

## 關於《回顧》的個人回顧

藝術家 :Xavier Le Roy薩維耶·勒華

協同藝術家 :Scarlet Yu 余美華

表演者：王怡湘·王楓文、江秋怡·呂學緯·李律·林人中、林怡芳·林祐如、許生翰、許家玲、陳彥斌·陳福榮、陳韶宇、鄭皓、蘇品文[ 1]

地點：台北市立美術館

展出日期 2016/12/9 ~2017/1/8

參觀時間 2016/12/10，早上、下午

2016/12/31，下午

2017/01/08，下午

徵選：2016/05/11

文 陳代樾（專案評論人）

### 1. 美術館

當 Xavier Le Roy (薩維耶·勒華) 被 Antoni Tàpies 基金會邀請辦回顧展，他思考的並非如何在美術館忠實呈現自己的作品，而是考量觀者如何在美術館空間流動。他觀察到在美術館展覽的作品有三種形式：第一種譬如雕塑或繪畫，是靜態的陳列，觀者可以決定觀看的角度與時間；第二種譬如錄像，在一個迴圈中循環播放，有一定的時間長度；第三種譬如紀錄片或電影，公告特定的播放時間讓觀者來訪。回應這三種觀看的形式，Xavier 從他的作品中選擇具代表性的姿態，作為「雕像」(immobility)；從舞作中擷取一些可重複的片段，作為「迴圈」(loop)；並將作品《境遇製品 Product of Circumstances》(1999, 2009) 融合報告與示範的形式，轉化為表演者的「個人回顧」(retrospective)。

受邀於台北雙年展的《回顧》，在台北美術館一樓深處樓梯下方的空間（在樓梯上很適合眺望全景），隔絕出兩個小房間與一個大的開放空間，十六個表演者在一個月的展覽時間輪番上陣，一個班譬如一個早上或下午由六個表演者擔綱，在主要空間出現四個表演者，另外兩個則在陳列 Xavier 作品影像與閱讀資料的檔案室中，與訪客聊天或休息。場中的四個表演者分佈在空間四邊，從開口處順時針分別是：「迴圈」、「回顧一」、「雕像」、「回顧二」，四人依據一種「歡迎訪客」的機制當有訪客走進空間就會觸動輪替（也許因此，時常有許多觀者聚集在門口觀望）。回顧一與回顧二的差別在於，離入口處較近的回顧二，需要擔負啟動歡迎訪客機制的角色，並發出警鈴般嗚嗚嗚的鳴響，而回顧一則能將自己的故事說完不被打斷。

《回顧》是 Xavier 在美術館空間中設計的一個生產的機制，這個機制並非關於再製他自身的作品，而是關於這些作品能如何產生共感、如何被閱讀、如何成為觸發他人生命故事的媒介。

### 2. 個人回顧

個人回顧是這樣開始的，表演者先跳一段 Xavier 的作品，接著對訪客說：「我的名字是[表演者的名字]，您剛剛看到的是薩維耶·勒華[作品年代與名稱]的片段，這也是我為這個展覽做的個人回顧。」回顧的內容通常穿插說故事與示範演出，展覽後期則出現工作坊或群體互動的形式，呈現的段落除了開頭必然為 Xavier 的作品，之後則沒有限定，有時候是表演者之前跳過的作品、或是生命中重要的片刻。表演者可以決定觀眾觀看的位置，說故事時則時常席地而坐。然而在北美館的《回顧》中，表演者如何從自己出發，建立起自身與作品的關係？或更進一步探問：作品與人的連結如何可能？

林人中與 Xavier 一樣都很晚開始學舞，在舞蹈形式化的身體規範中便顯得格格不入，Xavier 在《境遇製品》（1999）中提到自己剛開學習康寧漢技巧（Merce Cunningham）的經驗，林人中便以此開頭分享自己的舞蹈經驗，並回顧自己第一個關於催吐的行為藝術創作。蘇品文則是以《吉賽兒 Giselle》（2001）開啟她對性別議題的關注，她在美術館角落模擬男生尿尿的姿勢，並說明她正在進行一個站著尿尿的實驗，從「正在進行」的行為過程反思自身性別角色。又譬如 Xavier 的《春之祭 The Rite of Spring》（2007）透過指揮動作的音樂性、意向性與想像力，體現現代音樂的豐富質地，林祐如從《春之祭》開始她的回顧，這個作品使她想起小學為了逃避早自習加入樂隊，卻誤打誤撞成為樂隊指揮的經歷，那是她第一次因為「身體能力」的關係而擔負起某種責任，藉此回顧自己不同生命階段對舞蹈的體悟。個人回顧包羅萬象，林人中因為與 Xavier 擁有相似的生命經驗而產生共感、蘇品文關心作品所觸及的議題而連結自身、林祐如則因作品具有的身體感，而喚起陳舊卻一直都存在的記憶。

一天看展等表演者換班的中午，我外出覓食巧遇 Xavier 與排練助理 Scarlet，跟她聊起個人回顧的狀態，她提到表演者是否能不只是陳述一個故事，而是將自己放到故事的「前面」是很重要的關鍵，我才意識到，每個表演者就算都說著自己的故事，那訴說的狀態卻不相同。

譬如呂學緯（Ogawa）有時以較為客觀或甚至後設的角度觀看《回顧》這個作品，說明這個作品吸引他的地方，譬如讓觀眾能參與的演出形式、作品自由發展的有機性等等，並連結到他曾看過印象深刻的作品。這也許跟他心理學背景具有的分析角度有關，有時我會有種錯覺，好似他在述說的過程，同時從上位的角度觀看著自己，看著自己正參與的這個作品。成為一種對比，許生翰從《境遇製品》中 Xavier 所詮釋的舞踏片段開啟他自身的回顧，因為他曾經到日本跟大野慶人學習舞踏，重新思考對美與醜的既定印象。他在旅途中得知父親重病卻不想放棄學習，在教室大哭崩潰，卻因此深刻改變了他與親人間的關係。也許是經驗的切身性與脆弱性，讓說故事的空間好似暫時隔絕外界而成立，好像只有這個時刻，某些埋在很深的情感得以敞開。

### 3. 表演

《回顧》的表演有趣之處並非關於肢體動作的展現，也不是關於生理運作的表露，而在於意識狀態的轉換。譬如正當「回顧一」的表演者與觀眾說著自己的故事，突然卻順暢地切到：「抱歉我們需要歡迎新的訪客。」那過程甚至讓眼前的訪客沒有機會意識到那必須不停切換的眼神。或是個人回顧的尾聲，表演者從講故事那活生生的狀態到停格如同沒有生命的機器，有些人能清楚的切換為物質，有些則像是符號性的示意，那其中差異非常微妙。

我最喜歡林祐如說故事的狀態和轉換到表演的精準，尤其令我著迷的，是她說故事中間的停頓，在那個停頓並非靜止，那神情卻好像記憶一次又一次的湧起越發清晰，那不論是悔恨的、感動的、開心的情感也一次又一次的升起。譬如林祐如提到 921 大地震時，她們舞蹈班用阿妹的《牽

手》表活力熱舞到災區賑災，希望帶動歡愉的氣氛，災區孩子卻是用空洞無助的神情看著她們，內心的痛苦無法平復，卻在幾日的朝夕相處，願意伸出信任的手，因此讓她相信舞蹈具有的力量；而她研究所畢業製作跳周書毅的《1875》，之後作品到台灣各地巡演，期望將喜悅與希望分享給觀眾的那種心情，都好像在回憶甚至演現的過程一再身歷其境。

然而記憶的重複是重現更是重建，當感觸深刻的場景一再上演，那不論是快樂或傷痛的記憶，是否因為語言邏輯與現場情境而逐漸幻變成新的樣貌？對王怡湘來說，因為故事必須不斷重複，她感覺自己逐漸能掌握觀者什麼時候會哭、什麼時候會笑，頓時覺得失去了某種訴說的單純，好似在販賣自己的記憶一般，而逐漸抽離出來，看到正在說故事的自己。也許因此表演者說故事的內容與方法都與日俱進，這個隨時間「演進」的過程，卻造就作品的有機性與表演者的自主性。

#### 4. 有機的機器

雖說《回顧》的內容皆是由表演者自主選擇，不過形式上，《回顧》依然是一個生產機器。以至於到展覽後期，「歡迎訪客」的機制開始變成負擔：因為一當訪客走進，表演者就必須要迅速跑離空間，再以四足跪姿爬行入場，那重複的勞動是體力與精神的消耗。因此表演者開始停留在「回顧一」比較長的時間，幾乎都到一個小時左右，除了表演與說故事外還創造出「工作坊」的形式，讓群眾一同參與，譬如呂學緯為每個訪客設計打擊節奏再組織起來；林怡芳分享幫助她反思舞蹈與身體使用的費登奎斯方法；蘇品文也以擁抱為主題邀請訪客體驗舞蹈的切身性。

然而當個人回顧的時間越長，許多訪客在聆聽個人回顧時，會出現一種「不好意思離開」的尷尬處境，雖然表演者一開始就提醒訪客可以自由來去，事實上卻很難擺脫微觀的文化制約。因此《回顧》作為有機的機器如何考量文化差異，譬如訪客對觀看的預設？是否某種程度上需要仰賴表演者意識到這樣的處境並調整個人回顧的長度？更重要的是，這個美學上的選擇又是如何發生的？

我曾與林人中聊到 Xavier 如何給表演者筆記？他說 Xavier 其實對作品有非常清楚的想法，並且想到什麼就會直接講，譬如工作坊的形式他也跟表演者們討論過，說明他為什麼覺得應該避免這個形式。然而 Xavier 與別的編舞家差別在於，最終的決定權依然在表演者身上，表演者必須真的被說服並願意改變。譬如當 Sophia 以訪客而非表演者的身份留連在展間，聽著其他表演者的個人回顧，我湊過去與她說話，聊到工作坊的情況。她跟我解釋說，《回顧》是關於編表演者將詮釋權讓渡給表演者，同樣的，表演者也要將詮釋權交予訪客，而工作坊卻像是講課，是上下權力關係清楚的形式，因此她自己不會做這樣的選擇。

我也注意到展覽越到後期，個人回顧中介紹 Xavier 的成份越來越少，而關於表演者個人的部分則越來越豐富。雖然 Xavier 在歐洲很知名，第一次來台灣就辦回顧展，大部份觀眾對他其實一無所知，看完展也不知道 Xavier 到底是誰（就算他時常在展間如同一般訪客專心聆聽）。我曾詢問 Scarlet 關於內容的拿捏，她則說：「這個作品本來就是要拿來給別人『用』的，在《回顧》中 Xavier 是誰並不沒有那麼重要。」

#### 5 讓渡詮釋權

Xavier 將權力讓渡的態度不只在作品機制中，更體現在創作的每個環節，甚至在排練之前的徵

選(我剛好有幸參與)。參加過徵選的表演者都知道，許多舞團對他們想要什麼樣的表演者有清楚的偏好，如果是舊作重演，對外型的要求也許更優先於能力，Xavier 卻關注表演者的個人特質與生命經驗。因此《回顧》的徵選並非「你將你最好的一面給予」那樣的揀選，相反的，Xavier 在善盡「我讓每個人都了解這個作品、理解自己在這個作品扮演的角色」這樣的義務。

徵選一開始，Xavier 像導覽員熱切的解釋《回顧》的創作源由與思考路徑，並詳細解釋作品運行的每個環節機制。接著他讓表演者學習作品的三個段落，下午則讓每個徵選者都體驗「歡迎新訪客」的輪轉機制，因此《回顧》的徵選更像是縝密安排的工作坊，讓徵選者能自主選擇是否願意參與這個作品，願意與這個作品建立深刻的關係。雖然只是很小的細節，Xavier 與表演者的工作方式卻構成《回顧》最關鍵的核心。

另外表演者也曾跟我分享，在北美館演出時因為空間限制，休息室離展間很遙遠，表演者只能在檔案室中休息，卻因為美術館中規定不能喝水的關係，表演者必須跑到展場外才能喝水，造成許多不便，卻是 Xavier (生氣地)跟館方協調之後才照顧到表演者的需求，還因為需要在北美館打卡的關係幫表演者爭取到加班費。也許可以這麼說，Xavier 對於生產過程的關注不只停留在「作品作為生產」，更是關心整個藝術生產的龐大機制中，人應該如何存在。<sup>1</sup>

《回顧》不只是對於作品的回顧，也是關於創作方法的後設回顧，關注過程更勝結果：關於作品如何被生產、如何被解讀、如何產生共感、甚至如何被轉譯與挪用。整個過程最令我感動的，則是 Xavier 如何看重表演者個體的獨特性與自主性，如何將人的存在放到優先於作品、也先於自己的位置。最後我會這麼說：「我的名字是陳代樾，您剛剛看到的是薩維耶·勒華 2016 年的作品《回顧》中的些許片段，這也是我為這個展覽做的個人回顧。」

注釋：

[1] 本文只針對我有限的觀察與有幸聽到的個人回顧進行片面的回顧與分析。

## 體現時間《時間的漩渦》及工作坊

演出: 羅莎舞團

地點: 國家戲劇院

時間: 2017/05/11 19:30

工作坊: 2017/05/10 14:00

文 陳代樾 (專案評論人)

### 1. 聲響的視覺化

也許姬爾美可 (Anne Teresa De Keersmaeker)作為一個編舞家之前，是一個音樂學研究者，更是一個對現代音樂最死忠的樂迷。她甘願讓音樂家成為她編舞的限制與挑戰，而她的任務不只是在舞台上透過身體將音樂視覺化，更是要觀眾真正聽懂現代音樂。

<sup>1</sup> 林人中，<http://mag.ncafroc.org.tw/special-single.aspx?id=726>

譬如與她長期合作的極簡音樂家史蒂夫·萊許(Steve Reich)在相位音樂(phase music)實驗的一種聲音效果：一開始兩個音樂家同步演奏同樣的樂句不斷重複，過一陣子其中一個音樂家就「超車」一個音，使自己的第二個音與原樂句第一個音對齊，神奇的是，在混亂錯落的音符中卻有一些音符的組合因為共振頻率的關係而被提點出來，構成「副旋律(sub-melody)」的效果。《鋼琴相位(Piano Phase)》中姬爾美可透過兩個舞者手臂的擺盪與腳步的位移作為基礎動作語彙，然而除了重覆與變奏之外還要製造「副旋律」卻是如何可能？姬爾美可用兩盞聚光燈從左右斜角照亮舞者，讓兩個半影跟隨舞者，而兩個舞者若保持一定的相對距離，中間的兩個半影就會剛好疊合成本影，神奇的是，當兩人不斷旋轉，光影與人影斑雜錯落，中間的本影卻而因為兩人不斷微調的間距而產生出某種動態，製造出除了人物與光影之外如同「副旋律」的視覺效果。

傑哈·葛利謝(Gerard Grisey)的《時間的漩渦》作為頻譜音樂(spectrum music)，關注聲音作為波動的物理本質更甚於旋律組成，因此聲音的組成能夠跨越器樂，能穿越空間。譬如在鋼琴未結束的震動加入管樂或弦樂，將不同質地的聲音組合起來，那音響效果卻有種在音樂家之間傳遞的方向性與速度感。姬爾美可又該如何轉化頻譜音樂特殊的音響效果？

羅莎舞團的《時間的漩渦》由七個音樂家開場，先讓觀眾聽到音樂，卻不只是聽到，音樂家身體的律動、震動、突然加速的揮舞、視線交錯，皆蘊含了豐富的身體性。接著音樂家離場，而舞者進場與器樂一一對應，舞者無聲地透過動作體現音樂，並且是照著樂譜審慎不放過每個音符那樣的對應。然而這個層次的對應身體卻明顯不及音樂，因為身體全身性的動作鮮少能比訓練有素的手指更靈巧快速，若沒有位移，身體具有的空間性也並非如音樂的質地這樣豐富，而覺得有點可惜。所幸這個階段只是拆解，單純並沉著地在樂譜給予的框架中工作，當最後全體流動起來，在簡單的基礎動作複雜化、將走位與空間釋放，透過舞者開放的覺知與默契，便在舞台上輪轉起漩渦狀的時間。

## 2. 魔術方塊

工作坊中，羅莎舞團資深舞者辛西亞·雷歐梅(Cynthia Loemij)透過精準的課程結構讓學員體驗《時間的漩渦》的編舞方法。她首先將解「魔術方塊(magic square)」是舞者所處的立方體，每個方位對應一個數字，而按照一定的空間序列(譬如前下、左、左上斜後、右)編排了一套「基礎動作(basic phrase)」，學員們圍成圓圈，記憶動作之餘更重要的是練習聆聽彼此的呼吸。接著將基礎動作發展為「男高音(tenor)」的變奏，這個變奏中保留了動作的面向，卻可以加大動作、賦予節奏、改變身體的高度。就算每個舞者發展的動作皆不相同，動作面向的一致性卻在視覺上建立起關聯，有時候越單純的動作反而越能看到整體的效果。基礎動作的第三個變奏則稱作「假聲男高音(countertenor)」，這個變奏中依然要顧及「魔術方塊」的面相序列，卻進一步解放動作與位移。位移的邏輯則是從腳板各個部位與地板的接觸開始(譬如腳趾、腳跟、內側緣)，而接觸的方式又可分成抬離、拖行、與滾動等等，兩隻腳可選擇不對稱的詮釋複雜變換，最後再加入跳躍與最關鍵的「停頓」。整個動作發展的過程可以看作是將元素拆解成最小的單位慢慢堆疊，由簡入繁，再將限制一層一層慢慢解放，好似只有如此那理性分析才能昇華出詩意。

工作坊的高潮則是將學員發展的「基礎動作」、「男高音」與「假聲男高音」編排起來，首先從三人並列同時開始動作，將各種不同的排練組合關係稍作編排，則更能凸顯動作在空間上無窮的對應關係。呼應《時間的漩渦》舞作最後的段落，「假聲男高音」開始將原先直線的流動改為逆時鐘旋轉的曲線，但其「魔術方塊」的座標始終面向圓心，像是公轉等於自轉的行星運動，而舞者的面相則是相對於自身座標而成立。因此「魔術方塊」就如同不斷幻變的世界唯一的基準，

當舞作中所有的舞者一同逆時針繞行，卻是那始終不變的面向牽連著舞者的運行，好似行星的運動無論多複雜莫測必有其道理，而這道理不過就是相互纏繞的空間與時間。

## 回歸本質《身體與物質》科學/表演工作坊

講師：蘇文琪

聲音助教：吳秉聖

策畫：國立臺北藝術大學藝術與科技中心

時間：2017/05/06-07 10:00-17:30

地點：國立臺北藝術大學研究大樓 R101

文 陳代樾（專案評論人）

跨域藝術家蘇文琪，2016 年到擁有最大粒子迴旋加速器的歐洲核子研究組織「CERN」<sup>2</sup>駐村，讓她在量子物理的刺激下，重新思考身體與物質的關係，思考「科學事實是否改變他對自身環境的認知？」<sup>3</sup>亦反思對世界與對創作的根本認識。

