

2022舞蹈評論台專案評論《舞評 II：在地創作與城市觀察》全集

專案評論人 | 簡麟懿

觀察清單 | FOCA福爾摩沙馬戲團、TAI身體劇場、布拉瑞揚舞團、黃騰生、狼劇場、安娜琪舞蹈劇場、丞舞製作團隊、余彥芳、李貞葳 X 法庫亞·佐坦、布蘭卡·李、泰勒·馬克、劉冠詳、L-E-V舞團、河床劇團 X FOCA福爾摩沙馬戲團、林文中舞團、羅賓·奧林 (Robyn Orlin) 與動動舞舞團 (Moving into Dance Mophatong)、福斯坦·林耶庫拉、西班牙國家舞團、舞蹈空間舞團

目錄

1. 伏筆連連、驚喜不斷的當代馬戲——《苔痕》	2
2. 遷徙的身體，看一份行走的《火車時刻表》	6
3. 繼續跳下去，當《己力渡路》的傳承與當下同行	11
4. 純身體的美好II《告解房》	15
5. 拉近彼此間的那一釐米——《霧中·凝視》	19
6. 我們與數位肉身的距離，談《Second Body》數位體驗-實驗版	23
7. 不只舞蹈，電影結構般的視覺衝擊——《THE CELL》	28
8. 打開天窗說亮話，五位女性的《四媽俱樂部》	33
9. 一瞬即永恆的身體劇變《崩—無盡之下》	38
10. 生命的不可承受——《死線》之中的徒勞無功	42
11. 絕對超現實——清醒夢般的《巴黎舞會》	45
12. 生而為人，我們如此美麗《Jude秀：美可敵國》	58
13. 不狂不足以為舞——家族信仰下的《SHOVA濕婆零部曲》	52
14. 純身體的美好III——《心碎蠻荒之旅》	56
15. 理智睡著，怪物於焉而生——《夢與陰影》	59
16. 《我·我們》不一樣，是否為一手好棋？	62
17. To be or not to be?《馬戲派對》的娛樂與《轉角“碰”見怪》的藝術價值	65
18. 非洲之眼——看見《我們腳踩無敵風火輪，五光十射你的路，與魔鬼共舞在1820》與《我的身體我的檔案》所尋求的自我認同與救贖	68
19. 以女性為名的弱者？——《卡門》	72
20. 當所有的一切陷入混亂——《往月的方向去》	76

伏筆連連、驚喜不斷的當代馬戲——《苔痕》

演出 | FOCA福爾摩沙馬戲團

時間 | 2022年7月10日19:30

地點 | 台南新營文化中心演藝廳



「熱鬧即是門道」，此為今年四月筆者參加FOCASA馬戲藝術節【1】過後，所看見的絡繹人群與風景，然而同樣是由FOCA福爾摩沙馬戲團所籌劃的演出，《苔痕》的獨到之處並非如馬戲節迎合群眾目光，而是將每位表演者的能量放置在浩瀚的黑夜裡，如星子般隱隱閃耀。《苔》作為該團2020年經典舊作，內容講述一群大男孩直來直往的化學反應，筆者原以為這個作品會以不斷疊加的驚人技巧來烘托其核心內容，然而《苔》所展現的文化體驗卻如茶道的空無亦滿般，讓不同年齡層的人心得以品嚐不同風味，娓娓道來一段架空卻又無比真實的故事主題，更一解馬戲曲終人散的寂寥，留下了一絲引人省思的沁香。

展現當代馬戲的藝術概念和跨界交融

「當代馬戲」有別於以人為本的「新馬戲」，進一步透過街頭抑或當代劇場的「藝術概念」，逐步建構出不僅僅是多元，甚至使馬戲能夠創作跨界交融不同領域的全新表演，跨界尤其以同為身體定義語言的舞蹈最為明顯，譬如0417特技肢體劇場《彼此彼此》與創造焦點女馬系列《#Since1994》，皆有舞蹈的刻痕內含其中。而《苔》的創生亦是FOCA與德國舞蹈劇場團隊Peculiar Man合作的成品，透過雙方不同角度的觀察與視野，作品敘事內容如電影《夢十夜》般的抽象拼貼，並透過重複、暴力美學等不同創作手法，強化了表演者賦有的

馬戲才能，也重新定義了馬戲符號。如果說「表演」一詞所代表的不僅是文化本身，而是重新詮釋文化的一種行為，那麼《苔》的呈現或許恰到好處，既不過分地運用劇場手法來喧賓奪主，也不謹守馬戲門道而故步自封。



苔痕（FOCA 福爾摩沙馬戲團提供 / 攝影 KEN Photography）

透過Peculiar Man之眼，《苔》的時空環境設定在一處建築工地當中，其中鷹架提供了高度，而水泥牆與鐵皮分別以靜態與動態遮蔽視覺，場上可見的固定光源提供了一種似曾相識的熟悉感，容易將人拉進各自的經驗檔案裡頭，就筆者看來，這場景像極了FOCA在社子島延平北路九段排練場的樣貌，如此親密的既視感，令人忍不住在還沒開始觀看演出，就先一步陷入作品的氛圍裡頭。

其次，創作者更賦予了符號不同的登場方式，譬如《苔》利用遮蔽與聚寶盆的想法，依序將可丟擲的小圓環，放大成與人等高的大鐵環，創造了令人會心一笑的驚喜感，又或是將「水流星」的道具屬性轉化成魚的意象，在泡湯、釣魚、捉魚的滑稽過程中，描繪出一段內外兼具的完美小品。而讓筆者印象深刻的，還有Peculiar Man解剖了劇場背後的魔術，將表演者身後，高空動作的保護軟墊築成一環男人聚會的圓形場所，絲毫沒有浪費符號所可能擁有的能量。在序言中，筆者提到自己原以為這個作品會是不斷疊加的驚人技巧，至此，FOCA與Peculiar Man透過敘事轉化、重複展現以及章節拼貼等手法，讓《苔》形成了一道充滿伏筆、隱喻的非單一敘事軸，縱然不同於太陽馬戲或FOCASA馬戲藝術節等新馬戲的和藹可親，值得細細品味的成人黑色幽默，開拓了馬戲另一種提供喜悅、刺激的當代可能。



苔痕 (FOCA 福爾摩沙馬戲團提供 / 攝影 KEN Photography)



苔痕 (FOCA 福爾摩沙馬戲團提供 / 攝影 KEN Photography)

在南臺灣聚集的馬戲精神

發跡於台北市的FOCA在台南演出的受眾相當多元，尤其建立在長期奔走耕耘的宣傳基礎上，有許多的家長帶未成年的孩子前來。有人在作品中嘖嘖歡笑、有人在作品的最後致敬鼓掌，縱然《苔》與其他作品如《嘛係人》相比，顯得沉重，但筆者認為此次巡演的影響力是不容忽視的。尤其團長林智偉已於此機會預告2023年將於台南水交社舉辦的FOCASA，將以國際馬戲藝術節的型態展開，屆時要如何統合國際與國內的馬戲能量？怎麼與馬戲人陳星合曾舉辦的台南街頭藝術節《鬧熱の沙卡里巴SAKARIBA》做出區別？可能都會是另一個值得注目的焦點。

而舞蹈能量多數匯集在台北市當中，目前我們或許也觀察到馬戲的能量逐漸匯集往南台灣的平台裡，譬如高雄的「衛武營馬戲平台」曾演出圓劇場台式馬戲《手路》的階段性呈現，未來眾多創作者將如何耕耘馬戲的城市地圖，可能也與當地城市文化局的支持息息相關；最後，馬戲的技藝非一蹴可幾，在逐步觀察FOCA演員與其作品輪廓之後，民眾對於馬戲技巧的想像或許已然有譜，然而心底深處的那片淨土／樂園，必然是能再被新作品喚醒、開發的。馬戲如何觸碰到身體之外的主題，如何用馬戲來定義身體語言，而非身體語言定義馬戲，將是筆者以一名不同領域的視角所引頸期盼的方向之一。

註解：

1. FOCASA馬戲藝術節為FOCA福爾摩沙馬戲團於2022年主辦的全台第一個馬戲藝術節，坐落於台南市水交社文化園區的大草地，特色為以巨型馬戲蓬V-13為軸心，為期兩天開啟的馬戲盛宴。

遷徙的身體，看一份行走的《火車時刻表》

演出 | TAI身體劇場

時間 | 2022年8月13日 11:00

地點 | 三民火車站、公埔考古遺址



想要跳得更高，就得蹲得更低，這是過去在學習西方舞蹈技法的跳躍時，年輕舞者或許都不陌生的一句話，然而箴言的背後涵義，並非是指絕對的跳高來自於絕對下放的 Grand Plié【1】，而是指引舞者們在探索身體的開發同時，要能夠有雙向甚至更多方的細膩靈活思維，才得以挖掘極限以外的一隅可能性。

來自太魯閣族的瓦旦·督喜同樣有這樣雙向的想法。當他在花蓮的土地上發展《火車時刻表》（以下簡稱《火》）這部作品，他像是一個跌入現世的時空旅人般，依循著耆老們口述的身體歷史，在層層疊疊的時間皺褶中找尋遷徙的力氣，且透過身體力行的方式，讓舞者與觀眾在演出的過程中親身體驗這樣的幻象與過程，讓過去、當下與未來並存在同一空間，更讓主觀、客觀這兩極化的時間感受，得以在舞者與觀眾的身體上同時間暈開。

在筆者此次的體驗當中，或許我們可以將瓦旦的藝術行為視作一種記憶與感知的投射，《火》的生產是瓦旦作為一位歷史系出身的藝術家，訪古、觀察且實驗推論的一部藝術行動。在他刻劃的行走裡頭不僅有論述，還有些許對當下的質疑和想像，一如昔日大航海時期的冒險者來台，亦是藉由探索與觀察的足跡來一步步描繪主客觀並存的地圖，而觀眾不僅僅

只是定點欣賞他所想要表達的內容，還要一同跟在其後，思辨與見證這路途中風景的變遷與舞蹈表現。



火車時刻表 (TAI身體劇場提供 / 攝影林靜怡)

可縱然《火》是這樣一部抽象的舞蹈作品，如歷史累積許多版本的台灣地圖般未必精準實用，但正是一起移動產生感同身受的記憶感知，讓《火》給予筆者的感動，遠大於今年四月TAI身體劇場在兩廳院實驗劇場發表的《Ita》；《火》捨下更精緻的身體面向，像是花東縱谷般的大刀闊斧，縱橫粗糙卻擲地有聲，讓人難以忘懷。

用行走的步伐，來認識環境的「三民火車站版本」

此次以《火車時刻表》為名，瓦旦的作品一共有兩個地點，兩個章節，他所選擇的場地與觀賞方式，除了緊密連結命題外，同時也開闢一種有別於過往我們所熟悉的欣賞模式。

首先觀眾要先在「花蓮火車站」集合，再以搭乘區間車的方式與舞者一起移動到三民火車站旁的空地觀賞演出，其中瓦旦在啟程的當下，更讓一名舞者捧著一鍋來自花蓮的自來水，沿著過去受日據殖民迫使遷徙的方向進行移動，作為下一個篇章的隱喻與伏筆。在筆者看來，這樣的儀式性充滿了各種矛盾的衝突感，但並非不能共存，當客觀存在的鐵路上，承載著創作者主觀的距離認知，這些歷史的變遷，如《道德經》裡「天地不仁，以萬物為芻狗」般呈現，《火》之於時間的刻畫，比筆者原想像中的還要來得複雜，竟又似乎這麼理所當然。



火車時刻表 (TAI身體劇場提供 / 攝影林靜怡)

作為上半場的「三民火車站版本」（以下簡稱「三」），多數舞者的身體並沒有過於展露體制教育下的訓練痕跡，因此在許多俗稱二位大蹲的姿態上，或是舞者的蹦子【2】、抬腿等，骨盆時有略高的情形發生，然而正是這樣刻意的不精緻，才讓整個作品的走向沒有淪為劇場式的鑑賞，更不會在滿佈石子與鋼鐵建材空地上顯得格格不入，無所適從。

上半場「三」以行走的步伐作為作品骨幹，舞者在不同的隊形結構裡，填滿了各種以踩踏為基點的動作發展，其中第一組雙人的彎腰波動，以緩慢的脊椎波動模擬了昔人走路的姿態，同時也予以非人的想像，如風、如蠹，而四步舞的上下抖動，以及後續此起彼落的身體拋接，讓本就不利於舞蹈的地面，提供了更為劇烈的重量與動能。

演出途中，有三次火車飛嘯而過的噪音與殘影，恰好都是在舞者行走的過程期間，他們可以用凝望的站姿回首與之對望，觀眾也可以為這樣的巧合感到驚喜，事後證明，這些畫面正是瓦旦所論述的主觀時間與客觀時間，並在其計算好的時間軸上，透過舞作的進行與列車的時刻表碰撞，讓「三」的織度甚密，一如TAI身體劇場日常訓練中的手工編織般，線條以復沓的藝術形式，樸實但強韌地為作品維繫一股足夠強大的張力且位居其中。

沒有害怕太陽與下雨的「公埔考古遺址版本」

「公埔考古遺址版本」（以下簡稱「公」）是作品移至富里車站後的第二個章節，與上半場的酷熱天氣相異，下半場遇見了傾盆大雨，是截然不同的水火屬性，這更替《火》本身，添增了一點老天爺餽贈的未知與神秘感；「公」的演出從將近三十分鐘的據點移動開始進行，

