

## 評論文章目次

(按發表時間，及每篇二頁的篇幅排序)

1. 導覽一如在場的演出：關於《動態切片·舞影疫常》線上影像創作展
2. 從觀影之路邁向劇場《哎～撒撒》線上影像版
3. 仍然在田野，未完結--徜徉在《洗頭》
4. 一個打破主場優勢的提議--看「運動提案」
5. 關於記憶的技藝—新人新視野之一《黑暗的光景》
6. 《完美旅程》中的「遊戲時間」
7. 以非敘事推展身體敘事：一場「心碎蠻荒之旅」
8. 《舞蹈風景》計畫作品之一：逸出舞蹈的身體《我在，不在？》
9. 在「呼吸」的起伏間，跳轉人生處境
10. 「動靜光影」影展：《十三聲》與《斷食藝人》的對話，有聲之隱匿，與無聲之現身的歷程
11. 偶與丑的身體想像—《親愛的丑寶貝 2.0：奶爸當家》
12. 跨越疆界後的原民認同在哪裡？ - 《泰雅精神文創劇場》
13. 無明與無能的觀看：《睇·女》
14. 不再禁錮的身體《石·洞》
15. 新人新視野之一《After》物與我的非普通關係
16. 賦予被動的權利《爭》
17. 以繽紛預視凋零《落英》
18. 身體的順流逆流《Skid》、《SAABA》
19. 以折衷幻化完形《墨》
20. 懸置的角色，踩空的身影：三部戲中的群我關係

導覽一如在場的演出：關於《動態切片·舞影疫常》線上影像創作展

策展人：古羅文君

藝術家：蔡馨瑩、蘇鈺婷、楊舜名、高辛毓

時間：2021/7/16 19:30

地點：線上

文 陳佳伶(專案評論人)

《動態切片·舞影疫常》線上影像創作展是在「藝文紓困」補助下應運而生的一個策展計畫，由稻草人現代舞團的古羅文君擔任策展，帶領四位新興的身體創作者想像關於展覽的樣貌，因應疫情蔓延，空間禁錮的情況，採用的是虛擬展間的方式，這種直觀的擴增實境運用，多出現在廣義的博物館展示規劃中，常作為推廣教育的目的使用，方便與因遠距無法到場觀看的客群共享，也為有檔期限制的展場空間留下立體的影像見證，虛擬展示的規劃基本上是依附實體已佈展完成的展間而成立的，關於虛擬展出能否完整保留或間接取代實體展覽的構成，在博物館學界尚有許多莫衷一是的討論，實不宜僭越專業，僅就策展概念與創作媒材的質地作論述主軸。

在實體空間已被迫取消的狀況中，重新想像並虛擬出一個不存在的展間是否有其必要？展覽開宗明義地講到這是邀請創作者在居家中尋找舞蹈之光的創作，其發展作品的途徑皆來自於個別獨立的環境，對於線上展間的想像，舞者若僅侷限在佈展上傳作品時，意識到這是一個有光有廊道的展間，在未曾包括「現地創作」、沒有要聚焦地方、不具備限地建構情境的脈絡中，刻意開發僅聊備互動功能的場景，聚集過多力道在一個較無施力點的線上展間，反而易於讓展覽的主體性產生偏頗、讓觀眾的想像趨向虛無。

另試圖提出媒材特性的癥結點，說明展覽為何走向策展形式凌駕於作品內容，且有畫地自限的風險，在概括區分的藝術類型中，建築與雕塑因其立體造型被認定為最具備空間概念的創作形制，環境的通透性、動線的環轉容積率、再現與模擬的必要程度，能否擁有全景的視野等，在線上策展中也可依此作為是否需要三維展間的考量，攝影與錄像展覽，除非是錄像裝置的形態，否則其涉及的空間架構僅在二維的平面，在線上展覽的機制中，省略了相紙、屏幕等材質的顯影觀看，作為間接影像的再現，但仍然要維持相素、畫質以利細節紋理的能見性與清晰度，本次展覽所採用的線上平台顯然無法順應此需求，它能夠擬真的限度與功能性，似乎比較像是展覽前期、尚未佈展時，模擬作品上牆的樣態，討論展品選件、空間配置的參考，距離用作實際認識作品仍有一段落差，現今是資訊視覺化的時代，觀眾的視覺感官都被訓練得宜，就算是一則網頁一個影音平台，只要能實踐策展理念同時有助於妥善呈現作品，或許就不該排除在選項之外。

倘若觀眾的互動體驗，被視作展覽詮釋的主要重點，那開展當日的導覽活動更像是展演計畫的一部分，近似一個走入展間的現場藝術，或是導覽講座式的展演，展示的概念轉向聽覺化的實踐，觀眾參與了「模型展間」的導覽，藉由聲音的引導，加上游標式的移動與跨距，空間從始至終出現了意義；「請問到達作品前面了嗎？」、「請幫我轉向下一個展示點。」這種未被編入劇本的口白，彷彿為了舒展場景而設下的台詞；實則直播時在二個平台轉換未能及時同步對位而產生的對話，反而更像身體進入虛擬空間時會產生的情境反應，在影像作品被逐格化和邊陲化的條件下，視覺被迫排除在體驗感官外，唯有聲音還能繼續指引身體開啟想像，堪稱逸出表定之外的驚喜，聆聽「在光消逝之前-6」作品解說時，巧妙地召喚出觀看一部電影作品時的記憶；走近「戶外球賽」採取了主客體易位的角度，邀請觀眾經由畫外音，體驗空間區隔內的封閉性，聲音描摹出的影像似乎比作品更顯逼真。線上展演如同線下真實環境的表演一般，同樣會遭遇受限於硬體並有技術難題需要克服，若僅獲得過渡式的資源，這種階段性呈現的狀態也是足以預見，實則很難擁有旗艦版節目的期待。

## 當週評論

### 從觀影之路邁向劇場《哎～撒撒》線上影像版

演出：蒂摩爾古薪舞集

時間：2021/08/06 至 08/29

地點：線上（boxoffice）

文 陳佳伶（專案評論人）

本屆的愛丁堡藝穗節臺灣季，以線上轉型為策略，推出了四檔線上演出，蒂摩爾古薪舞集的《哎～撒撒》為其中一檔，作品採用重新拍攝的舞蹈影像與過往的演出紀錄，兩者交錯剪輯而成的方式製作，選擇此節目觀看，並視之為可評論對象，考量其不單只是庫存留檔影像的直接應用，欲觀察與討論的標的在於：「影像媒介」是以何種方式介入並參與作品，對作品的增添與削減又在哪一個部分。

作品的結構仍舊以演出時的舞台畫面為主，另加入棚拍影像，亦穿插著戶外實景的畫面。在作品起始的三分鐘內，即完整提出「影像架構循環」的邏輯，以此種遞進方式來鋪陳情節。依創作理念，創作者先以棚內擺拍場景帶出了蘋果酸甜所代表的愛情意象，轉接到應是創作所在地的三地門村落實景，而後在真實場地的影格中，連接另一顆舞台場景，透過舞者同樣且連續的動作來表達其視覺張力。

棚拍、實景與舞台紀錄影像這三者的影像推衍，前面兩者有提示導引的功能，穿針引線，將一切縫合至舞台影像的內裡。就舞台紀錄影像而言，其採取標準做法，以切齊舞台、交代空間環境且最穩定的一顆遠景鏡頭為主軸，輔助的則是並置於遠景、關注人物動態的全景畫面，過程中或有半身肢體動作的中景鏡位作為連貫。如此三顆鏡頭便構成了演出的主要影像，平心而論，觀眾的舞台可見經驗應更為收放自如且複雜，從三維空間轉為線上觀看後，視覺經驗被制約收束於規格化的影像基本變化裡，難以顧及觀者對於多元視角的心理需求，也貶抑了影像語言的豐富表現力。在棚拍內容中，如空間規劃與物件陳列是相對易於掌握安排的，而擔負起在影像中傳達清晰訊息的任務；實景中的部落畫面則未刻意清場，呈現了如實的日常樣貌，撩撥起大眾對於創作源自於生活的想像。可說棚拍、實景影像的出現，解救了紀錄影像的單調性，擴充了舞台紀錄無法達到的境界。

魔鬼細節一如天使容顏都潛藏在影像的端倪中，在有些情境裡體現呼應了觀者的感受，有些片段卻產生出視覺的陷落。部落耆老的形象一方面視為圖像符

號，一方面也在影片中扮演自己，在舞者如歌如泣地詠唱之際，長老作為第一線現場的觀眾，成為無法在場缺席者的代言身體，伴隨著長者眼眸輪廓的微妙變化，投射出閱聽者濕潤的目框；另一段以氣味為剪接點的聚焦畫面，從自然場景中搓揉植物，跳接到舞台上兩手腕摩擦的動作，這種擴展嗅覺的方式，點燃了參與者的淋漓興味。部分視覺的落差因為在影像上呈現更形明顯，紀錄影像的影格忽有明暗變化，應是調整光圈的緣故；群舞時鏡位的選擇以遠景或全景為主，就視覺來說是協調無問題的，但過渡到雙人舞階段，急切地希望換上中景框，有助於看清發展關係的肢體，結果沒有迎得這顆鏡頭換來內心悵然若失；棚內景直線透視場面，吞吐蘋果時，在最遠端入鏡的舞者眼神飄移許久，連帶影響觀者分心出戲，以上種種大抵是現場觀眾不易察覺的微型確幸及瑕疵，但在鏡頭直擊下，美好與缺憾都透過影像被放大了。

若不限於只討論影像，我們是否有充足的觀點去思索舞作的內容？本作品拋出了部分線索，例如「身體語彙有無產生權力宰制的狀態」，但在局部影像技術落差的干擾下，以及屈就舞台紀錄的構成方式，無法得知是否因為素材取捨而弱化或模糊了製作的原意，冒然評語恐有誤讀的可能。創作團隊開啟了影像觀照視野與運用途徑，日後預期更熟悉工具的語言，有助於提升為以影像出發的劇場作品，在影像中評析創作內容將不再成為問題。本次觀賞三十分鐘線上影像短版的精華呈現，參與雜揉台式與樺接外來文化的原住民風格饗宴，反映著當代情境異地共處的狀態，如同曾經在場的觀眾，原聲原型般地共同體會節慶式的歡快與接地的悲傷。個人欣然期待未來在劇場中與此演出重逢，同時也希望有朝一日出現完整版獨立舞蹈影像，經由身體到影像的多重視角，共構出創作的深度觀點，成為既能融入臨場經驗，也能閱讀影像的劇場人。

仍然在田野，未完結--徜徉在《洗頭》

演出：明日和合製作所 張剛華

時間：2021/9/26 (日)20:00

地點：Google Meet 平台

總是花最少時間整理頭髮的我，自覺不會有任何值得分享的洗頭經驗，完全不考慮互動參與場次，直接選擇講座展演最末時段觀看，臆想能總攬全貌換取最安然的觀演姿態，但被撩撥的回憶無法掌控，總在相繫時刻被牽引，伴隨著整場的感官婆娑與脈動。

從手稿字「我和媽媽在印尼山口洋」浮出的底圖中啟動演出，還在對此專有名詞毫無頭緒時，視訊分享畫面裡已藉由手機網頁的瀏覽，便捷地告訴觀眾，這是一趟從印尼到客家的旅程起點；創作者與姊姊使用通訊平台聯繫，透過現代家人的日常對話模式，敘寫洗頭物件在記憶中的樣貌與原由；父親的參與則是透過訪談紀錄，中介口述歷史的聲音，提點出維繫生計的風土產物，搭配主創者後續的手繪鳳梨影像，標記著源自南洋的面貌，以上總總無論由手感傳達或科技載體呈現，都帶出了家族流轉遷移的過往，更援引了參與式觀眾的分享，以洗頭經驗描寫照護年長家人間的角色互換，於文化承傳及身份換位思考下，將個人經驗化為群體意識，厚實了家族群像的共感刻畫。

