

附件： < 評論文章 >

|    |            |   |
|----|------------|---|
| 1  | 2019/7/17  | 表演藝術的劇場性與公共性《克隆少年》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36091">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36091</a>               |
| 2  | 2019/7/18  | 弄鏡與馬戲相遇在熟悉與陌生之際《悲傷ㄟ曼波》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36099">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36099</a>           |
| 3  | 2019/7/30  | 自由的純度：身體造型的可能性《自由步——盞燈的景身》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36187">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36187</a>       |
| 4  | 2019/8/8   | 壓迫與（消失的）身體《赤土》、《路吶 LUNA》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36335">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36335</a>         |
| 5  | 2019/8/20  | 情境參與作為一面反射鏡——關於「臺北藝術節」三齣國內自製<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36458">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36458</a>     |
| 6  | 2019/8/30  | 科技藝術喚生術，如何再現不存在的對象？《永恆的直線》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36718">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36718</a>       |
| 7  | 2019/9/2   | 評論之外：談重演、重製、代理以及表演藝術的觀眾位置<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36749">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=36749</a>        |
| 8  | 2019/10/9  | 以身破界，眾生瘋《跳舞丫嬭》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37238">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37238</a>                   |
| 9  | 2019/10/16 | 沒有開始亦沒有結束《乘法》、《12》、《秋水》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37340">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=37340</a>          |
| 10 | 2019/12/23 | 音樂與意象共築的侵略命題《無眠夜的微光》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=56384">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=56384</a>             |
| 11 | 2020/3/3   | 黑暗、打光與歷史幽靈《在世紀末不可能發生的事》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57526">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57526</a>          |
| 12 | 2020/3/9   | 臺日歷史視差下的《夾縫轍痕》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57591">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=57591</a>                   |
| 13 | 2020/5/4   | 邊陲的逆襲，與我們都需要的勇氣《布拉瑞揚舞團之夜》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58543">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58543</a>        |
| 14 | 2020/5/22  | 從被動到主動的命運自決《情一掌中家族》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58882">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58882</a>              |
| 15 | 2020/5/22  | 二元性別對立下的盲啞女性與「象徵男性」機器人<br>《無光風景》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58875">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58875</a> |

|    |           |  |
|----|-----------|--|
| 16 | 2020/7/29 | 呼吸一畝田、一場白日夢《從一數到五》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59887">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59887</a>                |
| 17 | 2020/7/30 | 地方、故事、真實：劇場的當代位置？《富世漫步—有火的地方就有故事》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59950">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59950</a> |
| 18 | 2020/8/31 | 聽與說：四個移居棲居的臺越故事《Better Life?》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60783">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60783</a>     |
| 19 | 2020/9/1  | 線上／下：靈體、義肢、虛構《超自然神樂乩》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60882">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=60882</a>             |
| 20 | 2020/9/10 | 集體共作劇場《祖母悖論》<br><a href="https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=61102">https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=61102</a>                      |

# 表演藝術的劇場性與公共性《克隆少年》

羅倩（專案評論人）



戲劇 2019-07-17

演出 OD 表演工作室

時間 2019/07/12 19:30

地點 國家兩廳院實驗劇場

當「觀眾參與對話」成為演出的主體，如何看待表演藝術中的劇場性與公共性？今年新點子實驗場的作品《克隆少年》，是值得討論權衡這兩者比重的演出。

《克隆少年》設定了一個平行時空「2019 號地球」，觀眾從入口驗票後，會被貼上貼紙，代表是打過基因疫苗 1.0 的人類（1974 年後出生的人），並拿到一份即將要參與的公聽會文件。開演入座後貼上的第二張貼紙——代表轉換時空——準備到「2019 號地球」參與基因 2.0 草案的公聽論壇。至於，為什麼會有基因疫苗 2.0 的論壇討論，則是因為在劇情設定中，疫苗 1.0 至 1974 年「基因控制局」施打以來，已開始在成年人出現青少年的反祖（atavism）現象，這正是當初疫苗 1.0 所要跳過的「青少年」不穩定階段。在 2019 號地球，只要年滿十三歲「即享有完全之公民權利」。

基本上，開頭試圖用「唱」與「說」帶領觀眾進入另一個平行時空，把 1970 年代臺灣退出聯合國、十大與十二大建設、中美斷交、1980 年代經濟起飛、1990 年代自由民主等近代發展，與基因疫苗 1.0 的推行鑲嵌在一起，花了相當篇幅講述這段歷史。而呈現的手法是以低科技技術表現平行世界的高科技想像，包括灰色系的服裝設定與雷射光筆等等。「說」故事的方式是有趣的，等於是基於原本臺灣歷史的竄改與再編造。可是，呈現的手法卻值得討論。就劇情結構設定的第一個在黑盒空間中穿梭到另一平行時空的飛躍，實際展演上的可信度與想像空間，

表現並不突出。另一個令人無法進入情境的原因是，演員的表現性與表演性和它本身所設定的劇情是不相容的，它與一般我們對於演員進入角色（入戲）的想像不同。值得注意的是，《克隆少年》的演員多數由教習劇場（Theatre-in-Education）的演教員（actor-teacher）組成，翻開演職員名單，多數並不是戲劇系，更多是從事社會服務工作、心輔系、昆蟲系、音樂系、心理系、中文系等背景。換句話說，演教員的多樣性是非常高的，演得像或許就不是聚焦的重點，因為 OD 表演工作室更強調劇場作為方法以「致力於創造劇場的行動力與社會性的影響力」，原本的缺點也成了《克隆少年》的明顯特色，並不追求演員演得好或像，而更強調社會議題的操作。

演員的角色設定有各領域「專家」和「協調者」（基因控制局局長與專員），同時邀請天使觀察人參與討論（由報名的觀眾組成，一場約十位，每一場參與者皆不同）。這點我很喜歡，立意良善，觀察人比一般觀眾有更多機會在公聽會上參與和提案討論。但也不免會想是否是製作前思考的權宜之計，避免演出時觀眾完全被動與冷場，引發不了對話討論的氣氛。由於一百三十分鐘的演出長度，一般觀眾提問的時間相對來說只佔一部分，天使觀察人則有充分來回討論提案的優先權（以達到對於改良疫苗特性的關鍵字的基本共識），一般觀眾易流於只擔任被動投票的位置，多數時間是在聽專家與天使觀察人發表想法。並且，兩次邀請觀眾投票表決的速度又沒有保留適當可以去思考的時間，就要馬上舉色卡投票，容易落入還沒想清楚的狀況外。換個角度想，或許是作品想帶出的對於臺灣社會現狀的暗渡陳倉，媒體生態所塑造的，流於一時的激情與民粹參與。

**「你關鍵的一票將決定青少年的生存與否？但少數服從多少真的就是正確？就是真理？投票真的可以決定一切？」（節目文宣）**

OD 表演工作室在 2016 年起開始與臺北市康復之友協會每年進行的「生命中的禮物」系列演出，透過劇場表演的教、學、演來帶領精神康復者進行「在劇場的參與及表達」。或是延續新點子實驗場新作《克隆少年》同樣方法——關注高齡議題的實境實驗劇場《老童話》（臺北市都市更新處「UR Partner 都市再生伙伴計畫」），強調在劇場中開啟對於「現實」社會議題的討論。可以看到討論性的做法在《克隆少年》操作上表達得更為清楚了，我很喜歡這樣開啟「討論與對話」的可能性發生在正式的劇場空間。就劇場的公共性來說，是《克隆少年》最大的特色。讓青少年議題在彼此你來我往的討論中，更釐清每個社會個體的看法，進而凝聚共識。

然而以現行劇場演出的生態來看，一週四場演出，觀眾參與的樣本數與對於青少年議題的關注討論，是否能累積擴大到凝聚集體的共識，以達到透過劇場觸及多數人的公共性思考，想必不是四場演出就能產出效果的。我十分認同不同類型的劇場創作都能有被看見的機會，但懷疑有多少真正可以被觸及與激發思考的觀眾，

也就是劇場的買票觀眾在哪？【1】這會不會使得作品所訴求的透過劇場藝術來參與社會議題成為曲高和寡的理想？或許需要演出實際購票的數據調查、售票率，或是需要劇團長年耕耘的受眾提供一點資訊回饋吧，方能做更確實的分析比對。

不過還是必須要說，《克隆少年》在劇場空間打開對於現實議題的參與討論面向，是相當重要的。因為大部分的表演藝術作品更強調的，是那種我們通常會抱怨劇場創作的內容已經遠離現實世界的觀眾，那種更強調創作者的個人表達而不在于現實是什麼或是（其實）無法（也不願）認真的去想像的；以及那些更關注於形式、概念與美學探討的作品；或是強調對於臺灣文化（主體性、民俗）的挖掘與再創等等，以上這些創作面向當然都是重要的。然而，真正在劇場中履行、投入、關注劇場的公共性、現實性與討論參與，真切關注社會議題的作品，其實是不多的。

誰能（或有權利）決定下一代青少年該長成什麼樣子？就翻轉換位思考與世代鴻溝的角度來看，劇場展演應是能打開對話空間的場域，但如何讓論壇參與更具表演藝術的質地、甚至是基本演員功夫的要求、故事設定的舞台設計構思、影像處理等更龐多的細節的關照，使這個再造、篡改歷史企圖的《克隆少年》，更具信服力及想像力的表演情境。

#### 註釋

1、這並不是針對單一劇團，而是對於目前普遍演出節目過量，在票價越來越高的趨勢下，就整體購票人口而言，提問表演藝術觀眾在哪裡的憂慮思考。首演演出實際上位置沒有坐滿，在 2019 年 7 月 13 日上午 10 點 34 分時查詢後三場的票卷也個別尚有 36、13、39 張。

# 弄饒與馬戲相遇在熟悉與陌生之際 《悲傷ㄟ曼波》

羅倩（專案評論人）



其他 2019-07-18

演出 圓劇團

時間 2019/07/13 14:30

地點 國家兩廳院戲劇院生活廣場戶外帳篷劇場

《悲傷ㄟ曼波》是圓劇團田調一年多的成果。【1】國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系訓練背景的林正宗，曾學習現代舞與李棠華特技，後接觸西方馬戲。【2】他回到生活中找尋日漸凋零的儀式表演——喪葬儀式中的「弄饒」（弄樓），是三七（作旬）之際為壽終正寢的逝者所做的雜技表演，弄饒沒有超渡功能，娛樂性較高。過去弄饒多出現在中北部。【3】想想在南部長大的我還真沒看過或是路過弄饒現場。林正宗把過去童年曾有過、後來淡忘的觀看經驗，透過這次創作計畫重新找回來。是否可以說，他打撈過去所經歷的事件，重新經歷與學習後，轉化成作品與觀眾分享。

或許用「他轉化成作品」這些字並不够嚴謹。畢竟，在討論弄饒文化時，觀眾首先遇到的第一個難題是：未存在於生命經驗中。年輕一輩（八〇、九〇年代後）比例應是越來越少；就儀式表演來說，雖然可稱它是臺灣傳統文化的一部分，但弄饒作為文化的傳承與理解，卻已經不是所有人共同的生命經驗。這其實點出了透過藝術表達文化再現及轉譯的可能問題，同時也可再進一步對應觀看演出觀眾的年齡層。由於年輕一輩對這樣的文化已不熟悉，很難自然地說這就是臺灣特有的儀式表演，很難自然地融入儀式的氛圍與場域，也很難自然地投射到《悲傷ㄟ曼波》所建造的觀看場域。可能對於聲響吵雜刺耳的感受是熟悉的、對帳篷的顏

色是熟悉的、對喪禮的空間佈置是熟悉的；因為或多或少都曾參加過喪禮，在臨時搭起的藍白帳篷，感受那股哀戚與悲傷、肅穆與不知所措的情緒時刻——學習經歷與他人的死亡告別。

《悲傷ㄟ曼波》對我來說是介於熟悉場域的陌生感吧——從喪禮的帳篷轉變為演出的帳篷。演出裡頭並沒有真正的死亡發生，儀式表演轉換成表演藝術的舞台，是否還保有其中的神聖性或是淨化功能？我們是否還有共同的信仰來支撐觀看？或是對遺失許久的文化在記憶中的再次複習？就像林正宗試圖透過《悲傷ㄟ曼波》為我們找回來的文化記憶。弄饒的人——在當代社會漸漸消退的產業——職業的身體，如果維持、保存儀式表演的文化在現實環境上是困難的。或許，轉生、融入、結合進表演藝術場域，是延續文化「活性」的可能，因為技藝是附著在人身上「活的」身體技能，無法被「死的」標本化、文字化、木乃伊化。

我們可以透過作品看到、感受到什麼呢？《悲傷ㄟ曼波》的時間敘事線、節奏、情緒安排次序清楚，或可以稱之為是當代劇場方法的。我對於表演者的組合或稱「相互融合的組構」非常喜歡。將年輕一代學院的雜技表演者（溫其偉、林乘寬、郭爵愷）與民間的雜技藝師（「桃園許厝港許家班振德壇」成員：許偉倫、許偉翔）組構演出，稍稍化解掉上述提到的將傳統（表演）直接轉化為表演藝術的表演，產生認識與解讀作品／傳統的危險。在《悲傷ㄟ曼波》中可以看到傳統的技藝的熟稔身體：雙人騎單車、紙傘上轉火飛輪、持火輪轉、穿插詼諧好笑的台語唸白，而吹奏嗩吶的那股深情（透過聲響直接召喚喪禮現場的聽覺記憶），甚至可與現場的即興配樂融合得和諧有感（現場音樂暨聲音設計：黃思農、曾韻方），好像它原本就屬於傳統的場域聲音一樣（其實不是）。傳統祭儀之所以與當代馬戲融合得非常和諧（動作安排上也多強調一體、圓滿、平衡的肢體語彙），應是兩者本質上都是強調技藝訓練的身體；與其說是當代馬戲對弄饒文化本身的表演轉化，不如說是兩種雜技——當代馬戲與弄饒文化——的一次相遇。於是，《悲傷ㄟ曼波》讓我們看到了傳統與現代並置學習、相互成長的可能性。

《悲傷ㄟ曼波》的敘事性，好像是在看小丑（表演：林文尹）的喪禮吧！起初忘記自己已經死了（雖然他好像也看到了那在地上被椅凳壓住的人，和物件一起艱辛的移動往前。看到了逝者在土地上交疊甦醒，像要掙脫的靈），忘情的唱了三首歌（英語、國語、台語），在自在的卡拉OK裡，他為自己哭，也好像以小丑的「真空」身體吸納眾的悲傷——為其他人哭。最後，還努力維持平衡。然後拋下，理解自己應該踏上的旅程。脫掉外衣，剩下整身的網狀黃洋裝，搭配顯眼的黑內褲，帶有「酷兒」的異質妝扮身體，往帳篷另一頭貼有棺材圖案的出口走去。

帳篷作為一種吵雜的「場」，在喧囂中聽不見彼此的炎熱帳篷裡，一切感覺熱鬧烘烘。或熱到失去感覺，熱得心浮氣躁、思緒渙散，已不太能思考太多，汗水不斷滑落。帳篷讓人遠離外在現實，死亡正在上演，沒有具體的死亡在發生。大地

正在燃燒，個體內在的生命經驗正胡亂跳接倒轉。弄鑊的噪與視覺性，鉞悠悠轉動與火燃燒起來的光與煙味，那戲謔歡快的唸白，聽得舒暢，刺耳振鳴的聲響隆隆繞耳。正要試圖弄茫或喚醒處在北部亞熱帶濕氣小島的人。只能隨著鉞聲走，舞台上弄鑊的人還沒結束他們的演出，再撐一下，再多看幾眼，暫時不要想太多了。

#### 註釋

- 1、張震洲：〈圓劇團《悲傷∪曼波》當代馬戲 X 錄像創作展 X 民間弄鑊雜技〉，PAR 表演藝術網站，網址 <https://reurl.cc/eN58W>（查閱日期：2019/07/13）。
- 2、吳思鋒：〈跟悲傷的人一起跳舞：火，以及眾的平面〉，《CLABO 實驗波》，網址：<https://reurl.cc/Qvn1q>（查閱日期：2019/07/13）。
3. 邱坤良：〈從弄鑊到現代馬戲：悲傷的所在，青春的曼波〉，風傳媒，網址：<https://reurl.cc/5AgkM>（查閱日期：2019/07/13）。

# 自由的純度：身體造型的可能性《自由步——一盞燈的景身》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2019-07-30

演出 羸舞劇場

時間 7/15-7/19 13:30-17:00

地點 嘉義縣表演藝術中心排練室

蘇威嘉舞蹈工作坊

第一天的演出，由於選擇坐在荷花池面向表演廳這一側，身旁蛙聲蟬鳴不絕於耳，飛蚊很多。加上自然的環境聲音與澎葉生 (Yannick Dauby) 的聲音設計並不相容，很大程度干擾演出的觀看，使自己不在觀看的狀況內，也產生無法感覺到表演者內在的困惑。更棘手的是，在即將開演時，還聽得見在涼亭劇場的 108 年嘉義縣表演藝術中心舞蹈日「+1 PLUS 街舞大賽」節目接近尾聲時，主持人「賣力」的主持聲。可能是因為這樣特地晚了五分鐘開場。開演後接著還有整班的學生來看演出，學生入座後開始發放便當、接著吃便當，過程中更不乏從眼前走過的觀眾。總總外部干擾因素下，《自由步——一盞燈的景身》就在有點紛亂的情況下開始了。我試著安靜下來專注看，但很難。走廊的廊道燈，剛好成為觀看時的燈害，使舞台失去了凸顯前景的背景，視覺上難聚焦在舞者身上，造成感覺不太到獨舞表演者方好婷動作的狀態，但她似乎完全沒有受到周遭其他聲音的影響。

演後座談中，編舞者蘇威嘉提到「希望觀眾能感覺到自己觀看的勇氣」。他把舞蹈帶到戶外空間，是為了打開舞蹈的觀看人口，希望不進劇場的觀眾有機會路過進而被舞蹈吸引。「自由步」已是第六年，他說「從身體出發的編舞很難很痛苦」。

【1】也提到台灣舞蹈界的情況：舞者的不受重視（女舞者尤其是），但是舞者才更是要被記住名字的人，因為「編舞家是透過舞者身體在講話」，也提到作品的不可複製性，與舞者的不可取代性，只有方好婷能跳。「有一天方好婷不跳了，舞就結束了。」而「從身體創造形狀」就是蘇威嘉認為舞蹈的開始，觀眾要相信自己看到的，並定義自己看到的。