舞者利用沿路生長的芋頭葉來承接啟程時的「花蓮水」，同時也有一位舞者頭頂水壺，以原始的方式將剩下的水運送到演出的公埔考古遺址，各種不同的承接方式，各種不容易的取得方法，都在「公」正式開始演出前，銜接了更多作品的觸覺與儀式可能。



火車時刻表 (TAI身體劇場提供 / 攝影林靜怡)

遺址的表演場地因大雨的關係顯得黏糯，連帶在舞者的身體表現上，也呈現了一種包覆感較強的質地氛圍，譬如五名舞者正反不等比例地相互抱擁，雙手的連結讓彼此緩慢糾纏在一起。而繼續觀察，演出的地點分作了三個區塊，觀眾雖很難一覽作品的全貌，但卻能自由選擇觀賞的片段。在柏油路上的舞者透過身體去丈量土地的距離，後續更用他們帶來的水灑掃道路，進而用手去清理或是描繪出奇異的痕跡，當泥土與雨水混濁地在地面上擴散，舞者的行為彷彿在說服著筆者去印證傳統的徒勞，以及大環境所帶來的變化正不斷在試煉著古老的追隨者。

另一區的舞者在大樹下，則展現更為清晰易懂的肢體語彙，例如將事先準備好的苧麻絲取下來編織，又或是擬獸發出聲響，兩名舞者身體肌膚的碰觸摩擦，這都具體呈現出某種昔日的生活日常；在「公」的演出結束後，有別於「三」的鏗鏘有力，作品隨著雨水的停下也逐漸回歸淡化到剛剛好的時間位置。至此告一段落的《火》，究竟完成了一個什麼樣的舞蹈作品？筆者認為這是在花蓮這座城市的獨一無二，像這樣舞蹈旅行的作品，我們或許可以從前早些時候的《波麗路在高雄》找到一些共鳴，但不同於前者以拉威爾的名曲為始，劇場感為次，作品意義的創生為終；後者選擇了不同時空的聲音，讓當下的火車聲、風聲等，和日據

時期紀錄片《南進台灣》相互碰撞，更在其後發展的藝術行為裡，使觀眾逐步拼湊出作品的前因後果及刻畫編排。



火車時刻表 (TAI身體劇場提供 / 攝影林靜怡)

因此，《火》與其說是作品，不如說是一幅回溯過往的地圖，是摒棄了美化的精緻手法，逐步帶領觀眾走入創作者世界之中的藝術行為。瓦旦在演出過後仍不斷地對觀眾拋出質問，但這正是這位以實踐為根的藝術家，瓦旦本人誠實的樣貌。筆者得以透過這次的演出，尤其是與第一次觀賞TAI身體劇場的觀眾，更進一步地熟悉藝術家們的追求與實踐，作為未來持續了解他們的再一層奠基。

註解：

- 1、Grand Plié為芭蕾術語，意指將膝蓋彎曲到近乎水平的一個大蹲動作。
- 2、蹦子，指在「翻身」的姿態上，騰空翻轉一個360度的圈。

繼續跳下去，當《己力渡路》的傳承與當下同行

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2022年8月20日 14:30

地點 | 臺東縣政府文化處藝文中心演藝廳



「傳統之所以成為傳統，需要學習以傳承，本身就是一個當代處境所造就的議題。」評論人李宗興如此說道。【1】

一直以來，我們可以看見布拉瑞揚在創作過程中所處理的，不外乎是他對自身文化的認識與挖掘，以及處於環境現況中的體會、面對，也因此我們可以從沿路以來的創作，《拉歌》一群唱著原住民曲調的正裝青年，《阿棲咪》透過牽手來生活等，看見布拉瑞揚舞團的作品，除了擁有強烈的身體性以外，其作品述說「『我們』所不知曉的原住民族文化」，和當下所帶來的生活感，伴隨成長為「人」的不易，以及布拉瑞揚自己的放下與捨得。上述這些都成就了布拉瑞揚舞團作品獨有的特點，生命要繼續，動作要繼續，這些在《己力渡路》（以下簡稱《己》）中亦是如此，沒有極大的不同。

關於布拉瑞揚再度逐漸清晰的創作輪廓

《己》的畫面結構一共可分作三個層次，其一是舞台上發生的舞蹈、其次是舞台後方的大型建物（也是特邀藝術家雲力思常駐的位置），最後是點染在紗幕上的即時投影，三者相互交織在舞台設計王孟超的雲裡霧裡，形成了一道有景深的山林之歌。



己力渡路（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影劉振祥）

這並不是布拉瑞揚頭一回使用大型舞台裝置。譬如《# 是否》的那一面牆可以作為生命困境之隱喻，透過翻轉的過程來推演舞者的心路轉換；《己》利用鷹架所搭建起的之字形建築，不僅讓舞者在攀爬的過程中修煉成長，更透過了極簡的方式，營造出埃及壁畫般的分鏡效果，其動靜間如一道流動的清明上河圖，縱然《己》的畫面相較純粹，但也提供了一股筆者鮮知的視覺體驗。

《己》的投影亦然，影像設計徐逸君不僅將創作過程中發現的圖形【2】如空氣般點染在舞者身上，還適時地將鳥瞰舞者的即時投影放在舞台後方，毫不喧賓奪主地將技術執行，與上次《沒有害怕太陽和下雨》的表現相比可說是毫不遜色，有過之而無不及。

至於歌聲與舞步的交織，在筆者看來布拉瑞揚的處理一如既往，其透過巴卡路耐（Pakarongay）般的成年儀式，讓舞者沿著領唱者的移動路徑，持續且不停歇地轉變動作。

【3】或許我們可以將其視為創作者編排的既有方法，也有可能是舞團一直以來的訓練方式，因此即便客席邀請了三位女性舞者進入作品當中，在褪去服裝後的膚色肉胎下，群舞們

並沒有因性別而在能量上有所銳減。另外，以布拉瑞揚於2005年在雲門舞集二團發表的《預見》為例，一群身著膚色舞衣的女舞者們以三角形的隊形遞進，透過具有攻擊性的群舞，不停重複著推肩，這樣的動作同樣且偏向現代舞的編舞方法與邏輯，而直到《路吶》（2018）以後，布拉瑞揚的作品中始終能被我們看見。



己力渡路（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影劉振祥）

傳承的議題，亦是當代的議題

然而特殊的是，在這次《己》的篇章裡頭，我們看見高旻辰在一開始扮演了鳥類的擬獸角色，這除了呼應舞者個人曾表達自己在歷年作品當中，都有穿高跟鞋的個人特質以外，鳥與泰雅族之間的關聯，同時也有著占卜的意涵。故布拉瑞揚在過往的作品中，幾乎都持續在關注在如何成為「人」之上，而鮮少模仿動物的行為舉止。然此次的田調中，或許泰雅族神話中的希利克鳥、雲力思作為女性卻傳承了男性才能吟唱的歌謠等等，這些破格的素材，或多或少影響了布拉瑞揚在作品發展上的選擇也說不定。

除此之外，筆者認為比起過往作品的完成度，這次的《己》更像是在找路、找身體，不論是雲力思在採訪中提到傳統與當代之間的關係【4】，抑或是高旻辰的飛舞、蔡佩如的編織以及陳忠仁使用身體擰轉的動能來旋轉的動作等等，這些似乎都能看出布拉瑞揚與表演者們都還在試圖尋找最適合的織料來呈現這部作品，讓他藉由此次田調泰雅族時所聽見的聲音引領身體，就像希利克鳥引領生命一樣。



己力渡路（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影劉振祥）

當然，這樣的挑選、拼貼與新意的發生，充滿不確定的背後是否也意味了此刻泰雅族文化傳承所要面對的困境，又或者是創作者自身的個性使然，尚未可知，但我們會知道的是布拉瑞揚對於空間與身體運用的方式，已逐漸展現清晰且可以辨別的輪廓，同時處理傳承這項議題，其實也是一件非常當代的事情。

註解：

- 1.李宗興（2022年08月）。〈貼合原民傳統與當代議題的《己力渡路》〉。表演藝術評論台。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=76235>。
- 2.作品中舞團雖未解釋，但泰雅族的圖騰紋路多是以對稱的菱形圖紋為主，故筆者推斷此處為影像設計之個人記錄或創作。
- 3.唯一特殊的地方在於舞者移動的路徑，對應了泰雅族之眼（Roziq）的圖騰紋路，意指在部落與山林之間有祖靈之眼的守護；圖像資料參考自《關於泰雅族的圖騰》，達少瓦旦著。<http://125.227.255.111/yuan/mobile/116/pdf/p50-116.pdf>
- 4.「雲力思的意思是，她是泰雅族，她吟唱著古訓，這些傳統根基真切牢固的存在時，無所謂她開口是傳統歌或不是，都是泰雅。而且是此刻當下的泰雅。」，參照廖昀靖（2022年）。〈己力渡路〉。布拉瑞揚舞團官方網站。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=72307>。

純身體的美好II 《告解房》

演出 | 黃騰生

時間 | 2022年8月26日 19:30

地點 | 萬座曉劇場



《告解房》（以下簡稱《告》）為2022臺北藝穗節的節目，由仍在學的創作者黃騰生獨立創作，其內容以私人的情緒告解為發展核心，故作品骨架與血液成分，不指涉寬廣艱澀的議題，同時作品分作三部精簡的舞蹈小品，即使更替了順序，抑或拆開獨立觀看，也無礙於觀眾理解作品的純粹與推進；在評論《告》之前，筆者回憶當晚看見的演出內容，心中其實一邊不斷地在叩問自己「何謂舞蹈最原本的樣子？」然而，在《告》的演出還沒到達尾聲之前，其實心中也已然有底，而那個「底」便是身體。

如此一來，不免也讓人想再提問道：「什麼時候身體需要憑藉跨領域？」

什麼時候身體需要憑藉跨領域？

在許多合作與跨界的節目當中，或許我們該不諱言地直面，某些作品確實開啟了更多舞蹈與其他領域結合的可能性，譬如《有機體》（2012）、《黃翊與庫卡》（2012）、《苔痕》（2020）等等。不過，相對而言，某些其他作品的舞蹈在參與合作跨界後所獲得到的評價，是相對零碎且限縮的，甚至，似乎有違乎原本創作者讓舞蹈參與的動機與精神。

《告》在萬座曉劇場中的呈現，沒有多餘的創作雜質，只有純粹的技術流、隊形組合以及我們所熟悉的音樂、燈光等交互變化，雖說三段篇章的過場還略顯生澀，所謂的格局與敘事力，未必能投射到議題或是意識流的層次，但就身體表現，其外顯直接的身體與情感，無疑

是將許多技術層面的需求推到最高，也讓人不禁期待《告》在未來是否會有更精彩的发展與後續。



告解房（黃騰生製作提供 / 攝影畢學恩）

教科書一般的舞蹈編排

《告》三段篇章的長度，皆只有短短的十到十五分鐘左右，分別是〈自裂〉、〈反抗者〉、〈無傷大雅的悲傷〉。作為三段精簡的小品，黃騰生利用每一個Ending的結尾畫面，細細地遷移原舞者的既有位置，再接著讓下一場的舞者漸進式地移動並取代位置，過程中燈光與音樂並沒有牽涉其中，這樣的畫面讓筆者想到鋼琴獨奏時，演奏家在表演下一首曲子前翻頁的靜默，易懂卻也簡單明瞭。

每位舞者皆有極好的身體能力，在情感輸出上以舞者張佩淇最令人印象深刻。而黃騰生的作品質地海納百川，在〈自裂〉中隱約可嗅出英國舞蹈家Hofesh Shechter所擅長的重低音搖滾與身體質地。下一章〈反抗者〉，則可看出他利用四位女舞者的身體優勢，以較少的技巧使用為前提，將身體的風格化加重，並結合芭蕾舞等長短的身體線條與隊形之間的排列組合，做出了教科書般的編排與調配。

在最後一段的〈無傷大雅的悲傷〉中，黃騰生加入了舞者的行列，雖說後來得知是頂替原舞者上場，但在第一時間看見編舞者同在場上時，筆者認為黃騰生的出現，並沒有過分地區分編舞者與舞者之間的階級制度。此情形的「階級制度」有別於芭蕾舞劇中的首席、獨舞與群舞等職位區別，此情形單純只因編創過程中，編舞者需要將自己抽出以便於確認作品細節，進入演出時卻無心插柳的呈現僵化階級，例如稻草人舞團《第三人稱·單數》或聲舞團《一杯眾人的咖啡》可窺見一二。創作者演出時，是否能夠不做主人，其實是一件相當難得且需要時間磨練的事情。



告解房（黃騰生製作提供 / 攝影畢學恩）

而燈光設計吳品方透過傳統燈與Led燈細小慎微地調色，讓整場演出得以柔和地進行，聚焦了舞者局部的視覺感，同時光源的色彩也不喧賓奪主，雖說萬座曉劇場是一個傳統的黑盒子場域，本身並不是難度太高的挑戰，但對照《告》的簡單易讀，燈光的參與並沒有個人色彩濃厚的浮水印，筆者認為這也是相當關鍵的因素之一。

難得的純身體

雖說縱看整個《告》的表現內容，過程中我們依舊可以看出黃騰生的作品輪廓，有沾染了部分帕派約安努（Dimitris Papaioannou）《Nowere》（2009）手部連結的畫面，或是克莉絲朵·派特（Crystal Pite）《The Season's Canon》（2016）直線排列及卡農等等的影子，同時舞者的身體面向也多以正面或背對觀眾為主。《告》在結構上來講，「非常地學院派」，但這也能解釋為，只有學院派才能夠做到的理所當然，同時，「非常地學院派」也是學院派出身的舞蹈家們能否脫穎而出的創作難關。



