



多焦舞台

這三支舞作最末，不約而同地都在一陣眾人的喧囂狂歡之後，以一小段憂傷孤寂之舞做結。「島嶼三部曲」系列舞作是華麗而蒼涼的樂曲，寓居著她的感性情懷，知性思索，理性叩問。（陳祈知）

2018-07-26 深度觀點

華麗的蒼涼，璀璨的憂傷——何曉玫島嶼三部曲《默島新樂園》

演出：何曉玫 MeimageDance

時間：2018/05/26 20:00

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

文 陳祈知（專案評論人）

編舞家何曉玫擅長以舞蹈劇場的形式，探索人所生存的環境，自 2002 年發表舞作《擁抱日子》以來，開始碰觸臺灣人習以為常的種種社會現象，表達她對臺灣社會環境與常民文化的關懷。蘭陽平原的風土滋養了她的童年，隨著時間的歷練與經驗的累積，從紐約學成歸國之後，她所投注的社會觀察逐漸深化。綜結諸多身體經驗，從小喜歡參加廟會的她，從民間信仰和常民生活中汲取許多元素，諸如：廟會、八家將、檳榔西施這類的題材，都呈現在她的舞作中。

2006年，何曉玫擔任台北越界舞團編舞家，在國家戲劇院實驗劇場發表舞作《默島樂園》。2009年，她在華山中五館發表《孤島e願望》。2010年創立 MeimageDance，擔任藝術總監。2017年，延續島嶼主題，她率團到香港兆基創意書院多媒體劇場表演《默島新樂園》。2018年，經過修訂，MeimageDance 在臺灣戲曲中心小表演廳編創《默島新樂園》。在此，稱舞作裡三支舞為「島嶼三部曲」，試圖探討在這三支舞作中，島嶼的氣息如何飄揚，島嶼的色彩如何揮灑，島嶼的樣貌如何被呈現，島嶼的記憶如何被銘刻。

《默島樂園》的舞台是一片沙灘，舞台後方懸掛一方從頂端垂至地面的白布，觀眾席呈 L 字形。舞台中央豎立著三具裝扮豔俗、仿如角色扮演遊戲 (cosplay) 中的女性肉傀儡，她們被縛綁在鋼管支架頂端，高高矗立，不動如山，給人一種假人般的錯覺，乍看之下形貌甚為詭譎。而這肉傀儡，其實就是民間廟會中的扮裝藝人。舞作中還穿插了跟蹤女高中生的男高中生，他們的關係非常曖昧；扮裝得像是美少女戰士的檳榔西施，時而把玩廟會中的民間廟會跳蛤仔精舞時用的蚌殼道具，時而狂奔舞蹈，時而在燈下舔舐冰淇淋；穿著膚色舞衣乍看之下令人產生一種近乎裸體錯覺的檳榔西施分身；叫賣「蚌殼牌製夢機」的推銷員，以及希望「阿拉丁神燈」使他成為世界上最有錢的人的男子，燃燒對金錢迷思與權力慾望的瘋狂想像，他們代表男性既定的社會面貌。何曉玫運用多重焦點的配置，在舞作中安排了許多伏筆。

當檳榔西施走到一盞從舞台上垂墜的燈下，燈上裝著攝影機，將她的動作即時投影到銀幕上。隨後，象徵檳榔西施分身的長髮女子走近，頃刻，檳榔西施昏厥在地，冰淇淋掉落，分身取代檳榔西施，走入燈下，伴隨著氛圍甜美的音樂，在燈下緩緩起舞。攝影機頓時讓人無所遁逃，放大的影像映現在銀幕上，顯現分身的細部動作與表情，探向她內在最深沉、最幽微的秘密，影像時而逼近，時而迴旋。赤裸裸的分身，是檳榔西施精神性的內在真實，其臉部表情以及私處的巨大顯影、成人電影 (Adult Video) 女星般的動作表情、細長陰道的投射想像，讓人感到一股難以言詮的悲涼。

人有四種性——神性、人性、魔性、獸性。肉傀儡拆解了看與被看的關係，她們既是受人膜拜的神祇，也是能夠產生動態的人類，同時她們也是以人的肉身打造而成。邊高喊著：「錢……！錢……！錢……！」邊狂笑的男子，顯露人潛在的魔性。檳榔西施的分身，從身體裡抽繹出獸的本質，有種神經質的張力。

檳榔西施的分身，身體各部位的影像被誇大地映現在銀幕上，隱現弱勢的女子，被剝奪的隱私，和脆弱、容易被傷害的身體。尤其在媒體的注視之下，攝影機取代了上帝之眼，彷彿 George Orwell 筆下，小說《1984》裡的「老大哥」，隨時隨地監控人的一舉一動。

世界各國的舞團在舞作中運用分身者不在少數，《默島樂園》裡的分身，是我所看過的分身最極致的表現。而這個「分身」，也就是法國後現代形上學家布希亞（Jean Baudrillard, 1929 – 2007）所說的「複製體」和「雙身」：「在歷史上出現過的、所有關於身體的複合物中，雙身無疑是最古老的一種。但是，精確地說，雙身並不是一種複合物；毋寧說，它是一種想像性的形體，類似於靈魂、影子、鏡中的映相……。雙身的想像力帶給主體某種詭異感，以及親密感，就綻現於複製體身上，就駐存於它的非物質性……。那樣的幻異感，真是絕對而且非常地轟惑。」

何曉玫邀請視覺藝術家張耿豪、張耿華雙胞胎兄弟，為《默島樂園》捕捉了許多詩意的影像。但，影像和現實世界，到底什麼才是真實？我們所置身的後現代社會，是一個擬像的世界。真實的符號取代了真實本身，擬像（擬仿的影像）取代了影像，超越了影像，比真實的影像更真實。布希亞最具有原創性的理論，無疑就是「擬仿物與擬像」論，他認為：「擬像從來就不是隱藏起真相的東西，它隱藏住的是『從來就沒有所謂真相』的那個真相。」他所指的擬像化的空間不只意指領域，而是一種沒有來源或真相的真實，也就是一種「過度真實」（hyper-reality）。

在《默島樂園》演出節目單中，何曉玫寫道：「這麼多層次的心理感受，無法條理分明地述說，甚至連籠統地概括呈現都很難掌握得好，最後我選擇幾個面向，像廟會、檳榔西施的題材，而最終我歸結到一盞燈。用這盞燈我象徵紅塵人世的一個希望，或說是複雜人性的一點良知，在這盞擺盪、明滅的微弱光明中，台灣社會的發展，呈現出曲折、進退的折衝發展。」也就是這盞微明的燈，讓《默島樂園》在冷冽的虛擬世界中隱隱放光。

2009 年的舞作《孤島 e 願望》，藉由跨領域合作，結合文化創意產業，同樣以舞蹈劇場的形式，反省高度資本主義社會的消費行為。藉由此作，何曉玫不斷地向觀眾拋出質問：在媒體行銷的手段中，不斷被催眠著、餵養著的購買慾和消費狂，是人性的貪婪作祟，抑或是經由產品包裝和媒體渲染後所產生的集體潛意識？真實與虛幻之間的分際在哪裡？藝術果真無價嗎？

在編創《孤島 e 願望》之初，何曉玫即尋求天晴設計創意總監李尉郎協助，為其設計一系列討論消費議題的平面宣傳品、網路 edm、「孤島 e 燈包」和週邊商品。網路 edm 分為三波，每一波的圖像和文案皆環扣在消費的問題意識上，第一波的標語為“*I shop, therefore I am.*”，第二波為“*To buy or not to buy? That is the question.*”，第三波則為“*Buy me. I will give you luck.*”。週邊商品包括鑽石圖案項鍊、注入熱水即會產生金錢圖像的馬克杯、可以買青春、買滿足、買幸運、買快樂、買信心的肩背袋，以及隨票券附贈一只內含手電筒的「孤島 e 燈包」；中場休息時，舞者就在前台叫賣這些商品。而節目冊的設計，亦包裝成一只手提袋的樣貌，並以各種不同編號的產品名稱，來標示每一段舞作的主題；而且稱參與創作的藝術家和工作人員為「產品開發單位」、「產品包裝」、「展示台設計」、「產品攝影」、「產品代言人」……等等，讓購票進場看演出，形成一種消費行為。此外，邱啟審設計、以厚紙板製作而成的“*Flexible Love*”伸縮椅，在舞作中成為舞者們配合動作加以運用的工具，其奇特材質和造型，不但發揮椅子的實用性，更產生視覺上的豐富性，設計概念別出心裁。

觀眾席呈口字形，舞台亦鋪滿了厚厚的泥沙。舞台後方的白幕，隱約透出一個個購物袋的剪影。“*Flexible Love*”伸縮椅放置其間，上面坐著一位中年女子，背向觀眾。其他舞者身上原先穿著極少衣物，慢慢地，他們從沙子裡挖出衣服，一件一件穿上，有些服飾的材質是塑膠袋做成的。舞者訴說各種在網路上流傳的訊息，例如：「你知道嗎？一張紙不可以重複對折七次。對空鳴槍，子彈掉下來會打死人。」這類訊息，到底是事實，抑或只是在網路上無遠弗屆地流傳的網路謠言？

在「看我」這一段，舞者身穿比基尼和短裙，在觀眾手電筒燈光的搜尋、映照之下，她不斷地要求觀眾「看我……看我……看我……」，也向觀眾展示繪於其臀部的 Mac 電腦蘋果符號，並以口紅在身上畫出 Chanel、Benz、LV 的符號，在臉上畫出錢的符號，嘲諷那些名牌加身，希望藉由名牌顯示自己的消費能力和虛榮心的人，不斷地希望別人「看我！」以及「我」身上用金錢堆砌而成的各種名牌商品，其所消費的，並不是商品的實際價值，而是商品的符號價值。延續消費議題，「睡眠購物機」這一段的創作概念，源自於何曉玫童年時期對於民間廟會的身體記憶；易言之，民俗藝陣是何曉玫舞作中，經常出現的場景。兩位動作宛如八家將的男舞者，抬舉著即使在睡夢中都夢見自己一身名牌的女子，在購物的狂歡中，欣喜得彷彿漫步在雲端。

在「燃脂茶道，叻咿！」一段中，兩名女子裹上保鮮膜，像搖晃珍珠奶茶般抖動身體，力圖以民間偏方甩去身上的脂肪，迎合社會大眾「瘦即是美」的價值判斷。金錢除了可以購買物質之外，更可以讓人藉以改變自己的外貌，進行各種整形美體手術。女性的青春肉體，成為被社會大眾所消費的物品，如同布希亞所言：「身體是心理所擁有的、操縱的、消費的那些物品中最美麗的一個……身體之所以被重新占有，依據的並不是主體的自主目標，而是一種娛樂及享樂主義效益的標準化原則。」當身體都能夠成為消費品時，人的異化隨之產生，人的價值與尊嚴蕩然無存。現代／後現代社會的消費並不是為了滿足最基本的生物需求，「消費」這個過程只在於：購買者，透過展示自己所買的物品，創造並保持一種認同感。

在《孤島 e 願望》中，種種迴旋一再發生：宛如妓女的女孩憂傷地叉開雙腿，透過現場捕捉的即時影像呈顯自身最私密之處和最卑微的肉體，迴轉、迴轉、再迴轉……；青春不再的中年女子面對孤獨的自己、逝去的愛情、憂喜交纏的回憶，慢舞著詩意盎然的內在迴旋；眾人的消費快感消耗殆盡之後產生的極度暈眩，在慾望場域裡迴旋不已；舞者儼然既凝聚又疏離的消費世代弄潮兒，既渴望互相擁抱，卻又在不知不覺之中傷害彼此，印證了存在主義哲學家叔本華的真知灼見：「人是互相擁抱的刺蝟。」

2017 年創作，2018 年編修，此次在臺灣公演的《默島新樂園》，演出現場沒有觀眾席，觀眾可以遊走在舞者外圍，在浸入式劇場裡乾坤大挪移；並且在不使用閃光燈的前提下，允許觀眾拍照。仰望著被袱綁在支架上的肉傀儡，觀眾儼然隨著廟會進香團徒步朝拜的信眾，現場甚至安排幾位穿著打扮類似白沙屯媽祖繞境行進隊伍中，負責維持民眾秩序和引導動向的工作人員；肉傀儡頂著華麗繁複的容妝衣飾，其中一位頭戴頹長的翎羽，靈感來自何曉玫參加萬華青山王夜巡時看見的一尊家將。肉傀儡置身的支架，亦即她們的「神壇」，並無靠背，也無安全帶，是由薪生民俗傳藝劇團團長陳世倬所打造，可以左右搖晃，更可以三百六十度旋轉，因此舞者必須具備過人的勇氣，和絕佳的平衡感。這俗野的場面呈顯一種奇異的幻象，以戲擬的手法讓高高在上的肉傀儡關照著芸芸眾生，人間塵俗。其他舞者，則有穿著水手服的少女、西裝畢挺的上班族、逍遙青年、熱褲辣妹，而穿著刺青背心的少年仔，在後半段則踩著高蹺縱橫全場，他們無疑也是廟會裡各種不同身份和不同關係的民眾，以及廟會表演者的寫照，觀眾期待著將有什麼令人驚喜的事發生，氣氛激昂。

演出進行大約一半，在工作人員的引導之下，觀眾退至場邊，舞者逐一拆除肉傀儡的支架，搬運至場邊安放，直至肉傀儡著地，舞者進後台換上輕便的服裝。當她們再度現身，已是時空轉換，從神殿降臨人間，於是，所有人類的七情六慾都回來了。人們爭執、擁抱、較勁、互訴衷曲、將象徵金錢的紅紙灑向天空……，也有人落單。

雙魚座的何曉玫似乎在回應海洋的召喚，舞作後半段，海潮聲一再迴盪耳畔。獨白的芭比，是否也像是擱淺在海灘的人魚公主，懷想著大海，誰能聽見她無聲的告解？探照著芭比肉身的那盞幽暗靈光，也如同消失在海裡的泡沫般，寂然熄滅了。孤寂的人們終究渴望擁抱，但總有人在擁抱的人群中游離而出。紅衣女子宛如推著巨石上山的薛西弗斯，無法逃脫難解的命運。或許我們應該把《默島新樂園》視為一則臺灣當代國族神話，從這個脈絡裡，建立敘事主體性，使想像的共同體得以成立。

在「島嶼三部曲」這三支舞作中，無論是《默島樂園》裡的檳榔西施分身，或是《孤島 e 願望》和《默島新樂園》裡「芭比的獨白」，同樣都運用豪華朗機工張耿豪張耿華雙胞胎兄弟設計的即時攝影機，舞者在燈下，時而獨立蒼茫，時而纏綿悱惻，時而以雙足夾住燈，讓隱藏式攝影機貼近身體私密部位，旋轉著燈，使得映照在銀幕上的巨大身影，也隨著燈／即時攝影機的轉動而迴旋不已，呼應著布希亞的浪漫詮釋：「在投影中，被捕捉到軌跡的，就是雙身的理想性靈光(aura)，也就是幻境舞台以及秘密的終結。在自己看到自己的幻魅之後，來到的是可以看到自己全向度地迴轉，也就是在最終的時候橫跨自身，通過自己的鏡相身體。任何一個投影化的身體，就是你自己身體的鏡相式星光體。」

這三支舞作最末，不約而同地都在一陣眾人的喧囂狂歡之後，以一小段憂傷孤寂之舞做結。何曉玫「島嶼三部曲」系列舞作是華麗而蒼涼的樂曲，寓居著她的感性情懷，知性思索，理性叩問。繁華已盡，璀璨的憂傷悄悄地滲出……。天涯海角總寂寥，情愛本無傷。

標籤：何曉玫,台北越界舞團,孤島 e 願望,張耿華,張耿豪,擁抱日子,臺灣戲曲中心小表演廳,薪生民俗傳藝劇團,陳世倬,陳祈知,香港兆基創意書院多媒體劇場,默島新樂園,默島樂園



當週評論

性別做為一種「社會操演」，是經由模仿、學習而來，為了符合社會期待，女性從小被鼓勵蓄長髮，穿裙裝，講話輕聲細語，性格乖巧順從，動作柔和，舉止文雅，脆弱膽怯……，反映在“Corponomy”裡，就是這些規範的呈顯。（陳祈知）

2018-08-22 舞蹈

金剛芭比的進擊，白雪公主的啜泣《身體計畫》

演出：Eisa Jocson

時間：2018/08/08 19:30

地點：台北市水源劇場

文 陳祈知（專案評論人）

《身體計畫》結合菲律賓藝術家 Eisa Jocson 兩支舞作“Macho Dancer”和“Corponomy”而成。一進入水源劇場，只見一座架高的 T 字形舞台，外圍環繞著兩排椅子，儼然搖滾樂演唱會的搖滾區，觀眾可以自行挑選座位，坐在搖滾區，或是面對舞台的一般觀眾席。表演開始，編舞家 / 舞者 Eisa Jocson 現身，她身穿黑色無袖背心，短褲，護膝，長靴，長髮紮起馬尾，嘴裡咀嚼口香糖。搖滾區的觀眾，坐在極近的距離，仰視著她。

“Macho Dancer”顧名思義是展現男性陽剛氣質的《猛男之舞》，Eisa Jocson 除了接受芭蕾舞、鋼管舞訓練，顯然也刻意鍛鍊堅實的肌肉線條，擺出許多健美先生的姿勢；有時卻也在舞台上做著極盡嫵媚挑逗的動作，時而跪地滑行，時而俯身扭動如蛇身軀；有時則用手比劃著手槍，作勢射擊。不久之後，她將長髮放下，把垂掛胸前的十字架項鍊藏進背心裡，再褪去背心，露出渾圓的乳房，無論容貌、頭髮、身體都十分美麗。然而她的短褲裡，卻放置了假陽具，以致下體鼓起，呈現雌雄同體之身。她解開腰帶，試圖抽出，動作彷彿自慰；有時，她也將手放在胯下，性暗示意味濃厚。這究竟是猛男秀或是猛女秀？後來，她走下舞台，先是與搖滾區的觀眾面面相覷；接著又走進觀眾席，停駐，靜靜地注視觀眾好一會兒，逐漸拾級而上，回望觀眾。最後，赤裸上身的 Eisa Jocson 又回到舞台，背對觀眾，緩緩走向對著她投射的燈光，走進舞台。

上半場結束，中場休息三十分鐘，換場。再度入場，所有觀眾只能坐在觀眾席；背幕安置著銀幕，右前舞台放著工作桌，上面放著筆記型電腦和文具，左前舞台鋪了一張瑜珈墊，觀眾入場時，穿著深色長袖上衣、長褲、襪子的 Eisa Jocson 已經躺在瑜珈墊上做柔軟操。

“Corponomy”開場後，她先到銀幕旁做一些類似鋼管舞的動作，接著坐在工作桌前，移動電腦滑鼠，銀幕即時顯現她在電腦上工作的影像，她以文字簡介幾支她近年的舞作文本，一一補上作品首演年份。【1】接著銀幕又同時出現四個不同畫面，內容包括她在練習鋼管舞、表演鋼管舞、電視有氧舞蹈示範、她在建築物戶外，很滑稽地以鋼管舞的動作爬上懸掛國旗的桿子。之後，Eisa Jocson 出其不意地拿出扇子和紙傘，表演日本舞踊，古銅色的肌膚和日本女性的白晰膚色大異其趣。銀幕又放映她和幾位菲律賓女性，以椅子為道具，模仿南韓偶像少女團體“Wonder Girl”搔首弄姿，她也站在舞台中央，以對嘴不發聲的方式演唱她們的成名曲“Nobody”，模樣清純可愛，甜美誘人。畫面又跳出迪士尼動畫片段，白雪公主在森林裡和小動物嬉戲。此時，Eisa Jocson 已退回工作桌，悄悄戴上假髮和迷你麥克風；再度現身時，她以髮型示意自己化身為白雪公主，走入觀眾席，以刻意裝出來的輕嫩嗓音，隨機地與觀眾對話，有些觀眾回報詼諧幽默的答案。她幾度重複《白雪公主》的台詞，囁囁嚶嚶，身姿柔弱，聲音嬌嗲，製造與《猛男之舞》極大的反差。最後，她返回舞台，在觀眾席前跌了一跤，嚶嚶啜泣。走到舞台中央，又跌了一跤，碎念幾句，她又背對觀眾掩面哭了起來，沒有再起身。

上半場“Macho Dancer”演出，模糊了表演與現實之間的分際，逆轉了性別符碼，顛覆「觀眾-看」與「表演者-被看」的關係。在此，Eisa Jocson 是觀眾凝視的他者，其身體是由他者的視線建構而成；同時，她也是觀看他者的主體。日本性別研究學者上野千鶴子在她的著作《裙子底下的劇場》提出這樣的觀點：「女性能夠意識到自己會被視為性的身體而物化，然而男性會有這種意識嗎？或者是女性能否取代男性，成為看的主體這種『疏離型態的性的主體性』呢？在文化性的劇本或裝置強力的引導之下，對女性而言，要把男性的身體百分之百『還原』是非常困難的。」Eisa Jocson 試圖建立性的主體性，無法全然還原男性的身體，遂採取再現男性身體形象的策略。事實上，身體是一種處境，涉及人類運用身體自由的方式。

援引美國女性主義社會哲學家 Iris Marion Young 《像女孩那樣丟球：論女性身體經驗》書中所言：「『雌雄同體』(androgyny) 是許多女性主義者所理論化的理想，在這樣的理想社會狀況中，生物性別不再影響個人生命展望，或人們對待彼此的方式。」同時具有男性與女性性徵的身體，具有模稜兩可的超越性，這種超越性與肉身的關係是純粹的，同時也是流動的。

下半場的“Corponomy”，是結合“corpus”（身體）和“economy”（經濟）創造而成的新字彙。性別做為一種「社會操演」，是經由模仿、學習而來，為了符合社會期待，女性從小被鼓勵蓄長髮，穿裙裝，講話輕聲細語，性格乖巧順從，動作柔和，舉止文雅，脆弱膽怯……，反映在“Corponomy”裡，就是這些規範的呈顯。身體的性化，衍生了異性戀父權社會的性別操演。每個社會有其特定的社會文化脈絡，我對於菲律賓社會極其陌生，而 Eisa Jocson 也藉由觀察日本夜店演出、學習日本傳統舞踊，探索異文化，表現於她的舞作。但她不是直接再現日本夜店場景和傳統舞踊，相反地，她在舞作中釋放了自由意志和主體慾望，逐漸剝除衣飾，拆解既定的身體樣貌和情慾流動。“Nobody”則是更直白地嘲諷男性凝視，批判異性戀男性對於女體的想像。