她記得駐村時，物理學家最常問她的問題是：「妳在思考的尺度範圍是甚麼？」在舞蹈中，我們習慣處裡個人、人與人之間或是群體關係，物理世界的尺度則更加寬廣，譬如工作坊中播放的影片《十的次方》(Power of Ten, 1977)<sup>4</sup>，從我們習慣的日常空間開始，每隔十秒就擴大或縮小十倍，便從野餐的草原擴張到地球、太陽系、銀河甚至更遠；再從皮膚向內微縮到分子、原子、量子的微觀世界。也許因此，物理學對於藝術創作最直接的刺激是想像力的大爆炸(the big bang)，將我們習慣的感知範圍無盡拉扯延伸展。

### 1 工作坊

《身體與物質》科學/表演工作坊徵選十五位學員背景各異、校內外參半。兩天的工作坊皆從美術勞作中開啟早晨，好似回到幼時無憂無慮的時光。我們拿著畫了平面結構的圖畫紙，用剪刀沿著實線剪開虛線折起，再用膠帶黏貼，將兩個長方形直筒重疊如同伸縮望遠鏡，外面的那層用針孔戳一個洞，讓陽光透進成像在裡面那層的描圖紙上，將層屏幕相對移動就能改變焦距，頓時成為一個理解針孔成像原理的「暗室」。

經由親手實作，抽象的物質原理竟會回返身體，譬如人類的眼球其實也是透過針孔成像的原理運作，卻是視神經將上下顛倒左右相反的影像再次的翻轉，讓本體感與觸覺、視覺在我們與世界互動的過程中沒有歧異。然而這個簡單的「科技物」也是身體的延伸，當我們將這個「暗室」作為身體的延伸取代原本習慣的視覺，在這個上下左右顛倒的世界中是否可能發展出全然不同的行動模式？若換個角度，從影像的歷史來看「暗室」中的影像，那平面化、低解析的朦朧世界如同早期的默片，觀察者呈一橫排透過「暗室」看向前方，一個表演者依序走過每個觀察者眼中的影格，接著觀察者模仿表演者在時間軸切面那一瞬的定格動作，最後將一橫排觀察者的動作連接起來，竟還原成原本連續的動作，具體化影像剪輯的邏輯。對於蘇文琪來說，影像剪輯是

<sup>2</sup> Arts at CERN, <http://arts.cern/>

<sup>3</sup> 《身體與物質》科學/表演工作坊, <http://cat.tnua.edu.tw/?p=7975?rc=17>

<sup>4</sup> 《Power of Ten》(1977), <https://www.youtube.com/watch?v=OfKBhvDjuy0>

她理解動作與發展動作的方法，因為排練中時常透過攝影機紀錄動作，她會透過電腦將影像加快、放慢、重複或倒帶編輯起來，在重新學習經剪輯轉化的動作。

第二天早晨的主題為「波粒二元論」，我們透過「光譜儀」的製作理解光線色散的原理。若將光譜儀對著陽光、LED 單色光，或是投影機的光源，都可能色散出不同的彩虹效果，因此理解光線可繼續拆解為更根本的組成。緊扣波動的主題，蘇文琪邀請聲音藝術家吳秉聖分享聲波的原理，在人耳可能接收的範圍從 20Hz 慢慢增加到 20000Hz，吳秉聖將聲波視覺化為正弦波並賦予顏色，並解析不同頻率的聽覺感受，譬如超低頻需要更高的能量才能讓人耳感覺到同樣的音量；低頻容易與空間與身體共振，高頻則更容易有指向性等等，亦將聲音拆解成更基礎的組成。最終則回歸身體，我們躺在地上感受不同頻率的聲音與身體的關係，透過觸碰理解身體組成，並透過指向性喇叭感覺聲波、身體與空間的關係。

如果說「波粒二元論」指出光線具有粒子與波動兩種性質，試圖回答「甚麼是物質最基本的組成？」這個物理學中非常重要的問題，在藝術創作中，對於存在本質的提問亦同樣重要，尤其是理解創作媒材的本質，譬如光、譬如聲音、譬如身體。

## 2 呈現

量子物理毋寧是物理世界中最高深莫測的領域，是透過數據統計與假說建立起的「不可觸摸的」世界，在量子的世界中古典物理的直觀相繼失效，身體最習慣的卻是牛頓力學建構出的世界，在我們習常的時空維度中時間與空間不會相互交纏扭曲變形，蘋果會順從重力乖乖掉到地上。然而要將量子物力的各種理論化作表演創作卻是如何可能？

第一天的下午蘇文琪的一個遊戲，似乎隱含了物理學的理论，卻又不因概念而受限：這個群體遊戲中，一個主要角色扮演薛丁格的貓，這隻貓正在跟他的主人講電話通訊，同時，摸貓的人透過觸覺影響貓的行動、說書人則對著貓講解觀察者效應：「被觀察的現象必然或多或少地被觀察的行為所影響。」(這句話同時也說明了遊戲的主旨。)這個遊戲的挑戰在於，貓必須要非常專注地意識到各種不同的訊息，機敏的切換，或忽視某些必非急需關照的訊息。同樣的遊戲還能陸續加入不同層次的挑戰，譬如空間警察將可移動的範圍縮減或開放、一個人丟球讓貓去撿、一個人控制貓的右手是否可用。各種限制讓貓接收越來越多的訊息，觀眾卻更容易看到貓的行為模式與「狀態」。也許這個遊戲模擬出多媒體跨域表演者的表演狀態。演出時不論是光影、聲音、動作、動力機械等各種訊息接踵而來，表演者必須要適時切換意識狀態，選擇專注或忽視各種訊息，同時專注身體當下的存在。

在蘇文琪羅列的物理名詞中，工作坊學員組成五個小組，選擇「暗物質、觀察者效應、波粒二元論、廣義相對論、大爆炸」(按呈現順序)等主題延伸創作並於第二天下午呈現。「暗物質」小組以諾貝爾得獎科學家講解暗物質的 Ted Talk 為諧擬的形式，透過表演者擬人化暗物質的抽象物理性質，再透過裝置試圖將表演空間與平面投影串接起來。「觀察者效應」小組以測不準原理的微觀效應與雙盲實驗的人類行為作為靈感，抽取「觀察者對於觀察對象的隱微影響」的主題，透過影像回溯(Video feedback)為形式，建構拍攝者、燈光師與表演者相互影響的動態關係。「波粒二元論」小組以桌子建構出表演的空間，男女舞者在動作結構上對應卻並非模仿，加上與觀眾和影像的互動，試圖建立從不同視角能觀看到事物不同面向的概念。「廣義相對論」小組透過日常物件、表演者的身體與測量的行為建立起空間，再用照相機為另一表演者留下身影，即時投影照著定格的影像，人物卻在時間中繼續，表現「身體在場卻是消失」的時空錯置。

「大爆炸」小組將成堆的椅子從整齊的排列打亂、疊高，並椅子突然的倒塌發出大爆炸般的轟然巨響，再慢慢回歸秩序，表現出混亂與秩序的循環進程。

「身體與物質」工作坊中，處處可以看到蘇文琪縝密規畫的巧思與用心，透過自身經驗將理論與實務緊緊扣合，不需要特別強調「跨域」所預設的歧異，而是回歸問題與釐清脈絡並共同解決問題。也許從量子物理到舞蹈身體的距離該以光年計算，那時空跨距卻將不同領域的人集結起來，一同思考更根本的問題。

### 最深情地注視《自由步-身體的眾生相》

演出：羈舞劇場

地點：國家戲劇院實驗劇場

時間：2017/04/01 19:30

文 陳代樾（專案評論人）

《自由步》由周書毅與陳武康兩人各三段獨舞交織而成，每段約十分鐘的獨舞都有一個貫徹始終的限制：譬如第一段獨舞，周書毅身穿水藍上衣緊身短褲，一直保持雙腳內收交叉，顯露出壯碩精練的腿部肌肉和穩定的控制。當他的下半身往左側扭轉，上身卻往右扭轉；下半身內收固定，上半身卻想要向外開展；像是兩個意志在同一個身體之中相互對抗，上半身如鯨豚在深海悠遊，下半身卻被錨定拖行。或譬如陳武康最後一段獨舞，在舞台中央雙腳靠攏不曾移動，洞穴深處探入的一隙天光只照亮一半的面容，陳武康如千年的老樹深根卻不斷滋長幻變，有時堅毅壯碩，有時受難般痛苦掙扎，好似時間能讓精神從肉體中超脫。

編舞者蘇威嘉從規則與限制出發，這個規則可能非常單純，譬如要武康站在同一個地方都不移動，或是要書毅一直低姿在地板上，再從這些限制中找到各種可能。若從動作質地來分析[1]，整支舞作卻專注在時間的綿延、重量的下沉、和拘謹的控制。因此《自由步》中並沒有太多自由的流動和輕盈的姿態，卻是讓重心接近地面、將關節肌肉糾結到極限，再從中產生情感：或喜怒哀樂、或生老病死。就像他最尊敬的老師 Eliot Feld 說的：「要講什麼先跳了再說。」蘇威嘉在尋找的情緒並非記憶的招喚，也不是外界的刺激，而是從身體細微的操控與覺察中自然湧現的情感。不做作、不假裝，從行動開始，自然會產生狀態、情感、情境、意義。

對陳武康來說，沒意外的時候跳得渾然天成不假思索，「有意外」的時候腦袋才要轉個不停，因此《自由步》並非關於想像力的挑戰，而是對於身體運作的當下完全的專注。對周書毅來說，卻是對自身生活與生命的反思，不斷地詢問自己：「跳舞是什麼？」「為什麼跳舞？」這兩個無可取代的舞者，用自己的舞蹈經歷和生命厚度，在單純的形式中飽滿了《自由步》的內容。

《自由步》很純粹卻絕不簡單，除了挑戰表演者如何在限制之中找到自由，更是挑戰觀眾如何在長時間的觀看中，找到屬於自己的樂趣與觀看的意義。編舞上對規則的堅持，讓觀眾在觀看的最初幾分鐘就了解獨舞的一貫主題，而超越能專注的時間長度後，則需要進到另一個意識狀態，從表象走進內裡、從現實跳進想像，讓時間的醞釀將身體意象與個人經驗連結起來。也許因此，《自由步》除了反省「什麼是編舞」之外，更是關於「如何觀看」的仔細琢磨。每個排練的當下，蘇威嘉並非動用自己的意志去「編排」，而是完全專注於舞者的舞蹈，動用最豐富的想像力，賦予單純的舞蹈最深情的詮釋。這個詮釋不只基於舞者當下的身體使用和情感表露，也

根植於他們多年的情誼與相互理解的默契。

註釋：

[1] 在拉邦動作分析中，將動作分成時間 (Time)、空間 (Space)、重量 (Weight)、與流動 (Flow) 四個向度。各區分成突然 (Sudden)、綿延 (Sustain)；直接 (Direct)、蜿蜒 (Indirect)；輕盈 (Light)、沈重 (Strong)；自由 (Free)、拘謹 (Bound) 兩個面向。對我來說，除了陳武康的第二段獨舞拍點分明，其餘則是綿延。更明顯的質地則是下沉的重量與拘謹的控制。

### 誰怕俗爛演技？《誰怕沃爾夫？》

演出：蘇黎世國家劇院

地點：國家戲劇院

時間：2017/03/18 19:30

工作坊：「爛戲」2017/03/18 11:00~13:00

劇作家 Edward Albee 的《Who's Afraid of Virginia Woolf?》(1962) 諧擬迪士尼卡通《三隻小豬》中的歌曲《Who's afraid of the Big Bad Wolf?》(1933)，將大野狼以知名女作家 Virginia Woolf 替代，整齣劇的荒謬來自於對現實的透徹理解和無法逃脫，似乎只能透過嘲笑和誇張來宣洩。抽象派畫家 Barnett Newman 因此啟發，創作《Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?》(1966-70)，展出時意外發生的作品破壞事件開啟更多的討論。然而這個透過互文、諧擬持續進行的創作接龍卻還沒有結束，蘇黎世國家劇院導演 Herbert Fritsch 的音樂劇場《Who's Afraid of Hugo Wolf?》，將誇張與諧擬推向極致，然而 Hugo Wolf 到底是誰？

當你鍵入 google 搜尋引擎就知道 Hugo Wolf 是位容易沮喪的浪漫派奧地利編曲家，然而我猜想導演 Herbert Fritsch 可能會跟你說：「Hugo Wolf 是誰重要嗎？」就像他從來不會像寫實劇導演努力鑽研文本脈絡、探究角色內在動機。對他來說，語言具有的律動 (swing) 才是靈魂，脈絡與意義都是其次。因此 Herbert 更在乎與觀眾直接的感受，這種溝通很大一部分來自舞台強烈的視覺效果與演員誇張的表演，步步推進抓攫取觀眾的眼睛。譬如當只露出頭的女演員不斷地加快唱歌的速度，直到語言被抽取成為音素卻依然清晰分明，那種極致的表現正是觀眾拍手叫好的原因，她唱的到底是什麼也許並非至關重要。有趣的是，有時候那種俗爛誇張的表演，你會覺得厭煩或甚至為表演者感到難堪，《誰怕沃爾夫？》卻會讓你帶著難以抑制的笑容說：「她們好煩！（也好優秀！）」這其中的差異到底在哪裡？

Herbert 將工作坊取名為「爛戲 (bad acting)」本身就很有戲劇張力，卻又非常切題。工作坊一開始他詢問學員：「什麼是糟糕的表演？有沒有人要上來試試看？」眾人鴉雀無聲，沒有人站上舞台。他卻自己坦承，因為時差的關係，他早上覺得很累根本不知道工作坊要帶什麼，他走進排練教室就像是要站上舞台，就需要勇氣。因此「爛戲」的第一層意義，在於去反思什麼是好的、什麼是壞的表演。如果壞的表演都能演了，還有什麼好怕的？對 Herbert 來說，創作就是從一連串的犯錯開始的，因此重點是不要害怕犯錯，擁有踏上舞台的勇氣。就此衍生的練習很簡單卻也很困難，學員輪流走到舞台中央，瞬間將能量釋放，試著建立與觀眾的溝通。弔詭的是，沒有什麼表演絕對是錯的，卻不代表所有表演都能讓觀眾目不轉睛。Herbert 雖看似隨性，其實蘊含很清楚的表演美學，讓那種隨意帶有身經百戰的老練。

Herbert 在工作坊中非常直接的表達：「我對方法演技有意見！」他提到史坦斯拉夫斯基的第一

堂表演課，教導那些對表演充滿熱情的演員如何「正常」的走路，改正那些做作的姿態和不必要的動作。對 Herbert 來說，卻沒有人能稱作「正常」，觀眾進入劇場也不是為了看「正常」的人表演，而是要看一些特別的人，演員的工作就是去表現自我（show yourself）。因此「爛戲」的另一層意義，其實是為被心理寫實否定的表演平反。譬如演員要表現等人的焦躁，就時而指指手錶，時而抓抓頭，打拍子的腳沒有停過，Herbert 卻鍾愛這些在寫實表演中很忌諱的把戲。因為表演無關真實生活的再現，透過這些符號觀眾立刻明白了。

《誰怕沃爾伏？》的表演卻不僅於此，Herbert 要找的是這種浮濫表演中非常真實或非常有效的東西。有效與否有時候非常個人，取決演員自己擅長的表演方式；有時關乎形象或刻板印象的塑造。表演者 Katrina 跟我分享，她很習慣一種丑角般低姿且細碎的動作質地，然而 Herbert 卻跟她說：「我在妳身上看到一個優雅中帶有冷酷的女士」，對 Katrina 來說是在她身找到另一種很真實的表演方式，是她之前沒有嘗試過的嶄新自我。

另一個表演的秘訣，則是完全相信自己的表演，尤其當演員在做一件非常愚蠢的事的時候。當演員沒有一刻遲疑，這件事才有可能會成功。工作坊的後半，學員練習透過臉部動作呈現出各種怪表情，Herbert 一邊看則一直說：「繼續、繼續、更多、更多！」讓學員能找到更多可能。然而弔詭之在於，做的更多不代表要更疲憊或耗費更多能量，Herbert 區分表演（acting）與運動（sport）的不同，就算他的劇場非常肢體（physical）卻絕對不是運動，他厭倦崇尚運動的思維方式。對他來說，表演者不是情感的運動員，而是操作一種動作的機制（mechanism），甚至在執行這些動作中，都要盡可能的放掉那些不必要的力量，像是只是打開腦中的一個開關，不需暖身就能夠瞬間啟動，並且能從一個狀態轉換到另一個狀態。因為觀眾不是因為肌肉的費力而感覺努力這件事，當演員精準的呈現出一系列的符號，觀眾就能理解演員的處境與意圖，演員是否真的體會到那種情緒則是其次。

也許 Herbert 相信的表演美學，在心理寫實為主流的劇場文化中算是前衛，但在更大的表演藝術脈絡中，說不定還能稱作古典。然而表演方法無關新舊對錯，找到最適合自己的方法，就是好的方法。

### 看見希望《春門 2017》

演出：雲門 2

地點：雲門劇場

時間：2017/03/17 20:00

文 陳代樾（專案評論人）

春門 2017 邀請黃懷德、陳韻如、蔡博丞三位年輕編舞家，透過舞蹈呈現出他們的內在世界，分別創作《亮》、《潛》、與《瞳孔裡的灰牆》。

黃懷德深深感受到年輕人在社會無法立足的焦慮與憂鬱，春門 2015 的《暫時而已》是從黑暗向外探出的一點希望，也是自我狀態的撫慰與宣洩。到了春門 2017，黃懷德反問自己能否為同一輩的年輕人做些什麼，而創作《亮》，很有激勵振奮的意味。

《亮》的開場只見一個男舞者以屈膝踮腳食指指向前方的姿態停格，好似 Michael Jackson 的帥氣

舞姿，帶有年輕的自信與率性的天真。隨後六個舞者跟著敲擊音樂強烈的節奏，行軍般步伐一致，上半身卻各有古怪律動。除了不時地顫動，懷德似乎在尋找一種如同懸絲傀儡一般的身體質地：不同關節獨立運作而產生詭異的協調、扭曲的戲劇性手部姿態、時而在連續中斷裂的動力、動作結尾刻意的重拍、與放鬆自然產生的墜落。除了動作質地，面部的白裝也加強了對傀儡的意象。然而正是因為傀儡的意象，那奮力向前的激勵總帶有些被控制的無助或不是那麼自由的沮喪。也許對黃懷德來說，對動作純粹的探索是生命中最平靜的片刻，而亮光就在前方。

