

觀看與被看之間《橋下那個跳舞》

演出：Tai 身體劇場

時間：2015/06/21 14:30

地點：華山 1914 文創園區果酒禮堂

文 林育世（專案評論人）

瓦旦·督喜以「tai」作為他創立的舞團的名稱，著實耐人尋味。「tai」在太魯閣語中為「觀看」的意思，以此為名，當然有藉舞作的藝術創作活動重新觀看自身與世界之意，在《橋下那個跳舞》的演出手冊中，特別交代這「是學習方式，也是一種意向的理解，從視覺的角度（…），汲取大量不同類別的知覺來源。」總言之，這是一種作為完全人格主體的觀看。

但瓦旦·督喜出身原舞者，一定熟知在台灣社會的文化結構中，原住民以「舞蹈」作為「被觀看」的重要介質之一與文化標籤的現象。這個「原住民」與「原住民舞蹈」長期作為被觀看者的權力現實，呈現的只是漢人社會對原住民的主觀想像與實質的互動制約，嚴格說起來嚴重偏移了原住民自為的文化詮釋內涵。瓦旦·督喜的「tai」（看）行為，應是寓含了對「被看」的現實的全面反擊。

這個反擊，包含了漢人語彙中對原住民「樂」、「舞」的長期併稱。「原住民樂舞」只不過是過去「原住民歌舞」或「山地歌舞」的另一個友善版稱呼，源自於原住民「觀光化」時代，為凸顯原住民部落的觀光資源時所流行的文化刻板用語。而瓦旦·督喜在「身吟—男歌 x 女歌」系列作品以來，即以身體做為行為源頭的角度，重新定義與還原舞與歌在原住民身體文化中的排序與位置；而在《橋下那個跳舞》中，瓦旦·督喜更藉著各種「腳譜」的發展，嘗試證明「無樂之舞」在部落肢體史中可能據有的先位性。

另外一個瓦旦·督喜意圖去解構的對象，則是原住民舞蹈中「集體性」主題的表現方式。在本舞作中，舞者不穿族服，也沒有任何特定族群的標識性符號，沒有眾人牽手的圈圈舞，所有舞者也都分屬不同族群，但僅藉著前述「腳譜」的節奏聯絡，與共享的原住民特有的「林班歌」及各族群的傳統歌謠等音樂元素，臺上這些來自部落的原住民舞者很自然地就以肢體的相互應和達到個人內在對（部落）集體性的投輸與融入。這段「去標籤集體性」的描寫，頗類似 2000 年發生在台灣原住民造型藝術家之間的「意識部落」現象，一樣是來自各個不同族群，不同部落的原住民藝術創作者，在部落外的空間，由於各自的「原住民性」而結合成一個新型態的社群組合。我想，瓦旦·督喜想要傳達的概念應該很簡單：辨別原住民身分認同的，並不是服飾，不是文件，更不是手牽手等這種外在的符號，而是我們同做為原住民的那種能聽，能看，能舞，能歌的內在本質。

《橋下那個跳舞》源自都市原住民在台灣勞動市場中以身體做為借寓在都會區僅有的交換資本的社會現象縮影。這些側身在工寮裡或都會邊緣新集居部落裡的原住民，他們腳下所站的空間很小，我們刻板印象中常見的服飾、居住環境、傳統生產技能等「原住民式」的文化標籤在這些都會原住民身上也模糊難辨。但帶著一種能「tai」的炯炯目光，瓦旦·督喜要展開的是原住民對當代社會中的自我形象進行多元的看見與理解；而原住民的身體想像，經過這個自我賦權階段之後的「被看見」，更是讓我們期待！

絮叨人生與愛情的荒謬本質《她和她的房間》

演出：無垠實驗體

時間：2014.12.13 19:30

地點：高雄院子劇場

文 林育世（專案評論人）

劇場在一個未隔絕窗外喧囂車聲的高雄舊鬧區建築空間裡，室內有簡單的擺設，單人沙發，小桌上有立燈，書櫃貼著牆，牆上錯錯落地貼著書寫著古詩的紙片。演員黃同君飾演的劇中角色未經任何擴音設備，以清清淡淡的口吻展開了日記體（journal intime）般的自白。

絮絮叨叨地自 32 歲的劇中角色口中流洩出的是婚約，婚戒，相處/戀愛，初識等交錯的時間序，主人翁自問著結婚、愛情定義為何等等相關的提問，然後又自答著自己未必認同的來自同儕、父母長輩、通俗世情等對這些問題的一般性回答。期間穿插的簡單情節是：與送了主人翁婚戒的男人之間的婚約，口頭約定了八年，正不冷不熱地懸著，而更年輕時曾有過的一段文青式的戀愛的男主角早已經車禍去世。

整齣劇沉浸在黃同君獨特的唸白風格裡，很難不讓人聯想到貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》（"En Attendant Godot"），本劇主人翁的所有獨白（monologue）都纏繞在本劇永遠缺席的那個角色：愛情/婚姻。如果主人翁相信婚姻是愛情的延續，是一式兩份的延伸體，那麼過去那段文青式的戀愛因為男主角滅失而宣告不可能，而現在的婚戒男則因婚約已經約定了八年，初心早已模糊，雙方都不確定是否這仍然是他們要的爱情/婚姻了。

