

2021-2022 評論總冊_寫作成果

西式文本與東風反骨， 談「丞舞製作團隊」與跨國共製《愛麗絲》

演出 | 丞舞製作團隊

時間 | 2021/08/01 14:30

地點 | 台中國家歌劇院(線上播映)



想把故事賣給歐

洲人，就好像把茶葉賣給台灣人一樣，其中縱橫了許多門道：創作者的特質、人緣政治的掌握、市場分析等等，我們或許可以從此次《愛麗絲》的演出，思考丞舞製作團隊是如何拓展他的國外市場，同時，在豐富的行政經營下，創作者如何創作、為何而創作？而蔡博丞從獨立創作者邁向 B. Dance 的品牌經營後，自我挖掘的《浮花》、北歐神話的《Hugin/Munin》乃至於西方童話的《愛麗絲》，大觀園裡的藤蔓與花都生成了什麼模樣，這一切似乎都值得沿著他的群眾脈絡去進行觀察。

試著與人對話，因為我們面對的不會只是舞蹈，還有人

關於《愛麗絲》的命題，我們從線上播映的編舞家對談中得知，這是由琉森舞蹈劇場一方與蔡博丞共同決定的方向，這一盞靈光乍現，點亮的不僅是蔡博丞希望將東方的水墨投影，繪入西方的奇幻風格當中，同時還決定觀賞的群眾，未必仍只能是一定水平以上的年齡層，如同 2013 年日本明治製菓所開發的「大人系巧克力」一樣【1】，擄獲觀眾的目光僅是第一步，走進成年人的內心才是終點。

於是乎大人系的《愛麗絲》，走得並不是童趣或是可愛的繽紛路線；一開場的兔子先生以傳統戲曲中的翎子取代了牠長長的耳朵，添增了東方文化的神祕氣息，而原著小說中的奇幻色彩，除了紅色得以保留之外，大部分如蔡博丞所說，多是黑色與白色的填充（但事實上還有一個金色，留在紅衣皇后的服裝身上），在《愛麗絲》整體的編排上，我們可以看見蔡博丞在上半場中快速地分配角色，並以動作的質地或是形象來做為角色的開場介紹，下半場則快速地切入紅心皇后一派

與仙境住民的對抗，另外，紅心皇后與愛麗絲，一紅一白同款設計的服裝造型，也隱約暗示著紅心其實是愛麗絲的鏡子，愛麗絲在最後一幕將紅心的推倒，或許更隱喻著對於自身某部分的否決，甚至是抗爭，至此，童話故事所帶給我們的省悟，似乎與作品想要傳達的似乎不謀而合，只是在蔡博丞的編織下更為強烈，甚至帶有某程度上的激烈與速度感，即使後來編舞家仍溫柔地透過兔子先生與愛麗絲兩人，試圖把我們帶回童話故事的美好，但下半場深具巫舞風格的肢體風格，依舊不是那麼容易被抹滅與淡化。



愛麗絲（丞舞製作團隊提供／攝影何肇昇）

作團隊提供／攝影何肇昇）

不談文化挪用，但談東方主義

有別於1986年，由當代傳奇劇場藝術總監吳興國改編自《馬克白》的《慾望城國》發表，以及後續一系列轉譯莎翁作品的劇作，前者仍大多數沿用傳統的國劇內容與基本功，去進行西方文化的詮釋與改造，而蔡博丞在《愛麗絲》上半場所使用的印地安帳篷、國劇武生所使用的翎子以及中國傣族的帽子等等，則讓筆者不禁擔憂這是否過度強調異文化的差異，而忽略了其實我們可以從不同符號的傳統之中獲得學習？

2018年，來自美國猶他州的少女Keziah Daum在她的畢業舞會中穿了一件大紅旗袍，且無心插柳地在網路上發生關於「文化挪用」的論戰【2】，然而這中間的爭議，可能不只在於「文化的使用是否應經過他人同意」，同時還包括了過度禁止文化挪用，會容易造成族群之間的對立，而無益於追求社會正義等等，關於「文化挪用」的定義其實並不明確，但筆者認為創作者本身在尋找與選擇素材的每一電光石火間，應當更加審慎並思考這當中可以觸發的學習，套用德國舞蹈家Pina Bausch的老生常談：「I'm not interested in how people move. I'm interested in what made them move.」【3】，在《愛麗絲》當中，筆者相當樂見蔡博丞對於台灣舞蹈群眾熟悉的素材，進行相當程度的琢磨，但同樣筆者更記憶猶新的是，蔡博丞於2014年如何在西方的Tutu當中，找到了深具東方文化的水燈形象，並刻畫出其對於父親的悼念與人生思辨，而後，他更在2016年的《Innermost》中利用紅色的長棍，玩味西方對稱幾何與東方肢體變化的可能性，過去的這些作品，都證明了台灣的舞蹈創作，並不侷限於大型硬體的跨領域媒合，又或者是個人故事與在地田野的挖掘，當一位創作者可以去尋找到適合的題材並從中學習更甚是轉譯，都

能讓我們如同欣賞鑽石的切割工法一般，看見原石的方方面面，以及八心八箭當中柔和而迷人的自然光。



Innermost (丞舞

製作團隊提供)

於是西式文本與東方反骨的可能，以及線上播映

不論是以西方的技法轉譯東方的文化，又或者是從東方的美學來傳遞西方的思想，在台灣要能看見傳統技法的純粹，似乎不再是那麼容易的事情，但時間的年輪總會帶領我們前往新的方向，從1973年林懷民所說：「中國人作曲、中國人編舞、中國人跳舞給中國人看」的口號，到如今官網上所說的「為所有人起舞」，每個世代都會擁有屬於他們自己的標籤以及轉捩，而丞舞製作團隊此次的跨國共製，以及該團隊長期在國外市場的經營，筆者認為是一個台灣創作團隊們值得思考的一個範本，其中關於我們如何選擇命題，研究命題以及發展命題，並擺脫過多的個人感受，並更加懂得去消化他人甚至是自己的生命／學習經驗，讓我們的舞蹈地圖，能夠成為遠近高低各有不同的橫嶺側峰。

同時，不免回到因疫情而衍生的線上播映與反省，台中歌劇院與丞舞製作團隊此次在聊天室上的即時互動，是否會干擾觀賞者對於舞作的想像與發覺？我們都知道《愛麗絲夢遊仙境》當中有兔子先生、瘋帽、嘟嘟鳥等角色，但在肢體與服裝的辨識度清晰的前提下，以及觀看 Youtube 時不可避免的畫面切換等等，筆者認為台灣的舞蹈劇場在邁向下一個世代與環境時，也必然有更多要思索的技術困境與抉擇，而我自身也未能在此時刻便下定論。

註釋

- 1、由明治製菓所開發的蘑菇山(きのこの山)、竹筍村(たけのこの里)為兩款經典的巧克力零食，2013年明治製菓開發了大人口味的巧克力版本之後，不僅讓成年人得以在拒絕幼稚的前提下，挑選改良後的兒時經典口味，同時，企業也建立了另一種與高年齡層交流的溝通方式。
- 2、文化挪用(Cultural Appropriation)或文化誤用(Cultural Misappropriation)是指一些人在追求社會正義的過程中，可能會使用的詞彙，其定義並不明確，但一般來說是指較強勢的個

體或文化群體對於相對弱勢的一方在無意、不理解或有害的詮釋等等情況下，導致他者文化產生弱勢或被誤解的現象。以上內容參考自維基百科。

3、「I' m not interested in how people move. I' m interested in what made them move.」我在乎的是人為何而動，而不是如何動。Pina Bausch (1940-2009)

失序的邊緣竟是如此穩定，談《非常態運動-失序邊境》

演出 | 失序場

時間 | 2021/08/07 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場



2004 年，國家兩廳院開始在舞蹈的範疇裡引進世界之窗系列節目，迎來歐洲舞流衝擊美國製造的風潮，近年來台灣的舞蹈創作，也逐漸舉起跨領域的大旗，在作品的多元性、突破性以及能見度上，挑戰同樣具有獨立特質的身體作品，其中，我們特別容易從年輕的世代身上看見這般的野望，他們用自己的方法闢路，並藉由不同的硬體來創造屬於他們的軟質美好，有時候筆者也會思考，什麼叫做原地踏步？什麼才是勇往直前？這個時代是否真有跨領域的必要，還是說眾人只是追隨著跨領域的潮流？墊腳石與絆腳石之間的差別，我認為不僅僅是實驗的成功與否，這中間還包含了創作者完成作品的「過程」。而今晚的演出，或許提供了一個完美的解答：跨領域是一個 Teamwork（團隊合作），差別只在於是一個人或者是一群人走向終點。

尋找聲音、裝置、科學與舞蹈之間的 Harmony（和諧）

由六位藝術家集結的「失序場」團隊，從今年的二月開始，輾轉將 2020 年的同名作品《失序場》進行長度上的提升，他們度過第三級警戒的醞釀、微解封與降級後的發酵熟成，在保留彼此個性仍存的前提下，尋覓了各自想法與方向的趨同，《非常態運動—失序邊境》的整體結構，就像是將無數個不同的想法／故事碎片組裝，如同他們六人，各不相容但卻又有志一同。

《非常態運動—失序邊境》的表演骨幹是由一座大型的金屬裝置撐起，透過裝置的可變性與隱藏機關，一連串的身體展現和視覺畫面於焉鋪展，這讓筆者不禁想起，舞蹈家黃翊 2006 年著手發展的作品《SPIN》中，有個如圓規般的機械手臂，2011 年的《交響樂計畫—壹、機械提琴》使用了紅外線感應與無人大提琴，透過新媒體的概念跨足舞蹈與劇場；「失序場」雖不能說是先驅，但他們仍然展現了不可思議的精緻與協調。舉例其中兩個場景，兩位男舞者利用蹺蹺板的擺

盪動能，讓女舞者曾靖恩的身體像一盤滑動的水餃遊走在裝置邊緣卻又不至於摔落地板、舞者李冠霖轉動裝置如桌面般的槓桿時，李晉安同時站在平面的中心上，一邊行走，一邊維持著節奏與恐怖平衡。過去 Maurice Béjart 《波麗露》（1981）曾運用高台與舞者肢體來遞增能量的振幅頻率，而今「失序場」帶來的既視感，不僅挑戰了單一現象的永動可能，還企圖以精密的計算來引導失序的視覺體驗，三位舞者在演出中有限度地使用身體，他們帶來的「失序」並不是失衡，而是出乎意料的乾淨與穩定，可能畢竟是與性命交關的一場演出，在裝置上的三位表演者就像走鋼索的 Philippe Petit 一樣謹慎，【1】即便可能在表演性的揮灑上留下了些許空白，讓人有精緻度上的遺憾，然而筆者認為這樣的空白卻似乎巧妙地被裝置的光源與高低落差等等給填滿，加上磁力、聲音即時性的運用，推疊的層次讓觀者目不暇給、于耳不絕，緊密的節奏賦予了故事氛圍的合理，這讓筆者對於六人彼此間所留有的包容性感到相當佩服，同時也喚醒了一個平凡人對於劇場的探索慾望和悸動。



非常態運動—失

序邊境（失序場提供／攝影曹恆誠）

魔鬼的細節，看不見的細節

當科技介入身體，身體的技術要如何運用？這是在觀看完《非常態運動—失序邊境》後，筆者一個很深的感觸：當我明白這是一個共創作品時，就像一個看魔術師表演的觀眾，會想試圖破解其中的奧妙，他們六人以「失序」為主題，創造了許多「看似」超距力的畫面構圖，譬如舞者階段性地從裝置高處滑落、提供故事想像的發光盒子不須觸摸就會自動停止等等，這些毫無違和但卻又提供視覺衝突的感受，彷彿是他們從簡單的幾何流動當中，找到了不僅僅是用力，同時還有用力之間的規律與協調，為了讓所有的事情可以神奇般地發生，舞者早期訓練來的技術：轉圈、腳尖、抬腿與所謂的身體張力，在磁力和器械（譬如舞者身上的黑色腰帶與特製舞鞋）的科技運作下，技巧的費用變得理所當然，當科技介入身體，前面筆者所提到的精緻度與遺憾，究竟是被創造的空白還是理所當然產生的空白，這一點或許還可以打個問號，但可以確定跨領域中的舞蹈，就如同芭蕾中的小跳，要跳得愈高就要蹲得愈低，這之間必然擁有程度上的取捨以及協調。

2021年黃翊在《小螞蟻與機器人：游牧咖啡館》演後座談中提到，自己的作品《黃翊與庫卡》偏向高冷，而《小螞蟻》則是一個溫暖的創作，事實上筆者認為從黃翊的求學階段開始，也就是2008至2012年前後，正是台灣舞蹈創作逐漸擺脫技法，逐漸走向「氛圍」的一個分水嶺，在這個過程中，黃懷德《宅男》（2008）、田孝慈《莖》（2011）等創作都試圖突破現有使用身體的規範，透過物件並從中傳遞僅屬於該位創作者的訊息，《非常態運動—失序邊境》亦是如此，只是他們中間的整合有著如數學題般的繁雜，但還沒有建構出一個前後貫通的故事，於是乎演出中有無數次黑暗的場景，或許是技術上無可避免的需求，但也或許是碎片之間所需要的催化劑。簡而言之，此次將作品串聯起來的幕後功臣，除了表演者的身體表達外，部分的故事與氛圍，也許是來自燈光設計陳昭郡不同面向的光源賦予，以及聲響設計莊勝凱創造的即時性，讓我們可以在五感的觀察下，獲得擁有更多的想像與自由。

當我在腦海中反覆咀嚼《非常態運動—失序邊境》的時候

或許是太過年輕，年輕的衝勁讓《非常態運動—失序邊境》充滿了簡短而有企圖心的視覺營造，文宣上的用詞也考慮到了觀眾會如何去接受這樣一個作品，但筆者好奇，「非常態運動」這樣一個冷調性的現象描述，要如何與疫情去進行共感上的連結，而「反重力」的描述與實際上「磁力」的介入似乎有程度上的不同，如何更精準地剖析六人之間的想法、用字並進行轉換，即使有別於其他身體作品，如近期的《阿忠與我》、《沒有害怕太陽與下雨》等議題上的深耕挖掘，未來「失序場」六人的共融與成長，相信會是這個作品可以走得更長遠，甚至迸出耀眼花火的契機。

註釋

1、菲利普·珀蒂（1949-）為法國走鋼索藝術家，於1974年在紐約世貿中心雙子塔之間，在離地四百米的高空中完成未經授權的壯舉而成名，他反對馬戲團及其公式化的演出，並以自身街頭形象而自豪，2008年參與James Marsh導演的紀錄片《Man on Wire》。

如低語般悄然《風》

演出 | 高雄城市芭蕾舞團

時間 | 2021/08/14

地點 | 高雄文化中心至善廳



一開始，我是心動的。

作為在地深耕多年的高雄城市芭蕾舞團，這次以「風」為主題進行年度創作，其中引發的諸多聯想，彷彿一開始就將觀眾帶進了飄渺似幻的方外之地，準備述說一陣又一陣的婉約氣質。但有別於過往製作《光》（2017）、《水》（2019）的絢麗複雜，《風》在燈光、服裝，甚至是肢體的呈現上，都遠比過去極簡許多。燈光設計林育誠在上半場的牆面，僅憑一道光影，便定錨了整體的主軸與氛圍：「空氣感」，而舞者的肢體以手部運行為主，在揚起動能的可能性當中，添加了轉圈、足尖踮立與轉換重心等等，賦予了動作線條具辨識度高的弧形特徵。某個程度上，或許也可以說是屬於編舞家康士坦丁的創作輪廓，可惜康士坦丁的編排因疫情影響而被迫完成於線上網路，因此也可以看出舞者彼此間似乎有一層名為距離感的薄膜，也更遑論情感上的接觸，以及肢體發展中不可避免的狹長框架與邏輯性。然而，年輕舞者王語薇的加入，雖然在群舞中，偶有與他人技巧執行上的不均等，但屬於青少年的花火也是在她身上最為明顯，其強烈甚至得以傳達到觀眾席的側邊，這一點相當符合高雄城市芭蕾舞團一直以來的方針：從不拒絕新血的加入，且在過程中由經驗豐富的舞者來領路。

話說回頭，《風》的上半場並不長，【1】在不到二十分鐘的呈現裡，唯一有強烈故事情感的符號，應是作為開場同時也是結尾呼應的眼神投射，此處由前雲門舞者黃筱哲單獨執行，筆者認為這是此次作品中相當重要的亮點之一。但後面持續鋪排的線索不足，於是在更多舞者進場之後，情感的留白被一系列的肢體編排所取代。反觀下半場，由戴鼎如創作的編排，則顯見其企圖心之強烈，同時也更加緊密，只是同樣的提問仍然反映在芭蕾舞技巧的華麗背後，作為觀眾的角度，我

們究竟可以閱讀到多少的反饋與反省？

或許講一個字前，呼吸要先有寂靜，而揚起一陣風，亦然。



風（高雄城市芭

蕾舞團提供／攝影劉人豪）

1948年，美國舞蹈家 George Balanchine 擔任 New York City Ballet【2】的藝術總監，在筆者的記憶中，當他產出大量現代芭蕾舞作品的同時，也突破了芭蕾舞者使用肢體上的規範（包括編排），尤其是將單腳腳掌半踮送出，形成一個推跨且 off balance（失衡）的動作讓人印象深刻，而後另一位美國舞蹈家 William Forsythe 的《In the middle, somewhat elevated》更將拆解、失衡等肢體概念運用地更為極致。一言以蔽之，過去的大師在面對創作時，他們幾乎掀起了傳統上的革命，而延伸至今晚《風》的演出，筆者並非否認古典美學之必要，只是不免在過程中，也期待能被創作中推翻既定印象，譬如說：「空氣感」。