如果《亮》是明度稍低的正色，溫柔中帶有明亮；《潛》則是霧濛一片，像在漂浮、或在深海沈潛。

不論是春鬥 2015 的《衝撞天堂》或是春鬥 2017 的《潛》，陳韻如都從自身狀態的深刻覺察作為創作的軸心，坦索內心深處的真實，《潛》以記憶為題，探入意識深處避而不談的生命片段。

《潛》以男女雙人舞開場，從很細的觸覺出發，輕撫身體喚醒深層的感覺與記憶，然而從輕撫卻轉為糾纏，男女雙人是解不開的繩結，時而顫抖、時而失聲，沒有離開的出口。

突然打破舞台內在世界的邊界，女舞者對著觀眾邊打著手語，邊念著詩在耳邊迴響：「地球一樣的在運轉，聲音依然一樣，時間一直在走，但我的身體卻是靜止的。」「我在等待什麼？是時間嗎？界線又在哪？什麼東西很遠？什麼現在？什麼過去？」種種沒有答案的問句，表達對自我存在的質疑。而詩的語言和手語的動作，則成為舞作持續堆疊變化的基礎元素，從獨舞到群舞、再融入雙人動作中。而手語動作那中立安靜的姿態，卻型塑出另一種客觀的視點，旁觀著那些痛苦而沈溺的掙扎。好似當我們審視記憶，不只有沈溺於感受，也能漸漸抽離旁觀，將感受化為詩、化為舞。

今年春鬥首次邀請到編舞大賽屢屢獲獎的蔡博丞，對於動作與音樂的關係掌握很細緻，對於劇場中的場面調度和燈光使用也很有巧思，視覺驚喜不斷。《瞳孔裡的灰牆》開場，女舞者在下舞台聚光燈下跳著獨舞，之後同一套動作則成為舞作的主題，在不同的場景氛圍中不斷變奏。譬如燈桿降下在上舞台隔出的空間，男舞者站立如同沒有情感的假人，女舞者以同套動作元素變奏為雙人；或背光只剩舞者剪影；或是當眾舞者群聚，看著女舞者跳著同樣的元素，口中念念有詞卻步步後退，都為同樣的動作元素增添不同詮釋的可能。

蔡博丞觀察到，令人揪心的社會慘劇發生的當下，大眾的反應大多冷漠旁觀，因此認為人們瞳孔裡隔絕外界的灰牆應該要被推倒，增加一點人與人相處的溫暖。舞作的結尾令人印象深刻，原本受群體牽連影響的女舞者，因為群體放開相連的手而墜落，倒下不動如同死亡，其餘的舞者旁觀著默默退進黑暗。半降的布幕落下將女舞者半身壓過，露出前半身僵直的身體和呆滯的神情，頓時聚光燈打下喚醒現實的痕跡，好似旁觀的正是劇場中的觀眾。

如果說春鬥 2017 的三個作品有一個共通的主題，我覺得是關於焦慮無助、和對希望的渴求。不論是在社會立足的焦慮，與重要的關係或人事的別離，或對社會慘劇的冷漠旁觀。年輕的編舞家經歷這無法承受的一切，希望舞蹈的純粹的美，能喚醒一點點遙遠的希望。

### 耐人尋味的聲音實驗《再也沒有人說話》

劇作家：楊書愷

導演：張剛華

地點：牯嶺街小劇場二樓藝文空間

時間：2017/03/21 19:30

文 陳代樾（專案評論人）

楊書愷的《再也沒有人說話》，劇中四個角色「學長」、「學弟」、「男人」、「女人」（外加一個「怪人」由女演員詮釋），主要的敘事就由兩組雙人對話交錯行進再交織起來。「學長」、「學弟」兩個角色在巡邏、填表的生活中日復一日，兩人只為了能夠離開這個地方，回「家」或回到某個思念的遙遠的地方，這樣的情境容易讓人聯想到軍中生活卻並不限定。「男人」、「女人」兩個角色則處於關係崩壞的邊緣，不知如何失去了從前充實安穩的平衡，女人時常處於不被理解的焦躁憤怒，覺得「回不去」從前那種美好，而男人則越來越不知所措，越來越沈默。也許《再也沒有人說話》要講的其實是無可逃脫的沈默，那種沈默並不是沒有話要說，而是說出的話被黑洞吸走這樣沈重。

《再也沒有人說話》的讀劇會，於牯嶺街小劇場二樓藝文空間擺出兩面舞台，觀眾席放置在兩側，四張附麥克風的桌椅在中間呈方型，演員兩兩面對一側的觀眾視線向外投射。因此，除了進出場走位和較為意象性的特殊橋段，演員間的眼神交會或肢體互動並不顯著，反倒讓台詞和各種聲音的表現更凸顯出來。其中聲音的選擇不乏耐人尋味之處，像是帶有鋼片的鞋子踏出的腳步聲、如悄悄話般集中投射的說話方式、將未講完的台詞中間一個字音刻意的停滯延長，對麥克風吐煙的氣聲，以及全劇最後國語和閩南語的交叉使用，都好像具有什麼潛力卻還沒有完全連貫起來一般。

腳步聲是劇作家楊書愷在劇本中不斷使用的戲劇指示（好像出現五十多次），導演張剛華則需要進一步為腳步聲賦予形象和意義。腳步聲可能實質的表現角色在空間的移動，可能具體化角色聽到並沒有出現的腳步聲，也有可能更抽象的代表情緒的緊張狀態，將腳步聲從物質踏進心理的層面。然而就設計而言，腳步聲大多是用以製造懸疑和堆疊警張，卻較少與離開的想望連結在一起。導演卻並非不想表達後面這層意義而在節目單寫到：「這個走動或許是一個令人耽溺的回憶、一個家的想望、詩人對鄉愁的追尋。」在我的想像中這種腳步聲應該更接近來回踱步，可能更瑣碎或更無意識。

全劇演員都用說悄悄話的語氣，不刻意將聲音投射到空間中，反而將聲音集中在嘴唇前方，再透過麥克風放大。導演對於聲音的選擇讓劇作家楊書愷聯想到自己的經驗，因為停電的關係與友人拉近了距離，竟說了平常並不會提及的話語，揭露更深層的自己，那空間感就像是說悄悄話一般。說悄悄話般的聲音質地一方面製造親密感，也製造懸疑性和神秘感，滿符合導演張剛華將此劇定位為「靈異劇場」。然而就內容而非形式來看，學長、學弟兩個角色的對話很有《等待果陀》那樣反反覆覆無法逃脫的感覺，並非總是打開彼此心房的坦露與脆弱，時常只停留在無法逃脫的日常，讓悄悄話的語調反而有種故弄玄虛的感覺。如果將悄悄話的語氣起巧妙用在些許橋段，而非作為全劇的調性或風格，或許可能與內容更加契合。

當男人與女人關係逐漸緊張，語言也開始從表面意義變成更為寫意的抽象詮釋，譬如兩人台詞念到中段卻像是接觸不良的發聲機一樣停在同一個長音許久，有時候如燒開水逐漸升高音調，或在半音間來回擺盪。這樣的選擇讓我感覺到那種長久等待的不耐，對於無法擺脫困局的忍無可忍，而聲音是發洩唯一的出口，就像煮沸的開水一般。

全劇的尾聲，導演改變劇作家首尾呼應的結構，將學弟的台詞分給四個演員，然而每個演員卻又對學弟的角色賦予不同的語境，譬如學長以閩南語為主交雜國語表達對家的懷念、女人則以純正國語說著從閩南語到國語語境移轉的尷尬處境，好似其實所有角色都是學弟在腦中創造出來的心魔，根本就不存在。這樣的收尾對我來說似乎放棄之前建立起清楚的角色關係，反正所有物質實存都能推託到心理這樣單純簡化。而語言轉換的深層動機似乎來自劇作家自身的經驗，從鄉村到都市求學，覺得自己本來使用的閩南語是比較不入流的自卑感。然而因為沒有交代角色背景，將這樣的感情套用在角色上卻有些突兀，對於不同生長情境的觀眾也無法直接連結到對家鄉的懷念。

讀劇會比起正式演出更有趣且更令人期待之處，就在於每個觀眾都像是自己腦中小劇場的導演，可以為場對景與表演賦予各種想像；或像是偵探一般，試圖透過推理釐清不同戲劇元素之間的關係。在這場聲音的饗宴中，似乎開啟許多有趣的詮釋可能，等待進一步的仔細揣摩。

### 語言的滿實與掏空《涌田悠短歌集 1》與《歡迎光臨》

演出：涌田悠、石井丈雄

地點：牯嶺街小劇場二樓藝文空間

時間：2017/03/18 15:00

文 陳代樾（專案評論人）

身體氣象館於牯嶺街小劇場策劃的第四屆「為你朗讀」系列活動，分為「身體」、「空間」、「亞洲文本專題」三個子題。而身體朗讀系列中，邀請到兩位日本新銳舞蹈創作者——涌田悠與石井丈雄——呈現個人表演，兩相對照，展現出語言與身體非常不同的關係。

涌田悠「非常重視日常生活中感受到的纖細情感，以及幾乎要滿溢而出的微小情緒」，短歌則是她承載這纖細情感的載具。短歌是日本特有的定型詩，以三十一個日文字，以五、七、五、七、七共五個部分構成，譬如《涌田悠短歌集 1》的第一句詩詞：「漫畫網咖的」、「小沙發是」、「太空船」、「飄搖無依」、「閃耀的塵粒」，勾勒出涌田悠幻想浪漫的內心世界。然而那種年輕女性的單純可愛卻又帶著現實的無奈，譬如：「穿上七件 900 元的內褲為了 910 元的時薪而工作」、「每當把打工稱為去上班不知怎麼地心就有點擰」[1]。

從動作與短歌不論是聲音或意義上清楚的對應關係，可以看出涌田悠是先創作出短歌，才將短歌轉化成舞蹈。因此在表演的當下，短歌所乘載的意象與情境建立起涌田悠的內在經驗，而動作有時將意象具體化、有時加強語言的節奏性，有時則負責時間的推衍，將細微的感覺串連起來。我特別喜歡她在短歌句構中間的停頓留白，像是為記憶的喚醒預留時間，好似真的看到物件，真的讓情境呈現。

《歡迎光臨》的開場，石井丈雄在觀眾席如癲癩患者的抽蓄，一開始就傳達打破表演空間邊界的意圖。之後他回到舞台上，用日語用力說著「歡迎光臨（いらっしやいませ）」並超過九十度鞠躬敬禮，漸漸的他拆解語言成不相連續的音節，好像身體是某種處於不同角度就會播放不同音素的機器，而這個機器因為太過用力而快要當機。另一個和語言相關的段落，石井丈雄重複唸

著不知道是哪一國的語言（有點類似法語），窮盡各種可能得用不一樣的方式念著同樣的台詞。一開始在喜、怒、哀、樂等不同情緒切換，慢慢開始出現具體的情境，譬如講電話、比賽相撲，或支持的足球隊贏球後將窗戶打開的歡呼，不斷重複的語言的意義在情境的跳躍流轉中逐漸掏空，成為表達情緒與狀態的介質。

石井丈雄除了良好的身體能力與無限的精力，更有生長在舞台上的自在。譬如演出到中間，他覺得冷氣太冷，竟然作勢請工作人員關上冷氣，用顫抖的身體語言表達自己很冷，不擔心表演中斷與觀眾的等待。對他來說，沒有表演與非表演的區隔，甚至他重複唱著同一段英文歌詞：「let the sun shine」，從劇場一路跳到南海路的大馬路上，在車潮擁擠的街道中間赤腳揮舞。他的表演一路從劇場延伸到生活中，因此表演的長度並非只取決於舞作的結構，更是他當下的狀態和體力，關於他是否已經跳夠了、跳累了、跳爽了。石井丈雄是能量無止無盡的狂人，在劇場和生活的邊界衝擊碰撞。

若說涌田悠非常重視語言具有的意義和結構，石井丈雄則完全相反的，意圖拆解語言、掏空意義。相較於涌田悠的謹慎細膩，石井丈雄則表現出在舞台上理所當然的自在灑脫。

註釋：

[1] 本段括號中文字來自節目單。

## 潮起潮落《潮》

演出：無垢舞蹈劇場

地點：國家戲劇院

時間：2017/03/10 19:30

文 陳代樾（專案評論人）

無垢的身體訓練中有個稱作「靜坐鼓」的練習，從靜坐開始，找到身體的中軸，雖靜止，身體千百條肌理卻隨著時間不斷微調，順從重力的牽引逐漸放鬆。直到忘記時間，鼓聲卻像是從遠方逼近，這時感覺從尾閭逐漸竄起的一種震顫、沿著脊椎直達頭頂。隨著鼓的節奏更加緊湊，那從中心迸發的力量也許變化成不能停歇的旋轉、也許是無法控制的搖擺顫動，無法預期，不能設想，只能在放鬆中跟隨那力量的牽引帶領。鼓聲不歇，當身體越是疲憊，卻越要放鬆，越要堅持走在那條線上，而老師「不要放棄！」、「鬆！鬆！鬆！」的提醒在意識恍惚中直達內心深處，支持著你繼續走進。

記得你一開始不明白其道理，從眼縫中瞧見資深團員瘋狂的旋轉、顫抖、喊叫、汗水直流，如神鬼下凡，簡直嚇壞了。練習一陣子慢慢感覺到那牽引的力量，開始體會到奇妙，也才開始懂得恐懼。你記得一次被力量帶著旋轉，在骨盤、胸腰、頭頂間來回變換，當時間越來越長，速度越來越快，世界在你眼前旋轉沒有形狀，幾乎要將你甩出墊子之外。失去空間感與平衡感後你直覺想要尋找現實的痕跡，在無法停止的旋轉中依稀用雙手尋找墊子的邊緣，索驥自己所在的位置，讓自己不至於撞到別人。一分神，卻失去那不斷流轉的力量。你瞬間停止，世界卻沒有減緩原本旋轉的速度，讓你以為自己正朝反向快速旋轉，擰攪的視神經讓暈眩與噁心的感覺不斷湧起，一結束，你止不住去廁所吐了，頭顱重得不可思議像是不是自己，之後你則難免害怕再將自己逼到那種境地。

《潮》中令人非常難忘的同名段落，白鳥吳明璟蜷縮如嬰兒從雪白的簾布中誕生，在潔淨卻荒蕪的世界，唯有吟唱與鼓聲陪伴。隨著鼓聲的節奏，明璟如靜坐鼓般依著中軸旋轉，由小而大、由下而上，從盤坐到高跪再到站姿，讓成捆的髮束如畫筆在空間中旋轉揮灑。尤其到了站姿，隨著某種身體擺盪的頻率，那頭髮似乎有了自己的生命，像是深海的章魚那樣柔軟靈動，在釋放中旋轉攫取。看著頭髮的動態幻變，有種錯覺你以為明璟似乎沒有生命，更像是純粹的動力或自然的更迭循環那樣超然，那樣完美；只有當甩動的力量增大而稍微偏離重心，身體必須反射拉回的些微片刻，你才突然想起明璟也是一個活生生的人啊，難道她不會頭暈，不會疲憊，不會害怕嗎？你想起自己旋轉幾分鐘就無法承受的身體，明璟要擁有多麼強的意志才能從順時針換到逆時針，一波又一波的甩頭五六百圈，日復一日的將自己逼到如此極致，她難道不感覺辛苦，不感覺徒勞，不感覺寂寞嗎？

<潮>的尾聲白鳥聲嘶力竭，哀嚎慘烈，痛徹心扉，白色的湧浪洗刷整片舞台，與《觀》的 Samo 相互呼應著。你心中只有不忍，想知道那是怎樣的一種生命體會，如何堅決把自己逼到那種境地。若《花神季》的<冬枯>是從孤寂體悟出的一種灑脫，<潮>的孤寂卻更哀怨、更憤怒、也更無助。當無痕的大地隨著白鳥的心情起伏波蕩，留下凹折散亂的痕跡，明璟抓起滿佈整個舞台的白紗緩步後退，曳出一片扇形，她低姿將白布捧到眼睛下緣，像瀑布，更像是眼淚從山陵流滿大地。

<潮>如同三、四十分鐘的靜坐鼓，舞者一方面聆聽內在的聲音，跟隨動力持續行走，不假思索，不能強求；然而將覺知的練習轉化為演出形式，舞者每個重心的移轉、動作的堆疊與情緒的湧現都必須謹慎妥貼，必須結構井然，然而要兼顧規範與自由，卻是何等艱難的挑戰？<潮>是從明璟身體裡長出的舞，在林麗珍老師的懷裡誕生，因老師與明璟長年累積的默契與信任而滋長。你的心中湧起敬畏，知道如此工夫，非明璟不可。

《潮》從《觀》未結束的故事繼續說下去，當白鳥歸來，鷹族的兄弟卻已不在。時空卻在過去與現在跳躍，在天、地、人三界流轉變換。<潮>之後接著《醮》的<遙想>，卻是地府的新娘用愛情回應白鳥的哭嚎？從<引路>到《觀》的<無形>，死而復生的白鳥又要再死一回，卻不再勾起鷹族兄弟的手足相殘，而是導致《醮》<芒花>中兩個族群的械鬥，再透過《醮》的<引火>向死去的鬼魂贖罪。然而從背幕走出的卻不是著水印布的女子們，將舞台散亂的芒花與罪惡洗淨，卻是拉著長河的女子孤身穿過橫屍遍野。接著《觀》中拿著稻穗與鈴鐺的女子出場在河邊乞求豐收，是哀悼死亡還是祝福一場婚禮？《潮》像是時光旅行帶著你在不同的時空情境間穿梭，你卻不禁感到疑惑，只覺得舞者們似乎比你記得的跳得更好，好像時間不曾讓人老去，卻臻至完美。

《醮》與《觀》已經烙印在你的腦海中，她們擁有自己獨特的生命脈動，與你當時的生命經驗緊緊扣連著，怎樣都無法分離了。你在想若是第一次看無垢作品的觀眾，又可能如何解讀《潮》的起落？你看著那些哭過的眼睛與感動的神情，知道自己也曾經如此被撼動。