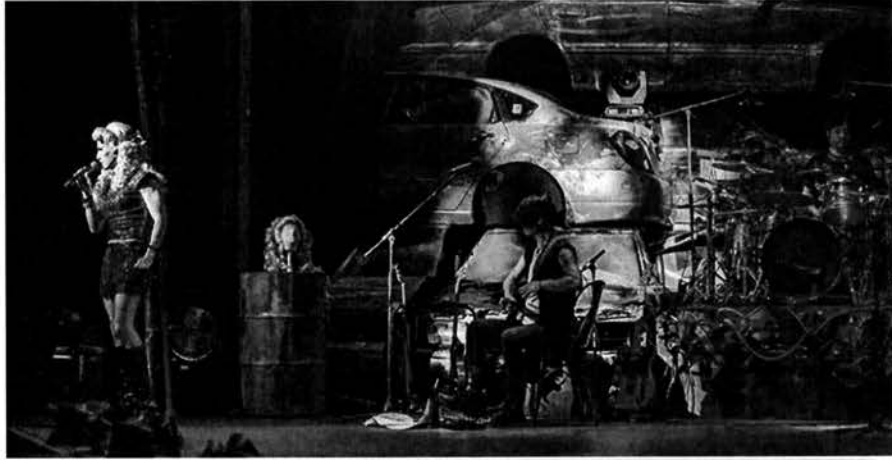
“Macho Dancer”以金剛芭比之身進擊社會壓迫結構，逆襲男性對女體的凝視。“Corponomy”中，啜泣的白雪公主，卻逃不出父權結構拘囿女性的林中小屋。

註釋：

- 1、包括：“Stainless Borders: The Deconstruction of Architectures of Control”（《無痕之界：控制架構之崩毀》，2010年）、“Death of the Pole Dancer”（《鋼管舞者之死》，2011年）、“Macho Dancer”（《猛男之舞》，2013年）、“Philippine

Macho Academy”（《菲律賓猛男學院》，2014 年）、“Host”（《女公關》，2015 年）、“Happyland Part 1: Princess”（《樂園首部曲：公主》，2017 年）。

標籤：Corponomy,Eisa Jocson,Macho Dancer,水源劇場,身體計畫,陳祈知



多焦舞台

在現代文明的語境中，假髮是「身份的名片」；作為一種社會符號，假髮是權力的象徵，海德薇格的男人將掌控她的權力慾望投射在假髮，外化慾望。耙梳歷史脈絡，假髮的演變過程，就是威權不斷被解構的命運。（陳祈知）

2018-09-14 深度觀點

海德薇格的假髮情結《搖滾芭比》

【英文版】

演出：SHOWNOTE Inc.、Michael K. Lee、J-Min

時間：2018/07/21 14：30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

【韓文版】

演出：SHOWNOTE Inc.、吳萬石、田惠善

時間：2018/08/20 19：30

地點：國立臺灣大學綜合體育館一樓

【英文版】

演出：SHOWNOTE Inc.、Michael K. Lee、J-Min

時間：2018/08/26 14：30

地點：國立臺灣大學綜合體育館一樓

文 陳祈知（專案評論人）

「你讓我覺得像個渾然天生的女人。」——艾瑞莎·富蘭克林

（“You make me feel like a natural woman.” ——Aretha Franklin, Mar., 25, 1942 – Aug., 16, 2018）

今年夏天，韓國音樂劇《搖滾芭比》（Hedwig and the Angry Inch）風馳電掣席捲臺灣劇場，先是七月在臺中國家歌劇院演出，八月則移師國立臺灣大學綜合體育館。在對劇情與劇組幾乎一無所知的情況下，我觀賞了此劇臺中場，領受前所未有的愉悅看戲經驗，產生置身搖滾演唱會現場的錯覺，因而想更加瞭解此劇，於是又在八月下旬觀賞吳萬石（OH Man Seok）與田惠善（JUN Hey Sun）主演的韓文版，並且再度聆賞 Michael K. Lee 和 J-Min 主演的英文版，觀察兩個版本的異同。【1】

《搖滾芭比》由美國演員約翰·卡梅隆·米切爾（John Cameron Mitchell）於 1988 年編劇、主演，史蒂芬·崔斯克（Stephen Trask）作詞譜曲，從外百老匯小製作，2001 年改編成電影，2014 年登上百老匯舞台。2005 年韓國 SHOWNOTE 製作公司獲得授權，於首爾 Live 劇場首演。相較於《歌劇魅影》、《貓》……等經典音樂劇，原本《搖滾芭比》在韓國的知名度並不高，但是由於韓語改編以及選角在地化得宜，加上不同主角詮釋的版本各具特色，促使此劇票房長青，吸引觀眾一再買票進劇場觀賞不同演員的表演，進而在目前年產值高達 3900 億韓圓【2】的韓國音樂劇市場站穩一席之地。這是韓國音樂劇首度跨海打入國外市場，韓方製作公司自是格外鄭重其事，臺中國家歌劇院亦大力配合宣傳。

這齣音樂劇的演員僅有海德薇格（Hedwig），他／她的丈夫伊札克（Yitzhak），以及搖滾樂團「憤怒的一吋」（The Angry Inch）。貫串《搖滾芭比》全劇的是主角海德薇格大量的獨白以及敘事歌曲，考驗演員的表演功力、歌藝與體力；且主角與觀眾有諸多近距離互動，有時主角會下台和觀眾擊掌、挑逗觀眾，甚至向觀眾噴灑 Hello Kitty 啤酒，以搖滾樂手的作風娛樂觀眾，戲稱：「你們都受洗了，要去傳海德薇格教。」在美國紐約出生長大，畢業於加州史丹佛大學（Stanford University）心理學系，曾活躍於百老匯舞台的 Michael K. Lee，表演不乏性暗示

動作，他和女扮男裝飾演伊札克的 J-Min 歌唱技巧都非常精湛，情感表現細膩，演技紮實。Michael K. Lee 具有獨特的魅力，他可以讓在場每一位觀眾都感受到，自己與之四目交接。吳萬石畢業於韓國藝術綜合大學，在韓國是家喻戶曉的硬底子演員，同時也是《搖滾芭比》韓語首演版的海德薇格，他對劇本理解非常深入，表演層次更加豐富，情緒張力變化自如，與參與此劇演出已十三年的田惠善默契十足。若說 Michael K. Lee 的表演燦如夏陽，吳萬石的演出則暢似春風。台詞增添與演出當地連結的元素，諸如在臺中逢甲夜市和臺北士林夜市買的迷你電風扇；臺中場演出，主角更開了臺中國家歌劇院藝術總監邱瑗的玩笑，無傷大雅。英語版的歌詞依循原創，韓語版的歌詞，則改寫為韓語，完全韓語在地化，為求詞義通順，多少與英文歌詞略微不同，但無損於觀眾對這齣戲的理解。

身處東柏林的主角，原為男性，本名韓瑟（Hansel），與母親海德薇格相依為命，鎮日在狹小的公寓裡透過美軍廣播收聽搖滾音樂。因為與美國大兵路德（Luther）相戀，遵循路德的提議，兩人到美國結婚，條件是韓瑟必須變性。於是母親將自己的護照送給韓瑟，韓瑟以母親之名為名，卻因廉價的變性手術失敗，導致原應變為女性器官的部位留下了一吋來歷不明的肉塊【3】，此後，從韓瑟成為海德薇格的她，既不是男人也不是女人。帶著路德贈送的戒指和假髮，海德薇格來到美國堪薩斯州；隨著與路德婚姻破裂，海德薇格展開自我追尋之旅。她頭（head，與其名前三個字母 hed 同音）戴假髮（wig），濃妝艷抹，衣飾華麗，與「憤怒的一吋」樂團一起在小酒館裡演唱，其中某些歌曲是海德薇格的創作。

歷經與小她十七歲的少年湯米（Tommy）的情感波折，又遇到扮妝皇后（drag queen）伊札克，每個男人都要求她戴上假髮，成為女人，至少貌似女人。然而海德薇格內心對假髮有多重糾結，以致於演出後半段，海德薇格數度抗拒假髮，劇中歌曲“Wig in a Box”（〈盒中的假髮〉），正是描述她對於假髮的無奈與想像。前述艾瑞莎·富蘭克林歌中所言：「你讓我覺得像個渾然天成的女人。」在此，「你」指的不是海德薇格的男人，也不是變性手術，而是假髮。劇末的高潮，是海德薇格在狂暴噪音環繞與混亂光柱投射下，脫掉假髮丟到地上踢踹，褪去外衣和黑色胸罩，全身只剩下黑色內褲和黑色高跟長靴，再用力搥打自己的肉身，終至筋疲力盡倒在舞台上。燈暗，海德薇格進了後台，影像映現她在額頭畫了十字架之後，恢復男身的海德薇格再度出場，在宛如夢境的光芒裡演唱“Wicked Little Town”（Reprise）（〈邪惡小鎮〉（再現））。唱最後一曲“Midnight Radio”（〈午夜電台〉）時，伊札克幾度想把假髮戴回海德薇格頭上，海德薇格一再拒斥，如

同“Wig in a Box”歌詞所言,“I wake up and turn back to myself.”(我醒來並且回歸我自己。)

臺中國家歌劇院大劇院為《搖滾芭比》製作的節目冊,封面就是海德薇格的假髮,或像是「憤怒的一吋」,也像是兩張對望臉龐的翦影。戴假髮是最快改變一個人外在形貌的方法,甚至比化妝更有效;在配戴假髮的前後,一個人可以判若兩人,連氣質都不一樣了。假髮可以算是服飾,也是道具。在現代文明的語境中,假髮是「身份的名片」;作為一種社會符號,假髮是權力的象徵,海德薇格的男人將掌控她的權力慾望投射在假髮,外化慾望。耙梳歷史脈絡,假髮的演變過程,就是威權不斷被解構的命運。此劇第一首歌曲“Tear me Down”(〈摧毀我〉),海德薇格高唱:「我就是柏林圍牆。摧毀我吧!」柏林圍牆被推倒了,海德薇格卻為愛走天涯,被迫戴上假髮。形形色色的假髮,是男性威權慾望的延伸,漢娜·鄂蘭(Hannah Arendt, 1906 – 1975)指出,威權的任務在於「限制自由的邊界」;戴上假髮,海德薇格的自由被摒除在邊界之外,然而,她之所以離開柏林,不就是为了追求自由嗎?最初,海德薇格奔赴自由國度,卻身陷假髮囹圄;釐清自己複雜的假髮情結之後,最末,海德薇格棄絕假髮。

經歷一番輪迴,海德薇格又回到了起點,就是「愛的起源」,也就是這齣音樂劇的精髓“The Origin of Love”。無論「太陽之子」男男、「月亮之子」男女、「大地之子」女女被天神拆成什麼樣的兩半、遺落到什麼地方,人們終究會找到與自己離散的另一半。劇終,觀眾也儼然改信海德薇格教,和演員一起高舉手臂,領受聖靈的恩澤,並且在演員與樂團謝幕之後,參與一場載歌載舞的搖滾樂佈道大會。

註釋

- 1、七月觀戲時,劇中最後一首歌曲“Midnight Radio”(〈午夜電台〉)藉以致敬的歌手之一艾瑞莎·富蘭克林仍在世,八月演出時,這位靈魂樂歌后已病逝。
- 2、《表演藝術雜誌》第306期(2018年7月號)第42頁指出:「2016年,韓國共計有76部音樂劇上演,其中版權引進作品29部,原創作品47部(首演作品21部),門票銷售額超過3900億韓圓,占表演藝術銷售總額的2%。」
- 3、語出《搖滾芭比》臺中國家歌劇院場,演出節目冊第10頁。

標籤：J-Min, Michael K. LEE, 史蒂芬·崔斯克, 吳萬石, 國立臺灣大學綜合體育館, 搖滾芭比, 漢娜·鄂蘭, 田惠善, 約翰·卡梅隆·米切爾, 臺中國家歌劇院, 邱瑗, 陳祈知



當週評論

編舞手法方面，吳易珊讓舞者運用的動作質地大多是自由流動（flow）、游移環繞（indirect）、和緩綿延（sustained）的，這使得他們彷彿在追憶似水年華，卻又茫茫不得其所。（陳祈知）

2018-09-28 舞蹈

收心藏情洗淚容，舉杯敬飲影成空《解穢酒》

演出：易製作

時間：2018/09/16 14：30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 陳祈知（專案評論人）

易製作去年的創團作《易色》（*Deviate*, 2017）探討的是夢，今年的《解穢酒》（*The Banquet*, 2018）處理的是影；二者共同的命題是記憶。

與《易色》舞台上懸掛著宛如曬衣架的吊環雷同，《解穢酒》的舞台正上方垂懸一只五葉電扇，扇葉緩慢轉動，扇影落在舞台面，宛如逐一前行的人流，圈成圓形移動，總在原處遊走。右下舞台安置一張灰色長桌；左下舞台靠牆立著一方以一條條木片結成的木屏；木屏前整齊擺放六張椅子，昏黃的燈光投射在椅子上，在地面上形成齊一羅列的影子。《解穢酒》究竟解什麼穢？喝什麼酒？節目單上

給了這個答案：「解穢酒，廣東人習俗，於先人落葬或火化儀式完成之後，家屬設宴答謝親友、化解憂傷及解除污穢，如同西方的 After Party。」

池田亮司（IKEDA Ryoji, 1966 – ）創作的電子噪音漫開，進入耳際的是令人不安的高低頻率聲音。舞者許嘉卿、張琪武、王玟甯、韋以丞、吳易珊逐一出場，他們的服裝清一色以黑、灰、白為基調，喻示他們正在一個氛圍凝滯沈重的場景裡。彼此之間的關係若有似無，彷彿不約而同來參加一場聚會，一場關於告別的聚會。舞者形象差異大，肢體質素各有特色，辨識度高。他們尋索著看不見的東西，各有不同的內在糾結；肉眼看不見的人事物，並不代表不存在，他們只是化為另外一種能量，以另外一種形式存在。舞者時而推擠，時而擁抱，斷斷續續說著沒有邏輯的話語，話語之間卻又有一種模糊的連結。

吳易珊身穿細肩帶黑色連身長裙，她是一隻靈巧的黑蝴蝶，翻翔於各個角落、眾人之間。某個段落，她退場，在舞台上消失一段時間之後，倚牆的木屏映現她舞蹈的影像，她以背影現身，身量極小，輕巧若羽。影像顯現電梯裡的憂傷女子，游移在冰冷的獨立空間裡，喃喃喟嘆。西裝筆挺的韋以丞驚喜訴說：「妳在這裡。」他又質問：「妳怎麼在這裡？」與一個原先不該出現的人在此相遇；他上上下下鑽梭於椅子之間，身姿柔軟如蛇，僵硬的西裝與柔軟的蛇形成對位，這樣的身姿，可以流動於形體之外。

張曉雄以聲音出場，一開始，我不知道他置身何方，直到燈光漸亮，循聲而去，舉目仰望，他竟然站在貓道上，隔著護網俯瞰觀眾，那是一種神的視角與姿態，然這神，是死神。張曉雄已年屆耳順，白髮潦亂，蓄著山羊鬍使他頗有仙氣，卻也憑添幾許滄桑。貓道是劇場最神秘的所在，非主流的表演場，張曉雄看似高高在上，事實上卻是被主流目光從中心擠壓到邊陲；但我認為，保持邊緣性才是最好的狀態，因為只有在邊緣，才能夠擁有最大的自由。他說了幾句話，又唱起歌來，唱的是崔健的《假行僧》，悠悠晃晃地，他吟訴：「我要從南走到北，我還要從白走到黑；我要人們都看到我，但不知道我是誰。」死神無所不在，只是人們都不知道他是誰。唱著唱著，他舉足前行，緩緩消失在半空中。

張琪武拿出手機，熱切詢問著：「妳還好嗎？大家都很想妳。」那是他對腦癌病逝的表妹的傾訴，簡短的问候裡，寄託他滿滿的期待；他的幾段獨舞都很迷人，有時靜謐到，周遭只剩下他呼吸吐納的聲音。王玟甯躍上桌面，在長桌邊緣踮起腳尖小心翼翼地走著，帶著一絲絲幻想與希望，她飛了起來。她作勢洗臉刷牙，一天就這麼開始，也就這麼結束。隱身在深灰布幕後方，只探出頭來，一雙強而

有力的手從幕裡攬住她，摀住她的嘴，再差那麼一點點，她就要窒息了。張琪武捧著王玟甯的臉，略帶粗暴地強吻她的唇，她用力推開對方，拒絕這強索的吻。許嘉卿和韋以丞的雙人舞，韋以丞從後方制止許嘉卿前進，但她奮力掙脫，筆直向前，堅定得令人動容，如此優雅美麗的女子到底為什麼那麼絕決？又為何哭泣？「其實他……」「他怎麼了？」時來時往的對話，承載著無限惆悵，空氣中瀰漫著各種情慾流動，迷離氣息。所有的人都試圖喚醒記憶，藉由動作與對白將記憶視覺化。時間之流與空間之形匯聚，慢慢揭露身體之謎，使所有人的孤獨得以現形。張小虹在〈張國榮的臉〉一文中說道：「孤獨是一張緘默的臉，孤獨可以是一種美學必然形式，而死亡往往是人存在方式的最終孤獨形式。」人世的愛、別、離、苦、貪、嗔、癡，全都消融在伴隨死亡而來的終極孤獨裡。

舞作前三分之二，張曉雄僅在貓道上出現一次，到了舞作最後三分之一處，他才從觀眾席後方走進舞台。先前他去了哪裡？經歷了什麼事？他顯得有些慌亂，和眾人格格不入，大部分的時候，他總是那麼地疏離，那麼地孤寂。桌椅散置，其他舞者拒斥他，排擠他，甚至霸凌他，將他推倒在地，嘲笑他。隨著前面各個段落的敘事堆疊，將舞作推向高潮，呈顯更強烈的戲劇張力；此時藍、綠、紅、黃的燈光交替，舞作節奏隨之明快起來。前此，韋以丞爬上桌，作勢向上拉繩，隨後又平躺在桌上，垂死掙扎。舞者有時將桌子立起來，有時在桌上放一把椅子；這張桌子，同時也象徵床，人們睡覺時休憩的床，人死時平躺於上的床，以及人死後存殮屍體的棺槨。桌上之椅，形成疊床架屋的意象，是人們思念的人們，是不在場的張曉雄。其間有一小段戲擬碧娜·鮑許（Pina Bausch, 1940 – 2009）舞作《康乃馨》（*Nelken*, 1982）裡的〈四季舞〉，詼諧溫馨，但就舞蹈劇場的系譜而言，這段舞需要更大膽的轉化。舞作最末是張曉雄和吳易珊的雙人舞，個子嬌小的吳易珊只及張曉雄的肩頭；他們擁抱、共舞之後，雙雙背對著觀眾，燈光從後方映照他們，形成巨大的影子打在舞台後方的牆上；最後，吳易珊定立不動，張曉雄逐步向前，走向一片空茫，他的影子因而愈來愈小，比吳易珊的影子小得多，留下這段令人難以忘懷的結尾。

在編舞手法方面，吳易珊讓舞者運用的動作質地大多是自由流動（*flow*）、游移環繞（*indirect*）、和緩綿延（*sustained*）的，這使得他們彷彿在追憶似水年華，卻又茫茫不得其所。吳文安設計的燈光本身就是詩，就是光之舞。音樂由林慧玲統籌，她同時也擔任部分配樂作曲。舞作開頭，林慧玲選用幾段極簡電子實驗音樂先鋒池田亮司創作的後工業實驗聲響，據我所知，池田亮司有部分作品以 0 與 1 的不同數字排列方式命名，這樣的創作概念取源於中國《易經》的「太極生

兩儀，兩儀生四象，四象生八卦」，乃至無限的原理，如此這般的哲學思惟，隱約呼應易製作的創團宗旨。後半段的音樂，則運用旋律性樂曲，包括坂本龍一（SAKAMOTO Ryuichi, 1952 – ）、皮亞佐拉（Astor Piazzolla, 1921 – ）、Elliot Moss、林慧玲、劉季陵等人的作品，以及法文歌和美國民謠，歌詞內容不外乎戀人絮語、男歡女愛、親情流露、家園想望、殤逝別離……等等。

多麼沈重的一支舞，需要酒來使其輕盈。古希臘文明進展有一部份是紅酒（葡萄酒）促成的，柏拉圖（Plato, 427 – 347B.C.）具有開創性的著作《饗宴》（“Symposium”）即為其一。【1】古希臘時代，無論悲劇或喜劇，都是在酒神慶典上演出的，當時人們認為，酒神會蒞臨現場觀賞表演。羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915 – 1980）在《神話學》中指出：「酒是太陽與地球間的元氣。……葡萄酒是社會的一部份，因為它不僅為道德提供了基礎，也為環境提供基礎；它是法國日常生活中，最輕微的儀式行為裝飾，從零食（葡萄酒和鬆軟乳酪）到盛宴，從地方餐廳的閒談到晚宴的正式演講；它所喚起的是劇場，而不是一種基本氣質。」死亡帶走死者的靈氣，生者的元氣，酒卻讓生者恢復元氣，沖淡、轉化對死亡的哀思與負面意涵。舉杯共進《解穢酒》，縱使帶不走所有悲傷，卻能夠賦予生者幾許繼續前進的力量，再次經歷生存之喜悅。而羅蘭·巴特述及「儀式行為裝飾」，意味著酒賦予外界一種集體的道德基礎，人們可以從會飲活動中獲得救贖。

葬禮安頓的不是死者之靈，而是生者之心。我自己今年也經歷了好幾場告別，深切體悟儀式都是生者創造出來的，有時甚至出了一個城市，禮節規約就不一樣了。【2】死亡是告別，卻非終結，不是生命的句點；生者會在句點之後，繼續以自己的方式書寫死者，銘刻記憶；比方張愛玲藉以銘記其先祖的，是《對照記》裡的經典名句：「他們只靜靜地躺在我的血液裡，等我死的時候再死一次。」

《解穢酒》是一支典型的舞蹈劇場作品，的確為觀眾提供多層次的辯證與廣袤的想像空間，但我不免思索：舞蹈劇場發展至今，已將近九十年，【3】除了提出存在主義和表現主義式的詰問之外，舞蹈劇場還能夠何去何從？如何為舞蹈劇場和當代舞蹈開新枝散新葉，或許是易製作以及諸多臺灣舞團可以努力的方向。

註釋

1、“Symposium”原有「眾人共飲」之意。是從古代希臘「中世」末葉（約當公元前八世紀中期）以後，希臘人往往於晚餐後，或是另行單獨共飲的酒宴。通常在爽朗愉快的氣氛裡，以輕鬆舒適的心情暢飲。凡是讀過荷馬敘事詩的人，俱甚熟

悉下述情形：他們多麼愛好在餐桌上進行較有條理的談話，又常愛以聽音樂，彈奏弦琴及舞蹈等等做為餐宴的調劑。（協志工業叢書出版股份有限公司，1997年，頁1~2，吳錦棠譯。）