在前面的引述中，筆者提到燈光設計林育誠定錨的「空氣感」，帶來了極簡的空白且使得舞者眼神的投射更為強烈，到了下半場後，他在燈光上的設計逐漸有了更強烈的營造，同時結合戴鼎如的編排，舞者身上傳統的技法也顯得繁複許多，在雙人、群舞等能量不斷的堆疊下，筆者認為《風》的輪廓已然成形，只不過那仍然是典雅而俊美的芭蕾之風，舞者與創作者的穩定都在觀賞者的意料之內，我們沿著戴鼎如鋪排的軌道，看見了許多飄逸和悄然而逝的美好，但卻未必能悄悄出走，看見不一樣的角度與面向。或許作品之中還需要更多的寂靜、空白與空氣感，隨後的舞步才能夠更加強烈？又或許是之前疫情與排練時間的影響，才導致不可避免的保留？筆者至此尚未能定論。

在舞蹈版圖逐漸自由的這個時代，即使如歐美的芭蕾舞團、劇場，也逐漸引進當代舞蹈家的進駐與創作，2014年由英格蘭國家芭蕾舞團（ENB）與舞蹈家阿喀郎·汗（Akram Khan）合作的《Dust》便是其中一個例子。而高雄城市芭蕾舞團長年關注年輕創作者，同時堅持保留芭蕾元素中不可或缺的硬鞋此兩點，筆者給予相當的肯定與支持，但隨歲月的更迭，傳統與突破的選擇，想來也會是藝術總監張秀如不得不面對的關卡，尤其是在南部的舞蹈地圖還較為平坦的狀態之下，未來高雄城市芭蕾舞團如何挖掘更多，某個程度上來說，或許也將會是南部的風向儀之一。

註釋

1、此次《風》的演出，上半場為康士坦丁編舞，因政府邊境管制之政策而無法入台，故採線上視訊創作，長度約二十分鐘；下半場為戴鼎如編舞，長度約四十分鐘。

2、喬治·巴蘭欽（George Balanchine，1904-1983），又被舞者暱稱為「B先生」，出生於俄羅斯聖彼得堡，1933年定居美國，曾任New York City Ballet紐約城市芭蕾舞團藝術總監，被譽為美國芭蕾之父。

當我把眼睛閉上，從聆聽《阿忠與我》開始

演出 | 周書毅、鄭志忠

時間 | 2021年9月5日 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院



今年四月，周書毅與鄭志忠聯合創作的雙人作品《阿忠與我》，業已在台北的舞台有先行一波的演出。而筆者此次針對《阿忠與我》的二刷，首先是聽聞了此作品在南北不同場館中，有執行結構上的不同與兩人身體能量的質變；其次是希望能從團隊所提供的「口述影像」中，體察視覺的失能者是如何走進作品，同時思考口述影像所進行的「傳遞行為」，是否有潛力能成為不同的劇場體驗可能。畢竟，我們或許都曾經有過口述影像的體驗，譬如說床邊故事？

設身處地並非是形容詞，而是動詞

口述影像的全名為「視障口述影像服務」，是以口語或文字敘述為基礎，協助視覺失能者得以克服視覺障礙，同樣接收到一般人所能獲得的符號資訊，不過關於劇場的「口述影像」或許與博物館的文字使用略有不同，作為動態流變且具多元開放特質的當代舞蹈演出，過度的文字精簡或許會喪失解讀美感，而失焦的華麗詞藻卻又未必能為聽眾指出方向。《阿忠與我》的口述團隊之一，賴思穎，在開場前便進行了四次精準的劇場現況提醒，而每一次的提醒，都如同1928年莫里斯·拉威爾創作《波麗露》時一般的概念，在述說內容上進行了「遞增」這項手法，她依序遞增了舞台的現況（如兩張電輪椅背對舞台）、觀眾的進場（無障礙斜坡的描述）與目前時間的變化等等，此一環節不僅兼顧了邏輯性，同時也協助聽眾有層次地去準備走入作品，卻不會有一種被資訊轟炸的不舒適感受；又或者，當口述針對作品裡出現的玩偶時，一開始不帶預知地形容它為泰迪熊娃娃，但隨著鄭志忠的聲音紀錄透露名字後，才在最後一次說出它叫「多多」，這基本上與前述的「遞增」力道是相似的，喔！原來它的名字叫多多。

於是乎筆者會認為，口述者在進行口述影像時，其實文字的使用之於舞蹈動作的編排；當舞蹈的演出未必只能由創作者定義，被形容為抽象又或者是作品無心生成的意識邊緣，都擁有被感受者解讀空間的同時，適當的口述方式如重複、速度等傳達與放大，都是有機會讓口述影像的世界更為寬廣且豐富，而此處前提必然是要理解視覺失能者之所需，且擁有解讀作品能力的創作者，才得以進行，才得以恰當地挑選屬於文字與言語的力量。

當然，隨著演出開始前的煙霧進場，這樣與作品無關的資訊內容並未被寫入口述當中，只是視覺觀賞者卻是能夠接受此資訊的。許多諸如此類的小細節，不免也讓筆者困惑，與作品無關是否需要被描述，那麼口述所弭平的差異又是否有所缺陷，這樣的空間是否太過狹小，可惜這未能從不同的受眾中得到合適的解答。

當口述者描述舞者前往左側深處時，我其實自身視覺的理解是舞台邊緣

在兒時聆聽床邊故事的回憶裡，同樣的一段故事情節，童話與小說的口述內容，所能帶起的情緒波浪以及動態肢體也會有所不同；同時，擔當演出的長輩愈是生動，所能描繪的空間就愈是深廣。回到《阿忠與我》，筆者認為口述者已盡力簡化資訊內容，提供一個乾淨而精準不多餘的「視覺空間」，讓聽眾可以去理解。只是當一道閃電經過，我們往往會先是看見電光，然後才是聽見雷鳴。在聽覺已然遲到的前提，我不免會期待口述者能再更加強化其口述的內容，不論是精準度，或是其所能提供的空間。例如：鄭志忠開啟電輪椅的照明系統時所帶來的白光刺激，會給予視覺上的我們一種壓迫，但就聽覺上來說，口述者所形容的白光雖沒有同樣的痛覺與力度，卻能牽涉到不同身分背景就不同經驗來說，所能夠對於白色光源的不同解釋：究竟所謂的白光是泛藍的冷冽色調，還是全然沒有雜質的溫柔七彩，色彩的文字選擇得以開啟想像，而距離的丈量或許就單純只是距離而已？以上是筆者試圖掩蔽視覺，所得到的一部份聽覺體驗。

回到部分的視覺體驗，如果說上一次觀看《阿忠與我》時，其中充滿了身體能量的對談與碰撞，那麼這次的觀賞體驗，則是淡化成兩位正常人的身體練習與觀察。



《阿忠與我》衛

武營版（《阿忠與我》劇組提供／攝影陳長志）

那麼，所謂的「正常」是？

如果我們引用 1987 年日本作家村上春樹在其著作中所提到的：「我們的正常之處，就在於自己懂得自己的不正常。」那麼在這光怪陸離的人世當中，自認為正常的我們，是否都還需要重新檢視自身？而非用通俗的標準來看待所有的世間萬物，故筆者也不願意以觀看差異的方式，去檢視每一個周書毅使用輔助器具的身體時刻，也不願去放大每一個鄭志忠在舞動時，所帶來的正面意圖。事實上，在生活中的我們本來就會故意弱化自己本來敏銳的部分知覺，來與他人進行交談對話。在高雄衛武營的《阿忠與我》，因為距離的緣故，呈現的是較為靜態與畫面性的多重結構，在舞台上的兩個人，似乎都弱化了觀眾會在意的理所當然，譬如周書毅的身體能力與鄭志忠的「身體能力」。

於是，本來不需要支架也能舞動的周書毅，在支架等無障礙器材的限制下，改變了重心的使用慣性，而結尾時爬上架高的電輪椅上，鄭志忠沒入雲海的身影，則讓我們看見身體的不滿足並沒有影響整個過程的進行。說實話，燈光設計李智偉所創造的這個畫面，筆者甚至無法從個人的生命經驗中找到確切的形容，日出日落也不足以取代阿忠從頭部、胸口、臀部乃至於全身逐漸向上消失的震撼。

在最後的演後座談裡，音樂設計王瑜鈞提到：「邊緣的邊緣其實就是中心。」其對於聲音的強化，某部分就是為了讓我們可能忽略的事物能夠被察覺，進而在反覆的辯證、察覺下，能夠更接近事物的核心本質，《阿忠與我》或許也是如此。這個命題中的「我」，可以很開門見山地是周書毅本人，但當然也可能是意指不同的代詞，代表了我們任何一個人，每一個人與阿忠的互相觀看，甚至是阿忠與「鄭志忠」的跳脫觀察與討論：我們生而為人的本質究竟為何？或許在短時間內，仍有不少觀眾會從差異性的部分去切入這個作品，然而在口述的世界中，兩人的關係建立或許會是平等的。故筆者對於口述影像的發展，有程度上的期待，而視覺與想法上的去差異化，隨著這一類型，也就是純肢體相互凝視與創作發展，或許能慢慢達到。

最後回到筆者於今年四月當週，一連觀看三位不同男性編舞家的作品；我認為我們固然會需要閱讀自身文化的演變、以及探索跨領域與新媒體的可能，但同樣的也認為，我們會需要更多的「阿忠與我」，這是一個過去、未來與現在的互古課題。

SEVEN FRAGMENTS，為誰演奏又為誰舞動，評《台灣芭蕾舞團創作演出 X 長榮交響樂團布拉姆斯第一號鋼琴協奏曲》

演出 | 台灣芭蕾舞團

時間 | 2021年10月1日 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院



單一的聲音成不了和弦（Harmony），在芭蕾的美學視野裡，構成舞蹈的也不僅僅是單一的動作而已，身體、音樂、舞台、服裝，以及一連串的故事與情感相互貫通，透過極其縝密地平衡與對位下，一首經典的作品才能誕生，如《天鵝湖》、《黑暗王國》、甚至到近代舞蹈家巴蘭欽的《小夜曲》亦然。當晚台灣芭蕾舞團的演出，同樣循此脈絡完成了上半場的五十分鐘演出，然而下半場的台灣民謠與西方古典選粹相互交演，一方面展現了舞團與長榮交響樂團雙方在技術上的熟稔與多元，一方面也值得讓我們換個想法，創作者的對象應是形而上的美學追求，又或者是觀眾的觀賞享受？

技術·藝術

《布拉姆斯第一號鋼琴協奏曲》的組成結構，包含了白色地板、身著輕盈時裝的舞者與後方黑紗幕遮住的現場樂團，有別於以往芭蕾舞帶給人的莊嚴與儀式感。團長莊媛婷的創作編排，可以清楚地看見舞者純粹的肢體線條與技術穩定，在一覽無遺的舞台空間中被蔓延開來，但相反地，她揮手告別了黑箱劇場（Black Box）【1】優勢之後，此作品與燈光之間的聚焦也相對稀薄了許多。筆者認為，創作者在編織作品時有試圖嘗試，又抑或說是博弈了一些自身未知的期待感，譬如開場的獨舞者孫偉傑，以及第三樂章中與鋼琴獨奏交手的陳亭妤，確實在這樣的平台上展現了獨特且浪漫的肢體情懷；然而隨群舞者與音符逐漸滲入作品，古典芭蕾中極為重要的和諧與對位，反強調了一絹白帛中容不下一點瑕疵的限制。這些不協調感並非來自於舞者的能力問題，而是編排與燈光的空氣感使視覺觀感上顯得赤裸，後方一覽無遺的樂團編制也因為使用黑紗幕而形

成了距離上的隔閡。儘管莊媛婷在編排上的用心，透過不全然的對稱來開啟作品／獨舞／肢體的可能，藉以傳達布拉姆斯對於克拉拉的情感糾結與自身寂寥，但技術大於編排以及部分構圖的未成形，仍使得筆者在觀看時感到些許遺憾。

回到 2001 年，雲門舞集的作品《竹夢》中有一段落名為《秋徑》，是一對男女雙人沿著光道，從下舞台走向上舞台【2】的十幾分鐘小品，舞蹈家林懷民透過強烈的肢體幾何，構築了情感的距離、舞台的深度與人與人之間的故事。而在《布拉姆斯第一號鋼琴協奏曲》中，莊媛婷也使用藍色的光道和男女舞者的行走，隱喻布拉姆斯與克拉拉兩人的形象，只是如同協奏曲背後的寂寥自白，數度的行走並沒有看見兩人之間的碰觸。這一安排也形成了上半場的演出，鮮少有雙人組合的關係被建立，取而代之的是一人獨舞，又或是群體的一人獨舞之可惜。於此，我不禁好奇在創作的過程，台灣芭蕾舞團是否也如筆者八月所觀賞的高雄城市芭蕾舞團《風》一般，不可避免地受到疫情影響，而使得動作的發展上偏向更多的 Port de Bras【3】大於足尖上的使用，而這一點的改變，也似乎反映在下半場的節目與台灣疫情解封的時間軸當中。

匠心，從來都不工業化

《恆春民謠》、《比才·法蘭德爾舞曲》、《望春風》、《葛利格 A 小調鋼琴協奏曲》、《柴可夫斯基 G 大調第二號鋼琴協奏曲》與《雨夜花》（以上依節目內容排序），筆者在研究下半場節目安排的時候，同時也感受到了快速被洗刷而不至於疲憊的新鮮感。譬如《望春風》一反刻板印象地由男性開啟故事念想，且發展了上半場所沒有的雙人撐舉與肢體、《葛利格 A 小調鋼琴協奏曲》驚豔全場的獨舞【4】與終於打開黑紗幕的樂團演奏，這些讓人為之一亮的安排都讓筆者記憶猶新。

然而《恆春民謠》中有一雙硬鞋穿梭在群舞的靴子當中、《比才·法蘭德爾舞曲》沒有舞者的純粹演奏以及《雨夜花》歌者的壓軸，儘管技術執行上沒有問題，可是拼貼般地將不同文化交替呈現與微妙地結構不平衡，似乎很難跟上半場一氣呵成的氛圍感互相應和。此處，筆者想要討論的是創作者在安排節目的時候，儘管有精練的技術作為支撐，但想要體現台灣文化以及跨國格局的慾望，或許還有更多選項的可能，在能滿足觀眾感受與個人美學傳遞的同時，也能夠有一個明確且能被觀眾帶走的想法或方向，或許能讓今晚的演出更加完整。



布拉姆斯第一號

鋼琴協奏曲（台灣芭蕾舞團提供／攝影潘彥中）

重要的不是巨人，而是肩膀

如果說一位創作者能夠看見遠方的風景，並傳達給舞台下的觀賞群眾，那我們姑且將它稱為巨人。可以想見得是，未來或許會有更多的巨人，站在所謂「巨人的肩膀」上，傳遞更多完整又或是前人未必可知的資訊給更多的我們。

說回此次筆者觀賞台灣芭蕾舞團演出時所感到的不協調感，當舞者們的能力相互刺激且逐日堆疊時，筆者認為創作一方或許可以找到更多的肩膀來疊羅漢，譬如團長、藝術總監與特邀編舞等等編制，將舞團提升到更寬廣的遠方。台灣芭蕾舞團創立於2017年，近年來時常進駐高雄衛武營推廣芭蕾文化，而此次能夠與長榮交響樂團合作演出，創意、想法等等上的相互碰創與拉扯，筆者期許的是未來能看見更為激烈的火花，而那樣的光景，必然在一個個更高的肩膀之上。

註釋

1、黑箱劇場，又稱作黑盒子，是一個近乎全黑，排除外在干擾的劇場空間，也是多數國家場館會參考的正式規格；在沒有光源的狀況下，它最能隱藏表演者的技術機密，也最能凸顯創作者想要在劇場中呈現的創意效果。

2、上舞台 UP STAGE，劇場術語，意指舞台後方，反之，下舞台則是形容舞台前緣，左、右舞台則是以表演者的面相來區分左右。

3、手的運行 Port de Bras，芭蕾舞術語。

4、獨舞者為陳玟樺。

誰的記憶？索拉舞蹈空間《記憶遷徙》

誰的記憶？索拉舞蹈空間《記憶遷徙》

演出 | 索拉舞蹈空間

時間 | 2021年10月17日 14:30

地點 | 正港小劇場



人們從記憶中治癒，同時也從記憶中反省與學習，深烙在肌膚底下的那些反射本能，有時候不僅僅是因為我們所擁有的經驗學識，也更多是反映了文化層面下的浸潤以及反覆受傷後的包裹與保護機制。有趣的是，即使我們與記憶的連結是如此親密，卻也有令人畏懼的地方，真的記憶和假的記憶，有一天我們或許都會猛然驚覺，所謂的記憶在每一個人的嘴裡，其實長相都不一樣。

【1】此次索拉舞蹈空間在高雄【正港雄有戲】系列節目中提出《記憶遷徙》，是一件富饒趣味的事情，在記憶並非所經歷事件的完整複製前提下，筆者好奇他們的呼喚能得到多少共鳴，至於他們對於台灣社會變遷與世代交替的關心，又應該如何透過身體的流暢來與民眾進行對話；至少，在筆者離開劇場時，帶走了舞者令人印象深刻的技巧畫面，而所謂情感，恐怕短時間內還必須被定位成是一種「情懷」。

記憶如一池春水，需要做的只是輕輕吹一口氣

《記憶遷徙》由兩位編舞家分別呈現，除了舞蹈不可或缺的身體表現外，上半場的創作者王國權還透過「泡麵」此題材，作為味覺記憶的甦醒與刺激。當雙人舞者兩小無猜般地搶吃泡麵，一邊拉長彼此間距離且建立六十年代間還曖昧羞澀的男女關係時，即使創作者可能有自己想要建立的故事經緯與關係連結，但在此共同情感的開關被打開當下（有趣的是在場觀眾未必都經歷過六十年代），上半場的話語權就不僅僅發生在舞者身上了。觀眾的笑聲說明一切，吃泡麵這個行為象徵的不僅是作品所需要的一個創意環節，同時也是作品底下不言可喻的心領神會，當整場演出的色調、舞蹈與呼吸都試圖引導觀眾走入一個懷舊氛圍，一碗泡麵的被食用，倏然便可將人們帶回前幾天或是過去前幾年所懷念的那一個味道，其中還包括觸覺、聽覺等當事人不可知的情緒記