若從內容轉向形式，在暖場觀演須知中，無限放送提醒觀眾，可以使用切換版面功能，並非沒來由的舉動，某些段落中的功能性需求，甚至大於娛樂性的觀賞視角，比如 line 的對話框需要用大影格才能看清文字，就有全螢幕、聚光燈和側欄模式可供選擇，這些配置都能讓主視窗更大；而觀眾憑藉著每一扇的窗格亮起，映照出不同的室內空間，顯示展演發生地，應是在我們熟悉的家屋中進行，從微觀鏡頭摩娑物件，到同一場景不同角度的觀察，再加上釘選窗格的放大小技巧，讓影像之間的對位關係能被突顯，視野可交涉悠遊於其中，觀者易於享有近身全景的觀照。

物件的聯想途徑與影像呈現的方式，在記憶的保存狀態之外，或許能有進一步討論的空間，數位照片在螢幕媒體的介質中，可單一充滿到整個畫面、也可裁切擷取部份影像局部縮放，此一特性對影像創作者來說，屬於直接的影像；實體照片已沖印到相紙上，或置放於相框內，相對於處在有形的邊界裡，對於編導創作者而言，或許這才是保有回憶載體的直接影像，若在觀眾的眼中，兩者也具備不同的意義，前者以視覺來說最為清晰直觀，但會意識到這是被揀選過、被要求這樣看的畫面，而後者因為有鏡頭的框架與相片的邊界，對觀看來說較為間接，但可讓物件的移動軌跡，和所處空間加入意義的指稱，在演出中

兩者的運用皆有出現，應有其代表的含義，雖然一時片刻看不出各自所屬的定位，但就像回憶與想像中的水桶與水瓢，以傳統的儲水式洗頭法，鋪成回家的道路，編導和影像的交涉，也應有其回歸本體的討論方式，就像從智慧型手機、電腦前鏡頭回歸到投影片投影機、再根源到語言的描繪，觀察影像在介質中的物理性轉移，也是一種追本溯源的狀態。

在一場感性思維綿密、理性技術周詳的演出中，參與者很難擁有足夠線索去判斷直播畫面與錄製影像的分際，有時甚至不會產生這樣的起心動念，畢竟要安放的視角觀點、收納的回憶情感已氾濫。影像即使非以即時直播為訴求，但我認為在本場演出中是無礙於切身觀賞的，共時經驗不一定要由功能型影像的機械同步才能達成，利用創作型影像的編排連結，將更有餘裕顯示創作者的巧思，營造視覺無秒差的合拍節奏，體感一致便可無疆界的傳達共同感受，當下眼見不一定真實，但由心而起的感觸無法造假，這是在演出中得到的啟發。觀眾如何被引導，投入因媒材改變而享有的不同觀感，不再嚮往單一體驗模式，非得執著於彼時劇院的現場性，或許會是線上節目有所為而應為的重點。

從田調中開創的演出，仍然充滿野生的能量，回返與再續都還游刃有餘，這種話語沒有說滿、文本尚未說完的開放式結局，留下了多處可供開發的線索、懸而未決的趣味，卻也形成其自身尚在搖擺的過渡性，從私密空間到家族血緣、轉向歷史文化的版圖已擴張完備，接下來的建置重點、可深入斧鑿的探究項目會是在哪？與母親的數位合影在手機中格放開場，結束於同一張照片，以相紙形象往鏡頭移動、趨前透視放大，視覺的殘影已暫息，但故事未曾停歇，有更多關於客家和南洋背景、傳統與親情的情節，或夾雜著隱約的慾望，依偎在待開發的劇情中蔓生。

## 一個打破主場優勢的提議--看「運動提案」

從去年發展迄今的運動提案，如果是創作者基於時間積累下對劇場元素的拆解與回應，這種對於創作歷程脈絡化的作法，在每一個 6 分鐘的循環中，總結並承接起自我拋擲出的提問，也為觀者規劃宏大的願景，試圖掃除歷來觀演產生的問題積習。

### 角色的身分(未)轉移

在舞台上身體是一個無庸置疑的表演載體，舞者按照其編舞邏輯，啟動身體的流變，在這場搬演由幕後到台前的運動中，是否有其第二順位的角色適合挪移到舞台視線內，憑藉著我們既定的觀賞經驗，或許聲音設計是合宜的選擇，這個元素中的表演性本質上大於其他創作媒材，想像設計的身分幻化為鼓手或 DJ，以一個因駕馭著樂器機具偏內化的身體，展現其可供觀看的效應，但事件不持存於如此順理成章的圖式裡，在展演中所幸並不依循這個邏輯，若依循固有思維，聲音設計或許會被要求「扮演」樂手，並在維持角色之餘進行例如走位、呼應舞者身體動作等表演性的行為，但誠如現場所見，掌握聲音者或許就是「做自己」而已，他不必驅使自己的身體跟上舞者、或融入情節，不須展示與舞者相較之下生疏的身形，他所需體現的狀態，就是要能適時與舞者與創作團隊 JAM(即興合奏)一下，這種似乎是最低限度的場上表現，不用處理彘扭的身體，不致造成視覺的罣礙，堪稱是最無違和的劇場情境。

### 以空間構成時間的藝術

主創者在開演之初即宣稱，基於他對於「空間」感知要以「點」作為展演的關鍵字，但點的輕重或長短伴隨著展演段落區分，似乎又推衍至時間的考量上，一如日常中的光線，我們常以時間的推移來辨別，例如在天色尚明時來到劇場，但離去時周遭已黯淡，然而舞台上的燈光，在這場呈現中以更加空間的觀點，提醒我們其存在的必然性，燈光機具量體的在場是較為表象的觀察，但它確實佔據並劃分場域的地理向度，與空間設計共同角力與相互讓渡的方式，構成場所的融合，在空間的主體性上，若是以減法為原則，依一種全景式由外向內的視野來調節，而燈光設計則是在大環節之中，遂行細部的增減與雕琢，讓我們重新認知在光線的暗部下、人物的剪影中，都有燈光的效力，

如果光線可以擴延空間的維度、劃分區域的向量，那麼不給光似乎也是燈光的運動之一，  
就像是身體的動態趨緩、歸零，或是動勢的尚未啟動，呈現中以合乎光線的節



奏進行編舞，順行燈光的專業間或比擬身體的姿態，而不是全然附庸或臣服在身體的主場優勢之下。

### 以燈光比擬身體的動態

燈光的能動性在於，它可以引領身體的可見或不可見，就像是為了身體編舞，不必全然服膺於身體所給出的指令，能擁有自主意識的伺機而動，這是身體創作不再拘泥於主場優勢，重新授權予燈光設計的結果，這般順行專業的構作，使作品的流動有更多發展空間。於是，下一段落便是可以探討的。

### 民主身體的權力下放

「運動」在演出中的定義，大抵以身體、聲音、燈光、空間與影像，在時空中的物理性位移為討論主軸，若要在其中論述民主的意蘊，除了創作形式的即興自由，與共同參與的機制，還能提出什麼？

嘗試推論可能涉及了二造背反的面向，如主導權力下放的可貴，與其所產生的悖論；以及向觀眾倡議的良善，與其所形成的謬誤，觀眾進到劇場，有時因主創者慕名而來，某次為追隨演出者的腳步，也有進場就是感受總體藝術的氛圍，除非因為個人背景或刻意選擇，少有在單一媒材上投注全然的目光，在這場呈現中既能個別觀看又能統整閱讀，不論在元素節點與創作網絡中，皆可交涉參照與回返輝映，然身體主創在開放其編創權力後，在設計群體中，也會產生勇於讓媒材發言的姿態，或仍保持參與協作者的考量，抑是猶仍隱身在幕後，這是否又將回到舊有的主從關係上。

創作團隊會期待主創者現身發號司令、重整秩序嗎？反之主創者會以綜觀的核心角度，去潤飾展演生成的模樣嗎？或是放任其在即興概念下自由發展，然則當媒材退位僅以概念存乎台前時，是否又讓觀眾理解為創作者未能處理這項元素？

運動在一個多人參與的空間場域中，似乎必然涉及場上的權力結構分配，但觀眾參與的部分，在框限上或許比較鬆動，更像是一場「遊戲」，儘管創作團隊向觀眾宣稱或是遊說，邀請多關注與認識關於劇場組成的其他元素，他仍然可以藉由許願，執著於自我想參與的時刻，不盡然要加入新的意識形態，不至於決斷地說無效、而是較為發散的潛移默化效果。在參與式的創作中，觀眾的身體行徑究竟是可以預測的嗎？可供預視的象限中，個人是以獨立的姿態存在，還是融入群體的形式顯現，動的面向中，是以積極的身體介入佔有空間中的一席之地，或是被動鋪成了一條退路，若在定靜不動身體內，是早已化身為物件供

他人攀附環繞，抑或在等待伺機而動的契機，在演出呈現中，同步創造了許多迴返思考的空間。

「運動提案」平滑了僵化的表演權力結構，引領出劇場的形式解放運動，如實演繹了「X」(crossover)的精神，在即興演出中，追求的不是有觀眾當下至臻完美的呈現，而是把「共同創作」的跨專業機制搬演到台前，以身力行的方式，創造相乘的共演效益，讓創作的聯名不再只是符號編排而已。

王甯

運動提案(2021 大觀國際表演藝術節)

時間：2021/12/19 (日) 17:00

地點：臺藝大文創園區(實驗劇場)

14<sup>th</sup> 新人新視野

2022/4/30(六)19:30

國家兩廳院實驗劇場

關於記憶的技藝—新人新視野之一《黑暗的光景》

如果這是一個跟記憶有關的作品，我想藉此分享一則往事，中學時為擠身文藝青年之列，稍有文采的學子莫不投筆崢嶸，以期在校刊中獲取一席之地，同學之一手創一篇關於童年經驗的愛文，因其珍視遂歷經多次的沉澱與增補，延遲了一學期才投稿，文章如實的露出了，但卻招致「關於去年的純真，置放當下稍嫌幼稚」的評語，師長們原意是為告誡創作與用功要及時，光陰不等人，卻也令我們思考「記憶的本質」，究竟是能經由勤拂拭而歷久彌新，或是歷經時光的摧折逐漸褪色斑駁，才會是它的原貌。

這種記憶的時效性存有，如果依照柏格森的說法，過去記憶的有效性似乎在於它本身可否成就及影響我們當下的人格與行為，記憶與所為彼此連袂走向時間，卻又無時在連動更新，記憶的被揀選與持存狀態，往往決定了此時我們會以怎樣的真面目示人，我認為記憶在《黑暗的光景》中除了是一枚引線，可為觀眾梳理關於記憶的脈絡，也面臨自身投射出的碩大挑戰，如何保有記憶的鮮活，不受到時間的影響而汰弱，以及記憶的共感該如何構成，如何透過一個記憶的光點，召喚同時照亮回憶長河中，我們應該共同汲取或說是憶起的片段。在普魯斯特的追憶中，運用了極為特殊的手法，他以無盡蔓延的時間與篇幅在書寫記憶，反而讓讀者產生一種時光洪流暫息，能停下腳步恣意浸淫其中之感，作者又將感知的線索鋪陳於脈流中，便於激起動態的記憶水花，從而能逃離時間的摧枯拉朽，讓往事的片段鮮明且從容現身。

《黑暗的光景》又是以怎樣的手法在牽引觀眾的記憶？試想是透過文字的回返能力與顯影復象作用，文字多數利用其單口的分身，來演繹回憶中的主角人物關係，例如在姊妹情誼中加乘童年信物的戀物經驗，又轉化到對於不完美的委身與屈從(抑或缺憾才是珍稀的唯一條件？)；在隱約的主角與宛若長者的母親形象兩者交涉之間，觀眾試圖推測他們的關係是曾經的疏遠抑是現今的靠近，或者是相反的情狀，也有可能是各自的極端，因此我們對於人物的掌握又衍伸了觸角，帶著意識與時間的隱喻，過渡到彼此的往日事件，作品即是以此文字的蔓生，層遞堆疊往事的再現，並掌握在記憶中心的包覆與環繞，讓文字非無限發散而是漸次地增加薪柴於往事的迴光中。文字尚有建構影像的功能，雖然這則建立影像的模組是控制於腦海中，不會有4K大戲院的上萬流明，而是各自以不同的思維與顯影能力，測繪以素描、播放以幻燈、投影於底片等，以一種腦中風景的形式享有我們喜好與熟知的影像質地，觀眾不必然能完整地接收到成