告解房（黃騰生製作提供 / 攝影畢學恩）

《告》的創作觸角既然關注在個人情感的宣洩上，筆者在觀看的過程中也確實不用太傷腦筋，不需要潛入「黃騰生的大海」之中尋找訊息，只需要靜靜地觀看潮起潮落，看浪淘沙，看海面上映來的倒影。這樣純身體的感受曾幾何時已如此難得，至少筆者認為，在觀看了那麼多豐厚而沉重的舞蹈作品之後，這樣獨具匠心但不具匠氣的創作，雖非讓人懷念再三，卻是讓人再三期盼的。

拉近彼此間的那一釐米——《霧中·凝視》

演出 | 狠劇場

時間 | 2022年9月9日 19:30

地點 | 台北表演藝術中心 7樓大型排練室



霧中·凝視（狠劇場提供 / 攝影劉千鈺）

「人如何與越來越真實的虛擬世界、不斷更新的科技共處。有什麼是我們（人）必須要緊緊擁抱的，有什麼地方是我們已經跟不上了的。」【1】周東彥對於數位與影像間的摸索，以劇場系列作品《空的記憶》為始，不時緊扣在現代社會中的科技記憶轉變，並同時在轉變中進行觀察且予以叩問。即使Z世代之後的人們，逐漸能透過科技拉近距離，但科技冷漠的溫度從來沒有與我們客氣，故周東彥所描述的那一段「距離」究竟代表了什麼意思？筆者認為，「人」的參與或許始終是他在勤求不止的道路上，不可或缺的素材之一。

《霧中·凝視》（以下簡稱《霧》）曾被周東彥形容為「無愛之愛」，但本質上其實更接近一抹被親密感所包圍的氤氳孤獨。在煙機與影像所吐露的霧氣裡，「男」以言說的同性議題看似神秘露骨，可被抽離出來的特定角色，卻隱匿地像是陳奕迅《孤獨患者》一曲中所描述的男子，其靈魂之窗不斷輸出的強烈孤獨感，最後透過符號、影像以及演員身體的呼應，在緩慢追光的過程中，終於得到釋放。



霧中·凝視（狼劇場提供/攝影劉千鈺）

而此次《霧》的發表，周東彥更展現了科技跨域中最重要的一個環節，也就是藉由一連串細膩的劇場調度與整合，讓科技與表演藝術間的連結得以昇華，並讓參與者能夠更加專注地凝視。其一層一層剝開禁忌的伊甸園背後卻毫無批判，同時創造出另一處輾轉物哀、幽玄與侘寂三種美感之深淵。

回歸到劇場的科技餘韻

《霧》的演出內容一共有兩個階段，其一為排練室中迷宮式的實境探索，其二為固定座位上的虛擬影像。在完成配置VR眼鏡的儀式後，即使肉體與靈魂都還停留在原位，但某個程度上與現實世界的隔絕，加上過曝的光線變化，仍舊改變了參與者五感的靈敏度，陷入影像藝術特有的色彩美學當中。

「眼睛」與「立方體」作為符號，牽連著結構極其複雜的隱喻與對應，譬如演員將迷宮路徑上的眼睛貼紙，貼到觀眾的VR眼鏡之上，「深淵的凝視」頓時從他者回歸到了第一人稱，而當演員在節目後半段裡脫下觀眾的VR眼鏡後，誰看誰，又是誰去迴避誰的眼神，在被形塑為立方體的狹小迷宮裡，其實「他者」的凝視從來就未曾消逝。



霧中·凝視（狼劇場提供/攝影劉千鈺）

然而凝視作為一個重要的動作素材，在《霧》中帶有相當深厚的戲劇成份，卻沒有冗長的戲劇內容；事實上，比起探索迷宮帶來的混亂感、VR中顛沛癡狂的狂歡性愛畫面所帶來之震撼，藉由音響作為傳達媒介的戲劇對白交流，反倒顯得薄弱許多。因此筆者在後期接收到大量資訊洗刷過後，留下的印象恰如黃粱一夢，只依稀記得自己在短暫的時間軸裡，不斷地被切換凝視的座位，且在凝視的過程當中，發覺自己也是深陷三溫暖中的成員之一。

在這些距離觀眾僅有一釐米的事件裡，我們總還能發現有一位派對中貌似清醒的男子在監視著、穿透著我們，並隨著監視者的角色更換，我們的凝視鏡頭也從密室的四周，逐漸變換到全知的鳥瞰視角，直至狂歡的能量與速度被烘托到最巔峰後，「演員」們結束派對，抬頭看向高處的我們，三溫暖的房間像禮物盒一樣朝四周攤開，演員們曲終人散，所有人消逝在原本是劇場空間的黑暗當中。這樣畫面的衝擊，進而引發筆者心中對於無愛之愛的孤獨感，而這似乎也就是認識了事物消散後的物哀與跳脫；延伸至薄明的黑畫面，如陷幽考微玄之深淵，讓人獲得思考與沉澱的空間。同時，這些簡易的舞台佈置，將一切密集卻無台詞鋪成之繁複動作濃縮至「眼睛」（凝視）與「立方體」兩個素材裡，不恆常、不完美的內在顯現，也頓時化作了一種無意識的侘寂。



霧中·凝視（狼劇場提供/攝影劉千鈺）

近未來的成本與代價

筆者猜想此次《霧》的完成，創作團隊在技術與藝術之間的拿捏，或許都是以不斐的成本在進行探險，尤其是從《霧》的準備儀式中觀察，我們可以發現一個以科技影像為名的劇場，雖未必要動用到藍盒子或是大劇院般的大型舞台，但其工作人員的配置，幾乎是與現場觀眾的人數呈1：1的比例，同時現場所需要的網路需求、硬體設備與前置作業等等，若將其描述為「與呈現內容進行等價交換所不可避免的消耗」，那麼《霧》VR規格的厚實與一般線上劇場的三機即時錄影相比，後者便理所當然地望塵莫及。

但一部作品的密度，絕非單純的量與質就可以輕易計算，如果我們能回顧到女性主義藝術家蘇品文在2021年台北藝術節發表的《少女練習》，或許就可以理解其藉由聽覺開啟的想像空間，同樣不遜於錄像的效果，甚至更加超前。在這次參與《霧》的經驗裡，筆者似乎可以想像到許久之後的將來，VR確實有可能會像是智慧型手機一般，成為線上劇場的其中一個窗口也說不定，然而人與藝術精神間的那一釐米是否得以拉近，創作者能夠給予的技術以及力度，必然也會是我們要持續面對的挑戰與艱辛。

註釋：

1. 參照周東彥（2020），〈虛擬親密〉，狼劇場官方網站。<https://www.vstudio.tw/virtual-intimacy>

我們與數位肉身的距離，談《Second Body》數位體驗-實驗版

演出 | 安娜琪舞蹈劇場

時間 | 2022年10月9日 14:00 & 17:00

地點 | 桃園縣多功能展演中心



科技跨域結合藝術創作，一直是近年來備受關注的議題之一，隨著1760年代工業革命以後，人類生產與製造的方式逐漸機械化，站在最前方的開拓者們，始終相信，也持續探索著科技能為生活帶來多少便利，以及多少所謂「人類的進步」。

而這樣的進步繼1962年莫頓·海利希（Morton Heilig）發表像是賽車模擬器的Sensorama裝置【1】，2007年賈伯斯與蘋果公司研發iPhone多點觸控技術後，人類對於世界的理解，也隨著思想維度的跳躍以及身體表現相應的改變，逐步產生了既定印象上的動搖；據說身為自由軟體程式設計師唐鳳，為了避免大腦誤認手機成為身體的一部分，在下班後會用觸控筆來取代手指滑動螢幕的功能【2】，2014年創作者謝杰樺透過駕駛車輛的生命經驗，發現自己在知識與觀念的累積下，形成一種身體延展至物件的意識行為，進而轉化成《Second Body》的發展核心概念。這兩相比較下，前者有意識地抗拒與後者有意識地潛入，似乎都提醒著我們關於人類的知覺，已逐漸突破肉眼可視的維度當中。



《Second Body》數位體驗-實驗版（安娜琪舞蹈劇場提供 / 攝影劉遠燦）

倘若舉個簡單的例子來形容肉眼的不可視：靈魂，譬如靈魂與意識這樣相對模糊的概念，謝杰樺是否能隨著《Second Body》的肉身數位化，來逐步釐清一種近似於義肢的幻肢行為，又或者，可以尋覓到另種取代身體的察覺方式？但從筆者此次觀賞《Second Body》數位體驗-實驗版（以下簡稱《S》）的角度看來，這像極了宗教神性與科學理性兩者亙古以來的相互辯證，或者這也能夠舉周星馳《大話西游》中佛祖座下的燈芯為例，青霞與紫霞兩位燈芯仙子，她們都是同一本質卻也是一體兩面，一旦其中一方的存在被否決，那另一方也將隨之消失，故兩者之間的關聯，其實是愈辯愈明，當科技的文明愈來愈茁壯之際，其實人們對「另一端」存在的察覺，也必然地愈發明顯。

孤獨的吶喊，數位肉身專屬的頻率

此次《S》的舞台，以「日」字形作區隔，分為數位區與經典區兩種不同的空間，觀眾可自由移動觀賞。而經典區根據評論人樊香君過往的描述，「演出始於為時頗久的黑暗中，各種人體聲響環繞，呼吸、喘息、鞋子摩擦地板的聲音大概是有人奔跑著。」【3】，似乎可以看見此區的演出結構與早期相比並無明顯更動，故此次評論筆者將著重於數位區的描述與鑑賞內容。

數位區有兩組介面，一是現場投影幕，二是手機。透過手機連結網域，使用者可以進入到數位平台與舞者 / 空間互動，藉由手機中任天堂式AB鍵的功能，在手機介面與即時投影中，以球形粒子的形貌進行移動或跳躍。不論是從哪一個畫面觀看，我們都可以透過經典區舞者趙婷婷的感應裝置，看見數位區進行同樣的身體表現內容。



《Second Body》數位體驗-實驗版（安娜琪舞蹈劇場提供 / 攝影劉遠燦）

由於數位區身體媒介的立足點不同，經典區舞者物質化地使用身體，轉動手腕，或反轉肩膀進而產生肩胛骨驅動的能量，或奔跑，或將身體各關節作為筆桿觸碰地面，這些看似沒有情感的肢體質地，透過鏡面般的映照手法投射到數位區的螢幕之中，反而詩意地展現數位肉身所擁有的生命內涵。

尤其是經典區透過影像感應裝置所描繪出的平面風景，從數位區看來，是一座座拔地而起的立體建築物，趙婷婷的數位肉身就彷彿在名為科技的叢林當中穿梭，而後她在經典區如布料一般揉轉影像到身上的舉動，在這裡則是如太陽風暴一般擴散到整個數位平台上。

數位區的技術處理不僅將原先實體舞台上不可見的資訊顆粒、流動量能等可視化，同時也協助謝杰樺所擁有的詩意流露至身體之外。當演出即將邁入尾聲，外圍紛擾的風景已逐漸沉澱下來，數位肉身持續不斷地劇烈舞動，縱然還有幾位觀眾在數位平台上與之陪伴，卻也不免感受到孤獨（多位數位區的觀眾在觀賞途中已自行轉移至經典區）；數位肉身就像是一位無法通靈的少女，面對無數個漂浮跳躍的靈體卻不能對談，這樣的創作從筆者的角度上來看，人類的文明似乎總有人走得太早，注定了開路先鋒無可避免的孤單與無語寂寥，只能一再重複著自己才能夠聽見的振動頻率。



《Second Body》數位體驗-實驗版（安娜琪舞蹈劇場提供 / 攝影劉蘊棠）

曲終人散，掌聲落於何方

在劇場中，我們是否為科技鼓掌？根據筆者前次觀賞周東彥《霧中·凝視》的經驗看來，科技與劇場的結合是否得以昇華，「人」的介入是一項極為關鍵的要素。在《S》數位區的技術執行上看來，觀眾要透過手機介面參與網域中球形粒子的活動，其視角必然要在手機及投影兩個不同的螢幕上游移，這過程中操作的不便利與錯過的風景，都將些微影響其急欲呈現的演出內容。其次，科技的靈敏度是否流暢也極為關鍵，在筆者操作球形粒子，意欲呼應數位肉身的舞蹈動作時，因動作時間差，及現實與虛擬間難以預期的距離轉換等等，看起來並未同步，而數位肉身在一開始連續動作上的延遲（lag），似乎也凸現了現階段技術團隊網路容量限制等問題。



《Second Body》數位體驗-實驗版（安娜琪舞蹈劇場提供 / 攝影劉遠榮）

當數位區僅有數位肉身一名表演者時，我們的目光必然聚焦在其身上，而當觀眾與演出者雙方都互相有延遲的情形發生，筆者認為此次的實驗能獲得的回報恐怕還是有限。可相反地，當我們聽見經典區的舞者獲得大量鼓掌時，或許仍舊讓人感到心安；科技來自於人性，雖然科技始終無法與人產生共鳴，但跨域創作者與多數觀眾們所期待的那座伊甸園，那第二世界始終是得有血有肉，充滿情感與互動的。謝杰樺與《S》所看見的第二身體，未來必然有一大段未知的領域還需要持續開關。