帶著第一晚看演出的困惑，隔天再來。涼亭劇場的街舞大賽似乎已提早結束，整個廣場靜謐許多。當日準時開演。為了避免周遭光害與自然界的聲音，我選了與昨天相反的位置，從建築物這一內側面對蓮花池，蛙聲蟬鳴也小了許多。越是隨著時間推移，遠方逐漸暗下的夜色，確實為一盞燈下的演出創造出天然的嘉義背景。方好婷的身體明顯比昨天放鬆自在，從手圍出的幅度，腳的跟隨移轉繞，偶而墊起腳尖，或是整個重量往下頓，各式延展的幅度更加打開了。整個身體的扭轉畫圓也是，比昨天釋放出更多的身體力量。許多的身體動的細節，像是擺手的力度，動作轉瞬的感覺釋放，小關節上動作的些微改變，身體綿延纏繞時間動著。觀者必須同步專注，觀察在某個瞬間身體劃過隨即消失的空間感覺。這次似乎比昨晚看的，多了點想法。

在演後座談時我提問：「作品是否根據演出空間做音樂或編舞上的調整？」得到的回應釐清了我原本的困惑。除了幾次演出地點的改變，基本上編舞內容沒有變動（作品本來就留有舞者自由發揮的彈性），它也不是環境劇場的走向。蘇威嘉提到了方好婷「專注在動作上」，「（並且把自己）關的很好」，這提醒了我。這關鍵的分享讓我意識到在參加前三天的工作坊上，所認識且經驗到的身體感覺——「自由步」的身體方法。在蘇威嘉和方好婷帶領的工作坊中，從最自然的動身體開始，找回自然的身體律動，讓僵化的肢體找回動的可能，並不是單一手腳或姿勢的重複運動，或挑戰一般非舞者身體的極限，僅僅是透過動的方法讓全身的肢體關節產生連動。比如，想像用全身各個部位以點、線、面方式畫「圓」、練習自我想像與透過同伴引導的「遙控器」操控練習、與同伴「牽手」相互察覺與感覺身體的阻力、將雙手當成兩盞燈的自我觀照，甚至只是簡單的走路、跳、跌倒等自然放鬆的練習。從運動中找出自己動的慣性，進而想像身體還可以創造出什麼樣的形狀。

「看不懂舞是因為你不相信你自己看到的。」

蘇威嘉說的這句話使我印象深刻。他強調不分派別、也不教制式的方法，讓舞蹈從每個人的想像出發。我在過程中很自然的在兩位老師帶領下，專注且放鬆的擺

動自己的身體，然後才是去想像動作的可能性。這樣的方法強調自己給出的想像；也同時創造了自我表現的空間，每個人都可以創造自己的自由步。



蘇威嘉舞蹈工作坊（羈舞劇場提供）

編舞家的目標是為了打開身體更多的知覺，這邊的知覺指的是舞者的身體知覺，尤其參與工作坊時更能深刻感受到。但當它轉換到觀演關係的觀者時，觀眾其實很難從表演者的身上接收到任何情緒與訊息，作品基本上是完全堵絕這個可能性。觀眾只能從身體動的狀態去想像動作的力度，是絕對的自我身體本位。以上參與工作坊的經驗，呼應了編舞家在第二場演後座談提到的，舞者的狀態是封閉的，而專注給予她當下的絕對自由。因此，是否可以說《自由步——盞燈的景身》，其實是非常強調個人內在性的獨舞，由內而外的想像力所凝造出來。即使在戶外空間，作品還是處於封閉性的狀態，保有舞蹈本身高度的純粹性。

在戶外場域演出不是為了與環境和空間互動，而是為了與更多可能的觀眾相遇，場域的推廣性極強。不過，《自由步——盞燈的景身》探究身體造型美學的嚴謹度並沒有因此削弱。從工作坊到兩天晚上的觀看，最後透過書寫稍微釐清以上這些自我提問，或許才更能掌握蘇威嘉把作品的詮釋權都給觀眾的原因，並不是取巧或討好觀眾的說詞，而是對舞蹈本質的嚴肅態度。就和編舞家對舞蹈相當純粹的愛一樣，這或許是以十年耕耘一種身體方法的獨特之處。隨著不同舞者，產生不同的工作方法與編舞結構。「自由步」也在等待相遇時觀演關係的頻率彼此對

上吧！唯有當下與表演者同步專注，才能釋放出轉瞬即逝，像霧氣凝結又隨即消散的「動」身體的自由魅力。我感受到的自由步，不只關於看，還關於找回動身體的本能。「自由」是回到自己也擁有的身體以及它所能打開的可能性。就像工作坊學習到的許多喚醒身體覺察的方法，並為它加上獨一無二的想像。我們可能不是舞台上專業的舞者，但每個人都有動身體與觀看演出的自由，只是雙重的忘了可以如此「自由」感覺的能力。

#### 註釋

1、「自由步」一開始與蘇威嘉在紐約的經歷有關，可參考李時雍 2015 年所寫的文章，〈回到舞步《自由步》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16889>（查閱日期：2019/07/22）。

# 壓迫與（消失的）身體 《赤土》、《路訥 LUNA》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2019-08-08

## 《赤土》

演出：TAI 身體劇場

時間：2019/07/27 19:30

地點：納豆劇場

## 《路訥 LUNA》

演出：布拉瑞揚舞團

時間：2019/08/03 19:30

地點：臺南新營文化中心演藝廳

文 羅倩（專案評論人）

前陣子看了 TAI 身體劇場的《赤土》，開始好奇原住民當代舞蹈的觀眾組成。在多數時候以漢人／閩南人為本位思考的情況下，並不會特別想到創作者的族群差異問題。然而在看 TAI 身體劇場或布拉瑞揚舞團作品時，明顯感覺到不同的觀眾群、氛圍與熱情。

## 螢光色、污染、霓虹的光

《赤土》在納豆劇場的演出令我驚訝，完全無法預期表演者的身體動作，給了我充滿驚喜的觀看經驗。《赤土》取自新·索伊勇談土地與環境問題的同名短

篇小說《赤土》。表演者身上塗滿圖騰式的螢光漆，讓原本的身體消失。螢光色其實充斥在日常生活，如夜市、招牌、電子花車、流水席、廟宇彩繪等。

《赤土》的螢光色給予身體被過度污染後腐蝕的附身狀態，連結到海洋的環境污然；於是人成了非人，有藍色的皮膚，失去了可辨識的臉，僅是一具具會動的軀體。其中不得不提一位唱著歌的表演者，使空間充斥著情慾的魅惑，搭配夜店般節奏強烈的配樂與雷射光，他像摻著有毒的砒霜，隨音樂搖擺散發出酷兒媚態，腐蝕一切。最後被綠色漁網打撈，團團包圍著不斷旋轉的身體，漸漸同其他角色失去了人的狀態，變成只帶有螢光色的殘餘。《赤土》給出了既情色又絕望的壓抑感，象徵人在都市聲色的暗角與海洋污染邊緣中的載浮載沉。

### 從（消失的）身體所釋放出的壓迫感

布拉瑞揚舞團的《路吶 LUNA》作品說的是原住民上山打獵的過程（進山、相遇、祭槍歌、打獵、報戰功、回家），【1】其中一段跳出舞蹈敘事外的兩位舞者的對話時間，成為《路吶 LUNA》關於當代爭議打獵文化的知識脈絡補充——兩位舞者從禮貌的對話到情緒的飆喊，一位堅持要繼續維持上山打獵的傳統文化，另一人則不明所以的爭執著，為何不讓都市生活的便利性以及動物權取代傳統文化的實質行動，只保留傳統文化的精神即可——既荒謬又詼諧的對話呈現族群內部關於傳統領域打獵議題的分歧意見。雖然聽不懂報戰歌與族語，但這個段落所呈現的聲音與身體卻非常精彩。《路吶 LUNA》用全身力量給出的吶喊、粗獷、陽剛與黝黑的身體質地，與今年新作《#是否》呈現的歌唱與歡快相當不同，不過都擁有某種內在的壓抑與哀傷。

雖然布農族的吟唱 Pasibutbut（祈禱小米豐收歌）非常好聽，可是，對我來說，《赤土》裡透過身體動作傳達出來的生存壓迫感，在《路吶 LUNA》的身體動作中也一樣清晰可見。塗黑的身體與頭上僅存的探照燈（光），彎著腰、低著頭一步步的行與走，多數時間裡身體消隱與看不清。視覺上，人物也一直處在類似厚重質感的帆布銀幕框下，人的形體只有原本一半的存在，有一股被地面緊緊吸附而朝下的力量。如屁股、手、腳著地的「橫移」與四肢著地「走著」的緩慢移動，無形壓迫的力量，使《路吶 LUNA》的身體質感顯得非常沉重。其中一段較清楚的身體肢體敘事，是原本一位自由舞動身體的表演者如何被後方的人限制身體的移動、遮蔽他的嘴與雙眼、阻撓他原本自由舞動的身體，最後使他倒下。彷彿就在悠遠吟唱的美好歌聲中，身體透過動作把被壓抑在深層的痛苦記憶（或現實）表現出來。

另外得提的是，近日閱讀《台灣理論關鍵詞》，學者林亞婷提到的華身論（Sino-Corporealities），以史書美所提出的「華語語系研究」（sinophone studies）概念，將台灣、香港、紐約的華語語系社會作為個別案例，其中提到

了台灣的布拉瑞揚舞團形成的「台灣原住民的華身論」。【2】華身論是從關鍵詞的創造著手，對於身分認同與身體系統做一方法上的脈絡整理。跳脫島內，從更大範圍的世界之於台灣的視角來看，原住民自然是台灣文化的一部分。作為一名非原住民的觀眾，自認還理解不夠深刻。【3】不論是 TAI 身體劇場或是布拉瑞揚舞團的作品，在時局浮動且混亂的現狀下，就創作上如何處理（或面對）自身文化的議題與困境，值得繼續關注。

#### 註釋

- 1、第十七屆台新藝術獎入圍作品—《路吶 LUNA》／布拉瑞揚舞團文化基金會藝術家訪談，網址：[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=265&v=qk8-hhWMpQ4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=265&v=qk8-hhWMpQ4)（查閱日期：2019/08/06）。
- 2、林亞婷：〈華身論〉，收錄於史書美等編，王驥懋等著：《台灣理論關鍵詞》，新北市：聯經，2019，頁 251-260。
- 3、除了上述三個演出的觀看經驗，還有去年松菸啟動計劃展演「無時鐘特區」展覽的演出：瓦旦·督喜《織布》，及台北當代藝術館「翻動 MICAWOR - 2018 PULIMA 藝術節」展覽的開幕演出：布拉瑞揚舞團《海是很漂亮》。

## 情境參與作為一面反射鏡——關於「臺北藝術節」三齣國內自製



戲劇 2019-08-20

### 《家庭浪漫》

演出：洪千涵、洪唯堯

時間：2019/08/10 14:30

地點：臺北市中山堂光復廳

### 《島嶼酒吧（臺北版）—地瓜情味了》

演出：黃鼎云、Henry Tan

時間：2019/08/10 19:00

地點：島嶼酒吧（Bear House）

### 《新人類計劃：預告會》

演出：周瑞祥、陳煜典、王礎

時間：2019/08/17 19:30

地點：臺北市中山堂光復廳

文 羅倩（專案評論人）

在今年臺北藝術節「我們（沒）有認同」的策展主題下，試圖以「鏡子」作為討論三個作品的主要概念——鏡子不只能使物體被看見，還能反射來自現實世界的光。劇場作為「情境」的創造，是否有能力讓世界看起來不一樣？在個體分化且

孤立的時代，聚集在劇場的集體可能性為何？作品可以映照出創作者與觀眾什麼模樣？

## 家庭歸屬與認同《家庭浪漫》

《家庭浪漫》是進場就讓觀眾感覺有趣的演出，每一個座位看起來都很獨特。電臺廣播的背景音與舒適的沙發，讓開演前的心情與身體同步鬆掉，燈光微微暗，不過還看得清楚多組風格各異的家庭客廳與餐桌散布在演出空間。隨著持續入座的觀眾，等待開演時，一旁還有零食可以吃。《家庭浪漫》就像探問何謂家庭的實驗片廠，也像電影院專屬包廂，中間則是主要舞臺，場上前後臺刻意不分。

比如：邀請觀眾在臺前唸臺詞、舞臺上的化妝臺、銀幕隨時間滑動的演出文本結構（文字）、邀請觀眾參與「現場排演」日租情人（這段娛樂性很高）、主創姐弟偶爾以文字浮現的內心獨白。特別演出徐華謙既是表演指導又是節目主持人，掌控舞臺節奏，使《家庭浪漫》綜藝感滿分。文本協力陳以恩也從滑動銀幕文字者變成主動介入演出結構者（像「文字」突然站立起來搓破舞臺）。

《家庭浪漫》讓每個家庭客廳都有的液晶電視「發揮作用」：是現場直播、電視節目、我的家庭歷史回顧集，還大大反串了電視節目廣告一番。真的讓臺灣人熟悉的節目橋段出現，從看演出變成在客廳看「電視」，看吳言凜在電視裡，飛到西班牙出偵探任務尋人。

《家庭浪漫》不只是提供了創作者一家人的家庭故事，也映照了年輕創作者的成長背景，這個意味深長的創作命題：「我的理想家庭是什麼？」除卻了政治與歷史的創作包袱（假設在某種程度上是經歷解嚴世代創作者的共同生命經驗）。洪千涵與洪唯堯回到最個人、卻也最普遍的「家庭」作為基本單位的最小認同，從小的我出發，在劇場中重新修復與觀眾共組家庭，一起找回家族失散已久的小阿姨。重要的是觀眾參與，扮演日租情人、組家庭排列、發表看法、最終投票表決是否有找到小阿姨（媽媽劉慕琪的妹妹）的時刻，這是為什麼劇場就是要買張票坐在裡頭的原因。

整個演出結構段落之間銜接略顯突兀，也有可能是刻意為之。整體來說，多層次的後設結構，已可見創作者對長期投入的參與式、沈浸式表演手法的複雜化應用。以表演解構表演，重回個人家庭史，將劇場拉回觀眾有所感的視角，同時放入屬於臺灣家庭特有的記憶元素：傢俱、電視綜藝、旅遊節目、廣播電臺等。《家庭浪漫》值得讚賞。

整個家庭片廠空間就像一顆水晶球，可以拿在手上轉一轉，就像在電影《大國民》眾人要找尋凱恩的「玫瑰花蕾」（rosebud）究竟是什麼。看完洪千涵、洪唯堯、

劉慕琪的家庭故事／家庭浪漫秀，他們對家的想像、空缺與不滿足，是否也看到了臺灣的現代家庭的某種現況？



家庭浪漫（臺北表演藝術中心提供）

### 新住民的「臺灣調酒」與認同《島嶼酒吧（臺北版）—地瓜情味了》

「島嶼酒吧」是臺北表演藝術中心的開放資源計劃，意味著其演出形式可以在任何地方發生，創作者能夠創造自己的調酒演出。今年與去年《島嶼酒吧》的最大差異，有場域改變：從臺北市中山堂四樓劇場咖啡變成中山區雙城街菲律賓風格的熊家酒吧（演出期間更名為島嶼酒吧），真實的酒吧空間與強調飲酒成了臺北版的特點——非典型劇場空間調性與去年超親密小戲節條通區的《跨年蕎麥麵（年越しそば）》相似。還有參與模式的改變：原本一桌一位藝術家對三位觀眾的演出模式（就筆者去年參與的場次，只會知道自己那桌表演者藤原力所交流的故事），變成整個酒吧空間故事共享的演出，會聽到六位素人表演者（臺灣新住民、新移民、暫居臺灣的外國人等）的故事，以他們對臺灣的認識與詮釋，調下一杯專屬於個人故事的酒，再分享給符合條件的觀眾。

「要住多久才能是臺灣人？」

從暫居臺灣的外國人視角來看臺灣，同是一杯名為「臺灣」的酒，滋味卻各不相同，其實是很好的換位思考，究竟「臺灣在別人眼中，是什麼樣子？」藝術家陳業亮（泰國）與黃鼎云（臺灣）策劃的《島嶼酒吧（臺北版）—地瓜情味了》以

媽媽桑和公關扮演聊臺灣（沒有）認同之實，娛樂之餘，在分享故事、唱歌歡笑的過程中，字句浮動著部分新住民在臺灣的身分限制與處境，以及對臺灣島嶼的熱愛。



島嶼酒吧（臺北版）—地瓜情味了（臺北表演藝術中心提供）

### 魔術、「類」超能力與認同《新人類計劃：預告會》

為了破除魔術的刻板印象，《新人類計劃：預告會》一開始就重新建立自己說故事的方法，先宣告「魔術已死」，再宣讀「新人類宣言」，發展離現實（觀眾）更靠近的「超能力」（或許這樣觀眾才會對演出稍稍卸下「魔術等於騙術，所以我不相信」的心防，這種首先就強烈拒絕相信演出的內在狀態）。因為此計劃的超能力開發項目似乎連參與者都可以鍛鍊？（觀眾參與是免不了的設定）

《新人類計劃：預告會》是視覺張力極強的表演。魔術師周瑞祥一人獨撐全場，他時常變色的雙眼、刺破手掌的針、高處憑空冒出的嬰兒、二樓閃爍的燈光、由意識操控的自動書寫版等等「魔術戲法」，對一般人來說是無法細微分辨究竟是怎麼一回事的。周瑞祥有魅力的地方是他的自信，以及對魔術技巧的掌握，不全然炫技，更多顯現的是他身為表演者對於當代魔術的思考。這點尤其迷人，堪比演出的精神靈魂。

如有一段描述他練習射撲克牌防身的獨白，呼應 2014 年鄭捷事件。當時，他正在當兵，那天看到新聞的所有人都急著打電話回家，想知道親人是否安好。他開始想，如果他在現場能怎麼做？魔術又能改變現實什麼？

一晃眼已過五年，作為臺灣島民的集體創傷事件，那種難受又觸目驚心的感覺在周瑞祥持續不斷練習將紙牌射在軟性的假人頭上，刻劃出一道道因練習而凹陷的傷痕，內心感覺到隱隱地刺痛。這種善的預防練習，想防止當下更多人受傷，同時也是對他人施展惡的行動，不論是精準或是失誤。無法避免的悲劇所帶來的死亡陰影，透過演出深深打痛心坎。原來表演藝術在形式上可以是如此娛樂，同時也可以展現強大的政治能力。他並沒有表達任何的批判言論，只是站在自己的角度，說出自己的看法。這一刻，魔術與現實的確緊密扣合上了，以藝術表現的力量。