### 舞蹈加影像等於什麼？《瞬間永恆：舞蹈影像工作坊》

策劃/導師群：Sue Healey、彭筱茵、黎宇文

時間：2016/12/05~2016/12/16

呈現：2016/12/16 19:30

地點：台北試演場

## 1. 一加一迸發的化學變化

舞蹈加影像會碰撞出什麼火花？澳洲舞蹈影片卓越成就獎得主 Sue Healey（蘇·希利）、舞蹈生態系創意團隊藝術總監彭筱茵、與香港舞蹈影像導演 Maurice Lai（黎宇文），在台北表演藝術中心的協助下，共同帶領「瞬間永恆：舞蹈影像工作坊」。短短十二天的工作坊，最終呈現十四支風格各異的短片，成果非凡。

主要導師 Sue 從專業舞者走入舞蹈影像的世界，對她來說，舞蹈與影像兩者的交會創造出不同於舞蹈也不同於影像的藝術媒介，影像中的舞蹈並非只關乎動作序列的編排，因而時常有人問她其影像作品中：「舞蹈在哪裡？」對這個問題 Sue 笑而不答，在她的心中答案卻非常清晰，從工作坊的練習與學員的呈現作為線索，也都能找到一些答案。

工作坊刻意徵招舞蹈與影像兩個不同背景的學員，舞蹈訓練的學員長於編排和設計，能精準的尋找動作質地，習慣用肉眼直視動作，卻不熟悉用鏡頭的語言思考；影像製作背景的學員對於構圖、光影、鏡頭動態、影像敘事都很精鍊，要如何指導舞者動作與質地卻沒有經驗。不同背景的學員除了能彼此學習截長補短，更進一步，還要學習交換角色，讓舞者變成導演，讓攝影師變成舞者，這卻是如何可能？

練習用鏡頭思考動作並不一定要拿起攝影機，也能透過群體練習來完成。Sue 在工作坊中帶領的練習「攝影機與移動者的雙人舞（The duet between camera and mover）」將學員分成四到五人的小組，其中兩個人合力將頭尾相連的黃色尼龍線圈撐起長方形，作為能伸能縮的鏡框；一個人當導演數著拍子用語言指示舞者和鏡框的動態；其餘一到二人擔任舞者。鏡框的位置、大小與動態模擬攝影機觀看視角的移轉，與舞者一起跳著舞。舉例來說，第一個鏡頭舞者佇立四拍，鏡框聚焦在舞者上半身，下一個鏡頭舞者突然躺下鏡頭同時翻轉成為俯視，鏡頭四拍慢慢拉遠舞者起身接近鏡頭，鏡頭卻衝過去將舞者撞開後退。

在還未實地拍攝前，這個練習將導演對於鏡頭的想像具象化出來，卻不若分鏡表注重構圖和簡單攝影機動態的思考方式，能操作舞者與攝影機間更複雜的動態關係。星期五的呈現兩個小組實地操演練習成果，導演數拍下著指令隨同在側，拿著鏡框的兩人與舞者默契十足的運作著，在觀眾席看起來卻像是一支編排好的舞碼。觀眾可以想像鏡框中看到的畫面在影像上可能如何呈現，也可以全觀地看著人群整體的協作，別有一番趣味。

更進一步，我覺得這個練習很實際地將編舞的邏輯帶進影像設計之中，將在分鏡表上幾乎不可能描繪的繁複動態透過簡單的群體練習體現出來，另外攝影機並非如分鏡表中被預設為觀看的唯一視角，某種程度不論是舞者或是攝影機，都可以看作是舞台上一個平行的元素，似乎讓舞者與攝影機的權力關係更平等。

何孟學的作品《Chasser》討論鏡頭與舞者的權力關係，希望讓渡攝影機具有的觀看權力，因此舞者並非如物件被鏡頭捕捉攫取，反而是攝影師要能即時回應舞者的動態。女舞者對在充滿障礙物的頂樓空間奔跑穿梭，攝影機緊追在後，女舞者時而停下來注視攝影機，表情帶有一點不滿與倔強，似乎擺脫不掉攝影機的糾纏。在雙重鏡像的疊影之後女舞者從逃脫轉變為主動攻擊，

影像殘留與疊加讓女舞者如鬼魅般朝攝影機揮舞。

福樂 (Florent Schwartz) 的《Underbridge》在寬闊一望無際的承德橋下拍攝，舞者如忍者般在橋下狂奔跳躍，噴發肢體能量。攝影師也必須跟著舞者狂奔，拿著攝影機身體要維持快速的動態又要維持穩定，身體能力的要求完全不遜於舞者。而攝影機在拍片的過程確實成為舞者的一部分，因此舞者不能自顧自地跳著，被動等待攝影機的捕捉，而需要機敏地聆聽攝影機在時間中的排程與狀態，如同對待舞伴一般。《Underbridge》挑戰一鏡到底，卻並非如 Alexander Sokurov 的《Russian Ark》(2002) 在迷宮般的皇宮中穿梭，能利用建築邊角與隔間作為場景的切換，達到類似剪接的效果。攝影機與舞者的關係必須不斷的轉換才能造就敘事的推進，直到最後一個攝影機停格的空景，舞者從近景全速衝刺進入寬闊遠景，將鞋子踢飛高高落回攝影機前。

舞蹈影像的另一個特點，則是將肉眼難以看見的微細動作，透過微距鏡頭的放大檢視。譬如黃柏瑜的《Energy Flow》顯少露出舞者的面容，卻聚焦於身體局部的細節。而那身體如地景般被聚焦掃射，配上如同骨頭中空或肌肉蠕動的細碎音效，伴隨著呼吸的聲音，身體產生的微細動作自然被襯托出來。又或譬如邱媣勻以同名小說創作《When women were birds》，身為服裝設計師的她對材質非常敏銳，卻是攝影機的微距放大布料隨著光影的細微變化，看進肉眼不可見的世界。《When women were birds》透過布料的質地描繪女性細緻的感受，寫滿字的薄紗在風中飛舞，百摺作為書頁的隱喻，而開場的一幕，半透的薄紗後方漸漸透出年輕女性的面容，若隱若現。

## 2. 一加一大於二的技術

除了舞蹈影像本質的探索，群體如何合作也是工作坊重要的一環。工作坊第三天的一個練習任務「為別人簡單的概念編舞和執行拍攝」，讓每個小組都出一個題目作為別組拍攝的主題，然而拿到手中的卻是「抓一片下雨的雲」、「立體書」、「Flying Dog」、「A Smelling Turtle (蒐集氣味的烏龜)」<sup>5</sup>種種令人摸不著頭緒的題目。據此拍出來的影片很有實驗電影的味道，譬如「Flying Dog」鏡頭從不同角度節奏性的重複女舞者低姿銜起衛生紙的動態；「立體書」則是透過環繞的鏡面製造出立體的幻覺；「蒐集氣味的烏龜」讓女舞者趴在小滑車上移動，如烏龜探索感官與空間。

Sue 認為這個練習並不是關於實現個人心中構思的創作概念，卻是關於群體一同「解決問題」的練習。因為這個天外飛來一筆的題目，小組必須共同發揮想像力，在現有的空間時間內完成練習，打破單一創作者為首的工作習慣，喚起每個成員的創造力。

成博民 (Oliver Shing) 的《Pupa 蛹》是令人眼睛一亮的作品，女舞者被色彩鮮豔的服裝包覆形成裝置或造型，在天台被乾淨明亮的遠景襯托出來，形成一幅幅主題清晰的構圖。服裝如蟬蛹巧妙的將女舞者包覆卻又賦予外加的感覺，女舞者手部細微的動作和象徵性手勢 (譬如打電話) 像是喃喃自語，也像是與服裝作為與自己若即若離的另一個人溝通著，或許是她的情人，或許是自己投射出的情人的形象，最終女舞者從那些包覆著的服裝中解脫出來。成博民 (Oliver Shing) 謙虛的表示，一個好的舞者，一個好的服裝設計，再加一個好的攝影，成就了這個作品。的確如他所說，《Pupa》是造型、服裝、構圖、身體、敘事各個元素巧妙融合的一個作品，每個元素雖都點到為止卻恰到好處，仰賴各個專業缺一不可的緊密扶持。

<sup>5</sup>舞蹈生態系臉書分享為：飛狗、微塵、鳥兒、一抹雲彩、陽光的熱能。文中則是呈現時我及時記下的影片標題。

就算工作坊的老師與學員各各身懷絕技，卻更需要一個良好的創作環境讓每個人的長才充分發揮。舞蹈生態系藝術總監彭筱茵像是媽媽一樣安排眾人的需要，對工作坊的活動內容、時間地點安排、人力資源分配都煞費苦心，巧思處處可見。

譬如在人力資源上，除了十四個正取學員之外，還招募對舞蹈影像有興趣的表演者，一同參與工作坊課程也輔助學員的作品拍攝。另外除了三位導師之外，專業的剪輯師與攝影師提供技術諮詢和身體力行，幫創作者實現天馬行空的想法，不會在技術關卡停滯卻步，體驗到舞蹈影像的各種可能。在空間安排上，以台北試演場為中心，兩百公尺為半徑的區域內，學員可以在其中挑選拍片的場景，包含公車站牌、天橋、河濱公園、廢棄工廠、中山高下、建築天台、卻有種「整個台北都是我的片場」的感覺，場景的多變充滿驚喜。而在時間規劃上，每一為導演其實都只有五個小時的排練、五個小時的實地拍攝，這樣吃緊的時間安排下，這組的導演還要身兼另一組的執行製作和另兩組的工作人員，然而也是因此，每個學員除了體會到自己的想法如何集結眾人之力一步一步的完成，也學習透過別人的眼睛思考，幫助別人實現心中的想法。

彭筱茵透過自身參與舞蹈影像節的實戰經驗籌備這次的工作坊，譬如美國維吉尼亞實驗電影節（Experimental Film Virginia）、與香港西九文化區及城市當代舞蹈團合辦的「新作論壇：光影舞蹈」計畫，將對於舞蹈影像的探索深植台灣，連結起當地的人脈，創造開放的創作環境。工作坊最令人欣喜之處，除了成果不凡的小品呈現，重新思考舞蹈與影像交會的火花，更是人與人的連結。創作者與剪輯師相約日後還要繼續合作，多年之後再重剪工作坊拍出的片段，讓舞蹈影像的熱情持續延燒。

### 看見自己《迷路，是找到自己最好的方法》工作坊呈現

帶領：五感劇團（Teatro de los Sentidos）

主辦：台北表演藝術中心

地點：台北試演場

時間：2016/11/20 14:00

文/ 陳代樾（專案評論人）

台北表演藝術中心邀請西班牙五感劇團舉辦為期十天的工作坊《迷路，是找到自己最好的方法》<sup>6</sup>，最後兩天則是公開呈現。你沒有參與工作坊，卻對這種開啟五感的表演形式非常感興趣，一定要親身體驗看看。

「也許可以這麼說，我們都是從一道門走進去，從另一道門出來，或是待在兩個門中間的地方。」「出生如果是從一道門進入，死亡就是從另一邊走出去，或反過來說，死亡是進入一扇門，出生才是從一扇門走出。」當觀眾正準備踏進劇場的那道門之前，女演員在門前熱切的說著，話語中間不時停頓，露出好奇的微笑，確定觀眾確實理解才接續說下去。「希望每個觀眾都帶著一個自己的秘密問題進入劇場，也許會得到解答也不一定。」

進入門後是極黑的看不出形象的空間，遙遠的歌聲輕輕的唱著，你的手搭著前面的肩膀慢慢往

<sup>6</sup> 《迷路，是找到自己最好的方法》活動網站 <http://www.tpac-taipei.org/event/#/e/577>

前才看清微弱燈光照亮的劇場空間。站定後，約莫二十位演員彼此間隔不遠緩步向前，眼前皆綁著黑布條從另一邊進來，突然有個男演員舉起雙手，並沒有碰到旁人，卻不知是聲音還是風壓，周圍的演員都回應著他，如能看見一般。演員們繼續接近，一對一分別帶開觀眾，她托起你的雙手引領前行，輕輕的觸碰你臉的輪廓，也帶起你的手觸碰她的臉，她將綁在自己眼前的黑布鬆開，視線短暫相接，再將揭下的布條覆蓋你的雙眼。失去視覺時常引發恐懼，但因為布條是從演員到觀眾的移轉，視覺並非是剝奪，而是從自身出發的邀請。

你站在黑暗的空間中，還在思考是否需要自己探索移動，就感覺演員們開始在身邊穿梭輕聲說著話，在空間中形成好多忽近忽遠的聲音團塊相互疊合，卻會有一些故事片段突然鑽進你的意識。關於喜悅與留念的片段，童年故事與總是懷念的巧克力牛奶的味道。除了聲音之外還有氣味，尤加利的清香、烤麵包的香味和各種你叫不出卻熟悉的氣味，將通向記憶的門紛紛開啟。記憶卻不全是喜悅，哀傷陰鬱也不可或缺，氛圍急轉直下，一個女孩說著他的家族許多成員都自殺身亡，另一個提到抗憂鬱藥片，搞不清楚是記憶讓你聞到藥的味道還是味道連結記憶，你的身體保護性的微微的內收，眼前依舊的黑暗似乎漂浮著淡藍色的光。

另一具不一樣質地的身體將你帶開，隨著舞曲的搖擺，一個男孩面對你將他的手托著你的肩頰，將你的手環著他的腰，與你跳起舞來。你想起自己似乎從來沒有這樣與他跳過舞，在這樣的黑暗中卻自在極了，不禁覺得有些感慨。你們彼此間的距離隨著搖擺越來越近，其實不是近，是心的距離被打開，然後是一個深的擁抱。樂曲結束，他從背後將你的視覺解開，你沒有看到他的臉，卻有許多面容浮現。

恢復視覺之後到了另一個空間，演員將觀眾集成約五人的小組，中間放著有玻璃罩的提燈，一個演員拿著燈在觀眾面前輪轉，你尋思不知是否需要接過燈具便伸手向前，另一個演員則開口問你：「你要選我還是選他？」好個唐突的問題，你隨口對問問題的人說選你，卻是你選的那個人離開，留下你沒有選的那人，反問你說：「你怎麼不選我要選他？」你覺得無辜，只因為那人開口先說話，如此而已，卻不知如何回應留下的人。這個段落可能是要講關於人生必然面對的選擇與被留下的失落，你不是不能理解，卻感覺到一種斷裂，從感官的開啟到語言直接的交流，似乎還需要一些過程引導才能進入情境，將內心的故事喚醒。

留下的演員將手掌大小的鏡子分給每個觀眾，指引你水平捧著鏡子剛好切在眼睛下緣，你眼睛向下看卻看不到地板而是反射著天空。他們引領你進入另一個天花板滿是物件裝飾的空間，那些物件被鏡像投射在地板，幾乎與你的身型同高，你像是走進愛麗絲長滿奇花異草的叢林，卻不會撞上巨型花草，在幻象間穿梭前行。在身後扶持你的演員輕輕地用觸覺暗示你提起腳步，就算是地板些微的落差，他們都為你仔細思量過了，讓你可以安心的享受這奇異的幻覺旅程。

經歷這趟奇幻的旅程，你好像突然理解劇場作為迷宮是如何可能，這種迷宮般的劇場形式來自導演安立奎·華加斯（Enrique Vargas）在咖啡莊園成長的經驗，他想像咖啡樹是一把大傘，挖個洞就可以通到另一個地方，到別的地方去玩，或是躲起來。他自己發明各種遊戲，等待親友週末放假來玩，跟他們分享這些驚奇的感受，就像是追尋愛麗絲奇幻世界中的小白兔一般。你突然覺得他這位人類學家花了 15 年研究亞馬遜流域的遊戲、儀式與神話，似乎也是在追尋那童年的悸動，最終以劇場的形式呈現，那種探索與體驗卻貫穿著他的生命。

離開幻覺叢林，你站在鏡子前面將眼前的反射鏡拿下，看著自己站在鏡子的另一端，你知道有

一部份的自己留下，一部份的自己回到了現實。你看著參與者一個一個被帶出空間，他們的面容或欣喜或沈靜，也許他們內心的問題也多少被解答了。最後的一道門前擺著桌椅，桌上擺著熱茶和紙筆。你有一段自己的時間，喝杯茶，畫畫或寫些東西，收拾散落的回憶。看著熟悉的面容，你已經準備好要踏出這道門，或是，從這道門走進。

### 建立自己的國際/人際網絡：「探索歐洲舞蹈市場」講座

主講：Christian Watty

主辦：表演藝術聯盟

時間：2016/11/16

地點：大稻埕戲苑

文/ 陳代樾（專案評論人）

國球各地的藝術節、藝穗節、駐村計畫、舞蹈比賽如雨後春筍紛紛冒出頭來，加上政府單位的補助，年輕藝術家有越來越多的機會到國外呈現自己的作品。然而花費大把精神與資源出國演出，卻只是拿到國際市場的一張入場卷而已，如何建立起自己的人際網絡才是繼續受邀的關鍵。然而許多年輕藝術家對這樣的感覺大概也不陌生，到了熱鬧非凡的藝術節，卻有種不得其門而入的冷清。不只是不熟悉異文化的社交活動，對於各地場館、邀演機制與關鍵人物更是摸不清頭緒。

德國杜賽朵夫國際舞蹈博覽會的副總監 Christian Watty，在衛武營藝術節之後，受表演藝術聯盟的邀請，在「為了明日的合作－國際表演策展人研究交流計畫」<sup>7</sup>以「探索歐洲舞蹈市場」的主題，分享如何建立自己的國際/人際網絡（personal and international friendship）。在藝術節中藝術家、策展人、製作人從各地匯集，很多的機會都從一場餐會、一杯咖啡的緣分開始。如何在這麼短的時間引起別人的興趣，了解自我定位和提供合作的可能性？

首先從自我介紹開始，Christian 並非舞蹈相關背景出身，而是攻讀德法文學與文化管理，畢業後曾投入卡夫卡手稿研究，亦曾在德國劇院擔任戲劇顧問。他提到二十多年前德國的表演藝術生態與現今很不一樣，因為德國許多地區的市立劇院都有自己的團隊和製作，不太需要巡演移動。直到獨立藝術家開始興起，不同的場館或空間出現，這時就需要一個國家級的藝術平台作為藝術家和劇院的中介，杜賽朵夫國際舞蹈博覽會（The International Tenzmesse）<sup>8</sup>因此形成，從小規模開始，隨著全球化的推頗助瀾遂擴展成為國際性的舞蹈博覽會。2000 年 Christian 從志工開始參與博覽會，之後加入節目企劃組負責國際網絡，因為他流暢的德法與能力和良好的人際關係，成為不同語區很好的溝通橋樑，現在則是德國杜賽朵夫國際舞蹈博覽會的副總監，是主要負責選節目的三個人之一。除此之外，Christian 亦是駐村計畫「深究舞蹈」（Tanzrecherche NRW）<sup>9</sup>的專案經理、節目建議人（program advisor）、製作人與巡演規劃者（tour manager）。