2、例如今年3月5日驚蟄那天，我和家人南下高雄參加我厝姑的告別式，該處的禮儀是親友瞻仰死者遺容之後，遺體先行火化，再進行家祭與公祭，這對家祭與公祭之後再行火化遺體的臺灣北部民眾而言，非常不可思議。所有儀式結束之後，親友也必須過火、洗手、吃糖，藉以除穢，並且在死者女兒的髮際簪上一朵布質紅花，這些都迥異於臺灣北部的葬禮儀節，甚至也可能只是不同的生命禮儀公司創造的不同儀式；而這些儀式，都和死者無關。

3、法國舞評人菲利普·努瓦澤特（Philippe Noisette）在其著作《當代舞蹈的心跳》（Danse Contemporaine）中指出：「舞蹈劇場（德文：Tanztheater）一詞出現在1920年代晚期的德國，是一種接近戲劇形式的編舞概念，會使用某種表現性，甚至是口白和戲劇手法。某種程度而言，算是德國表現主義的『繼承者』。一開始先是二十世紀初期的科特·尤斯（Kurt Jooss, 1901 – 1979），帶來位於埃森（Essen）的福克旺舞蹈劇場工作室（Folkwang Tanztheater Studio）的創作，接著是1970年代崛起的碧娜·鮑許（Pina Bausch, 1940 – 2009），這兩人是重要的推動者。」

標籤：Elliot Moss, 劉季陵, 吳文安, 吳易珊, 四季舞, 國家戲劇院實驗劇場, 坂本龍一, 康乃馨, 張曉雄, 張琪武, 易色, 易製作, 林慧玲, 柏拉圖, 池田亮司, 王玟甯, 當代舞蹈的心跳, 皮亞佐拉, 碧娜·鮑許, 神話學, 福克旺舞蹈劇場工作室, 科特·尤斯, 羅蘭·巴特, 菲利普·努瓦澤特, 解穢酒, 許嘉卿, 陳祈知, 韋以丞, 饗宴



當週評論

不是將內在情感外顯化、形象化，而是在身體內部形成一個混沌的宇宙，其身體之流超然於時間之外。這也是一具在生死臨界節點上的身體，在生之邊緣的死亡。
(陳祈知)

2018-10-23 舞蹈

以身體折學回應殘酷劇場《纏》

演出：三東瑠璃 (MITOH Ruri)

時間：2018/10/06 15:00

地點：國立臺北藝術大學戲舞大樓曼菲劇場

文 陳祈知 (專案評論人)

一場演出如何運用極簡的劇場元素，完整傳達藝術家的身體觀，表現極為純粹而深邃的精神性？日本舞蹈家三東瑠璃 (MITOH Ruri, 1982 -) 的舞作《纏》(Matou) 對此做出絕佳的示範——獨舞、不使用影像、不操弄形式、沒有任何道具和裝置的空曠舞台、一件到底的服裝、變化極少的燈光、不是靜默就是自然音，僅有少量具有旋律性的音樂。有趣的是，在觀賞這場全長 45 分鐘，僅有 26 位觀眾的表演幾個小時之後，我才知道，《纏》是去年在日本舞蹈大師鷹赤兒 (MARO Akaji,

1943 -)和中嶋夏 (NAKAJIMA Natsu, 1943 -) 評選下，獲得「2017 日本秋田舞蹈節土方巽紀念賞」的作品。【1】

闐靜無聲的舞台空間，舞者的形體出現在微弱暗黃的燈光下；兩盞燈從舞者的上方往下投射，另有一盞燈，在右上舞台的斜對角貼著地板，照向舞者。乍看之下，這是一具物質性的、無機的軀體；仔細端詳，舞者穿著膚色緊身衣，露出大片背脊，背對觀眾，頭下腳上，臉部和頸部緊貼地面往舞台後方埋藏，雙腿屈膝往後垂放，腳趾踮在舞台面，手臂彎曲貼近身體，彷彿胎兒在母親子宮裡，將生未生。舞者的動作變化緩慢，擰轉身體各處肌肉、骨骼，有時形成倒立的姿勢，以大量不自然的姿勢折疊身體，比方將肢體向外延展至極、扭成奇異模樣，或是雙腳著地，身體後仰，同時兩隻手掌撐地。她的身體重心都是向下的，像一棵根植於土壤裡的植物；從頭到尾，她的頭部和臉部幾乎都貼著地面，偶有抬頭，或將臉部朝向觀眾，也都歷時短暫，並且因為燈光持續昏黃，直到舞末才有多盞舞台燈光短暫齊現，使得觀眾無法看清她的面貌。

每個姿勢，都讓她的肌肉線條與骨骼結構清晰可見。斷斷續續出現風聲、寂靜、某些自然界的聲音和舞作最後極小段落的樂音。最後三東瑠璃身體朝向觀眾，蹬了兩次腳，她站了起來，但仍以下腰的姿態，竭盡所能地將頭部向後向下壓；她刻意地呼吸吐納，使得胸前最下面兩片骨骼明顯地內縮與外擴，從觀眾的視角，看見一隻斷了頭的雞，不禁令我聯想到，1959 年全球第一支舞踏作品——日本舞踏宗師土方巽 (HIJIKATA Tatsumi, 1928 - 1986) 與大野慶人 (OHNO Yoshito, 1938 -) 的雙人舞《禁色》，這是改編自三島由紀夫 (MISHIMA Yukio, 1925 - 1970) 同名男同志小說，兩男在舞台上互相追逐，發出做愛呻吟喘息之聲，並且當場扭斷一隻雞的脖子，許多觀眾嚇得掩面而逃。而三東瑠璃在《纏》最後，那微微搖晃的立姿，也正是土方巽說的：「舞踏就是危危顛顛，努力想站起來的屍體。」儘管三東瑠璃表演時不似舞踏舞者全身塗白，然而，異質的身體，就是舞踏的身體。

1982 年出生於東京的三東瑠璃，五歲開始在東京現代芭蕾舞學院學習舞蹈，2004 年獲得日本女子學校學習舞蹈體育學院運動科學系舞蹈研究專業碩士學位；她熟習芭蕾舞技巧，卻選擇與芭蕾舞南轅北轍的表現，從向上躍升抗拒地心引力，到身體緊貼地面，以沈靜之態強大之力向下固著。其動作範圍也鮮少位移，體現日本人慣於被侷限在一方榻榻米裡的身體，不是將內在情感外顯化、形象化，而是在

身體內部形成一個混沌的宇宙，其身體之流超然於時間之外。這也是一具在生死臨界節點上的身體，在生之邊緣的死亡。

從舞蹈大師田中泯 (TANAKA Min, 1945 -) 的身體，可以看見山川地貌，山谷、河流、平原、大漠、深淵……在他的肌膚顯現。【2】然而三東瑠璃的身體是無意識的、物質性的身體，有其殊異的內在時空。土方巽認為，舞蹈是「空」的不絕轉換，藉由持續的流變，持續地生成。這種空的身體、素的身體，也就是「殘酷劇場」理論奠定者亞陶 (Antonin Artaud, 1896 - 1948) 提出的「無器官的身體」；這就像是存在於混沌之境，生物形成個體之前的胚胎狀態。舞蹈的身體，要求舞者摒除個人意志，成為無人格的身體、物質性的他者，達成此境的方法之一，就是隱匿、消除舞者的眼睛，因為眼睛最容易顯露個人意志與七情六慾。於是乎，我們在《纏》裡，看不到三東瑠璃的眼睛，也無法看清她的長相。

亞陶認為真正的劇場語言不是建立在文字表達與知性思考，而是訴諸於身體，透過表演者的身體傳達最細緻的意念。舞蹈的本質，就是反抗以文字來解釋、轉譯事物。1933年，亞陶提出第二次殘酷劇場宣言，他指出：「創立『殘酷劇場』，是為了在劇場中注入一種熾烈的、痙攣的人生觀。『殘酷劇場』所揭櫫的『殘酷』應理解為一種極端的嚴苛和舞台元素的極度凝鍊。」三東瑠璃翻折的身體，對立於優美的醜惡姿態，也將自身置放於土方巽所說的「絕對的危險」之中。她徹底地放棄自我，去除心、泯滅型，悖離觀者的知覺慣性，破除既定的舞蹈規範，框架消亡，無窮的身體極景因此誕生。

註釋

1、中嶋夏是日本舞蹈宗師土方巽的第一代嫡傳門生，她在1997年由輔仁大學主辦的「戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義」國際學術研討會受邀演講〈日本闇黑舞蹈〉時提及：「目前，以歐洲為首的世界各國，把『闇黑』一詞從『闇黑舞蹈』上去掉，而這種『舞蹈』與歐洲各國的關聯，似乎比與發源地日本的關聯來得密切……西方的評論在介紹舞蹈時說：『舞蹈扮演著兩座橋樑的角色，一座聯繫戲劇與舞蹈，一座聯繫傳統與現代。』……儘管舞蹈成功地把戲劇和舞蹈聯繫起來，在日本國內，舞蹈卻是被歸類為舞蹈的。」然而，中嶋夏本人卻不贊同日本的歸類與劃分。國立台北藝術大學戲劇系教授林于竝，在2008年「亞洲劇場：舞蹈與日本戰後精神史」課堂上亦指出：「舞蹈其實是從語言思考出發的，因而可歸為戲劇，而其語言卻又和戲劇的唸詞不同；語言符號的濃縮與錯置所表現出來的是超現實主義。」鷹赤兒出身戲劇領域，是舞蹈團「大駱駝艦」創團編

舞家，1997年曾率團來台，於臺北國際會議中心公演該團鉅作《死者之書》，氛圍異常恐怖。

2、我在2008年應印尼國寶級舞蹈家暨舞蹈學者Sal Murgiyanto教授之邀，赴日惹與雅加達參加印尼舞蹈節，親炙田中泯先生，觀賞他在日本山梨縣桃花村「身體氣象館」工作坊的影像紀錄，以及他以獨舞者之姿，行腳印尼發展而成的舞作影片。在座談會討論時，我請教田中泯先生：「我在您的肌膚上看見各種地貌和風景，我也看見您的內在宇宙。請問您從您的摯友舞踏宗師土方巽身上學到什麼？你們的創作之間有何差異？為什麼最初您稱您的創作是“Hyper Dance”而不是“Butoh”？」聽了我的提問，田中泯先生很嚴肅地直視著我，不透過日文/印尼文/英文翻譯，自己直接以英文回答，給了我一個非常動人的答案：「我19歲時初次看到土方巽的表演，那真的完全超越我對舞蹈的想像和認知。但我決定不要向他學習，這就好比，如果你的父親很強勢，那麼你就無法不跟他一樣，我要找尋我自己的夢想。土方巽是一個天才，他太自然了，而我只是一介凡夫。我面對我自己的個人特質。土方巽是天才，他一蹴即達最高的藝術境界，但我的創作是逐漸發展的。當時稱我的舞蹈為“Hyper Dance”，僅只是要一個有別於“Butoh”的名稱。而之所以稱為“Hyper Dance”而不是“Super Dance”，是因為“Super Dance”是很個人的，而“Hyper Dance”則是和環境產生關連的。」

標籤：Antonin Artaud,HIJIKATA Tatsumi,MARO Akaji,Matou,MISHIMA Yukio,MITOH Ruri,NAKAJIMA Natsu,OHNO Yoshito,Sal Murgiyanto,TANAKA Min,三島由紀夫,三東瑠璃,中嶋夏,亞陶,國立臺北藝術大學戲舞大樓曼菲劇場,土方巽,大野慶人,東京現代芭蕾舞學院,田中泯,陳祈知,鷹赤兒



當週評論

從《凝體術》這支舞作感受到巨大的社會壓力、國家暴力的威脅，以及人們迫於現實的無奈，無論編舞家和舞者是否承認這樣的處境是這支舞作所欲傳達的訊息（陳祈知）

2018-12-24 舞蹈

身體拒絕規訓，只為鑄煉靈魂《凝體術》

演出：Neo Dance HK

時間：2018/12/09 14：30

地點：華山文創園區 烏梅劇院

文 陳祈知（專案評論人）

近七年來每年為期約一個月的「香港週」，儼然一個規模小巧內容精緻的微型藝術節，為臺灣的冬季帶來一股暖流。由年輕的夫妻檔王丹琦和李思颺創立的 Neo Dance HK 舞作《凝體術》有個耐人尋味的英文名稱“Soul Casting”，整場演出讓人眼睛一亮，卻也無比心痛。“Soul Casting”字面上的意思是「靈魂之鑄煉」，「凝」則有凝視、放慢、固定之意。【1】靈魂具備什麼樣貌？是有形的嗎？如何形塑？怎麼鑄煉？《凝體術》四位舞者【2】的現代舞動作技巧，除了王丹琦多了些拳擊訓練之外，大抵與臺灣舞者差異不大，但其關注的主題，卻相去甚遠。

左下舞台立著一個長方形的不銹鋼板，上面掛著一盞微弱昏黃的燈泡。右下舞台，一個大型木箱倚著牆。王丹琦首先出現在不銹鋼板前，他衝撞不銹鋼板，幾度以倒立之姿滑落，在燈光照射下，不銹鋼板如同鏡子般隱約反映他的身形，也發出人體撞擊金屬的聲音。接著，其他三位舞者逐一亮相，並且輪流欺凌他者，有大量摔、跌、撲、倒動作。幾個段落，當爵士鼓樂音出現時，暗示他們內心惶惶不安，幽幽絕望。

觀眾席分為舞台前方、舞台左方、舞台右方共三區，隱約呼應了邊沁（Jeremy Bentham, 1748 – 1832）提出，傅柯（Michel Foucault, 1923 – 1984）延伸其意的「全景敞視監獄」（Panopticon，又稱全景監獄、圓形監獄、環形監獄）概念，【3】只不過，全景敞視監獄的囚犯圍繞在環形監獄四周，獄卒在圓心之處的監獄塔裡監視囚犯；相反地，《凝體術》的觀眾與獄卒交換位置，坐在舞台外圍觀看舞者的一舉一動。

舞作的重頭戲是，擅長 Hip Hop 的陳穎業腳部縛綁著護腿與鐵鞋，他因而不良於行，幾乎無法走動。馬師雅穿上重達 13 公斤，銀縷衣般的鎧甲，使得纖弱的她難以起身，勉力撐持身體。王丹琦戴上金屬和皮革製成的護手，據說是因為他有摧毀慾望，一旦戴上護手，他就無計可施。李思颺則是戴上頭盔，藉由阻擋視覺讓思緒不再龐雜，以平息她向來活躍的心理活動。當每個人各自戴上刑具時，其他人都輪流霸凌他們，這樣的舉措反而強化他們的反抗，極力掙脫束縛他們的刑具。他們的身體拒絕規訓，不願被馴化，是為了追求鑄煉靈魂的自由。自由是一種社會關係，卻是一種不對稱的權力關係。其中一幕，馬師雅努力脫下鎧甲之後，眾人將鎧甲放在舞台中央，轉動的吊扇影子灑落，四人圍繞鎧甲以環形依序行走，失了神，更想尋找遺落的魂魄。

舞作末段，舞者掀開置放在右下舞台，倚著牆的大型木箱，拆去木箱外圍的每片木板，箱裡的泥土順勢滑落，一位男舞者一頭栽進土裡。當他從土堆裡爬出來，每位舞者一一拿出約人體二分之一比例的骷髏，抱著骷髏起舞。這骷髏讓我想起德國表現主義舞蹈家科特·尤斯（Kurt Jooss, 1901 – 1979）舞作《綠桌》（The Green Table, 1932）裡的死神，冥冥之中召喚他們走向死亡。接著，他們又取出好幾個頭盔，把頭盔放在地上，像踢足球似地耍弄著頭盔。最後，四位舞者、四具骷髏和數個頭盔，全都埋進土堆裡，沒入墳塚，終究沒能逃脫死神的掌控。

香港於我是「異文化」，儘管同為華人，但香港的語言、禮俗、儀節、歷史、生活風情、政體都有別於臺灣。我所接觸到的各領域香港藝術家，尤其是 2014 年

香港傘運以後，表現在他們創作裡的訊息和作品氛圍，多半是沉重憂傷的。有舞蹈史學者認為畢娜·鮑許(Pina Baush,1940 – 2009)舞作《穆勒咖啡館》(Café Müller, 1978)最後，舞台上桌椅散落一地，某種程度呼應第二次世界大戰之後，德國社會的蕭條景象；我從《凝體術》這支舞作感受到巨大的社會壓力、國家暴力的威脅，以及人們迫於現實的無奈，無論編舞家和舞者是否承認這樣的處境是這支舞作所欲傳達的訊息。在此，我只能默默為香港祝禱祈福。

註釋

- 1、請見《凝體術》節目冊第6頁。
- 2、另外兩位舞者是陳穎業和馬師雅。
- 3、「全景敞視監獄」(Panopticon)源自希臘文，原意為「無所不見的地方」(all-seeing place)。

標籤：Café Müller,Jeremy Bentham,Kurt Jooss,Michel Foucault,Neo Dance HK,Pina Baush,Soul Casting,The Green Table,傅柯,凝體術,李思颺,王丹琦,畢娜·鮑許,科特·尤斯,穆勒咖啡館,綠桌,華山文創園區 烏梅劇院,邊沁,陳祈知,陳穎業,香港週,馬師雅



當週評論

在這次《555》演出中，十二顆能量球是存而不見的，透過意念的想像，十二顆能量球存在於身體十二個不同的部位，隨著呼吸、氣與能量運行於身體血脈之中。

（陳祈知）

2019-01-25 舞蹈

與隱形能量球共存的獨舞《555》

演出：風之舞形舞團

時間：2018年12月28日 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 陳祈知（專案評論人）

表演藝術史上由單人演出的獨舞和獨角戲有例可循，諸如：富勒（Loie Fuller, 1862 – 1928）運用隱匿的長竿撐起宛如蝶翼的服裝，藉由霓彩幻化的燈光和快速揮舞的動作製造炫目效果、鄧肯（Isadora Duncan, 1877 – 1927）赤足散髮舞詠自然、聖丹妮絲（Ruth St. Denis, 1879 – 1968）想像東方風情，將自己扮成觀音菩薩演出《白玉》、羅曼菲在舞台上不斷旋轉的《輓歌》、吳興國一人分飾多角獨當一面表演《李爾在此》和《蛻變》、羅伯·勒帕吉（Robert Lepage, 1957 – ）以獨角戲《887》提醒觀眾莫忘歷史記憶，以及音樂家的獨奏會……等等。舞蹈家吳

義芳自 40 歲起，每五年舉辦一場獨舞展，至 55 歲推出舞作《555》，已是他 2002 年與製作人妻子米君儒創立風之舞形舞團以來，第四度舉辦獨舞展；15 年來，這四支獨舞，以時間為經，空間為緯，交織成一部個人身體史。對吳義芳而言，獨舞並不意味著孤獨，形單影隻更能凸顯自我的存在，更能探索自己和環境的關係。

獨舞者吳義芳自觀眾席後方進場，他穿著日常服裝——經常出現在他身上的那件花襯衫、牛仔褲、球鞋，揹著後背包，邊走邊和觀眾寒暄，甚至在觀眾席坐下和觀眾閒聊。接著走到左上舞台，他簡單問候大家：「我是吳義芳，我現在 55 歲，還在跳舞。因為跳舞，所以我存在。」說完，他便卸下背包，脫下身上的衣物，全身只剩下膚色短褲戲服；很難相信這副纖瘦結實且線條修長的軀體，是 55 歲的身體。此時，原先攤平覆蓋整個舞台面的白布冉冉升起，移至舞台近牆處，與舞台面呈近乎垂直狀。吳義芳沿著斜對角走到右下舞台，穿起置放在該處的白袍，這件白袍的不對稱剪裁，使其頗有後現代的風格，而白袍幾乎罩住吳義芳全身，留頭、手、足裸露在外，使他看似某種外太空生物，也像是被蠶繭或蝶蛹縛住身體。他從白袍裡伸出手到處探索，動作僵硬如機械，偶爾也把手往上伸，作勢摘取樹上的水果。隨後，他把頭埋進白袍裡，脫掉白袍，打了個噴嚏，再一腳把白袍踢開，我認為這象徵蟬蛻，即使歷經 55 年，身體與心靈依然重獲新生。

舞作分為「生命樹果園」、「捍衛信仰的騎士」、「馬戲團雌雄同體舞者」、「身體是我們想像出來的」、「無量劫未來女祭司」五段，在其中幾個段落之間，吳義芳出場再進場，於舞台上更換服裝，一邊和觀眾說話，談話內容主要環扣在 55 歲，以及能量球；他也提及跳舞對他的意義，談到他如何突破體能限制，並且詢問觀眾怎麼對待自己的身體。「靈魂」是五段舞共同的追索，從缺少靈魂的肉身開始往前行，然後有了「神是否存在」的扣問，再來出現叫賣自己靈魂的馬戲團舞者，接著認定身體只是靈魂暫時的居所，直到最後成為穿越動物、人、神界，守護古老智慧與人類未來預言的女祭司。【1】在「馬戲團雌雄同體舞者」一段中，吳義芳穿上過去舞作的服裝，將一顆圓球置放在左胸前的口袋裡，燈光黯淡時，這顆球就在整個劇場裡獨自綻放光芒。懸在舞台上那塊白布，透過懸吊系統的支持與操作，變換過幾次造型，大多與舞台面平行，狀似建築物屋頂，也在不同色澤的燈光襯托下，顯現其生命力，彷彿這塊布幅也是參與演出的舞者。

從風之舞形舞團創團以來，可以看見舞藝高超的優秀舞者吳義芳試圖解放技巧、超越技巧的努力。2003年演出創團作《吳義芳獨舞》時，吳義芳在舞台上飛旋炫技，不著重提出有創見的想法和身體觀；但是，隨著時間推進，他除了持續琢磨表演技巧，也接觸更多不同類型的身體訓練，包括印尼峇里島傳統舞。儘管在舞作《555》中，亦出現特定舞種或中國武術的程式語言，吳義芳仍可以更大膽地解放技巧，更大幅度地放棄既定的舞蹈訓練，為身體尋找更多可能性，對於這個部分的嘗試，吳義芳仍有很大的實驗空間。

雲門舞集藝術總監林懷民結合現代舞技巧、中國武術與太極導引，創造令全球舞壇為之讚嘆的雲門技巧（Cloud Gate Technique），更加確立林懷民國際編舞大師的地位。無垢舞蹈劇場藝術總監林麗珍經由多年沈思與實踐，發展出原創性非常高的身體技巧，她要舞者在心理層面練習靜、定、鬆、沉、緩，藉由放鬆身體達到淨化心靈，形成獨到的「空緩美學」；在身體層面，則必須掌握幾個身體的軸心，包括：中心點、中心元、中心軸。「中心點」就是尾閭，亦即身體的最尾端，是人體藉以掌控平衡感的位置。「中心元」就是丹田，此處是能量的中心地帶，一方面是儲存能量，另一方面是接收能量的平衡點。「中心軸」就是脊椎，是碰觸情感的空間，必須有強大的電力引發自中心軸，如同樹木長出枝桠，慢慢延伸出去，才能夠碰觸到內在的情感。【2】

