

Magazine

B O D Y
A R C H I P E L A G O S

實驗

Vol. 01

身體

島嶼

目次

000 島嶼身體實驗聯盟 簡介

003 研究計畫介紹

004 身體反抗 | 可揚與他的快樂夥伴

006 運動身體 | 軟硬倍事

008 武道狂之詩 | 烏犬劇場

010 古典形體，當代意識 | 窮劇場

013 弓、— 身體回家創作計畫 | 壞鞋子舞蹈劇場 林宜瑾

016 神明與袖的 Lôi-Muà aka 超力變身龍神丸 | 壞鞋子舞蹈劇場 林志洋

018 島詞

019 感官感覺 | 陳雅萍

020 功能 | 謝君韜

021 連結 | Enya

022 體感 | 黃佩蔚

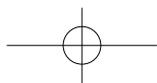
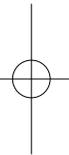
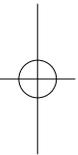
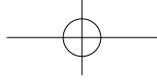
023 島文

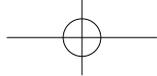
024 過渡甬道的未完成式時態 | 周伶芝

026 研究分享紀錄 — 從「閱讀」到「運動」：身體實驗的複數島影 | 曾士銘

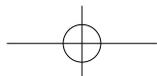
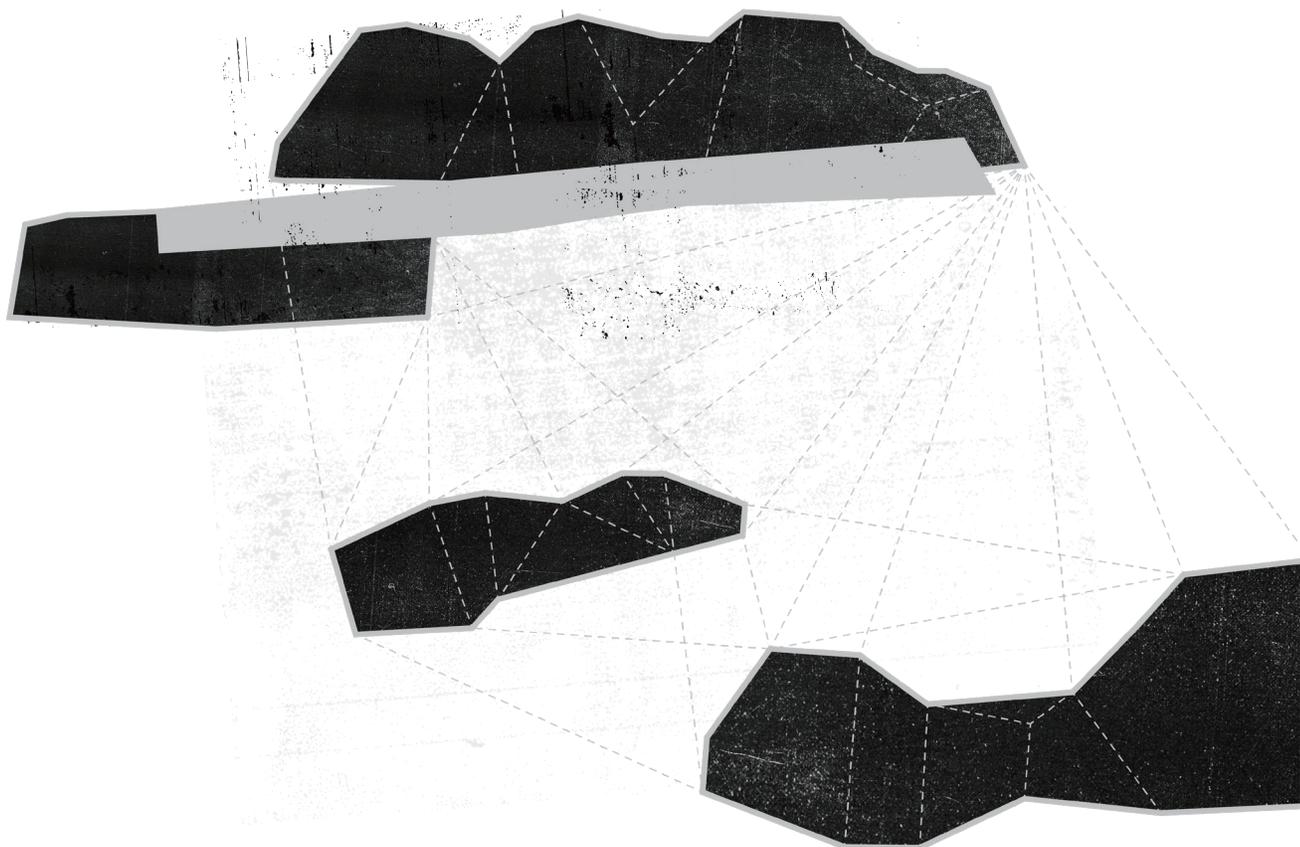
031 島樣

034 半島體創作基地介紹





存 空 計 畫 介 紹





研究團體——可揚與他的快樂夥伴
研究計畫——身體反抗

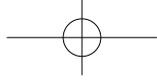
不知道是什麼時候開始對社會議題、政治的關心。在我長大的背景中，政論節目、網路論壇總是在生活周遭，但我們又拒絕去涉入，直覺地認為這些充滿了口水、骯髒、手段、算計，於是我們越來越不關心，最後也只能被糟糕的人管理。忽然地，2013、2014 接連兩次重大的示威抗議——「洪仲丘白衫軍運動」、「太陽花學運」敲醒了我們。我們群起聚集在街頭上表達訴求，展現群眾的力量。這也讓我思考——是什麼原因讓大家願意走上街頭，而不只是網路上鍵盤支持，讓網路上的虛擬行動，成了實際的身體行為。

這樣的身體是如何呈現的？在眾多行動之下，又有怎樣的意涵？就成了這次《身體反抗》身體實驗計劃探索的目標，也仍是過程。從佔領一個地點後，群眾彼此勾住手，防止被警察帶走的動作中，發現了——「手部必須奮力勾住，但身體必須放軟這樣才不會被抓到重心。」；在彼此奮力拉住時，卻也會「擔心是否太過用力，而讓旁邊的夥伴受傷。」在這兩個情況下，「奮力」與「放軟」、「保護」與「傷害」，這樣的矛盾同時出現在身體與心理中。更廣泛地來看，在抗爭時強調「和平、理性、非暴力」，也同樣的讓參與者在這矛盾中拉扯——過於平和沒人重視；過於激烈讓人質疑動機。於是從這樣的出發點中，「手勾手」與「內在的矛盾」開始了這次的實驗。

勾住手，身體其實是充滿限制的，又要如何從這狀態下開始動起來？我們讓自己稍微在這樣的狀態下鬆脫，手維持在背後，讓彼此的連結只剩下手掌與手掌。也許這樣的轉變可以用「打開手，你擁有的是全世界」來解釋。不過更可以發現到，這樣較弱的連結可以找到更多發展與解釋的可能性——如何在這樣的連結中感受彼此、如何在這樣的連結中承接彼此、如何在這樣的連結中共同前進。也就更接近我們目前的狀態：擁有各自生活的個體，在特定情形中聚集在一起，並在這過程中持續形塑我們的共同體。

在進行這個實驗的同時，2019年，香港也正在經歷「反送中運動」。打出口號「Be water」，將群體分散為單一個分子，當群聚時又如洪水般，同時具有柔弱又猛烈的特質。從「無大台、不割席、不篤灰」中，也看到是如何的去中心化，每個行動又不分割，彼此串連。這樣的想法也正嘗試著放入實驗中——如何如水般的多變、時而分離又聚合。這個實驗仍在過程，尚未有個終點，也如同抗爭般，一直是過程，而不是終點。

Two major demonstrations for the "Hong Zhongqiu Incident" and the "Sunflower Movement" have awakened us from our political indifferences. It made me wonder about the



reasons that trigger real physical protests from the public, as opposed to solely participating in virtual debates online.

How does the body come to represent itself in this fashion? And what is its significance? The above questions make up both the objective and process of the body exploration experiments.

We discover from the linking of the arms, that the physical and psychological conflict is displayed through "intense efforts from the arms while the body stays relaxed", and "concerns for hurting fellow comrades while passionately protesting". Looking at it from a wider perspective, a struggle of contradictions are present at the same time that we emphasize "peace, rationality and anti-violence".

A body is restricted while arms are linked, so how does one take action in this situation? We may slightly loosen up in order to make room for the possibility of development and interpretation: how to feel, receive and move forward together while maintaining this connection. Hence, bringing us closer to the the fact that we are "individuals with our own lives, who assemble in specific situations and continue to merge into a common body."

團隊簡介

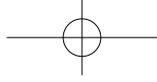
可揚與他的快樂夥伴成立於 2019。旨在集結各路有趣的歡樂夥伴，一起愉悅的演出、批判社會現象。希望以舞蹈、劇場、藝術達到人處在世界上的自由。持續創作推廣己身理念，擴展藝術圈範圍至一般大眾。人人皆可動，人人皆自由。

另有 YouTube 頻道「1755 一起舞舞吧！」——以平易近人的影片，去接觸更廣泛的觀眾，推廣舞蹈、分享知識。

參與人員：張可揚、簡慈儀、簡珮璿、王珩、涂立葦、吳承瑾、林慧盈

Happy Cola's Friends has established since 2019. We aim to put together a group of interesting people from different backgrounds to perform and critique aspects of society. We hope to reach a state of freedom through dance, theater, and the arts. We keep creating works to spread our ideal and bring the arts closer to people. Keep moving, Keep liberty.

We also have a YouTube Channel "1755 Let's Dance!" – to share dance and touch broader audience.