像訊息，由於每個人的生命經驗不盡相同，然則在斷片的空白中會有文字的加入，在間隙裡燃起一盞星火。

語言是文字別開生面的化身，表演中文字被彰顯的面貌，偏向劇本的結構或內容，而語言作為有劇情的聲音，以發聲的媒介、起始的方向性被聆聽，《黑暗的光景》本初以相對客觀的畫外音開啟聲音情境，由舞台框外發送出的旁白因其平穩的結構，便於獲取故事網絡的形貌，遙想導演與我們的回憶是否有相應交融之處；聲音近乎層層遞進，卻又像跳躍似的忽而回到現場演員身上，宛若失語的童話人物又重獲聲音，獨白伴隨著身體的情動，從咽喉從胸臆的共鳴中流瀉而出，在同一時空中，身體這個集聲器匯集了來自創作者、表演者與聲音接受者的共同思緒，於各自的意識流中發散既收攏之間游移；聲音的另一種形式，以日常的對話口語出現，擬仿了既視確然的場景，伴隨著穩固觀眾浮游般情思的功能性。

劇場的黑暗與影院的深黯不盡相同，題名中的「黑暗」在真實現場的意義，同步具有觀眾將身體性交付的意味，形體暫時被隱藏，讓精神意識的專注全然被打開，唯影院的影迷是讓自己寄託於螢幕的反光中，而劇場的我們是將自身投注於表演者的身體，亦步亦趨地追隨身體輪廓氤氳的微光，如果演員主要是以聲音牽引觀眾的思想脈流，然舞者就是在這展演時分代替我們侷促不動的身體，讓所思與所感知的身動力皆能生機昂揚，雖身處在黑暗洞穴裡，但不以外部世界的虛幻影像被餵養，而是透過記憶的復返，回到如夢似幻但又奠基於真實的往日情境中，在創作者為觀眾打理的黑暗靜謐空間裡，將連串由記憶所引發的關係、文字所闡述的事件，由語言的表意之餘轉化為具象的聲音，共伴著從時間匣裡脫身而出的影像，化約為這場演出。

## 《完美旅程》中的「遊戲時間」

演出：魔梯形體劇場

時間：2022／07／17 10:30

地點：文山劇場

如同賈克·大地的電影「遊戲時間」一般，《完美旅程》的演出也始於一段機場的等候時光，電影中率先提出了一場懸而未決的等待，讓觀眾慢慢領受與推進主人翁出現的時刻；《完美旅程》的主角們則開宗明義地現身，讓觀眾快速聚焦這群，在開演前就賣力於台上串場的可人兒們，如同電影中的于洛先生，總是帶著略微拱起的背，猶疑細碎的脚步，襯托他樸實的個性；劇場中的 Loser 先生則穿著鮮黃西裝搭配短褲，額頭上貼著汗濕的瀏海，雜耍的動作看似很完美，但臉上總不經意流露出一絲促狹與僥倖，其他兩位女性演員，也各自有身為喜劇人物的角色設定，不論是可愛裡兼有固執，或迷糊中又很蘿莉的形象，都能從他們的身體姿態與外顯服裝上，挖掘很多適切的線索與端倪，若從恆常慣習的角度望去、脫去演員的外衣，將發現那些招牌的代表動作，會有多不合時宜與怪異；一旦轉回舞台上，卻發覺同樣的肢體，加乘搭配的物件，充分契合劇情塑造的人物設定，這套游移在日常與劇場間的想像，開啟了劇場生活化與日常儀式性之間的旅程。

有個演繹「物質重量」的過程，是 Loser 先生讓人察覺到有個虛實間的趣味，舞台上的提重物，是透過手的動作，展示身體與物件的僵持，在力與作用之間感知輕重，提取其輕卻演化其重；而穿上布偶裝的身體，是確然地承載材質重量的，卻靠著演員的肢體訓練，要向觀眾展現其輕盈，然而 Loser 先生有那麼一瞬間，讓我們感受到了穿著布偶裝的熾熱與沉重，身體好似不再抵抗與隱藏缺憾，就是順應那個附加物件的質地，這無非也是演出的一部分，只是它竟如此地貼近現實，不論是虛擬的排演，抑或真實的表露，總是在提醒我們日常與劇場之間不是斷然地二分，虛實總是交掩與扶持，兩者是在彼此中提煉精華與給予養分的。

少台詞與無語言並不意味著聲音元素的陷落，「遊戲時間」中的于洛先生承襲著默片的傳統，十分的寡言近乎失語，但片中卻有豐富的環境音景與音樂聲景建構；《完美旅程》這齣逸出默劇的演出，又是透過怎樣的聲音呈現，來擴充觀眾的聽覺效應？貫串全劇、不時出現的是一則空間中的播音，除了提點大家身在何方之餘，好像也凌空諭示了演員的命運，卻又是以諧趣的方式，作為模擬的環境音，它並非真實聲音的再現，而是透過改編重製，讓語音更靠近預設的觀眾群。若我們在文字中看見了狀聲詞，能推測是文字難以企及聲音描述，所以直接用模擬音質的詞彙表達，那劇場中由身體擬仿的狀聲應用，除了解釋由物件發出的聲頻、推演劇情之外，我覺得是讓身體轉化為一個傳聲筒，幫助演員

傳遞她在台上那個獨立空間裡，所聽見的聲音給觀眾，試圖喚起彼此在日常中都能辨識出的音質，延展我們的聽覺想像。劇中還出現了歡呼詞的運用，它同時是由名詞轉變而來，又帶有狀聲詞的含意，是在歡呼一個情境，好似幫此狀態取了一個暱稱，但表述的意義卻沒有固定，擁有飄移的質性。

如果往後台的幕被拉開，我們大概會認為是下戲拆台的時間到了，此時後台若打出一盞燈，或許會演變為主角們人生境遇的明燈，這裡有一只巧妙的機關悄然成立，演員於開演前的台上即透過熱情的問候招呼，與台下觀眾形成互動的默契，即宣告了第四面牆已不復存在，當後方的布幕徐緩開啟流瀉出燈光時，會是渾然不覺、與陷入困境演員們的救贖嗎？觀眾們莫不自動地代替起演員背後那雙眼睛，眾口同聲提醒「在後面」，一個帶有鏡像觀點的全知視角完美成形，主角好似透過視線的折返，看到了他們身後未見的光明，而在電影「遊戲時間」中，于洛先生總是錯位般地走向欲相遇對象的另一邊，擁有影像全面視野的觀者，紛紛在心中吶喊是這一側才對喔；戲劇中黑衣人後設的出現猶如點睛線索，加深了視線回返的效果，以及提醒觀眾化被動為主動的此在，黑衣人從工作的樣態裡，驚覺與疑惑觀眾的存在，台下如我們回望注視，斬釘截鐵地傾訴，我們正參與其中，完美的互動裝置於焉完成。

《完美假期》為觀眾開啟了對於等待時光意義莫測的想像。這部長大後也可看的親子戲劇，以豐富的肢體、不言可喻的方式，詮釋了假期的多元解讀，無論是令人蟄伏已久的長假，或是可盡情規劃的暑假，都能以多義性的感官來體會。

心碎蠻荒之旅

2023/3/11(六) 19:30

國家戲劇院

陳佳伶

以非敘事推展身體敘事：一場「心碎蠻荒之旅」

當我們坐進觀眾席，等待節目開演後，首先感受到的會是什麼？幽微的燈光無助於快速辨識出舞者動作，反倒是音樂恰似要填補之前等待的空檔，二個段落的吉他聲率先奔流而出，歌曲充盈滿貫於整個空間，似曾相識的音樂十分撩撥記憶，無從憶起是否真確聽過，但近演出中場時，這首歌又重複現聲，形成二段組曲，對我來說是從雜揉了 Bossa nova 風格的獨立音樂開始，緊接著野性的西部樂曲，再接續不含人聲的電子舞曲，舞作結尾在和起始歌曲節奏相似，但唱腔更為呢喃鬆弛的曲風。同被歸類在抽象藝術領域的音樂和舞蹈，發揮在這部兩者兼有，且勢均力敵的作品中，音樂是否有帶領我們更加親近舞作，或是藉著不同的創作媒材疊加了彼此的多義性？在非敘事性的舞作中，滿版的音樂確實大幅擴充了我們的感受。

墊起腳尖的舞蹈動作湧現於作品中，它讓需要大量擺動關節、扭轉肢體的舞者，必須克服顛簸，比上如履平地時，付出更多的穩定性，觀者幾乎都能臆測在透薄舞衣下的小腿肌，是如何緊繃結實地全力在運作，但我們同步能感受到舞者的前腳掌，正透過地板的反作用力來支撐身體動作，就像是穿上了一只隱形的玻璃高跟鞋，高跟鞋在其長遠的發展歷史中，並不單獨專屬於某一性別，到了現代由於時尚造型需求，才歸類於女性，另採取男性觀看的角度欣賞，忽略了它的不舒適，與不合乎身體力學，全盤以延長肢體的美感來看待，但在舞作中我認為編舞家創造了一種中性且均質的身體，舞者們演繹的是共有的感性肢體，基於在愛情中我們所能感受到的大量情緒，從最美好到最哀傷的快樂既痛苦分級表中，解析與拆分情感在身體上的表現，唯有從獨立的個體中發散，並不評判男性無法如此性感，也不妄語女性不可能堅毅，他們也不推舉與拉扯彼此，就是在群我關係中展現自己，適度中與對方互助與扶持。

親膚透薄的舞衣上蔓生著形式各異的圖騰，唯有那顆炙熱的紅心是人人共有的，有些驚訝於那些看似自然叢聚的有機植物上，竟然飽含著心緒、蓄積著情感，對我來說情緒是隱藏在如心臟的瓣膜間，最隱而不顯、難以察覺的，但在這裡它卻是赤裸般地昭然揭露於皮膚最表層，像是舞爪張揚的刺青，積極地想標註出自我。或者那也正是在反映一種加諸於身上的目光，被標籤化的個體，像是束縛形體的薄膜，隱然被主體的動能所制約，卻也反客為主地牽動被包裹在內部的身體，就像舞者甫一出場的段落，身體被包覆在微弱的燈光中，我們

僅能以輪廓分辨他的動作，無法觀得全貌，只能等待黑暗逐漸從軀體上剝落始能看清，就像是觸覺體感的感官能力，跨到肉眼視覺可見材質上的一個交涉過程，又像是另一幕滿場紅光忽見單束綠光投射至舞者身上，從撞色強烈的視覺裡，延遲感受那短暫不存清透般的膜。又或者在具象化、外顯的情感中還包含著另種層次，藉由擬似刻蝕於皮膚上的痛感，指向另一種內心的痛楚，回應於題名對於愛情的指涉。



臺中國家歌劇院 角落沙龍

03/04(六)12:00

陳佳伶

《舞蹈風景》計畫作品之一：逸出舞蹈的身體《我在，不在？》

當舞者的身體縱身一躍跳下舞台、遁入尋常風景，我們會期待看到的是有別於台上的身體形象，或猶仍是空間異地轉換後的舞蹈顯影？《舞蹈風景》平台在台灣、新加坡與香港三地，分別由四個場館所委託，創作屬性多樣的影像，引領觀眾思索日常之於舞蹈、身體之於影像的特立與相容。