憶，就算記憶未盡然可信，但記憶如同漣漪，隨著一陣稀薄的香味便可向外擴散、傳遞。

舞者韓華與黃于庭，應是舞團中最為年輕，且身形相對修長的雙人舞者，他們倆人各自在兩個不同作品中，擔任了相對較多的獨舞比重。特別的是，從一個舞團在地性的角度來觀看，雖略顯突兀，但兩人的身體一者歐風性格強烈，隱約可以看見以色列舞蹈家 Hofesh Shechter 的符號於肢體間流竄，一者則相較冷冽，彷彿一人足以劃開整個小劇場的空間，作為一場演出的亮點來說，儼然有宣紙上筆鎮的既視感。即便雙人在相互的默契與配合上，還只是肢體和技巧的疊加，而情感上的編排也不是由他們來處理筆者認為最關鍵的段落，【2】但若有更長遠的規劃與練習，兩人未來的相乘卻也是不難預料的。



記憶遷徙（索拉

舞蹈空間提供／攝影劉人豪）

城市的記憶與在地

如筆者一開始所述，過去我們對於記憶的認知猶如一間陳年經營的書苑，其中的圖書可能未經整理又或者編碼錯誤而遍尋不著，但絕不會因此無中生有或書籍內容有所改變，然而事實上記憶得以轉換，也就是在索拉舞蹈空間所提出的「記憶遷徙：土地孕育文化，文化不會遷徙，遷徙的是人」此前提下，人會變，記憶也會隨之改變。因此，在索拉舞蹈空間此次透過作品所要探討的，筆者認為是一件不容易且危險的方向，尤其是在如此複雜的輪廓中，兩位編舞者其實都透過相對清晰的方式切入。譬如下半段由創作者程曉嵐所組織的內容，燈光色調轉換成冷色系，舞者風格強烈的肢體運用如 Popping 等的使用，可以想見年輕舞者的視野和記憶也以個人的方式融到作品當中，只是【實際經驗】—【記憶】—【舞蹈】—【觀眾】，在經過兩至三重的抽象轉換下，《記憶遷徙》想要體現的議題恐怕已相對模糊廣泛而難以被訴說，這也是筆者在開頭以情懷來比喻之原因。

舞者參與創作，實際上從美國舞蹈家 William Forsythe、德國已故舞蹈家 Pina Bausch 與台灣舞蹈家鄭宗龍等，皆已行之有年，當多元的資訊滲入作品時，筆者認為「創作與被觀看」這一門

學問上，創作者如何去「面對」生活與議題，將會是一個值得探討的事情。透過不同角度與態度的「面對」，我們得以換取不同的力度與空間，而此次索拉舞蹈空間，則是偏向後者。因此，此作品即便不熟悉懷舊過去與科技未來的他人，也都適合觀看。而當筆者試圖想站上索拉舞蹈空間所澆沃的土地，眺望作品中一路上的風景時，一時間卻也難以找到踏實的立足點，可以順著時間的長河河畔拾一瓢水，傾聽遠方的警鐘與思緒書寫，乃至於所謂「在地舞團」的能量與可能性，筆者相信能量是足夠的，不過可能性的發展則還有必然成長的空間值得探索。

註釋

1、相關論點參考於鄭仕坤：〈記憶真的來自真實經驗嗎？〉，《科學人雜誌》2005年3月1日。

2、吃泡麵的詮釋擔當，由舞者黃筱哲與劉諭萱演出。

今晚我想來點布拉瑞揚舞團《#是否》

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2021年10月29日 19:30

地點 | 台中國家歌劇院 中劇場



或許，舞蹈並不是要告訴對方自己的特別，而只是一個有故事的人，與另一個有故事的人相互對話而已。

時隔兩年的舊作重演，時序上說起來不長不短，但在布拉瑞揚本人於謝幕出場【1】提到過，最初的《#是否》首次發表，隨即便收到台中國家歌劇院的巡演邀請，當時他的回覆是拒絕的，似乎像是一罈陳酒的精釀還不到期，卻不得不開封宴客般地彆扭羞澀。相對應的原舞者王傑也有另一個提問，「我可以不要再跳這支舞了嗎？太痛苦了。」【2】

這緣起於《#是否》的演出不僅僅流於形式，在每一個布拉瑞揚安排的橋段當中，舞者自然又或許必然地要將真實的一面傾訴給他者——此處的「他者」未必是觀眾，也可能是久久與創傷共處的表演者本人。「重要的不是跳舞，而是能在跳舞中被治癒」，於是在隔年的咀嚼與消化過後，王傑本人也跟編舞家說：「老師，我可以演了！」此處，筆者認為多少華麗深邃的文字詞彙與舞蹈編排，都在在比不上這一瞬間的怦然心動，而這正是來自於台東的布拉瑞揚舞團的魅力——不在於跳舞，而是他們對每一個人、每一議題的關切與關心。

Dance, dance, otherwise we are lost. 【3】

不知是否受到以色列舞蹈家 Ohad Naharin 作品《Naharin's Virus》影響，又或者是向德國已故舞蹈家 Pina Bausch 致敬，筆者一走進中劇院時，便對舞台上一面龐然的巨牆感到無比親切。牆上有許多大小不一的文字與人形塗鴉，看似漫不經心的嬉鬧，但「我不好」、「你快樂所以我快樂」、「Yes, NO」等細碎情緒的文字，還是能被第四面牆的我們收集作為線索，進而提前進入演出。作品開場一如《沒有害怕太陽和下雨》的報幕，舞團採用了自己的方式來提醒觀眾演前須知。這樣的選擇有利有弊，但在音樂設計兼舞者的曾志浩熱情處理下，卻隱約建立起《#是否》應有的風格與態度，即便有些許尷尬卻也防衛得固若金湯，讓人挑不出任何毛病，甚至有些吸引力。

在過去《#是否》首演的評論中，已有評論人針對作品的政治性、真實感以及憤怒情緒三種角度切入去評估其潛力與能量；此處，筆者希望能繼承觀看完《沒有害怕太陽和下雨》的經驗，
【4】描繪所觀察到的幾個小地方。

譬如殘酷劇場的印象：一般而言，殘酷劇場的內涵是一種情緒與氛圍，演出者捨棄文本且使用大量的感官肢體音響，在儀式性的過程當中揭開觀眾表層情緒內的真實與甚至癡狂。在布拉瑞揚的編排中，殘酷劇場應該不是他的本意，但舞者賴翰祥身穿高跟鞋與近乎赤裸地使用金屬搖滾音調，哼唱著蔡依林本應甜美誘惑的創作組曲，以及無來由地痛罵另一方（第四面牆）貪婪、不要臉等字句，這樣的攻擊性言語綜合孔柏元穿裙子與在牆角的被霸凌、曾志浩手上迷你大聲公的警報聲和朱雨航自打巴掌的片段畫面，諸般對身分認同、社會正義、個人情緒（家庭關係）的揭露，雖是雜亂，卻亂的相當平衡。一定時間長度上的不舒適下，足以讓他者在其中擷取更有共鳴的片段並於腦海中迴旋。

此外，一如「巴卡路耐」的訓練儀式，挑戰舞者歌舞極限的過程絕非一般投幣式 KTV 消費族群會做的事情，卻也體現了在此一空間中的瘋狂與丟擲，生命的死有很多種形式，累死也是一種，在汗水、疲累與痛苦中重生。筆者認為當晚的部分觀眾與舞者，都可能在此過程中接受了程度上的洗鍊與洗禮。

無用之用，是為大用。

布拉瑞揚舞團的舞者並不全然如編舞家本人都是科班出生，其中舞者奧宇·巴萬、賴翰祥兩人更是去年舞團台下的觀眾；然而這樣的組成成分對於布拉瑞揚的創作來說，沒有說好也沒有說不好，相反地提供了創作者本人一條截然不同的道路，也就是身體以外的可能，可能更多關於生活層面，之於生命的誠實。

台灣教育體系下的科班學生便相當有用，但是在肢體以外的勇敢，有時會有制約般的束縛感，相反地一連《拉歌》、《沒有害怕太陽和下雨》、《中興路二段 191 號》線上演出與《#是否》，似曾相似的大風吹與訓練儀式等編排，卻擁有截然不同的感染力，或許沒有了大量技術，我們仍然可以看見創作者與舞者多方面對所謂「藝術」的態度，並且以人為本，有故事的觀眾更能予以有故事的舞者們情感上的反饋與反省。

今晚我想來點布拉瑞揚與《#是否》

雖然沒有足夠的立論可以作為基礎，但筆者認為一場成功的演出取決於觀眾離開劇場之後，能夠帶走多少東西，並在某些特例下，也可能像是近期共享經濟的消費體驗般，食用完之後僅僅只是獲得一種舒適感，卻未必是過於複雜又或是意義深遠的文化體驗。一如我們會與充滿罪惡感的炸雞事後和解，在觀看完《#是否》與舞者的生命經驗後，或許也會是觀眾與一種自我的相互協調，而非對某件事情無窮無盡的勒索與追究。舞者曾志浩曾說：「想哭的時候，我們就大聲哭，但哭完以後記得笑一個。」其實可能引發我們哭泣的癥結點仍在，但是否，我們都還能正向勇敢地活下去才是重點。

註釋

- 1、布拉瑞楊在演出結束後會一一介紹舞者，同時將行政交代的注意事項等進行說明，演出當晚，布拉瑞楊更脫稿介紹來賓，包含奧運國手郭婞淳、楊勇緯等人。
- 2、引用於 2021 年節目冊內容，編舞家談《#是否》。
- 3、引用於已故德國舞蹈家 Pina Bausch 名言：「跳舞吧！舞吧！否則我們就要迷失了。」
- 4、此處按照舞團的創作時序，《#是否》的完成先於《沒有害怕太陽和下雨》；而本文的觀看時序則是延續上回觀看《沒有害怕太陽和下雨》的經驗，而後承繼《#是否》的再演觀察，在此特別說明。

牆內的人想出來，牆外的人想進去，談種子舞團《那面牆》

演出 | 種子舞團

時間 | 2021年11月6日 19:30

地點 | 907 空間劇場



位於屏東鹽埔鄉的種子舞團，身處地理環境特別，而在舞蹈家黃文人的創作中，《那面牆》彷彿對應了該地域的空氣與呼吸。此作的組成是由四個矩形立體鐵架與八名舞者所構成，而所謂的牆體鏤空且可穿透，由觀眾的視角看來，創作者所塑造的具體形象，既不是 Pina Bausch《巴勒摩、巴勒摩》所夯起的高牆，也並非作家李家同刻畫德雷莎修女與貧民時所看見的殘酷對比。那四個矩形鐵架所反映的，似乎是一個不具名卻又廣泛的障礙，舞者以能量極高的強度，從不同的限制當中去進行身體表現上的突破，並試圖以文字來進行議題上的探問。

在毫無喘息的四十五分鐘演出裡，筆者認為黃文人憑藉了一股相當強悍的掙扎，像一隻 52 赫茲的鯨魚【1】般不斷地向外傳遞訊息。而這樣的反動，筆者暫且找不到相呼應的議題可以對比，卻也可以依稀聽見這股能量的頻率，正試圖以一望無際的鄉鎮基地為發信——訊號的盡頭，或許就是創作者心中的那一面無以觸動的高牆也未必可知。

但不怕牆高，只怕不知牆在何處

《那面牆》所使用的道具幾何相當純粹，在大部分的演出詮釋當中，牆體提供了足夠發展的限制，讓舞者可以在一道長廊、沒有出口的方井或被塑膠膜所包裹的空間裡舞蹈。

舞蹈本身的能量也很充足，於三面台的空間中，舞者為了呈現瞬間到位的效果，多用滑行與倏然落地的方式從角落進入到舞台範圍，兩人以上的動作方展更以近似於英國肢體劇場 DV8【2】的身體流變，相撞或是透過對手所帶來的中軸重心轉換，強勢地改變動作原有的樣貌；又或者，定點的一些舞蹈方式也可以讓人懷念起比利時偷窺者劇場 Peeping Tom【3】的創作者，法蘭克·夏堤耶爾和嘉琵耶拉·卡利佐兩人於 2004 年創作的《客廳》（Le salon）中所建立的雙人關

係，也即是透過如人字形的方式般對等的力量來相互抗衡，進而找到微妙的平衡感。在此狀態中，舞者不斷重複著「這樣看得見嗎？」的話語並不斷改變肢體，如同《客廳》中兩位舞者不斷改變親吻與碰撞的位置(後者較為動態)，一次又一次地刻進觀賞者的眼中。

但不同的是，若舉 DV8《Can We Talk About This?》為例，該作品的身體限制如同魔術師般將一個水杯或是一個人體輕輕提起又輕輕放下，與嘴裡平鋪直敘卻又強而有力的伊斯蘭人權議題討論，形成了極為劇烈的對比，就像是一部放慢動作的戰爭片似地沉重，而一切都攤在觀眾面前，我們不得不聽，且又不得不看。《那面牆》並沒有明確說出是什麼因素，使得作品裡的人們需要獨自面對自我空間，並透過一片片屏幕又或是有形無形的牆來維繫與被束縛情感。在演出結束後，筆者在感受到舞者身體能量之餘，雖有具體的空間印象，可是歸途的我不斷行走著，卻似乎並沒有真正地觸碰到屬於我的「那面牆」，只有隱隱約約意識到了生活裡有一處龐然無形之障礙，而我們都可以試圖去翻越它。



那面牆 (種子舞團提供)

團提供)

如果我們連星光在哪都不知道，那又要如何走出這片森林

生命的無力經驗抑或是時不我予的牆隅限制，雖不能說都是創作者得以尋找突破口的可能，但展現一種「面對」的態度與指引觀眾的「方向性」，恐怕也是一個舞蹈作品相對重要的要素。

《那面牆》中舞者之強，甚至能攀上鐵架而無礙，各種獨特的身體語彙，也能夠被看出種子舞團在創作期間所花費的精力，與其探索的慾望等等。這股直撲顏面的爆炸力，相較於其他創作者的冷冽、優美等肢體的不可明說，創作者黃文人的態度已然相當明顯。而筆者認為此作品若能再明白地挑出一個觀眾必須直面的議題，動作與文字探問的種種連結，似乎就可以有更強而有力的劃分牆內牆外的對比；再而後，是否牆裡的人想出來，牆外的人卻想進去，這可能又是另外一個值得探討的話題。

註釋

1、一般藍鯨鳴唱的頻率為 10~40Hz，長鬚鯨則是 50Hz，52 赫茲的鯨魚被發現於 1989 年的太平洋美國海軍監聽，而後被衍伸為一隻鯨魚用沒有同伴可以聽見的聲音歌唱，隱喻孤獨。資料引用於【泛科學】專欄，2017 刊登。

2、DV8 Physical Theatre，創團人為洛伊·紐森 (Lloyd Newson)，所謂肢體劇場，是一種不以音樂或劇本等原著為本，而從身體與多媒材的互動來表達各種社會或心理議題的表演方式。資料引用於《遠見雜誌》2012 年 4 月號。

3、Peeping Tom 劇團成立於 2000 年，由阿根廷舞蹈家嘉琵耶拉·卡利佐與法國舞蹈家法蘭克·夏堤耶成立，兩人師承於比利時當代舞團 (les ballets C de la B) 的亞蘭·布拉德勒，並於 2018 年來台演出「家庭三部曲」《父親》。資料引用於《PAR 表演藝術》第 309 期 (2018 年 9 月)。

記得時間曾經來過，談《第三人稱·單數》

演出 | 稻草人現代舞團

時間 | 2021年11月13日 19:30

地點 | 台南大南門城



2009年筆者曾參與美國舞蹈節，由舞蹈家 Mark Dendy 所創作的《Site-Specific Work in DPAC》與《Golden Belt》，並初次奠定了對於「環境舞蹈」（場域特定藝術【1】）的記憶與印象。而後 2011 年，筆者也觀賞了舞蹈家周書毅的舞蹈旅行計畫，以新北市板橋火車站為起點，開啟了他與舞者們前進各大公眾場域的演出，身體力行將舞蹈帶出了藝術殿堂，且走入人群的環境中與之對話。相較之下，雖然劇場內的藝術能量本身也是如剎那之煙火稍縱即逝，然而走出鏡框式舞台的舞蹈作品，卻更是擁有難以取代的不可複製性，一旦離開了特定場域，作品本身的形狀與意義也可能有所改。環境先於舞蹈，此次稻草人現代舞團所帶來的《第三人稱·單數》雖未必為整個環境所服務，但所激發的衝突，卻也有值得再三咀嚼的趣味存在。

煤礦坑裡的金絲雀，大南門城的時間浪人

美國作家寇特·馮內果（Kurt Vonnegut，1922-2007）曾將藝術家比喻為「煤礦坑裡的金絲雀」，係據說從前礦人進入礦坑時，會帶上關著金絲雀的鳥籠，若坑內空氣惡化，金絲雀會先於人類發現，並提醒人們狀況異常。而羅文瑾在《第三人稱·單數》中將自己比喻成時間浪人，並延續她長期將作品思維放置在哲學經緯的地圖上，小至她與作品的第三者脫離，大至其作品內容和現時劇場主流風格的相比較。稻草人現代舞團的定位與其是如他們自身所描述：「積極開發當代舞蹈與其他領域相互合作」的耕耘者身分，筆者認為他們更近似於傳頌寓言的吟遊詩人。

在《第三人稱·單數》中有一條自帶脈絡的時間軸，與百年遺留下的大南門城相互交疊有所不同，相互衝突下的閱讀雖不是特別舒適，但這異樣的違和感卻也凸顯了所謂「第三人稱」的視角