註解：

1. 參照楊茂村（2019年6月），〈以假亂真，虛實難辨—虛擬實境〉，《科學月刊》，<https://www.scimonth.com.tw/archives/19>。
2. 參照OLLIE LIN（2022年10月），〈工作做不完？跟天才唐鳳學『7大超強』管理時間術：不用「手指」滑手機？番茄鐘工作法、只准2時間看LINE〉。Tatler。<https://www.tatlerasia.com/power-purpose/ideas-education/digital-minister-book-summary>。
3. 參照樊香君（2016年8月），〈一場人類與自身的搏鬥〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=21056>。

不只舞蹈，電影結構般的視覺衝擊——《THE CELL》

演出 | 丞舞製作團隊

時間 | 2022年11月05日 19:30

地點 | 台北表演藝術中心球劇場



丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇

「瘋狂就像地心引力，你需要的只是輕輕一推。」¹

與2000年上映的科幻心理恐怖片《入侵腦細胞》同名，此次由丞舞製作推出的第五號長篇作品《THE CELL》，作品講述的內容雖非小女孩受困於密室的驚悚故事，但核心卻也直指小女孩內心的混亂與衝擊。同時，如果我們仍對蔡博丞於2017年在台中歌劇院所推出的《Split》印象深刻，必也能在其所探討的「多重人格」中找到深藏於作品裡的線頭，更在電影般的節奏步調與創作手法裡，整理出蔡博丞是如何一步步牽引觀眾，透過數道銳利的故事轉折將我們推進至不同層次的心理深淵，並於最後把作品收束於混沌未明的懸念之中。

或許我們更可以進一步觀察，透過對蔡博丞昔日舊作新編的創作手法，《瞳孔裡的灰牆》是之於《怒》、《Split》是之於《THE CELL》，甚至今日的最新預告顯示，2015年雙人舞小品《深深》將於2023年發展成長篇同名作品，其質地與西班牙動畫導演Alberto Mielgo的《吉巴羅》有高度既視感。作為一個舞團長期發展的策略而言，丞舞製作團隊的部分成品彷彿在

創新的同時，也同樣保有能舊作新編的可能與潛力值，這樣先後的對照觀看，蔡博丞究竟是再一次創造了經典又抑或是依附在流行的議題上增加能見度，其中是否有什麼值得關注的經驗或意涵是被我們所忽略的，更或者創作者本身也需要留意接下來登場的作品走向，別讓作品落入流行的議題當中，以致於其全新的作品變得曇花一現？畢竟，只有經典的作品才能流傳，而經典肯定能超越流行。

兩種肢體—內與外的相互衝突

《THE CELL》的整體結構以三條有力的支線編織而成：舞蹈、音樂以及燈光，而看似擁有獨立個性的三項元素，又以金字塔般的撲克牌塔互相依靠，讓舞者的動作得以對點音樂節拍，而音樂的氛圍又能與燈光契合，恰似法國作家Alexandre Dumas（亞歷山大·仲馬）筆下的三劍客一般，各自鋒利卻又能同心，協力間的流暢不發出半點鏗鏘之聲。

其中蔡博丞的舞蹈編排結構，最初如一部一鏡到底的單軌電影，雖有諸般變化，但鏡頭幾乎都圍繞在獨舞者葉書涵的周遭，同時更形成一種混亂的氛圍，而群舞者的身體隱約能嗅見Lyrical Dance（抒情舞蹈）的味道，不以動能張力為走向，較多的是直接且具體的情感抒發，不帶有模糊曖昧的空間。漸漸，隨著作品持續推進，我們還可以明顯看出蔡博丞透過雙軌的分鏡拉出景深，葉書涵與其餘加入的獨舞者眾，以大幅的抬腿、倒立等技巧填滿敘事張力，背後的群舞則是藉由細碎的位移襯底，創作出「外在主角」與「內在情緒」的相互對比，言簡而意賅，同時在易懂的故事層次中，兩種肢體逐漸產生干涉與取代的畫面。



丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇

在兩種肢體的干涉與取代當中，舞蹈的部分仍舊在持續著，不論是舞者後來發展至如精神病患般，用衣服袖子限制住上半身發展的動作，或是藉由脫掉衣服的解放來隱喻多重情緒的解脫，肢體動作一張一弛的內容聚焦和逐漸多軌敘事的複雜編排，筆者似乎慢慢能辨識出蔡博丞的身體風格，以及在其微型動作與微幅位移路徑的組合發展中瞥見不費力氣的能量飽和。

當然，這也反映到丞舞製作團隊舞者的一致性似乎有些許落差，以致即便是同樣的群舞動作內容，舞者羅力安便擁有極為澎湃的張力動能，此點也間接推翻筆者前述群舞的Lyrical Dance風格特色。《THE CELL》之中，排除部分類似Pina Bausch《康乃馨》四季漫步的手勢，與部分類似Hofesh Shechter的表演風格等殘影之後，《THE CELL》的舞蹈內容未必追求學院派的大度與張力，或許更恰當的描述應為，蔡博丞所選用的大量不同形式舞步和上半身揮舞，以及電子訊號般的肌肉關節轉換，一部分區隔了過去我們熟悉的動能與動能間轉移，或區隔了形而上的內化呼吸，另一部分也創造了屬於創作者自身的生命力與獨特魅力。

極簡主義—幾何的拼貼與服裝所帶來的宣示隱喻

《THE CELL》的舞台上方沒有使用沿幕（Border），取而代之的是五排電腦燈以及兩旁低側燈形成的舞台配置，讓筆者印象深刻的是這樣看似極簡的排列組合，透過燈光設計張廷仲之手，在舞台上形塑了無數個極具辨識度的幾何圖形，透過塊狀的拼貼，與其說是聯想到服裝設計師三宅一生BAO BAO包的造型，不如說是取經純粹的線條。此外，在極簡的基礎上，張廷仲似乎還巧心置入了過去丞舞製作團隊的彩色LOGO印象，否則實在筆者難以解釋在作品前半段出現的絢彩色塊與作品的連結。



丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇

而服裝設計以白色為主體，俐落的剪裁還不是敘述《THE CELL》的關鍵之一，其中得以形成強烈符號的，是捆綁著舞者的上著高置在天幕上空，成為思覺失調症的明喻標誌，同時也為舞台上瘋狂的肢體賦予更深一層的宣示意味。

上述兩者劇場元素的使用，去除了複雜的走位與話語權，單以符號視之，像是催化劑般參與了《THE CELL》所產生的化學變化，卻不干涉舞作的敘事內容，動靜皆宜的本質輕輕輔佐著蔡博丞的舞蹈創作，是比起身體更令筆者動容的素材之一。

殊異的行銷光譜打破同溫層與創作策略

對筆者而言，《THE CELL》採用了三段體的方式為作品收尾，並不能說是特別傑出的一手，固然創作者希望留下一個未解的懸念，同時透過獨舞者舉槍射擊的手勢，宣告某種不可言說的預言或動機，但在一部「電影」來說，回歸到初始的狀態卻沒有預留伏筆，反倒喪失了一點細緻。



丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇

但不得不說今晚的演出，從演前須知開始前，主辦方先是將得獎的微電影釋出，並在謝幕過後播放明年的企劃概念片，這樣的節奏感確實令人感到耳目一新。而丞舞製作團隊挑選的演出場地地球劇場，另外有一道特別長的隧道電梯，其特殊的沉浸感與《THE CELL》意外地契

合，以及團隊中各具辨識度的設計成員、最後綜合時事，將自身的小品、水舞經驗與《吉巴羅》女妖的故事篇章結合為一體，以上環環相和的品牌行銷，確實也開闢出現今舞蹈圈極為特殊的道路。回顧筆者於去年九月的線上觀察，丞舞製作的品牌經營擺脫了過去的行銷光譜，以鮮見的手法作為策略，這或許也是其他團隊得以借鏡的重點之一；而丞舞製作團隊是否能兼顧品牌精神以及身體表現之初心，兼顧創意與身體質地的發展，則是筆者持續觀察重點之二。

註解：

原文為 "Madness is like gravity, all it takes is a little push."。參考自電影《蝙蝠俠：黑暗騎士》，2008年。

打開天窗說亮話，五位女性的《四媽俱樂部》

演出 | 余彥芳

時間 | 2022年11月5日 14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



黑眼睛跨劇團提供 / 攝影陳藝堂

提問，與來自邊緣的迴響

旅韓舞者梁世懷曾在紀錄片《舞徑》中提到：「舞蹈就像是在販賣夢想一樣，賣時間、賣身體還有賣未來。」那倘若我們停止販售商品，又或者說「賣少一點？」這是否意味著，屬於我們的舞蹈那一扇大門將停止營運？

未必然，否則觀眾今天不會就看見李岱瑾、翁翠嬪、劉蕙瑄與羅瑋君等人，得以分享她們成為人母之後的舞蹈記憶，以及那些曾經糾結過的、需要沉默的、甚至達到一種臨界點以至獲得了更多勇氣的個人情緒。

一直以來，藝術文化的開拓往往被形容為一種志業，筮路藍縷的前人用時間去灌溉種子，生根發芽的大樹也似乎有開枝散葉的責任，故我們時常關注於「在路上」的舞者們，關注他們經歷過什麼，然後他們煥然一新地推出了什麼，而且一定得是嶄新的、不一樣的！



黑眼睛跨劇團提供 / 攝影陳藝堂

至於隨著時間歷練而淡出舞壇的舞者們，是否就意味著回歸「平凡」？不，這樣的排他性似乎並不存在於主創作者余彥芳的眼中。《四媽俱樂部》（以下簡稱《四》）中的四位表演者，他們擁有各自難得的成像，而他們之所以受邀在場，一部分應和2022秋天藝術節的主題「接關」，另一部分則源自於主創作者對於「表演者」的困惑。

余彥芳的提問如雨水般不停激盪出迴響，而這樣的迴響彷彿來自中心的邊緣，辯證出不同的聲音與面向。更有趣的是，「邊緣的邊緣」正是此次提問所產生的效應。舞蹈是否美好？是！舞蹈是否伴隨不舒服？是！那舞蹈現在在你的生命中是什麼？表演者李岱瑾選擇不語的這一道題，其實也是余彥芳針對劇場中擁有舞蹈生命經驗的觀眾們，提出的質疑與漣漪。



黑眼睛跨劇團提供 / 攝影陳藝堂

親吻自己的膝蓋，紀錄劇場週期與生命週期下的反省

《四》所使用的白色地板與牆面，是舞蹈類節目中不常見到的三面台，在這樣開放的環境中，余彥芳化身東道主，一邊清掃著地板，一邊與前來觀賞演出的民眾進行眼神上的互動與交流，而後方的四位客席舞者，則一邊閒話家常，一邊在舞台的練習把杆旁暖身走位。此刻的風景一如專業舞者在假日的閒暇中走進教室，隨窗外自然灑進的光源慵懶而舞，一顰一笑一回眸，細長的身影於愜意中不失半分優雅。

然而除了芭蕾以外，四位舞者過去學院派的背景也曾浸沐過現代舞、中國舞等技法，於是在作品的結構中，空間的流變如芭蕾舞的空氣，現代舞的水，或如中國舞的山林，皆形成一種符號式的指標。這些指標同時指涉了臺灣舞蹈教育的概況，以及指涉了臺灣舞者廣度的邊緣。



黑眼睛跨劇團提供 / 攝影陳藝堂

邊緣究竟在何方？何方——正是輪廓諸般困境與環境生態之關竅所在。根據舞者所描述的生命經驗，練舞的過程總是充滿美好與挫折，這些吸收進身體的養分彷彿不曾隨時間而代謝，舞蹈不時提醒著他們自覺，但舞蹈似乎又可以與忘我可以劃上等號，同時，舞蹈也與傷痛脫離不了關係，傷痛與時間似乎讓舞者知道自己能做什麼，而不能做什麼。最終，恰如《奇葩說》之中這段對話：

主持人馬東：「隨著時間的流逝，我們終究會原諒那些曾經傷害過我們的人。」

導師主持人蔡康永：「那不是原諒，那叫算了。」

當舞者過去親吻自己的膝蓋時，是否也曾原諒過舞蹈所帶來的傷痛，還是想說算了？現在，當他們此刻站上舞台表演，與余彥芳進行人生對談，難以言說的部分是否算了，又或者已經原諒？以上，就是《四》在透過表演者搭建回憶的過程中，反向鞭答觀者的拷問與信息。

舞蹈，身體語言作為一種載體

《四》的舞台與觀眾席是兩種截然不同的世界，在每一次階段轉換的過程中，觀眾都必然能感受到框框內所發生的事情是一場演出，然而在鑑賞的同時，自身又會不自覺地融入舞者侃侃而談的對話裡頭。

《四》的主軸裡，「真實感」是如此遠大於「編排」，縱然排除那些獨特的個人舞蹈經驗，這部作品裡所留下的生命歷程與家庭故事，還是能穿透不同人物角色的心坎，只因它所點染

的情緒，如一抹嫣然的風景，而這樣的風景恰好是為了給兩種人細細靜觀，一是給台上的舞者，一是給台下的觀眾。

如此，「言語」與「身體」在筆者觀看《四》時，可以肯定是相當重要的「載體」。尤其，舞者的自白與搭檔的身體示範，讓我們可以清晰地明白此刻所發生的一切外貌與核心。不過，當舞者們演繹雲門舞集《薪傳》片段時，故事的樓層卻似乎自由落體到了一個近乎意外的階段，讓原本娓娓道來的情緒轉換到不同且違和的世界當中。