研究團體—— **軟硬倍事**
研究計畫—— **運動身體**

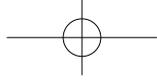
運動、競技、體育時的身體展現與表演藝術的肢體發展能否有其相通及各異之處。而運動中的肢體又如何與當代舞蹈的脈絡相扣，進而能夠發現其系統走向承襲沿用、發展、編創之路。

起先，我們對於當代舞蹈特質的發想，被特異的身體展現技巧和呈現方式所吸引。回扣到藝術家陳彥斌 Fangas Nayaw，成為表演藝術工作者之前的身份，網球選手。期間長期規律地訓練與舞者日常的培養及其相關，都是同一個條件目標和規律中精進技能，但是網球運動中的空間及規則限制，養成了一個運動員的運動方式，而不同於美學或是系統化教學的舞者培養。進而發現競技型體育的規則：目標是主動（選手）和被動（觀眾）參與者共享的前提，不同於舞蹈作為的展演活動，為「美」置於優先的考量的基礎，雖然「美」的定義關於個人主觀意識的決定。但是身體沈浸於運動競賽中的「實戰」與表演藝術中「真」的表現，迥異極大。

我們將從運動身體作為舞蹈展現的起點，探討身體在功能性用途時的訓練方式，其意義又延伸出何為表演者的身體能力及體育選手的身體能力。我們也藉由實際操作體育項目而成為舞蹈語彙的可能，發現兩者有著再創造和即興比例成分的差別。如果規則具有規劃一個人的運動方式所造成美學的可能，那創造一個新規則，可否創造出新的培訓方式和運動方式，演變成新的體育和美學的孵化。

How does one connect with the context of contemporary dance and make reference to it using the moving body? How does one inherit what is passed down, with the purpose to develop and create?

Before Fangas Nayaw became a performing artist, he was a professional tennis player who underwent long periods regulated training that was extremely relevant to the daily routine of dancers; both worked to refine their skills under "goals and discipline". However, due to limitations in space and sports rules, the training of a tennis player is still different from that of a dancer who is trained based on aesthetics. The fundamental difference between competitive sports and dancing, is that the former is run by sports rules and goals that are shared by active participants (the athletes) and passive participants (the audience), while dancing places its main emphasis on aesthetic movements. Furthermore, the event of placing one's body in an "actual" race in sports also contrasts the "real" performances in the act of performing arts.



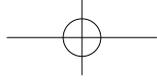
So the question is: If “rules” can determine the sports aesthetics for an individual, then would the creation of new rules stimulate new methods of training, new ways for movement and develop a whole new set of sports aesthetics?

團隊簡介

軟硬倍事 (Fist & Cake Production) ，由兩位藝術家，編舞家董怡芬以及導演陳彥斌 Fangas Nayaw 共同創立。因著迷於「人」在「社會」、「自然」中的趨性、動向，不斷地向自然界探索，讓人性於社會中的奇想得以發聲。作品皆建構於表演藝術的根基與底蘊中，探討當代表演藝術流轉的多樣性，跨界於戲劇、舞蹈、展覽、裝置、聲響、多媒體、電影及文本中，共陳於多種媒材的混種後合體，軟硬倍事出品誕生。

參與人員：陳彥斌、陳履歡、董怡芬

Fist & Cake Production was founded by choreographer I-Fen Tung and stage director Fangas Nayaw. Fascinated by the taxis and movement of “people” in “society” and “nature”, the group continues to explore the natural world, aiding humans in society to voice their whims out loud. Fist & Cake Production was founded to extract the inner foundations of performing arts, to explore the diversity of the ever-growing, ever-moving contemporary arts. Their spectrum of work include but not limited to: theater, dance, exhibition, installations, sounds, multimedia, film and text; presentations are displayed using mixed diverse materials.



研究團體—— 烏犬劇場
研究計畫—— 武道狂之詩

「武道狂之詩」是尋找 武術如何應用在當代表演藝術的身體鍛鍊與文化研究。

傳統武術應用在當代，能求「變」、能達「通」、才能真正成為可用的資源。變是因應文化與環境而產生的適應力；通則是能追溯傳統裡最核心的價值與智慧。

武術並非套路，而是「精、氣、神」的整合之道。我們從醫武合一的角度，透過武術鍛鍊來重建使用身體的方式，透過武術來找尋意念、身體與空間的連貫。

以「氣」為引、以「形」為借、以「勢」（身氣意的合一）為依歸。

在上述前提之下，把抽象的概念化為具體、有步驟、清晰的鍛鍊方法是我們首要任務。也因此我們從結構醫學的知識切入、以武術對練來掌握使用身體的方法，逐步逼近更理想的身體使用狀態。

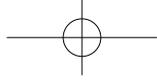
武術應用於表演藝術，絕非套路的展現，「意念」應作為轉化的依歸。

無論舞蹈或戲劇，表演者能在舞台掌握平衡與張力，最終需要用意念作為引導。但意念的鍛鍊絕非是靜止不動的打坐練習，於當代，意念的鍛鍊更與時代、文化、社會體制、環境習習相關。

因意念是精神力與生命力的整合，人類的精神與生命是座落在歷史發展的脈絡之下。

抽絲剝繭看清身處的時代與空間；盡可能清晰地爬梳各種複雜的人我關係；在內與外反覆驗證與打磨之下，才能逼近真實且寬廣的天地之道。

The Poetry of Body, Mind, and Spirit is a cultural study of the application of martial arts to physical trainings and contemporary performing arts. Martial arts consist of not just routine, but the integration of "Essence, Qi, and Spirit." Based on the perspective of medical and martial integration, martial arts are used to rebuild the way we use the body, to discover the continuity between mind, body and space.



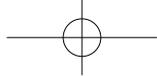
Lead by "Qi", and using "form" as the method, a reversion to "force" (unity of the body and mind) is accomplished. We gradually approach the ideal state of the body by applying knowledge from structural medicine to mastering the use of one's body. The application of martial arts to performing arts is by no means a routine, but a reversion based on "the state of the mind". The state of the mind is the integration of spiritual strength and vitality, with both elements stemming from contexts of historical developments. As we investigate and examine modern space and era, we reorganize complex relationships between one another; and we continue to test and verify, both internally and externally, to reach the real and immense truth of heaven and earth.

團隊簡介

「烏犬劇場」期待藉由小劇場的實驗精神，透過各種不同的藝術行動，喚醒「人」在真實世界被結構、擠壓的記憶與空間，探索生命裡各種不同的假設，打開「人」身上更多的多元性、可能性與能動性。透過藝術將人片斷的生命逐漸開展，以劇場作為反映迴身、再次創造的空間，在時空兩個維度的參與下，拼湊起別人踩過去都來不及的生命碎片。

參與人員：王少君、彭子玲、初柏漢、陳恩綺

In applying the spirit of experimental theater executing artistic actions, The Black Dog Theatre wishes to awaken "human" spaces and memories that have been structured and tightened by the present world. It goes on further to explore the various hypotheses of life, opening up potentials of variety, probability and mobility in the "human" body. Through art, fragments of the human life gradually unfold. The theater acts as a reflecting space for the two dimensions of resuscitation and re-creation, piecing together fragments of life that have not yet been tread upon.



研究團體——窮劇場
研究計畫——古典形體，當代意識

〈關於調度可能及種種筆記〉

1.

舞台表演，面對的是演員在導演和編劇所假定的時空內移動，此時空既為虛擬，即不與現實同步。我們要處理的，並非外在刻度，而是內在時間，而最終，會匯合於觀眾體驗感受。

京劇走一個圓場換一個時空，透過一個迴旋動作就把時空提煉出來，場隨人移，景隨口出，太精彩了。《三岔口》的暗夜對打，演員模擬的不只是黑暗中怎麼行動，更是身體處在黑暗中的時間感受，由此出發改變了動作的質地，快慢鬆緊，從而妙趣橫生。

2.

古詩詞透過賦、比、興，以文字連結了外物和內心的情思，以雙聲、疊字、押韻等突破一字一音，語意結構的限制，拓展聲腔表達形式，所謂「文有盡而意無窮」。不能只是字句內有東西，顧隨先生強調：「須字句外有東西。」

中文一字一音，音調在不同地域有四聲乃至於九聲的差異，音節變化帶來音樂美。物外之言，關鍵之一在於抓住語言的音樂美。

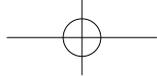
回到劇場，我們有甚麼策略去對比、堆疊、鋪陳那留白，之外的可能？

3.

俄國導演梅耶荷德提到，「舞台調度是觀眾可以閱讀的樂曲。」舞台調度不僅是演員的走位、畫面的美感，更是處理時間在空間中起到的作用。舞台調度即空間的節奏，演出的總譜，寂靜和聲響。演員每一次行動、說話和停頓，無異於在劇場裡舞蹈、歌唱。演員在舞台要處理的不只有角色的詮釋，更是身體處在空間的行動、光線、聲響和沉默。

4.

作為劇場導演，我在思考舞台調度時，要處理的不只是動／靜的部份，演員之所以動，之所以靜；也得處理有／空的部份，演員所在的地方，演員所不在的地方。整體畫面的構成來自兩者相互應對，虛實相生，以形成某種張力。甚麼是空？空即視覺殘響，殘響即餘韻，情景不在了，但流逝前在我們感受裡停留多一秒，一秒近於偶然的永恆。劇場關乎在場和消失，我們在創造的時候同時面對其消逝。舞台調度是真實和幻象的流動，在不斷建構的意義當中逃逸。



5.

明代畫家劉節《三魚戲水圖》，不著墨於水的描繪，而以魚的形體、線條暗示動態，引導我們的賞析和想像，後世對他的評價，「尤妙於鯉魚，矯首振尾，有一擢九霄之神，雲從霖雨之勢。」放到表演語境來看，就是演員如何調度形體／造型、聲音／語言，形成節奏。有力量的節奏即精準的時間感受，精準的力量構成了美。

6.

表演即詮釋。詮釋有兩種出發點，一種把詮釋放在前景，即很快決定每段情緒意義，暗示觀眾可悲或喜；一種把詮釋放在遠景，維持最低限的表達，企圖讓出更大的空間給觀眾去自行體會。

7.

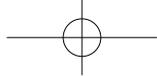
節制：克己、控制、適度、約束、不放縱。節制即規範，如傳統戲曲表現，劃出表演框架，伴隨以嚴謹的紀律。在舞台上，演員身體要有重心，舉手投足，雕琢塑形，剝除不必要的繁瑣，在高度規範的形態當中，匯聚凝定的能量，情感的釋放鬆緊有致，以形寫神，在極度限制裡頭找到靈魂的自由。

8.

那些影響我深遠的導演前輩們，念茲在茲，作品的形式結構是有機的規律，創造，不是肆意妄為，漫無章法，而是限制，在規範裡拓展、打破、溢出，為邊界尋覓新的視界。

（本文原刊於《窮有所本 2019》，2019年11月）

Following *Dream of the Red Chamber*, the original eighty chaptered novel by Xueqin Cao, multiple untraceable versions have been produced that further deepen its mystery, just like the twisting plots inside the Grand View Garden ("Da Guan Yuan": a huge garden mentioned in the novel). This year, instead of reproducing literary classics or recreating from original texts, the Approaching Theatre has produced: *The Stone Unreturned* under the theme "A Metamorphosis From Traditions", reshaping junctures arising from the original classic text.