與存在。



第三人稱·單數

(稻草人現代舞團提供)

羅文瑾與其舞者的身體美學，同樣如大南門城中的異數，延續了前期舞團《深淵》等尼采的哲學思維，獸、人、超人三種不同層次的水平變化，羅文瑾以外的舞者在某些片段，會呈現兩種流魚抑或是雞群的擬獸肢體，不同於其他創作者的一以貫之，羅文瑾的舞者如作家卡夫卡《變形記》中的主人翁一樣變形。若說人的型態是一種兩腳站立就可以發展四肢的舞蹈行為，那獸的型態多半是壓低重心且不斷地重複雙手符號，相較之下更有攻擊性的某種氛圍。此處的安排雖有些許刻意，既不同於音樂劇《獅子王》的理所當然，也不同于芭蕾舞劇中《柯碧莉亞》的人偶化，有清晰的技巧輪廓可循。但觀眾閱讀上應是無妨，何況表面上的型態只是羅文瑾在寓言時的媒介，獸與獸之間的擁擠、獸與人之間的鬥爭恐怕才是其創作中想警醒世人的題材。

弔詭的是，羅文瑾仍然將一般現世的時間軸放進了作品中交代，因此舞者的身分也在各個橋段中不停蛻化，使觀賞者不免需要尋求更多的個人經驗來進行過濾與分析。

時間在每個人的心中，長相都不一樣

群體與獨立單數的脫離，是《第三人稱·單數》中常用的手法，羅文瑾運用不同的排列組合，讓自己與2021年的新作《巢》一樣被作品分別出來，而舞者人數的增加，如紫花洋裝的女子（蘇微淳扮演）、白色西裝的男人（孟凱倫扮演）與群舞者的抗衡，則有種舊時清朝滿漢兩族裝扮，又或者今時不同人種歧視的既視感。甚至在群舞者攻擊羅文瑾的片段中，隱約看見尼采《善惡的彼端》中人類如一條懸在深淵中的軟繩，以及魯迅《狂人日記》中「吃人」的身影。

《第三人稱·單數》使用了大量的服裝來成為每個片段中的線索，並在最後一幕中讓舞者們齊聚一堂，透過整個大南門城的高低環境，增添了作品的精采度。即使筆者認為這些未必然是作品真正的精采處，卻也不可否認，不同的舞者模樣串起了整個環境與舞蹈的氛圍，也呼應了不同時間

軸的重疊，才不至於讓作品有劇場作品於戶外空間錯置的遺憾。

而《第三人稱·單數》唯二的不知名角色，即是羅文瑾將外套拉起蒙面的角色，以及舞者李佩珊一直攜帶著的人偶。一黑一白的對照雖很難去說明在作品中的意義，人偶也讓筆者想起了2007年英國舞蹈家阿克朗汗《迷失之影》與《零度複數》的使用，但一如美國舞蹈家崔莎布朗的《假如你看不見我》，當我們看不見外表長相，或許也是種蒙上面紗的多重解釋空間，觀者可能更專注，可能心裡透射得更遠也說不定。

流行文化的時間浪潮

此處與作品無關，僅是筆者個人分心時的見解，在《第三人稱·單數》中，羅文瑾很有趣地使用了「一二三木頭人」的遊戲，融入了環境中的時光回溯並添增了不一樣的表演形式，然而時下影集《魷魚遊戲》當道，流行文化的深植人心在此處與《第三人稱·單數》形成了程度上的迷因對照。因為與作品原想呈現的內容無關，筆者認為不需要再延伸至相聲瓦舍所擅長的時事嘲諷與藝術家創作時的可能性，但創作者是否需要敏感到對於流行文化的警覺，並刻意地迴避或轉換手法來引導觀眾的思維？在此姑且留下一個提問。

註釋

1、場域特定藝術(Site specific art)意旨為特定場域創作的藝術作品，如義大利藝術家米開朗基羅為西斯汀小教堂所創作的《創世紀》，藝術家在計畫中與創造此作品時把地點的因素納入考量，與鏡框式舞台或美術館展覽作品不同，難以被移動到他處；某些作品甚至會強調作品完成後與在地民眾的互動，抑或是當地的社區經營，如日本「越後妻有大地藝術季」、高雄春天藝術節「環境舞蹈」。

「後疫情濫觴」，是上帝開的窗？ ——從《少女練習》、《SHE_0. S.》談舞蹈新參與的可能

演出 | 蘇品文

時間 | 2021/10/01 -10/31

地點 | Wixsite

演出 | 葉名樺

時間 | 2021/10/20-11/22

地點 | LIVE TV



「我們下一次看演出是什麼時候？」這動人的隻字片語，從疫情的餘燼當中重生而來。2021年五月開啟了第三級警戒，直至七月實施微解封，繼而九月文化部宣布取消間隔座，如今已有多數觀眾回到劇場的擁抱。然而生於憂患，死於安樂，試想有一天，我們很可能被迫再次離開劇場，那麼身為創作者，是否該持續對後疫情時代的劇場樣貌進行探索？是否要繼承前人之經驗，利用藝文紓困與線上展演所換來的喘息，繼續尋找藝術表演者在數位時代下所需的獨特能力？

事實上，在幾次的線上觀演過後，筆者曾回想起 2008 年日本漫畫《宇宙兄弟》中，所描述過的「三次元螞蟻」【1】：

「……一次元的螞蟻只能沿著列隊行走，而二次元的螞蟻在遇到石頭之後會懂得左右繞道而行，三次元的螞蟻則是在遇見無限衍生的高牆下，懂得上下移動並另闢新道路的開拓者。」

許多創作者早在疫情之前，其實就如同三次元的螞蟻一般，開拓了觀眾對世界的認識與見解，昔日我看見以色列巴希瓦舞團的作品《Deca Dance》打破第四面牆，將台下的觀眾帶到舞台上共舞；而後有周東彥運用多媒體科技，打造不同視覺維度的《我和我的午茶時光》；2020 年疫情前期，羈舞劇場《看見你的自由步》，也融合了 AR 擴增實境的技術，讓觀賞者能進一步「參與」舞蹈。這所有邁步，沒有一樁不是從多次的嘗試、數不盡的失敗經驗中所換回。倘若，在緊接著的這段劇烈搖晃日子裡，創作者放棄了翻過高牆、看見新的風景，僅僅選擇維持以往的行為模式、保守地評估效益，那麼後疫情時期的一連串線上展演嘗試，就不僅如夢幻泡影，更可能像是一群揮舞大旗的二次元螞蟻，只走著橫線，永無止境的朝左右邊牆前行。

回看藝文現況，似乎是受兩個月為週期的政策所影響，有不少演出被迫取消或試圖進行調整，如「2021 正港雄有戲」鬼舞劇場舞蹈團《野獸的咆嘯》順延到 2022 年後發表，又或者臺中國家歌劇院「FUN 時光」丞舞製作團隊《愛麗絲》，緊隨微解封，在八月實現了線上展演與連線座談，但以上所述，其底蘊仍是依順著傳統劇場的樣式，所以我認為值得後續關注的，是 2021 臺北藝術節當中以「參與式展演」形式進行的幾檔演出，以及 2022TIFA 臺灣國際藝術節所預告的「線上互動」演出。

但為了保留未來持續觀察的餘地，此處先不討論藝文與線上互動可能面臨的衝擊。此文先談臺北藝術節的蘇品文《少女練習》、葉名樺《SHE_O.S.》兩支舞蹈類作品展露出的潛能——作品的「可聆聽性」，因為這兩個作品使筆者產生了與以往迥異的「線上觀演」體驗，更好奇著未來舞蹈產業的發展可能。

劇場不死，只是休息

狹義的「劇場」一詞為西方文化的產物，表演藝術工作者泰半業已熟悉且熟用其功能特性——於是每一年都有數以百計的藝文作品，能夠在劇場中孵化成長，縱然後疫情侷限了劇場大門的敞開，卻也有許多的創作一如 2021 年的白晝之夜，在虛擬的網路之中百花齊放。

《SHE O.S.》中見到了葉名樺採用半紀錄式的手法，分別提及裕容齡、瑪歌·芳婷與羅曼菲三人等與葉名樺自身經驗重疊的輪廓。觀眾的身體即使離開了劇場，心思卻仍然被她留在了劇場當中。整段二十五分鐘的線上播映，說起來應算是許多減法的總和，去掉了部分的舞蹈演出、見不到劇場外貌與原本長篇內容的結構，因此出現了與一般的線上演出相異的質地，但若真要細究，卻也很難描述出明顯的分別。爬梳的過程裡，葉名樺的聲音不以常見的紀錄片受訪者格式滲入，而是念讀文本、以「舞蹈有聲書」的概念，走進觀眾的視覺與聽覺裡頭。然而觀演時筆者卻感覺《SHE O.S.》的資訊量較為龐大，若觀賞的民眾無相關舞蹈經驗的浸潤，又要乘載其中的生命歷程、女性特質等等，可能會需要像我一樣反覆觀看，才能來得及在觀影當下，同步釐清腦海裡湧如潮水般的身影與內容。



SHE O.S. (臺北

表演藝術中心提供／攝影陳宥中)

另外在以往劇場的觀賞體驗裡，觀賞者雖坐在觀眾席中，卻仍然擁有選擇聚焦作品何處的權力，可受限於影像與鏡頭的單一性，拍攝《SHE O.S.》時所出現的分鏡，程度上也定調了觀賞者得如何去接觸作品，被固化的觀賞體驗，雖也有其意義所在，但觀演時筆者還是有些許遺憾，於是乎在《SHE O.S.》中最吸引我的，恐怕還是「口述」這一環節。

《SHE O.S.》裡，除了日常屬性片段——慶祝生日的橋段——會將民眾拉回現實，其餘片段諸如葉名樺以第一人稱視角，口述著裕容齡的故事與氛圍，或是一句話道盡羅曼菲一生的宏願與美好等等。練習著芭蕾的葉名樺，以身體力行之姿挑選了影片中出現的所有文字和語調，除了真切的生命力外，她讓觀賞的筆者彷彿不再只是作品中的過客，而是有種身歷其境的「練習感」。徜徉其中的這般滋味，同時也讓我串連起參與蘇品文《少女練習》的經驗。《少女練習》可以說是階段式的經驗誘發，也是我所能想像到，關於未來劇場樣貌的新參與可能。

蘇品文的《少女練習》，是在其《少女須知》三部曲基礎上所建立的「共演性質」作品：參與演出的民眾會在事前收到一個藍色包裹，並透過其中的QR Code與團隊所準備的咖啡包，在家中自行擇時聆聽藝術家的指示，共同完成《少女練習》的基本雛形。



觀眾收到包裹

後，可依個人的時間、心情，選擇喜歡的場地，多次體驗《少女練習》（臺北表演藝術中心提供



／攝影蔡耀徵)

蘇品文 與 少女練習 (臺北表演藝術中心提供／攝影蔡耀徵)

《少女練習》和多數我接觸過的演上展演與播映最大的不同，在於她是「徹底」的減法，提供「徒留聽覺的共感體驗」，但這般操作卻仍保留了劇場的儀式性、即時性與選擇性，譬如就「收到包裹」一事來說，在質量上就與 APP 的票券上有所區別；而我照著蘇品文在音檔中的提示：在一個月的期限中，尋找到一個適合獨處的房間，並找到一本書、煮滾一壺水、沖泡一杯咖啡，在感受自己裸體的過程中，擺脫了視覺的拘束，卻依舊擁有視覺的可能；聆聽音檔，感受蘇品文在《少女須知》中演出的氛圍，同時，民眾也可以創造自己獨立的《少女練習》，不同的重量與不同的溫度。

雖不能確知這是否為蘇品文一連串編排時，早已設想好的目的，卻也不能否認，此自由開放的溫柔包裹，確實在不同距離的隔離下，保留了劇場本質且開闢了不同空間。即使聲音依然也是種固化的重複，但筆者在《少女練習》中實際操作了早晨的練習與夜晚的聆聽，的確感受到了無法重複的「劇場體驗」。

三次元螞蟻所擁有的可能性

據筆者觀察，「後疫情」一詞最早出現在 2020 年十月下旬，卻在 2021 年五月過後隨即煙消雲散，直到近期才又隱隱然回歸，倘若再次浮現，可能也僅是個模糊且難以定義的形容詞，而線上觀演直至近日回歸的劇場實體演出，疫情一詞幾乎成為濫觴，卻也似乎沒有進一步劃出所謂疫情前後的區別與更易——以舞蹈影像為本質的線上觀演云云，其實並不是一個嶄新的概念，即使技術與創意思維有明顯的提升，且本身可凝聚的能量也有足夠的歷史定位，但在數位票房的產業報導中，果陀劇場藝術總監梁志民曾提及，「線上收看」始終有它的不可行性存在，而臺北愛樂合唱團的音樂總監古育仲也坦言，「線上直播」是因為疫情被迫作出的「調整」【2】。

至此，我對於後疫情時期的提問，已不只在於傳統的劇場工作者是否已準備好前進到不同的階段，同時也好奇觀眾是否有所準備，迎接未來演出形式可能的變遷，並能夠敏銳地感受新形態劇

場的脈動與意涵，對此尋求進一步的探索與渴望？一如有團隊堅守劇場的不可取代性，並說明實際效益並不高等因素擺在眼前，但也有團隊如神秘失控人聲樂團團長陳午明，提議在現代科技的演進中，也有找到改變表演藝術界對於線上「新現場」的契機可能。

或許說短時間內，大部分的觀眾們仍習慣於／眷戀於原本的劇場樣貌，然而此刻的表演藝術工作者不妨能結合自身本就多變的特質，並在後續商業機制與線上技術中開闢嶄新視野，持續著對於未來的劇場想像，那直到下一次「災難性」的鉅變來臨，藝文產業將面臨到的更迭，或許也能透過另一扇窗，找到另一道出口。

註釋

1、《宇宙兄弟》(2008-)為日本漫畫家小山宙哉的作品，三次元螞蟻為第26章節的故事內容，內容述說一次元的螞蟻只能沿著列隊行走，而二次元的螞蟻在遇到石頭之後會懂得左右繞道而行，三次元的螞蟻則是在遇見無限衍生的高牆下，懂得上下移動並另闢新道路的開拓者。

2、參考《線上「新現場」(上)／表演藝術對「數位票房」有想像了嗎？》，2020年6月，江昭倫著。

反覆辯證的議題空間《以身為名》

演出 | 風乎舞雩

時間 | 2021年11月30日 10:00至18:00

地點 | 台南市美術館1館工作坊



如何辨別某件事物有沒有生命？我們通常檢查它有沒有呼吸。由定居台南的風乎舞雩帶來之《以身為名》，於台南市美術館為場域所展開的八個小時演出，演出過程中與其說是舞蹈作品，不如說是一種行為藝術，穿梭在場域中的觀眾來來去去。除了可以看見不同視野所蘊含的詮釋空間，另一方面，並非來自日常直覺的舞者凝視，也隨著時間日晷的轉移表達了不同層度的精神渲染。這樣容易受到時空間兩者所影響的作品，在極簡的身體變化中孵化了有別於一般舞蹈類演出的生命力，在美國舞蹈家崔莎·布朗、威廉·佛塞與沈偉等人之後，【1】筆者認為這場演出雖仍有許多可以精緻化的環節，但在一個宏觀的視野裡頭，《以身為名》確實提供了許多極具思辨的線索，讓觀看的人值得在美術館與台南這座城市當中，徘徊將近三分之一的日常時光。

活著是所有生命的平等，但不代表存在平等的生命

《以身為名》的結構由四個定點循環播放的事件和六位舞者的流動所組成：國際新聞投影、世界人權宣言、聲音播放與從天而降的墨水，彼此之間不互相干預，卻可相互堆疊；其中，筆者在早上走進場域的當下，投影所提供的大量國際議題與震撼並不容易閱讀，然而再不容易，長達八個小時的餘裕當中，我們仍然可以從中了解到編舞家顏鳳曦所謂的「身分認同」，【2】其實包含了2015年被定調為「文化種族滅絕」的甘露市印地安寄宿學校事件、2020年因新冠病毒所引起的亞裔仇恨犯罪及1979年美麗島事件等，不同環境背景所引起的人權議題。



以身為名（風乎舞雩舞團提供／攝影陳長志）

有趣的是，每一個議題足以引發的痛感，雖不免讓人拋下眼前的舞者去沉浸傷痛，但當舞者愈是靠近投影機時，影像的烙印愈是像生命的刻痕般在舞者的身體上渲染著，形成一種暴力美學的流動刺青。而編舞家顏鳳曦讓舞者赤裸，僅用一條膚色丁字褲來包裹私密部位，有別於筆者於〈今晚我想來點布拉瑞揚《#是否》〉中未提到的亞洲式符號與裸體，顏鳳曦的裸體似乎沒有任何身體上的訴求，只是從舞名與舞者所透漏的訊息當中，我們或許可以解讀身體是一張無屬性的名片，在名為文化（墨水）、社會（投影）抑或是公約（自由宣言）的滲透之下，形成了我們所熟悉的不同人之樣貌。這些擁有相似畏懼的輪廓拓印在幾無表情的舞者身體上，提供的也不是情緒的投射又或者進一步衍生的議題與編排，比較像是賦予另一種觀看方式而已。只是這樣冉冉而擴散的凝視感，筆者在不同的觀看時間點上分別有不同的想法，時而感受到被深淵凝視，時而對已知的重複輪迴逐漸麻木，最終我們或許都要去反省到，這是否就是在日常生活中，群眾長期面對這些令人畏懼事物時，常讓人感到遺憾的過度興奮與無感，所謂的身分認同，是否像平常我們所收到堆積如山的名片紙一樣，集中熱度地收集完成後便輕易束之高閣，逐漸遺忘，而關於人權的議題又是否真的有被面對與處理，莫非說平等自由與空氣一樣，無所不在卻又無影無蹤。