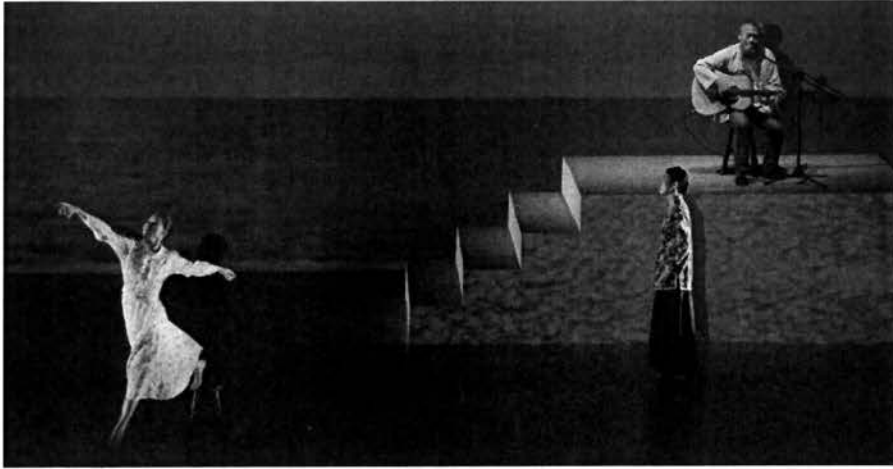
吳義芳則是以超過十年的時間，獨創「吳義芳十二能量球身體理論」，奠基於能量醫學和中國武術，輔以西方舞蹈動作原理，形成一套養生和活絡筋骨的運動體系與身體哲學，此理論頗為高深複雜。在這次《555》演出中，十二顆能量球是存而不見的，透過意念的想像，十二顆能量球存在於身體十二個不同的部位，隨著呼吸、氣與能量運行於身體血脈之中。這套身體理論使人驚喜，希冀日後得以更深刻理解「吳義芳十二能量球身體理論」，將其運用於日常身體訓練之中，其推廣與普及化亦是我所樂見。

註釋

- 1、請見《555》演出節目單。
- 2、語出 2006 年 11 月 30 日，陳祈知拜訪林麗珍訪談逐字稿。

標籤：555,887,Cloud Gate Technique,Isadora Duncan,Loïe Fuller,Robert Lepage,Ruth St. Denis,吳義芳,吳義芳十二能量球身體理論,吳義芳獨舞,吳興國,國家戲劇院實

驗劇場,富勒,李爾在此,林懷民,林麗珍,無垢舞蹈劇場,白玉,米君儒,羅伯·勒帕吉,
羅曼菲,聖丹妮絲,蛻變,輓歌,鄧肯,陳祈知,雲門舞集,風之舞形舞團



當週評論

兩個版本在同樣的架構之下，除了結尾加了一段舞，並無太大的差異，僅有細部編修，也都運用影像深化舞作敘事。然而，展演空間、劇場條件改變了，編舞家、藝術家、舞者面臨不同的挑戰，也影響了觀眾的感知經驗。（陳祈知）

2019-04-09 舞蹈

舞在命運之神的裙擺之間《秋水》

演出：稻草人現代舞團

時間：2019/03/02 14:30

地點：台江文化中心台江劇場

文 陳祈知（專案評論人）

稻草人現代舞團為府城台南最具代表性的現代舞團之一。2013年，該團藝術總監暨主要編舞家羅文瑾即以陳達儒作詞、許石作曲的台語歌謠《安平追想曲》為基礎，配合台南在地音樂創作家謝銘祐的台語原創新曲，將舞者和觀眾從鏡框式舞台帶到台南安平原「德記洋行」的舊倉庫，也就是現在被百年榕樹盤根聚結的「安平樹屋」，與環境結合，進行戶外演出，發表舞作《秋水》。今年初春，則將《秋水》搬進黑盒子劇場，亦即目前仍在試營運期、四月才會正式開幕的台南

市台江文化中心台江劇場表演，作為台江的開幕演出之一；甫落成的台江劇場，舞台及觀眾席的規模都與台北水源劇場相去不遠。

《秋水》相較於羅文瑾其他從文學作品出發的舞作，更具敘事性，不只是意象的鋪陳和概念的呈顯。2013年和2019年的《秋水》出自同樣的文本，描述十九世紀末期發生在台南安平的一段凄美愛情。金小姐母親與荷蘭軍醫相戀，生下金小姐之後，留下一個金十字架之後就離開這對母女，從此未曾再見。二十年後，有著混血兒臉孔和亞麻色頭髮的金小姐重複了相似的遭遇——她的日本軍伙情人，搭船離開台灣之後，就消失在她的生命裡，不再出現。故事，就從母女倆在安平港綿長的思念和無盡的等待開始。兩個版本在同樣的架構之下，除了結尾加了一段舞，並無太大的差異，僅有細部編修，也都運用影像深化舞作敘事。然而，展演空間、劇場條件改變了，編舞家、藝術家、舞者面臨不同的挑戰，也影響了觀眾的感知經驗。

作為一位擅使用道具的編舞家，羅文瑾依然在《秋水》裡發揮這項特長。從舞台天幕頂端垂下一塊巨大的白布直至地面，影像投射在這塊白布上。畫面顯現海潮波紋、熊熊烈火、種子生成幼苗、長出枝椏、長成大樹……，此時配樂從規律的心跳聲轉至震撼人心的強烈節奏；畫面表現愛苗滋長的過程，音樂暗示不同階段的心情轉變。隨後，扮演命運之神的李佩珊從白布中間的小洞探出手臂，上半身再慢慢從小洞鑽出，似乎在宣告誰也別想跳脫命運的安排，金小姐母女只能屈服，無從抵抗。這段獨舞之後，白布被迅速撤下；直到最後一段舞，命運之神穿著一件白袍，飾演命運使者的何佳禹和倪儷芬從兩側捧著命運之神連著白袍的裙擺出場，將裙擺慢慢攤開、鋪平，形成幾乎佔滿整個舞台面的方形，並且將星光投射在裙擺。觀眾這才恍然大悟，原來這件白袍，不只是服裝，更是道具，也就是開場時懸掛在天幕藉以投射影像那塊白布；命運之神的腰帶，就是先前她探出手臂和上半身的那個小洞。眾舞者在這件裙擺上跳了一段舞，最後，眾舞者退場，只剩穿著巨大方形白裙的命運之神站在舞台中央，她直立在原地轉動身軀，白布就一捲一捲地捲縛她的身體，使得垂落在地面上的白布面積愈來愈小，終至幾乎完全纏繞在命運之神身上。這樣的安排提供的不只是視覺逸趣，更有一種宣示命運之神強大力量的意味，眾人只能舞在命運之神的裙擺之間，任其擺佈。由於劇場條件的差異，最後這段舞在「安平樹屋版」的《秋水》並未出現，而是在「台江劇場版」的《秋水》才增添的段落。

舞作中，圓板凳一再出現，有時只是供人安坐的家具，隨著板凳位置的改變，也代表物換星移人事已非，或是權力關係的流動。左下舞台舞者們拾級而上的平台，象徵海港碼頭，是金小姐母女追憶與情人互訴情衷的場景，也是她們望穿秋水、等待情人歸來之處。舞作段落中的影像，也承載敘事的功能，訴說幼年金小姐成長的故事。

蘇微淳飾演的金小姐以及李侑儀飾演的金小姐母親，有些動作與命運之神或命運使者一致，隱喻兩人同樣受到命運掌控，難以逃脫命運的安排。飾演荷蘭船醫的楊舜名，形象鮮明，演繹仕紳之姿，遊刃有餘。黃筱哲穿著土黃色軍服演出日本軍伕，他的部分動作形似德國編舞家科特·尤斯（Kurt Jooss, 1901 – 1979）舞作《綠桌》裡的死神，有不少力度強大，並且極力伸展四肢的動作。但這可能只是巧合，不是羅文瑾的設定。舞者的表現稱職，唯情感的刻畫，可以再細緻一些，仍有琢磨的空間。

現實的無奈難解，茫茫的思念無邊。金小姐母女倆所等待的，恐怕不只是情人的歸來，女性主體的建立，對十九世紀末的台灣女性而言，可能才是剛剛萌芽的階段，要從一顆種子長成一棵大樹，這樣的等待才真是漫長而艱辛。

標籤：Kurt Jooss,台江劇場,台江文化中心,安平樹屋,安平追想曲,德記洋行,李侑儀,秋水,稻草人現代舞蹈團,羅文瑾,蘇微淳,許石,謝銘祐,陳祈知,陳達儒



當週評論

究竟臺灣人的身體性是什麼？臺灣人的身體就是陣頭或八家將的身體嗎？……在此，我的疑問比答案多。尋找答案，不是單一編舞家、單一舞團、單一研究者的責任；尋找答案的過程，當然也不會是直接而短暫的。（陳祈知）

2019-05-07 舞蹈

從動作出發，尋找身體《毛月亮》

演出：雲門2

時間：2019/04/28 14:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

文 陳祈知（專案評論人）

闕靜陰翳的舞台，一柱燈光斜斜灑下，一位男舞者定立在燈下；僅只一瞬，燈光即刻收束。燈再亮時，出現在舞台上的，是幾位牽繫著前者的手肘，疊構成鯨魚脊椎狀的男舞者，他們有機的律動，像是鯨魚依憑脊椎的帶動在海裡泅泳。冰島後搖滾樂團 Sigur Rós 的音樂輕輕緩緩地漫開，冰瑩晶透；幾聲尖細的聲響，像是鯨豚的叫聲，聲音裡帶著些許不安，對於茫茫未知的不安。鯨魚脊椎的動勢漸趨強烈，以致於看上去又像是 DNA 圖象。

接著，幾位女舞者自下舞台出場，她們的長髮往前披蓋住臉，使得觀眾無法看清她們的面貌。她們像是隱居多時的部落子民，消聲匿跡數十年之後，決定重返俗世。隨著男舞者加入，氛圍愈來愈高昂，於是貫串鄭宗龍舞作《毛月亮》(22° Lunar Halo, 2019) 的動作質地出現：舞者的身體劇烈搖晃、擺盪，不自然的扭動，常以手肘的力量帶動身體，後仰至上半身與地面平行，強大的動能，瞬間的爆發力。鄭宗龍從舞者的身體抽繹出獸的本質，恍惚出神的舞者在月影的籠罩下進行一場肉身獻祭，這正是多次出現在鄭宗龍舞作中，廟會陣頭的身體、八家將的身體、乩童的身體。舞者甩動飄亂的長髮，連髮絲都有表情。

一座鏡面傾降，映照舞者身影和舞台前端那方如鏡似水的光滑地面。LED 螢幕顯現黑洞圖式，也出現舞者面無表情裸身的影像，交疊成多重複像，無比豐美，卻也無比哀傷；不禁想起，人類是地球上唯一必須穿著衣物的物種，服裝的功用，不僅在於禦寒與裝飾，有時更是權力的表徵，具有特殊符號語言。演出進行中，十四位舞者穿著十四套完全不同的服裝，藉此將舞者個體化，也反映每位舞者的性格特質，以及人與人之間的殊異性。服裝材質包括：棉、麻、塑膠袋……，有的垂墜成流蘇，有的編織成網狀，有時舞者近乎赤裸。一段女舞者的獨舞，她綁著辮子，頭髮梳得光潔，露出清晰容顏，在現代舞動作中夾雜著印尼峇里島傳統舞的身姿與手勢，展現亞洲的身體。我不禁要問，亞洲的身體只有一種樣貌嗎？當然不是。我相信曾經行旅亞洲多國的鄭宗龍深諳此事。

和許多觀眾一樣，我對一位全裸男舞者的巨大影像與其他舞者共舞那一段印象深刻，因為這樣的形象和畫面實在太強烈了。這位全裸的男舞者俯瞰在他膝下起舞的男男女女，與其說他是造物主，全知全能的上帝，不容忤逆的神祇，毋寧說他是大自然，是人類無法掌控的環境，難以抵抗的力量。從小在父親的帶領之下，鄭宗龍對大自然深深著迷，有著諸多拔山涉水的經驗，一定也有必須向山林水澤颶風暴雨屈服的時刻。「毛月亮」所指涉的，就是大自然之玄妙奧義，月暈竟可讓人預知風起。放大的身體影像，用身體的局部構成山水。我憶起我的第一位日本舞踏老師尾竹永子 (Eiko OTAKE, 1952 -)，她教導學生如何用自己的身體「測量」他人的身體，以自己的臉頰撫觸他人臉部與身體表面的山巒、河谷、斷崖、湖泊。我也從日本舞踏大師田中泯 (Min TANAKA, 1945 -) 的身體肌膚看見山川地貌，風之歌，水之詩。

隨著舞者身體擺盪的幅度愈來愈大，跳躍與甩髮的動作愈來愈癡狂，音樂從超凡脫俗轉而散發雜沓感，我的情緒益發激昂，內心的痛楚隨之而來。在舞者李姿君

獨舞之際，我的震懾感堆疊到最高點，眼淚靜靜淌下。當瀑布的影像流洩，水花紛飛，煙霧游逸而出。之後，舞者逐漸退場，於是瀑布消失，燈光淡出，舞台空無一物。最後，從舞台上方向降下一盞昏黃的傳統燈，在霧氣繚繞之下，Sigur Rós 氤氳縹緲的歌聲撫慰憂傷的心靈，召喚暝夜深處寂寥的人。對劇場而言，傳統燈的特殊線性是瞬間發光瞬間熄滅的 LED 無法表現的。而這盞傳統燈散發的光芒，不就是月暈，不就是「毛月亮」嗎？彷彿音樂與舞蹈相戀，霧氣與光量共舞，隱隱約約，若即若離，這正是愛情最美好的境界。《毛月亮》帶給我最深刻的體悟就是，渺小的人類對於神秘無垠的宇宙，只能心懷謙卑與虔敬。

至此，雲門舞者的身體，早已不再是 Martha Graham 的身體，也不再是太極導引的身體。透過《毛月亮》，鄭宗龍從動作出發，尋找身體，這或許是他正在進行之事，只是他並不自知。土方巽從他的家鄉日本東北秋田縣嚴寒的風土，建構嚴謹的日本舞踏身體美學；舉例而言：秋田遍地是土地貧瘠的農田，農民在田裡耕作時，由於田埂濕滑，為了避免滑倒，很自然地蹲屈身體，重心接近地面，形成蟹腳、重心向下、內縮的身體性；而這樣的身體，就成為土方巽舞踏中經常出現的姿態。東南亞和赤道國家的人長期處於驕陽曝曬之下，膚色黝黑，就連五官也朝功能性進化，比方鼻子較短，利於散熱；由於四季炎熱，人們身上的布料稀少，也擅用布料，一塊布可以變幻出千百種造型。究竟臺灣人的身體性是什麼？臺灣人的身體就是陣頭或八家將的身體嗎？臺灣人的身體性和日本人的身體性有什麼不同？臺灣人的身體性和猶太人、高加索人、盎格魯·薩克遜人、印尼人、泰國人、越南人、柬埔寨人、印度人、非洲人、新幾內亞人、澳洲原住民的身體性又有什麼不同？在此，我的疑問比答案多。尋找答案，不是單一編舞家、單一舞團、單一研究者的責任；尋找答案的過程，當然也不會是直接而短暫的。林懷民何嘗不想探索臺灣人的身體性？早在舞作《廖添丁》(Liao Tien Ting, 1979) 和《夢土》(Dreamscape, 1985) 裡，林懷民就已讓舞者畫上八家將的面部彩妝。《我的鄉愁我的歌》(My Nostalgia, My Songs, 1986) 更是雲門舞集重要的轉捩點，舞作呈現市井人物的生活實相；但是，那是林懷民想像的市井、拼貼的實相，他的鄉愁他的歌，不在街頭。鄭宗龍則是在艋舺街市長大的，常民文化、街頭械鬥、宮廟祭典、兄弟情誼、豔俗街景，都是他的日常，他生命的養分。因此我們必須從林懷民與鄭宗龍所面臨的不同文化情境進行整體性的思考。

《毛月亮》挾強大的氣勢登場，擁有國表藝三館共製的資源，和雲門舞集本身具備的豐厚條件，支撐雲 2 藝術總監鄭宗龍毫無後顧之憂舞所欲舞。我認為，《毛月亮》的誕生，是鄭宗龍創作的重要里程碑，奠定鄭宗龍國際編舞大師的地位，

儘管這樣的評價有幾分武斷，也言之過早。我曾私心以為，伍國柱（1970－2006）舞作《斷章》（Oculus, 2003）是雲 2 目前最好的作品，但是《毛月亮》讓我改觀了。鄭宗龍從昔日的春風少年兄長成了現在的成熟中年郎，看世界的角度不一樣了，由衷期待他的舞蹈能有更奇異的樣貌，更多元的發展，也寄予即將邁入新階段的雲門舞集無限的祝福。

標籤：22° Lunar Halo, Eiko Otake, Min Tanaka, Sigur Rós, 三館共製, 伍國柱, 土方巽, 夢土, 尾竹永子, 廖添丁, 我的鄉愁我的歌, 斷章, 李姿君, 林懷民, 毛月亮, 田中泯, 臺中國家歌劇院, 鄭宗龍, 陳祈知, 雲門 2



當週評論

舞蹈反對把身體作為外在表現的素材，並且否定形式，這與芭蕾舞強調具體的形式，讓身體在某種形式裡成立恰恰相反。舞蹈不同於其他類別的舞蹈，是把身體當作「肉體」，追求物質主義式的素材獨立，將身體還原為「肉體」，是生理的、形而下的，相對於西方形上學心物二元論。（陳祈知）

2019-07-01 舞蹈

巫覡・野獸・記憶《2019 台灣國際黯黑舞蹈節》

演出：滅劇場（主辦）

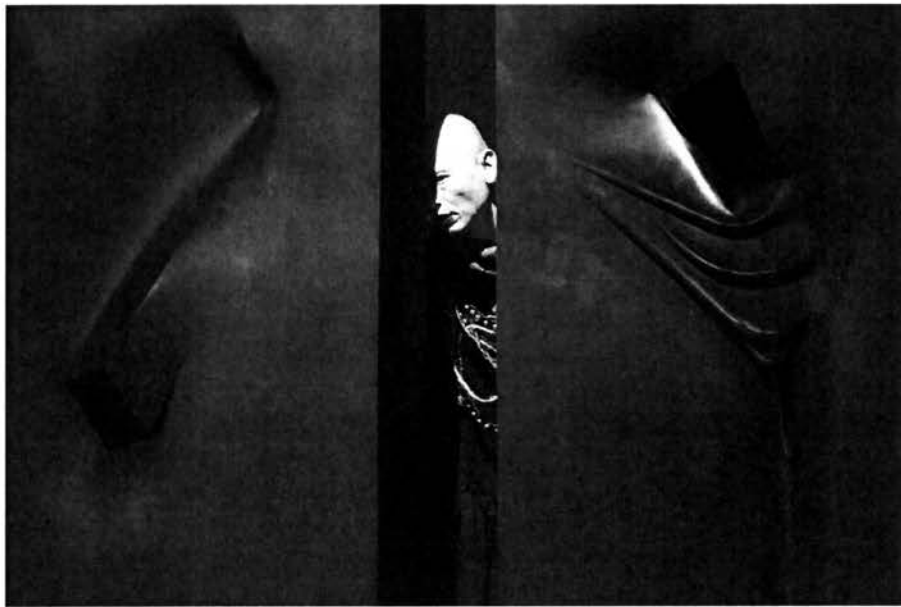
時間：2019/6/16 15:00

地點：華山 1914 文創園區中 3 館 2F 拱廳

文 陳祈知（專案評論人）

由滅劇場舉辦的「台灣國際黯黑舞蹈節」（Taiwan International Darkness Dance Festival）今年來到了第三屆，「2019 台灣國際黯黑舞蹈節」邀請日本舞蹈家雪雄子和田仲治人參與演出，滅劇場藝術總監胡嘉亦是表演者之一。今年的黯黑舞蹈節活動分為兩天進行，第一天由前述三位舞蹈家各別主持一場工作坊，晚間餐敘之後則在台北國際藝術村舉行座談會，穿插田仲治人的兩位學生舞蹈表演。第二天下午則是公演。

演出當天，觀眾自由入座，觀眾席分為舞台前方、左方、右方三區。開演前，滅劇場舞者林子寧和尤思亞已緩慢穿梭在觀眾之間。林子寧穿著黑衣，手中執著空洞傘狀物扮演傘鬼；尤思亞的黑衣上纏著一些紅色布條，頭上戴著黑色盤飾扮演燈籠鬼。舞台中間鋪著一塊紗布，綴著幾根孔雀羽毛。第一支舞是胡嘉的舞作《骸》（Ruin），顧名思義，「骸」象徵殘骸、毀滅與廢墟。林子寧和尤思亞退場之後，專攻白鶴拳的胡嘉一身厚重黑袍，左搖右晃，大幅度擺動身體出場，伴隨張康德的現場人聲吟唱和擊磬演奏。胡嘉的動作原型出自台灣廟會祭儀，搖頭晃腦像是道士做法時的動作，擺盪的身體則是伏魔大帝鍾馗的化身。舞蹈的起源之一就是祭典儀式，紐約大學表演學教授 Richard Schechner 認為「劇場即是祭典」，所有的劇場藝術都是祭典，因為都透過「中介」轉化為表演。胡嘉的《骸》所表現的，是祭儀中的巫覡之舞，動作單調而重複，目的是摒棄意識，進入恍惚出神之境。



胡嘉《骸》（滅劇場提供／攝影汪德範 Te-Fan Wang）

第二支舞是由「北海道舞踏節」（Hokkaido Butoh Festival／北海道舞踏フェスティバル）藝術總監田仲治人演出舞作《靈界テレビジョン The Spiritual World Television》，他只穿膚色丁字褲，手掌和膝蓋著地，如野獸般爬行出場，爬到舞台區，緩緩繞著舞台中央那塊紗。他的身形非常削瘦，肌肉線條修長，爆發力十