The Stone Unreturned invite spectators to witness the energy of the original piece while standing in contemporary contexts. Through the moving developments of bodyscapes, soundscapes and narratives, audiences are to experience strong references to the current Taiwanese society and the mutual experiences confronting the Chinese culture.

In this event of gathered alliances, Approaching Theatre will give a talk on The Stone Unreturned and reflect on the attempts of experimentation during the creation of this piece; the subtle structural

concepts and dynamic mental processes, all derived from the interaction between the classical /modern language and physical movements. The concept is used to construct scripts and the following performances. The talk will go on to share some challenging and rewarding moments during creation and production.

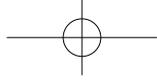
團隊簡介

窮劇場核心創作者高俊耀、鄭尹真成長背景歧異，訓練路徑和中有異，從陳偉誠教授之葛羅托斯基體系，梨園科步、南管音樂以迄於周逸昌先生當代表演者訓練方法，一路由教育養成串連至編、導、演出。所關懷的創作焦點，往往聚於華人文學經典之劇場轉譯，東南亞華人移民遷徙的歷史語境，以及古典、當代形體音聲之中所流轉的審美脈絡。

參與人員：高俊耀、鄭尹真

The leading artists of Approaching Theatre, Choon-Eiow Koh and Yin-Chen Cheng, are individuals who have very different backgrounds and approaches when it comes to training. From Professor Wei-Cheng Chen's Grotowski System, the dancing hand gestures of Li Yüan Ke Bu, Nanguan music; to Mr. Yih-Chan Chou's contemporary training methods: a linear training system from creation to direction, and from direction to performance.

The focus of their works include: concept translations of classic Chinese literature, historical-linguistic contexts of Chinese immigrants in Southeast Asia, and the aesthetic sequences formed through the transfers between classical/contemporary bodies and sounds.



研究團體——壞鞋子舞蹈劇場 林宜瑾

研究計畫——ㄊ、——身體回家創作計畫

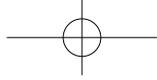
壞鞋子舞蹈劇場自 2015 年啟動「ㄊ、——身體回家創作計畫」，迄今五年，編舞家林宜瑾與壞鞋子的舞者們逐漸蘊生出獨到的身體訓練系統，並以此作為貫聯每一個作品的基調，希望藉此開展出獨特的身體美學。

「ㄊ、——身體回家創作計畫」的起心動念來自壞鞋子藝術總監林宜瑾的巴黎駐村經驗與回台後的環島之旅。離家後的異文化接觸與返家之際的文化巡禮，才讓她意識到自己對於腳下島土是何等陌生、疏離；而一路上所接受的學院訓練，在面對西化美感經驗以外的台灣文化傳統與技藝時，往往萌生出某種程度的扞格或不相容。

恰如劇場導演陳明才所言：「如何從二手的西方訓練中轉化出來，以及去化解東西方文化的衝突，是一個真頭痛的大問題。……注重身體文化性的在地戲劇工作者，大概也正在從文化、歷史、戲劇各層次思考著類似的問題吧。」於是，為了打破舞蹈美學思維的慣性，也希望能挖掘、發現台灣民間傳承已久的文化寶藏，壞鞋子開始帶著這個世代的舞蹈表演者，著手踏地一連串田野踏查、排練轉化、身體研究的「ㄊ、」計劃。

ㄊ、，就是那個想大聲幹譙又不敢罵出來的「幹」。侯孝賢的《悲情城市》（1989）裡陳松勇奮力連聲飆罵「幹！」的一幕，其動用全身勁道之姿態，正展顯出一種來自民間社會的、不受箝制的身體動能。然而現代台灣人發明出的「ㄊ、」則意在言外地拐個彎罵髒話，毋寧增添了一份曲折曖昧的台式幽默；取其名，便是意在發現某種「身」而為人的不羈的驅動力，同時又須基於此，發明出貼於現代、屬於當代的文化身體。

「一方水土養一方人」，是舞團取經台灣民間習俗、儀式和技藝的初心，更是實踐文化身體的核心關懷，包括為期兩年的「牽亡歌陣」田調、廟宇陣頭或遶境的親身參與、地方「北管」軒社的交流、台語課程的請益等等，除了觀摩、感知「身體」浸淫其中的形態、操作與流變，更留意到這些身體慣習如何和島嶼風土、語言腔調與社會結構之間產生微妙的連動；而種種田調經驗、觀察研究都必須回到劇場，與舞者們集體發想、排練和再轉化，而淬礪出具當代舞蹈表演之視野的身體語彙。因而，這五年間逐漸形構出林宜瑾個人的工作方法：田野採集、踏查研究、排練轉化。



可以說，「ㄇ、」是一條無盡之河，在船上的我們總需要靠「岸」補給，而所停泊之處即每個作品——2016年的《彩虹的盡頭》、2019年的《渺生》和預計於2020年5月首演的《吃土》（暫名）皆根植於這些年從在地文化傳統中掘取舞蹈身體之動能的劇場研究。雖然不知何時才會匯流入海，然此刻，唯有持續實驗、探索、思辨和實踐。

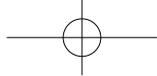
"An、—— Body Returning the Origin," as its title suggests, brings us back to Taiwan's folk rituals and religious practices to explore how body is connected to the culture and social structure. With the belief that "we are what our land nourishes us with," we are inspired to bring attention to how the folk culture and language of a place significantly influence the habitual physicality and thus trying to transform our research into a unique physical landscape.

Based on the artistic concepts as mentioned above, the five-year practice of "An、—— Body Returning the Origin" since 2015 has developed its own method of field recording, field research, and theatrical transformation. Between 2015 and 2016, we visited the folk art master and ritual practitioners in Houbi, Tainan to learn khan-bông-kua-tīn (a funeral parade) and to artistically transform our research on its cultural context and spirituality into the dance piece The End of the Rainbow. In the April of 2019, we presented An Eternality Before and After featuring the repetition of the spiral body movement which characterizes khan-bông-kua-tīn, reflecting upon how the human flesh can serve as the embodiment of a culture through dancers' minimalist physicality. In another four-year plan starting in 2017, we also work on the practices concerning the punch, grooving, melody, and rhythm of the Taiwanese language (tâi-gí) as well as pak-kuán music.

"An、—— Body Returning the Origin" is like an endless river, and the people on the boat need their supply from the shore, while every port it anchors becomes a dance piece from the project. Although we are not sure when it will finally reach the sea, the only thing we can do at the moment is to continue experimenting and exploring, pondering, and practicing.

團隊簡介

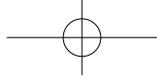
「壞鞋子舞蹈劇場」以現代舞之母「依莎朵拉鄧肯」當年赤腳舞蹈而開啟了現代舞發展的精神震撼為本，進而反思當代人們如何面對腳下一方水土，土地又將如何支撐著人們的生命。台灣



蘊涵著眾多寶藏，壞鞋子希望珍視且重探這些寶藏之脈，而試著轉化成當代的珍寶。壞鞋子因此褪去縛足的鞋子，以赤腳感受土地脈動，在交陪中用身體回應。

參與人員：林宜瑾、劉俊德、潘巴奈、葉依萍、廖育伶、陳恩綺、
李慈湄、曾士銘、淡水南北軒

Spiritually and artistically inspired by Isadora Duncan, known as the Mother of Modern Dance, and her world-stirring dance in bare feet as a departure into modern dance, Bare Feet Dance Theatre further draws attention to the questions about our contemporary relationship with the soil under our feet as well as how the land support human lives. With a cultural legacy of Taiwan as rich as the underground treasure, Bare Feet Dance Theatre hopes to cherish and rediscover the vein of it and transform it into the jewelry of our time. By doing so, we take off the shoes to liberate the feet, touching the pulsating soil with our bare feet and echoing it with emotion-exchanging physicality.



研究團體—— **壞鞋子舞蹈劇場 林志洋**
研究計畫—— **神明與祂的 Lôo-Muâ aka 超力變身龍神丸**

「諸神的狂歡 Lôo-Muâ 身體研究計畫」自 2018 年開始，以新莊地藏庵官將首作為田調研究的起點，透過參與「新莊大拜拜」遶境現場、和民間藝師長時間學習「官將首」心神腳步，逐步深入交陪境當中「走路」和「腳步」牽引身體的內在能量，如神將、扛轎、七八爺的行走……，建構並實驗自民間而來的身體相狀。在田野的過程中，身體首先需要學習辨識的，是「民間的身體」與「劇場的身體」的差別，也是老師不時在提醒我們的：「你的架勢敢有出來？」我們時常好奇，神明跟老師之間，Lôo-Muâ 的架勢是誰先出來的？

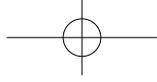
回到排練場上，對於田調過程所引發、經驗的種種感受，「然後呢？」是我們持續困惑並探索的問題；因為沒有預設任何前提或目標，而是單純想藉由田調「官將首」的理由接觸陣頭文化，讓自己更貼近土地（因陌生而需要刻意的貼近）當我們嘗試以「轉化」為名對於陣頭腳步進行「探索」，當我們想要表達「理解」或加諸任何具體「解釋」的時候，身體往往會與民間背道而馳；民間文化之於當代劇場的「過渡」究竟如何搭建？是計畫現階段持續前進的方向。

然而，《諸神》的發展過程，使我們對於「如何趨動身體的直覺意識」和「如何創造身體的存在感」有更多的想像空間：單就我們的感受而言，腳步的「重量」是我們確認自己尚在民間的方法，這樣的重量或許可以進一步說明為「神明的重量」：這並不是憑空對於神明的想像，舉凡大仙尪仔結構機關的重量、官將首盔甲裝備的重量、媽祖鑾轎的重量……，實實在在的外力結構，影響、帶動著身體的動力與形狀，建構（神明的）身體強烈而清晰的存在感。

"Revery of Gods – The Lôo-Muâ Body Project" started in 2018 with a field research on kuan-tsiòng-siú, (literally Lead General, a temple parade) held by the Temple of Tè-tsōng in Hsinchuang. By participating the parade of "The Great Worship in Hsinchuang," followed by a considerate amount of time invested in learning the footsteps, physical movements, and expressions from folk ritual masters, we gradually immerse ourselves in the ritualistic realm where the footsteps of the divine generals and the sedan chair dance channel the inner the momentum of the body to construct and experiment a physicality originating with folkness.