輪到參與者自我介紹，Christian 提出一些能將快速定位自己並開啟話題的思考方向。首先「你會怎麼樣定位自己的角色？」尤其在許多人都身兼數職，面對不同的人可能會從不同的角色與主題切入，取決於怎麼樣能引起共鳴和興趣。接著是「你所涉及的藝術是什麼類型？」譬如芭蕾舞、

<sup>7</sup> 「為了明日的合作－國際表演策展人研究交流計畫」[http://www.paap.org.tw/News\\_ShowOne.php?news\\_id=154](http://www.paap.org.tw/News_ShowOne.php?news_id=154)

<sup>8</sup> 杜賽朵夫國際舞蹈博覽會 <https://www.tanzmesse.com/en/>

<sup>9</sup> 「深究舞蹈」駐村計畫 [http://www.nrw-kultur.de/en/programme/tanzrecherche\\_nrw/#/](http://www.nrw-kultur.de/en/programme/tanzrecherche_nrw/#/)

當代舞、跨領域、新媒體、社群藝術等等，雖然是刻板印象卻能快速產生一種連結或開啟話題。一般性基礎建立之後則開始思考「什麼是自己的特色？」為什麼別人要邀請你而不是其他藝術家？之後則跟隨很實務的考量「你可以提供什麼？」除了劇場或戶外演出，也許還有講座，甚至給一般民眾、兒童或專業表演者的工作坊。因為劇院都有拓展觀眾群的需求，提供這些協助的藝術家也更容易受到親賴。

講座的參與者包含創作者、製作人、編舞平台創辦人、場館負責人等等，在自我介紹的過程，Christian 依據個人現狀開展出不同的討論，時常關乎一種心態的調整，讓不同角色在市場環境中能夠掌握有利的位置，不會處於忐忑顛簸的狀態。

許多創作者可能會很急切的要認識策展人，卻忽略跟藝術家聊天能獲得更實際的資訊，譬如藝術節與場館的狀況並在其中思考自己適合展現的地方。創作者有時候會很希望，有了解市場生態和認識關鍵人物的中介角色牽線，Christian 卻認為那都是「別人的」人際網絡，如果策展人認為你是一個很有趣的人或你們很談得來，那樣的關係才是自己的，可能從姑且一試的好奇轉變為長久的信任。Christian 尤其強調這種信任關係，作為策展人的朋友，他會來看你推薦的節目是因為他相信你的品味和判斷，這同時也是一場賭局，如果賭輸了，他對你的信任也會減損。因此有時候誠實可能比談成交易更重要，與其一味推薦手上的作品，不如誠實的說：「這次的作品可能不是最適合你的藝術節，下一個作品對你來說卻會非常完美！」抱持這樣的態度，友誼與信任卻是長久的。

很現實的依然是，代表機構能更容易與策展人進入深度的談話，因為他們不只推銷自己手上的作品，也有邀請和合作的能力。這樣平起平坐的關係比起舞團經理人更有優勢。另外歐洲的劇場生態資金也開始緊縮，若經過藝術經理人，則會收取 15% 的仲介費，代表劇院直接委託比起以往更具經濟優勢。問到策展人在選節目的時候到底在想什麼的問題，Christian 說明自己挑選節目三個思考的原則：藝術家具有的獨特性、作品能夠代表的普世性、符合藝術節需求。策展人喜歡看到有潛力的藝術家，必然帶有自己的主觀的喜好，然而為建立節目的多元性，有時就算不喜歡的作品，也能理解其代表的價值和在藝術節中的位置。

歐洲市場並不非廣泛而單一的想像，每個國家、每個劇院、每個策展人都有自己的喜好，了解不同場館的物理限制（舞台多大、容納多少觀眾、需要多少節目）也很重要。另外則是不要吝惜推薦別人你覺得有趣的作品，資訊的交換也是維持友誼或關係很重要的一環，尤其各個策展人的美學取向都很不同，與同行的創作者並非總是相互競爭的關係，保持開放的態度與長久的友誼卻是不變的法則。

### 顧問的技術《動態的夥伴關係—舞蹈構成工作坊》

主講：葛雷格·倫恩（Gregor Runge）

主辦：台北藝術節

工作坊時間：2016/10/11~13

工作坊地點：文山劇場

公開演講：2016/10/15 15:00

文/ 陳代樾（專案評論人）

在台灣的表演藝術環境，戲劇顧問似乎還是個新鮮的概念，更不用說舞蹈構成這樣令人匪解的職稱（以下簡稱顧問）。台北藝術節邀請布萊梅市立劇院的戲劇顧問 Gregor 來台灣帶領《動態的夥伴關係—舞蹈構成工作坊》<sup>10</sup>，徵選十位編舞者與十位顧問，在一對一配對的過程中實際操演，試著釐清顧問的角色與工作方法。也許因為顧問時常因外部環境而定義，討論的過程並不能提供單一清楚的解答，時常需要回歸個案，關乎個人在特定時空當下的選擇。因此我覺得從「顧問需要具備什麼技術？」這樣實際的問題著手，或許能將抽象的概念化為思維的選擇或心態的調整，卻不失浮動的詮釋空間。

實務面來看，顧問必備的技術可能與評論者、報導人、研究者的訓練相互重疊。舉例來說，顧問有時是第一個觀看作品並給予即時評論的角色，透過分析與歸納釐清作品元素間的關聯性，讓創作者預想作品可能如何被觀看與詮釋；有時是代表內部的報導者，透過文字或與語言搭起作品與觀眾間的橋樑，讓觀眾更容易與作品連結；有時則是長期陪伴創作的研究者，對於創作者過往的作品瞭若指掌，能在整體藝術生態中為創作者尋找定位。然而有別於種種既存的角色，顧問又有什麼獨特的地方？顧問的重要性在什麼樣的環境中才能突顯出來？

## 1. 提問的技術

Gregor 非常重視藝術作品具有的「當代性」。他認為「當代不只是一種美學狀態，更是一種責任，一種持續提問的行動。」尤其在從穩定擺向混亂的年代，社會面臨極大的變遷和動盪，藝術可以是一個外於社會常規而存在的烏托邦，卻是或跳脫或映射現實的烏托邦。藝術創作為回應現實與虛構的複雜性，舞蹈因為有極大的開放性而顯得可貴，也是在這樣的脈絡中，舞蹈顧問的重要性才真正被凸顯出來。因此舞蹈顧問時常扮演提問的角色，製造問題，重新框架問題，可能偶爾解決問題，卻引發更多提問。然而透過問出關鍵的問題，創作可能連結到更大的社會群體，不只限於藝術圈內的對話。

顧問除需要理解當代現狀，也需要洞悉人性，不僅向外連結也向內挖掘。顧問的提問時常關注創作者的創作動機，如同心理醫生一般揭開語言邏輯往情感深處探勘，涉及創作者非常私密脆弱的內裏，若彼此的信任不足，則難免產生被侵犯的感覺，如同治療師給予慰藉是否也是顧問必備的一種技術呢？

## 2. 合作的技術

Gregor 認為過程導向的創作（process led creation）將團隊中每個人的聲音納入作品中，比起成果導向的創作更容易與觀眾產生連結，在創作的實踐過程中提煉當代性。這意味著當代性不只是一種看待藝術創作的態度，也是藝術社群內部發展出的合作方法。然而接續的問題也許是：「什麼是合作？」「什麼條件讓合作能夠發生？」對我來說具啟發性的是對於合作的想像，集體創作的過程我們時常在尋找「共識」（consensus），卻因為思考方式與價值觀的歧異而難有交集。Gregor 認為不一定要完全同意才能合作，「找到對的方式去不同意（finding the right way to disagree）」更可能激起創作的火花，因為相互不理解並非談話的結束而是開始。

實際情況也許是，顧問有時是鞏固團隊和諧的角色，也是衝突的製造者。不只是藝術家可能會受到顧問不留情面的批評，Gregor 分享自己看到藝術家一再犯同樣的錯誤不願聽取建議時，那受傷的感覺也不亞於編舞者。然而如果害怕衝突，總是期待全身而退，卻可能讓創作沒有任何

<sup>10</sup> 《動態的夥伴關係—舞蹈構成工作坊》活動網站 <http://www.taipeifestival.org/eventContent.aspx?EID=16>

突破。也許最難的是將人與事分開，知道衝突在合作中的必要，在衝突產生之後依然能夠繼續合作。

### 3. 邁向未知的技術

Gregor 曾經以考古學譬喻藝術創作的過程：「你知道要挖哪裡，卻不知道會挖出什麼，真的挖出來也可能無法定義。」用 Meg Stuart 的話來說則是：「像是走在沒有地圖的城市。」若說藝術創作是探索未知，走進重重迷霧的不會只有創作者一個人而已，顧問必須願意一同走進迷霧，又能跳出來釐清現狀，甚至指引方向。然而在習慣快速生產的當代社會，創作時程非常緊迫，如何放鬆走進無法掌控的未知，確信自己在一定的時間內能夠走出迷霧，不會越陷越深，除了個人的創造力與毅力，還需要一套系統化的工作程序，讓眾人之力能夠集結。

Gregor 大致將創作區分為四個階段，前置的研究可能早在進排練場之前就開始，接著創作者依照初步構想進排練場實驗尋找元素。第二階段則是反省第一階段的成果，是否依循著原本設想的創作路徑，還是岔出一條新的可能性有待重新定義？第三階段將既有元素進一步的發展、刪減、增修，重新給予框架。最後一階段轉而對外則思考觀眾如何更完整的接收作品，關乎節目單的書寫、導聆與座談等周邊活動。也許一個好的顧問，除了廣博的知識與清晰的思考，亦需同理創作者邁向未知伴生的脆弱、坦露與惶恐。也許這麼想就不會這麼害怕：如果沒有犯錯，創作大概就有問題了。

### 4. 內外轉換的技術

如果硬是要區分舞蹈與戲劇顧問的差別，大概是舞蹈領域的顧問有可能被詢問是否需要身體經驗。Gregor 從戲劇與文學背景介入舞蹈，沒有身體訓練或表演經驗，對他來說，顧問是站在圈外的圈內人（insider from the outside），這樣的位置讓他保持一定的距離，能夠及時回應並考慮各種可能性。然而，顧問與作品應該維持什麼樣的距離關係？有些顧問選擇站在圈外，譬如 Pina Bausch 的戲劇顧問 Raimund Hoghe，就認為他自身作為他者的差異性是對 Pina 最大的貢獻。有些顧問選擇如人類學家在排練場深入了解創作的每一個細節。對我來說，創作方法的選用就決定了創作可能的走向，因此必須介入實作的技術細節才可能釐清創作的主軸。也許與作品的遠近關係是一種個人的選擇，更重要的是釐清自己適合工作方式，與藝術家期待顧問身處的位置，在之中取得動態平衡。

德國因為有完整的劇院體制，能夠讓陪伴創作的顧問角色得以存在並產生價值，不過就算在德國，對於經費短缺的獨立表演團體，也時常以顧問作為縮減編制的首要犧牲，或是與排練助理上演去留的競爭。在台灣，顧問的功能則時常由信任的師長好友代理，身為創作者作為顧問，如何不混入自己的主觀喜好是一個很難的挑戰。不過同樣問題對顧問也同樣成立，顧問是否能夠有其主觀的美學偏好，如何在主客觀間轉換？這可能又是另一組動態平衡的關係。

也許在眾多的提問之後，只有「去做」才能找到自己的答案。《動態的夥伴關係—舞蹈構成工作坊》只是開始，讓對這個新的職位有興趣的人聚集，相互討論。我希望在台灣能夠開始讓顧問的工作付諸實行，不只對創作過程有實際的助益，也讓藝術生態的分工機制更多元、更專業。

演出：馬克西姆·高爾基劇院（德國）

時間：2016/09/24 19:30

地點：台北市城市舞台

創作對談：拆解與組合的遊戲—創作者談《共同境地》的建立

主講人：彥斯·希列（Jens Hillje）

時間：2016/09/24 15:00

文 陳代樾（專案評論人）

## 一、觀眾

為了防止觀眾沈溺於劇場幻覺，陷入單純的角色同情，布萊希特的疏離效果透過打斷戲劇情節直接和觀眾對話，期望喚醒理性批判，解決劇場所指涉的現實問題。關切社會議題的《共同境地》也多次出現對著觀眾說話的時刻，有時以第一人稱自我介紹並帶出製作現狀；有時以第三人稱交代事件的歷史脈絡；有時則是在角色對話的中間抽離出來，以獨白解釋內心忐忑。然而被資本主義主導的劇場環境不再允許對觀眾嚴峻，因為失去觀眾喜愛的戲劇只能被市場機制自然淘汰，創作對談中藝術總監彥斯·希列指出，唯有好看的戲劇才可能造成迴響，進而影響社會議題的關注。因此，想在當代的劇場環境中處理嚴肅的社會議題，該如何好看卻不討好？如何疏離出思考的空間卻不排拒情感的投入？如何不極力說服卻能讓觀眾信服？

《共同境地》一開場，女演員歐利特（Orit）就打破第四面牆，以自己以色列猶太人的身份對觀眾介紹自己衝突治療師的角色。隨後代表典型德國人的提姆（Tim）出場，則提醒歐利特（也提醒觀眾）這齣戲是德國劇院的製作，應該要對觀眾說德語而不是英語，隨即接走麥克風擔任起翻譯的角色。然而當歐利特繼續以猶太人的身份評斷時事，提姆仗著歐利特不懂德文，自顧自說起這齣劇的組成與用意，很有「政治正確」的人道精神，卻難掩種族優越。提姆的德文論述被麥克風放大，掩蓋過歐利特吃力的肉身發聲，也放大了話語具有的權力。

這段開場與其說要說服觀眾，傳達話語所乘載的內容，不如說是透過戲劇形式與劇場機制，讓觀眾親身體會德文語境中權力不均的無所不在。因為相較外來移民的處境，這種結構性的優勢屬於所有德國人，不是平等互重的禮貌態度就能倖免。

如果「疏離」是為了反思自己所屬的社會位置，「投入」則是要召喚同理與切身性的可能。觀看《共同境地》的德國觀眾很可能會這樣想：「為什麼德國人需要關心南斯拉夫慘絕人寰的種族屠殺？」將猶太人與種族屠殺並置總是能順利激起德國人過分敏感的神經和難以釋懷的歷史罪惡。劇中一段提姆說到，當他知道手中握著的集中營的照片是來自南斯拉夫而非德國，一種奇怪的興奮感竟然壓過對於慘劇的悲慟：「歐洲的土地上又有集中營了……我們（德國人）再也不是唯一邪惡的化身了，因此我們要對這場戰爭永遠心懷感激。」<sup>[1]</sup>提姆這種黑色幽默式的告解，投射出德國人長久以來既罪惡又無辜的複雜心態，好似那種罪是無論過了多少世代都無法償還一般。然而如今的歐盟，卻也是德國最願意接受來自世界各地的移民，其開放的移民政策甚至影響到德國人民的權益，逐漸激起極右派甚至新法西斯的聲浪。《共同境地》透過看似無關的主題，連結著歷史情感與如今沸沸揚揚爭吵的移民問題。

更深層的「移民問題」則隱含了國族認同，高爾基劇院（Gorki）關心「誰才是/能是德國人？」的問題，畢竟許多移民都在德國安身立命許久，德國也成為多元族裔的國家，彥斯認為：「從四

面八方到柏林居住的難民，這些戰爭、逃難和流亡的過程，就是一部柏林的近代史。」[2]2012年上任至今的藝術總監為土耳其裔的薛敏·朗侯夫（Sermin Langhoff）和彥斯·希列（Jens Hillje）積極處理移民、種族、同化等當代議題[3]，希望劇場是能夠與人民討論議題的場域，劇團多元的組成也再現出他們理想中德國人的全體樣貌。劇院藝術總監在座談時分享，有時議題太過敏感爭議，首演後竟不開門讓觀眾離開而直接進入對談，不論好壞一定要聽到觀眾最直接的意見，毋寧是希望將觀眾納入議題的討論中。對於理性的德國觀眾，疏離不見得是討論社會議題唯一的選擇，而是透過劇場與戲劇，創造一個能讓觀眾切身同理的共同境地。

## 二、演員

《共同境地》的演員除了是會說故事的人，也是「擁有故事的人」。以色列猶太裔的女導演雅葉·洛能（Yael Ronen）帶著五位現居柏林的前南斯拉夫移民第二代、一位德國和一位以色列演員一起到波士尼亞旅行[4]，並將旅程與排練轉化為表演內容。這樣的情境下，好的演員並非是擅於詮釋角色，更重要的是要能夠「回應處境（situation）」，藝術總監彥斯·希列這樣表示。排練過程凡妮莎（Vernesa）湧現戰爭的記憶而出現失語狀態，亞歷克斯（Alexsandar）則因為戰爭發生家人被炸死的時候在南非觀光，而深深的愧疚。[5]創作過程演員需要將自己敞開，暴露在脆弱中，與團隊一同分享自己深層的情感與傷痛，信任感與安全感是表演能夠成立的首要條件。然而當演員同時是角色也是自己，是否就代表全然投入角色，與表演沒有距離？

相較之下，非專業演員的演出時常因為這種完全投入的原真性（authenticity）而動人，因為沒有扮演虛飾的束縛，他們乘載了故事所留下的痕跡，完全體現角色，尤其是傷痛的過往，身體的在場就是讓觀眾難以逼視的證據。然而當演出一再重覆，這樣濃厚的情感卻可能慢慢削減或轉變。彥斯·希列則說：原真性有時是無聊的，原真性強迫觀眾誠實。這樣的說法很耐人尋味，《共同境地》其中令人印象深刻的段落也做出與原真性背道而馳的選擇。

「雅思米娜（Jasmina）和瑪黛雅（Mateja）在生活中面臨最戲劇性的衝突：她們在一場演員徵選中相遇，她們年齡相仿、老家都是普里耶多爾、成長過程中都因為這場戰爭失去了父親、她們的家人都在年幼時期帶她們逃離巴爾幹半島一然而其中一位的父親是馬歇爾斯卡集中營的受難者，另一位的父親則是同一個集中營的管理者。」[6]然而導演卻選擇在演出中讓這兩個人角色置換，這選擇並非為了戲劇效果而考量，因為觀眾知道排練過程發生這樣戲劇性的事件，卻沒有辦法判斷兩人角色的真偽，必然信以為真，因此更可能是為了表演者而設計。