想起去年桃園鐵玫瑰藝術節《過站不下的心理時間》，最後在桃園機捷第二航廈出口的世界時間牆，眾人的時間相乘相除等於當下時間，非常神奇。這次則是觀眾手心在不知不覺間被蓋上了浮水印，在演出結束後才浮出白色印記◎，後轉為藍黑色◎，印記距今已第四天。

「出生那一刻或那一刻『以前』若是◎，那麼生命過程中的目的就是在不斷探究◎的過程。」——新人類宣言第六條

從《家庭浪漫》、《島嶼酒吧（臺北版）—地瓜情味了》到《新人類計劃：預告會》，共同的特點是強調互動參與，邀請參與者共同完成作品，方式各不相同。也重新回到人與故事：家庭故事、新住民故事與魔術師的故事。先把故事說好，而不直接與大歷史、政治、命題做連結，反而另外尋找新的方法——以情境、互動、參與、魔術娛樂的方式找回人與人真實的連結，並重新建立新的說故事方式。

# 科技藝術喚生術，如何再現不存在的對象？《永恆的直線》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2019-08-30

演出 謝杰樺 x 安娜琪舞蹈劇場

時間 2019/08/17 14:30

地點 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

「一個人要做多少準備，才能面對至親的死亡？」（節目文宣）

死亡是很難談的，以死亡作為創作議題，也是困難，因為死亡需要有對象。想起羅蘭·巴特凝視關於母親照片，尤其是「冬園相片」，對他思念亡母至關重要的一張，他認為所有照片都無法喚回母親鮮活的面容，照片只能作為局部的指認，無法喚回記憶中對象的一切。「我夢見她，我沒夢見她。而面對相片就如置身夢境一般為同一種努力，皆是薛西佛斯的苦工；往上爬，朝向本質，未能看仔細，又下來，重新再開始。」（《明室·攝影札記》，1997，頁 84。）某人對某人的強烈情感羈絆成為個體記憶的內在之核，當舞蹈劇場結合科技藝術，如何在表演藝術的場域空間中，透過視覺科技與舞者身體再現（亦可能永遠無法體現）關於死亡這件事，尤其是面對至親的死亡。

可是至親的死亡是無法共享的，如同只能從巴特文字描述與母親的情感羈絆而試圖感同身受，旁人（讀者）絕對無法將巴特對於母親死亡的感受，完全感覺到並投射到自己與自己家人的情感上，這也是我要指出《永恆的直線》在命題處理上的限制：表演藝術可以讓個體對於死亡的悲愴轉化成普遍對死亡的共通感覺嗎？

其實在觀看的過程中，並不真正感覺到死亡就在現場，以及死亡伴隨而來的悲傷痛苦不捨，甚至是回憶的快樂等等，這些情感記憶並不在作品中呈現，只能說模模糊糊地感覺到，可能是因為類似儀式的動作、形式上生與死的轉換的過程，然而所有的情感都是被抽離的，亦不帶任何激情。

這成了對《永恆的直線》的第一個觀看經驗，它其實是非常非常冷調的去談死亡，雖然使用了大量地紅色，但卻感覺不到任何溫柔的、人存在過的痕跡，以至於在結尾一陣「煙」漂向觀眾席，我「真確地」感覺被冷到。坐在中間中排區域，清楚看見一煙從眼前襲來（像胡金銓電影的那陣雲煙，或是恐怖電影那沒由來升起的煙霧），就在抵達觀眾的皮膚的時候，舞台上的黑暗很快降下，這時舞台上只剩下橫躺的一副軀體，影像慢慢覆蓋在舞者的身體時，光點漸漸消弭，最後實質的體也不復存在，幻化成黑暗了。

演出中後段，科技所營造出來的光束打在舞者身上，不過不是為了要打亮舞者，好讓他們清楚地被觀眾看到，更多是對於科技空間感的營造，這也讓舞者個體性在作品中被抹除了。光是打在舞者身上所反射的記憶嗎？讓不知名的記憶湧現，光製造了時光擰轉在一瞬之間的錯覺，但是我們甚至連舞者內心想的是什麼樣的故事也不清楚，如隔一層煙霧的距離在看抽象的死亡展演。

記得作品的結構大致是，開頭如舞者紙娃娃人形的身體、相互交疊要釋放手裡的煙、接著走過紅色焰火、再來是記憶之光湧現，最後讓黑暗吞噬肉體。雖然對議題處理的手法過於抽象，但必須說煙霧與燈光幻化的型態很美，尤其喜愛由上頭往下打出的光，如柵欄窗格式的，好讓舞者在移動中彷彿時光之中像閃動的記憶片段。《永恆的直線》呈現的科技藝術在視覺感受上其實很電影，不過視覺呈現幾乎也蓋過了舞蹈的身體，使形體成為指示與動作的符號（也可能與座位安排所形成的觀演經驗有關）。對照於去年臺中歌劇院，由泰國電影導演阿比查邦·韋拉斯塔古帶來的劇場映演《熱室》，兩者處理光線投射位置的差異明顯有著對比：《永恆的直線》多是由上往下投放打在舞台（舞者）身上；《熱室》則是打在歌劇院整個舞台（觀者）上，聲響與煙霧以沈浸感官的方式將觀眾包裹在歌劇院舞台上，光源對準了觀眾的視覺之眼，從遠處控制室直射觀者的光束，透過整個觀眾席的煙作為介質，召喚投影影像的顯身（使之能被看見），也可說前者具體要照亮的是舞者代表的死亡軀體與形塑科技感的空間；而後者則是透過光與煙投映製造這視覺本身的機器原理，召回底片放映機的魂。

《永恆的直線》讓我想起記憶中《銀翼殺手》（1982）裡頭豪華的未來科技大樓，女主角瑞秋是個想要證明自己真的擁有自我記憶的複製人，昏暗空間透過光線依稀帶來些許情感溫度。最終，談論舞蹈劇場結合科技藝術，或是身體遇上科技藝術，之間比例如何配置，才能呈現作品的完整概念，尤其是關於死亡

的議題，孰重孰輕，還要能讓觀眾有所感覺，恐怕也考驗著跨域團隊合作的經驗與默契。

## 評論之外：談重演、重製、代理以及表演藝術的觀眾位置



深度觀點 2019-09-02

### 《M，1987》

演出：人力飛行劇團

時間：2019/06/29 19:30

地點：剝皮寮演藝廳

### 《我所經歷的性事》

演出：加拿大哺乳動物潛水反射反應

時間：2019/07/26 19:30

地點：國家兩廳院實驗劇場

### 《非跳不可》

演出：傑宏·貝爾（創作概念）、陳武康與葉名樺（導演執行）

時間：2019/08/16 19:30

地點：臺北市中山堂中正廳

文 羅倩（專案評論人）

### 起點與過程：演出與評論的不可能

那天看完《M，1987》，只聽了部分的演後座談——當演員說到他也知道在演什麼的時候，就搭車離開了。當下便感覺到對書寫的無能為力，以及對作品的失

落。《M, 1987》困擾了我兩個月之久，因為不知道該如何評論演出本身；可能我更期待的是「演出如何去談臺灣劇場史的歷史問題」。

《M, 1987》以兩部黎煥雄早期作品的重演為主要架構——但，我不知道 2019 年的重演是為了什麼？是重新回顧／望？或是懷舊？作為解嚴後出生的世代，其實比較像是透過意象式的劇場展演重新溫習歷史。如果說歷史有某種最低限度的繼承關係，《M, 1987》是否給出「從 1987 年解嚴後到今日」的看法，然後試著用作品去陳述呢？

想起今年三月來臺演出的布萊希特（Bertolt Brecht）劇作《夜半鼓聲》，作為年輕世代的導演 Christopher Rüping 與戲劇構作 Katinka Deecke，在《夜半鼓聲》加入他們對劇場展演、德國劇場歷史的觀看，包括如何詮釋原劇本的當代看法／做法。演出的評價可因不同喜好而各有偏好，但至少清楚看到一條浮現出來的歷史繼承與再造。於是，我困惑《M, 1987》的重製，是否僅於重演？在作為表演者自我理解「演出的不可能」與評論者試圖理解作品帶出的「歷史再現的不可能」中，成了雙重的「不能」，因此我疑惑著 2019 年的《M, 1987》究竟被懸置在什麼時空之中？而觀眾究竟要站在什麼位置去理解？

為了解決疑問，我讀了導演出版的《遺憾先生遺憾的包裹掉進了遺憾的海：黎煥雄劇場文字作品集》（2014）、讀了《M, 1987》陸陸續續的相關評論【1】以及補看了 1987 年兩支記錄影像——在三芝鄉錫板廢船廠的演出《拾月—在廢墟十月看海的獨白》【2】與皇冠小劇場演出的《兀自照耀著的太陽》。【3】當時的時空與社會情狀，尤其是前者所在的特定場域，包括當時對主流的、資本主義的反抗，擁有它無法被複製的時代性。

另一方面，去年在國立臺灣美術館「野根莖 2018 台灣美術雙年展」，有一系列挖掘 1987 年《拾月》演出的事件、紀錄、座談、重置與展演。因為參與《藝術觀點 ACT》第七十五期「野根莖：台灣當代藝術的野生捕獲」的編輯工作，讀了兩篇與「拾月」有關的文章，【4】當時感覺到一股重探歷史的興奮感，好像三十幾年前的事件，在今日要重新被拾起，再一次引起討論。

如果是當代的重製，什麼被增加？什麼失落了？該被激起怎樣的討論？讀完與回溯這些資料後，我仍舊一籌莫展。

對《M, 1987》演出評論的無能為力，來自於對歷史與演出的雙重失落與無法掌握。演員像是空的容器，試圖回到 1987 年這個時間點，導演也試圖回看當時創作的時間點，好像什麼都在場了，連香港反送中事件也映照到作品裡頭。於是，對《M, 1987》的失落，或許來自於太過期待，期待在作品中看到更多關於歷史繼承下來的詮釋與批判。縱使我知道創作者不一定非得有這樣的包袱，畢竟創作自由的。

在消費社會的商業劇場，觀眾越來越被豢養成為消費者罷了。我不是說小劇場的論述有它特別的位置，而是三十年來，我們一直沒有一個方法，去看解嚴前後興起的小劇場所構成的運動性，到底顛覆了什麼？又重建了什麼？——王墨林【5】

### 之外，也是之內：藝術性與娛樂性的共存可能

從臺灣資深劇場書寫與創作前輩王墨林去年所提到的言論，我們一直沒有方法去看臺灣小劇場的顛覆與重建問題。呼應到今年《M, 1987》的演出，既無法讓本是小眾的表演藝術觀演人口理解，更何況是一般社會大眾——這些難以談論的歷史，會否再次被凍結。

延伸思考下去的話，過往慣常使用的「小劇場」與「商業劇場」的絕對／二元劃分，是否已不太適用？是否得擴大且納入更多不同創作形態的當代展演思考？比如藝術性、實驗性、娛樂性、參與式、沈浸式、共製與交流、階段性發表，甚至是這兩年正開始蓬勃發展的表演藝術策展概念。

我在今年最明顯感覺到的，是娛樂性與藝術性兩者的共存。如果一個演出不好看或根本無法和觀眾溝通（傳達無效），觀眾何必買票受罪？既然表演藝術以外還有這麼多的娛樂可以消費、可以參與，是否正意味著表演藝術觀眾的流失。難道還要強迫觀眾接受作品的「有意義」？看不懂就歸咎於不懂藝術、非藝術領域等排除一般觀眾的思考。這樣的藝術發展路徑最終會接近什麼？作品終究要能夠與時代互動，並在觀演關係的相互影響下才能結果。

於是，我想以臺灣八〇年代小劇場在今日產生《M, 1987》的「無法思考」，進行跳躍式的外延討論，以近期兩個國外展演作品為例，思考藝術性與娛樂性能夠兼具，同時把觀眾放在首要位置，在娛樂性中展現藝術性與實驗性也可以是不衝突的。

以素人參與表演藝術為例子，2019 新點子實驗場《我所經歷的性事》，由加拿大哺乳動物潛水反射反應（Mammalian Diving Reflex）團隊製作，導演 Darren O' Donnell 為主創團隊，同時與臺灣表演藝術工作者合作。邀請臺灣六十歲以上長者，以 Lecture performance 展演他們生命中所經歷的性事。雖然是比較聳動且直接的號召，卻是感染力很強的作品。以性事開啟個體（民眾）的生命經驗，再從個人擴散到集體以至於國家，是 Darren O' Donnell 透過參與式藝術在劇場打開的社會參與方法。



我所經歷的性事（國家兩廳院提供／攝影王弼正）

臺灣團隊（助理導演、音樂設計、執行製作與翻譯為臺灣方）【6】在合作上的協助應是功不可沒，這樣一種全球文本的流通，通過在地團隊協助製作是目前全球化市場交流的趨勢。我其實更想知道的是，臺灣團隊在合作過程中學到了什麼可以應用的方法？畢竟 Darren O' Donnell 所建構的文本由自己的原生文化所建構，這是之所以在看演出時多次感覺到格格不入的原因。這種展演形式其實沒有這麼屬於臺灣，包含其提問不像是我們會去追問的，以及這種 Party 式的歡樂場景，但此時在劇場裡的觀眾卻已然養成主動配合台上演出的狀態了。六位長輩的樣本選取也值得討論（他們當然都很棒），不過就是感覺少了《The Second Woman》【7】由眾多素人堆疊起來的，那種樸質的真實與更在地的親切。

最後再提自己的奇想，如果是臺灣創作者創作出類似邀請素人的參與式展演計畫，是否也能發展的如此順利？既獲得一定程度觀演關係的交流，同時行銷這個計畫、這個文本至其他國家？後段的評論解讀起來是否會完全不一樣了呢？

另一個例子則是 2019 臺北藝術節《非跳不可》演出，創作概念來自傑宏·貝爾（Jérôme Bel），導演執行為臺灣的陳武康與葉名樺，這是以號召當地表演者參與的演出形式，已在世界各地巡迴近二十年，由多首流行音樂所組成。在《非跳不可》中，可以感覺到傑宏·貝爾是非常在乎觀眾的。如果沒有台上台下觀眾一起參與，基本上會是不完整且絕對失敗的作品。

在知道《非跳不可》創作於 2002 年時，非常震驚，想必對當時的觀眾衝擊相當大。【8】但在 2019 年的臺北，因著十七年的時間差，作品在原時代脈絡的前衛性轉變成在地接收的娛樂性效果。觀眾從歌曲字意理解、聆聽意境到表演者身體動作的串連，尤其喜歡在全黑的中正廳裡閉眼感受空間中自己存在於表演廳的段落。而感受最深的是，《非跳不可》把觀眾明顯擺在最重要的位置，不是討好觀

眾、無關乎銷售票房、沒有專業舞蹈的高超身體訓練與技巧，就是真切透過作品來擾動觀眾感知、打開感官與牽引情緒。台上雖有許多表演藝術從業人員，且多數是陳武康與葉名樺邀請來的朋友，而在身體表現上還是可以看出差異，卻一點也不影響這場演出；更多時候，《非跳不可》就是在回應台上台下、你我都擁有的這副身體。



非跳不可（臺北表演藝術中心提供）

從對《M，1987》觀演的困惑起頭，轉以作品的重製向外延伸思考。從國內製作、國外團隊重製巡演、國際共製到執行代理，感覺到在創作端內部，始終有不同創作方法與不同作品的展演交流，持續發生，並滋長眾多養分，期待創作者產生與時代共振的作品。從《夜半鼓聲》、《我所經歷的性事》、《The Second Woman》、《非跳不可》，再回到《M，1987》，也是一記提醒：表演藝術的觀眾是如此重要，觀眾人口需要被培養、被重視。當表演場館越多、展演越爆炸的時代，或許也是新一波爭取新觀眾的契機。

#### 註釋

1、程皖瑄：〈三十二年後，誰召喚出的迷惘與疏離《M，1987》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35934>（查閱日期：2019/08/20）。張又升：〈映真的困難：卡在今昔廊道上的《M，1987》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35939>（查閱日期：2019/08/20）。于善祿：〈歷史是留給有回憶者——評人力飛行劇團《M，1987》〉，ARTalks，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ysl/2019070905>（查閱日期：2019/08/20）。王墨林：

- 〈《M，1987》在劇場中用詩學表演靈魂〉，人力飛行劇團臉書，網址：<https://reurl.cc/oDzkL3>（查閱日期：2019/08/20）。
- 2、《拾月—在廢墟十月看海的獨白》，可見於台灣現代戲劇暨表演影音資料庫，網址：<https://reurl.cc/nVVoMl>、在地實驗 ET@T，網址：<https://reurl.cc/K66Aoy>（查閱日期：2019/08/20）。
- 3、《兀自照耀著的太陽》，台灣現代戲劇暨表演影音資料庫，網址：<https://reurl.cc/M77Am4>（查閱日期：2019/08/20）。
- 4、陳宜艷整理：〈在荒廢感中拼裝碎片與空洞的飛碟屋 而顯現海——2018 台灣美術雙年展「拾月」計畫會議〉，《藝術觀點 ACT》第 75 期（2018 年 7 月），頁 79-82。羅倩、童詠瑋整理：〈自己摸索、自己感受、自己創建、自己毀壞——王墨林與黎煥雄的小劇場對談〉，《藝術觀點 ACT》第 75 期（2018 年 7 月），頁 83-97。
- 5、羅倩、童詠瑋整理：〈自己摸索、自己感受、自己創建、自己毀壞——王墨林與黎煥雄的小劇場對談〉，頁 92-93。
- 6、可參考《我所經歷的性事》電子節目單，國家表演藝術中心國家兩廳院，網址：<https://accessible.npac-ntch.org/zh/programs/doc-1550233822239799>（查閱日期：2019/09/01）。
- 7、可參考羅倩：〈從電影改編到劇場現場《The Second Woman》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=32266>（查閱日期：2019/09/02）。
- 8、陳雨汝：〈人人都能跳舞！傑宏·貝爾《非跳不可》告訴大眾別認為舞蹈就非怎樣不可〉，風傳媒，網址：<https://www.storm.mg/stylish/1585002>（查閱日期：2019/09/01）。

