扮演受害者薩能·賈非（Ihsane Jarfi）父母的演員在舞台上直接褪去衣物時，身體的真實性透過直播影像被放大（這個動作以再現影像的方式再強調了一次）。反而因為看得太細膩，感覺到肉體的真實實在，而產生一種真切身體感的認同，投射到扮演演員的角色上。如同他既是演員也是一個普通人／素人。某種程度上，可以說《重述：街角的兇殺案》的特寫並不只是要讓我們產生情動（affect），如德勒茲（Gilles Louis René Deleuze）在《時間—影像》談德萊葉（Carl Theodor Dreyer）《聖女貞德》（1928）中的特寫的情動力量。米洛·勞更是善用舞台上的即時轉播投影，劇場上的特寫鏡頭讓所有人都將暴力事件看得更清楚。

然而，這個「看得太真」卻沒有失控的原因，是米洛·勞在戲劇舞台上給予思考何謂「舞台上的真實」（表現）與「事件的真相」（事實）之間讓渡出來的緩衝。若少了影像，《重述：街角的兇殺案》大概無法成為一個完整作品，以戲劇再現（類型）與即時投影（工具）來表現創作議題、來碰觸觀眾也無法成立。《重述：街角的兇殺案》的影像裝置、影像的製造現場、安排與佈局，成為暴露了潛在的歧視與行動暴力的無以名之，「影像」是「演員的行動」在「前、後台」並置之間完美的附身與補充，質疑人性與自我道德的力道，才能在劇場以多層折射的相互關係中再現出來。

註釋

1、為聚焦全篇於影像論述，把原本對音樂的看法放入在此：《毛月亮》首演當天 Sigur Rós 同步發行音樂專輯《22° Lunar Halo》，是看舞蹈很新鮮的體驗，回家當晚點開 iTunes 聽了好多遍，反覆想音樂與舞蹈的關係。就觀看演出的感受來說，樂曲的配置與順序上，有幾段產生聲音與舞蹈無法連貫之處。配樂的冷調，也使得有時候在舞者的身體裡頭看不到太多情感。另一個衝突的現象是，偶爾在簡約的現代舞舞蹈動作中，又會突然出現單一舞者敘事性極強的身體動作，讓兩種完全不同的身體語彙在舞台上打架。

2、耿一偉，〈抗拒數位化的身體呼吸〉（原刊載於中國時報旺來報—新藝見，音樂舞蹈類別，刊登日期 20110130），「藝術評論專區」，台新銀行文化藝術基金會，網址：

<https://reurl.cc/WWz2D>，查閱日期：2019.05.12。