團隊簡介

林志洋，壞鞋子舞蹈劇場行政總監（2017 - ），獨立藝術工作者，Philippe Gaulier 國際表演學校畢，國立台南大學戲劇創作與應用研究所畢。



1989 生，成長於雲林，長期規劃和參與壞鞋子舞蹈劇場的田野踏查、身體研究和營運管理；同時專注以身體為主的工作形式，包含形體劇場（physical theater）、肢體喜劇（physical comedy）、戲劇教學。

2016 年赴法修習菲利普·高利埃國際表演學校（Ecole Philippe Gaulier）一年學程，在校期間學習多種表演形式，與來自世界二十多個國家的藝術家合作，專注於編導、表演等工作身分。自 2018 發起「諸神的狂歡 L'òo-Muà」身體研究計畫，希望以長期的田調工作，持續感受土地的溫暖和力量。

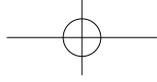
「壞鞋子舞蹈劇場」以現代舞之母「依莎朵拉鄧肯」當年赤腳舞蹈而開啟了現代舞發展的精神震撼為本，進而反思當代人們如何面對腳下一方水土，土地又將如何支撐著人們的生命。台灣蘊涵著眾多寶藏，壞鞋子希望珍視且重探這些寶藏之脈，而試著轉化成當代的珍寶。壞鞋子因此褪去縛足的鞋子，以赤腳感受土地脈動，在交陪中用身體回應。

參與人員：林志洋、林健平、林廷緒、羅乙婷

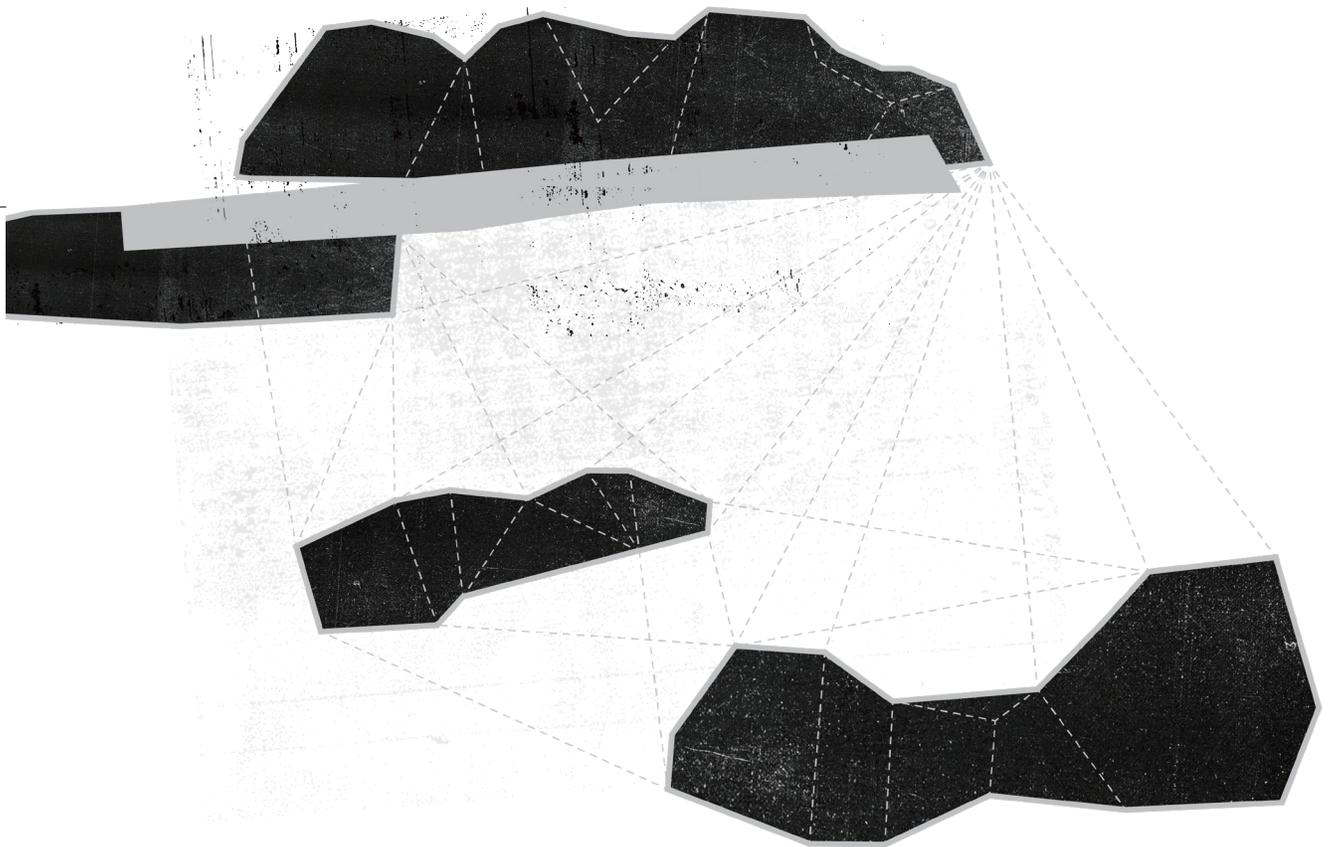
Spiritually and artistically inspired by Isadora Duncan, known as the Mother of Modern Dance, and her world-stirring dance in bare feet as a departure into modern dance, Bare Feet Dance Theatre further draws attention to the questions about our contemporary relationship with the soil under our feet as well as how the land support human lives.

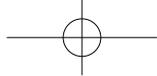
With a cultural legacy of Taiwan as rich as the underground treasure, Bare Feet Dance Theatre hopes to cherish and rediscover the vein of it and transform it into the jewelry of our time.

By doing so, we take off the shoes to liberate the feet, touching the pulsating soil with our bare feet and echoing it with emotion-exchanging physicality.



島詞





感官感覺

文 —— 陳雅萍

感官感覺 (senses) 包含了視、聽、嗅、味、觸等五感，還有動覺、痛覺、冷熱覺、本體感覺……等。這些感官感覺經驗串起了我們的過去、現在和未來，是自我主體建構的物質性與肉身性的基礎。

希臘女性主義人類學者 C. Nadia Seremetakis “以 re-perception” (再知覺、再感知) 來說明感官經驗與記憶交纏而共生的本質關係，因為感官經驗發生的當下，記憶也同時烙印或喚起，因此每一刻的知覺都是「再知覺」。這樣的強調有雙向的意涵：我們的知覺之所以能產生意義，是因為不同感官領域的交織互動、彼此譬喻，於此過程中感官感覺記憶扮演重要角色；同時，我們的記憶絕非如圖片或影像的資料庫，而是藉由物質性媒介與感官感覺來引動出具身性與文化性的實踐。因為感官感覺總是發生在時間的向度中，因此她既是生理的，也是文化的、歷史的。^[1]

現代性經驗是對於感官感覺進行管理、教育與規訓的過程，這其中包含了某些感官經驗的壓抑或遺忘。如果現代性與現代國家的建置發展唇齒相依，那麼我們感知能力的形塑，感官經驗的接收、感覺記憶的積澱與喚起，都與我們身處的政治體制、經濟社會發展模式、文化歷史脈絡等無法切割。

戒嚴時期為何對青春期的學子要進行儀容服裝的嚴格管制？即使在台北冬日濕冷的氣溫裡，毫不保暖的制服外套上不准添衣物、加圍巾。或者在烈日下，卡其制服的悶熱裡，所有人動作一致舉著字牌，組合成國家慶典的圖像標語。皮膚對於寒冷與酷熱感受的忍耐，動作姿態對於齊整群體的融入服從，透過這些感官經驗與物質性記憶，積澱出戒嚴主體的身心樣態。

為何遊子返鄉第一個渴望的總是舌尖上的家鄉味？那些酸、甜、鹹、辣、鮮的味蕾記憶，與兒時戲耍的廣場巷弄空間記憶，親人友伴攜手漫步、圍坐團聚的時間記憶，隱隱然黏結交纏。於是離鄉背井的人總是想方設法，運用不道地的食材，努力烹煮出家鄉菜的滋味，透過味覺的記憶勾連出其他感官感覺的連鎖回憶。於是我們知道自己從何而來，歸屬何處。

強調感官感覺的複重性質、疊錯交織、時間向度，就是要凸顯劇場經驗與視覺藝術經驗本質上的差異性，同時抵拒現代性對於視覺霸權的強化。在跨領域思維與合作蔚為顯學的今日，劇場更需要捍衛自身獨特而豐富的感官經驗光譜，從而連結起台灣社會因為戒嚴體制與工具現代性雙重作用下，被壓抑或遺忘的物質性記憶 (material memory)，描繪出具身性的歷史敘事 (embodied history)，從私密而個人的，到公眾而群體的。

陳雅萍 | 舞蹈學者、舞評人，國立臺北藝術大學舞蹈研究所副教授。研究興趣：台灣現、當代舞蹈與身體史，跨文化身體理論，香港當代舞蹈。著有《主體的叩問：現代性·歷史·台灣當代舞蹈》。

[1] 參考 C. Nadia Seremetakis (ed.), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.