自由就像空氣，只要我們沒有停止呼吸

何謂自由？人生而平等？事實上於1948年法國通過簽署的聯合國《世界人權宣言》，是一則維護人類基本權利的文獻，但卻並非法案，也就是說在所謂世界的眼皮下，這份宣言雖有程度上的約束力，卻無絕對的強制力。當顏鳳曦將與自由相關的文字投射在另一面牆上時，無非是要民眾意識到自由本身，並透過此角度來理解自由的本質，然而，有趣的是這並未能滲透進民眾觀看作品演出時的被制約以及非自願的僵化凝視。

《以身為名》的演出場域採美術館觀看形式，姑且將禁止觸碰舞者這件事情等同於禁止觸碰展覽品，理論上來說觀眾的行走也保留一定程度的自由，但當一般觀眾入場後，多半仍是靠在牆邊如劇場式地端坐；至於，唯一在觀眾群中發生的故事，可能就是兩位還在學習走路、跟著父母前來的小小孩，相較之下，小小孩顯得更為自由，蹣跚學步的他們卻亦步亦趨地探索整個空間，而舞者也不免被他們的活潑所影響，進而試圖與之凝視，甚至幾乎快要建立關係。小小孩與成人之間的不同，在於成人或許將注意力放在了舞者的行為變化上，但前者的心思卻更進一步拉近距離，筆者在八個小時的演出中三進三出，第二次的進場時也獲得機會與舞者得以互動，當我卸下自身

本不存在的盾之後，舞者身體的靠近，讓筆者的毛細孔有一種被打開的感覺，就像小時候我們會把手放在同學背後，讓他人感覺到細微敏感的空气緊張一樣，而當一個開關被開啟後，有許多的事情也逐漸變得不同，譬如舞者身體上的燙傷、每一個墨水滴落的速度不同、觀賞者自身與整個場域的渾然天成等等，都逐漸清晰且被察覺，這可能是筆者自身的觀賞體驗，但也可能是《以身為名》可以提供給觀眾的無數可能。



以身為名（風乎

舞雩舞團提供／攝影陳長志）

詩的靈魂能否從平凡中脫胎換骨、飛越而過，往往在最後一節看見勝負

時間也有盡頭，《以身為名》亦如是。有過 2019 年蘇威嘉在高雄弔詭畫廊，同樣發表八小時《自由步—日光、軌跡、身影》的經驗，《以身為名》的結束是一瞬間的戛然而止。

在筆者最後一次進入演出場域，觀眾明顯變少，而空間也相對變大，所謂的肢體也從早上的行走，逐漸地發展並且豐富起來，如呼應影像議題的抗爭手勢、下位者俯首膜拜的肢體符號等。我最後一次留意舞者身體的印象上，是這一整天他們身上所留下的墨痕。每一個人因為自身的行走與互動，產生了不同規模的渲染面積，根據顏鳳曦所述，這些是文化的渲染，之所以會將墨水與文化進一步連結，筆者此處揣測無非來自於昔日文化以及前輩編舞的影響與傳承。然而另一個較為隱晦的線索，或許是渲染面積的不同可能還分作男女性別上的差異？譬如當六位舞者併排站立時，隱性的肢體互動中由四位女舞者比較容易成為一組，因而產生不同程度的渲染痕跡與線條形狀，於是乎可能思維的不同也是文化的一種也說不定。

總體想來，在比起一般演出長達三到四倍的時間維度下，觀賞者不只擁有廣大的詮釋權，同時還擁有的反覆印證詮釋的思辨空間，只是這一切究竟是《以身為名》所引導的方向，又或者是做為四面牆的群眾，能在《以身為名》所營造的氛圍空間中，領悟到的成果與自由，筆者認為在最終的謝幕過後，並沒有給予一個完整的解答。顏鳳曦所提供的心領神會，或許還需要在舞團未來的創作中逐步被印證，又或許觀賞者在未來生活皈依當中，要獲得自己的答案，總之，儘管此時此刻的世界仍有許多議題正在延燒，在《以身為名》中的身體似無，作品是空，觀者面對世界的

態度只能自由心證。

註釋

- 1、崔莎·布朗 (Trisha Brown, 1936-2017)，後現代編舞家，1962 年參與杰德森教堂 (Judson Church) 的發起運動，而後的創作更打破傳統鏡框式舞台的隔閡，尋求表演者與表演者彼此，與觀眾之間的關係與互動。威廉·佛塞 (William Forsythe, 1949)，當代芭蕾舞的重要代表人物之一，22 歲那年因前往德國司圖卡特舞團演出，故從此定居德國，作品風格擴大的現代舞蹈的編舞範疇與探索，長期以來更多次跨入裝置藝術、錄影藝術與當代視覺藝術領域當中。沈偉 (1968-)，曾受邀擔任北京奧運開幕式創意策畫與《畫卷》篇編導，作品融合多種媒介元素，且擅長於東西方美學與文化的深度融合。以上三位藝術家皆有於美術館發表作品之經驗，分別是《Soloolos》、《Nowhere and Everywhere at the Same Time》與《Site Specific at New York Guggenheim Museum Work and Process》
- 2、相關議題包含了約旦難民營、甘露市文化清洗、美國仇亞、美國平權運動、日本慰安婦、台灣美麗島、台灣霧社事件等。

看不見的_____，看得見的《群眾》

演出 | 王世偉、田孝慈、Helmi Fita、李慈湄

時間 | 2021年12月3日 19:30

地點 | 雲門劇場



獲得 2020 年台新表演藝術獎的《群眾》，筆者很意外網路上雖有部分的得獎報導與創作者訪談，但卻沒有留下太多的演出評論。【1】《群眾》的創作發展在 2016 年，主創王世偉與舞蹈家田孝慈於巴黎驻村時開啟，而 2016 年同時也開始有人在問，繼總統大選過後，這是否也會是台灣 2014 年後社運文化的盡頭？但事實證明，不論是藝術家又或者是群眾，對於社會的探問始終是保持延續性的。儘管太陽花運動已經走過了七個年頭，台灣政治光譜的「時代力量」也幾經更迭，可符號的力量依舊不減，《群眾》中使用的煙霧與催淚彈依然給予震撼，屬於社運次文化產物的雨傘、布條、口罩等雖在作品的轉化下，挪移了原本的顏色與質量，但依舊可以做為人類思想的線索。而聲音作為昔日留下的波型，那怕未必能與現今的時代相互共鳴，但屬於這個時代的再創造，筆者認為時隔兩年疫情的隔絕氛圍下，《群眾》這支作品仍然具有程度上的群眾意義，或許它未必真能站在時代的高峰上發聲，但卻可以是未來人們作為省思的脈絡與路徑。

一群人的孤獨，一個人的狂歡

作為一支獨舞作品，《群眾》卻非獨自一人完成，筆者於此的描述也並非是形容一般業界尋求合作的跨領域模式，《小王子》的作者安托萬·德·聖修伯里曾說過愛情並非是相互凝視，而是一同注視相同的目標（Love does not consist in gazing at each other, but in looking outward together in the same direction.）；同理，《群眾》的四位創作者所做的也並非僅僅陪襯、推疊，在整個演出的進行中，有許多聲音與場面的彷彿有各自獨特的個性，卻又隱隱然依附在作為表演者的田孝慈身上發生，沒有過度強調個體的簽名與浮水印，也沒有那種讓人驚呼：「這就是細節！」的那般渾然天成。

舞蹈的編排、劇場的編排幾乎濃縮到了表演者田孝慈的身上。作為社會抗爭的符號，《群眾》一開始背裹了龐大的透明塑膠袋在表演者身上，形成一種中水平的姿態在行走，同時也反映昔日群眾的心理壓力，那股來自空氣無聲的凝滯重量。而事實上，塑膠袋所乘載的也不是什麼實質上的物件，真的只是空氣而已。塑膠袋與田孝慈的身體作為一個容器，相對於觀賞群眾甫開場的靜止狀態，舞蹈身體的舉止形成了一種有距離的區隔，且同時穿梭在第四面牆當中，這有別於鏡框式劇場的感受，卻又強化了昔日一般民眾與參與群眾的微妙疏離感，一種有關係卻又無實質參與的共感正在醞釀。筆者認為，這件事情的存在與下一階段，Helmi Fita所使用的煙霧達到了一種點燃炸藥的效果，煙霧的渲染之於情緒，整場演出也是在那之後，即使觀眾失去了表演者的蹤跡，而整場演出卻仍在持續進行的要素之一。

順道一提，相當有趣的是田孝慈的演出中後段，順著低音節奏鼓掌，躁動了觀眾即時的熱鬧情緒，有人甚至直接躺在紅燈的表演區域中觀看田孝慈跳舞，這不僅僅反映當時「反送中運動」透過藝術延續社運能量的場景，同時也讓筆者好奇，我們是為了田孝慈鼓掌，還是為了這當下的事情在鼓掌。



群眾（代藝室提供／攝影王弼正）

邊緣的邊緣正是中心所在

3號當晚的雲門劇場首演，據演後座談的王世偉所說是出乎意料混亂的。在2019年松菸的演出版本，觀眾相較之下比較安靜，於是乎當田孝慈依照作品的編排下走位，可以照顧到多數的觀眾與舞台邊緣；然而雲門劇場版本，筆者猜想，觀眾或許是因為疫情隔離過後，再重新回到劇場之後，擁有了更積極的能量與作品期待，又或者如多數觀眾所表達的，他們好奇這難道就不是《群眾》所期待的嗎？

《群眾》作為一個大標題，正如王世偉所說，這不僅僅是「我們」的作品，也是「你們」的作品。在失去第四面牆的限制過後，儘管王世偉表示仍需要準備更多策略，來因應今晚未曾料想過的局面發生，然而來自群眾的反饋則是，當田孝慈在表演奔跑中，走入人群又或者被移動的人群

吞沒，所謂的「看不見」或許正是歷史背景的原本面貌也說不定。至此筆者也很好奇，獲得群眾如此的反饋，那對於嚴謹的王世偉來說，這些聲音是否會成為明晚演出的全新策略，又或者說作品的中心所在，仍在一個以分散人群的劇場當中持續進行，這將會是一個富饒趣味的哲學題。

清洗不了的文化烙印



群眾（代藝室提供／攝影劉振祥）

在許多的文化藝術當中，舞蹈相較之下是較為仰賴符號、又或者即時／當時身體表現所延續的一門藝術，如果有一天人們停止舞蹈，那或許舞蹈會是諸子百家中最寂靜的滅絕。在《群眾》中，如果將記錄過去的聲音與舞台符號們捨去，我們可以探問田孝慈的身體表現，在經過一連串轉化之後，原先抗爭運動所使用到的肢體符號，是否還保有原先的意義？甚至，這樣的舞蹈編排是否真能與現今的社會起到對話的功能？然而若《群眾》的創作者們仍持續針對此議題進行探索與探問，那筆者認為作品中強大的張力與身體能量，即便在過個幾天後被群眾給淡忘，其舊作新製的力道也並非全然沒有，而前面所述的寂靜滅絕，也未必然是絕對的結果。

筆者前一篇評論〈[反覆辯證的議題空間《以身為名》](#)〉中提到，顏鳳曦認為墨水的使用之於作品，是一種洗不掉的文化渲染。可是在《群眾》過後，筆者認為真正洗不掉的並不是文化表徵，而是那些看不見的事物，在經歷過團隊所謂的混亂之後，看不見田孝慈在人群中的舞蹈，又或者從舞台邊緣看見群眾移動圍繞的能量，這些都將是歷史與未來的時間軸中不斷輪迴的烙印與教訓。

當代舞蹈的能量於此刻不斷替換更新，即便疫情過後，我們以為的產業沒落以及線上劇場，

【2】目前也沒有明顯的數據顯示正在發生，相反地摔得愈慘，重生的力道愈大。《群眾》作為一個非常態的演出形式，對於筆者來說，舞蹈其實並非最主要的一個部分，而這也透露某些議題的不變與可能，純肢體的美好、多元議題的探問，此時的舞蹈空間雖然不是朝著我們預期的方向，但或許正有一股強大的反動與衝擊正在發生也說不定？

註釋

1、相關評論參照白斐嵐：〈[一個人的群眾——《群眾》](#)〉，ARTALKS。魏婉容：〈[讓我們一起孤獨一談《群眾》](#)〉，ARTALKS。

2、此處筆者以個人觀點切入，對象主要為線上的即時演出，如 2021 年 7 月，丞舞製作推出的

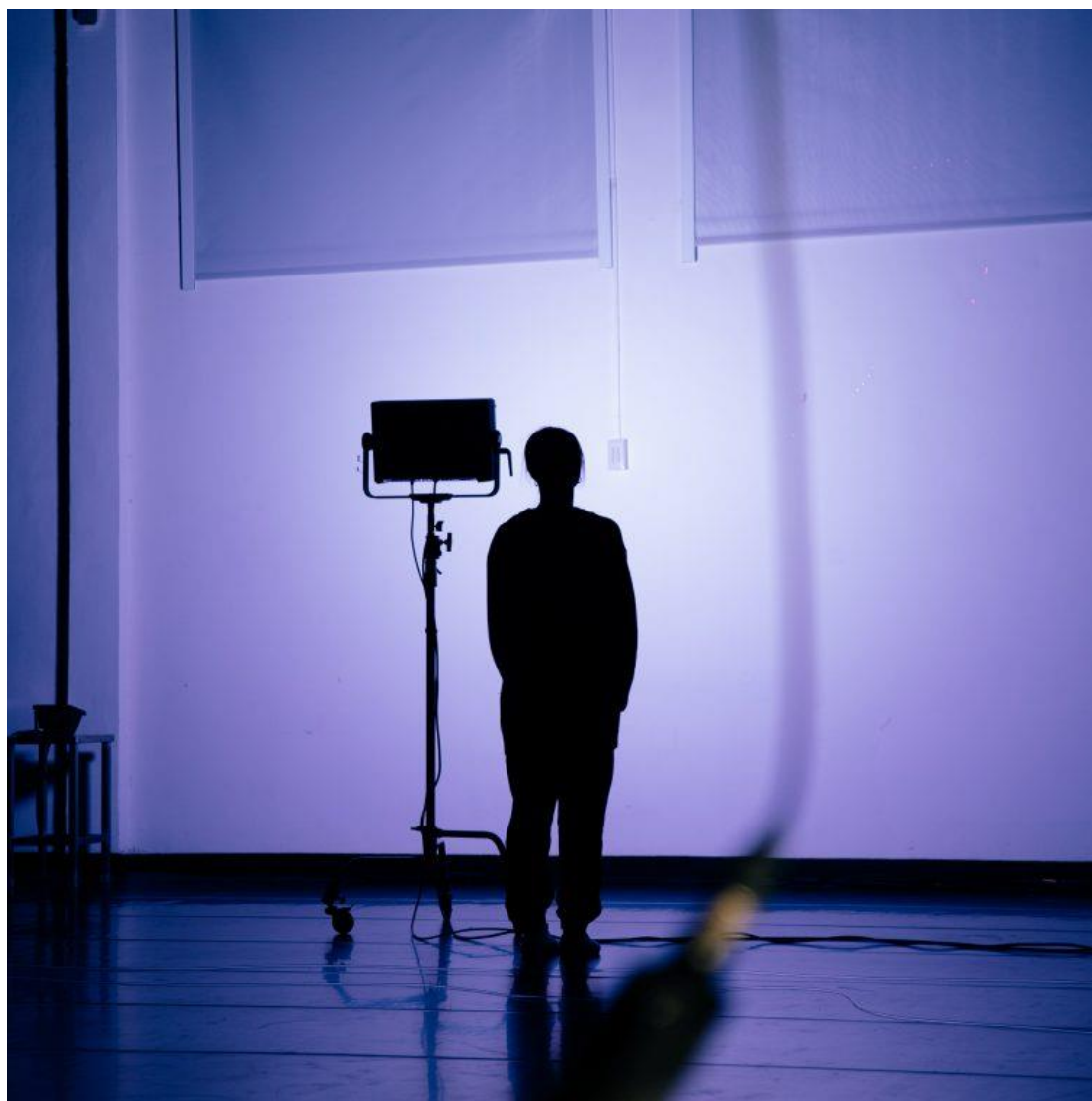
《愛麗絲》線上展演等等。

萬般皆是舞？關於無處不在的《運動提案》

演出 | 王甯、曾睿琰、廖海廷、趙卓琳、蔡詩凡

時間 | 2021/12/19 17:00

地點 | 台藝大文創園區(實驗劇場)



以單一作品而言，《運動提案》並不是一個詩意的篇章，也不是一個刻意美化的過程，反而像是一場開放式的實驗與辯證。創作者王甯解析了一個劇場表演中所需要的聲音、舞台、燈光、攝影紀錄與觀眾等五種元素，並邀請四位該領域的藝術家一同存在於同一空間即時創作，而這就像是後現代舞蹈時期，傑德森教堂裡所發生的首場演出一樣【1】。透過與共同創作者的公開討論和極簡主義的形式，《運》揭示了有別於過往的新美學風貌，且擺脫過度仰賴於議題、科技與跨領域的時代潮流，形成了一種近似於「裸台」的概念，得以使觀眾透視表演場域中所發生的一切種種，甚至可以參與其中，針對作品進行決定性的質變【2】；以煉金術的概念來說明，無非便是：理解、分解、再構成。

至於他們所發展的行為是否能稱之為「演出」，筆者於此留下一個有趣的懸念，畢竟《運》既不是賢者之石，王甯等人也沒有做出任何絕對性的定義與回答。整場演出的層次比較像介於「表演」與「表現」之間，當觀眾離開劇場，帶走的絕非是吹皺一池春水的動人漣漪，而是持續性的思考與一連串的思考正在發酵。



運動提案（運動

提案劇組提供／攝影蔡詩凡。此照亦為作品的一部分，由蔡詩凡擔任影像共創）

叛逆青春期，不的宣言，十個六分鐘

回顧西洋舞蹈史，1960 年起以伊凡·瑞娜為首的後現代編舞家們，陸續提出以即興、偶發、機率等藝術概念引進身體的具體實踐當中，其中最有名的一個理論便是「不的宣言」：不要壯觀、不要精美、不要轉化，魔術與假裝……【3】