《等待果陀》劇中兩個流浪漢角色之間煞有介事但實則荒誕的對話側寫了他們的存在處境，本劇中她在她的房間裡的自我對話，何嘗不是援引世間充斥著對愛情的通俗見解而凸顯自己尋無出路的迷離處境。命運可以促狹地捉弄人的，又何止是《等》劇中暗喻的上帝或救世主等隱晦永遠不得證的存在？《她》劇中引用元稹的《離思》：「曾經滄海難為水，除卻巫山不是雲。取次花叢懶迴顧，半緣修道半緣君。」與張愛玲「於千萬人中遇見你所遇見的人，於千萬年之中，時間的無涯荒野裡，沒有早一步，也沒有晚一步，剛巧趕上了。」古今兩段經典，都在比對主人翁自己所面對的荒誕處境：她在沒有經驗愛情（婚姻）的人生裡，不明所以地等待愛情（婚姻）。

演員黃同君的唸白很有魅力，沒有誇張的舞台腔，像剝著花瓣一樣一層一層剝下滿場的女人絮語，等待一場女人從不知曉真實面目的愛情。導演林惠兒的小荒謬劇，很清新，在劇場裡大半的時間裡我們都傾心被劇本與演員的荒誕絮語所吸引，而不及驚覺導演要說的是人生與愛情的荒謬本質。

為什麼要這樣回頭看我們的身體？《身吟·男歌 x 女歌》

演出：TAI 身體劇場

時間：2014/11/9 14:30

地點：華山 1914 文創園區果酒禮堂

文 林育世（專案評論人）

相似的編舞時間序邏輯，觀眾在布拉瑞揚與原舞者的《Pu' ing·找路》中也可以看到，用歷時性的倒敘方式從想像中太魯閣(Truku)身體的最原初開始，以部落生活為主軸，如絲縷編纏似地一階段一階段地建構太魯閣肢體史，並企圖呼應現代。

這個建構的過程，是感人的。舞者在編舞者安排的歷史時間線上的身體建構工程，是不斷重複的細節，是大量的勞動，是劇場觀眾都可以嗅聞得到的疲勞與汗味。這個建構的過程，是精緻，而且很有說服力的。舞者從爬行進入舞台，由單調重複的節奏開始，開始演繹肢體在太魯閣文化中承載的作用；在舞作中，我們理解了，延長的四肢是在人我關係中搭建部落倫理的工具橋樑，強健的腿部動作除了物理力的作用，它還演繹了節奏在身體審美經驗裡不可或缺的地位；以腰為延遠點所展開的肢體變化，更是呼應審美需求與人類創作本能而開出的花朵。聲音的層層演繹也是，舞作的觀點是身能應樂（對自然界聲音模擬的單音樂器）而後能歌，但更大膽的觀眾可能更願意理解成身體才是所有聲音的詮釋者與發動者，身體才是這些感官與身體審美經驗的舞台。

這個真實時間性的分享是必須的，在瓦旦·督喜於舞作中依著點、線、面的順序所展開的太魯閣傳統身體的細節，其實目的不單只是在劇場中做共時性的智識分享，而是讓觀者能自主進入編舞者以身體為核心的歷史建構工程中產生共鳴與認同。

可惜的是，本舞作中可圈可點的肢體史建構過程，卻最終指向一個模糊的歷史觀點。本來舞作中力主以身體為載體，由部落身體群/散的意識結構的原初點出發，並以純樸的審美經驗作催化劑，方能建構自我族群的史觀的想像，卻在編舞者所引進的政治歷史因素的詮釋中完全破產；舞作中明示地引進外來政權等符碼，並編進鞠躬哈腰或痛苦掙扎的扭曲身影，影射太魯閣身體遭蒙「男兵女娼」的歷史災難係來自國家政治力的脅迫。

乍看之下，傳統豐富而又美麗的原住民身體遭受這樣的歷史摧殘的歷史敘述，頗符合我們習以為常的他者觀點；但問題是歷史上的暴力只是偶發的客觀因素，跨時更長更久的承平時期的不代表奴役一定絕跡。只是奴役的主體有所更迭，而箝制壓迫的爪牙從槍砲轉換成經濟、知識與充斥著他者觀點的政治裹脅而已。相較於這些外來因素，族群的自覺是否可透過作品中一步一腳印的身體挖掘而建立自信？

瓦旦·督喜的《身吟—男歌 x 女歌》，以身體作為歷史的出發點，書寫了一部美麗的太魯閣肢體近現代史，卻在進入當代時，留下一個面貌模糊的接口。編舞者在舞作中做了以身體建構集體意識於當代的 happy ending，比較接近神話傳說的口吻，而不是冷靜的身體自覺的史觀。為什麼我們要回過頭來這樣看我們的身體？因為歷史驅動的軌跡可能埋藏在其中