## 以身破界，眾生瘋《跳舞丫嬭》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2019-10-09

演出 安銀美舞團

時間 2019/10/05 19:30

地點 衛武營國家藝術文化中心 歌劇院

看完《跳舞丫嬭》，回想錯過前陣子臺北藝術節安銀美舞團帶來的《南韓跳，北韓舞》，心想真是太可惜了。因為《跳舞丫嬭》是非常有趣的作品，在每一段落都讓你覺得：只有這樣而已嗎？而下一秒，又帶來驚喜。不得不說，安銀美是非常優秀的編舞家與藝術家。

《跳舞丫嬭》有幾個顯著的特色，首先是舞者們非常會跳，一直到最後都保持著滿點的身體強度與輕盈。舞台相當簡潔，以銀色圓點的五層布簾，在左右兩邊間隔排列作為襯底，搭配滿版的燈光投影，整體視覺色彩飽滿鮮豔，台上舞者五顏六色花花綠綠的衣服，以燈光持續變化轉換視覺效果，是觀看的一大饗宴。最後是作品的結構，安銀美細心縝密架構，使影像、素人、舞者、音樂（包含無聲）在舞台上，隨著時間慢慢相互交疊交織，最後將每個人都可以跳舞這件事，確實傳達給台下的觀眾。

怎麼安排的呢？就在結尾丫嬭與舞者們掛上迪斯可球，隨著發光球體往上升高時，音樂突然靜音，舞球繼續轉，台上繼續跳舞（有光、無聲）。觀眾席前方降下超大顆的迪斯可球，將跳舞的舞台用銀色光球延展到整個歌劇院空間，然後演出結束，觀眾回以掌聲。正以為此刻與平常謝幕沒有什麼差別時，感謝致詞中的安銀美先用中文說「我愛你」，講著講著就說：請觀眾上來跳舞吧！用韓國舞曲把南臺灣高雄的觀眾聯繫在一起了。不只常（眾）民還超接地氣，突破語言與文化隔

閱，利用「動身體」，把韓國舞團、Y嬾和台灣觀眾以及舞蹈確實是會「動」就可以這幾件事一齊完成。整個晚上的觀看，驚喜連連。

接著想分享兩點，一是關於作品結構安排，我認為它相當完整；二是關於我後排觀眾的反應，兩者細節，在以下細述。

《跳舞Y嬾》的結構可分為前言、第一段、第二段、第三段、謝幕。開演前的影像，反覆播放著車窗外的旅途風景，安銀美作為藝術家之姿現身，緩慢行走在銀幕前沿，突然停住，倒退，再走到舞台中間，與不停流動的影像產生有趣且顯著的對比，安銀美以本人（藝術家）現身打開了舞台上即將開始的時間與空間。（直到最後謝幕才知道一開始的表演者是安銀美）

第一段，重複類似極簡音樂，連續、階段與規律的主題聲響不停循環，專業舞蹈者的動作如甩手、運動中左右晃動身體、跑、跳躍、翻滾、頓、丟、甩，女性則讓長髮狂亂紛飛，動作給人自由、奔放、野性、動感、癡狂、輕盈，富有流動的律動感。燈光不停轉換顏色，紫色、金黃色、水藍色、綠色、藍色（勸世藍）、灰色、銀色、紅色（舞者躺著狂跳段落）。尤其紅色段落舞者在聚光燈下一個個緩慢起身站立，頗有眾人皆嗨（地上狂舞）我獨醒的視覺對比。顏色以主色調銀色——褪色照片的那種銀色，呼應舞台設計、銀髮族與迪斯可球。

第二段由一對老夫妻靜止的影像開始，婦人開始跳起舞來，並連續剪接了非常多女性自由擺動身體的片段，整個第二段以默片無聲呈現，讓原本被上一段重複調性音樂轟炸的耳朵有了一段長時間休息的機會。大部分拍攝對象為女性，在鏡頭前開始自由隨性的舞動身體：摘水果時、推行走輔具時、在理髮店、鄉間、穀物前、田邊、海產店、市場、藥妝店、海邊、電話亭、路邊、公園健身器材、工地、插秧時等等，最後以公園一群人帶動跳（臺灣也常見）作結，鏡頭縮小浮現出所有播放過的影片視窗。應證了即使在日常路邊，只要有人跳舞，就是表演，觀眾自然會好奇停下來，觀望。

大概就是在第二段開始不久，後排的媽媽們開始不耐煩了，後方媽媽一位接起電話說她「正在看演出」。另兩位媽媽說：「這沒意思，看電影還比這個有價值。」、「不能出去，沒開門不讓人出去。」又試圖第二次拿起相機想要拍照，惹得更後方觀眾生氣的說：「演出就是不能拍照，為什麼一直要拍呢！」那位媽媽小小聲的回應：「拍個照有什麼關係呢。」這樣的日常情境，讓我思索，這些媽媽級觀眾雖然不斷破壞劇院規矩，卻也代表了，即使作品與她們想像的有很大落差，《跳舞Y嬾》仍然讓平常不進劇院的人走進了劇場。

第三段則可以視為結合第一段與第二段的綜合版，如果說第一段是屬於職業舞者傳達動身體的表現，第二段則可以視為以無聲影片採集眾多日常女性／Y嬾的自由跳身體，超瘋狂的舞者，對應到日常素人的自然舞動感，動身體搖擺的她們看

起來非常快樂。這段開始加入多首如臺客舞曲般的快節奏韓國歌曲，也安排多段Y嬾單人或一組上台小段落的舞動身體，搭配詼諧的影像，如火箭發射升空後，不停水平飛翔在空中；小圓框中孔雀頭的自然律動而後放大影像；海底的海龜、魷魚、小丑魚等，增添許多視覺趣味。舞者拿著麥克風狂笑，放聲大笑，並轉傳給韓國Y嬾們來大笑，不為什麼，就是大笑，看著也感覺釋放出不少壓力。

到這裡或許我們也明白了，一個作品如果要讓素人跳舞還要好看，究竟要怎麼安排結構好呢？安銀美的選擇是加入紀錄影像，在專業舞者與素人Y嬾之間取的平衡，跳得很亂很狂，眾人大聲笑，跳得開心就好。最後影像也不忘放入舞者們在拍攝這些素人女性的日常空間中玩起單格串連動作的連續影像。

不要被作品名稱騙了，不待到最後一刻，會無法理解《跳舞Y嬾》這個作品有多瘋、舞者多會跳，有多巧一尤。觀眾可以平等欣賞眾身體（不論是素人或是專業舞者）自由舞動的自然快樂，以及安銀美如何以藝術家的個人魅力，精準的調動觀眾反應，傳達作品精神。

## 沒有開始亦沒有結束 《乘法》、《12》、《秋水》

羅倩 (專案評論人)



**舞蹈** 2019-10-16

演出 雲門舞集、陶身體劇場

時間 2019/10/11 19:30

地點 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

這場演出是林懷民退休前策劃的最後一個節目。也是第一次，雲門與中國的陶身體劇場交換編舞家，陶冶來到淡水，鄭宗龍到了北京。陶身體劇場舞者演出了鄭宗龍編的《乘法》，雲門舞者演出了陶冶的《12》。還有林懷民 2015 年秋天在京都山區看到河川景致的寧靜之作《秋水》，也獻給五位雲門資深舞者。

《淮南子·說林訓》：「無古無今，無始無終，未有天地而生天地，至深微廣大矣。」

以《乘法》揭開序幕，服裝是一大亮點，無袖連身百褶長裙，配色是檸檬黃、墨、白錯落相間。抓（擰）起兩邊衣角劃圓扭轉，看久了會進入抓不到底的錯覺，像一處隔絕於世的明亮深海（現實之深海卻不可能是明亮的）。陶身體劇場的九位舞者們，從個體、群聚、單個、多個疊繞、相互混雜、彼此同一，又再次散去。搭配多元的配樂，機車駛過、風聲、鈴聲、薩克斯風、電子合成聲響、蟬響等等。頗有觀人間紛亂的況味，人如何棲居、群聚、雜音、分離的意境，眾生離聚消散，無始無終。這個境因為衣摺與服裝顏色的搭配，難以坐落或投射到任一空間，視覺上呈現特殊的虛空之境。

如果說《乘法》呈現了眾的聚集與分離，《12》則一下子轉到了個人內觀視角。開場四周布幕有如墜入法蘭西斯·培根（Francis Bacon）1953 年《教皇英諾森十

世》（*Study after Velázquez' s Portrait of Pope Innocent X*）的悠闊背景，沒有繪畫的恐怖，而是更存粹的對闇然空間的恐懼，整大片的濃墨深灰。

十二位雲門舞者一個接一個上台獨舞，他們彎下身往內凹中折，伏上白色地板後開始畫圓，像是把內凹的身軀無方向性的倒放後，用整個身子不停繞圓。想像有個始於無盡、永遠畫不圓滿的無形圓周，也像素描最基礎的圓形石膏。服裝以整身灰色的長袖上衣搭配飛鼠褲。每個舞者以自己的方式，在一小段時間內，使圓立體起來，然後離場。音樂帶領觀眾進入純粹的觀看與冥想空間，在不同舞者身上，同樣的動作方法，各自卻有不同的表現方式，同一調性的音樂也會產生活潑、安靜、吟唱、節奏、緩慢等調整。舞者一個接一個的轉啊轉的，我也歪著頭跟著舞者繞來轉去。《12》給出濃墨、抽象、簡潔、樸素、往內觀的心境，也在同一性中彰顯個體的獨特性。

首演開演前廣播更換了演出次序，按照節目單次序，應由原本的《秋水》、《12》、《乘法》改為《乘法》、《12》、《秋水》。中間有兩次中場休息，整場演出看下來，《乘法》與《12》不停繞圓的意象已黏在腦海，意象從繁雜到簡潔，色彩從明亮到灰暗，但又不是完全遠離人間的孤與寂。而《秋水》，像是把觀眾從前面兩段往內觀的狀態帶回到現實人間，終歸要回到色彩繽紛的塵世。影像中的土地與河水，有著對生命的眷戀與靜觀，隨著銀幕中不同角度的河川土地與緩緩流水，似只有幾秒循環播放的影像，盯著水流波紋再看得細些，水又彷彿分分秒秒都在逝去一樣，不知變換了多少回，又像是影像技術框限了自然如永恆。

林懷民靜默出場接受觀眾掌聲，比著手語介紹團隊，他不願台上待太久，讓眾人把焦點聚在他身上，寧可把此刻都留給台上的資深舞者，像是彼此不需言說的致意。安排在最後的《秋水》，如生命生生不息的流轉，因著時間流逝，因著四季循環，即使謝幕了離開舞台走出表演廳，仍可以保持對生活的熱愛，看萬物隨性自在，靜觀人間。

## 音樂與意象共築的侵略命題《無眠夜的微光》

羅倩（專案評論人）



戲劇 2019-12-23

演出 河床劇團

時間 2019/12/15 14:30

地點 國家兩廳院實驗劇場

以意象劇場著稱的河床劇團，這次以作曲家漢斯·季默《星際效應》電影配樂作為劇本創作《無眠夜的微光》。河床劇團過往以打造繁複舞台與鮮明的視覺呈現為主，捨棄演員的對話，以視覺意象為主要展演手法，採取肢體、服裝、影像、舞台裝置等方式，透過營造意象式的畫面來對反日常生活的慣習感知。河床劇團的作品，如《無眠夜的微光》和《當我踏上月球》（2018），總能讓觀眾在黑盒劇場中有新的觀看體驗與想像。

《無眠夜的微光》除了以配樂作為劇本發想，首先就捨去了演員需要唸台詞的設定，作品結構以如何呈現視覺畫面作為基本構圖來即興發展。演出中雖然沒有明確的故事或敘事線可以掌握，就文宣資料可以知道，作品欲呈現的命題與失眠者經驗和今年的香港反送中運動有關。微光除了是給予受困於漫漫黑夜的失眠者，同時也是代表點燃紛亂動盪世界的一小撮微光。比如演員（許家玲）揮舞黑色旗幟、或是出現士兵／們反覆操演突刺動作，又或是眾人以自己脫下的衣物不停揮

打其中一位演員（張佳芝）的段落，皆以肢體意象的方式，直指近日國際上社會衝突與暴力。

導演暨舞台設計郭文泰自陳這次使用較少的舞台道具，也是為了方便後續移動巡演的緣故。比起一般強調人物對話的戲劇展演，《無眠夜的微光》更趨近現場性的視覺流動觀看。如果將《無眠夜的微光》比喻為劇場中的電影放映，也相當有趣，好比將看電影與看劇場兩種相似的觀看經驗重疊在一塊——都在黑盒子空間與固定座位席——且兩者都是根基於時間的藝術形式。

不過，比起面對電影不可移動的物質性銀幕，在劇場更能感覺到演員與觀眾彼此活生生的共同在場。如果說在電影院的銀幕通常無法／也不允許進行物質性破壞的話（這會使影像的播放被迫中斷或失去其放映的完整性）。擅長以意象劇場展演的河床劇團，可以說是直接把電影院的銀幕挪用到劇場空間，演員就地拾起鋪在地板上的白色塑膠墊，就成了跟隨演員移動的小布幕，成為可投影影像的銀幕介面。或是後段同樣由地上吊起升高垂吊的中型布幕，不只當成即時轉播之用，還以演員之手刺／穿破螢幕。

除了隱形的第四面牆，現在的投影與即時直播技術，使得在劇場也有各種搭配使用的影像裝置。比起電影院牢不可破的銀幕與已固定的影像內容，劇場內可以開展的即時影像也相當鮮活。《無眠夜的微光》如電影放映的意象劇場中再置入銀幕，影像中的影像放映，形成黑盒空間中多面向的立體展演。河床劇團以擅長的意象劇場手法結合影像裝置，豐富了影像實際可展開的空間層次。

導演郭文泰在演後座談提到這次使用的配樂情緒起伏比較大。有三段具有較強侵略性與戲劇張力的段落令人印象深刻，同時也與暴力的主題鑲嵌在一塊。第一段如前所述是裸著上身的女孩（張佳芝）被眾人各自脫下的衣物用力丟擲推移至舞台前方的時候。第二段是穿淡藍色洋裝的女孩（游育歆）躺在床上反覆被另一位演員（張甯）抱起，並用她口中咬住的即時錄像鏡頭不斷親吻的時候，鏡頭結合口腔部位成為入侵他人的視覺機具，既是溫柔的吻又是暴力的即刻見證。第三段則是穿淡藍色洋裝的女孩（游育歆）被親吻後起身靠近由塑膠地墊架起的投影銀幕，突然一直隱身在銀幕背後的士兵（吳思瑞）的手穿破銀幕，把女孩往銀幕後方拉去的時刻，觀看之窗不僅出現裂口，女孩竟又從銀幕背後抽出了一把小刀。

以上舉例的三個段落亦如《無眠夜的微光》其他的展演環節，並沒有特別的影像敘事次序，比較是以音樂主導、意象畫面經營、再結合動態影像，共同表達出侵略與暴力的視覺意象。舞台上演員的肢體與面部情緒，則是帶領觀眾進入各自腦海中自由想像的入口。

在當日的演後座談中，導演郭文泰分享了關於創作的理念以及與演員工作的過程，如演員需要透過即興一段段創造／組構出在舞台上好看的畫面。演員大部分以女

性為主，只有一位男演員，也是為了避免一般二元性別窠臼的觀看慣性，他強調作品中作為人的「人類狀態」，而不是演員生理性別所囿限的性別觀看。

《無眠夜的微光》沒有對白，以配樂主導作品情緒，演員只有動作與行動，觀者只能透過演員的肢體與面部表情來感受作品。剝除旁白與對話的引導，注重畫面的營造與構成，是多年來河床劇團所堅守的創作美學。如導演郭文泰反覆強調的劇場，他相信每個觀眾都能透過鮮活的劇場觀看經驗，來稍稍擾動生活的穩定結構，以對抗或岔出一成不變的日常。

# 黑暗、打光與歷史幽靈 《在世紀末不可能發生的事》

羅倩（專案評論人）



戲劇 2020-03-03

演出 創劇團

時間 2020/02/22 19:30

地點 臺灣戲曲中心小表演廳

《在世紀末不可能發生的事》以臺灣白色恐怖時期（通常以 1949 年戒嚴，至 1991 年立法院廢除《懲治叛亂條例》為基準）為議題，將劇本設定在「1999 年末到 2000 年的台北」，一對年約三十的愛戀情侶，以拜會雙方家長作為處理議題的切口，其中又將雙方的父母以執行權力者／法官和政治受難者為對照，產生加害者（執法者）與受害者（政治異議者）形象的對比。

編劇陳建成不以劇本中經歷事件的父執輩為事件的詮釋與還原，反而用下一代年輕人的視角，回溯這段被掩蓋、消音且塵封已久的戒嚴歷史，亦有以「八〇後」的劇作家之眼來回看歷史的書寫企圖。在情感重量的鋪陳上，讓一對出生在解嚴時代的相愛青年情侶，以絕對的真愛來縫合上個世代不同立場與對立的政治創傷。

然而，經過長時間的歷史失語狀態，現在如何以劇場形式重新訴說這段長時間禁閉的歷史？

舞台形式以對稱方式放置了兩家人的客廳空間，舞台上的居家空間，宛如過度變形的精神病癥式的具體展現。左邊客廳懸掛法官父親兩幅巨幅書法，書法的長度與寬幅已經超出舞台上客廳傢俱應有的比例。右邊客廳則主要是許多窗戶疊加出來的居家內牆，瘖啞的父親常常無意識地驅動自身進行上鎖門窗的行動，已成為日常的慣習。潛心學佛是法官父親仿若自我精神上的服刑，對照右邊內在精神上產生視聽錯亂的瘖啞父親，間歇性的活在持續感覺到被迫害的精神漩渦中。兩個家庭居家空間的舞台設計，反映出《在世紀末不可能發生的事》於日常對話下所處的超現實時空。

然而兩人的妻子與他們各自的子女，長期習慣這樣的居家空間，卻沒有表現出任何存在於其中異樣的身體感質疑。究竟，觀者正處在什麼樣戲劇情境的時空狀態中？是否可以說它是一種超現實時間結構中的擬態日常，日常中早已潛藏兩個家庭過往因國家政治與律法所結成的超現實果實？在日常對話、日常空間與戲劇化情節的並置下，等待觀者的是兩方家庭子女因相戀而即將在情節中帶領我們解開這超現實情境空間背後的謎？