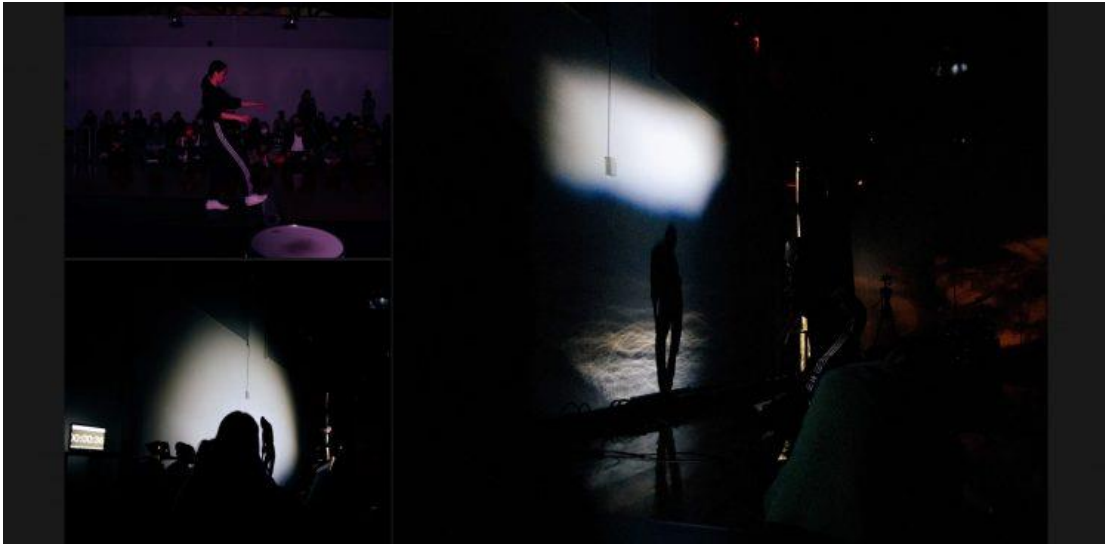
以上述宣言對照於王甯 2020 年所發表的階段性創作《十五分鐘運動提案》作品自述，「不表達情緒情感、不敘事、不再現任何主題議題、不主動創造意義」，兩者有異曲同工之妙。如此也能解釋，為何筆者走進劇場後會有種時光回溯的既視感湧上心頭。然而這並非代表《運》僅是行走在後現代的時間軸當中。事實上，王甯對於空間的觀察，雖然部分建立在極簡主義的幾何概念之上，但一如筆者「裸台」之描述，她讓我想起第一次觀賞 Steve Reich 的極簡音樂演出時，演奏者直接用手指頭去撥動鋼琴的琴弦，而非透過琴鍵發出聲響的畫面，這也是歷年舞蹈作品鮮少被嘗試的觀賞氛圍。

王甯透過六分鐘為一個套組的形式，拆解了一整晚六十分鐘的演出構築。在結構中，王甯就像是崔莎·布朗《Soloolos》中的白衣舞者，以身體的物理性描繪甚至排列各種不同方位的線條，她或將舞蹈行為化，乃至於運動化，如折返跑，或透過極少的力氣與骨骼本身結構的支撐，或嘗試空間的丈量與可能失敗的重心。其背後似乎將比利時舞蹈家姬爾美可的循環時間觀作為支撐

【4】，在聲音、身體與空間之中交織了線性系列與偶發事件的順從與抗衡，而決定這兩股矛盾向性的直覺，都源自王甯當下腦袋的電光石火，以及全數藝術家的共同參與。

我，不是一個人

有別於筆者上一個觀察的作品《群眾》，王世偉等四人將分別擁有的調性，隱隱依附於獨舞者田孝慈的身上；以王甯為名的《運動提案》，則是強調了王甯等五位參與者的個性且放大，譬如影像共同創作的蔡詩凡便大而化之地穿梭在整個演出場域當中，時刻紀錄著王甯身體表現的各種畫面。



運動提案（運動

提案劇組提供／攝影蔡詩凡。此照亦為作品的一部分，由蔡詩凡擔任影像共創）

整體演出進程中的第六個六分鐘，於王甯的主持下，五位創作者更加隨機地在演出場域中分別進行各自的創作，他們彼此觀察也觀察空間，在一鏡到底的畫面下，同步累積著舊的經驗總和與催化新的經驗誕生。過程中，王甯身體所實踐的幾何線條因自身重量分布產生了質量上的變化，而燈光曾睿琬試圖插手聲音的共同創作，將爵士鼓移動到她的控制台旁；空間趙卓琳則打開側門，讓劇場外的聲音跑了進來；作為第四面牆的觀眾，甚至有人提出是否能看見「沒有王甯」的實踐版本。這些可能失敗卻也可能化合反應的即興規則，都在在強調了《運》中「提案」的立論，以及實踐的重要性。只是王甯似乎也沒有想要給予觀眾實質上的回答，僅提供作品的解剖，瓦解劇場的魔術，進而希望觀眾與她一起參與這個運動的實踐過程。

而這樣偶發創作之目的性是否具任何意義也是筆者反覆咀嚼的質疑。五位創作者在《運》的決策中，流動了民主化的溝通可能，並嘗試處理差異，作為一個小型的社會觀察，《運》不斷地回饋新的對話空間給當下的環境與彼此的創作行為，但卻也無止盡地放任觀眾在多層面的維度中，單獨思索發生的所有事件；至於在第幾個六分鐘，才是真正觸碰到內容的核心，又或者筆者反問六十分鐘過後，是否有形成一個完整的論述與範疇，這在《運》的處理過程中，相對是難以被回答的，因為都很有趣、都很重要且都充滿了可能性。



運動提案（運動

提案劇組提供／攝影蔡詩凡。此照亦為作品的一部分，由蔡詩凡擔任影像共創)

王甯作為當下世代的其中一個節點，拋開了著重表演性的劇場美學，而是選擇極為開放式的概念與思辨，其提供的觀賞體驗就像是 X 光一般，將作品內外的肌理給予分析和解剖。但她同時又不斷地重新組合，不以結果為目的，在過程中探問出新的過程並予以接力，透過他者的視角去疊加她在使用身體時所獲得的答案。筆者依稀在她背後看見如余彥芳、鄭伊雯等前輩的身影，不滿足於四面牆的掌聲，而更期待來自於多方的提問與質疑，卻也認為《運》的發表，是值得讓同期的創作者一起來參考，並破除長期以來年輕舞蹈作品偏向個人內心深處的憂鬱氛圍，以及劇場是一個創作者展現美學的黑盒子迷思。在《運》的場域裡頭，我們進一步又或者是退一步，都能在動作與思辯的解放過程中，放下藝術的功能性與服務需求，好好聊聊彼此在創作這一門學問中，還觀察到了什麼可能性。

至於《運動提案》是否已經完成，筆者認為就像蘇威嘉的「自由步系列」一樣，王甯還有很長的一段路可以持續摸索與叩問。

註釋：

葉景雯，2020年6月，《10分鐘認識後現代舞崛起與喬德森教堂舞蹈劇場，西洋舞蹈史》。

<https://www.youtube.com/watch?v=W4ZmkpBZbJk>。傑德森教堂首場演出，發表於1962年7月6日；當時由17個人執行表演，成員包括摩斯康寧漢舞團的成員，以及視覺藝術家、電影攝影製作者等。

在演出過程的對談裡，燈光共同創作的曾睿琰則公開稱呼他們透過「策略」來實現作品的輪廓。伊凡·瑞娜 (Yvonne Rainer) 「不的宣言」：不要精美、不要精湛、不要轉化/魔術和假裝、不要閃耀卓越的明星形象、不要英雄、不要反對英雄、不要垃圾圖像、不要表演者與觀眾參與、不要風格、不要裝腔作勢、不要用表演者的詭計去誘惑觀眾、不要古怪、不要移動或被移動。

姬爾美可 (Anne Teresa De Keersmaeker) 的循環時間觀，可參照其作品《Fase, Fase, Four Movements To The Music Of Steve Reich》，時間給觀眾的感受是持續性的，但同時又帶有循環播放的特性。<https://www.youtube.com/watch?v=HpPmH4Wc5AM>

議事廳裡的舞蹈劇場—《一杯眾人的咖啡》

演出 | 聲舞團

時間 | 2022年1月8日 19:30

地點 | 彰化縣議會議事廳



如果說每座城市都能擁有它獨特的樣貌，那別忘了一塊名為「聲舞團」的舞蹈拼圖。這不僅僅是為了向在地舞團的耕耘致敬，聲舞團自 2018 年的創團首演《XQ—Kreuz & Quer》，便嘗試走入彰化縣立美術館內進行 open house 演出，再到南郭郡守官舍的《天壽浪漫》以及此次《一杯眾人的咖啡》，一連串離開黑盒子的環境創作，並且開發地域性的創作可能，幾乎有別於其他城市舞蹈創作者專注於身體的美學思維；雖說在筆者動筆的當下，團長吳思瑋已在個人臉書上宣告其團隊暫時冬眠，但我卻也深信如雲門舞集亦曾在 1988 年暫停運作，聲舞團未來的暫緩，或許能夠換來更充沛的能量也未可知！

孤單是一個人的狂歡，狂歡是一群人的孤單

《一杯眾人的咖啡》的舞台位於縣議會的正中心，也就是民眾平日熟悉的政治環境。議會，一個極度階級反差的現實空間：官、民、公僕與社會，在空氣氛圍如此凝重的場域裡，舞蹈的置入就像是在一杯水中投入鎂金屬，產生了相當活潑的質變與火花，同時也似乎在試探著「政治舞台要如何成為靈魂的出口」？



一杯眾人的咖啡

（聲舞團提供／攝影王翰僑）

但總體而言，《一》的組成相當複雜，其觀看體驗就如同筆者首次觀看德國舞蹈家碧娜·鮑許（Pina Bausch）的《熱情馬祖卡》一樣，有種「非常名」的認知邏輯，很難將其編創帶來的衝擊感一言以蔽之。

吳思瑋首先結合門外的造景、Live Music 與小市集，打造出類似法國左岸的氛圍，其次又在門內以兩個架高的平面覆蓋主席台，利用鷹架與現有的硬體結構，組成了一個恰似魯班鎖的劇場空間。熟悉碧娜·鮑許《穆勒咖啡館》的人們應不陌生，舞蹈劇場不尋常卻前衛的內容表達，往往能激發出觀者內心深處的糾結與慾望，而吳思瑋旅德的文化背景，巧妙地融合了前者所帶給後人的影響，並且進一步延伸沉浸式劇場的部分概念，使得議場內的各個名牌，與應該是從不同地方調度而來的座椅，其錯置的違和感都被拼貼成了各種擁有隱喻的視覺可能。

同時，《一》的舞者個性似乎都有兩種模式，「有」與「無」，抑或是「正」與「反」的相異質地。當舞者仍穿著特定色彩的時裝，如紅、黃、白等，他們或許展現了表達的慾望、封閉的人格，又或者是一派正經的肢體線條，然而場序的替換下，他們迅速換上黑衣，搖身一變成了操控他人的無屬性角色。前者的縱情呼應後者的冷漠，在看似有意無意的動作組合背後，其落差的疏離感彷彿帶有某種程度上的控訴與嘲諷，這些都是筆者在走入議事廳時不曾預料到的。

一烹過滿的茶水，自有人會為我們倒空

若說在茶道的藝術中，茶湯不宜過滿，那麼舞蹈的過程恐怕也是；品舞者亦然。

在《一》的身體表現裡，筆者認為他們的舞蹈似乎已不具功能性，只是純粹的舞動而已。故過程中，我不僅有一種「當代舞蹈的功能性極大」的想法，還有對於「為表演而表演」的否決情愫產生。譬如近期多數的舞蹈作品，不論是在線條、美感甚至跨域機能上，都有強烈的可行需求，雖說可能已脫離過去後現代時期的實驗精神與「說不」的身體實踐方式，但給予觀眾的效益極高。



一杯眾人的咖啡

（聲舞團提供／攝影王翰僑）

然而在離開縣議會議事廳後，筆者反覆咀嚼舞者於作品中所帶來的後續效應，五感的記憶卻迅速地被剝奪，徒留吳思瑋在最後一幕張口怒吼，但靜謐無聲的莫名反思。可這並不代表《一》的舞蹈毫無意義，相對的吳思瑋身為創作者，在舞台上出現五次的身體表現：歡呼、自拍、拉紙、吶喊與說不，也未必替《一》堆疊了有形的建築，卻相反地是無形的鋪陳，同時也是專屬於觀眾的思考與留白。

於是乎純粹也有純粹的美好，功能性的展現有時也容易弄巧成拙，譬如現場音樂家的表現。在《一》的中後段，原先音樂家演奏樂器的肢體渾然天成，與舞者飽滿張狂的肢體相互輝映，但有一個篇章的設計，音樂家試圖模仿舞者的肢體，在那一刻起便失去了筆者自身所滿足的「自然」一事。同樣，作為觀眾的我也有類似的謬論發生，例如筆者試圖在《一杯眾人的咖啡》這樣的命題裡，預期挖掘出與創作者的共同生命經驗，遺憾的是觀賞此作品的感受更像是臨水自照，照得出自己的樣子，卻照不出他人的影子，故緩下內化自己與作品的腳步，反而使我一度理不清整場演出能帶來的思辨與衝擊。



一杯眾人的咖啡

(聲舞團提供／攝影王翰僑)

一定會有說不出話來的時候

在紀錄片《PINA》中，開場有這麼一句話：「一定都會有說不出話來的時候，這時候需要使用一點暗示的符號，即便是語言也於事無補，這時候就是舞蹈。」筆者認為這句話很適合套用在

《一》的演出當中。如果我們最終要探問創作者，到底在一杯咖啡的時間裡，作品開啟了什麼事情？那這恐怕也是於事無補的。

一切的意義都源於心中，樸實的《百合・ゆり》

演出 | 余余劇場

時間 | 2022年1月7日 19:30

地點 | 牯嶺街小劇場



「余余劇場」是以編舞者林俊余為中心，坐落在台北「明亮的地方」一隅工作之新生代舞團（編按：「明亮的地方」為一舞蹈複合空間，可用於舞蹈教室、排練場、藝文講座等），在筆者的回憶裡，第一次看見林俊余，是她為國立台北藝術大學「2018 舞蹈學院歲末展演」發表《最後的一夜》。當時《最》的組成運用大量編創想法，透過背板、肢體堆疊與概念的連結等等，進行了一連串視覺畫面的洗刷。雖然說龐大的編制未必等於沉厚的重量，但在二十分多的長度中，她確實進行了相當豐富的嘗試與可能，也在筆者心中建立了一絲紮實嚴謹的人物印象。

而此次於牯嶺街小劇場發表的《百合・ゆり》相對成長許多，在空間有限的維度裡，林俊余與燈光設計鄭悠不僅完美地精簡運用投影、舞台意象以及隱喻符號，塑造一個動人的風情物語，同時也致敬家人，展現一名創作者的時間軸，如何鋪展在田野調查和人與人之間的情感，並進一步賦予抽象的身體更深一層的表現與意涵。



百合・ゆり（余

余劇場提供／攝影葉政勳）

極簡的光線，緊湊的肢體編排

沒有什麼風景比一抹斜來的光線還來得迷人！燈光設計鄭悠在開場前，便在舞台後方灑下一道由傳統燈帶來的暖色光，雖說此光沒有任何特殊之處，卻能讓人凝視許久，一如阿里山的日出，抑或是潮起潮落的自然現象。同時，由於《百》的作品核心圍繞林俊余，以及其家人、阿嬤ゆり經營的雜貨店周遭，因此鄭悠在後台可看見的布置上，也妥善利用了光線亮暗的時間差，切割出不同意境之營造，在牯嶺街小劇場這樣相對不利於舞蹈創作的空間裡，可說是將極小最大化，釋放出相當充沛卻溫柔婉約的燈光可能。

而身處宛如時光旅社的背景中，林俊余之於鄭悠，則彷彿是極大與極簡的不同存在。



百合・ゆり（余

余劇場提供／攝影葉政勳）

最初林俊余透過凝視第四面牆，把牯嶺街小劇場原本就不深的空間，進一步將觀眾更拉進《百》的氛圍當中。而每一位舞者似乎都有一種角色，舞者袁以婕可能是阿嬤ゆり，梁淨喻可能是編舞

家本人，在 A-B-A 的結構裡【1】，他們透過無聲的張力來醞釀情緒起伏的堆疊，其後還在拉丁音樂的氛圍中張狂起舞，形成了相當緊湊的編排結構。

在後續的節奏中，舞者時而進行如慢跑機上的奔走，時而將隱喻重要事物的小紙箱圍繞、疊高、撞倒等等，行為與舞蹈的交互作用，更是在靜態與動態之間激盪出相當活潑的催化。

林俊余在整個創作結構上，和最初筆者看見其作品時無異，仍然維持了她一貫創意思維的飽和，然而與鄭悠的配合上，雙方維繫了相當良好的平衡控制，於是乎她給予了大量變化與想法，卻依舊能縝密合度地傳達每一個環節乘載的故事、身體與情緒內容，是相當讓人印象深刻的做法。然而即便如此，筆者個人仍隱然覺得環環相扣的輪廓，彼此間太過於鮮明，導致我在觀賞過程中誘發了些許細微的違和感。例如播出的紀錄片投影，林俊余試圖向觀眾傳遞她與舞者們前往宜蘭碧侯村進行的田野調查。此衝擊來得太過真實，一度將筆者從抽象的情緒氛圍中，拉回到相對專屬於創作者個人行走的單行道上，形成一種物我惘然的違和知覺。雖然這無損林俊余的作品，甚至不擾亂整個作品如肉形石般的肌理分明，只是基於黃金圈法則「Why-How-What」的邏輯【2】，「為什麼做」與「做什麼」之間，「如何」確實是一道在編舞的手法上，相當重大的課題。