功能

文 —— 謝君韜

傳統武術百門千家，但無論其如何變化，拳打、腳踢、肘靠、膝擊、擒拿、抱摔，南拳北腿的各式動作設計核心永遠都在以最簡單有效率的方式，制止對手的下一個行動。

在武術的世界裡，簡單與效率的內涵很清楚：以最少的肢體變化形成動量，並在最少消耗的情況下將這股力量傳達至對手最脆弱的部位，製造疼痛、傷害，進而停止對方的行動。

東西方武術在核心思維上都是如此，但是東方武術，尤其是中國傳統武術，卻在如何達成這樣的功能性目的上選擇了與其他文化截然不同的途徑：我們選擇以控制淺、中、深層筋膜的張力變化作為傳達身體能量的手段，形成了一種中國武術所獨有，一般稱之為「勁道」的力量型態。

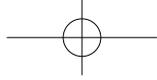
而為了鍛鍊「勁道」，各門各派均有其獨有的教學訓練系統，和與其外在肢體運動配合，稱為「訣」的內在思維模式。有些口訣是各個傳統武術家都能朗朗上口的，像是北方長拳系統常有動如濤，靜如岳，起如猿，落如鵲，站如松，立如雞，轉如輪，折如弓，快如風，緩如鷹，輕如葉，重如鐵，對於肢體動態質感的描述，或是南派洪拳五形有所謂虎似下山出林之壯；鶴似休枝啄食之意；龍似出雲遊騰之觀；蛇似草行急步之形；猴似上樹取物之態等形容。

這些內在口訣與心法的目的在於結合、強化習練者的自我意念與對環境內外的感知力喚醒淺、中、深層的筋膜結構，建構完整流暢的氣息軌道，從而累積、發展、運用由淺入深的勁道。

而配合內在心法、口訣的外顯動作則稱之為築基功法與大家所熟悉的武術套路。這些動作的設計都是為了配合該門派的核心力量模式所延伸發展而來，幫助學習者由淺至深，由專而廣地逐步感受、理解、運用其專屬技法。這些肢體動作所呈現的剛、柔、流、轉、翻騰、旋繞、曲折、穿梭，都是帶有清楚功能性訓練目標的結果，其所呈現的肢體美感純然來自於人體展現高度效率下的風貌。真正的傳統武術中沒有為了追求肢體極限，或是視覺美感的動作結構。

近代工業設計強調造型來自於功能，而美感出於精準的功能性設計。這樣的智慧與過去傳統武術家所追求構建的目標如出一徹。如何準確解構人體，理解其內在筋膜方向與其所蘊涵的力量流動，並利用特定的內在呼吸、吐納和外在身形、手步技法予以整合、呈現，達到精準攻防的目的，是傳統武術的真實風貌。

謝君韜 | 台灣台北人，台大武學總教練，擅長南派五形拳與中國劍法，以傳統武術的實用化，現代化與普及化為志業。



連結

文 —— Enya

抽離靈魂後，還剩下什麼？

每天經歷各式各樣的生離死別，老邁往生的、生病離開的、意外的、自我了結的；完整的、支離破碎的，還有……過了很久才被發現的，孤獨死。

大多數是完整的肉身，而少數不完整的，只能一一縫補、以繃帶包紮、用蠟填補，盡量恢復到生前的模樣，雖然無法百分之百，但至少能讓生者安慰，逝者安息。我們將其清洗乾淨後，換上新衣服，讓親友與祂作最後的道別。當我們站在家屬外圍看著這一切時，總有種逝者也與我們站在一起看著的感覺，都會默默地在心裡和祂們說：「放心吧，我們會把您打扮得很體面，不要擔心。」

但那些很久以後才被發現的呢？

人體很奇妙，隨著時間間與溫度會開始變化，腫脹、變色、脫皮，逐漸開始腐敗，少掉靈魂的身體就像少了支撐，所有的一切都會慢慢消失、崩塌。這個過程是很寂寞的，家人不知道在哪裡，朋友不知道在哪裡，自己的靈魂就在這個空間，看著自己的軀殼逐漸崩解，卻無能為力。

抽離了靈魂，還剩下什麼？

或許某些信仰認為，往生後的肉身不重要，重要的是靈魂的超渡，但一般人並無法見得這些靈體，所以留給活著的人最後的印象，便是這些肉體最後的模樣，且我相信，這些靈魂都是在旁邊看著祂們自己的，秉持此信念，將逝者們的身體整理乾淨、打扮體面，成為我認定「重要的事」。一方面讓祂在生者記憶中留下完美的形象，一方面也替祂們好好的感謝這個軀殼陪伴祂們辛苦了這麼久。

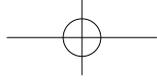
很多人會問我們：「做殯葬業久了，會不會對死亡、大體感到麻痺？」

對我而言，此題為否。反之，從中我感受到的是滿滿的情感，人離開後，無法在與生者作回應，所以留下來的軀殼，甚至是後續的骨灰，都是生者與亡者的情感連結，一般凡人看不見靈魂，只能對留下來的肉身或骨骸傾訴情感，每一句感謝、每一句懺悔、每一句愛，對著眼前的軀殼說，相信逝者的靈魂，一定也在生者身旁摸摸他的頭說：「謝謝你，我都有聽到」。

抽離了靈魂，還剩下什麼？

剩下的，不僅僅只是單純的一具身體，除了靈魂支撐身體的存在，還有各式各樣的情感，賦予這個軀殼意義，雖然在生命消逝、靈魂抽離後，身體會漸漸崩塌、腐敗，但，消失殆盡前的模樣，會伴隨著這些情感，永留在生者心中。

Enya | 殯葬從業人員。



體感

文 —— 黃佩蔚

在接到邀稿之後的幾個月裡，思索著內容，算好交稿期程。無奈計畫趕不上變化，原本安守南港到忠孝東路之間的天龍宅，突然需要經常長途往返幾個城市，比之於久久一回的飛機航程移地長駐，短時間內高頻率的島內移動，才赫然發現身體內建的記憶體只有 256MB，根本不夠用，以至於對時間跟空間的認知，短暫失去校準功能。以火車的時間感，換算成高鐵或客運，時間被收縮／膨脹，導致一時無法辨識實際的距離，而頻頻誤判該出門的時間。身體因為處在不同的移動空間中，被迫擠壓成不同的形狀（對號座、區間車上，或是客運豪華商務艙座位裡），有時必須呈現非自然的姿態，以配合周遭的環境。每次遷徙而暫棲的空間（女性專屬客棧、混宿或包棟民宿），反應睡眠時身體狀態的鬆弛程度，脊椎彎曲的程度與駝負行李重量多寡的關係，互相牽引，行走步伐、速度與人群之間的距離，永遠保持微幅震盪。

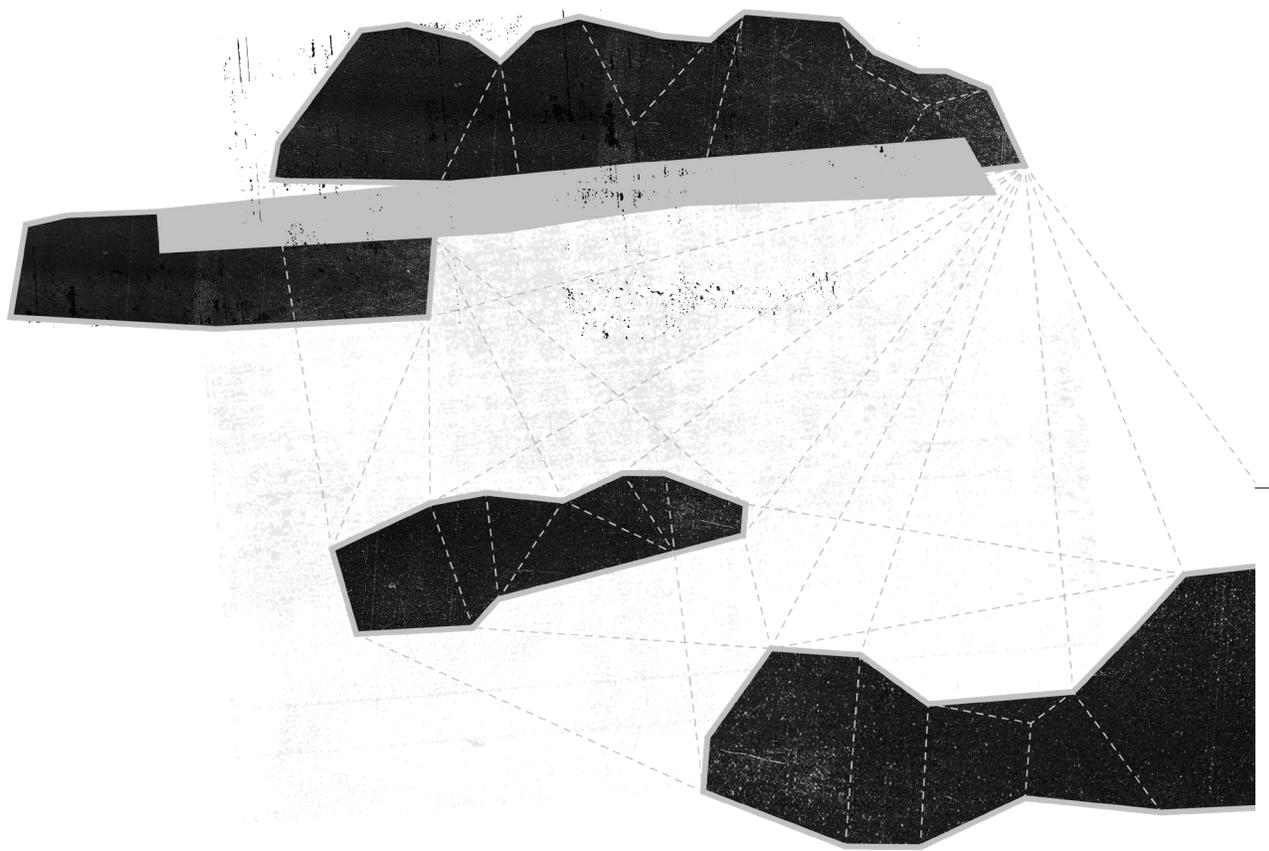
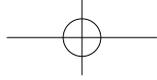
終於成為島內背包客的一員，如同漂浮的島嶼，在城市洋流裡漂浮，必須不斷重新調教，以適應環境變化，不然，只有沈沒一途。只是，經過這一番強制更新後，運算能力也只能勉強達標。

相對於物理性的移動，精神性的迷走，是更真實的日常景觀。迷走（對的，用了「走」這個動詞）在社群媒體裡，用手指滑過每個街角（那些一閃而過的塗鴉、廣告被投放、大數據下的被餵食），裝扮成網民，夾帶人類學式的調研視角，可以活生生得看見人們身體的姿態，既然分不清真實與虛構、假新聞還是真詐騙，隔著一片黑鏡，便千山萬里無處不及，總之再怎麼短兵相接也可以不見血，身體感更顯張狂無畏，只有幾個小時後的肩頸腰背會有感覺。

身體是什麼呢？何以能夠察覺身體呢？在不同的計算維度裡，身體呈現不同狀態，有些容易察覺，有些則隱晦不明。物理性的、精神性的、虛構的、真實的，在後真相的世界裡，判別標準變得越來越曖昧。如果可以把身體對比成一座島嶼、一個地景、或是歷史，反之亦無不可。