黑眼睛跨劇團提供 / 攝影陳藝堂

此處筆者所反思的是「身體語言」獨立時，即是純舞蹈的部分。「身體語言」是否與所謂的「口說語言」擁有不同的維度與頻率？當舞者一邊說話一邊拿起彩帶、扇子與手絹等中國舞的元素道具演繹時，比喻火氣上升，當作蚊拍，或凸顯家用抹布的功能，這些比喻筆者都看得懂。但當她們開始「舞蹈」，做出中國舞的身段與動作卻沒有一邊說出相應的生命對話時，驀然間筆者油然而生起了困惑。

這份困惑可能對應了藝術家蘇品文在《少女須知》演出所提出的經驗。蘇品文過去所學習的舞蹈，並無法有效成為她的故事的載體，於是乎，她選擇了相對純淨而直接的「裸體」來表達。《四》後半段的中國舞表演，是否也是載體錯置的消耗？或可能是最後一場舞台的范特西？能夠乘載表演者於前面段落「言語」與「身體」所累積的情境、語意及情感嗎？這是作品離開劇場之後，值得創作者省思的一個話題。

一瞬即永恆的身體劇變 《崩—無盡之下》

演出 | 李貞蕙 X 法庫亞·佐坦

時間 | 2022年11月26日 19:30

地點 | 實驗劇場



國家兩廳院提供 / 攝影王弼正

舞蹈作為一種身體表現的藝術形式，創作者們需要在其中尋覓到適合的身體語彙來作為載體，才能夠在與同行者們一起抵達終點的路途上，清楚地描繪即將預見的風景輪廓，而這樣的現象尤其發生在當代舞蹈創作之中，並非現有的傳統技法或過去的思想產物能夠說服且與之取代的，《崩—無盡之下》（以下簡稱為《崩》）或許就是這樣一個作品。

筆者觀看今晚的演出前，下午已看過一首強調情感與肢體技法的作品《Hug》（翹舞製作），在兩部作品的交互衝擊下，這不禁令人一再反思，舞蹈作品所謂的「創新」，絕不僅限於題材的替換，又或者是未知領域的跨界注入，如此換湯不換藥的作法恐怕只顯得大方向的狹窄。時間一久，觀看創作的疲乏與劇場未來發展的省視，不能說是停滯不前，但可能也相差無幾。於是尋覓適合的題材，又或者誠實專注於眼前發生的事件更顯得可貴，如此，不論是強調肢體的力與美，著重文本的敘事表達，又抑或是極簡而純粹的概念刻劃，能夠讓今晚的《崩》具備一個觀眾必須要看的理由以及意義之所在。

無盡迴圈下的永動肢體

《崩》為題名「Burnt [the eternal long now]」的中文譯名，在原本的英文時態描述中，時間性的強調，突顯了一種時光悠悠的風貌。Burnt意指燃燒，Burnt out則有（使）精疲力盡的意涵，相較於中文標題，原本的題名似乎更呼應作品。在筆者觀看演出時，先入為主的「崩」之一字，似乎令我的意識期待舞者於精力上的崩潰，又或是其背後布幕在最後一刻崩解、殞落……又或是有什麼事情即將發生？結果我竟然讓自己造成了難以挽回的分神。



國家兩廳院提供 / 攝影王弼正

但實際上整部作品幾乎是一個永動機的概念：句子的呼吸不停重複、三次的主題轉換形塑了「破折號」，以及不時的燈光閃爍以驚嘆號的形狀穿梭在空隙當中，李貞蕙與Vakulya（法庫亞·佐坦）兩人以一種聰明而極簡的方式，建立了整個作品的主軸與結構，並透過舞動的身體與燈光填滿裡頭，想起前些時候田孝慈等藝術家所發表的《連篇歌曲》在裝置上與形式上有些許地異曲同工之妙，令人印象深刻。

《崩》就像是一座永動機般不停地運作，就連音樂也是。一般來說，作為暖場的音樂播放會在演出開始後打住，並於演前須知後重新開始，然而，創作者的野心從觀眾一進場便開始鋪墊，沒有要遵循常規的意思。

甫進場，我們可以聽見聲音低頻的氛圍不停籠罩，甚至與現場觀眾的談話聲形成相當反差的對比，接著燈暗的換場乃至於舞者上台開始動作，音樂的持續與身體無縫接軌，一連串彷彿沒有喘息的演出推進，讓人不自覺地陷入無盡的時間迴圈當中；舞者的身體擁有各自的運作工法，譬如李貞蕙的下腰擺盪，從骨盆底部帶起的動能，貫穿脊椎至頭頂或掌心末梢，接連反作用力推回，再重複，便與另外一位舞者的站立至落地，那般上下折返的動能有所不同。



國家兩廳院提供 / 攝影王弼正

舞者的身體在第二階段之後，如物件一般被使用，則顯得永動機械的意圖更加明顯。三名舞者一人置中，李貞蕙與另一人將雙手緊靠其手腕與腋下，像汲水器一般操作，這樣的組合也能見於後期段落的擁抱、折返跑、拖行等。

無盡之下的單一動機

「未知生，焉知死」，在孔子原本的語意下，是要勸人莫胡信祭祀鬼神，應著眼於「生」，但在觀賞《崩》的途中，這一句話與村上春樹《挪威的森林》中的「死與生不是對立的兩極，死是以生的一部分而存在著。」不時浮現於筆者的腦中。作為機械般永不停歇的荒謬情境，舞者體力的耗盡與激起，一如標題中時間之永恆、短瞬相互拉扯著和共存之，而生與死的能量，也正是在這樣的情境下，才顯得擲地有聲，好不痛快。

《崩》一言以蔽之，始終是創作者意圖展現「生」的意圖，確實是在無盡的循環律動當中，找到一股與周遭抗衡的力氣。即使創作者們並未在這個動機上覆蓋更大的環境議題，即使肉身終究不是器械，無法達到真正的永動而不消耗體力，但三位舞者從獨立的動作體開始，不停運作至離開舞台，其餘韻、聽覺甚至視覺，都還在以緩慢的速度推進當中，光是這樣的過程，就好比清湯掛麵一般讓人足以回味，甚至說Burnt [the eternal long now]，就是要經歷這麼激烈與這麼累，才能達到這樣的效果與反思。



國家兩廳院提供 / 攝影王弼正

一就是全，全就是一，透過《崩》這樣展露個性卻又樸實的作品，雖然看起來跟跳起來都有一定程度的疲勞，但始終是動人的，也令人不禁期待，未來能看見更多像這樣的創作，不需要華麗、動人的文本裝飾，只需要一個簡單的想法，就能吹皺一整片春水的漣漪。

生命的不可承受——《死線》之中的徒勞無功

演出 | 許程巖製作舞團

時間 | 2023年2月11日19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



文 簡麟懿（專案評論人）

許程巖製作舞團常年以「生死」來作為塗抹身體的顏料，試圖讓濃厚的儀式性色彩先「作品」一步突破藩籬，故從創團作《肉身撒野》，乃至於近期的《上造》、《桑步》，以及此回重演的舊作《死線》等等，都能依稀瞥見其嘗試觸碰民俗忌諱的企圖心，同時，許程巖採用的多元開放之態度，進而也擁抱了生命的不可承受之輕，不論是充滿童真色彩的接觸即興，抑或是風格性強烈的節奏與舞步，我們都能清楚地看見其寄附在腐身中的靈魂，徘徊在一個迷幻與燥熱的維度下狂舞；至於肉身何以為腐，筆者認為其表演者的身體在演出過程中，不時展露了具時間性的衰敗，在如物哀般的內在顯現中，他讓本應漂漂亮亮的身軀化作奇異的肉胎，行走在怪誕的邊緣，加上創作者的敘事風格裡還滲入了為數不少的隱喻符號，讓許程巖的作品一直以來，總充滿著令人難以言喻的雞皮疙瘩，使曖昧不明的情緒交織在快樂與痛苦的矛盾當中，形塑出難以評判的舞蹈風貌。

大量符號所拼貼出的舞蹈劇場

《死線》(以下簡稱為《死》)是一個相當有趣的作品，許程歲過去曾表述舞團希望能藉「從舞蹈退後一步，由身體出發」的概念，帶領大眾由身體出發端看舞蹈本質【1】，但在《死》的結構當中，我們可以看見舞蹈的編排其實是一個相當強壯的建築物，並不是那麼容易就能被身體所撼動。三位舞者先是透過戲劇與舞蹈的語彙，演出了一段關於盆栽與水的楔子，其後更藉由大量的蒙太奇，例如被射爆的笑臉氣球、不停膨脹的泳池與大量的泥土等物件，或多或少指涉了與死亡相關的「痛快」和讓人們安眠的方法，但值得一提的是，這些物件符號儘管有被創作者延續下去的跡象，卻又未必指涉同一個質地與主題。

《死》的大部分篇幅被音樂切割出不同的篇章，而不同的篇章又由舞者分別呈現出相異的主題與概念，譬如隱喻「土葬」的舞者施旻雯，其動作設計充滿了腰部擺盪，在肌肉反覆的螺旋驅動下以及強烈的核心支撐，呈現了如植物般的興衰枯榮，另一旁的舞者陳智青，則是在身體平衡的失重中，尋覓到由此而生的連動動能；兩種不同質感的舞蹈呈現，在同一視覺平面上分別搭配一暖一冷的燈光選擇，藉此衝突的意象切割出色彩鮮明的視覺效果，或許就舞蹈的構作上來說，《死》的因果關係時而連結時而中斷，恐怕與觀眾有程度上的斷裂與距離，但這樣的手法也與我們一般熟知的舞蹈劇場模式，有相當程度地靠攏與吻合，如何讓這些片段的因果產生連鎖反應，實則考驗編舞者的功力與縝密的心思。

在許程歲的處理下，由大量符號所構築的《死》，其符號的登場短暫而節制，譬如充氣泳池無可避免的機械聲、作為死亡意象的骷髏頭等皆是曇花一現，舞台上的斜坡以及日籍舞者水野多麻紀所站立的鐵管也不免引得觀眾充滿遐思，其中對於舞者進行心肺復甦(PCR)的一幕，其象徵性地操作是否得宜更令筆者深思不已，總而言之，其吹皺作品漣漪的波瀾如蜂鳥一般展翅而來，然而其效應未必與蝴蝶的輕輕一振來得更令人驚心，或許《死》的這些符號還需要更多時間上的處理及發酵，才有可能真正直達《死》這道命題，所期待的那陣擲地有聲以及恍然間的痛覺與快感。

杯水車薪的徒勞，是死線的徒勞還是舞蹈的徒勞？

三位舞者在《死》之中，呈現了多樣化身體表現與舞蹈技法，不論是陳智青與施旻雯用嘴部維持的「拉弓」關係，或是水野多麻紀萬箭穿心的視覺衝擊，都是極為劇烈且耗費體力的，而其中最令筆者印象深刻的畫面，莫過於三位舞者在接近尾聲之際，不斷地用自己的頭髮、雙手等沒有效率的方式掬水，並從上舞台的泳池直奔至下舞台懸吊的塑膠桶中將其裝滿，這樣事倍功半的竹籃子打水，不僅耗盡了舞者如燭火般的最後一絲氣力，同時也為《死》這部作品，照亮一道截然不同的曙光。

筆者認為許程歲此刻所透露出的「無能為力」，某種程度上似乎也隱喻了「死線」所可能導致的徒勞無功，即便其引用的查理·布洛克之說【2】，英譯的Deadline像是毒品可以激發一個人的潛力與本能，但事實上這樣反覆地消耗時間與精力，其衝擊的回饋便是讓人感到窒息，最終，沒裝滿的水桶依舊搖晃在搖搖欲墜的半空上頭，舞者如著了魔般一生懸命，卻未必將這樣的緊繃昇華至最高潮，或是走入空靈般的涅槃與清淨，回過頭來反省，是否也意味了站在時間末梢的邊緣上，舞蹈無用？盡了力的人們也亦然？這也不免都令筆者在回顧《死》之餘，內心感到無比的惆悵與遺憾。

註解：

- 1、參考自許程崑製作舞團官方網站，<https://www.hsuwallydance.com/>。
- 2、參考自《死線》節目單介紹，「不要談什麼天分、運氣，你需要的是一個截稿日，以及一個不交稿就打爆你狗頭的人，然後你就會被自己的才華嚇到。」，查理·布洛克，英劇《黑鏡》編劇。

絕對超現實——清醒夢般的《巴黎舞會》

演出 | 布蘭卡·李

時間 | 2023年2月18日13:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



巴黎舞會（國家兩廳院提供 / 攝影Gelée Lai）

時代從來沒有停下它的腳步，儘管大有人在定義何謂「美學」、何謂「舞蹈」，但在迭連不休的匆匆歲月裡，我們依舊可以看見有人試圖打破既有定錨的輪廓，伊富勒(Loie Fuller)那年如此，跨越一世紀後的姬爾美可(Anne Teresa De Keersmaeker)亦然。此刻的台灣，我們也有黃翊、謝杰樺等人，正不停地嘗試從不同表演視角，去尋覓到各種嶄新且具超越性的身體表現，如今我們迎來了布蘭卡·李，一場脫離身體知覺，獻身於元宇宙的《巴黎舞會》（以下簡稱《巴》），契合著2023 TIFA的策展主題「回不去，也不回去了！」這一句話，將表演藝術的風景全然透過VR實境來進行呈現。然而這樣的全然投入，卻也不禁讓筆者想這麼反問一句：「我們真的準備好了嗎？」