溫柔緩步的節奏

相較於筆者近期觀看的作品，《百》絕對是一個相對精美的小品創作，既不指涉吸引一般民眾的議題，也不過份探究無邊無際的個人內心，在眾多編舞者中，林俊余的作品調性彷彿少女一般，樸實地帶領我們看見舞蹈本人，以及她內心想刻畫的家庭紀事。

而同時期的創作浪潮，或許如「許程歲製作舞團」指涉生死，「秋杉所在」指涉信仰等等，「余余劇場」的作品最終可能留下什麼，或是走到何處才是盡頭仍未可知。可就是這樣溫柔和煦的《百》，在筆者心中，就像是一帖能治癒人心的舞蹈藥方，也在競爭激烈的台北市裡，書寫了一頁令人暖心的人物篇章。



百合・ゆり（余

余劇場提供／攝影 KEN）

另一個層面上，《百》也映襯了創作者自己與此世代「舞團創作」的慣性有所不同，在多數創作者過度成熟與超越的企圖心當下，林俊余緩緩且暖暖的感覺，形成一種截然不同的節奏，且筆者個人相當喜歡這種作法，只是內心也期待，以家鄉為根基的作品，能夠在家鄉發芽。畢竟台北市是一個中繼站，諸多如《百》這樣的作品，扦插在此處生根發芽，但卻無法被作為一塊拼圖，拼

進城市的輪廓當中，這之後是否能夠讓我們思索創作初衷的起源究竟起於何處，又是另一個課題了。

註釋：

1、曲式學中，三段體是相當常見的樂曲形式。它由兩個同等重要的段落（樂理中通常稱為「A段」和「B段」），組成「A-B-A」或「A-B-A'」等三個段落的樂曲結構。

2、黃金圈一詞起於著名講者 Simon Sinek 的演講當中，他依序證明透過 Why-How-What，可以有效地傳遞並影響受眾的行為，同時也反向證明 What-How-Why，容易導致受眾陷入思考、停滯行動甚至否定。

熱鬧即是門道，《FOCASA 馬戲藝術節》所打造的藝術聚落



演出 | FOCA 福爾摩沙馬戲團、陳益銓、郭子倫、魏亞民、

時間 | 2022 年 3 月 20 日 10:30

地點 | 水交社文化園區

彷彿是乘載前一檔製作《嘛係人》的初衷，此次走入 FOCA 福爾摩沙馬戲團主辦的「FOCASA 馬戲藝術節」，筆者仍舊感受到了滿滿歡愉感以及圓（Circle）的濃厚意象。尤其馬戲「Circus」一詞，正是拉丁文中「圓圈」的意思，我們不僅可清晰看見環狀的硬體結構分布在草地四周，同時圓形的燈泡佈置，也讓 FOCASA 得以馬戲為中心，將前來迎接熱鬧的民眾兜成了無數個小型聚落，在點狀的分布當中，沉浸在如遊樂園般的探險氛圍。

首屆舉辦於「台南水交社文化園區大草地」上的 FOCASA，地緣比鄰市區與密集學區，原為眷村的小重劃區在交通上的優勢，似乎也強化了民眾參與的動機。同時，FOCA 眾多馬戲演員與街頭藝人長期在馬戲文化上的紮根與努力，讓許多成熟的青年，甚至已經成家的父母，彷彿格林童話《花衣魔笛手》中的孩童一般，在假日受到馬戲魔力的號召，從台南四面八方湧入市郊，好不熱鬧。



FOCASA 馬戲藝術

節（福爾摩沙馬戲團提供／攝影毛弟）

歡騰的背後，其演出節奏有別於筆者多數印象中的國內策展形式，有點類似於萬國博覽會或羅浮宮看展，民眾只需逗留足夠的時間，就幾乎能夠接觸到大部分的活動演出，並不會因展期過長、節目繁多而有遺珠之憾。透過 V13 帳篷【1】演出、戶外街頭劇場，以及工作坊等活動的同步運作下，狹義來說，民眾在整體演出的流動過程裡，仍保有其選擇的自由與權力；而廣義的層面來看，在藝術節的空氣開始熱鬧前，民眾就已然陷入整個場域的氛圍當中，只有享受，實在無須再多做註解。

攞係為著嘍仔聲

雖說整個 FOCASA 還是有些許遺憾，如 V13 帳篷演出的候補名額有限，沒有排到名額的觀眾難免會有失落感，以及草地植被不足，導致隨風揚起的陣陣塵沙會引發不適等等，但筆者認為這並無損藝術節的美好，因為戶外的藝術聚落同樣精采。

譬如以「蛋黃舞台」為中心發表的「Mimo Fat Guy」，彷彿就是全彩版的英國喜劇演員查理·卓別林，其小丑扮相與英國紳士服裝的結合，在默劇與魔術當中找到了滑稽與優雅的平衡點。與「劍玉小螺絲」陳益銓的「一劍入魂」相比，演員郭子倫的優勢並非在於技術與職人專精的情懷，而是他精準掌握「表演」這門學問之節奏。當他重複操弄台下觀眾來配合演出的舉動時，其進退的喘息搭配長年經驗的即時反應，不僅使喜劇的氛圍不落入僵化的結局，更一再添加力道上的變化，使觀眾的觀賞味蕾，如同碰到跳跳糖般充滿了刺激。



FOCASA 馬戲藝術

節（福爾摩沙馬戲團提供／攝影毛弟）



FOCASA 馬戲藝術

節（福爾摩沙馬戲團提供／攝影 Ken Photography）

平心而論，之後的「阿民水管交響樂」與「Swing+Mr. Kloud」也是不同領域上的達人，然而，即使每一個節目的藝術層次不同，卻都擁有同樣顯目的關鍵——民眾當下的回饋如何？也因如此，「走繩體驗」、「高蹺遊行」等工作坊與遊行活動，也被安排在藝術節其他區域當中，一方面捕捉分散的人潮，同時也持續透過不同表演手法，引導民眾看見馬戲的方方面面。在街頭馬戲的世界裡，似乎在掌握民眾的心之前，要先掌握到他們的眼睛，這是特別有趣的一點。

雜技的一瞬美好

從城市規劃的著眼點來看，發跡於台北市的 FOCA 移駕到台南舉辦這樣大型的活動，著實讓筆者感到趣味，而我深深著迷其中卻也是無庸置疑的。反之，戶外參與團隊如「阿民水管交響樂」的魏亞民（筆者曾有緣在兩年前的正興街欣賞過他的現場表演），在地的台南街頭藝人能被吸引過來，再與

其他城市一起同心協力，將分散的拼圖拼湊完整，筆者相信這絕對會是 FOCASA 未來持續壯大的關鍵之一。

而「劍玉小螺絲」的演出結尾，陳益銓曾說過他窮極一生的精力，就為了在觀眾的面前呈現將十顆劍玉同時入皿的驚奇，或許這樣的演出內容未必通天達地，節目的尾聲也僅是搏君一笑，但街頭藝人成功博得認同的背後，他們是否能如日本知名劇場導演蜷川幸雄曾提及的「千刃千眼」【2】般，接住所有觀眾卸下武裝之後的所有歡笑與幻想，進而持續突破自我，延長自身專長的賞味期限，這也是筆者好奇的一件事情。至於台灣的民眾會如何回饋對等的尊重與認同，筆者相信在這一次的藝術節當中，已有一次相當值得參考的解答了。



FOCASA 馬戲藝術

節（福爾摩沙馬戲團提供／攝影 Ken Photography）

註解：

1、《FOCASA 馬戲藝術節》的巨型馬戲篷「Village-13」（簡稱 V-13），總高度 16 公尺、篷內直徑 32 公尺，為台灣少見的大型馬戲篷。

2、日本知名劇場導演蜷川幸雄曾提及一個「千刃千眼」的劇場想像：「假如觀眾席裡坐著一千名年輕人，他們手裡就等如握著一千把利刃。我想像，我得打造一個足以對抗千把利刃的舞台。」

月圓之下必定繁星滿佈，評《故意狀態》的四首新銳作品

演出 | 焦點舞團

時間 | 2022年3月19日 19:30

地點 | 國立台北藝術大學舞蹈廳

無論時代如何更迭，有一些事情絕不會改變，其一是學子蛻變之後的自信面孔，其二便是月圓必定與星光相互燦然閃耀；此次由焦點舞團特邀的兩支大師作品，分別是香港「城市當代舞蹈團」駐團舞蹈家桑吉加授權重演的《火柴人》，以及中國舞蹈家婁夢涵量身打造的新作《闇黑之夢》。乍看之下，特邀作品雖擁有較長的時間篇幅，難免喧賓奪主，然而新銳小品的清晰輪廓卻也不容小覷。

光是畫布，身體是筆：《星辰》

按照往例，此次「焦點舞團」同樣以大師作為主體宣傳，並將新銳作品分作了六套節目進行巡演，而筆者此次觀賞的作品共有《星辰》、《撕·念》、《來到這裏嘗試》與《夢醒時分》四首。令筆者印象深刻的邱柏盛《星辰》，不僅以當代芭蕾為身體語言，巧妙地將無數精練的肢體組合穿梭在群體的流動裡頭，其中燈光設計劉志晨四抹物換星移的光線調度，更是讓筆者感到驚豔的天外飛來一筆。

之所以特別留意《星》的潛能，並非其在焦點舞團中的風格比重較為珍稀，而是在於作品的完成度上，《星》一方面保留了舞者本身所擁有的線條屬性，同時也在芭蕾固有的協調感中增添微妙的傾斜與不完整，如巴蘭欽《小夜曲》（1934）或威廉·佛賽《In the Middle, Somewhat elevated》（1949）一般，奠基於傳統的古典美學，卻進一步拓展非古典的創意視野。

當《星》的結構作為一個A-B-A三段體的循環，A段的舞者們個別佇立，其剪影與線條的變形開啟了整場演出的序幕；雖說這樣凸顯群體當中的獨特性，是當代舞蹈常用的手法之一，譬如在2017年焦點舞團的特邀作品《Black Hole》就有明顯的操作，然而對於講究工整的芭蕾來說，卻是鮮少的嘗試，又甚至說並非無人弄斧，只是要創造一瞬間能夠被辨別的視覺感，是不容易的。

而這一切的功勞恐怕還少不了燈光的配合。

《星》的編排固然有其邏輯，然而有限的時間中，尚不足以觸及身體以外的視野，於是當劉志晨在作品中刷洗不同色系的光源，且不落入日出日落的窠臼裡頭，《星》的世界觀便彈指間擴大許多。於此之外，我們也可以觀察到劉志晨使用燈光的手法，或許是繼承前輩吳文安的指導，可以看見他似乎減少了側燈的使用，取而代之，更多的是來自於舞台上方的染色燈（WASH）運用，添增了不少的神聖性以及筆者無以為名的視覺衝擊。此手法尤其可以在劉志晨於今年一月份，為北藝大研究生畢業製作《我們選擇的告別》【1】中察覺，從天空灑落的光影有別於側台的切割，尤其當他全然不使用側燈意圖逐步展露時，其意象更為明顯。

以舞為鏡，可辨深淺

由謝瀾名創作的《撕·念》，是一首有距離感的雙人舞，透過燈光拉出的景深，兩人各自內斂的情感有其相對深刻的糾結鬱悶，在彼此的胸膛裡來回衝撞，彷彿有一股思念沒有盡頭。

然而以距離感為開端，這不禁讓筆者想起由林則安與徐佩嘉的《一隻手的距離》（2018）【2】，其看得見的丈量不僅誘發身體的幾何變化，同時得以讓觀者凝視良久，內省反思進而從中尋找到各自專屬的解答；相較於《撕》所帶來的一種感受，筆者反倒覺得多重開放的結局是有趣的。只是作品的屬性各有不同，《一》的肢體構成較為有機，純然的線條並沒有乘載過多的情感，若有，也只是觀者的臨水自照，而《撕》的動作張力顯然更有強度，流動的編排以及利用暗場營造的氛圍感，強調複雜而愈發強烈的情感，也是我在謝瀾名作品中看見的企圖心。

同樣是有企圖心的《夢醒時分》，也同樣地讓我找回第一次看林則安《阿拉貝斯克》（2018）的記

憶【3】。兩者皆是以身體為名的獨舞作品，沒有過多的舞台符號裝飾，只有創作者各自摸索出來的肢體語彙。筆者欣賞編舞者邱柏盛能夠在《星》與《夢》之間轉化風格，並且不互相沾染氣息，但也看見邱柏盛創作途中的講究與執著，在刻劃動作輪廓時毫不手軟。【4】

但呼應同在大學階段創作的林則安，林則安的創作相對隨興自由，不可捉摸，事實上在《阿拉貝斯克》（2018）的演繹裡，即興是表演者當下唯一的課題。就結果論來說，兩首不同年代的作品都各自擁有不同的人生經驗，或許都程度上地詮釋出創作者本人想要表達的想法，然而有趣的是，焦點舞團的獨舞創作者們，似乎都有一種「我思故我在」的哲學印象。

此一說源自於筆者從求學時期（2006-）對於編舞家黃翊等人的觀察，闊別1970-1980年代如林懷民《廖添丁》、鄭淑姬《待嫁娘》等民族背景，多數的新生代創作者似乎更熱衷於挖掘冷色調，甚至暗色系的自我內心，確立「我是誰？從哪裡來？要到哪裡去？」後，他們才會開始逐步在自我舞蹈美學上進行大議題的拓荒。

最後是來自澳門的留學生——梁保昇創作的《來到這裡嘗試》，整體氛圍源自於從天而降的迪斯科球燈。其復古風的華麗憂鬱，結合一名舞者站在球體後方的獨舞，失去頭部的身體舞動似乎有一絲舞蹈劇場的意涵，然而與上述三首作品作出強烈區隔的畫風時，筆者的腦海中也不斷描繪創作者的個性與輪廓；似乎有些靜默，同時可以如一幅風景般凝視許久，身體語彙上的使用也相對硬質地的立體，更有些許「長弓舞蹈劇場」團長張堅豪的身體邏輯與味道。但這是否有程度上的因果關係，筆者沒有足夠資訊可以立論，故只能以比喻來形容之。

不論是身體的書寫或是創作的格局，筆者認為當所謂「大師作」的明月高掛在上頭，對於年輕的舞者或創作者而言，都不免是一種難得的刺激與養分。當隨著來自制度外的經驗洗禮，我們或許都可以看見學子即便不是從中繼承態度，也能夠尋找到自我的選擇，而高度的「選擇」一旦鮮明，其實就已經沒有上下之分，只有左右喜好的差別了。

註解：

- 1、《我們選擇的告別》為「野草舞蹈聚落」第二號作品，發表於2014年，吳建緯編舞，吳文安燈光設計，並獲當年台新藝術獎提名作品，首演舞者為吳建緯、李宗軒。2022年版，是吳建緯為舞者李家名、李冠霖重新編排，並由劉志晨進行燈光重建。
- 2、《一隻手的距離》林則安、徐珮嘉編舞，為2018年焦點舞團《撞牆天團》之作品。
- 3、《阿拉貝斯克》林則安編舞，為2018年焦點舞團《撞牆天團》之作品。
- 4、《夢醒時分》的編舞者為邱柏盛，動作發想為邱柏盛、梁保昇與楊楓笛。

廣袤莊嚴的《AriAri》與且行且惜的《Ita》



演出 | TAI 身體劇場、艾可舞團

時間 | 2022 年 4 月 8 日 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

簡麟懿

消失的線上汗水

通常都是開始做了以後，問題與答案才逐步浮現開來；來自台灣花蓮與印尼梭羅兩座城市的「TAI 身體劇場」與「艾可舞團」，兩者擁有近似的本質，卻踩踏出各自不同的腳步與聲響。瓦旦·督喜編織作品的想法如蘇軾《赤壁賦》中提及的無盡藏一般，取之無盡、用之不竭，而艾可·蘇布利陽托（Eko Supriyanto）則是舉手投足間，都透露著能夠安撫人心的老靈魂。如果我們穿梭在兩人的文化脈絡當中，細細凝視作品深處中的枝微末節，自然都能看見在其中流動的隱喻符號，甚至察覺其低沉重心下代表的亞洲身體以及信仰傳承。

然而格局的背後，筆者或許更在意舞者們的身體要如何呈現出完整的內容，尤其是此次跨國共製的背後，一共耗費了三年的歲月時光。過程中雖不免受到疫情與遠距排練的影響，但當「消失的汗水」一詞，這個來自艾可描述線上排練過程的真切詞彙【1】，顯示其背後隱藏的焦慮以及看不見的身體連結、碰撞等等，似乎都不約而同地浮現在舞者的身體表現上頭。

譬如《AriAri》將揮舞的上半身，下放到低處且穩住不動時，筆者看見其中一位舞者失衡的重心，遺落在勉力支撐的右腳趾頭上，還有其他片段錯落的音樂節奏與多抬的那一隻腳，這些抑或是失誤又抑或是專屬於表演剎那間的火花？這些又是否有忠實地傳達創作者所希望表達的美學信仰與社會觀察？在《AriAri》嚴謹的舞蹈美學下，筆者猜想兩位雙人舞者的默契，於首演時應該還沒有達到完整地同步，甚至呼吸節奏上的略略不同，也可能會影響步伐重心的多寡。至於此一瑕疵是否與部分「消失」的創作排練過程有所關聯，筆者認為這可以是未來《AriAri》持續工作時，能進一步關注的一件事情。



AriAri (國家兩

廳院提供／攝影李佳擘)

看見傳統與傳承

回到創作面，在現代的黑盒子劇場裡討論「文化」一詞，尤其是來自亞洲的文化內容，我們或許可以從最早的原舞者，乃至於近年來蒂摩爾古薪舞集、布拉瑞揚舞團等人的經驗當中，經由當事人的視角去觀察他們如何碰觸自身的文化。也不能忘記曾經的八零年代，土地、正義與身分認同等提問還在緩緩甦醒，故我們是誰？從何處來？又要從何處去？這三個亙古的哲學拷問伴隨著傳統的正本溯源，一度讓原民文化對其他西化較深的族群來說，有一道難以輕易碰觸的高牆矗立眼前。