## 黑暗

義大利文藝復興時期的畫家達文西(Leonardo da Vinci)在《筆記》(Codex Urbinas)中曾對畫家如何處理光與影有過清楚的說明，他認為要避免高反差的陰影就勢必要在太陽與物體之間加上薄霧或微雲。【1】繪畫中對高反差陰影的禁忌在十七世紀後才解除。【2】而以十七世紀《托斯卡納藝術與設計辭典》描繪物體的解釋來看，陰影是「不透明體在背光面創造的黑暗。」【3】陰影則又可以細分為陰影、半影和投影三種——物體自身上的陰影、介於光與影之間的半影，以及物體反射在自身之外的投影。

舞台上並沒有如繪畫描述的陰影實存空間，顯現在舞台上的人、物與空間之間，彷彿舞台上只有光存在的地方，只容得下絕對的明亮與清晰，引導我們去看創作者要我們看的視線。但是，目光卻不由自主的，被舞台周圍過於巨大環繞的黑暗區塊吸引。弔詭的是，在這片環視舞台周圍黑暗的許多角落，演員可以如幽魂般安靜、迅速的不斷回返明亮的舞台，好似有一股看不見的意志力／或可以表象的解釋為作家之筆，推著兩個家庭的角色依序展開對話與行動。



在世紀末不可能發生的事（創劇團提供 / 攝影小川先生）

觀者看得到人物的對話與行動，而肉眼無法穿透這一片黑暗，與瘖啞的父親形象、法官父親所寫書法的墨色、法官兒子噴濺在書法上鮮紅的顏料、瘖啞父親的幻聽妄語、女兒不斷想逃離她不甚理解卻一直籠罩其中的創傷積累的家庭空間與被國家島嶼滯留如囚徒般的莫名箝制感到挫敗，和幕與幕之間大量的空間靜默聯繫在一塊。對我來說，那些觀者無法用肉眼視覺與劇情理解的部分，而自然引動身體感知的「非語言」部分，成了這部討論白色恐怖作品中有待理解、詮釋與填補的劇場黑暗。

## 打光

「陰影則不同，因為它們不是真實世界的一部分。我們不能觸及它們也不能捕捉它們，一般我們在描述非真實之物的時候，也經常訴諸陰影之隱喻：影子拳擊（shadow boxing）不是真拳擊，影子大臣（shadow chancellor）也不是真的大臣。古代希臘人相信，在我們離開真實世界的時候，我們僅以幽冥中的影子（shades among shades）的形式倖存下來。不過也有這樣的情況：影子的顯現，也能證明物體的實在，因為投下影子的東西，也必然是實在的。」【4】

藝術史學家貢布里希（E.H.Gombrich）在討論繪畫作品的陰影論述專書中，對於陰影給了兩種對比的說法，以光為主體的角度來說，陰影是現實世界的非真實存在，因為無法觸碰。以希臘人的說法，陰影則成了人作為主體消失在真實世界轉換的另一種形式，作為影子幽靈般的回返。不論轉換的方式為何，陰影、影子、幽靈之所以存在，是因為它們都有一個先於它們之前存在的主體；換句話說，陰影、影子、幽靈如同主體的變形分身。

《在世紀末不可能發生的事》的舞台，除了打在角色人物強烈的聚光效果，絕對高反差的打光，卻沒有如繪畫中人與物的影子。是否可以說，影子在此退位／或被打光驅散，吸納到周圍沒有被光照射到的黑暗。黑暗取代了人物的影子、光打消了所有陰影，劇場命題中關於政治迫害的對反主體，則以幽靈般的角色回返，讓這些過渡曝光的幽靈形體以冷靜清晰的方式再現／對話出事過境遷的歷史記憶。

舞台周圍的黑暗區塊，並不是真實可觸碰的存在，它成了角色人物生滅的甬道與密門，一幕幕場景快速轉換了時間，角色人物在現在、現在的過去、現在的未來、現在的回憶時層跳躍。因為背負太過於沈重的島嶼歷史，非得用這黑暗作為半影浮現人物角色的甬道，從黑暗之中突然現身的人物角色來看，舞台上的人物角色其實都成了精神上白色恐怖時期的歷史幽靈。

### 聽見瘖啞的歷史幽靈

就劇場台詞、動作指示和人物建構關係來說，比起演出版劇本中過於清晰的歷史事件、名字、加害者與被害者的動作指示／言語指涉，版本的調整或許是希望觀者能在劇場中以更「認識論」的方式去理解這段禁閉的歷史。

然而我認為臺北文學獎的原版劇本，【5】因大量的模糊、想像、停頓與曖昧不明的空間字句，連結的是以瘖啞父親為病徵背後那一片有待重新揭露的歷史事件，保留了更多可想像空間。正式演出時，或許是因為在文字指涉上的修整——從模糊到清晰，比起兩個家庭相對戲劇化的歷史對位法，更吸引我的反而是作為在黑暗中顯身的瘖啞父親沒能好好說清楚的那些話語，以及話語背後一大片看不清晰的黑暗空間，其實代表著一大片歷史的瘖啞，更多是那些還未清晰的歷史檔案與生命話語。

「『瘖啞』與『傾聽』是兩個無法交集的知覺範疇，是一張拒絕張開的嘴與一個永遠無法合起的耳朵。」【6】因為「歇斯底里的瘖啞無語並非不說，而是一種要說，一種被傾聽的要求。」【7】

在戲劇化情節與日常對話、日常空間的並置下，那舞台上的打光所無法照亮的黑暗，讓整個劇場空間與角色人物都成了幽靈的敘事空間場域。《在世紀末不可能發生的事》以年輕愛侶的堅貞情感試圖沖淡劇本背後所籠罩的因歷史結構因素下的累累創傷，劇場空間宛如一個瘖啞但迫切請求諸眾聆聽的空間，要求我們持續關注、持續召喚歷史以建構更多受到政治迫害的瘖啞父親記憶。如同佛洛伊德從 Anna O 的病例，了解到歇斯底里症狀的生成機制，該隨著時間正常被遺忘的記憶轉變成為無法遺忘的病態記憶，進而產生精神疾病（表象疾病）時，又得透過病患能再次訴說無法遺忘的病態記憶，透過語言來治療。【8】

而《在世紀末不可能發生的事》中瘖啞的劇本父親，還只是微弱的試圖找回自己的聲音，等到未來有一天能完整訴說記憶的時候，或許才是那整片黑暗開始透出曙光的時機。

#### 註釋

- 1、E.H.貢布里希(E.H.Gombrich)著，王立秋譯：〈對繪畫史中投影的一些觀察〉，《陰影：西方藝術中對投影的描繪》，重慶：重慶大學出版社，2016年，頁14-15。
- 2、E.H.貢布里希(E.H.Gombrich)著，王立秋譯：〈投影的藝術功能〉，同前註，頁37。
- 3、同前註，頁iii。
- 4、E.H.貢布里希(E.H.Gombrich)著，王立秋譯：〈神話與傳說中的陰影〉，同前註，頁11。
- 5、第20屆臺北文學獎「舞臺劇本組」優等獎：《在世紀末不可能發生的事》，劇本連結：<http://literature.award.taipei/20th/E3.pdf>。
- 6、沈志中：《瘖啞與傾聽：精神分析早期歷史研究》，臺北：行人，2009年，頁21。
- 7、同前註，頁21。
- 8、同前註，頁25。

# 臺日歷史視差下的《夾縫轍痕》

羅倩（專案評論人）



戲劇 2020-03-09

演出 52PRO!

時間 2020/02/21 19:30

地點 華山 1914 文化創意產業園區烏梅劇院

## 故事

《夾縫轍痕》聚焦在尋常百姓而非特定歷史人物，明治二十七年（1894）春天漁獵季節的北海道小鎮江差町，聚集了前來此地捕魚的人民（漁眾），講述夾在兩個戰爭時空——戊辰戰爭（1868-1869）到甲午戰爭（1895）——的地方人民如何生活與生存的故事。《夾縫轍痕》的「轍」可以作痕跡解釋如「車轍」，也可以作途徑或路數解釋如「重蹈覆轍」，作品名稱《夾縫轍痕》暗示人在大時代下生存的艱難。

日本劇團在臺灣的展演，有令人陌生，也有令人熟悉的觀看經驗——陌生於日本配樂津輕三味線、尺八所塑造的舞台氛圍，但熟悉於強調語言對白而弱化身體動作的戲劇展演方式。以開場前三十分鐘來說，因為演員們不斷地透過對話帶出相對人物關係，講話速度之快，訊息量之大，只能一直盯著翻譯字幕來理解對白。演員不斷拋出敘事線，直到故事進行到中後段的衝突點——不懷好意的前戰友—

——從增毛町來到江差町的木村長治，在番屋當著所有人的面揭開昔日戰友——江差的波聲船長上川玄吾過往在戰場上被譽為「砍人魔」的真面目，以威脅上川玄吾代替自己徵召從戎時——上川玄吾非但沒生氣，還輕輕地笑著說：「生氣也沒辦法，所以笑了呀。」頃刻才終於將拗口的作品名稱《夾縫轍痕》與副標題「生氣也沒辦法，所以笑了呀。」意義理解在一塊。

## 人民與國家、生活與戰爭

劇中，木村長治與上川玄吾所參與的戊辰戰爭實為日本內戰，起因於大航海時代與重商主義興起，倒幕派（新政府軍）勝利迎來江戶幕府時代落幕。倒幕派（改革派）為首的日本各藩在戰後推舉明治天皇領導日本，完成君主立憲，以擠進世界列強為目標，開啟了日本現代化改革的明治維新。經過二十幾年的努力，最終在甲午戰爭開花結果。

不過，就一般人民的視角來看，手裡殘殺的是自己的同胞何嘗不是件荒謬的事，人民為了生存而不得不在內戰中想辦法活下去，帶著戰後精神創傷的台詞說著：「活下去不就是我們贖罪的方式嗎？」



夾縫轍痕（52PRO!提供／攝影陳又維）

雖然是以戰爭之名殺人，但殺人的人還是得背負雙手屠殺另一個人的罪活下去。然而在劇中即將迎來的下一個戰爭，實際上已變成了日本為保護自己所先發制人的對外征戰。不論是上川玄吾的大船頭弟弟上川十三郎說的，在海上要先保護自己才能保護其他人；或是作為說書人的所田朝一說著，海上所有人彼此擁有不分上下平等的命時，產生了言（劇）外之意——解讀上的弔詭。

對作為一般人民的上川玄吾來說，這封戰爭徵召令又是何等的擾亂，與再次掀開被塵封掩蓋的嗜血記憶。在上川玄吾這封代替木村長治寫給「國家」的信時，他

沒有違抗國家，他說要重回戰爭，為了「確認自己當年的信念」——「為了活下去才朝向戰場的啊！」令人不禁懷疑這究竟是什麼樣的信念？是被迫成為砍人王，還是真的擁有一種嗜血的殺人天賦？令觀眾揪心的是，上川玄吾也許因為戰爭而未娶妻的創傷，到頭來又為了成全有妻小的木村長治可以安穩地活在日常生活，而再次選擇犧牲自己的命，既表達了友情之愛，同時也表達向死（戰場）而生的勇氣。

犧牲個人幸福成全他人的幸福，犧牲個人的命而成全國家的命與未來時，當《夾縫轍痕》以結尾的同聲歌唱，將一般人民（漁眾）與國家命運（征戰）——漂泊在海上的心相繫在一起時，其實也透過了當代劇場展演與劇本詮釋，再次加強了日本民族國家的自信心。

「52PRO!」以劇場（本）作為國家歷史敘事與民族性的再塑造，也以當代劇場復甦傳統日本文化為目標聯繫在一塊，亦是非常令人欽佩的劇場書寫與展演企圖。

連續三年來臺演出的「52PRO!」，從聚焦日本傳統弦樂器三味線的《第三弦》（2018）、以傳統舞蹈阿波踊出發的《阿波之音》（2019）到這次以北海道傳統捕魚歌曲「索朗節」（ソーラン節、sooranbusi）民謠起始的《夾縫轍痕》，皆以相當明確的劇場形式雜揉日本傳統文化議題進行展演。劇本的時間設定從津輕三味線的當代繼承、二戰的德島伐木工，來到了甲午戰爭前夕北海道的漁眾。

觀眾終將發現，《夾縫轍痕》時間軸線往歷史深處回推到更遠的 1894 年，甲午戰爭前夕，演出在出海捕魚的歌聲中落幕。恰恰就是因為結束在上川玄吾即將要前往對外的殺人戰場——甲午戰爭的時刻，在散場後引起筆者內心陣陣翻騰的情緒，那段沒有繼續說的劇烈變動的當代史，臺日歷史視差感纔開始浮現。

### 臺灣視角下的歷史視差

事實上，筆者也只能以外國人的眼光來看這部作品——一個在本國演出的外國作品。從這個角度才能理解，以日本（人）為本位書寫的劇本，如何呈現不同於臺灣人所在位置的歷史視差，也才能將現實歷史放入劇本所要談的時空——戊辰戰爭到甲午戰爭，是如何模塑出今日東亞各國近現代的雛型。

甲午戰爭是奠定日本成為現代富強國家與強化國族意識的重要一戰，是敲醒大清帝國關鍵性的喪鐘。因大清帝國戰敗，朝鮮國從清朝獨立，孫中山開始蘊釀革命，臺灣也因《馬關條約》被割讓給日本，開啟日治的五十年。

另一個可見的視差則是在民謠音樂的部分，也可以發現日本與臺灣過往在流行文化的相互影響，北海道傳統捕魚歌曲〈索朗節〉在 1920 年代流行於日本，1960 年代變成臺灣版國語歌〈打漁忙〉（張露）與臺語歌〈素蘭小姐要出嫁〉（黃三

元)，直到〈素蘭小姐要出嫁〉才從捕魚歌變成暗戀的人即將嫁給別人的漢化情歌。

當《夾縫轍痕》從日本展演轉移到今日（曾是日本殖民地）的臺灣，在各自民族自我認同的情感上，拉扯著演後對《夾縫轍痕》結束在甲午戰爭給臺灣觀眾所留下可自行填補的想像缺口，在散場後引發內心驚濤駭浪、波瀾壯闊的近現代歷史之內心小劇場迴響。《夾縫轍痕》所給出的後勁之強，再再揭示了二十世紀初期以來東亞局勢快速動盪下所呈現的複雜歷史。

## 邊陲的逆襲，與我們都需要的勇氣《布拉瑞揚舞團之夜》

羅倩（專案評論人）



其他 2020-05-04

演出 布拉瑞揚舞團

時間 2020/04/17 20:00

地點 臺東鐵花村／線上直播（作者於現場）

因新型冠狀病毒（COVID-19）疫情，布拉瑞揚舞團在 2020TIFA 的新作確定延期；於是，原應在臺北國家戲劇院首演《沒有害怕太陽和下雨》的晚上，變成了臺東「在地版」《布拉瑞揚舞團之夜》——演出地點從臺北變成臺東，演出性質從表演藝術版變成歌唱打氣抗疫綜藝版。在演出不斷被取消的疫情時期，布拉瑞揚舞團不放棄在臺東就地展演的機會，除了開放現場兩百位觀眾參與，也同時採線上直播與更多人雲端在一起。《布拉瑞揚舞團之夜》透過歌唱與扮裝，在首演的夜晚歡快的自娛娛人一番。疫情期間依然決定臨時舉辦戶外演出，在遵守防疫規範又不失歡暢的觀看氣氛下，感受到舞團全體（包括前舞者們的回歸協力）勞心勞力完成展演的努力，想要在疫情期間透過展演傳達給觀眾的鼓舞力量。

不過，疫情導致此次演出在地點、內容與形式的臨時置換，使筆者注意到中心與地方的關係（與其之間顯著的差距），讓舞團本身駐地在臺東的殊異性更凸顯出來。若不是因為疫情，在每年臺灣國際藝術節（TIFA）的年度盛事期間，根本不容許寶貴的週末讓位給遠在臺東的鐵花村機會。

## 我們（這裡）才是世界的中心

必須將「參與主體」置換到遠離北／臺北、中／臺中、南／高雄三大場館非常遠的臺東鐵花村現場，才能強烈感受到演出要發生在邊陲是多麼特殊的事件。

就東部或屏東的演出，考量交通與住宿費用，要吸引表演藝術購票主力的六都觀眾是相當困難的。但，在邊陲駐點耕耘的表演藝術團隊並不少，例如：在宜蘭的「無獨有偶工作室劇團」、「蘭陽舞蹈團」等；花蓮的「原舞者」、「TAI 身體劇場」、「莊國鑫原住民舞蹈實驗劇場」、「谷慕特舞蹈劇場」、「冉而山劇場」、「山東野表演坊」等；臺東的「台東劇團」、「布拉瑞揚舞團」等，以及屏東的「蒂摩爾古薪舞集」等。算一算，有超過十個表演藝術團體。【1】

臺東在一般情況來說，應是會被歸類在演出中心的邊陲地方。畢竟，離臺北如此遠，就算是要從臺東到高雄衛武營，火車加上捷運轉乘時間，也至少需要三個小時以上。以筆者自己為例，從嘉義到臺東，則大概需要花掉半天的交通搭乘時間——早上出發，下午抵達，等待晚上看演出。總的來說，在東部看一場演出至少需要預留兩天交通往返的時間。

因此，當坐在台下看見舞台上所寫的旗幟標語時：

「臺灣  
TAIWAN  
加油  
We Are the World」

腦中卻閃出一個奇怪的念頭，一種具體所在的地理位置與心理認定的中心位置的彼此錯置——會不會我們都搞錯了，其實臺東才是臺灣／世界的中心。因為處於被世界／世界衛生組織（WHO）排除的我們，必須要想盡辦法透過各種國際關係確認自己存在於世界的位置；因為實際上被排除而不被看見，才有動力去填補被缺席的空缺。換句話說，臺東的存在一直是作為臺灣島嶼的邊陲地方，也是表演藝術展演的邊陲地方，於是舞團為了發出自己的聲音，就必須逆轉地方與臺北／世界的關係，因為疫情而生的《布拉瑞揚舞團之夜》，或許就產生了這個扭轉的契機，一時之間，臺東成為亮點。

## 邊陲的逆襲

以中心與邊陲的關係來看，是否可以大膽假設，布拉瑞揚舞團的展演策略即是「邊陲作為／取代中心」的一次逆襲？其以臺東作為中心，並在表演形式上以扮裝取代原典（如同馬塞爾·杜尚幫李奧納多·達文西的《蒙娜麗莎》多兩撇鬍子的《L.H.O.O.Q.》），方法上以歌曲挪用作為致敬，以達成整體上的娛樂笑果。上半場擬仿日本《NHK 紅白歌唱大賽》的演唱會形式，舞團八位舞者分成兩組展開一對一的情歌大對抗：