足。方才胡嘉頂著男性舞踏手常見的光頭，抹除個體性，象徵回歸胎兒的狀態。也有一些男性舞踏手，和田仲治人一樣蓄著一頭散亂長髮，呈現一種較接近屍體的樣貌，也藉此脫離社會規約的限制。田仲治人僅在額頭和鼻樑畫了一個白色的十字架，並沒有全身塗白。全身塗白具有假面化的意義，讓關注的焦點從肉體延展至心靈。已經解散多年的舞踏團白虎社藝術總監大須賀勇認為每個人身體裡都住著一隻白虎，舞踏的身體就是要把這隻老虎釋放出來，這也扣合 Jerzy Grotowski 的概念：演員的神聖性，來自對於肉體的折磨。田仲治人表演這段舞時，身體重心向下，做出內縮、屈身、趴、躺、翻滾、扭曲、痙攣等動作，種種非機能性的身體表現。相對於芭蕾或西方正統規範的身體表現，舞踏的身體性，與芭蕾所追求的機能性的身體美完全相反。舞踏反對把身體作為外在表現的素材，並且否定形式，這與芭蕾舞強調具體的形式，讓身體在某種形式裡成立恰恰相反。舞踏不同於其他類別的舞蹈，是把身體當作「肉體」，追求物質主義式的素材獨立，將身體還原為「肉體」，是生理的、形而下的，相對於西方形上學心物二元論。

接著，原本在地上爬行的田仲治人勉力起身，先是歪歪斜斜，再慢慢站直，踉踉蹌蹌一步一步往前走。人類一切的文明都是從站立開始，站立代表人開始成為一個理性的主體。舞踏並非沒有既定技巧，事實上，日本舞踏宗師土方巽建立許多舞踏技巧，我自己就曾經在土方巽第一代嫡傳生徒芦川羊子主持的舞踏工作坊習得一部份，而日本東京慶應義塾大學藝術中心土方巽文獻室也典藏不少土方巽傳授舞踏技巧的影片。【1】田仲治人這一小段舞蹈，讓我看見土方巽提出的舞踏概念：「舞踏就是危危顛顛，努力想站起來的屍體。」亦即生與死臨界的身體。



田仲治人《靈界テレビジョン The Spiritual World Television》（減劇場提供／攝影汪德範 Te-Fan Wang）

隨後，田仲治人這支舞作進入高潮。他走到舞台中央，拾起地上的紗，原來那是一件女性的白色細肩帶洋裝；隨後，他穿上這件洋裝。「性倒錯」也是舞踏常見的表現手法，而土方巽理想中的舞踏身體，其實是女性的身體。這件洋裝後面裝飾著幾根孔雀羽毛，迥異於同樣運用孔雀的山海塾天兒牛大舞作《金柑少年》（*Kinkan Shonen*, 1978）和雲門舞集林懷民舞作《夢土》（*Dreamscape*, 1985）——《金柑少年》是天兒牛大抱著一隻孔雀，與孔雀共舞，孔雀有時也會漫步在舞台上；《夢土》則是有數隻孔雀遊走於舞者之間，因此舞者必須小心翼翼地避免碰觸孔雀——田仲治人則是在穿上這件洋裝之後，頓時形變為孔雀，成為他者。此時的音樂是旋律嘈切暴烈的搖滾樂，震耳欲聾，使觀眾的情緒隨之高張。狂舞一陣之後，田仲治人走向窗戶，跳上窗框，拉開窗簾，陽光透進來，窗格形成一個十字架，此刻他長髮散亂的形象很容易讓人聯想到耶穌·基督。【2】

最後由「北方舞踏派」的雪雄子壓軸演出《木·空·舟》。同樣是久居日本北端的舞踏家，來自北海道的田仲治人舞踏和來自青森的雪雄子舞踏是截然不同的——田仲治人較接近土方巽，猥瑣、陰暗、散發鬼魅感；雪雄子較接近大野一雄，高貴、優雅、呈現氣質美。此處指的不是師承脈絡，而是舞蹈風格。

「木」這一段，雪雄子穿著白衣，頭上綴著一根乾枯的草莖，形變成蘆葦、芒草、樹木之類的植物。「空」這一段，雪雄子有時身體呈球狀屈臥在地上。日本東北地方與北海道地方貧瘠的風土和嚴寒的氣候影響舞蹈身體技法的建立，由於氣候酷寒，致使當地人常患「東北病」，關節僵硬，身體幾乎縮成球型。最後的段落「舟」，雪雄子換上小女孩的服裝、戴著娃娃頭假髮、把玩紅色木屐，表現雪雄子舞蹈最重要的美學：「記憶」。此段舞選用的配樂是鹿島鳴秋作詞、弘田龍太郎作曲的歌謠〈浜千鳥〉（はまちどり），歌詞的內容描述海濱景色，海鳥急切地尋找雙親的心情，旋律讓人感覺愉悅，訴說的卻是憂傷的故事。



雪雄子《木·空·舟》（滅劇場提供／攝影汪德範 Te-Fan Wang）

值得探討的是，在「木」與「空」之間，「空」與「舟」之間，都有兩位助理來到舞台中間，在場燈全暗的狀態下，當著觀眾的面為雪雄子換裝。歌舞伎演出進行中，女形常會在舞台上以近乎特技的方式迅速換裝，這是表演性的換裝。土方巽以「燐機大踏鑑」的名義發表的舞作《夏之嵐》（Natsu-no-arashi, 1973），亦有舞者在舞台角落，在不暗舞台燈的情況下換裝，這多少帶著表演的意味。但是雪雄子的《木·空·舟》，由於三段都是獨舞，沒有其他舞者的進出場時間可以配合換裝，因此雪雄子選擇直接在舞台上換裝；然而她換裝時卻又是暗燈，此為

功能性的換裝。無論是前述哪一種，「在舞台上換裝」本身就具備變身的意義、不阻絕演出進行的功能、反同一性與非自我認同性。

日本舞蹈和德國舞蹈劇場、美國後現代舞同為當代舞蹈表演領域和當代舞蹈研究領域的顯學，歐洲人尤其著迷於舞蹈。世界各地許多城市諸如：舊金山、京都、曼谷都定期舉辦國際舞蹈藝術節；相形之下，「台灣國際黯黑舞蹈節」晚近才誕生。滅劇場不把這個藝術節定位為舞蹈藝術節，而是黯黑舞蹈節，緣由與細節我不得而知，也無意追索，卻是樂見台灣劇場界建立這樣的平台；也希望能在累積人脈與資源的同時，釋出更多的誠意，展現更深的專業。

註釋

1、1986年，土方巽以58歲盛年癌逝，其妻元藤燐子將土方巽相關文物全數贈予慶應義塾大學，於是慶應義塾大學藝術中心特地為這批文物成立土方巽文獻室（Hijikata Tatsumi Archive），由專人管理，目前土方巽文獻室主任為森下隆。去年（2018年）6月，我到慶應義塾大學拜訪森下隆主任，他開放土方巽文獻室供舞蹈藝術家和學者參觀、研究，因此我在土方巽文獻室看了不少舞蹈相關史料，包括：土方巽手稿、演出文宣、海報、節目單、照片、影片記錄、服裝、道具、論文、書籍……等等。森下隆主任更是對參訪者和研究者知無不答，令我獲益匪淺。

2、但是演後座談時，田仲治人否認他這樣的表現隱喻耶穌·基督。

標籤：2019 台灣國際黯黑舞蹈節, Hokkaido Butoh Festival, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, 北海道舞蹈フェスティバル, 北海道舞蹈節, 台灣國際黯黑舞蹈節, 土方巽, 基督, 夏之嵐, 夢土, 大野一雄, 大須賀勇, 天兒牛大, 尤思亞, 徒芦川羊子, 慶應義塾大學, 木·空·舟, 林子寧, 林懷民, 浜千鳥, 滅劇場, 田仲治人, 白虎社, 祭儀, 胡嘉, 舞蹈, 華山 1914 文創園區, 金柑少年, 陳祈知, 雪雄子, 雲門舞集, 靈界テレビジョン The Spiritual World Television



當週評論

《禮物之靈》沒有跳脫刻板的男女關係，其中的身體政治、性別符碼、情慾表現，都還在探戈舞和古典現代舞的範疇裡。「性」涉及差異，慾望在吸引力之中被產出，慾望也是被差異性建構出來的。（陳祈知）

2019-07-15 舞蹈

關係暴力與情慾政治學《禮物之靈》

演出：世紀當代舞團

時間：2019/06/14 19:30

地點：華山 1914 文創園區中 2 館 2 樓果酒練舞場

文 陳祈知（專案評論人）

世紀當代舞團編舞家陳維寧舞作《禮物之靈》（The Present, 2019）以三對男女舞者交纏的身體，彷如性愛的動作揭開序幕，但這性愛場景帶來的不是甜蜜歡愉的感受，而是充斥著暴力的關係；戀人互訴的不是綿密情衷，而是無聲的權力拉扯。力道強勁的動作質地巧妙地揉合了愛與痛、深情與傷害。以布幔和繩索交織而成的黑白棋盤布景，覆蓋舞台兩側和天花板，象徵戀人如對奕者的精心佈局、猜測想像，情場即戰場。只有掛在牆上的聖母瑪麗亞浮雕，低頭俯視，悲憫靜觀人們的一舉一動；她將一切看在眼裡，卻沒有任何評價。

編舞家將刷牙、洗臉、煮咖啡、喝咖啡、穿衣脫衣……等日常生活動作，以及餐桌上的場景呈現在觀眾面前。重複的日常生活動作意味著生活的枯燥單調，人難以逃脫索然無味的窠臼。演出時以一片長方形木板做為餐桌，圍著幾張板凳，四位舞者端坐在餐桌前優雅地用餐，另外兩位舞者則鑽到餐桌底下，以背脊或頭部、雙腳頂住餐桌，身體頓時成為餐桌的支柱，維持著檯面上的恐怖平衡，某種程度也宣告檯面上和檯面下的人之間的主從關係。用餐的人們，心思互異，一場明爭暗鬥的戲碼就此在餐桌上攤開來；從觀眾的視角看見達文西畫作《最後的晚餐》的位置排列，每個人都是猶大，也都不是猶大。

禮物傳遞象徵價值，暗示餽贈者與受贈者關係的親疏遠近，彼此撲朔迷離的臆測，或是明確的想望。羅蘭·巴特在《戀人絮語》中如此解構禮物的意義：「戀人在無比激動、近似迷狂的情況下，去尋覓、選擇、購置送給情人的禮物。禮物是接觸、感覺的途徑：你會觸摸我摸過的東西，這第三者皮膚將我們連接在一起。禮物展示出勢力的較量，成為檢驗的工具：『我要送你的東西比你送給我的還要多，這樣我就能支配你了。』」於是禮物成為權力角力的共謀者，難題產生於收到禮物之際。To accept or not to accept, that is the question. 這正是這部作品所要傳達的真意之一。

優秀的探戈（Tango）舞者陳維寧在《禮物之靈》中，運用的探戈動作少之又少，但舞作的概念很接近探戈。探戈不是愛情，但探戈表現的是很接近愛情的質素，對於情人關係極其精緻細微的探索；耳鬢廝磨也好，極力挑逗也罷，在迴轉、旋身、拋接、觸摸、擁抱、推擠、拒斥之間，上演一幕幕內心戲。《禮物之靈》沒有跳脫刻板的男女關係，其中的身體政治、性別符碼、情慾表現，都還在探戈舞和古典現代舞的範疇裡。「性」涉及差異，慾望在吸引力之中被產出，慾望也是被差異性建構出來的。在這門情慾政治學裡，舞伴的凝視與撫觸是一種殖民權力的延伸。舞者可以選擇讓哪一個舞伴來慾望我，我既是慾望的客體，又是慾望的主體，得以對他者投射想像，這樣的過程形成一個不斷重複的迴圈。

舞作最後，舞者們慢慢穿上色彩鮮麗的衣物，在歌手 Soha 演唱“Mil Pasos”的歌聲中，一起背對觀眾，如歌名〈一千步〉（Mil Pasos）所言，一步一步一邊跳著源自南美洲的 Bachata 舞，一邊與觀眾漸行漸遠。他們推倒牆板，拉開遮光簾，打開華山果酒練舞場的玻璃門，走出戶外，眺望夜空，這支迷人的舞作在此結束。但這個結束或許將陳維寧編舞家之路帶到另一個地方，一個重新出發的開始。

標籤：Bachata,Tango,世紀當代舞團,性別符碼,性愛,情慾政治學,戀人,日常,禮物之靈,華山 1914,身體政治,陳祈知,陳維寧



當週評論

或許我們應當忘掉暗黑舞蹈，忘掉大野一雄與土方巽，忘掉山海塾，甚至忘掉永子與高麗，再來看《身在福島》。尾竹永子溫柔無聲地控訴核電為人類和地球帶來的浩劫，沒有叫囂怒罵，只有潛沈的反省。（陳祈知）

2019-09-04 舞蹈

走入荒冥，傾聽死者《身在福島》

演出：尾竹永子

時間：2019/08/10 14:30

地點：雲門劇場

文 陳祈知（專案評論人）

睽違六年，定居在紐約的日本舞蹈家尾竹永子（Eiko Otake, 1952 - ）再度踏上寶島，這回帶來的作品《身在福島》（A Body in Fukushima）是她第五度來台公演。前此，她每次都與她和丈夫尾竹高麗（Koma Otake, 1948 - ）組成的知名舞蹈二人組「永子與高麗」（Eiko & Koma）的名義演出，但是 2014 年尾竹高麗膝蓋受傷之後，無法經常參與演出，因此尾竹永子就展開「身在各地」（A Body in Places）行動展演，以及她與其他藝術家合作的「雙人舞計畫」（Duet Project）。永子與高麗在找不到合適的演出服裝時，往往全裸跳舞，但是對尾竹永子而言，

「身在各地」系列由她自己一個人跳舞，雖然表演時她身著衣物，在喻意上卻是更加赤裸裸的表現，在我看來是徹底地剝除外在的形式與制約。

儘管永子與高麗從不承認他們的舞蹈是舞踏，而是當代舞蹈，但是他們 1971 年曾隨土方巽習舞。1972 他們在東京以獨立藝術家之姿展開表演，同時師從大野一雄，大野一雄是永子與高麗夫婦唯一尊稱為「先生」（日文意為「老師」）之人；同一年，他們也到德國漢諾瓦向德國表現主義舞蹈家瑪麗·魏格曼（Mary Wigman, 1886–1973）的學生馬尼亞·施密爾（Manja Chmiel, 1922 – 2006）學習新舞蹈（Neue Tanz）。永子與高麗也和許多日本知識份子、作家、藝術家、舞踏家、舞踏手一樣，在 1960、1970 年代積極參與學生運動、反美日安保鬥爭。

《身在福島》開始之前，林懷民特地鄭重其事為觀眾演前導聆，他說尾竹永子是他一生的偶像與典範，今年六十七歲的永子仍在做她年輕時相信的事；永子十七歲到二十一歲之間，都在街上走路、參與街頭抗爭。演後座談的回應，也讓我們看見了當年的基進憤青永子。《身在福島》原擬和「身在各地」系列行動展演一樣，先播放影片，再於非劇場空間進行環境演出；但由於表演前一天，颱風過境，天候不穩定，考量安全因素，也由於影片長達三個多小時，未免觀眾在戶外過久體力不勝負荷，因此展演移往雲門綠劇場內進行。在尾竹永子現場演出之前與之後，各安排一段影片放映，這是 2011 年以來，她五度進入福島核災區，自 2014 年起，她帶著攝影家暨東亞歷史學者威廉·約翰斯頓（William Johnston）同行，在福島進行舞蹈創作，由威廉·約翰斯頓為她留下影像紀錄，配合尾竹永子的文字與經由她重組、剪輯、串連的影片，呈獻給觀眾。尾竹永子認為，之所以選擇靜態影像而不是動態影片，是因為照片影像抓住剎那瞬間，視覺意象比影片更強大更有力量。這是一部跳脫既定模式的紀錄片，也是一支超越傳統觀看經驗的舞作。

在影片中，我們看到福島災區令人怵目驚心的景象——野花野草恣意生長，綠意盎然，卻沒有人跡。尾竹永子穿梭於花草之間，但她知道，連露珠都有輻射。每個黑色的大垃圾袋裡，裝著一公噸的核廢料。以櫻花聞名的小鎮，一千五百棵櫻花同時綻放，無人觀賞。許多地方向日葵盛開，據說向日葵可以吸收輻射。東日本大震災之後，福島出現許多慰靈碑，銘刻著死者的姓名，同樣的姓氏意味著家族成員一起死了。日本政府執意明年 2020 東京奧運棒球賽將在福島舉行，究竟為什麼？廢棄的火車站，沒有人進出，尾竹永子拖著她用祖母的舊和服內裡親手縫製的被襖，倒臥在鐵軌間；「body」這個字，除了「身體」的意思，在英文裡

有時也指涉「屍體」，這樣的指涉在尾竹永子「A Body in Places」系列其他作品或許不存在，但在「A Body in Fukushima」是可以成立的。尾竹永子引領觀眾「傾聽死者」。影片最後，竟然出現了幾個人，他們應是原本住在此處的福島居民，如此理所當然的存在，在那樣的時空反而顯得不真實。永子與高麗的舞蹈向來以極緩慢的動作著稱，《身在福島》的照片定格，延伸、放大了緩慢的意義。

兩段影片放映之間的現場演出，尾竹永子出其不意地現身。她身著藏青色，綴著白色竹子紋案的浴衣式和服，站立在觀眾席左側上方，靜靜凝視著觀眾。影片中出現那條她用祖母的舊和服縫製的被襖，垂掛在她身旁的欄杆上。隨後，她端著一個透明臉盆，裡面裝著水，走進觀眾席；她將手中的白紙浸入水中，作勢將臉盆遞給觀眾。藉此，尾竹永子讓行為退到動作裡，藉由尋找日常生活裡被排除掉的、無意義的動作，讓無意識的情感透過身體語彙的裂縫爆發出來。細微的嘶嘶聲響，不是事先錄製的音效，而是從劇場外面傳進來的風聲，整場演出都沒有任何音效和配樂，在全然無聲的狀態下，觀眾屏氣凝神，反而強化了尾竹永子肢體的力量。

接著，她捧著被襖緩緩走進整片白的舞台，把一面紫一面紅的被襖攤在舞台上，旁邊散置幾枝白色菊花，和幾張巨大的白紙。尾竹永子趴在舞台上，用黑色炭筆在白紙上寫下「本」、「布」、「日」、「木」、「菊」……等漢字，再將白紙交給觀眾。白色菊花散發死亡與哀戚的氛圍，永子拾起菊花，將花朵放入口中咀嚼，再將菊花一一交遞、拋投給觀眾；幸運的我獲致她拋來的一朵白菊。永子拖著一張長條形的白紙，試圖從觀眾席右側的安全門逃脫，彷彿福島核災之後，居民撤出家園，遠離災區。過了一會兒，翼幕和舞台所有的幕全部打開，顯現綠劇場外面的美麗景致，金黃色的陽光柔和地灑下，風吹動樹木和草地，令人感覺舒服愉悅，畫面美得驚心動魄。就在我陶醉得近乎出神之際，永子打開一扇窗，身體朝外，上半身掛在窗框向外探，發出尖細的嘶喊。接著，她把長條形的白紙拿到窗外，白紙隨風飄揚；永子又把白紙夾在窗框，關上窗，於是我們看見一場白紙之舞——白紙像是招魂的幡旗在風中無依地擺盪。人死了以後，靈魂會到什麼地方？最後，尾竹永子又走入觀眾席，從最上方的觀眾入口消失。

核電廠和原子彈一樣都是利用核分裂的方式製造能量，「綠色消費基金會」董事長暨「公民電力公司」發起人方儉今年三月二十二日為文指出：「台灣核廢料中的鈾足以製造數萬顆原子彈，台灣如果發生核災很有可能超過福島。德國是在 311 核災後半年即宣布全面廢核的國家。」【1】《身在福島》將 311 之後渺無

人煙的福島現狀攤在世人面前，回應日本舞蹈的源頭。然而，日本舞蹈究竟是不是始於處理原爆創傷呢？這真是大哉問。1945年8月6日，美軍在日本廣島投下一枚後來被暱稱為「Little Boy」的原子彈，8月9日又在長崎投下另外一枚原子彈，造成兩個城市毀滅、無數傷亡和嚴重的輻射塵污染，日本裕仁天皇透過玉音放送，宣告日本無條件投降，終結第二次世界大戰——暗黑的死亡陰影，就是舞蹈的起點。但現在有不少學者，包括慶應義塾大學藝術中心土方巽文獻室森下隆主任都質疑「日本舞蹈始於處理原爆創傷」這樣的論點，他認為這是個很嚴重並且已經普及化的誤解，甚至去年已有法國學者出版日文書籍指正這長久以來對於舞蹈的誤解。由於1970、1980年代的歐洲仍深陷於對原爆的恐懼之中，因此有可能將這種情感轉移到對於舞蹈的理解。處理原爆創傷的觀點在西方世界大為盛行，或許和山海塾在全世界的成功與發展有關。原爆是山海塾藝術總監天兒牛大長期關注的母題，只不過被誤解為土方巽的初衷。【2】

或許我們應當忘掉暗黑舞蹈，忘掉大野一雄與土方巽，忘掉山海塾，甚至忘掉永子與高麗，再來看《身在福島》。尾竹永子溫柔無聲地控訴核電為人類和地球帶來的浩劫，沒有叫囂怒罵，只有潛沈的反省。歷經四十年，基進奮青一本初心，她依然相信藝術的力量可以對世界造成一些改變，積極地以舞蹈實踐她的理想，以她的身體帶我們到福島。

註釋

- 1、請見方儉的文章〈台灣核廢料中的鈾足以製造數萬顆原子彈，核電廠停機之後就安全了嗎？〉<https://www.cmmedia.com.tw/home/articles/14772>。
- 2、這些概念出自於我和舞蹈研究者，國立臺北藝術大學戲劇研究所博士生許韶芸的往返討論，特此致謝。許韶芸目前正在日本慶應義塾大學藝術中心土方巽文獻室進行為期一年的研究，為她專研土方巽的博士論文做準備。去年6月我到東京世田谷市立劇場觀賞山海塾早期代表作《金柑少年》（Kinkan Shonen, 1978），這是天兒牛大的自傳體舞作，內容講述一個生長在神奈川縣橫須賀市漁港的小學生，在操場上聽到空襲警報，昏倒之後做的夢。山海塾2017年7月來台公演的《回》（Meguri, 2015），副標題是「喧囂的海，寂靜的地」，我認為，天兒牛大其實是藉著《回》，藉由海百合滅絕事件，間接地在講述311大地震，引發大海嘯以及福島核災；無論是海百合的滅絕、地震、海嘯、核災，皆是地球上巨大的變化，這是《回》的作品潛意識指向。這支舞作撫慰了生活在日本，因為海嘯和地震而焦慮惶恐，失去安全感的人們，透過這樣的演出，超渡了那些被海嘯和地震帶走的亡靈。

標籤：Eiko & Koma, Eiko OTAKE, Manja Chmiel, Mary Wigman, 土方巽, 威廉·約翰斯頓, 學生運動, 尾竹永子, 尾竹高麗, 山海塾, 東京奧運, 林懷民, 核災, 瑪麗·魏格曼, 福島, 舞蹈, 行動展演, 街頭運動, 身在福島, 陳祈知, 雲門