《我在，不在？》為新加坡濱海藝術中心所製作作品，正片開演印入眼簾，宛如家庭劇情片現場，不落俗套的是無論敘事發生，與情節推演都是以肢體動作，及舞蹈身體作為表達，絲毫未有通俗劇的叨絮台詞或雜沓旁白，能觸及生活煩擾的唯有那躁動的身軀，序幕即見大腹便便又大汗淋漓的一景，手足無措的分娩場面襲來，幽暗迫近的鏡頭無法安放片刻的從容，慌亂中不知從腹臍抑或兩胯間，升起一顆紅氣球，自從 50 年代的法國導演—艾爾伯特·拉摩里斯（Albert Lamorisse）拍出了經典短片《紅氣球》（Le Ballon rouge）之後，這顆氣球不時流轉在各式影像中，象徵著童年的產出與再現，在電影語彙裡，易於讓人聯想起孩童時光的純真與苦澀，物件運用無疑是為觀眾點出，作品源於一則童年的回憶，不避俚俗地從平凡的家庭場景起始，反轉引入記憶的雋永。

家屋空間的人物關係主要座落在母與女，另有父親獨立的身形，母女的身分由舞者一人分飾兩角，並運用了同樣屬於影像語言的身替（Body Double）手法，在兩者必須同時出現於鏡頭前時，迎向視角的女孩由舞者本人擔任，背向觀者的母親由他人成為替身，藉由狀似肖像的特寫鏡頭，特徵化舞者獨有的臉上印記，讓我們肯認扮演她們的實為同一人，如此形塑出重複疊加的身影，透過鏡頭的協助演示出唯獨個人的群舞，這款子從母出的生命延續與關係緊密，採取影像媒介的直接調度，其千絲萬縷的縝密強度，全然不減損於在織物拉扯牽動中的表現。衛武營國家藝術文化中心所出品的《沖流》則使用另一種身體換位的方式，來展現人我關係，由一衍生而出的化身，白衣過隙忽而引來闇影如梭，各自在兩位舞者身上竄動，又在鏡像萬花筒中交織、映照彼此的身體維度，當個體隨著潮汐細數時光推移，回到獨自一人時，發現已非原我的自己了。

這種身形拓印叢生的視覺印象，從《我在，不在？》作品中也顯現端倪，相應於母與女將對方的身體凹摺縫合，三人一組的黑衣女子以相似的翩然外型，哀戚面具般的同一表情降臨母親的房間，三者的身體編排，與影像中的

走位，讓她們吻合像是死神又是哀悼者的形象，迎面而來這個家庭的噩運，加乘以三的形體，無論她們垂手反掌或是步履輕移，都以量體般的形式瀰漫與充盈家屋空間，揮之不去的聚散離合自此駐足其中，時鐘滴答隨行，鬱滯濃重的氣息終於突圍出密室空間的牆籬，尾隨鏡頭推移我們終於瞥見家庭居所的外部，卻也見證了又是三個南亞面孔的建築工人，與視線錯身，入境登陸這個隱蔽的居所，除了側寫新加坡的人種共處現況，也將家從棲身之處變成現代化工地，家的記憶顯然將不復存，家還能是家嗎？當家屋的樣貌跟著影像所見之處，愈益完整之時，竟也預視了它未來的頹圯與衰落。

父親的角色在這部作品中舉重若輕，多數在屬於他的父系空間佇立著，穿脫他的工作服，掌控著一家生息，若是生計擁有餘裕，時間就會順時滴漏，反是生活坎坷難過，一刻鐘猶如走了一世人，時間充數在父的房間中，當然也浸沁在他的身體內裡，創作者在人父身上演繹著一段「定靜而後能動」的過程，在同一鏡頭下由日常行為逐漸過渡到表演身體，我們能明白他的啟動存在有相應的契機，他將肢體放大到符合角色的情緒，或說是總體影像的需求後，就讓身體收斂恢復到日常的疲軟，相較於表演性總是在高張狀態，這種身體的形象是相對如實與恆常的；而他的身體又是展演式（performativity）的，影像調度下的空間與物件，都已為角色配置完成時，人物的身體幾乎就是行動本身，不必編造父親之舞，即可用身體宣稱他在這個家的位置，父親的羈絆不是在與對象綿密的關係上，而是他必須為家人分配家內的時空，並操勞自己的體魄。無論作品的風格是著重敘事，或是特寫關係，身體都將以順應或抵抗的姿態安放自身於影像序列中。

《舞蹈風景》委創計畫中的另外兩部作品，《我·我們》以充滿視覺與聽覺衝擊的表現力，含納整體影像；《當下》運用不同的舞蹈類型與場館空間產生共鳴，共同擘劃出舞蹈影像的異質光譜，開創言語之外的身體敘事，舞蹈透過影像的折射，既可返景深入舞台的表演性，亦可復照於日常的身體感知，期許觀眾如我在屏幕間覺察自我的容身之所。

呼吸

2023/3/18(六) 19:30

臺北表演藝術中心 藍盒子

陳佳伶

在「呼吸」的起伏間，跳轉人生處境

一個遠渡重洋而來的劇本，反映了異地共有的現代性問題，顯然沒有造成太多跨文化差異，而是壟罩為全球化現象迫近彼此，在環境每況愈下，群體政治內的個人存有議題夾擊之下，我們尚有喘息的空間嗎？又是什麼讓一向崇尚自由的我們，願意放棄飛行，限縮生活蝸居於某處，是為節能減碳政策的身體力行意識形態所驅使，還是預約了甜蜜負荷的家累煩惱？空間在舞台上一派的極簡，無論是 ikea、夜店、在車上、公園或是星巴克，我們都要動用馳騁自我的想像力，召喚人人皆有卻又因人而異的獨特經驗，從演員舞台翻轉到現實人生，再從真實生活重回虛構舞台，這種無可避免的包覆性遍及在場每一個人，因此我們可以對號、可以置入、又同時抽離與旁觀，也因為我們同時在思考，不至於渾然不覺自我在其中的角色與位置，從空間中延伸而來的世界觀自此被完形建構。

時間元素在演出中與空間相較，顯得曖昧不明，卻也更耐人尋味。熱源與融冰的概念，比即時投影呈現的視覺效果似乎更為有趣，它可以直指現正生成的生態浩劫，南北極的融冰現象加劇，氣候愈加的酷熱，熱到一瓶水解決不了的渴，對比於劇場的冷冽與恆溫；它也同時宣告現實世界中氣候變遷的狀況，不可逆反地同步在發生，在戲劇中縮影了黑盒子之外的現況，校準對時真確的時間感，不會因循著觀眾的專注忘我，一時片刻地減緩環境變糟的速度，冰的消融是不止息的，半晌的肉眼觀察未及明確，待我們別過頭進入敘事，再重新注目於影像上時，赫然發覺與方才的注視已不甚相同，時間在這個層次上，趨近於真實的物理時間，不為各式主客觀因素的干擾，而有所駐足停留，無論世界因為我們做了什麼變得更好，或沒做什麼而變糟，時間性皆無法精準被人為所掌握。

而對照戲劇中又是如何做時間的調控，讓我們在 95 分鐘的觀演時光中，歷經樹已長成森林，卻又不復存地消失？一開始時間位移的跡象不很明顯，但足以讓人察覺，點燃一支菸的時間不到，剛抽完菸的餘韻已來，在忽而地閃現中 10 分鐘的沙漏滴流已用盡；一則等候通知的消息要週三才會揭曉，在不及憶起今夕是何夕的分秒間，令人雀躍的答案已公布；尚無法辨別，這晚是屬於誰的徹夜難眠又是誰的安睡好夢之時，生澀的陽光已初來乍到，互道早安的時刻已出現。這些或多或少，代表過去式的生活片段，我們都還來不及思索它們出現的

意義、知覺所代表的徵兆，這些恆常重複、或絕無僅有的瞬間就倏忽地發生了，我們彷彿待在劇場的太空艙裡，踏上僅前進不回返的時光機，在線性時間中跳轉，進行一場歷時性的人生大躍進旅程，當命運的輪盤總是無情快轉，身為有情眾生的我們，該力挽狂瀾、深切思索為所應為，還是不顧一切挺身向前就好？

劇末結尾在 The 1975 的歌聲中，曾幾何時覺得他們一如喧囂的世界太吵鬧，當下再聽好似推翻了安靜美好的假象，在一首歌、一部戲中盤點世界現況、細數人生百態，掌握了一些順應時間，與不屈從命運的感悟。

「動靜光影」影展：《十三聲》與《斷食藝人》的對話，  
有聲之隱匿，與無聲之現身的歷程

根據影展規劃的放映序列，希望觀眾先觀看影像版的舞作，再接續閱讀電影，讓後繼的作品作為前述創作的延伸，因此觀眾會先看到雲門舞集的《十三聲》而後再日本導演足立正生的《斷食藝人》，策展的目的在於並列兩部影像，從創作意圖、作品宗旨的參照中，討論藝術定義的賦予問題，《十三聲》在田野調查中採集了許多鄉野藝人的身段與聲音，經由表演者重新轉化運用於舞台之上，讓素人的形象，與流俗的儀式，擠身至藝術殿堂；而《斷食藝人》則在從眾簇擁中，被附加了表演性於個體行為之上，並讓原本看似無目的性的行動，受到藝術的肯認而提升其價值，兩部影像皆有讓主流與邊緣藝術的界線，產生位移滑動的效應，在這個以「藝術為何」起始的宏觀大哉問之下，我們是否還能從其他諸如觀眾、身體與媒材特性等節點中，再次拉近觀者與作品之間的關係？

在全無預期的情狀下，觀測到《十三聲》的舞蹈影像，我旋即意識到這是一個沒有觀眾在場的作品，在每一個鏡頭中幾乎皆可度量出攝影機與舞者間的相應距離，是極為迫近、沒有擁有太多間隙的，假使有人誤入影片製作現場，我想他看到的會是攝影機運動與舞者姿態連袂動作的畫面，他們共享了舞台空間，機具連同其操作者追隨著表演者的動能，而實際上穩坐觀影場所的觀者，就像是在影像捕捉身體的當下，亦步亦趨地以一種平行於攝影機具，並與舞者目光相接的方式，錯身窺視著坦然於鏡頭前的一切，我們於是具身相容般地進入舞台，卻不參與台上的調度；身臨其境似地沉浸其中，卻不涉入作品的結構，這是一個在影像拍攝現場排除了觀眾的在場性，透過屬於製程面向、唯有後設才能揭露的機具不可見性，雙重的缺席首先抗拒了觀眾自身，隱匿得以覺察軌跡卻不見蹤影的攝影機，據此才能接續在舞作放映時分，啟動一條路徑，開拓寬綽的向量維度，容納觀影者置身事內於影像空間，客觀來說，在此虛位以待補實的裝置中，我們無法獨立面對舞作，必須經由影像的引領，但在媒材的特性下反而促使觀影者，透過視覺現象的直觀更能靠近作品。

作為本身即是劇情影像的《斷食藝人》，它的觀眾與攝影機位置又是如何分布？斷食者憑空出世於商店街街角，靜默無語地蹲坐於一隅，因不得妨礙生意被驅趕，又眾說紛紜地嘉許其毅力而得以駐留，事件成敗的條件在於電影裡的群眾，他們蜂擁而上，基於獵奇旁觀或移情為自身代言的公眾正義，假以個人手機社群、媒體報導攝影的渲染，像各式攝影機的化身逼視，塑造出斷食者的英雄形象，無端地被認為一心是要絕食抗議，然則他似乎只是寄居公共空間，為自我意志而堅定不食而已。導演的攝影機則是退處眾人之後，完整地記錄著

一切，正像是隔著一層屏幕的觀影者，冷眼遠眺著影像，凝視這齣被迫展演的荒謬劇，我們不再像觀看《十三聲》時勇於突破螢幕、挪移自身至表演者身旁，影像的反諷手法拉開了觀影者的心理距離，或是電影裡的群眾代理了我們的親臨現場，又或者斷食者沒來由地噤聲，憑藉著遵從主體性的無聲身體，似乎有種目的與真理，但我們永遠無法觸及，一如卡夫卡《在法的門前》的寓言，於是幕內的觀眾逐漸失去興味，而幕外也無法吸引耳蝸裡已充盈唱咒與唸歌的觀影者。十三聲的有聲身體則透過擬仿的替身與代言，在恆動的身體中達成鳴響共振，而原初的儀式或勞作目的則已易主，形成愈加和顏悅色的觀賞狀態。