更近的一釐米，更新的遊走式沉浸體驗

人們對知覺以外的感官體驗，可說是從古至今地從未停下來殷勤熱切，不論是黃梁一夢的盧生，抑或是莊子《齊物論》中的蝴蝶，此刻的我們追隨著科技的日新月異，也確實正在朝向這種不思議的情境緩緩靠攏。就筆者自身擁有的經驗而言，最近一次的體驗莫過於周東彥於2022年在北藝中心發表過的《霧中·凝視》，其趨近於4K的VR影像技術，以及沉浸式觀賞

體驗，幾乎模糊掉了筆者對現實與虛擬的認知及邊界，但拉近這兩者之間距離的鑰匙，其實還是仰賴於「演員」本身——也就是「人」之存在與消逝，促使了其催化本不應這麼快便相融的化學公式及反應。

但《巴》更甚之，它擁有前者所述的全部體感，但卻又更進一步排除掉視覺上有「人」的存在，因此在《巴》裡頭我們看不到人，即便是觀眾自己身在其中，其形象也被相對應的互動系統，改造成不同皮膚的獸頭人形。

恰如莊子清醒夢般的「不知此身還彼身」，我們能夠與現實聯繫的最後一釐米，到頭來也只剩下演員不知身在何處的安全須知與簡短回應，作為參與者的我們，甚至不會知道演員是否真有如影像中所看見地那般跳躍與歌唱，筆者便在這樣的荒謬時空下，感受到了前所未有的體驗——虛與實的難以捉摸、相信與懷疑。

最後，與其說我們是觀賞了一場現場舞蹈演出，倒不如說是參與了一場魔幻盛宴與遊樂場，十分獨特且好玩，但至於是不是真的「不回去了」，我們是否會因此著迷於虛擬實境的糖衣，而再也無法回憶傳統劇場所帶來的純粹與美好，筆者倒認為與大多數「寓言」所希望傳遞的正面啟發沒有不同——不論夢再如何真實，我們終究會有醒來的一天，如桃源仙境，如夢幻泡影，醒來後的主人翁或許會徒留戒斷般的惆悵，但也將在一點一滴察覺現實的當下，回歸到生活的日常。

不能翻到前一頁的童話故事書

《巴》是一個全然人造的虛擬實境，其擁有幾乎無限大的娛樂價值，這些娛樂內容在布蘭卡·李的團隊策劃下，緊密連結了我們日常生活中的某些慾望及外在需求，譬如香奈兒所設計的十三件華服，讓民眾在最初開局的時候，可以選擇自己在舞會上的皮膚造型，而迷宮式的動線設計結合影像，讓參與者可以在無限迴圈的情況下，如電影《一級玩家》般遊走在私人宅邸的後花園、城市底下的神秘酒吧和具有升降功能的電梯裡頭，甚至遊艇、列車的搭乘，也都是《巴》中出現過的畫面。

過程中演員甚至會引導不同的民眾相遇，讓一群陌生人敞開心胸，得以在虛擬的世界裡感受嘉年華會般的盲目約會及交流，筆者可以想像，如果當未來的技術更加成熟，透過《無光晚餐》般的邏輯與手法【1】，或許我們將可能在影像當中觸碰到更多實體，甚至品嚐食物、滿足短暫的生理需求等都不是不可能的事情；唯一細思極恐的是，參與的民眾永遠不會知道他正在經驗的其實是什麼，就像《駭客任務》中的主人翁尼歐一樣，當他選擇吃下紅色藥丸，嘗試回頭探究事物的真實樣貌時，美麗監獄外的真相是否殘酷而艱鉅，都只有跨過那片禁忌之門的人才會曉得。

順道一提筆者曾嘗試在花園的迷宮中走回頭路，但卻被舞者趕了回去，事後回想確實恐怖極了。



巴黎舞會（國家兩廳院提供）

成功的失敗與成功有同樣的價值

像《巴》這樣的作品，始終免不了筆者給予和周東彥等科技藝術家們相似的評價與好奇，其中一個便是近未來的代價是否太過於高昂，在為期三週的演出檔期裡，每一場六十分鐘的演出僅能提供十位觀眾參與，而實際的演出體驗卻僅有三十五分鐘，這樣的花費成本，考量到背後可能需要的支出與籌備，是否需要在此時此刻邁出這一步，雖也不是作為局外人的筆者能夠想像及預見，卻也是作為創作者，不得不去思考與進行評估的一大課題。

同時，「技術是否成熟」以及「技術是否穩定」是兩件截然不同的事情，譬如筆者在挑選服裝時，曾看見自己影像中的脊椎呈現側彎的模樣，在經過協調與重新設定的過程後，還是不免發生角色整個消失、設備失靈等為難的困窘，而事後筆者終於能順利參與演出，卻仍在過程中一度看見影像裡的自己支離破碎，甚至眼前的舞者巨大化成如蒂米特雷斯庫夫人般的模樣【2】，一時間又是好氣又是好笑。

但筆者相信這些都是成功的失敗經驗，並且會在不久的將來躍升到難以想像的地步。

譬如1996年開發的電子遊戲《惡靈古堡》，當時角色的塑造都還帶有極大的顆粒感，同時設定上也有明顯的Bug，容易卡在一個地方無法動彈，然而到了2015年的重製版上市，流暢的動作運行與清晰的畫質，各種程度的優化帶給舊時的玩家截然不同的感受，而一樣發生在《巴》裡的情形，也必然可以在未來的調整下，得到更好的調整或是提升，故此刻所發生的缺失，卻也不一定是《巴》會讓人感到遺憾的癥結所在。

儘管不知彼岸位於何方，但仍要持續朝未知探進

如果說留在原地便是落伍，那我們究竟還要去到何方？

當所謂後疫情(Post-pandemic)時代的聲音即將消失，人們都在為解封後的世界雀躍不已時，還有多少人記取教訓，沒有停下腳步思考「未來的劇場要如何前行」，筆者認為布蘭卡·李某種程度給予了我們解答，即使它可能是昂貴的，但我們與劇場的關係、藝術如何與時代亦步亦趨，在《巴》如此跨越而超現實的問世後，創作者們是否要緩下此刻對創作的飢渴難耐，重新評估藝術產出的結果，還能夠回應這個時代多少聲音？筆者相信這都能為持續投身在劇場的藝文工作者與觀眾們，帶來更多有趣且樂此不疲的期待。

註解

- 1、《無光晚餐》是由「驚喜製造」所規劃的沉浸式體驗活動，參與者會在一個在全黑的空間中用餐，感受到其餘感官大開，想像力噴發的餐飲體驗。
- 2、蒂米特雷斯庫夫人為電子遊戲《惡靈古堡 村莊》中登場的人物，該人物以異常的身高引起網路上粉絲大量的興趣與創作迷因。

生而為人，我們如此美麗 《Jude秀：美可敵國》

演出 | 泰勒·馬克

時間 | 2023年2月24日19:30

地點 | 國家戲劇院



Judy秀：美可敵國（國家兩廳院提供 / 苗嘉澍 MIAO's photography）

文 簡麟懿（專案評論人）

有人的地方就有分別，即便是泰勒·馬克（Taylor Mac / judy）所帶來的《Judy秀：美可敵國》（以下簡稱為《J》）也不例外，然而不論是LGBTQ+族群、陽性的他、陰性的她，甚至是泰勒·馬克所獨創的judy【1】，《J》與絕大部分重新形塑他者並藉此來討論議題的作品不同，泰勒·馬克將這些形塑出的角色化作祭品，藉由表演藝術的形式，獻祭給每一首足以象徵美國歷史節點的流行歌曲，並讓其角色在作品裡昇華。這些音樂宛如時光隧道，透過泰勒·馬克其厚實且動人的嗓音，以及深度的同志觀點，去尊重、認同與討論美國歷史的另一層層面，而非我們所熟知的恐同、白人主義至上的「讓美國再一次偉大」。

然而流行歌曲真能回應歷史的悲傷嗎？筆者雖然還是持保守態度，但情感是不會騙人的，縱然在演出結束後的隔日，大多數認同泰勒·馬克的我們，仍舊會選擇站在利己主義的一方，度過由勝利者編寫經營的每一個日子，可是在《J》中受傷過或者是被痊癒的人們，如果都能想起聆聽Laura Branigan《Gloria》那一晚指責他人的手指，那怕有一瞬的遲疑，都便是《J》帶給我們最大的省思也說不定。

保持你的激情、憤怒與傷心

我們姑且不計較兩廳院低估了臺北觀眾「不怕害羞」的勇氣，觀賞《J》的部分民眾顯然有備而來，不難發現那一晚的觀眾席上，有不少民眾與泰勒·馬克是同樣類型的裝扮：非主流、多色彩、美麗且突出。當泰勒·馬克為了緩解演前須知所帶來的緊張與嚴肅，提前走上台與民眾寒暄時，我們業已聽見觀眾席上主動且熱絡不絕的歡呼聲，將演出推至情緒的最高漲，彷彿眼前人已是一個傳奇般的信仰，這與平時我們迎接吳念真、林懷民等台灣藝術家的熱情，是截然不同的瘋狂與高溫。而泰勒·馬克的穿著也同樣沒有在客氣，當演出過程到了一個令人熱血沸騰的階段，judy甚至脫下其高跟鞋與頭部的裝飾品，用一種看似不計形象，卻又帶來極為震撼的視覺衝擊以餵養觀眾內心的需求與渴望。



Judy秀：美可敵國（國家兩廳院提供 / 苗嘉澍 MIAO's photography）

泰勒·馬克擁有令人感到訝異的活力，其一邊講著像是脫口秀的段子，一邊在舞臺的上下兩處奔來跑去，有時親自邀請觀眾上台，有時就直接坐在觀眾席上唱歌，我們似乎永遠猜不透judy的下一招會是什麼，直到兩廳院的服務人員發給我們彩色的乒乓球，才知道在Bruce Springsteen《Born to Run》這首歌中，觀眾可以拿球攻擊泰勒·馬克，就像外部世界對於LGBTQ+族群的歧視一般；而動員幅度最大的Ivor Novello《Keep The Homefires Burning》，所有十四歲至四十歲的男性觀眾（實際上應該是十八歲至四十五歲），在呼應美國一戰義務徵兵的情境下被當做祭品，一同被召喚到了舞台上來，看著台上的字幕高唱

「Turn the dark cloud inside out, till the boys come home」，共同向極權主義展露反戰追求和平的決心。



Judy秀：美可敵國（國家兩廳院提供 / 苗嘉澍 MIAO's photography）

《J》透過各種不同的表演形式，激發觀眾對於自身與祭品產生的同理心，其中包含了反轉勝利者的姿態，以及那些存在卻容易被忽略的情感。當幾乎所有的成年男性塞滿國家戲劇院的舞台上時，泰勒·馬克滔滔不絕地分享曾是美國第一夫人的羅斯·克利夫蘭與戀人惠普爾邂逅的故事，那個時代甚至都還沒有「女同性戀」這一詞；聆聽故事的此一剎那，台上與台下的觀眾都是他者，只是不同的他者與他者之間並沒有不同，泰勒·馬克只是將「另一個人」的故事，分享給我們另一群人，如同judy在之後的每一首歌曲，將流行音樂滂薄的情感，渲染給在場都可能曾經麻木不仁的習以為常，並進而深潛至對方的國家文化裡點燃炸藥——泰勒·馬克在田調台灣「兔兒廟」後發表的全新單曲，便是最好的一個例子。

鬆動邊界，包容所有他者的藝術行為

不用在意他人的眼光，當《J》即將迎來尾聲之際，這些事情彷彿都不用再被提醒。泰勒·馬克用judy自己的美式幽默，一連高唱了數首自創歌曲，並同時分享著身邊夥伴的家庭故事，當筆者將注意力漸漸放在舞台上成員時，赫然發現樂手的穿著也處處充滿驚喜，但這並

非指涉每個人的服裝都要展現一種獨立於世的態度，相反地，有些成員便是穿著得如平凡人一般，在此刻也顯得無比動人。

或許《J》的英文全名《a 24-decade history of popular music》所指涉的是美國作為一個擁有不同聲音，卻未必全然公平下的必然產物，但今晚泰勒·馬克的演出，筆者認為實質上仍僅是以「獻祭」為名，在不斷反串、嘲諷的裝扮下鬆動全球認同意識的藝術行為；在《J》的演出過程中，judy實際上沒有要改變任何人的想法，相反地judy的表演不停呼喚出觀眾心底的天使與魔鬼——不管是那些帶有性暗示的用語，或是令人莞爾一笑的愛與包容，不論是被群眾認同的他，或是不被世界所認可的她，這些都是構成所謂世界的拼圖，沒有任何語言、人種與故事該被忽略，因為生而為人，我們是如此美麗，未來我們還要一起活下去，即便仍是一個受傷的人，沒有痊癒也沒有關係。

註解

1、judy（小寫）是泰勒·馬克用來自稱的性別代名詞，而非「他」或「她」，在《A 24-Decade History of Popular Music》的演出當中，judy曾解釋道：「我想選擇一個會讓你失去男性特質的性別代名詞——你若想對judy翻白眼，那就非得娘娘腔不可。」以及「我的性別就是演員」。