第一場東洋歌曲，由日本「中島美明」孔亞明唱《雪の華》（中島美嘉，2003）對抗韓國「BIGBANG 太培」許培根的《眼鼻口》（太陽 Taeyang，2014）。

第二場情歌，則由「潘越仁」陳忠仁《我是不是你最愛的人》（潘越雲，1989）對抗「MAKILU」高旻辰 Aulu《初戀》（川島茉樹代 MAKIYO，2000）。

第三場原住民歌曲，由「Aljen 啞」孔柏元（綽號啞啞）的《Thank You》（阿爆〔阿仍仍 Aljenljeng〕，2019）抗「桑布傑」王傑的《Na ' emaalrup 獵人》（桑布伊，2017）。

第四場動感歌曲，是「羅志航」朱雨航《一支獨秀》（羅志祥，2007）對抗「蕭亞 nay」曾志浩 Ponay 的《表白》（蕭亞軒，2006）。

從原歌手名字的挪用竄改，置換成以舞團舞者為主體（可能要原先就知道舞者本名當下才會有「笑果」的名字梗），以華麗扮裝（舞團為全男子舞者）作為對原典的逆襲。「舞團第一美」主持人羅羅（舞團行政羅榮勝）帶有綜藝節目誇張的主持效果，也為整場演出大大加分。上半場壓軸演出的舞者曾志浩近期也當起 YouTuber，開始經營自己的平台「Ponay 的原式 cover」，【2】把原典歌曲以部落式唱腔重新詮釋一番，影片留言獲得許多原住民族群的接納、認同與共鳴，同樣可以視為「原住民的部落卡拉 OK 文化」對原本以華語為主流文化的逆襲。

更進一步來看，也可將舞台上旗幟標語視為特殊情況下誕生的音樂單曲之挪用。如果我們視「We Are the World」為歌曲《We Are the World》（天下一家）的脈絡引用，此為 1985 年「美國援非」（USA for Africa）為了援助非洲飢民的慈善募款歌曲，由 Michael Jackson 和 Lionel Richie 共同譜寫詞曲。布拉瑞揚舞團的在地挪用與致敬則是在演出開場舞團演唱了 2003 年抗 SARS 的公益歌曲《手牽手》。

再往外一層延伸討論，演出前舞團公開發表了扮裝版 MV《明天會更好》，【3】《明天會更好》則是 1985 年臺灣音樂界發起的反盜版運動公益單曲，共同為此次的疫情打氣。不妨把演出發生的鐵花村現場臺東、演出的扮裝、歌唱比賽的擬仿以及歌曲在脈絡上的挪用致敬等策略（也不能忽略不在現場但同時收看線上直播的眾多觀眾，與後續幾天線上影片的高瀏覽率），皆視為作為地方的邊陲因為疫情的特殊時期對中心所展開的逆襲，同時也是原住民文化對主流文化的一次逆

轉。畢竟扮裝不是為了要成為、取代正典，扮裝的結果反過來加強了原住民族群的主體。

然而，若是期待《布拉瑞揚舞團之夜》是表演藝術形式的舞蹈演出，大概會難掩失望心情，雖然演出後半段從歌唱大賽形式回到以舞團為本位的五年舞作演出選粹（主要是歷年舞作使用的歌曲演唱），再連結去年作品《#是否》（2019）後半段的表演內容，來帶動現場氣氛。由於是接近每位舞者大概三十秒長度的 K 歌接力，搭配團體整體的舞蹈動作，現場氣氛嗨度很高，但已不是表演藝術作品形式的結構，更接近介紹舞團與同歡的性質。

在最後的安可曲時間，舞者聲音也賣力到開始沙啞，一直全程拿手機協助直播的藝術總監布拉瑞揚·帕格勒法，也一起加入舞者們，彈起鋼琴伴奏。或許呼應著原本今年新作《沒有害怕太陽和下雨》的勇敢精神，以不上手技藝公開展現的勇氣共勉觀眾，大概也只能在特殊疫情時期的「特別之夜」看見吧。不論是藝術的展演還是綜藝娛樂的展演，布拉瑞揚舞團的態度一向真實到底。

**本作品獻給成長過程需要力量的人，  
沒有害怕太陽和下雨，  
讓我們一起勇敢。【4】**

註釋

- 1、編按：登記在案（或不在案）的表演藝術團隊更多，作者僅列部分近年仍有展演的團隊。
- 2、YouTube「Ponay 的原式 cover」，網址：<https://reurl.cc/b5VYNr>（檢索日期：2020/04/30）。
- 3、BDC 布拉瑞揚舞團《明天會更好》MV，網址：<https://reurl.cc/20YQnm>（檢索日期：2020/04/30）。
- 4、2020TIFA 布拉瑞揚舞團《沒有害怕太陽和下雨》兩廳院節目文宣，網址：<https://reurl.cc/20Yjla>（檢索日期：2020/04/30）。

## 從被動到主動的命運自決 《情—掌中家族》

羅倩（專案評論人）



戲曲 2020-05-22

演出 義興閣掌中劇團

時間 2020/05/16 14:30

地點 嘉義市政府文化局演講廳

週六在嘉義市文化局演講廳梅花座觀賞義興閣掌中劇團《情—掌中家族》，舞台上的主演王凱生與主唱鄭宇淑，讓筆者想起多年前觀看的電影《海角七號》(2008)。《海角七號》大部分的劇情已在腦海佚失，唯一深刻記得，開場不久主唱在夜晚的街角把電吉他奮力一摔，砸破的不只是寄居都市的憤怒，還有失意的人生。然而吉他與搖滾樂，依然是《海角七號》故事展開後最主要埋伏於敘事線的核心精神，將回鄉的主角原本在都市奮鬥的不得志，最終以在屏東的演唱會展演而獲得精神上的救贖。

《情—掌中家族》明顯感受到青年世代藉由搖滾樂結合布袋戲傳達出來的澎湃與熱血，讓傳統的布袋戲有了完全不同的元素組合，尤其在主唱鄭宇淑與主演王凱生合唱的段落，令人感受到強烈的流行音樂氣質。或許《情—掌中家族》講的就是義興閣掌中劇團自己的「類自傳故事」（由現代劇場背景的宋厚寬編導），自我反身性指涉意味濃厚。



情一掌中家族（義興閣掌中劇團提供／攝影陳怡君）

戲中的第三代青年文凱（偶）如何面對在當代失去普遍觀眾基礎的布袋戲，從一開始與朋友組樂團（只有電吉他與小提琴，因為一直徵找不到鼓手），逃避與母親麗珠（偶）離異的父親坤龍（偶）不斷電話央求支援布袋戲演出的文凱，最後在廟埕的樂團表演時意外與家族的布袋戲打對台，面對祖父阿土（偶）年衰漸漸失智、父親久咳不癒的狀況下相拼，原本滿懷信心會吸引最多廟埕觀眾的文凱，在祖父兩人孤身演出的布袋戲情節關鍵時刻，布袋戲偶卻停止了動作與聲音……情節安排至此當然是戲劇性衝突的關鍵呈現。在布袋戲於當代的現實處境與布袋戲傳承的現實問題下，文凱毅然決然放棄手上的吉他協助另一頭的布袋戲台，讓故事繼續講下去，已清楚表明現實世界的主演王凱生投入於傳承傳統布袋戲的決心，要讓戲中斷的故事繼續說下去——讓布袋戲繼續存在於現實之中。

文凱從原本有點叛逆，逃避父親和落寞的布袋戲傳統的態度，說著「江湖的恩怨情仇，甘我屁事。」卻因為兒時成長於布袋戲記憶的召喚，最終變成主動的傳統責任承擔者。而劇情走到打對台這段，筆者私心想讓故事就結束在這，作為開放的結局，留給觀者對於當代布袋戲更多各自的揣想空間。

《情一掌中家族》的搖滾樂彈出了臺灣布袋戲第四代青年（子孫輩王凱生）接班人所處的當代，也吼出了與祖父輩時代（戲中呈現的以前是父命子從，為了生計沒得選擇的古早時代）至今布袋戲（面對觀眾流失、傳統廟會戲台流失、展演空間型態的轉換）該怎麼繼續走下去的問題。

演出前一天，是五月十五日（農曆四月二十三日），剛好是嘉義縣鹿草鄉余慈爺公廟生日，余慈爺公廟的位置就在台 37 線與 167 縣道交界附近，往東西向快速公路東石嘉義線會經過的路上，左手邊一排的布袋戲棚，閃耀的屹立在路旁，空盪盪的路邊只有車流而沒有人駐足的空間。信眾為還願所請的酬神演出，雖然排

場浩浩蕩蕩綿延道路，卻已徹底失去原本的觀眾。下午看完演出，順帶友人去嘉義高鐵站的回程路上，筆者瞧見了絢麗的野台布袋戲身影，這幾年來也已經成為嘉義鹿草的文化景觀。

劇中的那段唱：「有時候不小心自己的命運也會被別人決定。」猶如一警語，點醒作為台下的觀眾，（文凱）該如何掌握自己的（也就是布袋戲的）未來命運？

對筆者來說，《情一掌中家族》其實是一齣自我表白故事，不只是直面「布袋戲」本身，談布袋戲的當代傳承（與從上一代延續至今的現實困境），同時也是布袋戲在當代可能延續下去的嶄新面貌，在說故事的同時保留原本義興閣掌中劇團過往經典獨家金光戲碼，也結合王凱生自己在高中開始學音樂組樂團的基礎，在劇中偶與現實台上人偶之間虛實相互交錯，表現的是當代年輕世代對於自身傳統文化的相信態度，也是對於家族布袋戲文化的自我認同。不論是人在台上的演出或是偶的展演，在形式表現與精神上皆令人動容。義興閣掌中劇團作為嘉義的地方布袋戲團，已有了一代人對於故事的文化記憶，相信布袋戲能說的故事與人，還會繼續傳承下去。

備註：更多關於義興閣掌中劇團可參考「高雄都會台慶聯港都」的 YouTube：「掌中戲 布袋人生 王玉堂 王凱生」，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=3BxnXd7RUa0>。（查閱日期：2020/05/18）

# 二元性別對立下的盲啞女性與「象徵男性」機器人 《無光風景》

羅倩（專案評論人）



其他 2020-05-22

演出 王連晟與團隊

時間 2020/05/17 14:30

地點 YouTube 線上直播

看不見的人如何與機器人跳舞，又是怎樣的身體觸覺性？

《無光風景》由媒體藝術創作的駐館藝術家王連晟，結合劇場背景的導演陳侑汝，與身兼編舞及舞者的田孝慈，共同在舞台上呈現非寫實情境下的意象房間，其特點是與舞者共舞互動的機器人。

與機器人共舞，在臺灣不可忽略編舞家黃翊的《黃翊與庫卡》（2012），黃翊使用的庫卡是多軸工業機器人（應用於工業、醫療、服務業）。《無光風景》的機器人在互動設定上，添加了人臉辨識與感測器技術，舞台左方架有面向觀眾席的銀幕同步呈現機器人之眼所見的畫面，演出因疫情轉變為線上直播，與原本設定給現場觀看有不同的差異，於線上直播使用的鏡頭語言——直接插入機器人視角的主觀鏡頭，較接近電影語言的剪接手法。

## 盲啞女性與「象徵男性」機器人

《無光風景》主要由一位盲啞女性——舞者田孝慈、「象徵男性」的管家機器人、一盞可操控的移動式臺燈組成。從演出訊息中可以讀到王連晟的靈感來自挪威電影《盲》（Blind，2014），王連晟「對於人處於全盲無光的狀態所產生的一切感知」感到好奇，因此「選定劇中失明的女主角作為創作發想核心。運用他最擅長的科技技術，設計機器人並賦予『它』象徵男性的管家角色，藉以探討女性在社會中壓抑的處境。」【1】

然而，上文所提的「女性在社會中壓抑的處境」，是否專指身心障礙者的處境或是也包括明眼人的女性？在《無光風景》的角色設定上為什麼是以弱勢女性（且特別強調身心障礙者在視覺與聽覺的雙重弱勢）與機器人代表的強勢男性所構築的性別二元對立結構？（其實也有男性的身心障礙者）以及作品具體處於何種社會壓抑處境？經濟壓力、階級差異壓力或生存壓力？在《無光風景》中較可惜沒有看到針對「女性在社會中壓抑的處境」展開詳細地描繪與詮釋，反而更鞏固了原本男女在性別差異下的不平等結構。

其實，台灣劇場在身心障礙者的展演，早有一定程度的具體實踐。【2】回過頭來對照《無光風景》中所設定的盲啞女性，就全盲無光下的身體探索與感知，並無法模擬出真正視障者的身體情境與對空間探索的狀態。更何況《無光風景》是以專業的舞蹈肢體呈現於劇場式的空間展演，與原本盲啞人的角色設定其實有所衝突，難題會變成要如何去想像一位真正盲啞的舞蹈者本身在身體訓練基礎的養成問題。因此，《無光風景》中以盲啞女性作為人物角色設定，在舞台呈現上比較是一種抽離現實與意象式的「對於盲眼人情境的想像」，專業的舞蹈表演難以說服觀者眼前的盲啞女性角色是一位身心障礙者的身體感知。

## 生活情境與非寫實情境之間的理解拉扯



無光風景（臺中國家歌劇院提供／攝影李欣哲）

除了弱勢女性與強勢男性框架下二元對立的角色設定，舞台上的空間呈現也是非常意象式的，如同將一個方體左右水平攤開的空間結構，去掉任何的隱私空間，以全景敞視下的監獄視角，更加深性別權力的不對等結構與觀看——只能被觀看的盲啞女性與具有監視觀看設定的「象徵男性」機器人。舞台上的道具由左而右分別僅有床、衣帽架、沙發、電子窗、植物盆栽、放有水壺水杯的邊桌，卻沒有通向房間外頭的門。抽離了角色所處的時代背景與現實情境，讓整個故事感顯得非常不真實，也難以進入此情境空間。

如果說《無光風景》一開始就決定以非寫實情境空間與舞蹈展演的形式，來講一個未來的人工智慧與機器人對於人類存在的一種可能的取代與篡奪；但在劇情安排上卻又呈現了許多機器人在生活情境上的實際提醒，產生究竟是寫實還是非寫實情境之間的理解拉扯，特別是在機器人與盲啞人互動的段落，比如機器人提醒在電子窗邊的盲啞人「請記得澆水」，前後共講了兩次，但盲啞人卻都沒有實際的執行澆水動作；或是後來機器人主動要幫忙盲啞人充電檯燈的段落，機器人明顯帶有不明所以的人類情緒式的聲音與動作「我能幫忙嗎？」重複好幾次，盲啞人的肢體表現似乎有點畏懼閃躲、不正面回應，事實上觀眾卻不明白機器人與盲啞人之間發生了什麼事導致劇情上的轉折？

### 人、機器、機器人

再者，一位盲啞人需要移動式的檯燈作為「永遠的陪伴機器」嗎？又好比，當那扇電子窗簾自體發光，從原本背景分離往前移步的這堵道具牆，盲啞人從窗簾背後現身與窗簾前的機器人相互對望，機器人與盲啞人位置對調的段落，為何有這樣子的置換？田孝慈作為人類可以模仿機器人僵固的肢體動作，但舞台上的機器人型態其實無法完整模仿人的肢體動作，導致在對調的過程中，人對於機器的模

仿效果，大於機器對於人的模仿效果。這表示了作為人類的盲啞人想成為機器人嗎？但故事似乎是機器人試圖想要掌控盲啞人的生活才是。

又或者是，最後盲啞人拿起機器人的白色陶土面具砸碎，再把機器推走後，結局似乎暗示機器已經取代盲啞人的肉身，因為從盲啞人眼睛（從鏡頭的剪接中）看出去的已變成機器的視窗之眼，但盲啞人的肉身視覺如何突然從盲變成可以看見？到底是怎麼發生的……？

總體而言，《無光風景》在故事架構、動機與角色設定上，情節難以連貫，甚至有點摸不著頭緒，導致觀看過程中產生許多疑問。以機器人作為主導的掌控者設定較為隱晦，不若德國 Rimini Protokoll 在《Uncanny Valley》（2018）以仿真機器人直接取代作家 Thomas Melle 演出直接。【3】



無光風景（臺中國家歌劇院提供／攝影李欣哲）

「機器人是否會取代人類？」是科幻小說電影最常使用的結構與命題假設。其實最危險的不是機器人，而是存在此思維的人類；機器人不過是人賦予（或幻想）「人造機器人篡奪人的存在」的一種想像。假設機器製造得像其他形體，人的屬性還會這麼強烈嗎？

拋開《無光風景》情節設定的諸多疑問，就表演藝術領域中表現未來的「機器人」與「人類」共舞這件事，可說是表演藝術領域相當新穎且當代的表現形式，未來的劇場或舞蹈可能不是再由真人來跳，而是人以概念附身（寫程式）給機器跳舞也說不定。藝術跨領域的合作本非屬易事，更需要許多創作發表的機會與平台，以累積與整合不同領域的專業經驗，臺中國家歌劇院的「歌劇院駐館藝術家計畫」即是提供了培育跨領域藝術創作者的實踐空間。《無光風景》中機器人與互動展

演技術確實令人驚豔，未來在臺灣的表演藝術領域發展數位科技與互動藝術的展演，還是非常具有發展潛力。

#### 註釋

1、《無光風景》臺中國家歌劇院節目資訊，故事介紹：「一位眼盲啞的女子獨自生活，週遭一切都是透過機器人管家代為處理，可以說她生命裡所有的物件、感知及安全感都是由機器人作為傳遞，也包括她對於『光』的想像。隨著機器人的 AI 逐漸進化，開始掌控女子的生活，發號指令已不再由她所支配，在情況越來越難控制、關係極致緊張的狀態下，身處無光世界的她，該如何處置這場失控的局面？」演職員表中顯示藝術總監與新媒體互動設計為王連晟，編導為陳侑汝，文本概念發想為洪筱婷。網址：<https://reurl.cc/pdKVdx>。線上節目單：<https://reurl.cc/L3QDZ3>（檢索日期：2020/05/19）