《十三聲》的最後一幕，不再是看著螢幕，藉由透視聚焦而成的遠方舞台投影，而是讓投影與布幕的景框重新合而為一，讓炫目的色塊直接躍然於眼前，彰顯了影像的質地。而在《流浪者之歌》與《大樹之歌》的組合中，我認為兩者的共通點著眼於痕跡，舞作裡的稻穀由頭頂無限落下、逐漸聚集，卻又因舞者身體的鼓動而散逸，稻穀聚散開闔的軌跡落定，就像是電影裡的主人公，總是要透過旅行與流浪間的前往和迴返，才讓他的生命歷練轉趨熟成，在《流浪者之歌》裡，觀影者不再參透介入舞台，唯恐破壞了痕跡遺留的線索，我們駐足在舞台的前緣、貼近屏幕的外圍，細數遺落的稻穀，讓領悟了然於心。

當舞作已經被影像化的同時，什麼是仍舊可見什麼又消失不見，若複製所造成的減損已不可逆，能藉由另一種媒介的特性，去補足或完善這份缺憾嗎？行經至此我們討論的對象還會是舞蹈本身嗎？以此篇短論初步回應我自身的提問。

「動靜光影——雲門的電影對話」

時間 | 2023.03.04-04.02

地點 | 國家電影及視聽文化中心

我的觀看時間:

林懷民《流浪者之歌》/ 薩雅吉雷《大樹之歌》04.02(日)17:10 &19:20

鄭宗龍《十三聲》/ 足立正生《斷食藝人》03.25(六)17:40 &19:30

偶與丑的身體想像—  
《親愛的丑寶貝 2.0：奶爸當家》

2023/4/8(六) 14:30

文山劇場

陳佳伶

《親愛的丑寶貝》是魔梯形體劇場持續在進化發展的戲碼，這次來到 2.0 的版本，讓媽媽放假去，換上奶爸來當家，劇中最經典的段落，即是功夫女生、魯蛇先生和夢幻少女，三人回到了孩提時刻，見識他們的小小身軀乘載大大夢想。文末嘗試用 80 年代台灣的經典短片《兒子的大玩偶》加入討論，讓我們對小丑與戲偶的想像，更加立體而鮮明，擴充對戲劇的觀察與認識。

《親愛的丑寶貝》中三組偏向物件偶的人物，這個物件加上偶的造型，不太等同於以物件為偶的概念，對我來說比較像是「以自身為偶」，一組偶的形象是，一部娃娃車再加上一個套頭的人物，像人把頭塞進車內，也像是讓露臉的角色穿戴上物件，這組裝置基本上是人偶裝的範疇，只是穿上身的不再是近似於人的形象，試著回想一下，同樣是魔梯劇場的作品《完美旅行》之中出現有薑餅人偶，偶裝的臉開啟了一扇窗，好讓演員的臉可以露出，我們可依照日常的看戲經驗，根據演員表情結合肢體，及綜合釋放出的訊息，判斷出在人偶內裡的身體，是在稍嫌溫暖的冬日狀態，還是正在夏天日正當中的汗如雨下，當然這個身體也會受到人偶裝的制約，不再靈活自如，而是身體必須要配合這個附加物，找出可以連動的行為方式。

在丑寶貝的娃娃車裝置裡，身體也是受到限制的，現實經驗中的車不會在天上飛，必須貼近地面才有辦法行動，演員身體於是被束縛在蹲坐的狀態下，再加上套頭露臉的形式面向觀眾，喜感與逗趣都凝聚在這個侷促的身體裡，如果說我們看到喜劇人物易於心生歡喜的原因，是由於那個身體異於日常表現，以誇張化、表現性的技藝觸動觀眾的心，那丑寶貝的偶，就是以相較來說收束內斂的舉動，在連結與觀者的關係。

丑寶貝的偶還提出了另種關於「身體視覺幻術」的觀照，在上述歷程中，除了演員直面觀眾的臉，那身體的其他部份呢？其他部分是以黑衣人的穿著融入背景，卻又要即時地操縱另一個指代的身體，這個嬰孩形象的身體偶，代替的是演員們已長大成人的軀體，如果以純視覺的感官來說明，我們會驚喜於嬰孩偶身的自動性，它由一雙我們看不清的黑色魔手所操縱，自行活靈活現地動作起來，但對我來說最魔幻之處在於，這個裝置將同一個身體，切分為不同地兩種運動方式，嬰孩的臉是由大人角色的臉所重疊，基於一種主動性的演示，他導引出偶的主要性格特色，而那個黑衣人的身體，卻要以最無差別、最隱密的動作去操作偶身，雖然說這種控制也基於精密的演員思慮，但就觀眾而言，

那是難以分辨出這個隱蔽身體的差異性的。舉例一則淺顯的比擬，民俗藝陣中的「老背少」有著相似的概念，演員的身體扮演的是自己，但又同時不是自己，他必須要兼具年長者與年少者兩種身體的表現性，丑寶貝的偶則是以嬰孩偶身，及角色的頭與臉，相互指稱代理彼此的身體，並特異於黑衣人的表現。

回到《兒子的大玩偶》電影，為什麼我對劇中的小丑會有「以身體為偶」的想像？玩偶爸爸實際上是一個看板工，在穿上小丑妝容與看板，進入到他的街道表演場域後，由於拘謹自卑的個性，他的身體愈發萎靡不振與靜默，絲毫沒有引人注目的表演能力，唯有面對他的兒子，才會顯露從容與風趣的一面，他在同一個小丑裝裡，裝載了截然不同的兩種身體形象，一個是限縮的，另一是回復自我的，並不是小丑裝扮賦予角色悲喜，而是身體形象促成觀眾的聯想，在《親愛的丑寶貝》中也有同樣基於以身體為器的構成。創作目的迥異的電影與戲劇表現上，希望能粗略地歸結出一個能交互指涉的空間。



## 跨越疆界後的原民認同在哪裡？－《泰雅精神文創劇場》

2023/4/7(五) 19:30

臺北表演藝術中心 藍盒子

陳佳伶

《泰雅精神文創劇場》說的是園區最後一組原住民，與被原鄉遺落在外的研究生，之間所發生的故事。研究生的原民認同有點荒謬，原住民的族群意識稍嫌語焉不詳、蒼白無力，就像是速成的文化，易於引人發噱，這種陌異的經驗由來，源於紛陳的族群歷史事件。在 80 年代台灣的土地上，有風起雲湧的族群正名、還我母語運動，然而舊有的文化習俗一旦被拔除、被取消，哪有那麼容易追本溯源、回復在夙昔？或者時空已俱時推進、異地雜處後，復舊如舊還能成為必須嗎？都市與原鄉混血、現代性與傳統文化的融合，已成為當代現況，究竟要將自身置放於何處，才能回望並跨步未來。

奠基於原住民題材的作品，在角色扮演上(role playing)，觀眾不禁會有演員是否有重演自己，抑或扮演他人的遐想，誰才是那個真正的泰雅族人，是否如劇中人物一樣仍保有部落的記憶？誰又是那個隱身在都市的原住民？對號入座般地挾帶著佔有資源的自我戲謔。不同種族的文化殊異與獨到，是帶給演員更多設身處地的聯想，而愈能進入角色生命，還是會造成自身與角色之間因經驗的陌異而更無法企及。演員一如先行者般能給予角色養分，或是要加緊努力學習，才能跟上人物的劇本歷程。這些懸念隨著每一段落像是玩著大風吹遊戲，串聯了個人的田野與角色的特質，在演員與原民身分，專業與素人表現之間穿越，開啟了許多後設的想像。

在舞台搬演上(staged)，故事剛開演，在主角人物甫登場、初試啼聲之時，觀眾尚在辨別每個人的語氣及個性，有個欺眼的裝置悄然被注目，等身擬真地座落一隅，我正在接收端等待它的發話，因為橋段鋪陳的意外插曲，發現被作假成真所愚弄，為了錯視而發笑了起來，再次加乘了舞台造景的人工與非自然狀態。中段的結構則是出現了畫外音，帶有監視與控制意味的指令，無法勢均力敵的話語來往，著實顯現出不平等，一如異文化的殖民與壓迫。故事發展至後段，時間行進到必須配合閉館場復完成，舞台逐漸隨著物件的退去而淨空，終於要恢復為空台的樣貌，駛來一輛由真實世界而來的龐然大物，將一切席捲而去，舞台的事件或許業已落幕，但現實人生的問題仍舊繼續。

關於裝置、聲音與真實物件的三段配置，它框限或是劃分故事中的文創劇場，與演出時的舞台劇場，甚至將想像外擴至真實世界。生態園區的空間諧擬，進階地再次以人物戲仿，虛與偽的相掩裡創造短暫的真實；角色透過自我

的解嘲將生命的困境消解，但卻無力阻擋單向性話語的攻勢，造成溝通之困頓與理解的闕如；真實議題的沉重，可以經由舞台轉化為輕盈，截至曲終人散前，或許我們已經習得從主體置換為他者的觀點。

在文化展演部分(cultural performance)，劇中角色吸納了現實田野經驗，展示自己應如何被看見，反映當代原民為他人展演，與自我表現性的辯證，經歷了不同世代的文化侵擾，當傳統習俗的承傳已斷裂成巨大的鴻溝，絕對的復返已無有可能，在當代的原民現身中是否能達成和解與認同？劇中老中青的原住民設定，長者身分遺留最多外來文化的影響，體現在她念茲在茲的宗教信仰與往日回憶；中生代的表現最內斂而沉默，但他投入族群事務的決心，正是向外展現自我的方式；年輕世代則樂觀而活力，並不抗拒肩負傳遞的使命；另一方面研究生則是以展演、暴露缺點的方式，達成彼此的和解，形式各異的展示與演繹行動，或許無法彰顯原民最初的本真性，但其各自秉持著一份比重不同的真實，夾雜在整個族群裡。

原民三人最後駐留園區的原因，我認為或許是他們珍視著，與觀眾的溝通與交流機會，等待著再次訴說自己的管道，而在專家學者、原住民及漢人的三組結構中，也存有發聲的路徑，原民作為台灣原生土地的主人，在專家的引領下朝向更多的觀眾，進而建構自己的舞台與表述方式。當代的原民行動，把原鄉精神編織到都市生活裡，將傳統縫補到現代性經驗中，兼容文化的混種，讓自身流動成為可能，在原民性復甦的時代，人人覺察自我為認可的樣子，這樣的光景應指日可待。

2023/4/22(六) 15:30

萬座曉劇場

陳佳伶

### 無明與無能的觀看：《睇·女》

《睇·女》(Bird-Watching) 是艋舺國際舞蹈節，國際交流單元中一檔 25 分鐘的演出，由香港女性編舞家所創作。劇場門甫開啟，觀眾魚貫入場，從遊走的視線中，可瞥見燈光未明的舞台中央，佇立著一尊雕塑，在舞台頂端曳下漏斗狀的遮罩物，此血紅物件的尖端處攫取住人形裸像的頭部，我們忖度著該以什麼距離面對它，在遠端目光下，可遙想映照出古典人體雕像的理想典型，充滿均質勻稱與穠纖合度的飽滿輪廓線，唯一缺憾的就是這座人型不包含掌握心智的頭顱，獨留裸露的軀幹供人凝望。

節目開演眼前更為明朗，人形忽而動作了起來，清晰地覺察到這是活生生的肉體，不是無機質的雕塑，更不是由人工智慧所操作的機器，這具裸身袒露的極為徹底，未有絲毫地衣物遮蔽，全然坦蕩地回到身體的原生狀態，膚色、毛髮、外顯器官等全都一覽無遺，以手部為主的動作持續著，張牙舞爪即是在形容此刻狀態，這具無頭人張揚著他奇異的手勢，雖看不見口部如果有的話應也是血盆大口，沒有腦袋的身體是否更不受控制，或是它生成了屬於塊狀形體的自我意志，而我們不自知，有時它也自我獸化，呈現四足跪姿或四足朝天，似動物一般露出性器或說是排泄器官，這一切令人心生抗拒，不想和這似人非物太靠近，所幸它的運動受到赤紅頂篷的牽制，無法大幅跨越位移。