聯想到心理劇的練習，我們可能會試著扮演別人的角色，甚至是自己敵對的角色。因為藉由角色置換，我們發現自己很可能也會做出那些不能原諒的行徑，理解原先耿耿於懷的事情並非超出常理，只是處境與脈絡不同。角色置換的手法，避免讓演出成為沈溺自身情緒與傷痛的溫床，讓表演者擁有抽離自身角色的空間，甚至成為他人，一個相似又迥異的聲音。對觀眾來說，演員全然投入的說服力令人動容，卻也需要退後一步看到衝突的對立聲音，那樣在抽離與投入進出的同理狀態，才是演員和觀眾共同需要的。

某種程度劇組除了表演之外，果真扮演起「衝突治療」的角色，因此戲劇演出就算不能造成社會結構的改變以解決問題，至少，演員們若真能放下過往沈重的心理負擔，那也就值得了。創作對談中可以感受到劇組的密切連結，女演員歐利特的分享尤其令人印象深刻，她真誠卻略帶惆悵的說：「德國需要她的聲音，一個外來者的聲音，像是禮物一般，以色列卻不需要。」我覺得這種被彼此需要的感覺，也許是共同境地最核心的價值。

[1][3][4][5][6] 皆引用或節錄至《共同境地》節目單。

[2] <http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=850>

## 關於紀錄的紀錄《遺忘的故事—紀錄劇場工作坊》（ I II III IV ）

主講人：Christine Umpfenbach（克莉絲汀娜·溫芬巴賀）

助教/翻譯：陳佾均

時間：2016/09/01~2016/09/08

呈現：2016/09/08 19:30

地點：台北中山堂光復廳

文 陳代樾（專案評論人）

### 一、什麼是紀錄劇場？

紀錄劇場時常關注社會議題與確實發生的事件，可能是在歷史中被遺忘的故事，或正在發生的衝突；在劇場表現形式上，則傾向運用大量的田野資料譬如文件、照片、影像來產生與事實的連結，透過新媒體呈現；表演上除了演員之外，更興起與非演員合作的風潮。然而上述這些特徵是否足以定義紀錄劇場，又或許這些特徵也出現在如今百花齊放的劇場形式：譬如報告劇場、證言劇場、文件劇場、論壇劇場、社區劇場、心理劇場中？在台北藝術節主辦的「遺忘的故事—紀錄劇場工作坊」<sup>11</sup>中，主講者 Christine 不曾直接定義紀錄劇場，因為紀錄劇場並非始於一種既定的劇場形式，而是因應時代的劇變而發展出的紛雜現象。

#### 1.1 為何需要紀錄劇場？

Christine 出生在柏林圍牆倒塌之前，她記得從她所居住的西德通到位於東德的西柏林是一條長長的圍牆隔起的公路，一路都是防止偷渡的檢查哨，那時，誰也沒有想到柏林圍牆會倒塌。1989 柏林圍牆被推倒，1990 年東西德合併，1993 年 Christine 進入位於柏林的白湖藝術學院舞台設計系就讀。她記得那個時候系上有好幾個來自東德的老師，東、西德兩邊似乎才剛開始學習如何一起生活，這兩邊的差異在藝術創作的過程中尤其顯著，需要一種對立的分類才能讓人習慣完全迥異的思維方式，這種分類對每個人來說可能不同卻十分必要。對 Christine 來說，西德的人關心「如何做」的問題，在同中取異；而東德的人則是重視「做什麼」，在異中求同。然而真正重要的卻是，Christine 了解成長環境與背景影響人的思考方式非常巨大，沒有什麼是絕對的，取決於觀點與脈絡的不同。因此，呈現出不同觀點並存的紛雜現象，構成紀錄劇場的一個顯著但非絕對的特色。

與 Christine 同一時期，90 年代的德國劇場青年面臨社會急遽的改變，深刻感覺到重演舊劇本不足以描述當今複雜的社會處境，急切地尋找新的方法讓劇場能夠討論社會現狀。值得一提的是，提出後戲劇劇場<sup>12</sup>的雷曼（Hans-Thies Lehmann），致力讓德國吉森大學（University Giessen）的應用戲劇學系<sup>13</sup>能與時並進，探索介入社會的可能，顛覆既有劇場形式，發展新媒體的使用與跟非

<sup>11</sup> 台北藝術節「遺忘的故事—紀錄劇場工作坊」活動資訊：<http://www.taipeifestival.org/eventContent.aspx?EID=6>

<sup>12</sup> Postdramatic Theater

<sup>13</sup> University Giessen <https://www.inst.uni-giessen.de/theater/en>

演員工作的方法，紀錄劇場重要代表 Rimini Protokoll<sup>14</sup>和 She She Pop<sup>15</sup>皆為其校友。前者因為觀賞了消防隊的滅火演習而衍生出「日常生活專家」的概念，開展與非演員工作的各種可能；後者則透過揭露令人感覺尷尬的個人故事，窺見社會普遍難以言說的矛盾現象。紀錄劇場也就在這種社會氛圍的推頗助瀾下，開花結果。

除了交代脈絡，Christine 透過很多實例，不論是她自己的導演作品或其他重要的紀錄劇場代表作，詳細的說明創作過程與現實處境，並陳述她作為藝術家個人的選擇和態度。更有趣的是，當紀錄劇場快要呈現出一種清晰樣貌的同時，Christine 就會提出另一種與之不同甚至相反的做法，推翻既定的印象，讓紀錄劇場是一個不斷辯證的變動實體，不可能簡單的捕捉與定義。我覺得這樣的教學法所勾勒出的紀錄劇場，就如同紀錄劇場在試圖捕捉的真實一樣，並非在尋找一個確切的答案，卻是透過不同面向去夾擠、映射出複雜多重的樣貌。

## 1.2 紀錄就必然真實？

Christine 在課堂中提到一組很有趣的對照，Milo Rau<sup>16</sup>的《Hate Radio（仇恨電台）》<sup>17</sup>與 Kroesinger（克羅辛格）的《Ruanda Revisited》<sup>18</sup>都在處理魯安達總種族屠殺的主題。Kroesinger 認為就算是資料本身的呈現與捨棄都包含主觀選擇的成分，為還原資料的原真性，穿著如上班族的演員皆用中性的態度陳述資料，同一個角色的訪談也時常由多個演員分別表述，觀眾接受異常龐大的資訊卻可能陷入無從判斷或理解的茫然中。相較於前者的客觀立場，Milo Rau 的《Hate Radio》處理同樣的議題，卻少見的從加害者的立場切入，透過劇場建構真實世界的迷幻虛構。

《Hate Radio》場景設置在錄音室，魯安達事件中這個電台透過很酷的音樂吸引民眾的支持，卻散佈強烈的種族歧視，播放充滿仇恨言語的歌曲，甚至還接受民眾 call in，讓胡圖人能夠找到圖西人的藏匿地點並予以加害。Milo Rau 再現錄音室現場，卻並非完全依照考據而加入虛構的成分，譬如劇中的音樂也許年代風格相近卻並非電台曾播所放的曲子，參雜了戲劇性的考量。紀錄劇場時常採用中斷或拼貼的方法以交代事件脈絡與角色動機，在《Hate Radio》卻不曾打破從一而終的幻覺，也沒有給予觀眾檢視劇場與現實關係的線索，讓觀眾能夠自行判斷真偽，是渲染性極高的爭議之作。

不同於 Kroesinger 讓觀眾陷入現實複雜性的迷霧，Milo Rau 讓觀眾陷入劇場虛構的迷霧，如此迷人卻也指出現實處境的令人迷惑。觀眾一方面就如同魯安達事件中的人們受電台煽動蠢惑難辨真偽，另一方面也看到蠢惑是如何透過劇場建構出來。Milo Rau 透過劇場擅於製造幻覺的特性，其目的不是再現事實本身，卻是還原意識操作的機制，讓觀眾感覺到仇恨歧視與活力熱情的矛盾綜合，同時感受到自主意識的脆弱。

也許事實是，現實具有太多不同的層次，除了實際發生的客觀事實，也包含由此產生的主觀感受。在紀錄劇場試圖規範的真實中，虛構性不是為了創造外於現實而存在的虛幻而存在，卻是為了還原那些歷歷在目的真實感受，那些被純粹客觀性抽離無法還原的複雜情緒。

---

[https://en.wikipedia.org/wiki/Institute\\_for\\_applied\\_theatre\\_studies](https://en.wikipedia.org/wiki/Institute_for_applied_theatre_studies)

<sup>14</sup> <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

<sup>15</sup> <http://www.sheshepop.de/en.html>

<sup>16</sup> <http://international-institute.de/en/news/>

<sup>17</sup> Milo Rau, 《Hate Radio》影像片段 [https://www.youtube.com/watch?v=TT7Sj\\_4-x9Y](https://www.youtube.com/watch?v=TT7Sj_4-x9Y)

<sup>18</sup> Kroesinger, 《Ruanda Revisited》影像片段 <https://www.youtube.com/watch?v=bhmHF1M3hTY>

## 二、劇場實作

「本工作坊希望參與者提出一個關於被「遺忘」了的故事的劇場計畫，構想可從政治、社會議題，或歷史事件、場景出發。譬如參與者可以從訪問對某個被遺忘了的故事非常了解的當事人、其子女或第三代著手；也歡迎以其他方式切入。」<sup>19</sup>

「遺忘的故事—紀錄劇場工作坊」徵選十組學員，來自台灣、香港、中國；包含劇場導演、劇作家、紀錄片影展策展人、編舞家、社區劇場工作者；從遺忘的故事出發，觸及的議題涵括家庭、勞工、環保、城市變遷、社會運動、與自我認同；一個星期密集的上課、小組討論與劇場實作，最終在台北中山堂光復廳每組約五到十五分鐘不等的呈現<sup>20</sup>。對我來說最有趣的，則是創作者如何將紀錄劇場的想法或關懷納入自己創作的選擇之中，將抽象的概念體現於創作實踐。

### 2.1 挑選即是詮釋

台灣國際紀錄片影展的統籌與選片人吳凡，帶著自己父親的故事到工作坊，Christine 必定要問的是：這個故事如何是遺忘的故事？又該如何透過用紀錄劇場作為呈現？

同樣關於親子關係的主題，Christine 在課堂中分享 She She Pop《Testment (遺囑)》<sup>21</sup>的影像片段，三個演員與他們的父母同台演出，處理在德國社會中談論起來非常尷尬的老人照護、遺產歸屬和死亡議題。《Testment》以莎士比亞《李爾王》退位分遺產給三個女兒的故事作為基底，卻穿插演員自身故事中非常實務面的討論，譬如當父母親真要搬去與子女同住，光是長年累積的書櫃就足以將兒女狹小的住所淹沒，更遑論世代差異與價值觀的辯論，然而生活中時常就是這些瑣事造就衝突，讓親情關係既糾葛又揪心。

華人世界對親子關係的隱晦或忌諱比起德國也不遑多讓，談論起來總要捧著心，踮起腳步。《閱讀父親》起因吳凡撞見年事已高的父親將他自己舊時的照片建檔然後剪碎，大概是擔心子女不知如何處理這些書信照片，而自行開始善後的工作，看在女兒心裡想必五味雜陳。她的父親年少就以印尼華僑的身份到台灣讀高中，大學畢業後工作則遍佈東南亞各地，一生孤單飄泊的年歲是這麼的多。越戰期間剛好在越南，竟不畏懼連夜炮火跑出宿舍看照明彈落點，將生死度外，那坦然看在女兒心裡卻是如何忐忑。

大概是緣分，在工作坊中我第一個談話的就是吳凡，之後就一路坐在她的身邊，她因為要處理父親的主題可能需要一個男演員，我想了幾天就答應了。一方面是被她的故事吸引，一方面也是好奇創作的演進，然而到最後，我卻覺得那就是一種單純的陪伴，對我來說是何其有幸。

吳凡手邊關於父親的資料除了老照片、和親筆寫給她的書信親筆寫給她的書信，還有父親在六十歲時回顧一生所寫的《六十自述》，都是很有情感厚度的文字。在《閱讀父親》的呈現中，我感覺吳凡想要盡量保持文字原有的樣貌，除了開場和結尾之外，較少交代文字所屬的脈絡、情

<sup>19</sup> 擷取自台北藝術節「遺忘的故事—紀錄劇場工作坊」活動資訊：

<http://www.taipeifestival.org/eventContent.aspx?EID=6>

<sup>20</sup> 王健任，「遺忘的故事—紀錄劇場工作坊」呈現實錄（上）（下）

<http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=858>

<http://www.taipeifestival.org/blogContent.aspx?ID=859>

<sup>21</sup> Sheshepop, "Testment". <http://www.sheshepop.de/en/productions/archive/testament.html>

境或與她自身的關係。我想起吳凡在課堂中分享「選擇本身就已經賦予詮釋」這樣非常 Kroesinger 的觀點，她對文本的挑選的確顯露深思熟慮的痕跡，卻並非如 Kroesinger 那樣中性冷靜，暗藏深刻的個人情感。

吳凡選的每個故事片段時常都具有父親與自己的雙重指涉，譬如開場的「我三十九歲」，約是她出生時父親的年紀，也是此時此刻的她回顧父親的年紀（她的父親也七十八歲了）；文中提到父親對藝術的看法，是她在讀電影系時父親勉勵的文字，也可以看作父親作為文字創作者對藝術的看法；父親關心她在大學宿舍睡得是否安穩，分享自己在員工宿舍被吵得睡不著，將室友棉被掀掉開冷氣到最強的調皮行徑，卻是因為父親自己因離鄉背井也住在宿舍。這些文字不僅映照著父親，更蘊含吳凡在特定時空閱讀的感受，超連結般將自身與父親的生命緊密連結，卻不知道觀眾是否能在聆聽內容的同時就理解這多重映射的過程？

創作過程中，吳凡曾經試著錄下父親朗讀《六十自述》的聲音作為呈現素材，我覺得有趣的除了內容，更是她父親那越念越急越不耐煩的語調，不知是覺得自己念得不好，還是不願意讓自己的聲音被錄下來？為什麼不願意為被記錄或被記憶呢？也許排拒錄音與剪碎照片的行為背後，都呼應著她父親漂泊虛己的人生態度，卻也襯托出身為女兒要記錄這件事的迫切與用心，甚至是將自身情感埋藏在文件之下的那種虛己謙讓。

## 2.2 戲劇性如何可能？

雖說紀實並非完全與虛構對立，兩者間卻的確存在一種張力，許多以「真實故事」為號召的改編故事卻不在紀錄劇場的討論範圍，這又是為什麼呢？

Christine 與阮劇團其中一次小組討論中就提到，莎士比亞的歷史劇時常都有真實事件作為創作基礎，卻不屬於紀錄劇場的討論範圍。差別並非在於莎劇扭曲了歷史實情或添加虛構片段，而是在於莎翁企圖製造完整連貫、從一而終的戲劇世界，透過戲劇手法讓觀眾投入並相信他所建構的世界。相較之下，紀錄劇場揭露建構的過程，打破戲劇結構的連貫性，呈現片段甚至對立的信念，透過疏離效果拉開與觀眾的距離。從這個例子來看，也許紀錄劇場的真實性並非取決於內容的原真性，而在於戲劇形式的選擇，關乎觀眾自身信念的自主性。然而，如果劇作家不是要充分利用每個戲劇元素、思考戲劇世界的合理性與完整性、讓觀眾更容易理解並感同身受，又能做些什麼呢？

阮劇團的團長汪兆謙與劇作家許正平聯手參加工作坊，他們在 2015 年台北藝術節曾經以《家的妄想》切入紀錄劇場，在「田調與劇場 —— 作為方法與實踐的初步觀察」<sup>22</sup>論壇中引發眾多討論。《禁止使用》從兆謙的童年故事出發，身為外省人後代在小學的布袋戲社團學習台語，長大後卻遺忘這段經歷，肇因於他功課退步而被勒令退出社團，加入籃球隊後便步入人生「正軌」。布袋戲社團郭老師的女兒恰好也是他的同學，國中之後成為檳榔西施，讓兆謙感覺一種決然的分野，好似兩人的生命從此不同。

創作過程將個人故事逐漸轉變為戲劇形式，阮劇團每次提案顯然都是深思熟慮的結果，令 Christine 讚嘆連連。三個主要戲劇元素：籃球場的禁區、布袋戲、《愛的教育》兒童讀物，每個戲劇元素都源於兆謙的個人故事，卻又具有清楚的象徵意義，甚至還蘊含戲劇性與表現性，各

<sup>22</sup> 「田調與劇場 —— 作為方法與實踐的初步觀察」 <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18252>

個元素相互連結對話形成完整的整體，不僅切題甚至可說是無懈可擊。

故事從籃球的禁區開始講起，籃球是兆謙不學布袋戲後參加的社團，他站在舞台上繪製的籃球禁區展現打籃球的帥氣，背後投影出籃球禁區的演進，那從細到粗的禁區圖像似乎也暗示著從男孩成長為男人的生理演變。透過禁區規則連結到布袋戲在他的生命中被禁止的這段經驗，拿著布袋戲偶兆謙回憶他的童年故事，說著難忘的片段譬如第一次野台演出，卻將苦練的拋偶招數盡數忘光。而當正平朗誦《愛的教育》故事片段，氣氛轉為詩意，當故事主人翁責備自己功課退步，兆謙操的布袋戲偶像是年幼的自己或故事中的主人翁，展現出透過孩童日記的偽裝形式，將讀書至上的價值淺移默化的具體證據。

當 Christine 問起《愛的教育》是否是台灣普遍的兒童讀物，其實在場（包含我）四位只有兆謙讀過，雖然不足以影響《愛的教育》作為台灣填鴨教育的證據，我在想一個紀錄劇場的劇作家在選擇戲劇元素時，是否時常面臨類似的抉擇，就如同 Kroesinger 站在事實那一邊而 Milo Rau 偏向戲劇性：應該關切《愛的教育》對兆謙個人實質的影響與其在台灣的普及率，甚至藉由文本分析台灣與義大利填鴨教育的文化差異；還是發揮其具有的戲劇性與象徵潛力，讓觀眾感覺到無形的意識壓迫？另一個我在想的問題則是關於戲劇的片段與完整：如果當故事開始形成一個無懈可擊的整體時，是否需要提供不同的觀點，讓觀眾維持觀看的距離？

創作過程中發生一段有趣的插曲，兆謙透過臉書搜尋到布袋戲社郭老師的女兒，從工作坊第一天送出臉書訊息卻已讀不回，一天天慢慢建立起聯繫，不僅更新了布袋戲團與彼此的近況，還得到郭同學傳來的社團舊照，站在第一排的兆謙雙手交插在胸前，已顯露出俏皮帥氣的模樣。《禁止使用》最後一段將這創作過程放進演出，舞台後方投影幕播著從臉書頁面截取的對話，前景扮演郭同學的正平與兆謙將臉書繁瑣的對話內容精簡，用中性的態度順暢的將訊息傳達給觀眾，建立起現場感。