當週評論

「賈伊洛洛三部曲」整合艾可的身體訓練、人文思考與海洋情結。從傳統提煉當代性，必須經歷時間的打磨，甚至經歷自我否定、自我拆解再重新建構自我。對此，艾可向觀眾做出絕佳的示範。（陳祈知）

2019-09-09 舞蹈

從傳統提煉當代性《鹽》

演出：艾可舞團（EkosDance Company）

時間：2019/08/14 19:30

地點：水源劇場

文 陳祈知（專案評論人）

2017年印尼編舞家艾可·蘇布利陽托（Eko Supriyanto）率領他於2013年成立的艾可舞團（EkosDance Company）來台演出「賈伊洛洛（Jailolo）三部曲」的前兩部曲《Balabala》（2016）和《哭泣賈伊洛洛》（Cry Jailolo, 2014），令觀眾耳目一新，也為臺北舞蹈界帶來不小的震撼。艾可自七歲起學習班卡席拉武術（Pencak Silat）及爪哇宮廷舞，從《Balabala》和《哭泣賈伊洛洛》，不難看出編舞家運用了這兩種舞藝的元素。五位女舞者表演《Balabala》時，從頭到尾雙手握拳，扭轉雙臂，那是班卡席拉武術師持著刀刃或長矛的手勢。【1】她們做出大量彈

跳動作，時快、時慢、時停頓、時迴轉，表情強悍；當舞者依姆納·梅莉雅·玫蘭（Yimna Meylia Meylan）急速、筆直衝到我面前時，我的眼淚瞬間落下，因為她的爆發力太强大了。最後，所有舞者站立，抖動臂膀，表情帶著些許愠怒，以印尼文說：「我現在很累，不要跟我講話。」；《哭泣賈伊洛洛》由七位男舞者扮演賈伊洛洛海域的魚群，他們身姿柔韌，扭轉身軀和手掌的動作，彷彿海裡的游魚對抗水波的阻力。兩支舞作，舞者的隊形變化都非常巧妙，形成一種自由與規範並存的流動性。當時我明確感受到，艾可奠基於傳統，從傳統跨越到當代，建立自己獨到的舞蹈語彙同時，並沒有背棄傳統，我十分欽佩。這場演出，成為我接觸賈伊洛洛文化的契機。【2】

期盼多時，「賈伊洛洛三部曲」終章，艾可的獨舞《鹽》（Salt, 2017）今年夏天終於來到臺北演出。空曠的舞台拉出綿遠的景深，中間堆疊著細微白粉，觀眾席前方鋪展一片長條形、反射銀色光芒的金屬紙箔，像是陽光照射在海灘與海水交界處閃耀著粼粼波光。金屬紙箔的另一端，就是舞蹈家艾可和大提琴家迪瑪望·克里斯諾瓦·亞基（Dimawan Krisnowo Adji）置身的海洋。初始，艾可背對觀眾，從暗到近乎全黑的右下舞台緩緩出場，他逐步倒退，也就逐漸趨近觀眾，直到定立在右舞台中央。燈光稍亮，幾近赤裸的艾可，背部的肌理和律動清晰可見；此刻，大提琴琴音嘈切、尖銳，與艾可緩慢的動作形成巨大的反差。

兩人雙雙退場之後，艾可換了一套白紗裙出場，他走到舞台中央，撩起裙擺，踩踏那堆白粉，在細微的白粉上起舞。隨後，他趨身從白粉堆裡拾起一朵白玫瑰，放進口中咀嚼，吐納著舌，扭曲著臉，這是印尼靈媒做法時的行為；事實上，舞蹈的起源，有一部份來自於祭儀，遠古時代無論是祈雨、占卜、請神、送神、問卦，都藉由舞蹈與神靈溝通，取悅不可知的神秘力量，而且幾乎世界各國文明皆然。艾可的舞步愈來愈急促，揚起細微的白粉，於是白粉輕盈地飄揚，飛入觀眾席上方，叫人癡迷——深潛海底所經歷的氤醉，是否就是這樣無以名狀的境界？此時，艾可是廣袤海洋中的微小蜉蝣，也是一個浩瀚無垠的宇宙。

艾可進場後，大提琴家與他再度現身，艾可換上以深藍色布條縛綁在下身做成的短褲。東南亞人非常擅於使用布料，一塊布可以產生千百種變化。艾可位移的舞步，烙印他踏過白粉之後，遺留的足跡。這一段舞蹈除了表現艾可所受的印尼傳統舞訓練，也蘊藏他的當代思考。艾可不追問傳統舞的下一步在哪裡，傳統舞可以到什麼地方，艾可直接帶領傳統舞抵達他想去的地方。

「賈伊洛洛三部曲」整合艾可的身體訓練、人文思考與海洋情結。從傳統提煉當代性，必須經歷時間的打磨，甚至經歷自我否定、自我拆解再重新建構自我。對此，艾可向觀眾做出絕佳的示範。編舞家艾可·蘇布利陽托等待鹽結晶的過程，就是孕生自己嶄新的舞蹈語彙的過程。

註釋

1、這是演後座談時，艾可告訴我的答案。艾可非常重視演後座談與觀眾的互動、交流，也藉此讓舞者表達想法。

2、2008年我到印尼日惹（Yogyakarta，簡稱Jogja）和雅加達（Jakarta）參加印尼舞蹈節，在那裡看到很多東南亞舞者極為純粹的身體，非常驚艷；當時我在雅加達就看過艾可的舞作，但並不認識他。2017年，8月17日印尼國慶日前後，因緣際會，我去了賈伊洛洛一趟，領略當地與臺灣極大的文化差異。賈伊洛洛位於北摩鹿加群島（North Maluku，古稱「香料群島」），島上的景物散發一種原始、質樸、雜沓之美，居民主要信仰基督教，據悉是荷蘭殖民印尼時期傳入的。賈伊洛洛人對外地來的人非常熱情友善，他們的性格大多自在隨性，過著「帝力於我何有哉？」的生活。印尼無論是文化、宗教、族群、生態、地貌都非常多元。

標籤：Balabala, Cry Jailolo, Eko Supriyanto, Ekosdance Company, Salt, 印尼, 哭泣賈伊洛洛, 水源劇場, 祭儀, 臺北藝術節, 艾可·蘇布利陽托, 艾可舞團, 陳祈知, 靈媒, 鹽

當自己成為異己《陌生人》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2019-11-11

演出：阿喀郎·汗舞團

時間：2019/10/27 17:00

地點：臺中國家歌劇院中劇院

戰爭做為藝術表現的主題，在文學、視覺藝術、戲劇、電影領域不勝枚舉，然而在舞蹈領域，舞作多半探討人與自我或他者之間的內在戰爭、人性衝突、情感糾結……等等，較少直陳戰爭對人類造成威脅、傷害的作品。例如碧娜·鮑許 (Pina Bausch, 1940 – 2009) 舞作《穆勒咖啡館》(Café Müller, 1978)，最後舞台上遍布傾倒的桌椅，某種程度暗示第二次世界大戰之後，德國社會的蕭條景象，隱晦譬喻戰爭的殘酷。阿喀郎·汗舞團 (Akram Khan Company) 編舞家——英籍孟加拉裔的阿喀郎·汗 (Akram Khan, 1974 –) 舞作《陌生人》(XENOS, 2018) 則是直指第一次世界大戰的死亡陰影，140 萬印度傭兵為殖民宗主國英國打的一場白

種人的戰爭，甚至在口白裡毫無掩飾地扣問：「誰的戰爭？誰的火？這是誰的手？誰的腳？誰使我的腳走路？誰的憤怒？誰的呼吸？誰舉起我的槍？誰開的槍？為了誰？我的結局是什麼？我的結局在哪裡？你在嗎？聽得見到我說話嗎？……再一次，我殺了人。然後被殺死。再一次，我殺了人。我孤單一人。難道這還不夠嗎？」

2013年阿喀郎·汗在國家戲劇院演出《DESH》（2012）之後，林懷民說：「阿喀郎一定還會再來。」睽違六年，成名甚早、獲獎無數的阿喀郎·汗為臺灣觀眾帶來其舞蹈生涯最後一支獨舞《陌生人》，首站是他初次造訪的臺中國家歌劇院。這部絕佳之作以超凡的力量撼動人心，除了持續處理阿喀郎·汗的文化認同，更充分展現這位傑出舞蹈家與合作藝術家的高度、視野與格局。

觀眾入場時，兩位北印度傳統樂師即盤坐在舞台中央，一位擊鼓，一位吟唱；吟唱的樂師有時還比畫手勢，或是拍腿、擊掌。《陌生人》的舞台明顯具有戲劇性——從舞台上垂懸一排燈泡，散發熾黃亮光；紅色的舞台面從上舞台朝下舞台攏起，形成斜坡；舞台上放置著坐墊、地毯、鼓、椅子、桌子、木箱，左上舞台懸掛著鞦韆，每一件日常生活傢具器物一角，都綁繫著從斜坡頂端延伸出來的繩索。雷聲響起，燈泡閃了一下，樂師繼續吟唱。出其不意地，阿喀郎·汗從右上舞台縱身而出，一出場即撲倒在地，腳踝繫著足鈴（ghungroo），身體被粗繩綑綁，他用力甩開繩索。隨即雷雨聲大作，阿喀郎·汗掙脫繩索，於是繩索被拉回後台。巨大的雷聲又響起，停電了，盜火的阿喀郎·汗擦亮火柴，站在渺渺火光裡，口白緩緩道出：「不要以為這是戰爭。這不是戰爭，這是世界末日。」

阿喀郎·汗自7歲開始學習的卡達克舞（Kathak）是說書的藝術，是一種融合舞蹈、音樂與敘事的表演形式，演出時樂師藉吟唱敘事，舞者也透過程式化的動作、手勢、唸白說故事，舞蹈中有音樂性，音樂中有戲劇性；舞者的身體同時也是樂器，急促的踩步聲和足鈴發出的清脆聲響，獨特的韻律加上大量急速旋轉的動作，這些都是阿喀郎·汗舞作的基本元素，對臺灣的觀眾而言並不陌生。但是在《陌生人》裡，卡達克舞的比例減少了，增添更多戲劇性的身體表現和情節鋪陳。

燈光再度亮起，樂師繼續吟唱。阿喀郎·汗旋舞，不一會兒，他跌坐在鞦韆旁的桌子上，桌腳被他弄斷了，接著他從損毀的桌上捧起一把黑土，走到舞台前端中央，把黑土放在地上。又是一陣急旋之後，阿喀郎·汗蹲下來，解開繫在他腳踝上百顆成串的鈴鐺，倒臥在舞台中央，兩位樂師抱著樂器分別由左右兩側出場。阿喀郎·汗起身，將成串的足鈴纏在自己身上，於是美妙的樂器化為長條的步槍

彈匣袋和箝制戰俘的鐵鍊枷鎖，披掛在傭兵阿喀郎·汗身上，正如阿喀郎·汗所言：「我跳舞的身體，被當成戰爭的工具。」接著，舞台上所有的傢具器物全部被繩索往後拉，我這才明白何以這些器物都牽繫著繩索；阿喀郎·汗奮力想把它們拉回來，事與願違，所有的器物消失無蹤，於是記憶撤退，尋常的生活場景蕩然無存，獨留孤軍阿喀郎·汗回到戰爭現場，待在幽暗死寂的戰壕裡，使得他原本直立舞動的身軀，被迫貼地匍匐蠕行。他幾度拉著繩索，試圖爬上斜坡、爬出壕溝，卻總是不由分說地滑下來，只能絕望地蹲踞在壕溝裡，抱頭思索。有時他雙臂攬著繩索，朝著地面，由上順勢往下走，身體與斜坡面呈四十五度角，他的影子就映在斜坡舞台面、戰壕裡。

在一片震耳欲聾的樂聲中，5位樂手彷彿懸在半空似的，以驚人的姿態出場，他們分別是小提琴演奏家 Clarice Rarity、吟唱歌者 Aditya Prakash、低音大提琴演奏家暨歌者 Nina Harries、打擊樂器暨手碟鼓演奏家 B. C. Manjunath、低音薩克斯風演奏家 Tamar Osborn。這五位樂手究竟是高高在上審視眾生的神祇，還是無形無體悲憫世人的存在？樂手如幻影消翳之後，歷經戰火、用來掩埋屍體的黑土從舞台上方淌洩下來，阿喀郎·汗自斜坡頂端滾落，捧起黑土，往上攀爬，向下走……幾度重複，像是無法逃脫命運的薛西弗斯。遠方傳來狗吠聲，他爬到斜坡頂端，看見一架留聲機。他好奇地察看留聲機，拉起長條繩索，將繩索與繫著留聲機的繩子打結，於是接上訊號，留聲機開始發出聲音，字句模糊難辨。隨後，留聲機擺動起來、轉圈，甚至發出亮光，將阿喀郎·汗的影子打在斜坡上。五位樂手再度出現，演奏柔情的音樂，又在一陣閃光後消失。阿喀郎·汗倒地，滿懷恐懼抱住自己的身體，滿身塵土。在此，繩索形現第一次大戰時期戰地的電纜，軍事將領必須以留聲機向戰地士兵傳達軍令，接上電纜，留聲機才能發揮作用；接電纜是一份相當危險的工作，若是接錯線讓敵軍得知我方軍情，往往電纜兵就會招致殺身之禍，因此這份職務多半由殖民地傭兵擔任。那架留聲機於此也是一盞探照燈，搜索逃亡士兵與戰俘的同時，這盞探照燈也如燈塔般，讓人知道自己身處何方——即使逃亡也要找對方向。

不得不讚嘆，最後伴隨著阿喀郎·汗揭露戰爭的冷酷無情，五位樂手演奏的莫札特《安魂曲》（extracts from Wolfgang Amadeus Mozart's "Requiem in D minor KV 626"）無比悲壯。當這段熟悉的樂曲響起，我深深震懾，啞口無言，全然體會藝術如何超越肉身的死亡，昇華人類的苦難。最後的高潮是，紅色的微光下，阿喀郎·汗從斜坡上滑落；彷彿大地開出一個缺口，數以千計的毬果，排山倒海從斜坡頂端滾下來，阿喀郎·汗俯身跪地，拾起一顆毬果仔細端詳。那一顆顆毬果象

徵戰爭中陣亡士兵的屍體，孤身處於戰壕中的阿喀郎·汗是否時時刻刻想尋找、埋葬同袍戰友的屍體？他屈身抱頭痛哭，藉由安魂曲平撫內心的傷痛、告慰亡靈。對於出生在英國的阿喀郎·汗而言，毬果意味著聖誕節的到來，在這家族團聚的歲末時節，生長在熱帶地區的印度傭兵被迫離鄉背井，置身冬日會下雪的國度，打一場犧牲自己，卻被白種人建構的歷史抹除的戰役。令人感覺寒冷的不是冬雪，而是傷亡的殖民地傭兵，在歷史上的「被消失」。

舞者的身體不會說謊，隨著阿喀郎·汗年歲增長，他深知自己的身體質素已不同於過往，炫技早已不是他的追求，他的舞蹈因而更加探索內在性靈，凝煉更純粹的藝術結晶。《陌生人》深刻反思戰爭的意義，觸動無數觀眾，促使阿喀郎·汗的藝術成就更上層樓。透過這部鉅作，阿喀郎·汗告訴世人：「當我的身體不再是我的身體，當我對我的身體失去自主權，當我的身體成為完成別人意志的載體，自己即異己，自己就是自己的陌生人。」

標籤

Akram Khan · Akram Khan Company · DESH · Kathak · Pina Bausch · XENOS · 內在性靈 · 卡達克舞 · 戰爭 · 現場演奏 · 碧娜 · 鮑許 · 臺中國家歌劇院 · 阿喀郎·汗舞團 · 陌生人 · 陳祈知

在實質的異鄉尋找心靈的原鄉《異鄉人》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2019-11-14

演出：賴翠霜舞創劇場

時間：2019/10/18 19:30

地點：台江文化中心台江劇場

編舞家賴翠霜生於臺南後壁，幼年時即因父母工作關係舉家搬遷至臺北，直至完成大學學業之後，遠赴德國福克旺大學深造，以專業舞者的身份旅居德國近二十年，深刻體悟「異鄉人」的處境；久而久之，德國逐漸成為她的第二故鄉，但始終不是心靈的原鄉。從異鄉返國之後，家庭、記憶、關係、旅行成為經常出現在她舞作中的主題。賴翠霜舞創劇場近兩年來應臺南市政府文化局邀請，推出強調「在地化」的雙年製作計畫，參與創作的舞者、樂手、藝術家、設計師、行政人員大多來自於南臺灣，藉由這次駐地創作，賴翠霜重新認識臺南這個對她而言具

有異鄉感的故鄉，舞作《異鄉人》(Stranger, 2019)乃應運而生；這支舞作同時也是本屆由周伶芝、郭亮廷策展的「2019 臺南藝術節」演出之一。

《異鄉人》令人耳目一新，賴翠霜並沒有讓行旅異域的故事有個沈重的開始：舞者陳盈琪、陳佳宏、陳芝藟、黃郁棻在聚光燈下輕快起舞，彷彿在旅途中趕路的人們；位於右下舞台的吉他手趙自在、長笛手吳亭儀、小提琴手林禹彤演奏氣氛愉悅的樂曲。樂聲停歇，樂手們放下樂器，加入舞者陣容；其中趙自在因為體型極為龐大，特別引人注目，他的肢體靈活有致，動作敏捷。然而，就像很多人年幼無知時，常會無來由地欺負身材肥胖的同伴，趙自在也遭受其他舞者排擠、霸凌，他極力抵抗，也試圖掙脫孤立。整體而言，三位參與舞蹈的樂手肢體協調性都非常好，演出戲劇張力十足，頗有專業舞者的架勢，相當令人驚喜，因為樂手加入舞蹈的舞作不多，樂手跳舞還能跳得這麼好的，更是少之又少，難能可貴。

編舞家運用燈光製造狹長筆直的旅途路徑，一位女舞者沿著路徑每走幾步就放掉身體的力量，向左右兩側傾倒，陳佳宏和趙自在就在兩旁將她推回原來直立的姿勢；人獨自行旅異地時，很容易產生自我衝撞和對外在世界的懷疑，此時旁人的扶持，協助迷失的異鄉人回到正軌，繼續前進。旅人穿上大衣，提起行李箱或旅行袋，他們有時表情木然地行走，有時一個接一個流暢地拋接旅行袋。另一位女舞者打開行李箱，掏出裡面的衣物，坐在行李箱旁邊以異國的語言說起話來。行李箱裡裝著過去，異鄉人提著行李箱默默走向未來。陳佳宏提著旅行箱，揹著後背包，一件一件增添，直至身上的物件幾乎不勝負荷。偶爾樂手帶著樂器穿梭在舞者之間演奏，他們有時相依相偎、互相纏繞，有時各懷心事、彼此冷漠以對。穿著大衣的小提琴手林禹彤甚至一度躺在地上以腳掌緩緩推移身體，一邊拉小提琴。許多細節都是編舞家和藝術家們巧妙高超的安排。

最值得探討的一段，是長笛手吳亭儀身穿日式服裝，一邊吹奏長笛，一邊慢慢前進，其高低起伏的身體產生微妙的律動。乍看之下，她竟有四足，待她靠近觀眾，並且姿勢產生變化，這才知道，原來她的長裙底下藏匿著舞者陳佳宏，她跨坐在陳佳宏身上；陳佳宏承載著吳亭儀的身體，帶動她的姿勢、動作。這是一段半即興舞蹈，吳亭儀吹奏的樂曲有固定的曲式，也有一部份隨著陳佳宏的身體律動而增減音律，音樂結構也配合陳佳宏的移動速度改變；陳佳宏的動作維持一定的結構和動線，但也會跟隨音樂強度、速度、情感的變化而改變身體的動態，兩人持續處於溝通與配合的狀態。長笛通常吹奏西樂，但此時吳亭儀吹奏的，卻是變調的《安平追想曲》，運用這首描述十九世紀末期臺南女子金小姐和負心荷蘭船醫

苦戀的老歌，處理臺灣「被殖民」的歷史情結——表面上吳亭儀是存在的主體，擁有自由意志，實際上吳亭儀是被陳佳宏操控的傀儡，隱喻臺灣與殖民宗主國的關係。

舞作最後，一男一女提著旅行袋，互相尋找卻未曾相遇，吉他樂音詮釋他們此刻的心情。陳佳宏蹲下，以粉筆在舞台上大面積地畫出他在歐洲流浪那幾個月，經常造訪之處，諸如荷蘭舞蹈劇場等等。最後，一位舞者騎著從開場就倚在左下舞台牆面的腳踏車，環繞舞台中間的舞者；舞台燈光漸暗，獨留腳踏車騎士手中的手電筒燈光，一圈一圈環照著黑暗中的異鄉人。

賴翠霜和參與演出的幾位舞者曾經是「實質上的」異鄉人，在不屬於自己的國度生活，不是歸人，是過客，他們將這樣的生命經驗呈顯在《異鄉人》裡。除此之外，這支舞作表現更多的是「心靈上的」異鄉人，當一個人身在自己的家鄉，卻缺乏踏實感、心靈上的歸屬感、對土地的認同、與他人和環境格格不入，異鄉感油然而生。離鄉是探索異文化的途徑，自我追尋是永無終點的旅程。

標籤

2019 臺南藝術節·台江劇場·台江文化中心·心靈歸屬·現場演奏·異文化·異鄉人·賴翠霜舞創劇場·陳沂知

關於生死臨在的辯證《關於大野一雄》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2019-12-13

演出：川口隆夫 (Takao KAWAGUCHI)

時間：2019/11/26 19:30

地點：華山 1914 文創園區東 3 館烏梅劇院

今年八月，新加坡藝術家徐家輝 (CHOY Ka Fai, 1979 -) 為臺灣觀眾帶來作品《極黑之暗》(Unbearable Darkness, 2016)，在水源劇場演出兩場。創作這部作品之前，徐家輝赴日本舞蹈宗師土方巽 (Tatsumi HIJIKATA, 1928 - 1986) 位於日本靜岡縣伊東市的墳前祭拜，請恐山靈媒松田広子召喚土方巽之靈，讓此靈附身於松田広子，以回覆徐家輝提問，進而邀請土方巽參與《極黑之暗》演出，於是現場演出者除了舞者 Neji Pijin、薩滿實習生 Saori Hala，還有觀眾席第一排正中央，以衣服和足袋現身的土方巽之靈，土方巽甚至佩帶工作證。徐家輝以多媒體數位科技製造虛擬影像，複製土方巽舞作的動作，讓土方巽的化身 (avatar)