究竟是何種原因，讓這個人人皆有的身體，形成如此歧異化的聯想，只是因為缺乏頭部的統整？還是有著面容消失的焦慮？這個身體去除了我們最為熟悉臉孔，我們總是和鏡中的那張臉對視後，處於視線交錯處才能全盤地檢視自己的身體，否則就只能片面地鳥瞰局部，頭顱被拼貼般地移置他處後，個人的視神經就像是接錯的電話線，狂響個不停，於是啟動了時空的超現實旋鈕，異世界的一切都想來佔領這個空缺，漸次地超逸出日常的想像，表情的喪失更讓情況加劇，不但少了一則身體的線索，肉體自身也宛如竊取人類基因的外星人一樣，發展出自己的臉孔，抖動的胸部、扭曲的身形都像是在訕笑著我，我與這個台上的身體是絕對的陌異，無有交集。

演出末段回歸較為身體二元的想像，出現陽具的意象，及性別關係中親暱共享的時刻，但性別政治的處境在作品中已被鬆動，這個身體不僅只於對陰性或陽性身體的流俗定義，它飽含更多中性或是特異的概念，從原生流變出對自我的異化，轉化裸體即是性感，或是裸身即構成情慾的觀點，也隱含身體的自我看待與他人認定觀念不一的問題，這個作品在渴望被看與拒絕觀看中遊走，提供了莫衷一是的想法，那就是每個人身體或許都有逃離社會建構，使之成為

獨一無二個體的能力。

4/15 (六) 14:30

牯嶺街小劇場一樓實驗劇場

陳佳伶

### 不再禁錮的身體《石·洞》

2023 台北交際場《石·洞》是身體氣象館歷年來發展的行為藝術表演在今年的計畫，三場分屬不同的主題，我觀看的場次以「聲音」為主軸，三位藝術家透過演出將「身體」捲入現場事件。觀眾身為聽覺接受體，恆常聆聽聲音的狀態，是在腦海中聽聲辨位或是感受音樂的氛圍，若在演出中留意收音機具的所在，可提供另一種事件觀察的線索，例如從被輾壓物件的隙縫中所收集到的聲音，和我們在寬廣空間聽見的碰撞聲是否一樣？不透過口腔共鳴器直接轉錄聲波振動的嗚呼聲，與口傳之聲可否相同？當我們在擔當發聲的舞台上，卻將話語權讓渡予他人，這代表了什麼意義？

#### 奇觀化身體/身體異地置換

在劇場、美術館、事件現場或錄像作品中，觀看行為表演究竟有什麼不同？空間、觀眾與現場性的調度，各自在不同的成分下運作，雖然比例相異，但都是透過身體的擾動改變平滑的空間紋理。用更為日常的經驗比擬，可能會是去參觀動物園的體會，唯有透過這些被限縮生活圈、被景觀化的動物，我們才能臆想個人與自然環境的連結，或是透過影像的微觀窺看，設想這些物種在原生地的樣態。行為藝術家演出時，將自身設限在舞台上，就像是從事件現場被流放於劇場的自囚者，透過對自我的撻伐、個體的被凝視，勾勒出對社會議題的情境觀點，並生產出身體奇觀化的想像，如果說劇場是一個完善與美觀的藝術殿堂，我想行為創作者們，正是想讓載滿奇裝異服、肢體畸形者的瘋人船，重新返航停泊的人。

#### 預期中的意外/偶發的意外

揀選了演出的三個片段，作為我的觀察與反思。開場演出是一個「鋼鐵公主」的段落（請容我如此稱呼），纖細的視覺男性身軀包覆在短版澎裙之中，縱使他外加了堅硬的金屬形成自我保護，實在難以支持那個脆弱、外露的腳踝，足蹬雖不及三吋的高跟鞋，在墊高不平的鋼板上踩踏、製造聲響，伴隨著每一次的掉落再重新登上，愈發讓人擔心阿基里斯的弱點即將爆發，面對這種可預視的偶發意外，藝術家用一種本能的反應來顯示，就跟你我一樣，再度多用一點平衡感努力站穩腳步，在即將扭拐和勉力扶正間完成這個過程。參照去年《選美小姐》的演出，男舞者同為踩踏著高跟鞋起舞，他使用膠帶固定，讓鞋子與身體更為適應與契合，想必是經過無數次的練習，讓跌倒這個預期中的意外，都能具備表演性，並顯示完美的身段與保護自己，機遇與排演的選擇，形成兩種

不同的創作意象與表演風格。

### 有譜與無譜之別

第二段的演出精華，我姑且稱之為「眾聲喧嘩」片段，藉著眾人之口輪流唸唱出中文狀聲詞的語境，開展由身體發聲的協奏曲，這個段落很難不讓人聯想到林其蔚《磁帶音樂》系列，我獲知此作品是從《為繆札克而作》版本而認識，它是由倫敦人聲樂團的演出所拍成的紀錄影像。在形式上，「眾聲喧嘩」將英文子母音組合成的語音，轉換成在地由「口」為部首的發語詞，使文字在被誦讀時，多了一層符號運用的身體情境想像，藝術家同時也是加入演出現場的先行者，他以身示範該如何發聲，邀請大家獻聲共演，登台的眾人雖然並非素人觀眾，但應也是在接收指令後，在台上以近乎排練的狀態，來協助發展這個段落，在這段連續性的排演過程中，眾人尚未構成和諧的共振之時，演出於是乎完成了，結束在一個人人都曾參與過發聲的狀態。而聲音藝術家的版本，則以模組化來進行，透過一定數量的測試與排練，找出一個演出時所能呈現的最佳效果，藝術家作為創建機制的旁觀者，他的目的是調控出一個群我制度，確認每個人都能納入群體，但同時保有一部分自我，達成符合劇場性、表演形式的準則；行為藝術家在意的反而是身體的能動性，保留原生與未規訓的個體。

### 離心的劇場/向心的在場

末段在一個獨樂不如眾樂的光景中進行，藝術家先宣稱他今日不做行為藝術了，我想他是為了扭轉大家對行為藝術的刻板印象，開場有個表演性講座的錯覺，簡略的自我表述搭配裝飾著自己，詳細地介紹神秘人物，待人物出場演出後有著急轉直「上」的表現，被點名的、被吆喝的大家紛紛走上台前，另一齣共演正發生，我看見這群被認為較有舞台經驗的人，也是有著在猶疑中漸次轉向開放自己的過程，在這個歡快的動態時刻，可以提供什麼給身體不動如山的人思考？演出目的絕非要促成互動模式或沉浸體驗，而是要徵求大家對性別自主的認同、對身體運用的支持、對當下參與的共識、對族群事務的附議、對觀眾交流形式的接納等，各式需要反饋的議題，唯有眾人之力量才能凝聚，在此場域中集結了主動參與，及被動在場的群眾力量，捨我其誰或只是見證，都是一種置身事內的表現，我們是共在創作事件中，不是為了完成某人的作品而來，經此趟行為藝術的遭遇後，在慶幸不是我上台之餘，或許能給予自己應該是我的理由。

2023/4/28 (五) 19:30

國家兩廳院 實驗劇場

楊世豪

### 新人新視野之一《After》物與我的非普通關係

在空無景緻與人煙的舞台上，唯有黑膠地板遺留的刮痕與被拆解的大環靜置其中，瞬時有些迷惘，究竟來到了是個曲終散戲的表演場地，還是靜待揭幕的創作空間，抑或在某一時空境遇中，兩者已被不著痕跡地融接起，形成自我參照與循環的能量？物件的物理特性在尚未運動之始，已具備了表露的線索，它必定是沉重而堅硬，才能遺留如此顯著而夯實的行進軌跡；它的外型大抵不如想像中穩定，是可曲扭、並擁有變異分離的質性。

章節由記憶而起，就像是與物件初相遇，觀察的探勘轉為觸覺的摸索，聲響則是附加而來的效應，摩娑與刮擦的動作，形成極靜中才能感受到的聲音，金屬的紋理在無數次的接觸中，變得平滑而溫馴，它當初的野性不羈，都在砥礪打磨中轉印至愈益粗糙的掌心，環與手分別以自身的減損彰顯了對方的成就。重量與質地也是屬於物件環節的特性，負重與手執的沉甸甸感是否有所不同，共同的背負前行可否有比單向的拋擲，更能達到身與形彼此的共鳴，以人的身體度量屬物的律動彈性，在反作用的力場中，喚醒主體與客體可相替的共舞關係，形構著物我兩忘的目的，開展了現場能見可聞的共感頻率。

在兩個段落中的靜與動及慢與快，感受到一種身體的寫實主義，如果說上一段靜態的脈動，是透過自我扮演所形成的追憶過程，那這一段極為躁動的情緒，就是在重現表演場域的戲劇張力，不論是將自我映照於外，或是摺疊其中，都歷經了時間的積累與轉化，不再是那個充滿欲求的原我，而是摻入純化後雜質的我，有著更多的意識與思辨依附其中。大環的生命力因循著速度感，被暫時收納進身體的操控裡，受動能的催化服膺著慣性而動，但也正是拋下那游移的心緒，讓本體儲存著自動性的機械能量，產生了加速度運動，在快速的旋轉中，仿若錯視了軸心線的存在，而身體似乎也要能辨識那條虛線，才能落實自己的軌跡，才不至於產生偏移與眩惑。身體雖可覆手宰制，卻也仍需克服反逆而來的搖晃衝擊，經由不綴地技藝磨練，始能促成兩造的平衡相惜。

大環與身體也好似運用了軸心旋轉時，所產生的離心曲線，將物與我拋開了既定的套式，拖曳出恆常的慣習，在動能趨緩後，才能另闢蹊徑轉入靜態的解構與重組，若大環有屬於自己的靈性，難保它被拆解、重新賦形後，還能是原來的大環嗎？所幸與之相互扶持與較勁的身體，擁有技藝的積累與靈光的紛呈，讓它在不動中也得以照見堅韌之餘的可變性，不論是動如機器，或者靜如雕

塑，本心依舊常在。演出終有觀眾散去的時刻，從面對他人的狀態，回歸到創作正視的自己，哪一個片段會自我真實的期待？真實的面向所指，並非自行演繹創作作品，更非揭露自己的在場，也不是單一地浪漫化物我關係，寫實含括的是理性而節制地反映自身所處的創作意志，開啟多面向思索的表演取徑，勇於拾取與排解小我的片段提問，因為那或許是更大群體的共同難題。

陳佳伶



2023/5/14(日) 14:30

樹林藝文中心演藝廳

王世偉等人

### 賦予被動的權利《爭》

《爭》可視為是《群眾》原班人馬的續作，在前一部作品裡，舞者降臨為眾人的精神領袖，情勢鼓動著觀眾，令其化身為事件現場的參與者，冷靜的觀者以目光迫切地尾隨，躁進的行動者勉力擠身向前，只為確認彼此都是在場的目擊者，好似我們就是那休戚相連的命運共同體，這次的《爭》將觀眾從遊走式的狀態再度擲回鏡框式舞台，動靜中身體趨向穩定，如果說《群眾》是在鼓譟的抗爭現場，形容群我密不可分的狀態，那《爭》就是事件欲來前的靜籟，亦是不合作後的死寂，液態湧現的群體運動轉向，或說是溯源為固化的諸眾個人，似乎又要由大我出發，重新看待每一個小我的順從與抵抗。