2、早期有參與臨界點劇象錄劇團（1988-2007）演出後來與夥伴許逸亭共同創立柳春春劇社（1997-）的阿忠（鄭志忠）；也曾有新寶島視障者藝團（1998），還有王墨林因 921 大地震（1999）所展開的「黑洞」系列創作（2000-2011），與盲人表演者有過多次合作；此外，視障藝術家許家峰也是劇場資深的演員與導演。近年關注身心障礙者劇場的研究者何怡璉，也參與導演作品《我是一個正常人》（2018）。簡略舉例作為補充說明劇場領域與身心障礙者展演有關的具體實踐。

3、《Uncanny Valley》演出紀錄可參考 Rimini Protokoll 網站，網址：<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/videos>（檢索日期：2020/05/19）

# 呼吸一畝田、一場白日夢《從一數到五》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2020-07-29

演出 林素蓮

時間 2020/07/25 14:30

地點 國家兩廳院實驗劇場

海真的很深，也有滅頂的可能，所以在游泳的時候我會想到我的爸爸，因為我會游泳就是他教我的，也是他一五一十地教我要好好活著，留著一口氣。

——《從一數到五》節目單舞作說明

編舞家林素蓮從父親小時候教她學游泳出發，將學游泳時最重要的吸氣與吐氣，與長大後如何存在於世的人生大命題，幽微的聯繫在一起。在舞作呈現上出現許多無厘頭，個人式的物件與肢體動作，若看完舞作後沒有回過頭來檢視節目單上的訊息，會看不出五位舞者在繽紛、看似胡亂嬉鬧下的舞蹈身體展演，與多段輕描淡寫——一下唱歌一下又突然自述起暗藏破碎心事的家庭經歷，其實與需要隨時一吸一吐綿延不斷的那口氣下的「存在」問題相關。

觀眾在舞台上，只看到一副（面）家屋的外殼，四個高高低低的門，五位女舞者與一位小女孩飾演的女主角，暫且把舞台上童稚卻又精準傳達被寫好的腳本的小女孩，視為編舞家在舞台上的代言人吧。透過小女孩作為開場，她的幾個片段的

童年經歷，如電影畫框碎片式的穿插呈現。圍繞者小女孩與游泳主題的，則是五位舞者學習舞蹈的經歷，與自述家庭關係的生命故事。

呈現手法有舞者現場自述、有預先錄製眾舞者的談話段落，也有透過歌曲伴隨肢體呈現，然而後者所設計的多段歌曲與肢體呈現不知所指為何，導致觀眾在訊息接收上無法理解其意涵，例如：舞者突然唱起魏如萱〈我爸的筆〉；一群舞者突然開始唱《花木蘭》歌曲〈男子漢〉搭配肢體動作；亦或是，最突兀的《哦，命運女神》（O Fortuna）段落，其中一位舞者要掙脫其他舞者的箝制，努力的想走到舞台右邊，好不容易緩慢的走到那頭（觀眾看過去事實上只有現實空間的劇場燈光，什麼都沒有），舞台上磅礴的《哦，命運女神》與投影字幕繼續震響黑盒子空間，卻顯得畫面異常尷尬。

回到《從一數到五》的結尾，是個下雨打雷的夜晚，舞者散落在各個舞台空間，嘴裡吶喊著觀眾聽不到的字句，好似被劇場空間消音。此時，女主角穿著雨衣，身旁有一個書包與超人玩具，無聲坐在地上看書。觀眾被大量聲響轟炸過後是好長一陣子午後夕陽的寂靜，以舞台上運作許久終於跳停的電鍋作為轉場，接著使用煙霧，再登場時的舞者全部換上了孩童學游泳時的各種充氣泳圈，大把大把的長條型氣球突然緩緩登場（像個人形海星或海藻），硬是把舞台氛圍調性從狂暴的雨夜、寂靜的黃昏午後，再變成小孩插畫裡頭的夢境空間。

的確，《從一數到五》演出是從投影的作品宣傳影片開始，女主角在家裡客廳的充氣泳池中裡跑著，後方煙霧越來越重。如果把《從一數到五》視為一場白日夢的話，開頭眾舞者突然唱起《夢田》：「每個人心裡一畝、一畝田。每個人心裡一個、一個夢」，可以用吹風機的插頭當麥克風唱也就不奇怪了；同時，舞台上的眾物件也失去原本的實用功能，不停穿脫的衣服，由歌曲串起幾位舞者暗示其破碎的家庭敘事（媽媽的男朋友，爸爸的女朋友；一年只見父親兩次的時刻）結構也都可以是白日夢情境的零碎結合。用白日夢般的情境塑造來詮釋《從一數到五》並無不可，但若回頭看該作品呈現出來的幾個關鍵字：呼吸—活著、游泳—父親、家屋—物件，舞者自述幾個片段零碎的家庭經驗，呼應存在於世的大命題，似乎限縮了《從一數到五》的創作格局，變成走向個人生命經驗的抒發、白日夢下破碎的喃喃囁語。

編舞家林素蓮「近年的創作重心已從非專業舞蹈訓練的肢體動作，研究進展到舞蹈如何與其他不同藝術形式揉合，並發展其新的定義和結果。」（取自節目單）而這樣的跨域嘗試可以追溯到 2012 年——從過去「一個很練功、很跳舞的人，認為舞蹈就是技術」的舞者，到 2012 年與演員一起工作後，發現演員比起一位舞者更能吸引觀眾的目光，也發現過去學院訓練教的是「技術」而不是如何「表演」，亦從 2014 年的「邊緣人物計畫」，拋開技術與舞蹈，開始了對「身體經驗、訓練比較少的人」的關注，關注這樣一種非科班舞者身體的直覺與動物性。

編舞家在雜誌訪談文章中也提到《從一數到五》「都是合作過的表演者，有專業舞者，也有『素人』。」【1】

有鑒於編舞家過去對於「身體經驗、訓練比較少的人」的關注，這次新作對於「身體經驗、訓練比較少的人」身體的直覺與動物性，並沒有特別延續與凸顯，反而回到以專業訓練的舞者身體為本位、透過表演者自我言說與歌唱，將舞蹈的肢體鑲嵌到舞台上一個個錯落不連續的、好似童年的白日夢幻想空間。舞台空間上營造出鮮明電影感的視覺景框，但如何串聯過去一路對學院舞蹈體制訓練身體下的自我反思，以及與素人的合作經驗，再回到黑盒子劇場，如何處理結合跨領域之後不同舞蹈身體的質地與創作命題之間的關係，究竟可以揉合出怎樣新的舞蹈身體與表演特色，值得繼續期待。

註釋

1、張慧慧：〈蘭與姑婆芋 「野」出框架的自然 林宜瑾 × 林素蓮〉，《PAR 表演藝術》第 331 期（2020 年 7 月），頁 112。

## 地方、故事、真實：劇場的當代位置《富世漫步 —有火的地方就有故事》

羅倩（專案評論人）



戲劇 2020-07-30

演出 山東野表演坊

時間 2020/07/18 19:00、2020/07/19 19:00

地點 花蓮縣秀林鄉富世村

一群人走入地方後，如何再給另一群人呈現這個特定地方？

《富世漫步—有火的地方就有故事》（以下簡稱《富世漫步》）由「山東野表演坊與部落居民一起合作」，將演出場景拉到了花蓮縣秀林鄉，漫步的演出現場，左起太魯閣文創園區到最右的立霧溪之間，三排民宅與兩間教會的空間距離。

作品結構可以分為 A（演出）、B（導覽）兩部分，觀眾一開始會分兩組個別進行，一組路線為 A—B，另一組為 B—A，A、B 兩者的內容相同，而一個以演出形式呈現，一個以當地居民導覽形式作為補充（或可以說是深度介紹地方）。故事內容以居住在此地的居民為故事素材，談赫赫斯與砂卡噹兩個部落如何同意遷徙移居下山、談獵人打獵與領地、談祖靈與教會信仰的變遷、談傳達情意的傳統樂器口簧琴製作與展演、談醫療與教育，亦涉及到各部落與漢人在現實的複雜關

係。演出最後將兩組人一起集合於廣場搭棚的小吃店，並在演出結束後播放該創作過程的紀錄短片。



富世漫步—有火的地方就有故事（山東野表演坊提供／攝影高穆凡）

第一天筆者是先看演出再走導覽，當下對演出的內容並無法完全掌握，後段導覽則變成了對於演出故事無法理解的部分補充。第二天改以先走導覽再看演出，才發現導覽部分因為兩種行徑路線在起點的細微差異，導致第二天晚上才知道前一晚居民導覽員 Nac 所提的，進入富世村時被擋住的入口指的是哪裡。然而，若是先走導覽再看演出，也有同行者提出一個故事被用不同方式重複說了兩次，在感受上容易有疲乏之感。

毫無疑問，《富世漫步》帶給筆者很大的思考空間去反思劇場本身，當劇場離開黑盒子空間，走入地方、進入社區、以田野調查建立關係後，評論是否也需要重新思考舊有觀看劇場方式可能會在這類型作品中產生難以評論的情況？尤其在「導覽」比重大過「劇場」展演許多的時候。

如果說使人看見地方，聽見地方真實故事，深入了解地方議題或是族群糾葛是創作團隊認為最重要的，當這樣的核心關懷在展演形式時已削弱了對劇場表演的重視時（當觀眾從導覽部分得到更多對於地方、故事、議題的認識，甚至大於表演本身呈現所能提供一樣的功能後），劇場的虛構性特質對比導覽的真實地知識性補充，兩者在《富世漫步》作品的表現形式上產生了互相抵消的自我矛盾，一方面使得虛構性特質無法發揮，另一方面也使得知識性的導覽力量又強過了劇場演出（由於無法控制觀眾會向導覽員問什麼問題，參與演出的觀眾自然會在聽的過程中一點一滴地更認識這個地方）。不只是談論作品本身出現了困難，首先衝擊的也是評論本身。如果說創作團隊並沒有將劇場展現的形式表現美學放在首位，

而更關注地方現實與認識真實的層面，一篇劇場評論可能就要失去其原本可以發揮的功用了。

因此，本文與其說是對《富世漫步》的評論，不如說是藉由《富世漫步》重新省思「劇場展演」在當代的位置（與其展演的有效性），同時反思「評論書寫」面對「劇場」加上「田調」或是「地方現實」的注重時，可能產生難以書寫的困境，以下將自承在作品中所看到表現形式與現實衝突的幾點思考。

對於習慣有標示演出時間的劇場觀眾來說，《富世漫步》可能會對觀眾造成一定程度的不適應，首演前四天臨時更改演出時間，由八十分鐘調整至一百四十分鐘，實際演出時間接近一百八十分鐘。在沒有控制演出時間的情況下，評論者要細緻地做演出時間切分變得相當困難，嚴格規範的劇場演出時間結構在以特定地方、講述故事、傳達真實為前提的創作意圖下，是否已經不適用？

如山東野表演坊導演尉楷在紀錄短片提到的「希望有人知道這裡有個部落。」使一個地方「被看見」，是近年許多限定在特定地方或是特定空間漫遊劇場的特色，多半與地方特定議題或是社區參與相關，使得這類型的作品常常會加入當地居民參與，著重前期的田調調查，努力去發掘地方特色或是使原本就有爭議的議題透過劇場展演再現出來。然而，以《富世漫步》這個作品來看，山東野表演坊原本期望聚焦於新城亞泥議題，後來在田調過程中才轉向關注上富世的大同、大禮移居部落。作為最外部的觀眾所看到的《富世漫步》，已是團隊進入地方田調八個月所呈現的結果，然而，當田調材料轉化成演出時，兩者最終呈現的關係卻又顯得進退維谷。



富世漫步—有火的地方就有故事（山東野表演坊提供／攝影高穆凡）



富世漫步—有火的地方就有故事（山東野表演坊提供／攝影高穆凡）

若是抱著單純來看一場戲的觀眾可能會對導覽段落感到困惑，因為導覽段落的安排，觀眾在不知不覺間聆聽了一趟對地方的深度認識。可是，就田調的對象、族群問題的現實複雜程度來看，導覽段落卻又說得不夠多，而劇場展演所給出來的能量也不足夠表現出地方的複雜性。其中最明顯的就是 A（演出）四個段落調性落差的問題，「雨鞋組」演員表演的聲音與情緒較為誇大，以人聲擬物——雨鞋並無法做到賦予物件有其神韻。而「兄妹組」的表演又較為成熟，能引觀眾投入，在兩組表演之間又安排了在地青年 Yakaw 的突然現身，硬生生加入一段口簧琴介紹展演，又接著銜接房間外的電台廣播演出，使得在 A 段落的劇場形式有了四個高低不一的調性落差。

總的來說，不論是 A（演出）或是 B（導覽）部分，觀眾至始至終聽到的是地方居民的真實聲音，卻少了外部性的、中立的，甚至是對立性的觀點在演出結構裡頭，作為地方觀點的抗衡甚至是將地方被看見的議題再次深化，創作立場很明顯的是要讓地方被看到多於用劇場形式來創造議題，比較是單面向地呈現部落觀點，創作團隊的觀點在作品中也是缺席的。

筆者也好奇，漫遊劇場的形式對於當地居民來說，究竟意味者什麼？又是誰認為地方需要被看見？是創作者還是當地居民？假使要透過劇場展演形式被看見？又是什麼樣的故事要被這群觀眾——因演出短暫來到地方隨即離開的外來者——聆聽者（故事小偷）帶走屬於這地方的一部分印象。漫遊劇場展演的形式會不會反而，是對地方故事與想像的一種侵佔與掠奪，即使演出已經有一部分的在地居民參與。



富世漫步—有火的地方就有故事（山東野表演坊提供／攝影高穆凡）

參與此次創作的其中一位成員盧宏文在記錄短片中提到該作品「不是用戲劇方式演繹，但是用戲劇形式展演，去強調真實。」實際展演情況下，麻煩的是，如果戲劇形式展演是為了讓觀眾去理解地方的真實，但這種再現形式在嵌入地景時，如果遭受到不知情或是外力的介入，這層透過劇場努力營造出來的真實反而有被現實情境硬生搓破的危險。比如：因為觀賞的是最後兩場演出，地方居民的孩子對於前後兩個週末發生在街頭巷弄的事情已習慣，甚至已經記住雨鞋組演員的台詞，反應快的先把台詞脫口而出。又或是週末聚集在自家門外烤肉聊天聚會的夜晚，青年居民直接上前大方的與在旁的工作人員搭訕，彷彿不知道眼前正在發生什麼事，另一頭故事還在演……。

在認識地方與呈現真實的前提下，若出現展演團隊無法控制的環境因素，就會成為劇場展演過程時的破綻，或是缺口。反過來再次令人質疑劇場的力量是否被地方真實的空間情境與居民吞噬，孩子們的干擾與地方青年突然向工作人員搭訕的插曲，反而打臉了文化上的太魯閣族人與當代太魯閣族人對於情感含蓄的表達，因為在雨鞋組的段落後，即是關於太魯閣族人用口簧琴含蓄傳達情意的文化內容，當場呈現了文化內容描述與真實情況不符的尷尬局面。

當創作者想要透過劇場形式使觀眾認識特定地方的時候，而當劇場走入真實的地方與情境，又該如何使劇場形式與地方和諧相容？這股回到地方、發現地方、探索地方的強大驅力，也可能正代表當代的創作者們想要認識現實世界的一種內在慾望吧，而劇場在當代又能處在什麼樣的特殊位置？

# 聽與說：四個移居棲居的臺越故事《Better Life?》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2020-08-31

演出 聚合舞 Polymer DMT

時間 2020/08/15 19:30

地點 桃園展演中心展演廳

聚合舞 Polymer DMT 創作的《Better Life?》，以桃園在地的越南新住民【1】為對象，由跨國移動出發，以落地棲居為暫時的終點（或是中繼站），並以家／屋作為四位在台越人的想望——他們說著如何離鄉，如何開始在異地生活、工作、結婚、生子，使異鄉漸漸成另一個家／鄉，在台灣築起一方堡壘安頓自身。《Better Life?》由家出發，什麼是「更好的生活？」四位表演者／新住民以自己的生命故事給了階段性的回應；什麼是「更好的生活？」也是主創者留給觀眾的一記提問。



Better Life? (聚合舞提供/攝影林育全)

《Better Life?》分為兩部分，在桃園鐵玫瑰藝術節中，只安排了週末晚間七點半的兩場演出場次，兩天的時間同時搭配靜態的展覽呈現，展覽時間為上午十點到下午四點半。筆者先看了展覽，接著晚上的展演。展覽與展演使用同一個展演廳的舞台空間。如果說展覽啟動的是觀眾的聽覺——觀眾依序在四個空間裝置中遊走：房間、客廳、東南亞商店、教室——以聽覺和視覺捕捉故事可能的再現模樣。而晚上的展演更多的是打開觀眾參與他者故事的在場感，觀眾與表演者（真實故事的他者主體）面對面的共處在這四個空間裝置，原本只是展覽空間中存在於音檔播放的主角：范美辛、阮紅蓉、阮玉瑛、阮秋姮——出場，表演的不是別人的故事，而是現下自己的真實人生。從展覽的聆聽到展演的現身說，整個劇場空間成為表演者／新住民透過表演表現現實／真實生命情境的場所，劇場的虛構與故事的真實在展覽／展演兩層疊加之下，表演者／新住民誠摯且溫暖的故事分享，很自然的將觀眾的感知帶入其中，使得這個以桃園在地族群議題的劇場展演，瞬間拉近觀眾與新住民族群的距離。例如：在東南亞商店老闆阮玉瑛很會做生意的介紹下，將觀眾轉換成了顧客，愉快的投入購買東南亞商品的情境中，而舞台上的商品是真的可以購買。

《Better Life?》著重在如何傳遞在台越南移民的生命故事，觀演之間氛圍的掌握也相當好，採用直述的方式展演，分享正面且樂觀的生命經驗。從新住民分享的言談之中，可以發現，對於他們而言，台灣與越南相較之下，明顯呈現前者是進步而後者是落後的價值判準。



Better Life ? ( 桃園鐵玫瑰藝術節提供 / 攝影王建發 )



Better Life ? ( 桃園鐵玫瑰藝術節提供 / 攝影王建發 )