以擬像的形式出現，並以虛擬影像創造土方巽未曾編創的作品和動作，例如《土方巽和十二位弟子》，將土方巽比擬為耶穌基督，呼召十二位門徒，這段影像表面上讚揚土方巽地位崇高，實際上是以戲擬的手法嘲諷舞蹈界將土方巽神格化。1986年，土方巽以58歲壯年癌逝，徐家輝卻以影像虛擬2020年土方巽92歲時的化身。謝幕時，20歲、31歲、40歲、44歲、58歲、92歲的土方巽同時出現在畫面裡。徐家輝甚至祭出虛擬偶像「初音未來」為未曾發生的「東北奧運2020大會」獻上勁歌熱舞。在虛擬世界裡，任何無中生有的人事物都可以成立，號稱「後現代大祭司」的法國哲學家／社會學家／後現代形上學家布希亞（Jean Baudrillard, 1929 – 2007）早已提出此見：「擬仿物本身即為真實。」因為整個後現代社會就是一個超真實（hyperreal）的世界。

初冬十一月，日本藝術家川口隆夫（Takao KAWAGUCHI, 1962 – ）則在華山1914文創園區烏梅劇院演出《關於大野一雄》（大野一雄について / About Kazuo Ohno, 2013），透過觀看另一位日本舞蹈宗師大野一雄（Kazuo OHNO, 1906 – 2010）演出錄像，以自己的肉身分毫不差地複製大野一雄的舞作，舞台、燈光、服裝皆與原作有接近百分之百的相似度，音樂則選用和大野一雄演出時同樣的樂曲，以古典的手法擬仿大野一雄的演出。開演一個小時之前，川口隆夫就已出現在烏梅劇院外，坐在烏梅劇院與光點華山電影館之間的空地與友人交談，四周散置許多垃圾般的雜物：腳踏車、空鋁罐、空保特瓶、木梯、紙張、塑膠繩、樹枝、草蓆、玩具、紙箱、電風扇……以及一塊上面用毛筆寫著「O氏の肖像 1969 THE PORTRAIT OF MR O」的白布條，《O氏の肖像》是1969年大野一雄演出長野千秋導演的電影。川口隆夫只出現一會兒就消失無蹤，大約半個小時之後，他又無聲無息地從劇院遠方的樹林旁邊現身，逐漸地，觀眾發現他了，遂趨近他所在之處觀察他的行為，隨著他移動。到了劇院外圍的雜物散置處，他有時自顧自進行無意識的行為，在地上翻滾、把寫著「O氏の肖像」的白布條綁在身上拖著行走、爬上木梯擺動樹枝等等，有時隨機地和觀眾產生詼諧的互動。大部分的時候，行為現場沒有播放音樂，但有時也播放大野一雄演出時常用的樂曲，例如貓王 Elvis Presley 演唱的歌曲〈Can't Help Falling in Love〉、巴哈 D 小調觸技曲與賦格（"Tocatta and Fugue in D minor BWV 565" composed by J. S. Bach）。當他全身裹上各種雜物，伴隨著巴哈的音樂，朝烏梅劇院入口走去，觀眾尾隨他走入劇院，自由入座後，演出正式開始。

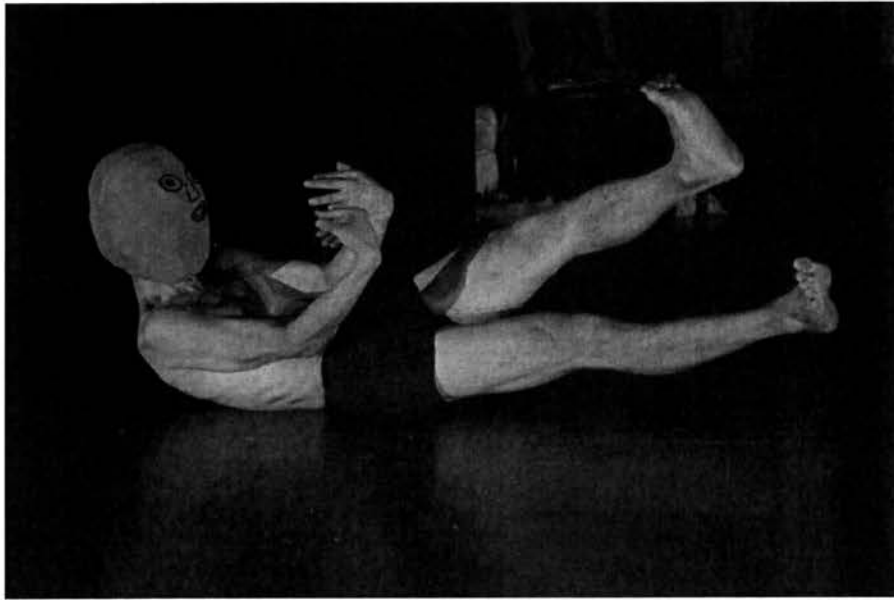


關於大野一雄（臺北表演藝術中心提供）

川口隆夫卸下裹滿他全身的雜物，全身赤裸，走到右下舞台的衣飾區，從衣架上取下服裝，一件一件地穿上，沒有將臉部和全身塗白。舞台並未鋪設舞蹈地板，僅用烏梅劇院原有的水泥地板。從服裝就可看出首段表演是大野一雄《我的母親》（*わたしのお母さん / My Mother, 1981*）裡非常有名的段落〈胎兒之夢〉（*胎兒の夢 / Dream of Fetus*）；胎兒的生命始於精子和卵子的結合，萬中取一的精子，在與卵子合而為受精卵的那一個生之瞬間，同時也是其他數以萬計精子的死亡。接下來幾乎每換一段舞作就更換一次符合該段舞作的服裝，大野一雄尤其喜愛著女裝跳舞。川口隆夫穿上黑西裝黑長褲表演亦出自《我的母親》的〈愛之夢〉（*愛の夢 / Dream of Love*）之後，棲身蹲踞在聚光燈下，對著鏡子畫起白妝、黑眼線、挑得極高的眉毛、誇張的藍眼影、口紅，鏡子前面擺著象徵愛與美的紅玫瑰與白玫瑰。化好妝之後，川口隆夫退場，天幕映現影片，是大野一雄的次子大野慶人（*Yoshito OHNO, 1938 -*）在父親過世之後，手執著以父親形象製成的人偶，與父親共舞。接著是令人錯愕，不知是真是假的五分鐘中場休息。

最讓我動容的段落，是下半場演出，選自大野一雄代表作《阿根廷頌》（*ラ・アルヘンチーナ頌 / Admiring La Argentina, 1977*）的〈天堂與地球的結婚〉（*天と地の結婚 / Marriage of Heaven and Earth*），這段舞蹈，瘦骨嶙峋的大野一雄站在一柱燈光下，只穿黑色貼身短褲和黑色爵士鞋，雙膝向內微屈，以整首巴哈

《聖母頌》（“Ave Maria” composed by J. S. Bach）的時間，把手抬高，從頭到尾姿勢固定不動。1994年六月，林懷民邀請大野一雄與大野慶人父子來台，於國立藝術學院（今「國立臺北藝術大學」）舞蹈廳公演《睡蓮》（睡蓮 / Water Lilies, 1987）與《死海》（死海 / The Dead Sea, 1985）。在這之前的四月九日，雲門舞集在臺北市知新生活藝術廣場舉辦雲門文化講座，由林懷民、王墨林、曾明生主講「山海塾、白虎社、大野一雄」，林懷民特地描述〈天堂與地球的結婚〉這段舞蹈，他說一直到他看了大野一雄這段舞，他才真正瞭解聖母瑪麗亞和巴哈《聖母頌》有多麼偉大。然而，表演這段舞蹈時，川口隆夫頭上戴著一個球形的橘色頭套罩住全臉，上面畫了一個逗趣的人臉，提醒我，他不是大野一雄，是川口隆夫。



關於大野一雄（臺北表演藝術中心提供）

《阿根廷娜頌》的重要性在於，大野一雄首度受到舞蹈啟發，是1929年他23歲時，在「東京帝國劇院」觀賞本名為 Antonia Mercé 的西班牙知名佛朗明哥舞者 La Argentina（阿根廷娜）表演。有別於其他舞蹈家展現精湛的技巧，阿根廷娜以其迷人的風采和獨特的個人魅力深深震懾大野一雄，令他感動得無以復加，這場演出改變了大野一雄的一生。我的理解是，對於大野一雄而言，阿根廷娜無異於聖母瑪麗亞，因為1938年，32歲的大野一雄受日本陸軍徵召入伍，之後7年的時間都在中國華北參戰，第二次世界大戰之後成為俘虜，被拘禁在南洋將近

一年，直到 1945 年底才被遣返回日本。這場殘酷的戰爭，讓大野一雄產生臻至哲學境界的先驗感受：「當我在屍橫遍野的戰場上，無力舉足向前時，阿根廷娜就會伸出雙手，攙扶著我。」這種生死臨界，在生邊緣的死亡，對生、死、美的探求，不斷地在大野一雄的舞作中產生辯證。大野一雄認為：「每一個活著的人身體裡都有很多死去的人，他們不是死去，他們是在活著的人身體裡面，重新活起來。」生與死同居於身體裡，大野一雄和土方巽的舞踏皆是如此。國立臺北藝術大學戲劇系林于竝教授在其開設的日本舞踏課堂指出：「直到 1977 年，71 歲的大野一雄發表《阿根廷娜頌》，大野一雄的舞踏才真正出現，真正成立。從 1968 年到 1977 年，阿根廷娜存在於大野一雄的身體裡，整理了十年。」

土方巽的舞作都經過精確的編舞，大野一雄的舞作除了精確的編舞，還加入大量即興。相對於土方巽舞踏的猥瑣、陰暗、散發死亡氣息，大野一雄的舞踏是優雅、高貴、深具氣質美的，川口隆夫刻意強調大野一雄超凡之美。然而，大野一雄獨有的「躊躇美學」、異常大的手、深邃的哲學意境、令土方巽極為困惑的「身體的抒情性」，是別的舞者無法複製的。大野一雄利用手的不確定性進行即興舞蹈，像盲人在黑暗中探索世界，以手的模糊性製造舞者與時間空間的模糊性，致使整個空間被身體化，形成身體和空間的不確定性。

舞踏講求的不是「身體」，而是「肉體」——「身體」已受某些社會律則及精神結構所規約；而土方巽和大野一雄重新打造的「肉體」便是為了抗搏這種遭知識、權力所編制的社會性身體，以重新拾回存於自身的政治動能。舞踏的美學不是「再現」，而是「表現」——「再現」是對某個對象物、標的物的投映或模擬，設定了某個更高階的、具有超越性的中心或精神結構；但「表現」則是純粹地呈顯自身，不再使身體淪為表現之物的媒介。《極黑之暗》和《關於大野一雄》的確讓觀眾看到肉體，然而，二者都再現了大師的作品；做為表現的肉體，則出現在《極黑之暗》獨立於土方巽舞作之外的段落，以及《關於大野一雄》川口隆夫引領觀眾進劇場前的戶外行為。延伸思考，根據柏拉圖的理型論(Plato's theory of ideas)，現實世界之上存在著形而上的理型界，現實世界是理型界的模本(copy)，藝術又是現實世界的模本，亦即模本的模本(copy of copy)。川口隆夫複製大野一雄的藝術，那麼他的作品是否成為模本的模本的模本呢？

如前所述，1994 年大野父子來台公演《睡蓮》與《死海》，當時大野一雄已高齡 87 歲。演出前，大野一雄接受媒體採訪時表示：「在我的生命中沒有生與死的分別，我將一直在舞台上跳到死，甚至死了也一樣演出。」這是何等高超、何

等前衛的哲學！川口隆夫的《關於大野一雄》或許有美學問題，但是如演出宣傳所言，他「透過自己的身體實際感受與探索，在觀看（大野一雄舞蹈）影片時感受到的那份震撼」，這點是深深憾動我的。在舞蹈裡，特別是大野一雄的舞蹈裡，關於生與死臨在的辯證是永無止息的，川口隆夫勇敢地探觸這場辯證，值得肯定，但我更期待看到他對這場辯證提出的觀點，「復刻」以外的概念，【1】以及他所理解的生死。

註釋

1、試問，許芳宜依照錄影帶學會瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894—1991）的舞作，不也是「復刻」的概念嗎？

標籤

土方巽·大野一雄·對抗知識·山海塾·川口隆夫·曾明生·松田広子·林懷民·極黑之暗·烏梅劇院·王墨林·生死·白虎社·精神·肉身·舞蹈·華山 1914 文創園區·陳祈知·靈媒

去符號化的本質之舞《器》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2019-12-30

演出：戴米恩·雅勒 (Damien Jalet)、名和晃平 (Kohei NAWA)

時間：2019/11/16 20:00

地點：淡水雲門劇場

舞蹈與雕塑合作，相當知名的前例是瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham, 1894 – 1991) 邀請雕塑家野口勇 (Isamu NOGUCHI, 1904 – 1988) 為其舞作設計舞台，此時雕塑已跳脫舞台布景的功能，是獨立的作品，同時亦與舞者的表演互相配合，詮釋舞作。比利時獨立編舞家戴米恩·雅勒 (Damien Jalet, 1976 –) 則是邀請日本知名雕塑家名和晃平 (Kohei NAWA, 1975 –) 參與舞作《器》 (Vessel, 2016) 的創作，在承載著水的舞台中央安置一座白色、形似火山口的裝置，濃稠的白色

液體不斷地在火山口翻攪著，據悉這是名和晃平透過一些媒材實驗，「找到了一種馬鈴薯澱粉，若混入水，就會改變它的型態。假使你移動它，它是固態，要是停止移動，它就會完全液化。」【1】於是這種奇異的化學變化改變了物質的物理狀態，任其在固態與液態之間幻形，使這座雕塑成為有機的生命體，在切割有形空間的同時流露無形的時間感。除了舞蹈與雕塑，原摩利彥（Marihiko HARA, 1983 - ）的原創音樂敏銳而精準地掌握舞作的質感與節奏，樂聲以充滿宇宙感的頻率為主，鮮少旋律性的音樂。

舞作最初，整個舞台極度暗黑，待燈光微亮，才顯現前述的潔白雕塑，以及映著粼粼波光的滿台水池，和以手撐地向後倒臥的舞者，他們在水中緩慢移動，觀眾看不見他們的頭和臉，然而藉由他們肌肉的收縮張弛與呼吸吐納所形成的骨骼律動卻是清晰可見，肌理結實線條優美。每位舞者都近乎赤裸，僅著膚色肉胚貼身短褲，從舞者的肩膀、胸部、腰部的線條隱約可以辨認他們的性別，但整體而言，這些舞者在《器》的舞台上「去性別」、「無性別」的，個體與個體之間並無差異。一度，舞者將腹部撐漲至極，又令其凹陷至極；當腹部凹陷時，身體儼然一只神秘的容器。有時舞者起身呈跪姿或站立，此刻他們的姿勢都是向前傾身，腰部向下將身體對折，頭部朝下臉部朝後，膝蓋向內向下彎曲，雙臂自肘部彎折環抱著頭部，上半身左右晃蕩，呈現左右對稱的形體。與其說是人類的身體，這些舞者的身體更趨近於野獸、昆蟲、兩棲動物的身體。接著幾位舞者自水中移動到雕塑上，在火山口的位置各自進行同樣的動作，或是互相堆疊身體，例如一人跪臥在另一人之下，兩人的身體交融纏繞，有時甚至糾結在一起，可以想見編創、排練这支舞的過程，這兩位身體交疊的舞者必定經歷長時間的磨合，以建立讓彼此感到舒適愉悅的關係。他們也會捧起白色融漿，塗抹在自己和其他舞者身上。最後，一位舞者蹲身抱頭，另外一位舞者在他前方，從火山口白色融漿裡站起來，直立身體，前行幾步後定立，接著向左右兩側傾晃身體，慢慢深陷，逐漸沒入白色融漿中；這是一位男舞者，他是《器》唯一一位露出臉部的舞者，也是整支舞唯一一次和最後一次讓舞者露臉。

《器》的創作概念就是把身體當做動態的雕塑，呈現「去符號化」的身體。人的臉部、面貌是最容易顯現性別、人種的部位，承載非常多的符號，因此《器》試圖探索隱藏頭部之後，「去符號化」、「去性別」、「去個體性」的身體有什麼可能性。對於重力的挑戰始終是編舞家必須面對的課題，舞蹈是不斷掌握重力和尋找重心的過程。《器》受到日本繩紋文化和神道信仰影響，戴米恩·雅勒在作品中灌注日本哲思，此作也具有神秘主義氛圍和歐洲神話色彩。

在此我們必須回過頭來耙梳戴米恩·雅勒和名和晃平的創作脈絡。戴米恩·雅勒最初的養成背景是戲劇，大學主修導演，有感於比利時戲劇界的侷限，赴紐約求學後轉而學習當代舞蹈，原為舞者，現在則具有獨立編舞家和舞者雙重身份，常與世界各國不同舞團、編舞家、舞者、藝術家合作。「無頭人」並不是從《器》才開始出現在戴米恩·雅勒的作品中，早在他 2009 年的舞作《黑髓》(Black Marrow) 裡就有無頭人的蹤跡，爾後在他其他舞作裡，無頭人也陸續現身，只是出現的比例不一。我認為，戴米恩·雅勒關注的不是形體，而是「本質」，綜合各種藝術凝粹成身體的本質，探索浩瀚宇宙的永恆祕密。

名和晃平在學生時代，從 1997 年起有 6 年的時間，經常前往日本山梨縣跟著日本舞踏大師田中泯 (Min TANAKA, 1945 -) 學習舞蹈，在田中泯所組織的「Art Camp Hakushu」(白州藝術營) 與來自世界各地不同領域的藝術家切磋琢磨、交換對於藝術的思考，從那時起，他開始對物質產生興趣，嘗試體驗各種媒材交互作用產生的結果。名和晃平也經常參加日本傳統祭典，藉此觀察、瞭解祭典中的舞蹈。因此，雖然身為雕塑家，名和晃平對舞蹈並不陌生，他與戴米恩·雅勒的合作一點也不突兀。名和晃平的創作向來擅於運用物理學原理、光的折射、重力與重心的變化；近期作品加入化學元素，例如令戴米恩·雅勒驚艷因而開啟他們合作契機的《泡沫雲》(Foam, 2014)，就是用水、混合洗滌劑、丙三醇、甘油調製而成的大型泡沫裝置，展現這流變不居的龐然大物，不堪一擊的脆弱本質。

戴米恩·雅勒和名和晃平奠基於不同的哲學思想與相異的文化根源，展開對話，對於藝術本質的提問是他們共同的語言。《器》超越我對舞蹈的認知與想像，跳脫人類本位主義，是一支詩意盎然的本質之舞 (dance of substance)，我不禁好奇參與此作的藝術家有著什麼樣的內在宇宙，亦即藉以安放靈魂之「器」。

註釋

1、語出：2019 年 11 月號，第 323 期《表演藝術》雜誌，王世偉撰文〈流動的舞蹈能量，突破人類至上的僵局—專訪比利時編舞家戴米恩·雅勒〉，頁 48。

標籤

原摩利彥·名和晃平·器·宇宙·性別·戴米恩·雅勒·本質·物理學·符號·舞蹈秋天·身體·陳祈知·雲門·黑髓

處於危險邊緣的身體從死亡中誕生《母之死》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2020-04-28

演出：許生翰個人製作

時間：寶藏巖國際藝術村防空洞

地點：2020/04/17 16:00

從購票那一刻起，我就擔心找不到許生翰舞蹈作品《母之死》(Death of a Mother, 2020)的演出場地「寶藏巖防空洞」；果然，抵達寶藏巖，問了好幾個人防空洞在哪裡，答案都是「不知道」，在寶藏巖寺販售金紙的婦人甚至告訴我：「沒有防空洞！」幸好在一陣驚慌錯愕之後，我還是順利找到了防空洞。多次造訪寶藏巖聚落，未曾發現有這麼一處防空洞，於是這番尋找寶藏巖防空洞的身體經驗，也成為觀眾參與作品的一部份。寶藏巖是曾經差點被政府拆除的違建聚落，歷經多年保留抗爭運動之後，倖免於拆除的命運，具有特殊的邊緣性——不是地理位置的邊陲，而是存在本質的邊緣性——防空洞又是寶藏巖幾乎不會被人發現的所在，存在感極低，這「邊緣的邊緣」場域性格，反而更接近舞蹈的源頭。

許生翰師承日本舞踏大師大野慶人（OHNO Yoshito, 1938—2020）和山海塾創團舞者蟬丸（Semimaru, 1956—），做為一位活躍的新生代舞踏藝術創作者，許生翰的舞作自是吸引一些前衛小劇場愛好者的關注。儘管日本舞踏和德國舞蹈劇場、美國後現代舞同為當代舞蹈表演和當代舞蹈研究領域的顯學，歐洲人尤其著迷於舞踏，然而相較於芭蕾舞和現代舞，舞踏觀眾仍屬小眾，在臺灣更是如此。

前此，許生翰發表的幾支舞作，都不是在正規劇場演出，而是在咖啡館、老屋、廢墟、校園、街頭、美術館外的廣場，或是一些替代空間進行，這恰恰呼應了日本舞踏的源頭：社會運動的本質，行為藝術的表現，自我邊緣化的意圖。只不過，舞踏創始期有其特殊的社會情境，舞踏手多半和日本各領域藝術家與知識份子一樣參與 1960 年代「反美日安保鬥爭」。**【註 1】** 1959 年土方巽發表全球首部舞踏作品《禁色》，由土方巽（HIJIKATA Tatsumi, 1928—1986）和大野慶人擔綱演出，僅只 15 分鐘的舞作，兩人大膽表現充滿情色意味的同性愛，**【註 2】** 大野慶人更是當場殺死一隻雞，把雞的脖子扭斷。如此驚世駭俗的演出，致使土方巽遭受「全日本舞踊協會」永久除名的處分；《禁色》與其說是一部作品，倒不如說是土方巽刻意提出的「面向社會的宣言」。此後，日本政府禁止舞踏演出，課舞踏表演以百分之百的重稅，舞踏轉為地下化發展，演出也多半在正規劇場以外的場域進行，即使連 1980 年代以後促成舞踏從歐美紅回日本的「逆輸入」，將舞踏殿堂化、唯美化，使「闇黑舞踏」成為「世界的舞踏」以及日本「國家文化財」的天團山海塾創團之初，也曾在被挖空的採石場表演。這個階段的舞踏不斷地脫離中心、去中心，追求對於空間和場域的「否定性」。基本上，舞踏就是一部日本戰後精神史。此刻的臺灣完全不具備上述社會情境，舞踏表演也早已在劇場進行數十年，許生翰的舞作在非正規劇場演出，而且每次演出都只接受少數觀眾，《母之死》每場限額 15 位觀眾，如此自我邊緣化，在我看來是許生翰刻意的選擇。我認為，保持邊緣性，才是最好的狀態，因為只有在邊緣，才能夠擁有最大的自由，不被主流收編。