以體感經驗作為出發的私筆記，或也作為都市身體發展史中最微小章節的素描稿。再放回拉長了的歷史時間軸，或打平了的地理空間分佈，可以接續著問：今日人類藉以為存的體態樣貌，是如何度過漫長的變態過程，而能適應當下的環境？或經歷什麼樣的更新程序？是戰爭、是抗爭，還是一次次無痛演化過後的適者生存，誰留下誰消失？幾趟長途客運車程的時間裡，隱隱脫出了「關於身體的種種面向」的思索線頭。

黃佩蔚 | 劇場自由工作者，行政手，設計魂。近期到未來的工作重心慢慢傾向藝術生態環境的各種側面了解／書寫。



島文



過渡甬道的未完成式時態

文 —— 周伶芝

「花園」的意象在民間藝術和生命禮俗裡，絢爛園景與斷井頽垣相容相生，在此間照見花團錦簇所折射的靈界時間。尤以南管、牽亡歌裡所遊之「花園」，是通往陰間途中的中介空間，在此可對人生做最後一顧，園內植物生長和建築狀態對應人世間的運勢，白花紅花則代表將出生的嬰孩；此處至少涵以三種時間向度：迅速倒轉、同步世俗和醞釀未來。

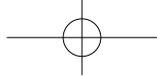
◎ 面向過去、倒退行走的背向之姿

因此我特別感興趣的是，通過靈界花園的空間意涵，來看待民樂藝術中時間和敘事的關係，並且想從「背向」的身體動態做為聯想開端。牽亡歌陣中的尪姨一角又稱「倒退」，以倒退行走的步伐開路引魂，她來到多重的時間場域，面向亡者的過去、背向亡者的未來。這一姿態不免令人聯想到班雅明筆下的「歷史天使」，受進步的風暴推向未來，他面朝過往、直視堆向高空的廢墟，無法重組已瓦解之事物。雖然都是以倒退前進，尪姨的角色意義顯然與歷史天使不同，卻又有相近的類比意味；在尪姨的引領下，過去並非廢墟，而是於下一段啟程前可汲取生命意義的花園。同是「背向」的身體，夏威夷人把過去稱作「在前面的時間」。克里弗德在《復返》一書中認為夏威夷人的時間性提供一種不同於西方本體論的歷史行動方式，「倒不如說那是一種迴環性的時間，透過回憶向後走之後再向前走。」夏威夷人的『過去』是關於生造 (generativity)。^[1]

時間性的認知足以改變民間藝術的感知與傳承。一如克里弗德論及，倘若原民接受西方殖民後，將時間意識導向一個「進步」的未來，則本源便轉化為過去。但是如果通過「做夢」連接，卻能讓人存在於此母體空間、和祖先一同對話，則又可回到大地的時間。這裡想分享太魯閣族藝術家瓦旦·督喜在生活與創作中的織布實踐。瓦旦從小看 payi (祖母) 在窗前面對月光織布，一路織到日出而歇，那塊織布就像是獲得清晨太陽的祝福。現在部落裡的老人家早已不織布，瓦旦也礙於禁忌，只能偷偷學。一次夢裡，瓦旦聽到祖靈的呼喚，要他「接起線頭」。有夢兆作為精神支持，瓦旦不僅坦然他打破「男獵女織」的 Gaya 祖訓，將織布技法、身體律動和織紋含義融入劇場的身體創作，更在部落裡公開織布給族人看。老人家聽到久違的 bung bung 聲，出乎意料地開心落淚、唱起歌來。

◎ 勞動實踐的當下銜接

瓦旦織布的故事對我而言，有幾個銜接與翻轉的層面。首先，日本殖民政府對部落生活訂定身體勞務時間，織布被視為懶惰的表現，織女白天忙農務，唯有在夜半到清晨的時間偷偷織布。織布的行為先是脫離了原本的部落生活文化，後又因 payi 個人的生活經驗和想像，重新賦予織布連接自然感受的神話意義 (太陽的祝福)。再來是，夢兆創造一個銜接文化斷裂的超現實契機，給予打破禁忌的力量。bung bung 聲重回部落，中止了聲音的緘默 (ubung 織布機也



是敲擊節奏的樂器)。像是一趟迷路、創建新路又尋回舊路的接路過程。

先是織布的生活實踐，甚至從種植芋麻到捻線的製作工序學習，累積勞動的身體感，經驗一整組植物生長到織紋顯現的時間軸，才進入創作。如同雅斯圖堤的《依海之人》提到「行為即認同」，斐素人強調當下踐行、在脈絡中經驗，行動會在身上留下斐素的印記，但若不操作，痕跡便會淡去^[2]。瓦旦成立 TAI 身體劇場後，至各部落採集腳譜與歌謠，不願命名腳譜，他認為如此一來腳譜便封閉於某一套系統，而失去向外敞開、流動詮釋的可能。好比排灣族的情歌，雖有固定曲調，但「唱給誰聽」更為重要，且歌詞可因風土環境、當下心情而即興。正如南管等民樂的曲牌固定，卻可在精神表現上自由詮釋。

◎ 混雜曖昧的民間記寫改變敘事時態

民間藝術通常含有社群秘密、口傳敘事的特性，如上所述的織布、歌謠、民樂、藝陣等，取材方式、地理樣態、族群遷徙、地域性的互動、和異文化的交換與混融，都在在影響其演化過程，也如記事般書寫於即興歌詞、織紋符號、身體語彙中。傳習上有社群門檻和政治性的圍限，但書寫系統本身具一定的開放性。於是在藝陣中最易得見庶民生活的雜俗運用和變通，和隱藏其中的協商政治，形成一種「委身」的展演形式。也是從此想法出發，觀看「想要帶你遊花園」系列展演活動中的「遊市場·入花園」的交匯表現，以福士正一的道路舞蹈結合台灣民間樂手、日本三味線和掌中戲之說唱，意圖明顯不在於傳統的複製搬演，而是透過混雜的對話和轉譯，創造一個對於「遊花園」的當代感知。展演始於菜市場，藉由類似遶境的意象，引眾人委身遊走於市場裡的通道，連接展場與庶民空間，特別能感受一股既隱晦又喧騰、既怪誕又寧靜的勾引。樂音與舞者將市場轉化為峰迴路轉的庭園探訪，以若隱若現的迂迴身體強化生命展演形式的穿梭意味。

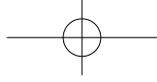
這一巫的召喚之感，同樣可在林柏樑的「對視」系列展間中，充分感受物件裝置的敘事潛能。在暗黑甬道裡，兩列燈箱設計仿若剪黏人物的星系遊行，串聯出對台戲般的張力。而蔡小月的南管錄音更加乘創造出一種聲影魅惑、騰空的浮動感。展覽用意不在於學院式的文史資料展現，看起來更接近於打造當代藝術裡曖昧的時間景觀，闕限的空間潛能。面對民間藝術和傳統的碎片時，或許牽涉到的是，解構線性時間、擴延「現在」的概念，以「背向」之姿銜接敘事，通過傳統的形式承接前人面對環境變遷時的思考，意識到時間感背後的歷史、聆聽的模式和想像。從策展的行動過程裡，持續指認斷裂和隱匿的細節，改變面對傳統時過去式的時態意識，從多重時間的甬道走向不確定和未完成。

*原文首刊於《想要帶你遊花園：民間音樂陪藝術祭》畫冊（龔卓軍主編，文化部文化資產局發行，2019年3月），此為刪節版。

周伶芝 | 揹登山包在城市間移動的斜槓人。

[1] 詹姆斯·克里弗德 (James Clifford) 著，《復返 - 21世紀成為原住民》(Returns - Becoming Indigenous in the Twenty-First Century)，林徐達、梁永安譯，桂冠出版，2017，p. 32。

[2] 俐塔·雅斯圖堤 (Rita Astuti) 著，《依海之人》(People of the Sea)，郭佩宜譯，左岸文化出版，2017，p. 87。



研究分享紀錄 —— 從「閱讀」到「運動」：身體實驗的複數島影

文 —— 曾士銘

前言：2019年初春，島嶼身體實驗聯盟召開第一次會議，除了相互介紹團隊及其研究領域、共同擬定下半年的活動時程，同時也不免俗地展望了未來兩年的藍圖。由於是第一年，團隊間尚不熟悉彼此，對於「聯盟」的想像、期許也還不甚明晰，六組團隊於是分別於半島體創作基地，分享各自的身體研究。本文即為六次「研究分享」的側記。

◎ 窮劇場 | 身體與閱讀——關於「訓練」的思考座標 (時間：六月四日)

作為聯盟的首發分享，高俊耀、鄭尹真一起手便是「回望來時路」。兩人首先分享起各自迥異的劇場入門，歷經陳偉誠、周逸昌老師的身體訓練，直到近年來逐漸濃煉出對於「從身體訓練通往劇場作品」的座標性思考。

「一個完整的人」之於當代表演者的各種面向，包括陳偉誠老師所強調的「學習如何『學習』、空間感知與生命處境的反省」以及周逸昌老師如何觀照自身、維持藝術鑑賞力（關鍵在於美學的發展脈絡）與身體客觀性（基本功的培養與察覺），使得「身體訓練」不止於技術性操作，而融攝更多維度與元素。或許從這個角度而言，恰能回應烏犬劇場王少君在分享中的提問：窮劇場的作品裡是如何高度「整合」身體形式與文本、舞台元素？

綜觀現今台港澳劇場，各種身體訓練方法紛至沓來，卻往往無以為繼。透過「閱讀」，俊耀試著梳理出對「訓練」的另一種理解——其何以被發明於某特定的時空、文化脈絡？赫赫有名的「史氏訓練」或梅蘭芳的京劇藝術，兩者同樣強調日常訓練與倫理規範，而這正是處於一物質鉅變的時代下，身為一名表演者必然省思的課題。尹真在此以印尼爪哇的宮廷舞作進一步延伸，其儘管面對現代化、專業化的時代風潮，但它的藝術核心價值，正是在於所體現的「傳統」的倫理關係（例如身分階級及其應對的服裝款式、禮儀）；這也是何以如果僅視其為一種技術性的挪用，往往便失去了某種不可或缺的「韻味」。

於是在身體、閱讀與訓練的維度上，俊耀拉出了三個層次的思考框架：首先是「記憶與技術」，其次為「思想、感受與知識」，最後則必須企及「精神與文化脈絡」，亦即牽涉了更潛意識、民族性與時空觀的問題。

◎ 烏犬劇場 | 裸體抗砲——中美貿易戰與武術的思維 (時間：六月十四日)