《爭》回返傳統劇場空間，將每位劇場人熟爛到不行的演前提醒，化作延遲不止的時間、任其蔓延的內容，叨絮連環地齊發，只為塑造優良觀眾的身體，使其符合劇場的使用方法，這般僵持不下的還有一般票與權力票的規劃，有著價高與價低的權力分配，無法確知在國家級大場館裡，從上千元到一張紙鈔可購得的多樣性分區，能讓觀眾擁更多的公平與民主；還是小實驗劇場裡集中均質的票價，才是共融與平權的真諦，但在《爭》的入場配置上，讓安穩端坐的姿態，與無處安放的身體，透過仰望及俯視的視線對比，無不體現受階級擺佈的命運，除非極度從容與滿載自信，否則很難享受那歡欣鼓舞的樂音，不論從《爭》的前導印象到劇場的慣性規訓，乃至現場氛圍，音樂的降臨更像是在訕笑起舞不能的身體，少有片刻的解放，反而是更僵化禁錮身在其中的個體。

持一般票的觀眾在進場時被植入了一種懸念，在踏上舞台、游移其間的片刻，我們的劇場常識無法派上用場，不知將自我定位在何處，對號入座還是自由就位的可能性會在哪，被騰空的是身體也是心靈，唯有更加地依賴與盲從他人給予的指引，暫時將身體的自主性交付出去，只為一親劇場作品的芳澤，置身在內，我們往往無法客觀地繞經外部，再次思索與抗辯，《爭》透過兩方的對峙、貽笑冗長的宣導，揭露大環境中對於規訓身體的事實，個人欲燎原的是對外部世界不服的內心抗爭，被壓抑在心底的火種，是否得以突破凌駕之上的藩籬。

黑色布幕在身體的操弄下，聚攏為似有生命力的團塊，正在進行自我的生成與塑形，過去我會在意軟性物件的質地，此刻更想透視底下翻動的軀體，團塊沒有它的指向性，無法得知頭是前進的方位，還腳才是移動的導引，不經意露出蒼白的一手指間，或是青恂的一節腳掌心，這些肢體實屬同一人，但又像是聚合了複數之人的末梢，這股黑色浪潮席捲在現場一切，囊括了所有人的目光，

倘若我們也緣身在此景中呢？如果黑布這時也從頭籠罩著我，這個從主詞轉變為群體代名詞的我，是該跟隨著潮流而動作，成為沒有長相表情的一己，順應一呼百諾的趨勢，共同彰顯所屬群體的形象；還是該執意保有用以區分不同的獨特臉孔，確保個人的自由意志尚存，反轉宿命的勇氣仍在，若全面地浸淫其中，真的能倖免自身被翻覆與擾動嗎？群體與個體的我，哪一個擁有優先序位，哪一個又最能代表自我？

每日攬鏡自顧的同時，能釋出多少耐心持續地檢視自身？花錢買一張戲票所得到的權力，究竟可以擴張至什麼地步？是否願意負擔成本，只為了看舞者不跳舞？觀眾席出現於舞台上的這個段落，可以映照這份提問與想像。舞者現身於對應於我們的觀眾席，這個忽而展露的第二面台，縱容著舞者如我們一般，鬆弛癱軟於椅背上，帶著似有所圖的視線，卻又漫無目的地瀏覽目空這一切，而觀眾遠道共聚於此，是為了獲得經驗還是尋求反思，我們最低限的付出，是仍坐在座位上並保持著精神，還是購票的價值在此時會出現一列評量機制，就像是演後問卷上的滿意程度，我們會給這個軟爛不作為的身體評低分，就像是可以有給噓聲、喝倒彩的權力，還是媚俗地一味叫好才是優秀觀眾的職責。舞者的義務只能是持續地展現身體、提供觀看，反之觀眾可以忍耐帶有影射意味，且鬆懈不遮掩醜態的身體能有多久？這種靜態散漫的表現，會促成一個安全的作品，還是掩蓋了欲衝破邊界的行為。

上述從大的劇場環境說出，揀選了衝突感強烈的片段，從稍遠的旁觀視角，到身臨其中的對視觀點，就個人而言，作品後設地跳脫了傳統觀劇經驗，像是發生於展覽空間，加入參與式創作的感受，但又是劇場限定，封閉性作品似乎能精準預期觀眾反應，或提出錯誤的保證，而開放式創作不僅是演員能根據現場氣氛作出反饋，觀眾的行為應會讓作品歧出新路，或者只是令觀者坐困愁城，我有充分的理由與權力，贊同主創團隊的實驗精神，不僅是想製作賣座作品。

陳佳伶

2023/5/27(六) 19:30

臺北表演藝術中心球劇場

動見体劇團

### 以繽紛預視凋零《落英》

陳佳伶

先有中篇小說的〈落英〉後有舞台戲劇版本的《落英》，我也是基於此順序認識這個故事時間短暫，但記憶時間綿延的文本，其肇始於不足以漫長的集體公路之旅，卻回溯了主人公青年至熟成階段的大半生，文字下筆於喃喃自語，在三單頁的篇幅中，主詞由我轉向人物之一，再到他、我、他們，又急道出了人物之二，最後落點在一神秘人身上，如此鋒迴輾轉地說盡出場角色，以致讀者一時片刻無法認清誰是真正的發話者，迫切地欲一探後續，劇場中保留了這種韻律，獨白式的語句紛陳觸發，形象外向的角色大放厥詞，叨絮徘徊不停，反之內斂的主角娓娓婉轉述說，讓渡部分的話語權，跳脫絕對的主從關係，也為改編後的故事擘劃出新意。

文學作品中的場景，主要在現實時間的車上，交雜有回憶時光的芒花河堤，與廟埕中可俯瞰周遭的置高處等，劇場在此基礎上復加了遠景與近景的推移，並在不同的等高線上安插了事件，硬生生地將腦海中由文字建構的影像，於舞台象限中透過空間調度，將原本猶如跑馬燈閃現的平面感，在立體層次間活靈活現了起來，視線第一層為車內聚首的各式角度，男人們的心腹話在此流轉；舞台的內緣像在芒花交錯的記憶深處，早被掩埋的怨懟不滿重新被剝露；仰望的一隅是意外的發生地，危顛而不忍卒睹，其先預存於不可見之處，靜待時機成熟而後現身，也有另一處無論文字與舞台上，都是臨時顯像的鷹架，這些接連出現的天際視角，搬演著主角的英雄形象，但卻無法予人仰之彌高的想望，這個並非天賦而是搶取豪奪而來的英雄外衣，總是壟罩著悲劇的陰翳，以失敗作為武器，玩著輸家的獲勝遊戲，令觀者無法打從心裡認同卻又充滿移情。戲劇將文字影像實體化的過程，採取了多元的景框與視角，經由透視從外而內漸次聚焦，化簡為繁的作法並不與原著違和，讓圖式想像的語意更加豐厚。

作家筆下的男主角在逆勢中崛起，把不甘心與飲恨化作成功的養分，但無可避免的厄運仍如影隨形，感情的挫敗、工作的危機莫不干擾他的命運，試圖削減他的父權勢力，悲劇英雄的形象是否有令他跨出開明懷柔的一步，進而反思陽性霸權的墮落，改編後的劇本在此節點上以逆反方式，更迭了傳統的穩固狀態，原文中引起主人公與他的情敵間競爭的一介女子，有著溫婉性格與優良家世，在雄性目光中猶如女神一般的存在，戲劇中轉折了這個設定，令她向蕩婦的隊伍靠攏，身為全劇中的唯一女性演員，先是演繹了情婦，後裝扮為驚鴻一瞥的母親與面試官，促成角色的多樣性，被賦予了周旋於共聚一堂男子之間的身段，她轉化被標的為贏家獎勵的物質性，多了一些陰性身分的血肉，然而混

和著情慾自主的嶄新個性，是否有讓女性的角色更為立體，雖不盡然有完善的鋪陳，但仍把順從化作積極的抵抗，衝擊由陽性社會所建構的應為女子樣態。

若說無力消解的中年危機，是陽性社會編碼中的缺陷，其中對於性別意識的蒙昧、無法洞察他者的心理狀態，及一廂情願的依附，暗示了勢力的消長，但陰性思維是否得以在間隙中產生，就我而言敘述的動態，似乎更往人類的心性而去，雖然卑微仍保有寬宥，無關乎性別僅是中性的人性光輝，在陽極必衰、陰轉而盛的調和中，再度找到一個居中的出口，就像在依想像力構作的小說，與必須被演出的劇本之間，再造另闢蹊徑的故事。

2023/5/19(五) 19:30

臺中國家歌劇院 大劇院

瑞典哥德堡舞團

### 身體的順流逆流《Skid》、《SAABA》

陳佳伶

《Skid》與《SAABA》是瑞典哥德堡舞團的雙舞作，部分舞者在兩部作品中皆有現身，在同一身體中照見不同的表現方式，是有趣的觀察點。34度的斜坡宛如一座溜滑梯，任何帶有重量之物在其上無法保持恆靜，皆會受重力之影響而下墜，當舞者的雙腿有如託付履帶運送至坡頂，徐緩地出現在觀眾眼前時，不由得令人聯想起了崔莎·布朗（Trisha Brown）在1970年的《Man Walking Down the Side of a Building》，彼時在影像中看到的，也是由一雙男人的腿為起點，迎來即將發生的身體運動，十分不同的是這雙腿藉由安全繩的幫助，下一幕即倏然站起，讓身體與牆面形成垂直的角度，開始了他的行走之旅。

而《Skid》裡卻是在腳的懸空踩踏與降落后貼合斜面，讓背依靠著平行坡度，彷彿匍匐著向下前進，若下墜是不可逆的抗力，要如何減緩重力的推移，好讓身體在向陽面壟罩多一些光明，似乎躺平增加摩擦力是一個好方法，率先感受到的即是或仰、或臥、或側的肢體，各式的身體無論是探頭現身，或準備以腳觸地，它們都不若渙散在平坦地面之時，需要大幅地翻滾和挪抬，才能移動自身，在斜坡上大抵是維繫著鬆弛就能保有動能，在手掌表層、衣料材質與斜面的作用力銷抵間，控制著下滑的速率，速度的增加近似身體的流動滴漏，也是循序漸進，直至身體逐步挺立由坡度拉拔起，動勢愈發增益，好似不再胼手胝足、屈身求全，偕同影子壯大了自我的身形。

裸露沒有包覆的手，將指紋壓印上斜面一邊探觸其質地，傳送到鞋履保護中的足踝，就像我們在鳴槍起跑時，透過以手觸地的感受傳遞至蹲踞的身體，提供雙腳繼之而起的動能，足底雖無踩踏至坡面，它必定也能體會轉拓於指尖、傳導自穿戴物質的摩擦力，在粗糙與平滑的係數間，推舉出茁壯身體的動勢，而影子正是拔地而起身形的見證者，它就像彼得潘童話中失而復得的影子，重新找到與身體縫合的方法，舞台上的影子若作為一個獨立的元素，它往往被框限於觀眾的對視直立面，脫離了孕育他的身體，反之若影子只被視作光的殘存物，它便被隨意棄置於舞台平面一隅，而這只在斜坡上的影子，利於目光可見的視角，有助再度回歸貼合腳底，並由腳尖漸次延伸出去，與身體形成了宛若向光面上同株雙生的植物，影子在光線明朗之時，全力奉獻自我的氣力，扶持身體可於坡地上屹立不墜，絲毫不在意暗場後自身的消弭，轉化作為如影隨形的虛化客體，使得身體與其產生光的物質，共同保有具象與顯影的雙重意義，讓演出不僅於身體與抗力物質間的能量相抵，而是讓空氣中摩擦阻力，與光的粒子傳導間交集出正向的可能性。

滑梯除了下滑還有另種向上攀附的可能性，對抗與生俱來的地心引力，當我們立足坡頂、俯瞰平地時，是否會有征服的快意，或自覺渺小才是真實處境，在去除欲超越對象與工具時，該如何讓自身接近崇高，是否會像在《SAABA》中一樣，躡起腳尖、上提重心，縱使無法登上巴別塔，只能如履平地，也勉力地墊高自己，好似高於頭頂數公分處的空氣更為清新。