不狂不足以為舞——家族信仰下的《SHOVA濕婆零部曲》

演出 | 劉冠詳

時間 | 2023年3月4日19:30

地點 | 牯嶺街小劇場一樓實驗劇場



SHOVA濕婆零部曲（劉冠詳舞蹈與音樂工作室提供）

文 簡麟懿（專案評論人）

濕婆，在印度教信仰中代表的是毀滅、再生以及舞蹈之神，傳說濕婆神在歡樂與悲傷的時候喜歡跳舞，同時舞蹈也象徵了榮耀以及宇宙之永恆運動，這樣的形象和《SHOVA濕婆零部曲》（以下簡稱為《S》）中的劉冠詳竟不謀而合，他如同濕婆神一般將自己與自己的舞者毀壞，並同時催生出另一種與世俗道德悖離的荒誕美學。其大喜大悲的狂舞、走火入魔般的創作結構，不僅讓觀賞演出的人為他捏了一把冷汗，也讓《S》在一個家庭陰影下的輪迴中圓滿；如果說藝術是一種詩意般的脫胎換骨，那劉冠詳應屬於藝術界中的異端，他終究沒有皈依在濕婆的信仰底下，但卻如同一尊毒蛇版的邪化女媧，用自身的家族情感造神也造人，在俗人勿擾的夢境裡蛻下一層又一層的外衣，只為了與消逝的父母親重新親近，尋覓到片刻的安寧。

黑暗中的低語——毫不避諱的自我告白

《S》的組成大體上有四個段落，首先我們會看見劉冠詳與其現任伴侶朱軒萱、舞者趙晨羽三人，以低水平的姿態隱身於黑暗當中，並如瑜伽中的冥思一般，劉冠詳藉由暗示性的長呼

短息、時緩時而有力的言語驅動著三人出神的身軀，同時劉冠詳的聲音像是某種具催眠性的指令，隱隱約約地順過觀眾的耳畔，然後藉由愛撫般的口吻滑過舞者的每寸肌膚。

在這陣令人不安的起手式過後，三人像是起乩的舞步，打破了一開場所帶來的氤氳氛圍，劉冠詳毫不避諱地催促舞者與他3P，三位舞者肉體的衝撞與肌肉線條的張弛，化作各種離經叛道的獨特舞步，更舞不成步地在爵士音樂中形成某種著魔的狂歡之姿。

由於長時間劉冠詳皆透過麥克風來說話，於是乎《S》與他早期的作品一樣，都帶有某種程度上的第一人稱視角，「個人的自我告白」而非他者的虛構形塑，這使得《S》很大範圍地展露其個人內心的本質與誠實的個性；個人自白在作品中有片段式地穿插，銜接了本人宣告的「性愛之舞」、「濕婆之舞」以及對父母親的傾訴及對話，我們可以看見劉冠詳被兩位女舞者扒掉大部分的衣服，並將自己換成了金髮虎皮，如同原始人般的刻板形貌，過程中劉冠詳甚至自承自己不知道為什麼要提及「自己的生日與成吉思汗有所吻合」，但我們也可以視作這是一道天外飛來一筆的即興，讓作品的口述內容添增更多的真實性。



SHOVA濕婆零部曲（劉冠詳舞蹈與音樂工作室提供）

七宗罪——渾然天成的沙文氣息與愈情色慾

《S》有許多讓人感到不適的片段，興許是一種不隨世俗道德起舞的衝擊。就筆者而言，當劉冠詳扮演起兒時的自己與昔日的父親，其極具張力的面部表情，恰如寺廟裡慈悲的菩薩相與憤怒的金剛相上身，可偏偏有這麼多的眾生相可以挑選，劉冠詳仍舊如瘋子般選擇了最無邪的眼眸及猙獰的眉間來做切換，這樣令人讚嘆的角色切換，也在筆者心中點染最大的漣漪，其次，在故事邁入最走心的環節時，劉冠詳抱起其中一名舞者，並與其父親進行對話：「爸，你看我交到女朋友了！」直接了當地將女性化成一坨無意識的肉塊！

看著幼時的劉冠詳與亡父對談，其不加修飾的沙文氣與帶種的狂人風，一來一往的交鋒在筆者的腦海中反覆交織，而他所坦承的內心剖析，例如過去選擇舞蹈科班的原因是出自對女性的好奇、獲得台新藝術獎過後那些他交媾過的女孩，以及來自林懷民的邀請卻再也無法進行創作等等，這些不僅勾起筆者心中的魔鬼，同時也似乎讓筆者看見劉冠詳的心中，隱約帶有一種斯德哥爾摩症候群的殘影。儘管過了這麼多年，豐厚的土壤仍舊沒有令其擺脫家庭的陰束縛與陰影，夢境中的天啟成就了他每一次的創作，讓《英雄》、《我知道的太多了》、《棄者》等作品自成一個濕婆宇宙，在《宇宙神廟·變形記》、《AI濕婆首部曲-我不是成吉思汗》、《AI SH69VA 欲的終結版》直至這回的《SH0VA濕婆零部曲》中，轉變成一趟不得涅槃，在一種快感痛覺的輪迴裡漫無目的地流浪與沉迷。

狂人的誕生——是什麼造就了劉冠詳？

比起近年來台灣舞蹈家的溫文儒雅，劉冠詳的瘋狂猶如一條前衛到無以復加的歧徑，將筆者心中對舞蹈既有的型態，推翻到難以想像的境地，筆者甚至曾好奇，是怎麼樣的心態，會讓一名藝術家會想要紀錄自己母親生前的聲音，並轉化成作品來回憶？然而當劉冠詳將親人的死、自身的瘋狂與對性愛的著迷等等貫成一線，化作了他將女性的肉體作為對父親獻祭的畫面時，筆者隱然默許了這樣的場景，這恐怕是《老子》中所提到的「不笑不足以為道」之翻版吧，同樣不狂，不足以為舞。

但是筆者也同樣期待，即使我自己曾對2018年雲門舞集「春鬥」中的《變態》，感到翻車般的失望，但已在過去的包袱中循環多時的劉冠詳，未來是否還可以在眾人持續的支持下，走出家族信仰的泥沼，藉由他自身從夢境中獲得的啟發，以及他持續關注的AI、NFT等科技浪潮，提出嶄新的醒世寓言，而這或許可能就發生在他的下一個創作也說不定。

附註：《S》仍有許多訛誤之處，譬如濕婆神的英文發音應為SHIVA，但在演出過程中劉冠詳的發音不知何因念作了SHOVA（其作品中使用到的「0」、「69」皆只是替代符號），而當代舞蹈雖然有其解構、轉化的手法，但講求手勢及嚴謹舞步的印度舞，應避免文化挪用的窘境才是，另外劉冠詳化身濕婆神之舞時，所使用到比「3」的手勢，其分開之姿也難以呼應其對於三體交媾的企圖心。

純身體的美好III——《心碎蠻荒之旅》

演出 | L-E-V舞團

時間 | 2023年3月10日19:30

地點 | 國家戲劇院



心碎蠻荒之旅（國家兩廳院提供 / 攝影李家曄）

文 簡麟懿（專案評論人）

我們身處於藝術與時尚相互啟發的時代【1】，這一點不難從此次Sharon Eyal所帶來的《心碎蠻荒之旅》（以下簡稱為《心》），以及Dior女裝設計總監Maria Grazia Chiuri為其設計的連身緊身衣中嗅見其味道。同時，這也呼應了Marshall McLuhan「服裝是肌膚的延伸」一詞，舞者將身上如靜脈曲張般的運動肌理，與周身吹彈可破的敏感和纖細，搓揉在作品的質地上並且表露無遺。他們在「愛」與借鑑日裔美籍作家柳原漢雅《渺小的一生》的兩個主軸上，輕裹了傷痛、冷顫、詭譎與痊癒等等難以為名的複雜情緒，更讓大量自由且自我的身體表現，於《心》不可視的黑暗之中獨立出來；這種毫不節制的自溺隱約形塑成一種呼喚，不僅喚醒了觀者「從眾效應」般的狂熱與狂喜，更使這趟蠻荒之旅直至肉體精疲力盡卻還沒有迎來最終的平息。

揪心動容的身體美學

在《心》的觀賞裡頭，我們可以看見舞台上如一片氤氳未明的渾沌黑暗，只有搖晃空氣的電子音樂與身形痠癢的舞者蟄伏其中，而他們踮起腳尖，自深淵走向光明之處，其精巧的步伐如崑山玉碎，又如履薄冰般在平凡無奇的黑膠地面上反覆地敲擊，彷彿除了腳踝以上的人體之外，足弓以下還別有天地一般，並形成強韌而獨特的弧線來支撐脆弱無依的軀體。

這是一個什麼樣的身體美學？當舞者同時將身體後仰至一道不思議的彎度，並不時用肩膀、胸口及延伸的手臂進行著短促而帶有痛感的呼吸，其中不和諧的振幅裡又穿插了極其優美的芭蕾身影，讓人看見迴旋與抽搐兩種不同質地一起被塞進舞者的身體裡頭，敲打叩問著美與不美的邊緣與界限。

筆者認為，在一系列的評論中，評論人陳盈帆使用了美(Beauty)與醜怪(Grotesque)兩個觀點來切入《心》的身體美學，是相當地有意思的論點。確實，在Sharon的作品裡，不論是持續堆高的動作張力或鬆而不弛的音樂情緒，在隨著時間的推演下，每當筆者快要麻木或作品業已瀕臨臨界點之時，似乎都有一個細小而快速的轉變，將現有的滯留、窘境進程度上的昇華，在一股不知名的脫胎換骨之中持續將筆者拉近，這似乎不是好不好看的問題，而是揪不揪心、動不動容。

純身體的美好——身體最大程度的熟成與提味

過去筆者曾針對「純身體」的作品，進行過幾次爬梳與書寫，在現今的台灣舞蹈環境中，我們始終鮮少能看見編舞者僅僅運用身體，就能將作品提升到不可言傳，只可意會的一種程度，相反的比較多是舞台佈景、劇場魔術抑或貼合時事的議題，然而在《心》的過程中，Sharon身體大量的加法乘以幾乎為零的黑暗，某個程度上就像清湯掛麵一般，只針對食材(身體)進行最大程度的熟成與提味，考驗了料理人對於素材的熟捻與細心。

但如果說《心》是一個多麼傑出的作品，可能還言過其實，許多看過「愛的循環三部曲」的人們，似乎也都將更多的讚譽留給了前一次來台的《強迫症之戀》，不過當我們看見《心》之舞者猙獰的嘶吼面容與嘴裡發出的喘息時，卻也難以否認身體或心理都在不自覺中，止不住地於體內深處怦怦亂跳，即使當晚的國家戲劇院未必是最適合的載體，過遠與過大的空間些許削弱了舞者充沛飽滿的能量，但筆者還是能隱約看見觀眾席上部分的人們在躁動著，一如Sharon對Gaga技巧的描述——「在你的身體內在搜索」以及「以最小的方式找到最大的可能」【2】，《心》無畏他人對於作品的期待與眼光，並如深淵一般在凝視著凝視他的人，如同一面鏡子喚醒心中的妖魔鬼怪，令筆者在演出結束過後，忍不住露出一抹淺淺的微笑，幹得真好！

題外話，不知道還有多少人記得藝人陳漢典在談話節目「康熙來了」中，模仿過自家豢養的吉娃娃走路，其怪誕的身體表現與此回L-E-V的身體美學，竟有異曲同工之妙。

註解

- 1、參考自Loewe創意總監Jonathan Anderson於Artnet News的新聞專訪，2019年。 <https://news.artnet.com/art-world/jonathan-anderson-1697154>
- 2、參考自國家兩廳院官網，2023年。 <https://npac-ntch.org/articles/6766>

理智睡著，怪物於焉而生——《夢與陰影》

演出 | 河床劇團 X FOCA福爾摩沙馬戲團

時間 | 2023年4月7日19:30

地點 | 國家戲劇院



夢與陰影（河床劇團提供 / 攝影陳又維）

文 簡麟懿（專案評論人）

在深邃的黑暗當中，有一頭極其龐大的巨象從高空中墜落，哐的一聲，彷彿夢醒，卻又彷彿落入了夢的圈套裡頭。由郭文泰導演的《夢與陰影》（以下簡稱為《夢》）結合了戲劇狂想與馬戲肢體，遊走在恐懼與懸疑的邊緣，同時運用了大量的劇場手法與幻象，企圖與觀眾呈現最陰翳迷離的造夢空間，但這並不是一場一鏡到底的故事敘說，在這部沒來由的物語裡頭，筆者彷彿看見一幅又一幅的繪卷，透露著創作者，或應該稱作筆者自己心中潛藏的各種超現實意象，幾乎每一個場景都藉由懸吊或演員的反重心肢體，拼貼出無以為名卻又似曾相似的樣貌，而儀隊、惡犬、履帶、汽油桶等具有重量的物件符號又陸續出現在眼前，這般不斷違反物理法則的操作，於思想的失衡中緩緩注入低劑量的暗示與幻想，即便最終《夢》沒有留下什麼極為深刻的激情與聲明，但也展示了夢的其中一項本質——沒有可以辨識的前驅經驗，也終將在睡夢中的最深處帶來難以評估的後座力。

並不是忘記了，只是沒能想起來

在與導演訪談的影片中我們可以預先得知，《夢》並非源自創作者與表演者的親身經歷，而是透過一個架空的虛擬劇場，讓觀賞者可以投入自身的既視感以及對現實的吸納，因此我們也應該將表演者的內容視作為一種暗示，因應觀賞者的不同，使得舞台上的小紅帽之於童話的陰影，獵犬的呼喚之於人性的罪孽，象頭的操偶之於未知的印象等等，這些催眠般的創作企圖，開啟一條無意識的康莊大道，讓每一次畫面的停留都得以盡可能撈捕觀眾深層的記憶，即使它並非完全真實的經歷及體驗也沒關係。