蔣竹山的《裸體抗砲》描繪了明清末年「陣法、武術」如何被認為可以抵禦甚至反擊西方列強的船堅炮利。透過此書，烏犬劇場破題即問：在此人心動盪、浮躁的當代社會裡（正如來在中美貿易戰下的台灣），個人如何以武術的思維與實踐，重新面對個體身心與集體潛意識的困境？又，何謂「武術的思維」？



少君直言：武術的對打是「沒有規則」；或可說，武術的誕生正來自在沒有規則的世界中如何求生避死，包括日本柔道中的擒技、巴西格雷西柔術前身的街頭扭打，甚至是中國的太極劍訣，最初都無關乎美醜雅俗，而是如何在生死戰場中取得優勢。「勢」，並非後世所神秘化的天地之道，而是通過可實踐的邏輯來整合多重身體經驗，具體步驟乃：接受（順著對方的身體動向）、找空間（在接受的過程裡迅速找出對方的縫隙）、確保優勢（讓戰場發生在對方身上），最後達成有效攻擊。

設想將武術的肉身搏鬥上綱至當前的國家局勢，參與當天分享的藝評人思鋒於是以前自由主義所帶來的「資本高度集中化」為切入點，說明台灣居處各大國勢力夾擊下的處境，加上國家認同的長期分裂，使得「民眾立場、意識與行動」易遭國家統治的限制。而或許依循武學之道，我們正是要「在沒有空間的空間找空間」。而回到身體訓練的話題上，窮劇場的高俊耀則以「精神性」來回應，若說巴西柔術、中國武術等「身體訓練」要能轉化回劇場表演，或許得考量到「外在世界的想像組成」與「身體的運作」之間各種可能的生發關係。這也讓「以XXX作為一種身體訓練方法」的老命題，必須緊密扣合著「思維」，使身體莫忘此技術生成的時空脈絡，而最終能「成為一種（表演的）身體訓練」。

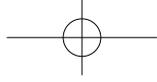
◎ 壞鞋子舞蹈劇場林志洋 | 諸神的狂歡 Lôo-Muâ (時間：八月十三日)

約莫十分鐘的一段呈現：三名舞者腳踩官將步、手搖似大仙仔，時而一齊重踩震地，時而劃行舞台空間；中間一段三人以手攏腰，有個挺像部落歌舞的編排，爾後各自分立，從「官將」的狀態轉而開始局部抽動、伏地、爬行，最末則在身體堆擠又塌陷後，舞者以手綁腳，緩行退場。

林志洋從這兩年邀請新莊地藏庵的「官將首陣頭」至舞團排練的過程中，加上多次參與遶境、團拜等儀式現場，逐漸觀察出一種「信仰的身體感」：靈體在身，意識在己。現場觀眾依此提問：整個呈現裡常有三人下踏或重心下移的片段，是大家的「意識」或「身體」往下走？又為何而「下」？志洋以陣頭腳步的「踏實」來回應，他提到，在老師親授官將步的課堂中再再強調人在偶中仍須保持一絲清晰的意識，而每個步法同時也承擔一定的危險程度，因此先要踩得實，再求其他變化；舞者林廷緒則認為在排練過程中，不單只是操練儀式的技藝，而是將民俗信仰概念化，從中汲取編舞所欲探問的核心——如信仰的本質、信仰行為的意識／肉身狀態或是儀式行動的內在狀態等。

真理大學宗教文化與資訊管理學系的王鏡玲老師認為，雖然仍可看出年輕舞者們對「官將舞步」較為不熟悉，尤其相較於後段呈現出偏向現代舞的身體風格時；但整體卻也因為舞者的身體素質及傾向，而能窺探出一種當代官將首的內在變身過程，包括「野性（壓抑）／神性（展演）」，延伸而論，或許在編導上可以思考的是：何以這樣的「轉變」為集體認可進而產生信仰？人性在其中扮演了何種角色？其中展映了什麼樣的宇宙觀？

此外，也有觀眾以「working progress」的概念來理解《諸神的狂歡 Lôo-Muâ》，認為透過這樣的排練展示、概念說明以及現場觀眾的回應，或許正是在處理「宗教經驗、身體感」的題材時，更能幫助創作者梳理自身的藝術意圖與思考方向。



◎ **可揚與他的快樂夥伴 | Be Water** (時間：八月二十三日)

「抗爭的身體存在一股矛盾的力量。」

張可揚的開場白與講述大概就十分鐘，剩下的九十分鐘裡，舞者和觀眾便一起投入平時所排練的各種練習。而這些看似單純的劇場遊戲、肢體開發都圍繞在他認為潛藏於社會抗爭現場之身體的矛盾，包括「內部串聯／外部反抗」、「下盤穩固／上身放鬆」、「保持穩固／衝撞與突破」等等。從抗爭現場到排練場，我們練習著以掌相抵的互推、雙人的轉移重心、集體重心朝向單一個體的憑倚、或是關節鎖定與掙脫鎖定的角力。可揚說，當一排人緊緊地把手勾在一起以抗警察的驅離時，陣型雖狀似堅不可撼，但其實身體愈剛硬反容易受傷且遭突破，因而此時的身體既須如水一般流動，又要能化力於無形。

藝評人黃蔚蔚義氣十足地參與了整場分享的「實作練習」，在後段的談話裡，她先以日本舞蹈的「內部指令」之詭譎，對應其殘破肉身欲對抗的「外部結構」，藉此給張可揚的「抗爭身體」或可參照的另一發展面向。同時，眼下的香港抗爭現場，透過公民科技的運用，正展現一更碎裂而機動、瀟灑且流動的抵抗網絡，雖局勢總讓人時刻憂心，卻也提示我們一種新的抗爭戰術。

值得一提的是，分享當天來了一位香港朋友，她真摯意重地說起目前所深刻感受到的「龐大暴力」，及其相應而來的「自身的渺小感」；然而她也同時看到了，在「全面封鎖」前，一種即使畏懼但毫無退路的身體，反而大大地向前抵抗著。

◎ **壞鞋子林宜瑾 | ㄎ、——身體回家創作計劃** (時間：九月十九日)

林宜瑾的「ㄎ、」計畫自 2015 年開始，迄今將近五年的時間，包括自製、共製節目皆推出了不少劇場作品，因此當天的新舊觀眾多少皆耳聞其名。也因著排練，壞鞋子舞者們幾乎全員在場，於是與其說「研究分享」，反更像開放觀眾入場的研究心得分享大會。

大會主題則聚焦在宜瑾近年來不斷思考的「傳統的邊界」，她首先以壞鞋子過去田調「牽亡歌陣」為例，說明那些看似恆久守舊的文化傳統，事實上作為一種人們的生活方式，也總是應隨時代變遷而自我調整；直言之，若說傳統並非一味居於不變而等待著人們的使用，那麼如何評判「傳統挪用／取用／再用」也就更顯其複雜性了。

烏犬劇場的彭子玲，同時亦為壞鞋子長期合作舞者，則以「武術」為例，從圍繞在「形式傳統」的可變與不可變之間的流派之爭裡，逐漸發現到此刻我們所謂的「傳統」、「舊規」在彼時或許正是足以安定人心的存在，其背後藏有一份人之所以安身立命的情感。而現場觀眾以「文學、書法」的領域裡對於「傳統／現代」的劃分，認為兩造之間也可以不是「斷裂或競爭」的關係，而是「選項與選擇」，關鍵在於人如何靈活運用。而出身阿美族的舞者潘巴奈，則提出當代原民表演經常也以「傳統部落儀式」為題，其觀演關係實已剝除原生的功能性意涵；然而也正因「現代人及其生活」與農耕、漁獵的時空早有斷層，但「傳統（包括集體的腳步、祭歌等）」保留了某種精神性的象徵意義，提供我們看待當下處境與問題的另一種角度；舞者劉



俊德也以「時空性」回應，以其自身學習古樂的經驗，反倒認為「單一線性」的視角既無法直面現下的問題，也忽略了傳統之所蘊涵的可能性。

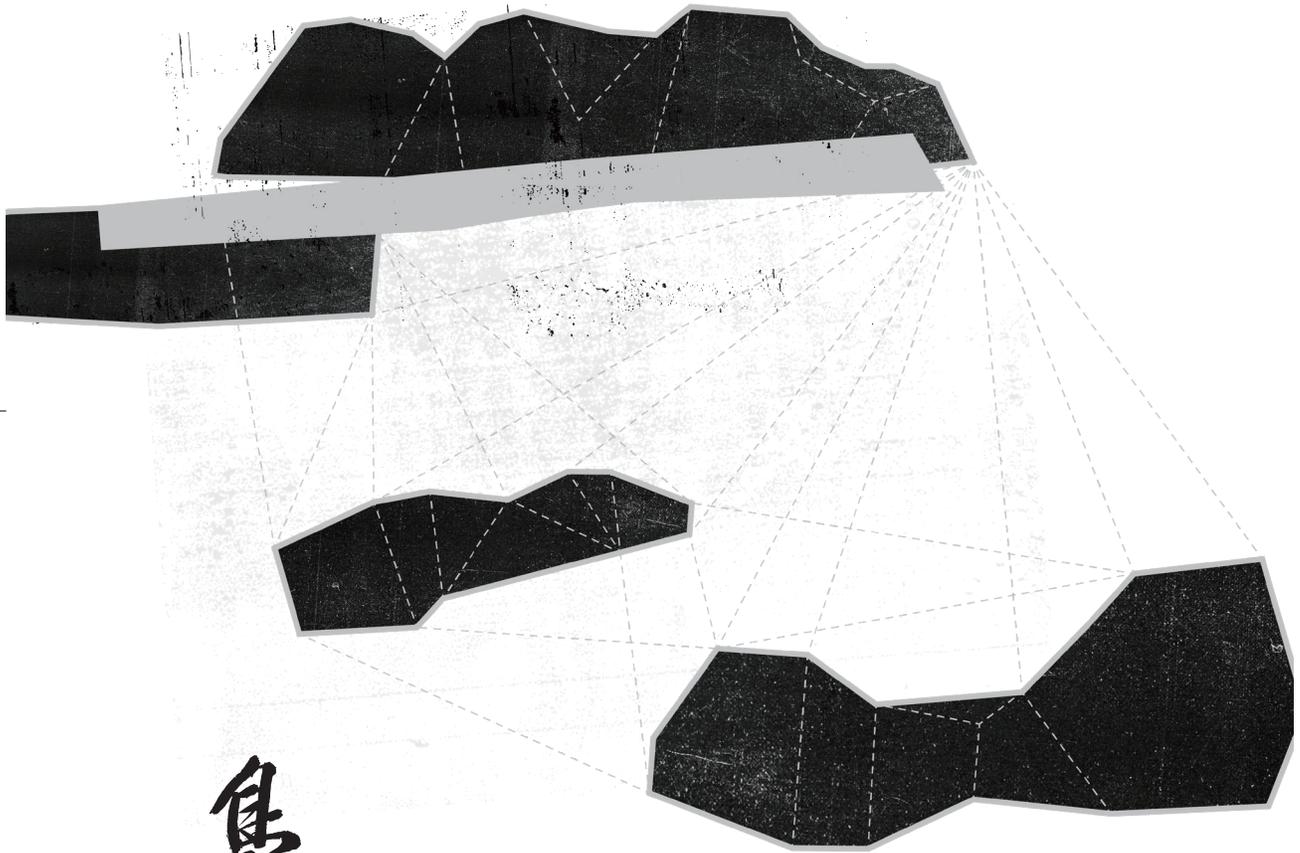
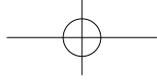
眾人所提及的「時空」或許也正是宜瑾之所以總帶著舞者，去到傳統正在發生的現場。她說道，如果無法浸潤於一個譬如說閩南語或民間信仰的語境裡，那麼便難以進入體會其中的精神性及其變化。而或許，也正因為所謂「當代」仍是處於一個變動的、好奇的探索狀態，即使不清楚實驗最終的具體形貌為何，保持察覺與感覺，而在「現代」之外創造出某種尚未完全（被）定名的流動。