然而，台灣的移工制度與處境是有諸多問題的，如僱傭關係的糾紛、法律、語言溝通的衝突、生活不適應，甚至是「失聯移工」的問題等等。過往關注移工與新住民的藝術創作者，也試圖把這些潛藏的問題浮出檯面，例如，饒加恩的《REM Sleep》（2012），紀錄移工在鏡頭前敘說一個夢的方式，使得可能被過度壓抑的現實處境，透過夢境作為中介轉譯的方式，朦朧曖昧的表演出來。又例如，蘇育賢《工寮》（2018），以台南移工朋友作為田調的基礎，影片故事以一位落跑的印尼籍移工 H 搭建的工寮為主場景，鏡頭幾乎都只鎖定在室內（以不剪接的長鏡頭製造出落跑可能隨時會被外頭的人抓到的緊張感），一時之間如何一傳十傳百的聚集許多同樣因為各自原因落跑的外籍移工，整個工寮越來越多人……在殘酷的現實（每個移工自述自己落跑的原因）與荒謬的情境（這座塞滿人的工寮快被喧囂話語衝破）之間，使得嚴肅的失聯移工議題能以特殊的虛構性，卻真實且饒有趣味的表演出來，影片結尾安排也令人驚喜。

對照之下，《Better Life?》處理新住民／移工／族群的力道相對溫和，可能引起爭議的部分也幾乎略略帶過，敘事上相對和諧，面對四位表演者／新住民落落大方的演出，可以感覺出來創作團隊和田野對象的工作過程是相當融洽的。

演出快結束的前一刻，觀眾聚集在舞台上，看著眼前才剛走過的四個裝置區域，上方垂吊下來大大小小木製結構的小房屋，形成一種對各式家屋的凝望，突然，舞台布幕拉起，接者是本演出令人怦然心動的瞬間，原本充斥在耳邊日常的環境聲響即刻消失，像突然從一個香甜的夢清醒一般，原來觀眾還在靜謐的黑盒空間，上一秒是真實的故事搭建在劇場的舞台上，下一秒舞台下的觀眾區正坐著剛剛對我們說故事的表演者／新住民，臉上帶著自信與從容，表演者／新住民與觀眾以空間錯位的方式彼此相互凝望。謝幕安排的方式似乎產生了一種情感上的特殊效應，好像劇場與現實人生，其實是如此活生生緊密連結在一起，這個舞台上關於家、何者是更好的生活？自然地將觀眾包容在其中。

整體來說，《Better Life?》強調分享大於批判，較沒有著重如何使作為表現手法的「劇場」成為批判或深化此一創作命題「族群」的反身性視角——例如以辯證法或是深掘新住民背後的暗黑議題。主要創作者羅芳芸提到，這次演出還只是階段性的展演呈現，未來的版本會再擴充內容與長度，除了在台越南人，也會加入在德越南移工的故事，未來版本是否會將作品結構與場面調度複雜化？是後續可以期待的部分。

#### 註釋

1、據內政部統計，台灣新住民（新移民）人口數佔台灣人口的3%以上，是原住民、河洛人、客家人、外省人族群之外的第五大族群。新住民之中又以陸港澳新移民人口為多數，其次則是越南新移民，主要人口分佈在六都，人口數最多的是新北市，其中又以桃園市的新住民人口比例最高。

## 線上／下：靈體、義肢、虛構《超自然神樂乩》

羅倩（專案評論人）



舞蹈 2020-09-01

演出 徐家輝 Choy Ka-Fai

時間 2020/08/01 19:30

地點 水源劇場

《超自然神樂乩》是旅德新加坡藝術家徐家輝，第二年受邀臺北藝術節的創作，作為一位喜愛在劇場空間創作的視覺藝術家，從去年的《極黑之暗》（將日本舞蹈家土方巽召魂並以數位化呈現）到今年的《超自然神樂乩》，可以發現其擅用的創作素材相當一致，結合動畫、紀錄片、電玩、動態捕捉技術，且以劇場的空間和舞蹈的身體呈現。

演前直播講座中，藝術家提到「有沒有可能神明是編舞家？由祂控制乩身」、「乩身的身體狀態多於舞蹈動作」、「我可能是在尋找乩身未來的可能性吧」、「薩滿就是一種原始的科技，讓神和人可以溝通的科技」。【1】如果依造藝術家的說法，薩滿是讓神和人可以溝通的原始科技，在當代，薩滿作為原始科技和各式影像、動態捕捉技術等數位科技的關係為何？

《超自然神樂乩》以影像與舞蹈鑲嵌，圍繞著「神靈信仰」的當代樣貌展開，上半場主要以散落次序的散文體紀錄影像——翁鋼（OnGon）田野之旅，與台灣舞

者王甯的舞蹈乩身為主，連結現場身體與再現影像身體的則是動態捕捉技術。下半場透過藝術家在台灣進行三太子田野所擷取出來幾個形象鮮明的樣本（鋼管辣妹、抖音直播），三位台灣舞者林素蓮、陳彥斌、宋偉杰與聲響設計倍帝愛波共同演繹的三太子形象。少了上半場動態捕捉技術的身體連線，加強了虛擬／電玩影像中的身體與在場身體的相互演／感應，多重並置大大小小的螢幕影框不斷重複播放與疊加，將幾個平常我們熟悉的視覺裝置景框——手機、電視、電玩——以焦點呈現放置在舞台上。



超自然神樂乩（臺北表演藝術中心提供／攝影林軒朗）

此作如何組構影像身體與舞蹈身體，再現影像身體與現場身體如何在舞台上串連共構？上述與整體的身、體、影、像又展現出什麼樣人、神感應？上半場的動態

捕捉技術與下半場的多重頻幕連線、再現、在線，都是相當有意思的鋪排。我們與神靈之間的接觸方式與信仰關係為何？究竟眼前的舞者代表的是人還是神靈？舞者與數位化替身之間的關係又是什麼？藝術家以一個外來（部）觀察者介入其中，重新抓取出這些台灣文化現象的外顯元素，將當代數位科技材料放入其中，引發對於現實與虛擬、線上與線下、在場與直播的思考。例如，上半場播放至西伯利亞觀摩翁鋼儀式的紀錄影像，讓觀眾感受到藝術家一行人在旅途上，因路途顛頗導致車內晃動如同出神的視覺感官還不夠，在現場安排王甯跳起儀式舞蹈。這樣還不夠，王甯身上的動態捕捉感應裝置又將這個在場身體置換到屏幕上的虛擬動畫人物。從肉身薩滿（紀錄片）的舞蹈化（再現），再到舞蹈薩滿（在場）的動畫化（即時影像化），虛實之間不斷轉變。

如果說，過去在紀錄片看到尚·胡《瘋狂仙師》（1955），強調的是如何再現西非「浩卡」儀式，並從中發現歐洲殖民與非洲移民狀態下，人透過儀式如何釋放現實世界內隱的權力關係。在《超自然神樂亂》這裡，已不再強調紀錄一場直接與真實的翁鋼儀式，連續性的影片時間結構已被打散，更像藝術家的田野旅行筆記。遠方的儀式真實成為一種虛構，即刻的線上直播參與才是當下的真實，影像是否成了對於在場的取代，或是一種共在？例如，在聲響設計倍帝愛波共同演譯的三太子出場時，也就是下半場剛開始，她一舉一動都與現場投放的動態影像同步連動有關，再再向劇場觀眾提問，究竟劇場空間與數位科技即時連線的關係為何？例如，同下半場一個段落中，三位扮演三太子的舞者突然變成三太子直播主開台直播，彷彿當下我們不在劇場空間，而是在每個人自己與手機的螢幕世界。一端在現實，一端在遠方的現實，兩者以螢幕相繫在一塊。

劇場的在場與舞者的身體，在直播技術便利的時代，又或是 COVID-19 疫情加速各種線上參與的普及下，更多的是不在現場，但在線上，我們以網路義肢的身體參與各式活動與事件，靈魂與身體還是一個完整的共在？或已是意識與身體的習慣性分離？例如，觀眾都已經在現場了，但舞台上的舞者正透過手機屏幕線上直播畫面與觀眾互動。（YouTube 還有與此作品有關的四支短片，可視為該作品的外延細節）【2】此刻的觀眾，究竟是劇場的觀眾還是觀看自己手機視頻的個體使用者？尤其整場麻痺聽覺感官的音響效果，強烈鈍化了耳朵與視覺的敏感度。說是為了製造神降靈的迷茫情境也好，呈現當代夜店文化的某種身體聽覺也好，或是音樂反應的是民間廟會節慶的電音文化也好。音樂聲響不間斷轟炸，徹底疲乏了觀眾的聽覺感受。

累積兩次觀賞徐家輝的創作，姑且不論究竟土方巽的幽靈或是台灣的三太子究竟有沒有真的降靈到劇場空間，並上身到表演的舞者。令人感到好奇的是，經過數位化（或以影像呈現）的幽靈或神靈，與在場的舞者和觀者的關係是什麼？隨手不離身的手機與虛擬網路已然改變我們對於現實與虛擬分界的身體感知，就連與神靈接觸的方式也早已產生變化。（不只一個的）影像主體的我（分靈／身）是

否已經取代現實主體的我來發言與現身？就如同《超自然神樂乩》的人、神、與觀眾之間的關係：線上與線下，直播互動、動畫與記錄影像、動畫三太子與舞者三太子……真實層與影像層相互貫穿纏繞。面對再現的失效，再現的不可能，擬像在此現身來與現場相互打擂台，或說擬像早已是個體的一部分——所謂虛構的義肢靈體？這是《超自然神樂乩》，就黑盒劇場的封閉性空間中，在「影像性」與「現場性」兩者並置之下，所帶來的啟發。

#### 註釋

1、空中閱覽室 x 2020 臺北藝術節：當數位科技與傳統靈媒相遇。發布日期：2020/07/15 網址：<https://reurl.cc/k0ZVMn>（檢索日期：2020/07/25）。

2、與作品相關的 YouTubeu 影片：[偉杰辣妹乩童篇](#)、[～素蓮學貓叫篇～](#)、[～救！彥斌口罩加持篇～](#)、[超自然神樂乩之哪吒](#)（檢索日期：2020/08/15）。

# 集體共作劇場《祖母悖論》

羅倩 (專案評論人)



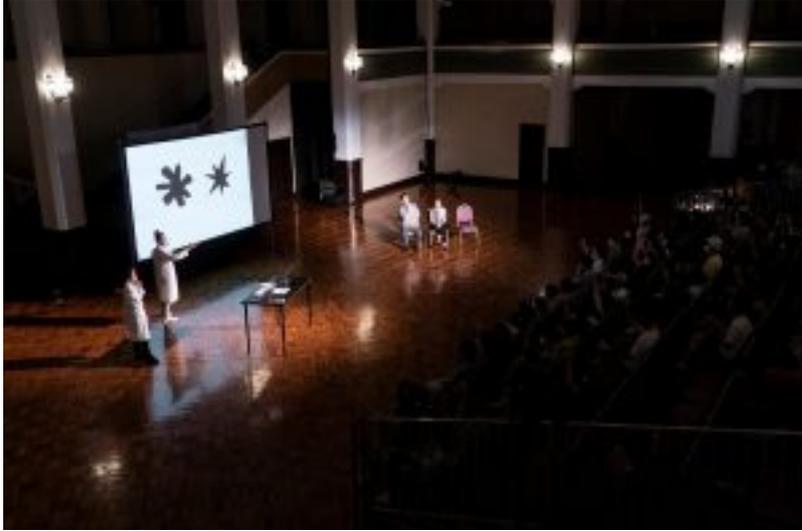
戲劇 2020-09-10

演出 洪千涵、洪唯堯

時間 2020/08/29 20:30、2020/08/30 19:30

地點 臺北市中山堂光復廳

「有從未來來的觀眾嗎？」



祖母悖論（臺北表演藝術中心提供／攝影李欣哲）

演出第一天，《祖母悖論》以「演後座談」開場，創作團隊一字排開，逐一自我介紹以後，認真的問觀眾有沒有什麼問題？一陣疑惑下，主動舉手發問的觀眾卻被主創者阻止提問——因為這位觀眾沒有發言權限。這樣的開場令人匪夷所思，接著兩位主創者又問：「有從未來來的觀眾嗎？」面對突如其來的發問，不再有人舉手。《祖母悖論》以如此直白的破題法，將觀眾捲入關於時空之旅的討論講座。

兩位主創者洪千涵、洪唯堯以 Lecture Performance 為表演形式開始向觀眾講述這次創作的過程，並依序邀請三位專家：物理學家、心理學家與催眠師作為專業知識的補充者。兩位主創者以「祖母悖論」為創作概念發想【1】——如果可以穿越時空回到過去或是未來？那會怎麼樣呢？他們把創作過程的思考分享給觀眾，主創者甚至提到想到未來偷看一下自己的創作（當下的自己還沒想到的創作），看了就知道現在可以怎麼修正……其實，上半段關於時間旅行者的各種可能性、理論說明與討論，正試圖把演出帶往一個情境：可預見未來的假設情境。

### 透過催眠預見未來

從「時間旅行者」到榮格的「共時性」（同時發生的非因果性事件），第一天演出以催眠師帶領觀眾體驗催眠為關鍵，透過催眠狀態讓觀眾前進到第二天晚上七點半的演出現場，以個體去感受／想像還未發生的未來演出是什麼樣子。催眠結束後，讓觀眾盡情分享在催眠狀態下看到了什麼演出畫面，若有其他觀眾看到一樣的畫面就舉手表示附和。只是，催眠下的我雖放鬆，卻只看見一片黑暗，沒有浮現任何畫面。

演出第二天，進場前在工作人員引導下用手機刷開了節目單，看到五頁 A4 記錄著昨晚觀眾分享所預見的演出內容，【2】除了對內容感到驚訝的熟悉以外，也有種已看透待會演出內容的心情。事實上，第二天晚上的表演，究竟該演出還是不演出，已成為《祖母悖論》的難題。在無法驗證催眠的有效性下，觀眾分享的內容，是個人對演出內容的期待或真是潛意識裡浮現的畫面，他人其實無法真的知曉。而這樣的集體分享能否創造／收集集體潛意識下對未來劇場的共同想像？（以台灣當代劇場的少數觀眾作為樣本受眾）也成為對於《祖母悖論》不太能去信服與投入其中的部分。多少使得第二天的五個結局，是以零散個人組裝起來的、且是初步拼貼下的集體想像，反應出展演內容（可能）的不足與貧乏。

### 這演出既好也不好——薛丁格的貓

主創者自述，他們思考過第二天是否要演出。如同薛丁格的貓(Schrödinger's Cat)，當不打開箱子時，貓既死也是活；演出沒讓觀眾看見時，演出既好看也不好看。最終，創作團隊僅以二十二個小時的工作時間，將第一晚觀眾分享的內容，整理編排成五個演出（次序由觀眾抽籤決定），結尾則是以兩位主創者先前接受催眠時所見（煙霧、泥土）畫面為《祖母悖論》的結尾。筆者肯定表演者們的即興表演能力，表現每位表演者經年累月的表演技藝與特質，同時也為主創者最後決定演出的決定感到佩服，代表創作團隊主動承擔了第二天速成展演的品質與風險。

因為內容的不確定性（個體想像的片段與破碎性），此展演作法其實相當冒險，它大膽的把劇場生產故事的權力讓位給集體觀眾。創作端竭盡所能把眾多內容碎片組織起來，完成屬於眾人的展演。也恰恰是因為個體觀眾預見的不可預測性，使得《祖母悖論》的結構與作法具有鮮明的實驗精神。弔詭的也是在此，《祖母悖論》正是透過催眠以預見未來的形式，來收集內容與再次實現內容，我們卻很難反過來質疑其內容的可信度（潛意識的無法驗證），我們不能說某位觀眾分享的內容為假，因為一但去做（展演），它（的內容）就已經是被實現的某一平行時空的一個可能性事件與未來。但內容是否能呈現為精彩的演出，則成了第二天展演的不確定性風險，這也是筆者在此選擇略過第二天故事內容不細細描述的原因，而主要聚焦在作品結構與內容不確定性兩者之間的討論。

或許，就眾人生產的內容（從腦中意象到話語）如何具象化（從話語到具象化展演）也是一個形象生產的難題。如果說第二天展演追求的是朝向未來的想像性實踐，更激進的做法也許是把五個平行時空——五個在隔天都可能會演出的內容以 360 度 VR 鏡頭同時展開，觀眾只要稍微轉動一下腳步變換方向，就能轉換到另一個平行時空，這是看完《祖母悖論》所產生的臆／異想……。

或許，朝向未來的想像性實踐並不是《祖母悖論》所期望的，對於是否有未來人在場的期待，也許來自於 COVID-19 疫情當下對未來的諸多不確定的狀態投射，

集合眾人的想像，許一個可能的未來，在劇場的表演型態即是由觀眾共同參與創造演出的內容。

## 集體共作劇場

總的來說，《祖母悖論》是觀眾與團隊集體共作的劇場展演，除了演出內容由參與觀眾所提供，給觀眾參與以及介入的比重也幾乎佔了該作品的一半，觀眾參與作品的程度已上升到可以與創作團隊相抗衡的位置。

此作最有意思的也在於主創者決定演出的這個「選擇」，意味著演出內容是所有觀眾與創作團隊共同形塑的可能未來——從個體潛意識到集體潛意識——再由創作團隊共同實踐觀眾所預見（vision）的展演，這可能使得該作品在每次演出時都能產生獨一無二的有機觀演體驗。如果回到過去進行改變不可行，也無法確定未來人是否來過，至少當下掌握在自己手裡，當決定去做時，未來的可能性就展開了。我們對未來有所「期待」，希望此刻開始行動，終在未來的某一天能夠達成這個「期待」，如同觀眾透過催眠所預見的未來（不管是否真的被催眠，也不論觀眾說的是否就是他透過催眠看到的畫面），因為被說出口、被聽見、被其他觀眾共享，而使它成為了眾多可能性的其中一個可能。不論內容（依觀眾提供的內容產生變化）是否能構成或足已構成精彩的演出（隱含諸多不確定性），《祖母悖論》作為創作端與觀眾端所共同創造的參與式展演行動，本身就是一次極具實驗性的嘗試。

## 註釋

1、演出關於「祖母悖論」的說明「法國科幻小說家赫內·巴赫札維勒在《不小心的旅行者》一書中這樣問：假使你回到過去，在父母親出生之前殺死了祖父母，那麼你的父母就不會出生，也不會在未來生下你。但是，這樣一來你的存在，產生了矛盾。那是誰站在這個過去，殺死了祖父母？相反的，你的存在表示，祖父母沒有因你而死，那你何以殺死祖父母？這兩個同時對立又都能自圓其說的結論，稱為悖論。」網址：<https://reurl.cc/pyxGMd>。（檢索日期：2020/09/01）

2、[29 號的《祖母悖論》節目單](#)，[30 號的《祖母悖論》節目單](#)。（檢索日期：2020/09/01）