步下石階進入地底防空洞，觀眾倚牆席地而坐，長方形的防空洞中間堆了一座泥土小山，牆上掛著簡單的燈泡和幾盞斜打或橫打的聚光燈，就是所有光線的來源。此時此地的氛圍，像是要在這個空間舉行一場秘教儀式。演出開始，三位光頭（或小平頭）、裸身（僅著內褲）、全身塗白的女舞者石迦瑄、余潔、劉恩彤依偎著彼此，緩緩走出來。她們慢慢繞著土堆行走，逐漸錯開，或越過前者，有時高舉雙

手碰觸防空洞頂端壁面；這時整個空間充滿竹節互相敲擊的聲響，一聲接著一聲。一陣巨大的音頻響起之後，她們驅身將頭部、臉部、身體貼近土堆，在土堆上蠕動，身上多處沾黏著黑土。接著，她們發出如雷鼾聲，隨後，鼾聲轉為嚎啕哭聲，眼淚與口水不自覺地流出來，滴落土裡。

演出進行大約 15 分鐘後，不知何以，土堆忽然慢慢動了起來，漸漸地，一具身體緩緩顯露，竟然是一位全裸的舞者黃家曄，他在開演前就已事先埋藏於土堆裡，我實在不知道，他在土裡究竟是如何閉氣，才能夠免於窒息。【註 3】這是一具處於危險邊緣的身體，這也是我所見過最出乎意料的表演者出場方式，一種非常接近死亡，並且從死亡中誕生的出場方式。這位從土堆裡現身的「地母」，隱約提醒觀眾：每一個孩子的誕生，都有可能造成母親的死亡，或者讓母親犧牲她們無憂無慮的人生。石洳瑄、余潔和劉恩彤繼續在土堆裡顫動身體，努力想起身，卻又跌落土裡，她們哭得比先前更慘痛。在此，我看見土方巽說的：「危危顫顫，拼命想站起來的屍體。」也看見捨棄自我的舞者，對我而言，這非常困難。

黃家曄以極為緩慢的速度從土裡起身直立，全身沾滿泥土，低聲發出「死亡咆哮」，那是人死去之前常不自覺發出的呼吸聲響；起身後，他慢慢向前，一步一步走到牆邊。最後，土堆裡的石洳瑄、余潔和劉恩彤互相唱和一首泰文歌曲，一句接著一句，這是泰國清邁的大象自然公園（Elephant Nature Park）女性園主 Lek 唱給大象聽的安眠曲「Lullaby to Elephant」；黃家曄慢慢往最初石洳瑄、余潔和劉恩彤出場的方向走去，靜靜地在安魂曲歌聲中被送離現場，最後消失在觀眾的視線裡，結束演出。《母之死》由許生翰獨立製作，石洳瑄、劉恩彤、許生翰共同構成，灌注了創作者極為巨大的悲傷。耐人尋味的是，謝幕曲是池玲子（IKE Reiko, 1953—）演唱的〈變身〉，調性與前面的演出截然不同，形成反差，將觀眾拉回現實。池玲子是 1970 年代，日本東映電影公司「粉紅暴力」電影知名女優，以其豐饒的陰性身體形象，出演多部集色情與暴力於一的電影，也推出充滿吟聲豔語的唱片，將情色表演推至藝術境界，堪稱奇葩。自我豔俗化，也是舞踏表現的手段之一。

儘管許生翰隨大野慶人和蟬丸習舞，然而，他的舞踏較接近土方巽的脈絡：猥瑣、暗黑、散發鬼魅感、挑戰觀眾的感官知覺，並不像大野一雄（OHNO Kazuo, 1906—2010）、大野慶人的舞踏深具氣質美與神聖性，也不像蟬丸所屬的山海塾那樣潔白純淨、優雅洗練。舞踏，特別是土方巽的舞踏不同於其他類別的舞蹈，是把

身體當作「肉體」，追求物質主義式的素材獨立；舞蹈手表演前和表演時，必須摒棄「我」，捨棄自己；易言之，就是要把土方巽視為「器」的身體掏空，別的靈才進得到這具身體裡面，內在是「無」的身體，才可以放進各式各樣的東西。土方巽和大野慶人排練《禁色》時，土方巽告訴大野慶人：「你的身體要硬一點。」以往舞者都被要求將身體放軟、放鬆，但土方巽的舞蹈反其道而行，追求全然「異質化」的身體。《母之死》四位舞者展現四具不會讓人產生情慾想像的裸體，甚至是讓人感到憂傷的裸體，這樣的身體也是全然異質化的身體。然而《母之死》裡的女性形象，雖然不是具體呈現，但仍過於刻板，母親的人生埋藏太多限制、不自由，即使肉身破土而出，最終仍是被安眠曲環繞的母親。為家庭犧牲的母親，真正渴望的其實是身體自主權、情慾自由，池玲子型的強勢女性，也只存在於電影與想像裡。

1997年，土方巽的第一代嫡傳門生中嶋夏（NAKAJIMA Natsu, 1943—）接受輔仁大學邀請，於輔仁大學「戲劇、歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義」國際學術研討會演講〈日本闇黑舞蹈〉時指出：「西方的評論在介紹舞蹈時說：『舞蹈扮演著兩座橋樑的角色，一座聯繫戲劇與舞蹈，一座聯繫傳統與現代。』」觀賞《母之死》時，我深切地感受到舞蹈其實是從語言思考出發的，因而可歸為戲劇，而其語言卻又和戲劇的唸詞不同；語言符號的濃縮與錯置所表現出來的是超現實情境。

自由往往是反社會的，舞蹈更是勇於衝撞體制，悖離主流價值。許生翰相當年輕，具有旺盛的企圖心，行動力很強，這些都是他的優勢；他的舞蹈創作在臺灣獨樹一格，值得長期關注。

註釋

1、曾參與「反美日安保鬥爭」的日本藝術家和知識份子包括：三島由紀夫、澁澤龍彥、土方巽、細江英公、坂本龍一、寺山修司、山本耀司、草間彌生、芦川羊子、Eiko & Koma、鈴木忠志、橫尾忠則、櫻井大造、唐十郎、佐藤信、村上龍……，不計其數。「反美日安保鬥爭」基進的程度，超乎臺灣人的想像，參與者會在街頭和警察對峙，向鎮暴警察投擲汽油彈，某些大學甚至因為學運而關閉數年，致使學生暫停就學。

2、《禁色》改編自三島由紀夫同名小說，沒有留下任何影片紀錄，照片是在排

練場拍攝的，目前只存留當時觀賞現場演出的舞評家描述舞作的文字記錄。在這部作品裡，男子土方巽追趕少年大野慶人，土方巽甚至將大野慶人壓倒在地，發出做愛的呻吟、喘息聲。去年大野慶人接受許生翰以及「Studio Q 表演教室」王小棣邀請，來台北舉行舞蹈工作坊，提及《禁色》這部作品，大野慶人說：「土方巽就騎在我身上，一直跟我說：『Je t'aime. Je t'aime.（法文的「我愛你」）』我不瞭解他為什麼要這麼做，但是土方巽告訴我：『這才是真正的朋友。』」當時大野慶人尚未讀過三島由紀夫的《禁色》，在全然無知的狀況下表現作品。3、4月18日的演出，是許生翰以「Tully」的女性形象藏身土堆裡。

標籤

Death of a Mother · 中嶋夏 · 余潔 · 劉恩彤 · 反美日安保鬥爭 · 土方巽 · 大野慶人 · 寶藏巖 · 寶藏巖國際藝術村防空洞 · 山海塾 · 戲劇 · 日本 · 歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義 · 母之死 · 石渚瑄 · 禁色 · 舞蹈 · 蟬丸 · 許生翰 · 許生翰個人製作 · 陳祈知 · 黃家曄

當週評論

徒勞及其所創造的《詭跡》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2020-05-20

演出：稻草人現代舞團

時間：2020/05/10 14:30

地點：臺中國家歌劇院小劇場

「存在物既無過去也無未來，從一個現在落入另一個現在。」——沙特《嘔吐》

稻草人現代舞團舞作《詭跡》(Dripping) 2015年於國家戲劇院實驗劇場首演，今年在臺中國家歌劇院小劇場，將九十分鐘的首演版凝鍊成六十分鐘的2020年再現演出。《詭跡》的創作靈感源自存在主義哲學家沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)的小說《嘔吐》(La Nausée, 1938)，將舞團排練場漏水的真實景象延伸到劇場裡，舞者羅文瑾與李佩珊以「詭」異的行「跡」凸顯存在的荒謬性，以及現實的虛空。在新型冠狀病毒肺炎肆虐全球這段期間，無數的表演都取消了，

《詭跡》是極少數維持原時原地演出的作品。因應中央流行疫情指揮中心三月二十五日宣布公眾集會活動室內超過百人建議停辦，因而《詭跡》每場演出僅釋出六十張票券，而此舞作也在瘟疫蔓延時，對人的存在與本質提出反覆的扣問。

舞作一開始，右下舞台以一百多個亞鉛水桶堆疊成一堵牆，舞台中間是兩張背對背的椅子，其中一張椅子上面放了一只亞鉛水桶。由歌手暨鍵盤手米莎、低音大提琴手孟濂、打擊樂手蔡易成三人組成的爵士樂團則被安排在左舞台，樂團以規律的擊鼓聲製造水滴一滴滴落下的音樂節奏與神秘氛圍。李佩珊率先登場，以直線、塊狀燈光打出她的動線，她的動作規律富機械性、動向筆直，接著羅文瑾頭戴水桶出場，扭動著有機的身體，兩位舞者幾乎沒有互動。若說李佩珊代表理性，羅文瑾就代表感性，她們所表現的是，同一個人在平行時空裡，理性與感性一直在轉換。沙特的存在主義思想核心，就是「存在先於本質」，人的存在在先，然後才能夠賦予其本質。對沙特而言，「存在」是先天普遍的、固有的、恆常不變的，而「本質」則是後天生成的、非固定的、可以轉變的。如節目單所言「李佩珊代表的是規則切割的機械時間與理性空間，羅文瑾代表的是隨性扭動的身體時間與感性空間」，於是乎，李佩珊象徵的「存在」先於羅文瑾象徵的「本質」，《詭跡》在角色設定與動作質地上與沙特的存在主義建立了連結。

排練場漏水和這波新冠病毒肺炎疫情的爆發同樣讓人措手不及，同樣迫使人的生活脫離常軌。兩位舞者疲於奔命、狼狽，一再重複地用水桶接漏的徒勞如同是薛西弗斯的徒勞，勞役之苦永無終結之日。當她們終於理解所有的努力都是徒勞無功時，她們決定逃避現在，躲藏在「過去」裡，於是她們把頭埋進水桶裡，拒絕回應現實之荒誕，生命之殘酷。而那些荒謬的行為，諸如：羅文瑾將水桶一一穿戴進自己的四肢，形成身體的窘迫感，或是將數十個水桶堆疊起來，水桶山逐漸拔高，終至傾倒，水桶散落一地，抑或是在首演版本沒有出現，以大腦的形象打造其造型，象徵思想、意識的角色於再現演出時從右下舞台衝出，將那堵水桶牆打散，象徵「思想竄出了腦門」，這些無非都是在表現現實之荒謬，以及生存之困境、人之所以為人的艱辛。



詭跡（稻草人現代舞團提供）

身穿白色大衣、頭戴水桶的無臉人在舞台間緩緩穿梭遊移，與場上的舞者沒有任何交會。李佩珊飾演這個角色時，大衣是正穿的，而當羅文瑾飾演這個角色時，卻是反穿白色大衣，大衣的開襟、口袋都在背後，羅文瑾往前走時，白衣無臉人其實是後退的。這個「他者」的存在超乎我對《詭跡》的閱讀能力，觀眾／讀者對其詮釋是具有開放性的，藉羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915 – 1980）〈從作品到文本〉（From Work to Text）的開創性概念言之，作品其自身的功能是一個一般符號，它代表這個符號文明的公共範疇，意義近乎「符號」（sign）；文本是一種開放的、無窮無盡的象徵活動，是一種可被理解、可被接受的符號。作品是單一的，文本是多元的，文本的意義是不斷地游移、散播、自相矛盾乃至於自相傾覆的。閱讀作品的意義，源自於自以為讀懂意義，達到終極的消費性愉悅，是一種順從文化習慣和先驗傳統的愉悅，是受制於意義的，因而是有限的愉悅。閱讀文本的快感，則是一種遊戲的、不受限制的愉悅，其性質近乎狂喜，這樣的愉悅才是讀者所應當追求的。作者的死亡，就是讀者的誕生。

舞作最後的高潮，李佩珊與羅文瑾慌亂地收拾水桶，樂團演奏一首爵士樂，女歌手米莎執起擴音器湊近嘴邊唱起爵士名曲〈Some of These Days〉，這是沙特的《嘔吐》結尾，主角羅岡丹最喜愛的一首爵士樂曲。接著，燈光漸暗，舞台上的一切歸於沈寂。在此，〈Some of These Days〉所指涉的，是一種超越存在的東西，一種近乎柏拉圖理型（idea）的形上概念。

兩位舞者以飽滿的身體能量貫串全舞，身體能力強大而多元，演技生動。羅文瑾擅以文學文本編創舞作，《詭跡》是她極為出色的作品，這個作品從生存之徒勞出發，讓觀眾看見從徒勞延伸出來，各種滴與漏的存在詭跡及其所創造的種種。

標籤

嘔吐·存在主義·意象·李佩珊·武漢肺炎·沙特·稻草人現代舞團·羅文瑾·
臺中國家歌劇院·詭跡·詮釋·陳祈知

鋼管舞做為自我追尋的進路《我叫……Eric》

陳祈知 (專案評論人)



舞蹈

2020-07-01

演出：林詳宸與團隊

時間：2020/06/20 16:30

地點：臺中國家歌劇院小劇場

鋼管舞 (Pole Dance) 做為藝術表現的文類 (genre)，如何能夠成立？這句話彷彿是在質問鄧肯 (Isadora Duncan, 1877 – 1927) 赤足裸身之舞能否被視為藝術。任何具有超越性的藝術，都以孤傲之姿叛逆前賢的規範與既有的價值體系，在其發展之初甚至是被主流社會邊緣化的，鄧肯之舞是其一，鋼管舞亦是其一。

當武漢肺炎疫情在臺灣趨緩之際，依循相關規定，劇場觀眾席終於不需再採梅花座了，民眾的生活也逐漸回到常軌。英文名為 Eric 的鋼管舞舞者林詳宸，與導演陳侑汝和舞者 / 演員曾智偉，以及其他創作者與工作人員組成的製作團隊，於

劇場活動甦醒時分在臺中國家歌劇院小劇場推出舞作《我叫……Eric》(I Am……Eric, 2020)。演後座談時，林詳宸表示，前來觀舞的觀眾人數超乎他們所預期，亦不乏特地從臺北南下觀賞此作的專業劇場工作者、藝術節藝術總監，令其製作團隊成員感到相當驚喜與感動。

舞者曾智偉從觀眾席左側走道後方出場，腳步聲鏗鏘而篤定。戴著面具的林詳宸宛如鬼魅般的身影則從右上舞台出場，兩人沒有交會，卻又隱約感知對方的存在。右上舞台放置一張椅子，椅子上有一本書。看似上班族的曾智偉下班回到家，脫掉白襯衫、黑西裝褲、黑皮鞋，換上輕便的家居服，背心、內褲、短襪，拾起椅子上的書本，站上椅子扭開燈泡，坐下來在椅子上看書。林詳宸站在曾智偉後方，幾度取走曾智偉手上的書，場內忽然發出轟隆聲響。曾智偉與林詳宸彼此互映，但他們的權力關係不對等，兩人之間存在著複雜的糾結與拉扯，象徵自我與本我的歧異，也暗示他們其中一人是過去的自己，另一人是現在的自己。接著，聚光燈投射在林詳宸身上，他爬上鋼管，立刻滑下來。燈暗，林詳宸退場。曾智偉走到中下舞台，站在聚光燈下，就著麥克風唸起書本裡的一段文字。於不同的段落站在舞台不同的位置唸著同一段文字或其前後文，在《我叫……Eric》裡至少出現三次。

日復一日，曾智偉又要出門上班了，他穿上白襯衫、黑西裝褲，照著一面無形的鏡子整理儀容，還擺起健美先生般的姿勢，打量鏡中的自己。他的演技相當純熟，表情細膩。曾智偉又坐在椅子上看書，林詳宸出現在他背後，向前伸手為他扣上襯衫的扣子，但曾智偉馬上又解開被扣好的扣子，冥冥中知道林詳宸的存在。林詳宸取走曾智偉手上的書，書本在空中盤旋飛翔，有時林詳宸和曾智偉又有如鏡裡鏡外的同一個人，互相照映，互為表裡；此時音樂的氛圍緊張懸疑。隨後，曾智偉坐在一旁打字，甚至連躺在舞台上都在打字。已取下面具的林詳宸則攀上鋼管，跳起鋼管舞。他的舞藝精湛，身姿妖嬈，身體與容貌都非常美，有時他舞鋼管時，足踩高約二十至三十公分的白色厚底高跟鞋，高跟鞋向來是具有性魅惑的物件。接著換曾智偉上陣跳鋼管舞，顯然他是個初學者或生手——或者他其實是初學鋼管舞階段的林詳宸。當他們輪流用毛巾擦拭鋼管上的汗水，配合燈光將他們的影子放大投射到天幕，儼然撫摸著一柱陽具的動作，充滿性暗示意味。【1】



我叫……Eric（她的實驗室空間集提供／攝影林育全）

林詳宸退場。黑暗中，曾智偉接了一通母親打來的電話，詢問他端午節是否回家吃粽子。他含糊以對，態度有些敷衍。掛斷母親的電話，燈亮，曾智偉捧著一個紅色的盒子，取出一雙造型極為誇張的紅色繫帶高跟長靴——靴子長至膝上約二十五公分，膝蓋的部位是護膝，底部極厚的鞋跟高約四十公分，必須將鞋子前面的繫帶一路由下往上綁好。曾智偉坐在地板上，表情略帶興奮，勉力穿上那雙繫帶高跟長靴，繩帶綁到一半，母親的電話又來了，一樣問他回家過端午節的事。他一邊綁著鞋帶，一邊告訴母親，自己正在學跳舞，「就運動啊！」卻不願透露自己正在學的是鋼管舞，此時我恍然大悟，林詳宸出場時戴著面具的原因，就是他不願讓人知道他在學鋼管舞，彷彿與情色舞蹈頗有淵源的鋼管舞是不入流的；然而事實並非如此，現今的鋼管舞結合舞蹈與體操，實為一項高難度的表演藝術。掛上電話，曾智偉好不容易穿好一隻高跟長靴，就迫不及待起身走路。穿上這隻鞋，連站立都有困難，更何況走路，甚至跳鋼管舞。曾智偉以其僅穿著一隻高跟鞋的變形身體擺出各種姿勢，他不知道什麼樣態能夠代表他自己，試過幾回之後，他小心翼翼地走入後台。最後，以林詳宸獨自表演鋼管舞做結——他攀上鋼管，將身體往外拋出去、延展身體、旋轉、勾腿、倒掛，做出形同水上芭蕾舞之姿，一切漸漸歸於沈寂。

不得不提及曾智偉三度唸出他捧讀的書中字句：「展品二。這是一本機場書局與『成人』書店出售的攝影集……一望而知其趣味在於性，而不在於學術。它的封面已很坦白。……就像在色情雜誌上的書價貼紙一樣，像是嘲弄又像向檢察處致意，又正好遮著模特兒的私處。現時流行對制服的幻想，它們暗示團體、秩序、身份、能力、合法權威，合法使用暴力。」【2】這段話語並非虛構的文字，其文本出自蘇珊·桑格塔（Susan Sontag, 1933 – 2004）論述七位思想藝術大師的著作《土星座下》（*Under the Sign of Saturn*, 1980），其中探討德國紀錄片導演蘭妮·萊芬斯坦（Leni Riefenstahl, 1902 – 2003）其人其作的章節〈迷人的法西斯〉（*Fascinating Fascism*）。「《土星座下》一書乃是蘇珊·桑格塔以犀利且深具共鳴的筆調，將主流之外、拒絕歸屬的純粹心靈，推移到思維的最前線」，【3】〈迷人的法西斯〉更是著眼於蘭妮·萊芬斯坦的政治不正確，及其影像作品中的情慾流動與負面書寫，而這些主流價值以外的體現，都回應了舞作《我叫……Eric》本身，暗示鋼管舞不被涵蓋於藝術的範疇。

舞作名稱之所以是《我叫……Eric》，旨在闡述林詳宸以學習鋼管舞做為進路（*approach*），認識自己，進而與各個階段的自己對話的過程，這正是確認自己叫做 Eric 的契機。導演陳侑汝也曾短暫學習鋼管舞，她體認鋼管舞在練習時一定必須透過不斷地重複以精進技巧，不斷遭受皮肉的創傷與痛楚，表演時才能夠做到極致，而這種重複與疼痛就類似〈迷人的法西斯〉提到的狀態，皮肉受創可以達到性靈昇華。然而《我叫……Eric》在探討 Eric 林詳宸的身份認同與自我追尋，這個部分並沒有談得很清楚，這是較為可惜之處；可貴之處則是將鋼管舞劇場化，讓觀眾認識鋼管舞不同的可能性。此製作規模不大，但作品相當完整與成熟，觀眾的反饋也很熱烈，著實令我欣喜。

註釋

1、具有性暗示意味的舞種不在少數，例如：日本舞蹈金粉秀是一種變相的色情；中東肚皮舞舞者直接以身體挑逗觀眾。某些國家的某些傳統舞表現陽具崇拜或女陰膜拜的動作，藉以祈求子孫繁衍、五穀豐穰；2002 年新舞臺「新舞風」邀請印度「香卓里卡舞團」（*Chandralekha and Dancers*）來臺公演《肉身/慾·火》（*Sharira – Fire and Desire*），那是我觀賞過最色情的舞蹈表演，因為男舞者從頭到尾都在向女舞者進行女陰膜拜。即使如芭蕾舞女舞者身穿 *tutu* 裙，跳舞時露出臀部與腿部，也是因為芭蕾舞創始期，歐洲王公貴族愛看女人身體平常不會外顯的部位，因此才將 *tutu* 裙設計得那麼短。

2、摘錄這段文字不完全符合演出時曾智偉唸出的書中內容，僅憑我觀賞演出時

的記憶擷選〈迷人的法西斯〉章節中的字句，如有不切合或遺漏之處，懇請《我叫.....Eric》製作團隊諒解。

3、請見麥田出版社《土星座下》2020年4月三版一刷書封封底文案。

標籤

台中國家歌劇院小劇場·情慾·情色·曾智偉·林詳宸·臺中國家歌劇院·蘇珊·桑塔格·鋼管舞·陳侑汝·陳祈知·隱喻·面具