◎ 軟硬倍事 | 雙人運動、戰鬥本能與 α 波 (時間：十月十九日)

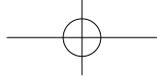
研究分享當天，陳彥斌 Fangas Nayaw 與陳履歡以一對主持人之姿，架設一桌一螢幕和一地的運動器材、球網，儼然一副沒有打算放過讓觀眾動動身體的樣子。運動派的兩人首先回溯了自身年少時，作為一名網球與跆拳道選手，身歷的各式訓練菜單與心態變化，此前種種非但沒有在他們踏入表演藝術圈後隨時間逝去，反而沉積為身體在面對「表演」時某種程度上的自動反應機制。於此，萌生出一種如何將競技運動、體育訓練（以網球和跆拳道為主）轉化成舞蹈身體的實驗計畫。

既名之為「實驗」，過程中肯定存在著「誤差」與「失敗」。有趣的是，研究分享的主軸便是導引觀眾走過他們在這段時間嘗試的各種「歧路」，而持續至今的思考與實踐進程。首先，從運動項目出發，不難讓人聯想到以各種體育動作、套路的模擬與組合，因此第一次的實驗方向便鎖定幾個接球、擊球、短跑、碎步等等的動作，再加以編排；但經過一段時間的試驗後，兩人意識到身體失去了在得勝目標與規則限制下的反應。於是乎，調整思路再出發，第二次的實驗開始直接透過影片，模仿運動選手的某一段精彩連續動作，接著根據其節奏以編舞的邏輯串組；然而儘管能模仿身體動作或節奏，卻無法複製運動選手在那個致勝的當下所自動生發的身體反應。奠基於此，兩人再度調整方向，並探掘運動的核心意義，正是在於：「在規則限制下，創造瞬間的身體判斷以取得分數」。也因而目前較有所收穫的第三次實驗方向，便是透過不斷創設新的規則，並在持續疊加的新限制及隨之而生的戰鬥意識，身體的各種極限反應才兼具了有機性與可變性，而運動身體才有能和舞蹈美學交互相映的可能性。

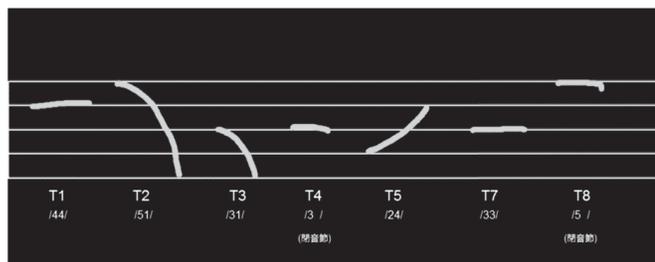
曾士銘 | 壞鞋子舞蹈劇場專案行政，目前就讀台大台文所。



島樣



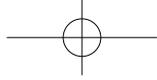
烏犬劇場——居合道劍勢圖



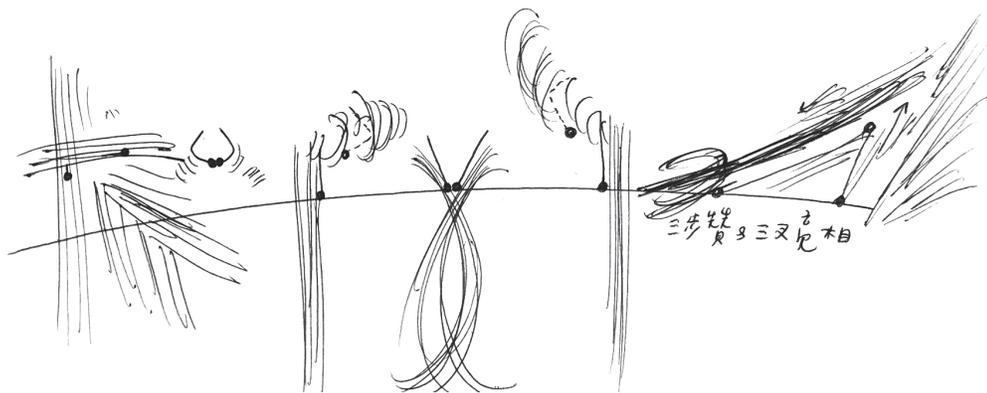
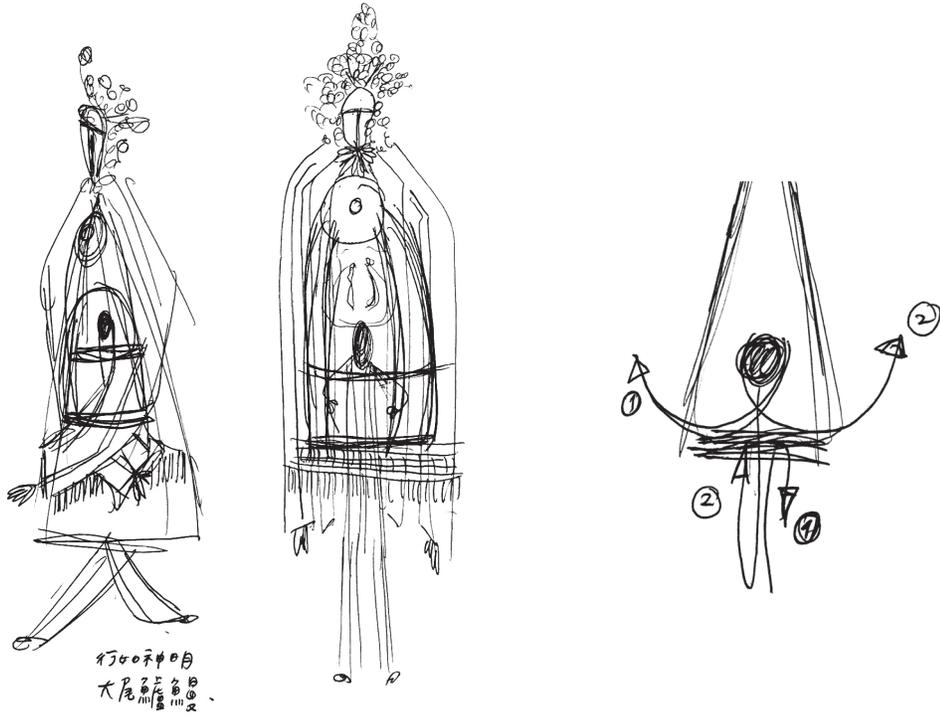
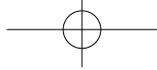
閩南語八聲七調 Hokok language system

「衫、短、褲、闊、人、矮、鼻、直」
 「君、滾、棍、骨、群、滾、郡、滑」
 「獅、虎、豹、鴨、牛、馬、象、鹿」

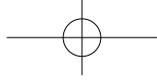
壞鞋子林宜瑾——ㄇ、身體&台語八聲七調



軟硬倍事——運動身體



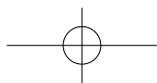
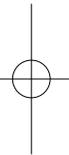
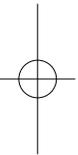
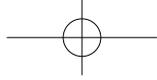
壞鞋子林志洋——行如神明、大尾鱸鰻（上）／三步讚&三叉亮相（下）

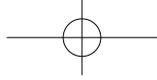


半島體創作基地介紹

壞鞋子舞蹈劇場自 2014 年創團以來從民間擷取養分，轉化劇場身體的「ㄇ、——身體回家創作計畫」逐漸成熟，並於 2018 年起在關渡大橋旁自營創作空間，是一個鐵構廠房，右倚淡水河、左傍觀音山，我們稱它為「半島體創作基地」。依循壞鞋子的創作力與空間的有機性，我們開始想像更多交流的可能性，剝去團隊獨立運作的邊界，創造出「跨」的力道。

Since its establishment in 2014, Bare Feet Dance Theatre has been nourished by folk culture. As its "An \- —— Body Returning the Origin" which focuses on the transformation of a theatrical body reaches a full-fledged stage, the company, with a new studio renovated from an iron-built factory between Tamsui River and Guanyin Mountain in 2018, expects the space to be a "Isalnd-forming Creative Hub". Drawing on the creativity of Bare Feet Dance Theatre and the organic quality of the space, we begin to imagine a greater possibility of communication to break down the border of independently operating companies through the dynamics of "crossing".





聯盟主持：林宜瑾

發行：島嶼身體實驗聯盟、壞鞋子舞蹈劇場

主編：吳思鋒

執行編輯：曾士銘

設計：林育全

翻譯：白斐嵐、陳品君

作者：陳雅萍、黃佩蔚、謝君韜、Enya、周伶芝、曾士銘

攝影：林蔚圻（窮劇場團體照）

陳逸書（可揚與他的快樂夥伴團體照）

出版日期：2019 年 11 月

半島體創作基地 | 新北市八里區龍米路一段 138 巷 5 號 4 樓

mauvaischausson@gmail.com

贊助單位 |  國|藝|會 **台北市文化局**