將語言精簡化的邏輯讓我聯想到 Christine 與非演員的移民共同創作的《Rotten 07（老鼠）》，因為移民的語言使用常出現文法錯誤或次文化用語，Christine 所屬的德國劇院通常在製作中都配有劇作家與戲劇顧問，便請劇作家保留語意卻修改為更容易讓觀眾理解的形式。這樣的修改當然將語意所能表達的社會情境抹去了，卻是因為德文對於移民來說是外來語，是為了生存必須而不得不的學習，不可能如母語般自然流暢的表達自己。不通順的語言卻可能成為藩籬，製造刻板印象甚至偏見與歧視。為了讓移民的聲音更公平的被聽到，劇作家幫他們將想要說的更清晰的傳達出來。

也許可以這樣想，劇作家作為對語言表達敏銳的人，只是將繁瑣的訊息去蕪存菁，日常生活中蘊含的戲劇性，也就自然的顯露出來了。

### 三、劇場遊戲

或許是工作坊第三天早晨的兩個劇場遊戲所致，中午吃飯時學員們彼此感覺更親近熱絡，人與人的界線好似突然被打開了。

Christine 說如果要跟非演員（non-actor）一起創作，劇場遊戲是一個很不錯的切入方法，也讓不熟識的群體快速破除尷尬。第一個記名字的遊戲大概是我玩過最簡單的版本了，規則是這樣的：A

走到 B 面前，B 先說 A 的名字再說自己的名字，接著 B 走到另一個 C 的面前，換 C 先說 B 的名字再說自己的名字。照這個邏輯，前一個人說了自己的名字才跑到你面前，換你說他的名字，這樣總不太可能忘記吧？唯獨對中文不熟悉的 Christine 玩起來格外困難，頻頻出錯，卻又堅持要記起學員的中文名字。

我覺得 Christine 那種願意嘗試犯錯的傻氣，讓旁人戒備的心態很容易軟化下來。Christine 曾提到她在《Urteile (判決)》這個作品中，要去訪問一個關鍵報導人，這個資深記者在德國新納粹謀殺案中的不實報導，誤導了警察調查的方向而遲遲無法破案。Christine 在訪問之前也覺得忐忑，這個記者憑什麼要對她坦白當時的心理狀態，而不會對她多有戒備？結果那個記者似乎背負著道德責難，而有如告解般將實情拖出。我想，或許是因為 Christine 對事物好奇不假批判的個性和某種單純的脆弱，讓人特別容易信任，因此能將各種不同的觀點與聲音，涵納在她的作品之中。

### 3.1 非扮演的表演

接續著第二個遊戲，則是關於訪談的技術和內容的再詮釋。緊扣親子關係作為主題，學員兩兩一組，每人有五分鐘的訪問時間（不准做筆記），詢問受訪者與父母親的關係，之後則以自己為第一人稱講述別人的故事。面對可能第一次聊天的對象，要直接探問私密關係並不容易，需要一點突破安全距離的勇氣。

呈現的時候只有兩個學員選擇以父母親的角度詮釋，其餘都是以第一人稱講述另一個學員的故事。我覺得這並非是一種「成為他人」的扮演練習，因為故事所透露的線索譬如性別、年齡、生長環境都凸顯表演者與表述內容間的落差，時而讓「扮演」這件事變得好笑。對 Christine 來說比較成立的表達方式，不是去模仿，而是用自己最自然的語氣表達，然而只要承認忠實呈現他人存在狀態的不可能，我所詮釋的就是資料本身，和我所賦予的理解與感受。

這個練習讓我聯想到 Christine 在演出前，提醒表演者不要想要說服觀眾而投入角色賣力表演，建議表演者可以想像你所扮演的對象正在現場，作為一種調頻表演狀態的方法。如果你所扮演的不是一個虛構的角色，而是一個活生生的人，這個人正在台下聽著你說他的故事，你大概不會想要為這個角色賦予太多的詮釋，因為無論你如何仔細的揣摩都只是再現你對他的印象，強化與實際的落差，甚至難以擺脫模擬伴生的諧擬與嘲諷意味。

也許對 Christine 來說，紀錄劇表的表演者是傳遞資訊的媒介，卻並非工具，而是一個能同理的人，在舞台上僅是代表自己那樣的自然。

### 3.2 扮演自己就一定屬實？

當表演者與所扮演的角色指涉同一個實體時，是否就不存在扮演的虛構空間？Christine 以《Riding on a Cloud》為例子討論在舞台上扮演自己的微妙心理狀態。伊朗裔導演 Rabih Mroue<sup>23</sup>的哥哥 Yasseer 十七歲時，因頭顱被槍擊而必須重新回到幼兒般重構自我，導演邀請他的兄弟以自己的故事為創作《Riding on a Cloud》<sup>24</sup>。舞台上 Yasser 坐在書桌前，因行動不便而緩慢地播放錄音帶，說著自己的故事，當後方的投影播放 Yasser 躺在床上的日常樣貌，Yasser 在舞台上和觀眾一同看

<sup>23</sup> Rabih Mroue interview. <https://www.youtube.com/watch?v=ZYXxPIh7zPo>

<sup>24</sup> Rabih Mroue, 《Riding on a Cloud》影像片段 <https://www.youtube.com/watch?v=s4PiXuP8zb4>

著無聲出現的字幕：

我們同意我現在在舞台上，我在扮演與我同名的角色。我的名字是 Yasser，我是個虛構的角色，舞台上的亞瑟代表真實世界的 Yasser。

(……)

然而，舞台上的 Yasser 如何跟劇場外的亞瑟不同？他是誰？「我」是誰？雖然我正在扮演自己，卻如何可能不是我？

我們同意我需要學習遊戲 (to play) 與演戲 (to act) 意味著什麼。<sup>25</sup>

這個段落有幾個有趣的地方：其一、這是導演與表演者在製作過程中對於表演狀態的討論，卻成為舞台呈現的元素，讓觀眾看到演出背後的製作過程。其二、如果劇場作為說服與取信的場域，Yasser 本人的在場與出生證明、成績單、書信和錄音都作為故事真實信的佐證，這段文字反而要提醒劇場的虛構性，如同一種宣稱的行動告訴觀眾們表演的虛實設定，將詮釋權釋放給觀眾。其三、Yasser 作為沒有經驗的素人演員，不可能如《變身怪醫》在舞台上自由轉換角色與真實自我，因此這對話除了是對表演者的心理建設之外，更是跟觀眾的劇場「協定」。台詞句子皆以「我們同意 (we agree)」開頭，其中「我們」可以看作是 Mroue 和 Yasse、導演與演員，也可以是劇場與觀眾。

聯想到 Rimini Protokoll 用「協議」作為劇團名稱，協議是相互同意的原則，可以是攸關利益分配的國家談判，或是程式設計的通訊原則。對 Rimini Protokoll 來說，「協議」也許是透過遊戲做為呈現形式建立起與觀眾相互同意的原則，其作品（譬如《100%城市》系列<sup>26</sup>）並非獨一無可取代的演出，而是一種操作方法的確立，如同使用說明書那樣清晰條列的工作步驟，讓同樣的模式可以（在不同的城市）重複操作。如果將表演看作是在真實與虛構間調頻的協議，只要共識達成，劇場跟觀眾的溝通也就達成了。

#### 四、劇場與社會

媒體對於社會事件的報導時常服膺主流論述，然而身在其中的當事人又缺乏觀看整體事件的距離，紀錄劇場透過重演 (reenactment) 喚起觀眾對社會事件的關注，試圖將從微觀到宏觀的各種聲音容納其中。

Christine 的作品《Urteile (判決)》<sup>27</sup>處理德國新納粹屠殺移民的社會事件，這個事件最耐人尋味之處，在於不論是媒體或警察，都認為移民的死亡與地下幫派有關，根本沒有懷疑基於總族歧視犯案的新納粹份子。案情隱沒多年，肇因於重要報社記者關鍵的錯誤報導，連帶影響其他報社報導的態度，甚至誤導警察辦案的方向。然而 Christine 則認為，不論警方或民眾會如此輕易的相信記者，毫不質疑報導的權威，也是基於對於移民根深蒂固的歧視，認為他們本來就跟幫派關係緊密，慘劇的發生似乎理所當然。

<sup>25</sup> 原文：We agree that I am on stage now. I am playing a character that has the same name as me. My name is Yasser. I am a fictitious character. Yasser on stage resembles Yasser in real life. (……)

However, how can Yasser on stage be different from the Yasser outside the theater? Who is he? Who is "I"? How come this is not me, although I am playing myself now?

We agree that I have to learn what it means: to play, to act.

我的翻譯，節錄自導演訪談：Hassan Maroon, How Come This Is Not Me, Even Though I Am Playing Myself?

<sup>26</sup> Rimini Protokoll, 《100% Melbourne》影像片段 [http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_5506.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_5506.html)

<sup>27</sup> <https://vimeo.com/92229208>

對 Christine 來說，紀錄劇場不只要再現這個社會事件，而是要指出悲劇背後的成因與社會結構，對移民的歧視不只體現在極端的新納粹份子，也可能在所有德國人的思考言行中，嚴重的說，每個觀眾或多或少都參與這個悲劇的共謀，劇場則是把這種歧視的日常性揭露出來。因此 Christine 覺得當創作者想要重演 (reenact) 社會事件時，可以這樣問自己：「我們在什麼層面上也是 (共犯) 結構的一部分？」藉此將乍看事不關己的議題連結到每一個人的生活中。

#### 4.1 社會與個人

工作坊中陳翊麒 (Jacky) 的作品《外傭》討論移工在香港的處境，同樣的議題在台灣也並不陌生。然而 Jacky 沒做過外傭也沒有雇用的經驗，該如何說這個故事？創作過程中，Jacky 手上的材料來自兩種不同的資料類型，第一種是他朋友雇用外傭的親身經驗，Jacky 親自與外傭做過訪談；第二種來自研究資料，譬如藍佩嘉的《跨國灰姑娘》透過社會學理論揭露隱微且無所不在的權力關係和心裡掙扎、蘇美智的《外傭：住在家中的陌生人》則以照片及訪談後整理過的文字形式記錄了不同的外傭議題譬如異鄉生活、外傭的家、外傭制度等等。Christine 似乎對第一種資料較感興趣，除了是未被轉化的一手資料，其切身的內容更輕易地從日常瑣事中，抽取出每個人都可能犯的錯誤。

譬如 Jacky 的《外傭》其中一段台詞提到，新主人要求外傭阿信用 Luke 和 Amy 本名相稱，要她同桌晚餐，然而十二年來她已經習慣用 Sir 和 Madam，也從來沒有跟前僱主一同晚餐。這種試圖平等對待的好意卻形成一種無形的壓力，忽視了雇主與外傭權力基準不平等的根本事實，身為觀眾的我們也可能忘記這個立足點的不平等。另外有趣的是，Jacky 就算關切外傭的議題，依然誠實提到自己在香港各個地方如皇后像廣場、國際金融中心附近看到群聚的外傭，心中並沒有將她們視為香港的一份子。這種並非純粹同情的態度，反而讓觀眾可能的冷漠自然浮現，進而反思這種冷漠造成的影響。

不論是觀眾或是故事裡的角色都是社會的一部分，Christine 曾經提到，身處社會邊緣的受訪者知道故事要被放進劇場，時常排拒訪談認為自己「失敗」的故事不值得稱道，譬如原先只計畫到德國短期工作的移民卻一輩子無法返鄉。然而對 Christine 來說，這些個人故事從來都不只是「個人選擇」而已，放進大環境的限制中更像是一種命定或必然。因此紀錄劇場的敘事手法，需要思考如何將個人的困境連結到社會結構的問題。Jacky 的作品以外傭的第一人稱說：「I chose to be a maid (我選擇成為一個女傭)。」之後則接連著一系列以「I was told to (我被要求)……」為開頭的陳述，堆疊外傭因為社會經濟因素拋夫棄子、寄人籬下、必須聽命於人的志忑與無奈，之後再次重複一次：「我選擇成為一個女傭」，這句話卻成為對於外傭是否真能自主「選擇」的質問，將問題推展到社會結構的層次。

表演形式上 Jacky 選擇透過獨角戲扮演外傭，然而現實生活中 Jacky 與外傭可以說是兩種截然不同的存在，這樣的扮演如何可能？我覺得有趣的卻是 Jacky 透過揭露扮演的不可能來達成與觀眾的協議。

作品剛開始 Jacky 代表自己用廣東話對著觀眾說：「我不是菲律賓人。我不是女人。我還未建立家庭。我沒有很大的經濟壓力。」接著才轉而用英文：「Imagine now I am a maid (想像我是一個女傭)。」Jacky 模擬幾個外傭清潔工作的定格動作之後，將敘事轉為外傭阿信的第一人稱，卻不是扮演，除了語言從廣東話轉換成英語，Jacky 說話的方式與態度依然中性自然。

作品的結尾，Jacky 更進一步拆解自身講述內容的不可信，回到自己的身份用廣東話說：「想像如果你的僱主和你在同一間房間，你能說一個真實的故事嗎？在阿信接受我訪問的同時，她的僱主在我們和廚房之間游走，她就在這段時間告訴我以上的事情。所以，我也無法確定事情的真實性。」這樣的結局一方面真實陳述訪談過程的侷限，一方面後設的表現壓迫的無所不在。因為這種微觀的權力運作，存在你我之間，存在每個不經意的行為之中。

#### 4.2 現實限制化為劇場形式

為了跟隨外界的脈動，紀錄劇場的創作過程跟田野調查或訪談一樣，無法按照預期的計畫，時常需要隨機應變，需要順應現實。

如何理解現實處境，甚至化腐朽為神奇得將各種限制轉化成為藝術表達的一部分，則是紀錄劇場的一個特色。Christine 分享創作過程時常發生關鍵報導人不願接受訪談的情況，然而就算沒有得到訪談的資料，單純將不願訪談的事實放入演出中，也可道出這個角色所承受的社會壓力或心理糾葛，這是透過揭露現實來轉化現實限制的方法。

Christine 的《Gleis 11 (十一號月台)》是場域限定 (site specific) 的作品，描述幾十年前有許多自希臘、義大利等地的移民到德國工作，以為會被禮遇，在十一號月台下火車後卻是每人得到一個編號、一張表格、好多人擠在狹小的地下空間中等待被配送，聯想到集中營的情境，那種不安與恐懼令人難以忘懷。Christine 找回當時的移民說出自己的故事，許多都已老邁卻沒有得到德國政府應該給予的保障。

《Gleis 11》重返現場，模擬移民到達德國時的情境，工作人員透過大聲公用德文和希臘文雙語指示觀眾移動，觀眾每人手中拿著如同入境單的一張表格，上面不是個人資料與入境表卻是演出流程，帶領觀眾在車站地下通道十個狹小區隔的空間中流動穿梭。因為每個人的觀看流程都是獨一無二的，必然與同行的朋友分散，似乎重現移民當時獨自摸索的感覺。地下空間的限制使得所有觀眾無法聚集一同觀看大型演出，然而對 Christine 來說，狹小的空間能容納大約十來個觀眾，總共十個小空間每個停留十五分鐘的時間，反倒是最適合素人演員發揮的時空狀態。移民講述著流動和過渡的故事，流動的演出形式也加強了觀眾感同身受的可能，巧妙得將現實限制轉化成有利的劇場形式。

工作坊學員面臨的現實限制比起空間的既有條件，更是創作時間上的限制，短時間內要找到新的創作素材並不容易，時常必須從手邊既有的資料著手，又該如何適應資料型態既存的限制並尋找轉化的形式？

林岳德的《第五街西服》關注桃園沒落的西服店，從前穿西裝是重要的大事，一定要量身訂製。然而當連鎖成衣店一家一家開起來，傳統西服店卻一家一家關起來，除了訂製成本與量產相比不敷考量，流行的樣式也不斷的汰舊換新。岳德因身型較為嬌小需要訂製西裝而到第五街西服，一方面感覺老師傅的專業和用心，一方面也覺得訂製西裝外套過高的墊肩和稍長的下擺，似乎體現傳統男性將家庭一肩挑的陽剛形象，比起時下流行的削肩短板韓風西裝還是稍嫌老氣，除了應徵工作的正式場合，岳德也很少穿出去。西服產業似乎連同一種時代精神，一同消逝在時間之流。

岳德手邊有的資料是好久之前的訪談，西服店老闆和老闆娘說著從前的榮景，就算自己的大喜之日都要連夜趕工，聘了好多師傅生意非常之好。然而岳德錄音的時候沒想過要會在表演中使用，因此也沒有講究錄音的品質。訪談的狀態如聊天般隨性，人群車聲熙來攘往，突然有客人進來店裡老闆娘招呼的聲音，都幾乎蓋掉老闆較不清晰的話語。

Christine 和岳德覺得放棄這段錄音太可惜，一直在想要透過什麼樣的形式將這段音質不好的訪談納入演出中。呈現前幾天才想到了一個形式：先讓觀眾聽到錄音夾雜著環境音，接著中間較不清楚的段落，讓岳德戴上耳機，同步翻譯老闆的話語，直到老闆娘說話較清楚時再切回錄音。比較難克服的技術問題是，岳德在聽耳機的時候聽不到自己說話的聲音而難以控制音量，隨著雜音增加也不自覺加大說話的聲音，試了好多次才逐漸習慣。然而這似乎是讓觀眾感覺到原始素材的臨場感，又能清楚接收到話語的內容的兩全之計。我覺得岳德戴著耳機現場直播的專注神情，也為作品加分不少。

將現實限制轉化為劇場形式需要一點巧思，棄而不捨的耐心，與氣定神閒的坦然。我記得 Christine 曾經這樣說：無論現實狀況如何，都一定是最好的選擇。

#### 4.3 為誰表演？

思樂樂教育劇場<sup>28</sup>的蕭於勤、李筆美在公館蟾蜍山打滾了好一段時間，透過社區劇場的方式與居民互動，對於當時台灣科技大學如何徵收土地、如何只對部分提出試驗性的告訴卻不全面提告、如何又涉及農業推廣處的產權而不能化作校地等種種荒謬過程瞭若指掌。最終結果卻是蟾蜍山前面的集合住宅被徵收，後面的區域卻採取你不動我不動的緩兵之計而暫時成為化外之地。在於勤、筆美的眼中，蟾蜍山後面的區域除了產權不明，可是好山好水交通方便的人間仙境。