若舞者奠基於古典芭蕾舞的身體，直立起腳尖並非絕對的難題，但也實屬不易，必須在鍛鍊與調整中求取平衡，單一動作中的挺拔是偶一為之的場景，多數時刻是在凹折與顛巍的肢體裡，發展一種中心思想，如何在外部侷限與本體控制下，完成編排與共構作品，涵蓋對自我抗衡與和解後，並涉入群體，若我們認同身體有其多樣性，也就易於理解在調控後的個體，仍將包含各式奇特殊異的外顯形態，制式的完美在這裡似乎不是唯一訴求，在身體迥異乖張的情境裡，為何觀者仍然足以領受整體的協調流暢，完滿視覺上對美的感知，我想那是一種在數大中始能體現的，對於崇高與壯美的追求，聚焦在個人之上的是勉力完成使命，接受不可能無暇的異己，座落眾人其間的是對舞蹈的執拗心意，帶有信仰的至誠屬性。

如果說《Skid》是在演化抗拒重力的兩面性，其無可避免的下墜與向上克服困境，那《SAABA》就是內化的折衝與調和，兩部作品皆保有在受制的缺憾中嚮往美的境界，雖不若 Trisha Brown 的創作擴及空間與實驗性，仍深化我們對表演殿堂的認知與身體感受力。

2023.6.16(五) 19:30

國家戲劇院

黃翊工作室+

## 以折衷幻化完形《墨》

陳佳伶

舞台以一個單面敞開的幻術箱形式迎向觀眾，座位席正視的立面處有著首要視線的投影，一路可延伸至舞台的地板與前緣，但真正如臨眼前的是像蟬翼般的薄膜投影，包覆了整個箱型的開闔面，舞台正是建置在如此的影像裝置中，它令人聯想起舊時代以映像管顯示的箱型電視，不同的是已從二維的視網膜影像，轉化為三維的舞台幻覺空間，猶仍記得初識這個箱型螢幕之時，冥頑恍然中認為真有人兒在侷促的空間中舞動，今日坐進《墨》的觀眾席又重新召喚起同種由視覺引起的身體感知，而這種感知的錯覺卻被真正的實現出來。

在此作品中的媒材特性，將書法化約為線條，透過機械程式轉化為身體的構成，皆能被充分揭露並精練其形式，伴隨著音樂而來的影像，似乎就顯得十分曖昧，影像的內容屬於線條，其擴延出的感受轉印於身體，那影像媒介究竟擔負怎樣的任務？童稚蒙昧時困惑於箱型螢幕中到底如何藏著舞台，移動身體勉力轉換聚焦視角，卻只能見識隱約的光點遍布於平面之上，絲毫不可得知轉換其間的物件距離，只能渙散望向其中，面向《墨》的舞台，由於投影的象限分布，有著不同的層次深度，當身體由暗處的邊角划向舞台的可見中心，我們似乎都能跟隨著音樂節拍，掌握舞者舉手投足時，擺弄著空間聚合的張力，這些投影在空間中的射線，能普照映射入每位觀眾的眼簾，不論坐的或遠或近，或偏移或中心，我們都獲得了舞台的全面展開，自覺感受到了觀看的最佳距離，錯視的幻術於是再次實踐。

人與機器人共舞的篇章在《墨》中出現唯有一段落，但或許可藉此推展出身體在作品中的關聯性，機器人能站上舞台如同真人舞者一般，歷經許多過程，諸如發展動作、修整細節乃至與影音相呼應等，但為機器人編舞應和舞者工作有所不同，機具並非是適合反饋的載體，而是設計來精準執行任務的，編舞的對象受到連串程式編碼所喚醒而驅動，它像是忠實執行意志的物質世界一員，與其說機器人被賦予一顆鮮活的本心，不如說是編舞家傳導了自身獨特的靈氣，在這原本不為活物的物件上，它作為創作者分身的能量，必然高張於被視為擁有主體性的姿態，機具擁有天賦的靈魂，和被承載了舞動的條件，是否擁有高下之別，我們不應忘卻它作為共舞者的身分，必須和編舞家一同呈現演出，機具的肢體是牽動，更是要謀合於它的舞伴，機器人能被塑造的個性，要能確然大於自我的賦形，保有最大的緊密與共構的關係，機具遂能彰顯它作為媒介的特性。

為機器人編舞暨共舞的過程，先是藉著程式複寫了自我的意識，再由機器人傳達了片段舞作，作為創作靈光物質化的重現，編舞家的加入撮合了舞蹈的模組，構成思維之我與肉身之我的共舞，透過身體與機具的裝置，讓前置的意念與當下的觀想再度交融，開創了回返自身的迴路，在舞台上流露創作與演出時刻兩種不同的狀態，啟發觀者的反身性想像。而表演肢體的展現，也揉雜有相異的風格，綜觀瀏覽時，易於感受到舞者單向度的強勢動態，駕馭其上並充滿控制力道，顯示有主從關係；細部檢索時則會發現，舞者協調並濟的軟性回應，醞釀著動作使其節制內斂，保有對精工造物的崇敬，在兩種氛圍的對應中，或許可以討論一個問題，我們真正能期待皮諾丘變為一個小男孩嗎？機器人可脫離被制約而擁有一顆心嗎？科幻小說家為機器人訂立了三大定律，設定了機具必須臣服於人類之下的原則，庫卡在它的工作場域甚至是舞台，應也被約定須與人類保持相對距離，編舞家先是突破了一層困境，在試煉與排演中增加安全與表演性之後，超越邊界還值得被想望嗎？

或許其他方向的回響才是正途，人與機具錯位及並置的同步中，實則是運用視覺的距離，拉近與觀者的心理關係，其他舞者與投影線條共舞時，覺察舞者個人擴張的主體性，不會是主要的觀察點，反而是身體在鬆弛的狀態下，相較能融入線條影像交錯的整體舞台，如果媒介被越界表露，我們會感知共同構成的兩者正走向一種套路，反之處於收斂藏鋒的況味中，愈能展現合而為一的真功夫，在這個不同媒材交織的獨特情境裡，探索媒材的邊界不再是首要重點，讓銳利之處的弱化、模糊空間的增加，有助於整體感覺的調控與掌握。

影像裝置讓觀者彷彿身處作品的核心，而舞台上能動能靜的身體，卻能貫穿整個創作，讓想像力從外部至中心雙向位移，複數的洞察點在背景分歧的觀者身上，皆能發揮效力，有時在觀演的當下，會思及如果只能擁有片面的視角，或者視覺產生空缺，看到的能否還是同一個作品，在舞台媒介都均衡到位之下，創作材料應能相互補足並輝映演出，魔幻時刻或許由視覺觸動，卻是由多重感官造就，《墨》堪可啟示多元共融的可能。



## 懸置的角色，踩空的身影：三部戲中的群我關係

藉著三部戲中的三個人物，討論戲劇作品中一種懸置角色的狀態，這些劇中人不論其為真人、偶角或生物，恆常夾雜在如實的現身，或虛晃的點綴之中，既是單聲道又可以多語露出，雖然會讓觀者產生曖昧或莫衷一是的情緒，但也相對撩撥或延續對於演出的興味。

《蚵仔夜行軍》中的 ho-ja，對蚵仔們來說是神性的象徵，是他們無從違抗的信仰，生存條件中唯一要服從的對象，然則一切的理所當然，藉著同個演員的交互扮演中，最尊貴的 ho-ja 與心中總存有懷疑的小蚵，在他們初相遇之際就讓一切都變了樣，至此蚵仔們的世界起了大反轉，原來 ho-ja 即是「好吃」的指稱，正是那個會把美味全盤吞嚥入肚腹的人類代名詞呀！

ho-ja 出現的分鐘數極少，也就是一面之緣而已，但這個角色除了是蚵仔族人心中的大神，還代表著群體蚵農的化身，提點了劇情的另外一支走向，同在汙染之地為生活拚搏的人群，這支非我族類的命運竟也與蚵相繫，以一人物衍生繁多的個體，承接了動物轉化生命裡的中心意旨，透過虛實轉換，幻化為人類世裡各式的詠贊與喟嘆，代表了既是一也是萬物的未定性，流變著未始終如一的形象。

《鯨之鳴》裡的玩偶咻咻，是人世間最後一位少女的慰藉與陪伴，不論她們的偶遇是出自巧合，或是不可為之的想像，都顯示了人與偶的關係，對比於孤身一人的人類觀照，偶更像是靈性世界的集合物構成，為了執行它最終的任務而來，布偶在舞台上的操演，正是匯集了眾人之力，先是假借了主要操偶者的身形與聲線，後又有歌隊群組的齊心參與，透過你一言我一語，從可變換的女聲再轉為男聲，在跳轉中重新聚合到偶的形象上。

玩偶咻咻有著自己的獨立臉孔面對觀眾，但它卻是個群體化的角色，除了順應歌隊傳統，為戲中共同扮演的單一人物，也指涉了它究竟是憑藉幻想而生，抑或是形體會耗損的實物，它脫去法力後的原形究竟是空無，或仍是不再言語及行動的偶，它在一偶與多人、意識與物質間輾轉流連，具有一種中介與多義的性質。

《父親母親》劇中的母親，是一個縱貫全戲的虛位化角色，她像是一個亮處的殘影，更是闕如他者的分身，在一段家族尋親記裡，隨著父親的輪廓越描越清晰，才淡然地思及憶起她是誰，故事發生於布袋戲世家，人子依靠父系家族的線索，找尋著流落在外的父親，對應布袋戲演藝的父權傳統，少有女性操偶師登台，多數的女性角色戲偶，也是由男性來操縱及扮演，這般陽盛陰衰的景

況，隱喻了虛掩與曖昧的陰性形象，戲中的母親身影才最是飄零。

原生的母系角色是被架空與虛設的，待她由變異化的陰性所取代後，被弱化的意象才再度強大起來，始能與父親這個題名相互匹敵，而母親於相片圖象中的屬性，也是漸次在換位的質變中被確立，演示母親的演員，如操偶背景的設定，本屬分飾多角其中的一支，然則在演員與母親角色進入交會地帶後，陰性飾演像是脫去了身體為偶的外衣，順勢蛻變為真人主角了，像是把眾多的分身集聚化約為唯一本尊，在父權的操偶擺弄中，交錯了陰性的主體扮演，形塑出多元的複調屬性。

《蚵仔夜行軍》的寓言裡，一場戰爭是由歧異、被棄置的個體所引發，他帶領蚵族群眾，反抗由強權他者帶來的環境壓迫，也援引出另一旁支弱勢他者的共同困境；在《鯨之鳴》的末世情境中，人類的群體藍圖逐漸散佚，孤獨的個體尋找對應於自身的依附物，化單我為二之小眾，將精神與想像寄託其中；《父親母親》中異議者被排除的意象又更明顯了，陰性構成的少數被湮沒在眾多的陽性角色中，只能伺機等待異軍突起的時刻。

藉著三段群我關係，含括共同體中的異質化想像，無論是對抗的、從眾的或力求彰顯的，雖然被包覆在暫存的例外狀態裡，不具備穩定的調性，仍足以再現社會狀態內，對小我的個體性追求、大我狀態時眾與獨的交涉，及大環境中隱含對個體的抗拒，也使得創作從媒材特性，回歸到個人與生存場域的交疊之處，化作真實人生的借鏡。在乘以三的故事片段中，可導引出個體為群體的奠基與兩者的密不可分，然則單數是否自此消弭在茫茫群眾中，諸如受到壓迫而無法自知、能覺察卻無法反制，或者我們可透過角色經驗習得，在社會體制的媚俗效應裡，個人足以演化為群體中無意識的一員，進而提出額外的反思，思索講究群體中的差異性，或許才是消除偏見的方法，終將肯認自身成為多變而異質的主體。

2023/4/16(日)14:30 土地計畫首部曲《蚵仔夜行軍》 水源劇場

2023/4/29(六)14:30 同黨劇團《父親母親》 臺北表演藝術中心 藍盒子

2023/5/5(五)19:30 拾念聚集 X 無獨有偶 X 施如芳《鯨之鳴》 國家戲劇院