而《AriAri》作為印尼語中「胎盤」的意思，其精神性與我們所熟悉的雙生子之間，似乎又多了一層神性的距離，於是對觀眾而言，更遠也似乎代表著更近？在 2015 年發表的文章《從身體原鄉出發－如何觀看原住民文化脈絡下的當代劇場創作》中，莊國鑫曾說：「觀眾會尋找自己的生命經驗去理解作品。」【2】當筆者試圖走入《AriAri》的氛圍中，似乎未受到過度的文化標籤所影響，尤其舞者 Piya 與 Temu 兩人身體的交纏，彷彿象徵了母胎中兩人緊緊相連的模樣，而服裝上實體的赤與可透視的紅，不僅有臍帶、胎盤的血性，同時也隱約指涉著陰性與陽性之間的對比。

艾可給予舞者的動作指令中，拳頭的手勢並不似筆者記憶中印尼舞蹈所善用的指頭與眼神變化，反倒在其中感受到台灣原住民傳統歌舞中，揮舞雙手進而將身邊人們牽動起來的力道。舞作行板的速度感，醞釀了一種大自然的廣袤氣息，恍惚間，還有一股山水與神同在的莊嚴感受。



AriAri (國家兩

廳院提供／攝影李佳擘)

整座舞台空間的斜對角，揚起了近九十度的弧形舞台，雖然說這樣浪濤般的設計並未必完全符合筆者對《AriAri》本身的期待，但回到上述莊國鑫所說，或許並不只是觀眾，同一時間舞者與創作者也正在用自身的生命經驗在理解所有的一切？那麼，回到另一個舞作場景，當場邊的兩位舞者重新回到台上繼續雙人舞，他們蹲低身姿，雙手朝上並進行移動時的重心一高一低，這是否為《AriAri》所想要表達的，筆者認為倒是一個可以留意的小地方。

身體的接枝，開出不一樣的花朵

不同團隊的創作者與表演者相遇，進而產生身體與文化的交融，其實也同樣發生在其他舞團的演出當中；2019年雲門舞集的《乘法》演出時，鄭宗龍透過其作品與陶身體劇場的舞者合作，創造了兩股截然不同的美學衝擊。之於陶冶強調「圓」、「轉」的肢體循環，當其被搓揉在鄭宗龍的數理結構中，《乘法》的誕生變得不那麼雲門，也不那麼陶身體，宛若有一股嶄新的事物正在被孕育。

《Ita》與《AriAri》也是如此。

由於《Ita》交換了更多艾可舞團的舞者，因此在作品當中，可以看見比《AriAri》更具有辨識度的能量差異。譬如《AriAri》裡幾乎沒有被看見的手指語彙，在《Ita》中以節奏感大量運用，使之較為突出。同時，TAI 身體劇場稱作「腳譜」的肢體語彙，似乎也轉變成一種統合舞者的形式，在一種暫去脈絡化的過程中，讓全部的舞者得以在一種比較純粹的身體基礎上進行整合，並且通往同樣的一種方向與氛圍。



Ita (國家兩廳院

提供／攝影李佳擘)

而瓦旦處理作品的方式，以及就他在過去訪談中留下的紀錄來觀察，是比較趨向於當代性，也就是比較西方的編排方式。相對於觀看《AriAri》時的嚴謹，筆者會選擇用比較無設限的眼光去欣賞《Ita》的作品內容。其中一幕，瓦旦讓舞者在舞台上使用自己的母語發聲，這樣無字幕的使用讓筆者回想起2007年Pina《熱情馬祖卡》來台演出的相反經驗，烏帕塔舞蹈劇場的舞者們使用中文去唸出作品的對白內容，形成了一種幽默而親近的距離感；反之，《Ita》中出現的母語對於筆者來說是遙遠的，可這種程度的遙遠，卻也更深度的挖掘舞者之生命容量，故舞者身上透露的情感也相對深厚許多。



Ita (國家兩廳院

提供／攝影李佳擘)

《Ita》的內涵作為太魯閣族語中的「我們」，卻非指涉單一族群，而是更為廣泛之「不同的我們」。雖然在節目介紹中，瓦旦否認《Ita》是在處理「移工」的題材，但當他進行了部分田野

調查以後，舞台上的燈泡還是不免透露了某種生活背景，而狂歡的派對一幕，則反映了某種生活態度。筆者認為這部分的《Ita》，有別於艾可本次在身體與精神上的專精，瓦旦試圖奠基在真實且當下的觀察之上，持續創生屬於自己的當代語彙。於是乎在瓦旦的作品中，我們似乎無須擔憂文化標籤的問題，剩下的問題只餘創作者的路將走得多遠，並且能走到何方而已。

註解：

參考自國家兩廳院與兩位創作者的 QA 訪談，<https://www.youtube.com/watch?v=xQwlrI5m8Ss>。

參考自表演藝術評論台，TT 不和諧對講·第二講《從身體原鄉出發－如何觀看原住民文化脈絡下的當代劇場創作》，2015 年發表。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18801>

參考自雲門舞集於「2019 年舞蹈秋天」的演出，鄭宗龍《乘法》、陶冶《12》與林懷民《秋水》。

馬賽克般的彩繪構作《霞》



演出 | 雲門舞集

時間 | 2022年4月15日 19:30

地點 | 國家兩廳院 戲劇院

《霞》為雲門舞集新任藝術總監鄭宗龍的第二號作品，我們或許都在持續觀察前任總監林懷民退休之後，雲門舞集的每一次產出，都在觀察雲一、雲二舞者合併之後的變化，觀察每一項表徵，是否寓意著有事情正在發生的內涵。如2019年的《毛月亮》提到一詞「月暈則風」，《霞》除了於《說文解字》中解釋為「赤雲氣」，「霞」一詞也對應了俗諺「朝霞不出門，暮霞行千里」；以出外人透過「霞」來作為一日天氣之評斷，筆者在看舞的同時，也不免分心計較著雲門舞集未來的「氣象」如何。

若說雲門舞集為舞蹈史上的一筆，那當執筆人傳承到另一位藝術家身上，是否能在米夏·麥斯基與清水靖晃之間找到自己的眼光獨到【1】？而林璟如的純白無縫、林秉豪的洋溢青春乃至於范懷之的斑斕霞光【2】，穿在新一代雲門舞者的身上又將會是何等氣象？在品味《霞》的六十分鐘裡，筆者像是看見了一種阿賴耶識正在萌發【3】。當我們告別了昔日的雲門，迎面而來全新卻又如一的本質，這或許也是鄭宗龍在這幾次創作當中所展現的氣概，不僅留有自我，同時還肩負雲門舞集之重擔，徐步尋找未來的道路。



霞（雲門基金會

提供／攝影李佳擘）

讓作品承載更多舞者的想法

過去鄭宗龍就以善從舞者身上汲取素材而聞名；於 2005 年至 2007 年間，他曾為國立臺北藝術大學舞蹈系編排數支作品，不論是《白膠帶》（2005）、《Unknow》（2006）或是《機器人》（2007）等，皆有別於一般創作者定向的創作素材與概念，鄭宗龍的創作過程一直都是無定且開放的，甚至於到了演出當晚都還會不斷更新編排。也因此這回他在《霞》當中的權力相讓，試圖讓作品承載更多舞者的想法，同時讓舞者參與影像的創作，這些對筆者而言其實並不意外。反應到《霞》的構成，我們更可以看見某些特殊的風景，譬如其中一位獨舞者李姿君，她複雜的身體語彙彷彿有說不盡的話語，時而窈窕如水流、時而鏗鏘如冰裂，上善的肢體裡似乎還隱藏了一個反覆出現的扣腕手式（這同時也出現在另外兩位獨舞者身上，一位為黃敬恆，另一位筆者不及記錄），如太極導引中「纏絲勁」的訓練一般，一種能量纏繞在身上的螺旋走向，這樣的符號暗示好像透露著，即使此刻的雲門舞集擁有的生命量能，但前人的遺產絕非就這樣灰飛煙滅。屬於雲門舞者的雲門身體，仍舊持續地在舞者的潛意識中不斷發酵並擴散開來。

《霞》所使用的音樂是大家耳熟能詳的巴赫《無伴奏大提琴組曲》，但有別於《水月》與《花語》的弦樂悠揚，清水靖晃版的薩克斯風演奏，有如在一座空谷中轟隆而來的回響，當空氣中的微塵顫抖，從上舞台的黑暗中譁然奔向台前的舞者們，也同時張揚著不同的肢體與情緒。在組曲後段的篇章裡，薩克斯風的音質更像是一股由無數個震波組合而成的生命體，環繞整個舞台與劇院，如一名優雅的拳擊手，情真意切地朝觀眾與舞者們揮出每一次拳擊。不僅有清晰可見的節奏，同時也因為舞者的表情而有了具體的形象，這和過去雲門舞集內觀的身體哲學相比較，是一次相當決斷的分明。第四幕的小步舞曲，筆者戲稱為「雲中星宿」，是由一位舞者以四肢跪地的狀態來撐起獨舞者黃彥程的片段，由於早期《星宿》、《九歌》的部分身影如鬼魅一般糾結著筆者的回憶，當五位舞者協力撐起一條崔嵬如川陝蜀道的路途時，我不時叩問著這一大段編排的因果由來，但思索未果，卻也一路隨舞者搖晃到了後方的影像投射當中。



霞（雲門基金會

提供／攝影李佳擘）

此次的投影影像與使用了大型硬體的《毛月亮》相比，2019年LED面板的內容來得真實且銳利，而《霞》第二幕李姿君獨舞投影，筆者卻感覺到了流明度不足的遺憾。雖說如此，但幸好從小步舞曲時的山路開始，其繪本般的質感便有如走入宮澤賢治所描繪的童話故事《銀河鐵道之夜》般唯美夢幻，其次還有第八幕的野火燎原，第九幕蠟筆圖繪的雲朵等等，影像作為一種流動的風景，同時也塑造了一種空間，像是清水靖晃挑選在礦坑、地下採石場中錄製組曲一樣，影像設計周東彥與動畫設計魏閻廷挖掘出一處深淵，如一頭吃人的獸，不斷地將舞者與觀眾納入腹中，開啟一個截然不同且氛圍感極重的世界。

鄭宗龍就此步入新階段？

劇場的魔術裡，鄭宗龍也放入了相當多的心思，例如利用釣魚線來隔空拽下音響，並利用懸吊擺盪的音響創造出左右不同的音域等變化，《霞》在最後沒入尾聲時，身體、聲音與燈光、服裝、影像相乘的魔法，為當晚注入了一股年輕的生命力，同時也看見面對創作的企圖心。雖然我們還是不免探問，如同過去林懷民過去作品亦有階段性的變化，從親近民眾的《薪傳》逐步走向外形剝落、內觀愈發透徹的《水月》、「草系列三部曲」等等，鄭宗龍也從早期的《莊嚴的笑話》、《白膠帶》等這些幽默年輕的小品，經歷《牆》、《在路上》與《一個藍色的地方》這些筆者認為較為「個人屬性」的打磨，直到了《捕夢》、《毛月亮》與此次的《霞》，他看見的世界是否愈加寬廣，其實也是一段值得細細品味的生命歷程。



霞（雲門基金會

提供／攝影李佳曄）

回到作品，《霞》的構作成果就如同馬賽克一般，由許多顏色大小不一的碎片所組成，互相扶持、容納，最終形成一片龐大的彩繪玻璃；在整場演出時，看似是雜質的色彩能量，如林品碩一般的生猛火藥，不同於黃律開、黃敬恆兩人柔軟而可以循環的振幅，他使用的大量定點爆發的踩步與躁動的上胸，像是打乒乓球一樣，以 Bounce 的動能在位移不大的舞台上持續跳舞。而鄭希玲像是被賦予某一種旁觀的角色般，先是在左舞台約四分之一處，上下甩動她的身軀並用力握緊，其後更被安排至台口前方靜止不動。這些特殊安排的獨舞，與組曲之間銜接的聲音相仿，並非作品中大方向的主軸，卻突如其來地將我們拉出作品之外，不過度沉浸在原有的氛圍裡頭，意識著現實世界的存在；以食物的觀點來看，彷彿西瓜的鹽，辣醬的甜，不是主角卻可以舒緩味蕾。

筆者難以斷言這是否會是雲門舞集最棒的一次觀賞體驗，畢竟以直覺看來，不論是舞團的質地或是作品的題材，都有一種「返老還童」的感覺，我自己仍舊止不住地喜歡過去鄭宗龍較為親近民眾的創作風格，卻也不可能阻止現在的鄭宗龍持續邁步。或許以《乘法》作為觀察起點，《毛月亮》作為實力的展現，《霞》應該還只是他持續試探可能性的階段性作品也未可知。至於從巨人的肩膀上下來後的他，接續要如何成為另一個擁有肩膀的巨人，筆者卻也是從這次的創作的開放與合作中特別觀察到，並且深深期待著。

註解：

1. 「僅有一把大提琴的獨奏樂曲，在巴赫時代是前所未見的。巴赫在沒有前人作品可供模仿、參考的情況下，頭一次以發掘大提琴在音色、音域及演奏技巧上各類無窮可能作為目標，寫出這六首組曲，眼光顯然是遠遠超越其年代。」MUZIK, 2009-01 Vol. 28, 劉聖文著。兩位音樂家皆為《無伴奏大提琴組曲》進行過演奏，《水月》為麥斯基版本，《霞》為清水靖晃版本。
2. 三位分別為《水月》、《花語》、《霞》的服裝設計。
3. 阿賴耶識為佛教用語，意指人有「八識」：眼識、鼻識、舌識…等，其中唯有阿賴耶識不會因死亡而毀壞，是「我」的本質。

泥梨亦是眾生相，化作《默島新樂園》

演出 | 玫舞集 MeimageDance
時間 | 2022 年 4 月 28 日 19:30
地點 | 台北表演藝術中心藍盒子

經典舞作沉浸式版本

在編舞者還沒正式嶄露她的意圖前，觀眾就已經走入作品的氛圍當中；於北藝中心上演的《默島新樂園》（以下簡稱《默》），為 2016 年國家文藝獎得主何曉玫的經典舊作，其創作起點以 2006 年發表的《默島》為始，一路攀爬、蛻化，並經歷過無數次的積累與嘗試，如《Woo！芭比》（2010）、《淨水》（2016）、《默島新樂園》（2017）等，這些階段性的變化，成就了今晚我們所看見的《默》沉浸式版本。

擅長以舞蹈劇場開拓作品的何曉玫，其《默》在藍盒子的版本中，分作了五樓的全知視角以及四樓的無座位搖滾區。走進四樓的觀眾，迎面而來三尊挑高的真人雕塑，與散落在不同面向的監看影像和各角色的舞蹈，雖說此處以「監看」論之，或許會有些先入為主，但如果我們對 2010 年《Woo！芭比》的最後一個片段〈Skin〉仍記憶猶新，且進而與電影《楚門的世界》（1998）、《黑暗騎士》（2008）中的視角畫面連結，何曉玫透過不同視角來投影舞者與觀眾的方方面面，其科技的詭譎與錯亂，莫不讓人細思極恐起來。

神靈與凡胎沒有距離

然而現實與虛擬的界線僅僅一線之隔，如同裝置上的舞者也似真非真，在一種偶化與靈性的分水嶺間不斷切換。何曉玫利用以離心力搖晃的裝置將三位舞者束之高閣，同時讓六位舞者以軍人、檳榔西施與紳士等扮相在人群中穿梭（反之也是觀眾在舞者間流動，是個雙向的編排邏輯）。一者為天一者為地，神靈與凡胎的距離同時也意喻偶像與眾生的差別，正當我們以為只是這樣時，何曉玫偏偏將這一切總和化作顛倒夢想，賦予偶化的舞者人性，如撐傘、灑花、戴墨鏡等行為，硬是將人間的幽默放置到人類碰不到的高度上空，在電光石火間使一種熱鬧極度爆炸，同時又陷入另一種觀看的氛圍與敘事構作裡頭。

當地上的舞者開始吆喝觀眾，藉由不斷循環的繞境遊走，帶領民眾共同完成環形、三面台、四面台等不同維度的空間剖析時，編舞者更同步將許多極其複雜、矛盾卻又容易辨識的傳統符號交互搓揉。各元素、符號飛越，於空氣中質變，但卻來不及等待被消化，隨即就把我們帶入神像落下凡塵後的世界，也就是極度被物化的《芭比的獨白》，以及充滿生死徘徊的《擁抱日子》當中。

對於筆者而言，《默》是一齣精準測量時間，同時充滿各種溫度的沉浸式劇作。其身體使用的多元語彙，不論是偶化的身體、接觸即興、行為裝置藝術等等，都足以單獨抽出來作為一個獨立的舞作素材，可偏偏這些都不是重點。前半段她將大量辨識度極高的文化意識放置於作品裡頭，其後《芭比的獨白》極具挑逗的（被）觀看慾望，如深淵般吞食人性，《擁抱日子》則是帶上一點人世間的匆忙，偶爾一些冷漠；這些內容彷彿有話要說，卻又被一次次的儀式性又或者科技現實給淹沒。究竟作品要述說的是一種墮落又或者是一種救贖，說實話筆者尚難以從作品當中細心爬梳

出來。但不可諱言，《默》就像觀落陰一樣，將筆者帶進一個荒誕卻又熟悉不過的世界，在這個世界中充滿了地氣，讓人不自覺的想要敞開上衣蹲在一個角落，嚼著檳榔抽著菸，大談心裡埋藏的垃圾話，《默》是一面鏡子，也是一處與現實生活截然不同的新樂園。

註解：

1、編按，泥梨為佛教地獄