工作坊中於勤、筆美很清楚她們的關心圍繞著蟾蜍山社群，卻始終找不到形式去框架議題，每天都提出新的提案又不斷推翻。實際將田野經驗納入創作中可能時常遇到這種不斷發散遲遲無法收攏的窘境，從蟾蜍山產權與都市更新議題出發，可以牽連到早期移民的聚落和歸屬，從關鍵報導人葉媽媽的婚姻故事開啟台灣早期本省人與外省人的隔閡，甚至從自己出發切入年輕人房價居高不下無法成家的問題，好像從哪裡切都可以碰到有趣的議題，卻又不知要如何選擇和框架，更不用說尋找適合的戲劇表達形式。

於勤、筆美曾經提出一個滿有巧思的構想，以房屋仲介賣屋前做的公聽會作為戲劇形式，假裝出售蟾蜍山、民宅與時下正夯的豪宅，透過優劣比較開啟什麼是好的居住環境的討論。蟾蜍山因鄰近軍事禁建區而保有完整的生態景觀，有機的建屋方法讓聚落自然擴張，居民相互的連結都很緊密，地處離公館捷運站不遠的黃金地段，價錢又非常實惠。然而 Christine 聽了這樣的想法覺得很有趣，卻更關心田野對象會如何反應，這樣開誠布公的過程是否是當地居民想要的，是增進還是損害他們的權益？Christine 說在這樣的時候，可以想像他們（田野對象）坐在台下觀賞演出，認為從田野對象的立場來思考，問題就迎刃而解了。想像對象在台下觀看似乎是 Christine 時常操作的心法，竟然與表演的調頻有異曲同工之妙。

#### 4.4 為什麼表演？

<sup>28</sup> 思樂樂對紀錄劇場的分享，由學員紀錄：[https://chenyunwen.blogspot.tw/2016/10/blog-post\\_5.html](https://chenyunwen.blogspot.tw/2016/10/blog-post_5.html)

如果想要深刻關心社會正在發生的事件，緩解人們所承受的痛苦，思考為社會造成什麼實際的改變，你很可能會對劇场的功能產生疑惑。

岳德從戲劇研究所畢業後，輾轉到工作傷害的社福機構工作，在那裡不需要虛構故事，而是活生生的意外事件佐以數據資料和法庭訴訟，還有工傷者用殘破的身體和樸實的言語說著自己傷痛的歷史，那種存在不需表演就足以令人震懾心碎。

社福團隊因為具有清楚的運動方向，期望造成具體的改變——讓工作環境改善，讓傷者得到遲來的正義與照護——因此其呈現風格也蘊含同樣的意識與價值。然而劇場美學跟社會運動目標的推動能有什麼樣的關係？劇場在現在的社會脈絡中能產生有什麼樣的影響？則是岳德一直在思考的問題。

當台南的嶺南村申請地質檢查發現是水源區，卻依然要被永揚公司化為垃圾掩埋場，資深劇場人許瑞芳與社區的老人走在抗爭的第一線，也透過劇場將抗爭的辛苦歷程訴說出來。然而就算歷經十年抗爭成功了，瑞芳發現人們依然活在擔心水源區被化為垃圾掩埋場的陰霾裡。她覺得劇場似乎能再進一步做些什麼，喚醒更多人對水源與環保的意識，因此想將當時與社區居民匆促完成的演出進一步轉化推廣。

岳德與瑞芳抱著這樣的疑問與不滿足，希望從紀錄劇場找到某些答案。然而劇場工作者或許會面臨一種掙扎，如果想要改變社會，為什麼不直接加入社福團隊或環保團體，留在劇場又能做什麼呢？紀錄劇場相對於其他劇場形式，給予更多與社會議題連結的，那改變卻如何可能？面對這個問題，Christine 時常微笑的臉龐卻難得顯露悲觀。她覺得劇場其實不能做什麼，因為結構的問題太巨大難以撼動，紀錄劇場關心的是這些對立的價值如何合理存在，如何共構難解的困境，而不只是同情弱勢，也不像社福團體選擇改變體制根除問題這樣的斬釘截鐵。

卻不是說改變完全不可能，Christine 的作品《FLUCHTEN 1-4 (逃亡 1-4)》關於德國的非法移民，團隊中除了六名超過追訴期的非法移民之外，還有一個在移民署負責裁定去留的公務員與一位警察。討論的過程中處於相對立場的角色難免針鋒相對，Christine 也如實將爭辯的過程納入演出，卻要他們交換角色：警察扮演移民，移民代表公務員說話，學習拋下主見站在別人的立場。演出結束後演員都回到自己的日常生活，然而參與演出的公務員與警察最後都離開自己原來的崗位，選擇別種生活方式。Christine 覺得劇中每個人或多或少都改變了自己原本的想法，甚至影響對自己人生的選擇。

比起結構與制度的難以撼動，也許紀錄劇場試圖從最小最小的細節著手，從最深最深的地方，改變人們觀看世界的方式。

### 影像邏輯的顛覆可能 《Second Body》

演出：安娜琪舞蹈劇場

視覺設計：叁式

時間：2016/08/12 19:30

地點：台北市水源劇場

文 陳代樾（專案評論人）

有一瞬間，身體透明能看穿黑暗，而光線卻如湖底的月光在身體內裏閃爍，宛若新生。

那一瞬間也是當影像爬上身體，讓身體狂舞後卻又嘎然而止的瞬間。好似外部的動態能量突然抑止凝收進入身體，而身體內裏卻是保溫瓶的反射材質，將能量體現為波光封鎖在身體內的真空中反射盪漾。因此那投影似乎不停留在表層皮膚，而是人體橫向解剖切片從下而上的深層掃描，卻並非紅外線那樣筆直的橫掃穿越，更像是聲納在身體一個一個的區段細細探測，顯現出沒有臟器卻肌束清晰的紋理。那是被稱作「液態金屬人」的一個效果，那一瞬間，我感覺影像讓 second body 誕生了，更加令人尋味的卻是：什麼時候投影如動態的身體彩繪般黏貼在皮膚表層，什麼時候卻能夠轉化並超脫身體的物質實存？

《Second Body》運用的影像技術主要是光雕投影（projection mapping），那是一種因為能清晰定位物件的形狀與空間位置，而能將不規則物件化為投影介面的技術。常見的使用則是聲光效果兼具的建築外牆投影，能將具有樑柱門窗的建築牆面清楚區分出部分，並分別設計影像與之配合，甚至具有空間縱深的幾何平面都能在軟體中事先定位，其強項則是將 3D 動畫與投影介面的空間限制結合，雕塑般製造出轉化原本實體的幻覺。然而要將這樣的技術運用在人體的投影，卻還有一些挑戰需要克服。

首先人體乍看之下最接近由五個圓柱一個圓球組合成的桶狀結構，然而因為舞者不停移動，其身體動作可及的空間範圍（kinesphere）則是達文西著名的《維特魯威人》張開手腳形成外接圓形，在空間中則是圓球。球體作為投影介面除了空間深度還要運算曲度，必須在電腦中先模擬平面圖像順著曲度扭轉的樣態，扭轉過後投影機的平行光才能在球面上還原圖像應有的比例。再者《Second Body》投影在隨機舞蹈的舞者身上，並非能如機械手臂事先安排動態的時間排程，只能即時擷取、即時回應，難免陷入與時間差的拉鋸戰。「球面」、「動態」、「即時」這三個條件不僅讓光雕投影的運算難度大幅提高，也為投影內容的選擇設下限制。

因為人體畢竟不是球體，被模擬為球體的畫面最終還是要經過平面化遮罩（masking）的裁切，而根據舞者身形動態即時運算的遮罩通常會取得比實際稍寬一些，畢竟漏光總比缺光來得好，這個選擇也造就四台投影機對牆上清晰的舞者輪廓，如投影質地作為筆刷的身體描邊。理論上兩台投影機就能打滿物件，三台能相互支援彌補不足，四台就需要考慮影像交疊的部分。因為影像的曲度模擬並非精準只是近似，遮罩又比較寬鬆，加上即時運算的時間差，從不同攝影機打出的光源很可能相互干擾。也許因此投影影像必須抽象化，若太過具象，就容易看出不同投影機影像融接的瑕疵，有趣的是，如果說光雕攝影的強項在於具象幻覺的呈現能力，在《Second Body》的整體配置下卻不易發揮。這樣的情境中該用什麼樣的邏輯思考影像，才能製造出轉化身體實存的幻覺？

卻是在 2015 年《Re: Second Body》於表演 36 房的開放參觀讓我重新思考光雕投影的影像邏輯。還未經過曲度轉化、即時計算與遮罩裁切前的原始動畫為長方形的平面，令我驚訝的是，「液態金屬人」的原始動畫並非複雜絢麗的波紋，沒有擾動粒子的有機動態、缺乏臺北地圖的精密細緻，也並非燃燒火焰的能量強烈，只是一道道由下而上的白色橫紋，如心電圖那樣的樸質平板。雖平板，卻顯露出影像在一道道轉化的過程所留下的痕跡，製造出金屬質地與波光粼粼的複合效果，好似身體透明將光線攔住一般。相較之下，原本複雜絢麗 3D 的動畫經過曲度的轉換與不同角度的疊影，反倒失去了動畫原本製造立體幻覺的特質，因高複雜性而如皮膚黏貼在身體表面。

當然簡與繁、平面與立體不能截然二分，眾多效果也無法一概而論。「液態金屬人」卻顛覆既有的影像邏輯，提醒我們經過層層轉化的影像會揭示出什麼皆屬未知，然而是否「意外」能不只是一瞬的美麗，甚至根本的改變思維邏輯？那不只是對於科技能夠如何的宣稱，而是想像力的解放。也許與科技長久的磨合，最珍貴的就在這一瞬的意外。

### 溢出日常的超級寫實表演方法

工作坊：劉怡君

時間：2016/07/15 19:30

地點：台北試演場

文 陳代樾（專案評論人）

在比利時偷窺者劇團（Peeping Tom）擔任舞者的劉怡君，因台北表演藝術中心的籌劃，為劇場愛好者開設《翻轉身體體驗工作坊》<sup>29</sup>，題名「是劇場還是舞蹈？——以比利時偷窺者劇團為例」，我以為從她的經歷來看極為切題。劉怡君是澳洲塊動舞團（Chunky Move）「抗衡技巧」（Counter Technique）<sup>30</sup>的認證老師，那是一種關注身體內在運作、透過抗衡力的想像製造平衡與流動的「舞蹈」技巧，如今卻轉換風格專注表情細節與扭曲姿態的舞蹈「劇場」，這兩種看似完全相反的表演方法，在劉怡君身上卻一點也不衝突。

從未來台演出的偷窺者劇團沈迷於一種「超級寫實」（hyperrealistic）美學風格<sup>31</sup>——扭曲的姿態、令人匪解的身體動力、陰暗的心理狀態和翻轉顛覆的劇情敘事——卻是透過日常生活的「寫實」作為基底將超現實的不可思議襯托出來。譬如2005年獲得法國最佳舞蹈節目的*Le Salon*<sup>32</sup>，舞台上如寫實劇的佈景呈現陰暗的舊式房間擺設，老者如遊魂般長久生活在這樣的空間中。其中特別令人印象深刻的片段，舞團創辦人 Gabriela Carrizo 和 Franck Chartier 兩夫妻彼此親吻的嘴不曾離開，一轉身到舞台前方抱起他們親身的孩子後就不曾放下，無論他們如何翻滾移動，至始至終親吻的關係與對孩子的關照都不曾間斷，這兩個累加的限制讓沈溺於愛情的父母看似無暇卻又攜手照顧年幼的孩子，三人的羈絆緊密動人。然而這段舞作的尾聲卻是急轉直下的翻轉，熱烈相愛的一家三人滾到床上，父親與孩子一轉眼從床後的暗門消失，獨留母親被兩個老者圍繞。母親如夢初醒，像是剛剛發生的一切都不存在，都僅是記憶的幻影，如今卻是她自己被長久留在這個發霉的房間，被過往濃稠的美好淹沒。同時，窗外一個陌生男人的眼光正窺視著這一切。

時常生活就只是緩步向前，然而生命卻也安插了一些片刻，讓你無可抗拒的從常軌岔開進入非日常的虛幻空間，那真實感卻比現實還要不可思議。偷窺者劇團希望捕捉這樣的片刻，好像日常生活隨時可能掉入時光隧道，卻不是「超現實」的奇幻詭譎，反而留下很多現實的細節，只是過分的放大。在*Le Salon*中，親吻是一個觸發記憶的媒介、一個電影的跳接、一個從寫實到超級寫實的橋樑、一個日常生活的逃逸，將我們帶進不同感知的世界。而在劉怡君帶領的工作

<sup>29</sup> 翻轉身體體驗工作坊相關訊息：<http://www.tpac-taipei.org/event/#/e/164>

<sup>30</sup> 關於抗衡技巧可參考官網：<http://www.countertechnique.com/what-it-is/>。我對於抗衡技巧的關心，則是延續之前寫的一篇文章「變動中尋找平衡的技術」：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18733>

<sup>31</sup> 參考偷窺者劇團官方網站：<http://www.peepingtom.be/en/info>

<sup>32</sup> 我並非有幸親眼看過這個作品，侷限的描述仰賴網路釋出的些許片段。因並未搜尋到單一完整的片段，所以在這並未列出搜尋來源。

坊，這個作為蟲洞般的日常動作則是握手。

三個階段的雙人練習首先從寫實表演開始。從即興出發的規則限制極為單純，兩人一組從空間的兩端相互接近，見面寒暄然後分離，中間必定要包含握手這個行動。這不是需要發揮創意展現個人魅力的練習，甚至要刻意避免非日常的誇張或類舞蹈的互動，練習的精髓卻是要銘記方才即興的總總細節：出發的空間位置、相遇的面向與相對關係、踏出的步伐狀態、說出的話語順序、面部表情的肌肉使用、握手的方式力度，離開的時機與心境等等，盡量要能準確重複每一個細節。

第二階段則是在日常互動的基礎上製造出錄放影機的播放效果，同樣重複剛剛建立起來的相遇片段，進一步加入停格與慢動作的效果，逐步將寫實元素抽象化，進入超級寫實。比起劇場，如今的電影技術更能展開從寫實到虛構的整個光譜，然而在劇場當下再現電影特效，卻強化了表演的難度，也讓聚光集中在表演者身上。這不只關於身體的精準控制，挑戰舞者能夠在任何時刻停格、倒轉、慢速播放，更是對當下表情、情緒與語言的察覺，尤其慢動作的臉部表情會被停格在一個奇怪的瞬間，通常一閃而過，然而越是長久注視越覺得奇異。劉怡君示範時，慢動作播放的臉部表情帶有被強風吹動的扭曲，卻不覺得誇張。我想起長時間注視一個字的一筆一劃，越是看進字的空間構造卻越覺得陌生，越是仔細端詳習以為常的細節就越耐人尋味的這種感覺。此外兩人還可以各自選擇停止與放慢的時間，造成錯過與各說各話的效果，除了要清楚自己的選擇也要考量對方的狀態，不能因彼此牽制而亂了腳步。

第三階段則持續堆疊，加入藉握手岔出日常進入超現實的片段，好似兩人握住的雙手受了一個外力的影響，強烈的撼動了他們的身心，卻並非意識可能控制。要表現出這樣的質地，劉怡君示範手握水瓶，卻讓水瓶帶著自己身體去到各種扭曲姿態，這有點接近默劇的訓練，要透過表演讓觀眾看到不存在的事物，然而具象化的卻不是實物，而是一股不知從何處竄出的力量。劉怡君身體動力的使用充滿突發與驚喜轉折，雖是全然的控制卻又要表現出被牽動的被動與鬆弛。然而握著另一個人的手卻是比被水瓶牽引還要更難，兩人都不能被看出力量啟動的部位，不然就失去了外力牽引的幻覺，然而兩人都不施力，力卻能從哪裡來？當劉怡君與學員示範，她不時提醒對發身體用力緊繃的位置諸如肩膀手腕，而她鬆軟的身軀時常都被凹折到極限，需要精敏地閃過危險，而那突如其來的動力卻又那麼猛烈。從握手的片刻開始，就不只是關乎自己的身體運作而已了，除了自己的控制與鬆弛，還需要聆聽對方的意圖、照顧對方的身體結構，找到兩個人輪流用力輪流跟隨，或同時用力卻又沒人用力的融洽默契。

三個階段的練習，劉怡君巧妙的將不同表演方法融入兩人相遇握手至離別的這段過程，帶出偷窺者劇團從寫實橫跨超現實的超級寫實風格，透過清楚且循序漸進的規則讓學員體驗創作的歷程。前置的暖身練習，則是包含身體與指令的機敏統合，和身體感知的準備，前者透過群體的指令遊戲，後者則取材抗衡技巧的身體探索。劉怡君讓學員圍成圓圈，用抗衡技巧中的元素建立學員的身體感知，首先將肩膀提起然後自然落下，加入頭與下巴的相互拉伸，加入隨著蹲下落的片刻雙手自然從兩側浮起。我覺得抗衡技巧在劉怡君身上留下一種輕鬆自在，好似不需要花太多精力專注身體，就能自然得處於放鬆協調的狀態，因此更能加入戲劇性因子如情緒、想像、意識轉換。在超級寫實表演風格中，身體並非首要卻絕對必要，包含寫實表演對細節的精準掌控和超現實表演對身體極限的挑戰。

工作坊中劉怡君也分享了旅外舞者的心路歷程，難免辛苦辛酸，在進入偷窺者劇團之前，劉怡君經歷低潮，卻也因緣際會參加了偷窺者劇團維期好幾星期的徵選，最終幸運率取。對劉怡君

來說，最重要的就是要認識自己的特質與長處，好似對事物發展要有種不勉強的坦然。這讓我想到工作坊中另一個有趣的練習，是在一張手掌大小的紙上不間斷的畫線，一落筆就不能停止，就算慢也要不斷向前，並且線條不能交錯。隨著長線條音樂的推頗助瀾，我的畫筆的揮灑很快就侵略紙張大部份的範圍，然而線條不能交錯，又不知道音樂何時才會停歇才能停筆不再糾結，只能在現有的空間持續迴旋，時而需要穿越既有線條的狹縫，才能另闢蹊徑。我覺得生活有時也像不能停筆的即興繪畫，因為自己已經走過的軌跡而建立更多的堅持，在畫面越來絢麗複雜的同時也為自己設下越來越多的限制框架，逼著自己鑽進一個一個狹小的胡同。最後劉怡君說，如果線條真的交叉了又何妨？不過就是一個練習而已。

從抗衡技巧的身體技巧橫跨超級寫實的劇場風格，劉怡君無設限的灑脫態度無疑開放了更大的生命可能。我覺得每個旅外的舞者不僅是一扇開向世界的窗，更是一道門，邀請我們親身體驗他們經驗的世界。