所以《夢》是一首不容易評價的作品，因為筆者自身對於夢的印象也並非全然熟悉，例如我自己對於「象」感到親密，或許起源於自己兒時曾夢過幽暗的天空中出現了哥吉拉向我奔來，「小紅帽」的詭譎，可能呼應了自己曾在夢中掉進了有三層樓高的蘋果堆裡頭，但這些對於虛假的投射，雖藉由《夢》的喚醒而被再次咀嚼，可是究竟事實如何？卻也因不完全的個人經驗而不得而知，唯一能稱作真實的感受，恐怕只剩下舞台上馬戲演員的身體表現，如果我們真能摒除多餘的投射與詩意的話。

提到作為合作方的FOCA福爾摩沙馬戲團，他們並沒有用自身獨特的馬戲動作來進行大量的加法，許多如倒立、物件拋接等非日常特技，以幾乎點到為止的水平出現在作品之中，將新馬戲的陽剛與幽默，不愠不火地轉化成了趨於當代藝術的轉譯與荒謬，而這樣的拿捏於筆者而言，反倒是極為傑出的一手，既不反客為主，也不客隨主便，更使得《夢》作為一個戲劇類節目演出，能有九成的組成幾乎都是馬戲動作為大宗，同時如果我們能夠回顧到FOCA成立的其中一個初衷，是為了要尋覓到新馬戲的生命延續，而不僅僅停留在肉體最巔峰的某個時期，那麼在《夢》的呈現水平裡，筆者認為FOCA找到了其延續的定位和可能，他們再也不用向年歲與生命折衷或低頭，不需要披著名為風險的大衣在寒冬中度過，他們的輕而易舉已是筆者眼中的難如登天，馬戲演員的心靈也能夠化作夢境被展現在大眾的視野面前。

噩夢將醒，醒來的人沒有結局

《夢》的結尾是一名作為女性的主角，身穿《穆勒咖啡館》與Pina相似的同款睡衣，背對著後方一連串夢境所組成的全家福，緩緩步行向前輕吐一口氣，宣告演出邁入尾聲，於是這場夢境沒有來由，也沒有去向，我們不知道女主角的背景，也不會有足夠的線索去腦補她的醒來，會不會讓她成為追夢的亡靈或是開啟一個美好的一天。

這些殘念，也讓筆者在離開劇場後細細回想，恍然間有一種腳尖還沒落地的違和感，而這樣的遺憾可能也反應了這部作品其實沒有真正將筆者抓住或放出，《夢》呈現了大量引人省思的暗喻與數抹很美／可以看很久的迷人風景，但隨著風景的消失，卻也失去了與現實／主要角色的對比，失去了某些更為深厚的內容作為基底，就像許多網美打卡的人間秘境一般，到了現場的民眾可能只有視覺上的感受，但也只能草草留下幾筆寥落的心得，以此證明自身曾到此一遊之足跡而已，未能往心裡走去。

創作者借鑑知名心理學家與超現實主義畫家的思想與美學，進而展現出神秘未知的《夢》，但如同知名電影作品《全面啟動》中的結局，那個不斷旋轉的陀螺至今仍持續提供觀眾關於「解夢」的線索和可能，倘若《夢》的未來還能有機會再次被重演或改編，那筆者相信自己會很渴望導演能給予一些更具有現實感的「重心」，讓筆者在翻來覆去的失重過程中，不僅

能感受到夢境的甜美與陰鬱，還能嘔的一下被拉回現實，將這樣的現實帶到未來的任何一個時間節點，在恍然中與Déjà vu(既視感)再會，陷入俄羅斯娃娃般的夢中夢中夢。

《我·我們》不一樣，是否為一手好棋？

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2023年4月14日19:30

地點 | 國家戲劇院



我·我們（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影Kim Lee）

文 簡麟懿（專案評論人）

以排灣族對生命的體悟作為鑰匙，創作者布拉瑞揚協同音樂統籌ABAO阿爆、影像圖繪磊勒丹·巴瓦瓦隆等人共同開啟了排灣三部曲的第一扇大門《我·我們》（以下簡稱為《我》），可這有別於布拉瑞揚舞團過去處理原民議題與相關生命故事的處理手法，因為取而代之的是比以往更為精緻的服飾、耀眼奪目的LED色彩和時下年輕人所流行的舞步Voguing等等，這樣與早期質感大相徑庭的轉換，或許是布拉瑞揚舞團某種有意識地前行和突破，卻也不禁讓筆者心中既有的價值觀與想像，不停地進行衝撞與思辨——究竟我們期待看見什麼樣的布拉瑞揚舞團？如果我們擁有這種期待，這是否又是一種對特定族群的傲慢？對於排灣族甚至於原住民族群，筆者到底還有多少認識？在這個全球化的世界，「我」與「我們」究竟有什麼不一樣？

於是乎《我》或許不僅僅是一首關於「Pulima」的作品【1】，同時也是一首敲打根源與叩問標籤化時代的摸索也說不定。

不再是務實的田野踏查，而是撕掉標籤化的當代宣言？

自身文化的根源來自何處？這或許也反應了我們對於「自身」的認同來自何方？回顧過去布拉瑞揚舞團令人印象深刻的舞蹈創作，多數作品中雖然講述的是舞者自身小我的生命歷程，卻往往反映了更為大我的社會輪廓與背景，故能時常觸發觀眾內心深處的共鳴以及感同身受般的代入與帶出，同時這些作品也幾乎緊密環扣著創作者歸鄉尋根後的田野踏查，即使光是要理解這一點，民眾可能就需要對布拉瑞揚的成長背景有相當程度上的爬梳。

身為一名從小受西方教育長大的舞者、編舞者，其輾轉走過臺北、紐約與最後 / 最重要的一站「台東」，布拉瑞揚之眼與屏東三地門中的蒂摩爾古薪舞集、花蓮農兵橋下的TAI身體劇場有些許的差異與不易，因為從他的眼中、手作與口述當中，筆者能感受到一種帶有距離感的覺知與凝視，而這段有距離的覺知與凝視極其要緊，因為它揭露了另一種傳統與傳承的轉變。如果說原住民族中傳唱了許多的古調，像是矗立在部落深處的一棵大樹在守候著族民，那布拉瑞揚舞團所吟唱的歌謠、流行曲，可能就像是幾位穿著西裝回家的部落青年，違和但卻誠實、親密、嶄新。

由磊勒丹所設計的影像視覺與圖騰隱喻，我們可以久遠地看見在雲門舞集二團《毛月亮》之後，有第二個的舞團可以善用擁有的資源與廣泛地使用LED面板，在其華艷且不足以形容之的色調下，描繪出天窗、太陽、臍帶與十字繡等具有傳統意涵的符號，這些符號在舞者還未上場之前，便提供了口香糖般可以不斷咀嚼的文化內涵與世界觀，並且透過演前導聆的介紹，我們可以得知這些符號所擁有的獨特性，不僅僅是關乎排灣族的民族性與文化特產，這些元素還終將回到「人」的本身，因而《我》裡頭所出現的「水滴」、「漣漪」等等，除了呼應人為何而行動，同時也含括了多元可能的舞蹈空間。

以此作為背景，舞者高旻辰藉由大量且細碎的獨舞，幾乎為《我》的開場下了一劑猛藥，他的動作與磊勒丹的符號同樣具有某種嶄新的色彩，在保留同樣名可名卻非常名的本質下，轉換成一種更精準且具身體性的肢體語彙，雖然這些看似相當獨特的肢體語彙，或多或少都令筆者想起了部分L-E-V舞團Sharon Eyal的夜店風格，但這是一種去脈絡化的忽視與直觀，事實上這也可能是源自於舞者反芻生命經驗後所吐回的本質與堅持。

過去我們可以從《阿棲咪》、《路吶》這樣的作品中看見舞者陽剛的男性展現，也可以自《漂亮漂亮》、《# 是否》裡頭品嚐到陽中帶柔的纖細與敏感，然而《我》的質地可能是受到氛圍或命題的勾引，高旻辰其陰性的能量幾乎表露無遺，他目不暇給的動作設計，像一隻蜂鳥般不停鼓舞著翅膀，同時更有意識地踮起腳尖，這不僅維繫了他以往穿高跟鞋上台的慣例，也使得他比一般舞者擁有更細長的身體表現，唯一美中不足之處，在於這樣強大的能量噴發，很明顯會走入亢龍有悔，盈不可久之局勢，很快的我們就看見高旻辰因為快，而需要放慢的線條與舞姿，未能藉此脫胎換骨，且其他舞者也因彼此的能力落差，在視覺上與高旻辰本身有了極大化的區別。

上述的內容在筆者的觀察中，外型上皆不具有我們對於傳統的既定印象，不論是動作上、影像上或音樂上，藝術家們想要表達的似乎都不是其意義代表了什麼，而是創造了什麼，因此即使我們可以清楚地明白這些藝術家們的根源來自何方，卻也不容易從外在的顯現中看見起始點的過去與現在，更多的是投射到一種前衛的未來感，而這樣的未來感或許某種程度上是

所謂的「當代」，同時也是時下許多藝術家正在嘗試的事情，故筆者雖不能直接斷言這樣的選擇，是否將《我》歸類到相對主流，向他者靠攏的一種逐流，但也讓《我》這一支作品擺脫了過去的風格與形貌，無無明亦無無明盡，走向另一種的消滅與再生。

不識此徑，誰是主人？

一如筆者前一篇的評論中所提到【2】，布拉瑞揚對於空間與身體運用的方式，似乎已有相當清晰且可以辨別的輪廓，因此我們還是能在《我》中看見熟悉的空間語彙，如《拉歌》的圓形環陣、小品作《勇者》的斜線卡農與《沒有害怕太陽和下雨》中的巴卡路耐訓練與行走，只是這次的身體語彙皆不若以往內斂沉穩般的厚實，反倒有一種外顯且銳利的鋒芒感，使得舊時身體與空間的搭配組合，有了一些微妙的差異性，況且對筆者而言，過去布拉瑞揚舞團所帶來的美好，往往來自於所謂舞者能力上的不美好，進而置之死地而後生，間接影響布拉瑞揚過去身處於職業舞團時的創作風格與簽名筆跡，這也只因使用的筆身不同會影響其後續著力的筆觸，然而《我》這一首作品的筆看似變好了，就跟其他舞團的筆一樣好，但這樣的轉變卻可能某種意義上讓《我》作為排灣三部曲的第一部曲，未必會成為一手壞棋，卻也可能不會是一手好棋。

其次，在筆者的經驗中，共同創作與跨領域創作有細微的區別，後者不論是反客為主或是客隨主便，終究都只會有一個主人翁存在，而前者則是會由很多位創作者彼此伴隨、彼此碰撞，讓人看見有許多位主人在同一個山頭上卻各自精彩，《我》就是一個這樣的作品，在《我》裡頭，我們得以聽見極其強大的音樂在試圖包裹舞者，但舞者也在音樂所帶來的低音震顫中給予強大的擺盪與振幅，倆倆相互較勁之下，形成了一種不斷走火的良性競爭，只不過同樣包裹舞者的還有服裝與影像，當孔柏元(Dudu)在第二段音樂的留白處進行聲音與身體的對話，其強烈的半醒感因為頭部的被遮掩而看不見表情，讓過去Dudu可以用自身情緒張力來成就作品的的能力，顛倒成作品的角色形塑來成就Dudu的微妙窘境。

影像也有同樣的情形，由於視覺的過度強烈，讓以人為本的《我》穿上了極其炫目的鎧甲，在恍然間有種影像好好看的錯覺，但《我》終究是一部舞蹈作品，在真正的主人難以被看清的情況下，筆者認為這可能都會是《我》不一樣，與過去都很不一樣的其中一個很重要的地方。

註解：

1. Pulima(手)、Puqulu(腦)、Puvarung(心)為此次排灣三部曲的主要核心，其中Pulima為《我·我們》的發展素材，意指手很靈巧的年輕人，願意彼此付出與進行創造的工作。參考磊勒丹演前導聆與《我·我們》節目冊說明。
2. 參考《繼續跳下去，當《己力渡路》的傳承與當下同行》，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/f3c1354e-6632-4ecd-826c-bf6e7fef301d>

To be or not to be? 《馬戲派對》的娛樂與《轉角“碰”見怪》的藝術價值

演出 | FOCA福爾摩沙馬戲團

時間 | 2023年7月21日19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 球劇場

演出 | 林文中舞團

時間 | 2023年7月22日10:30

地點 | 臺北表演藝術中心 藍盒子



馬戲派對 (FOCA福爾摩沙馬戲團提供 / 攝影Ken Photography)
文 簡麟懿 (專案評論人)

筆者在月餘前觀賞了2023臺北兒童藝術節的其中兩檔節目，感到很是印象深刻，首先由FOCA所帶來的《馬戲派對》(以下簡稱為《馬》)，曾是於2022年「FOCASA馬戲藝術節」演出的節目之一，當時的盛況直至2023年的再演，都因票券售罄而與其失之交臂，而沉潛已久的林文中舞團，也久違地帶來嶄新的作品與不一樣的氣象，這兩檔幾乎可說是「難得一見」的演出節目，雖說都對親子節目的內容輪廓提出了不同的詮釋跟見解，但在表現方式上，雙方卻也都不謀而合地深化「參與性」這項關鍵詞，因此不論是以電影《大娛樂家》作為靈感泉源的《馬》，抑或是對「生活藝術化」的《轉角“碰”見怪》來說(以下簡稱為《轉》)，雙方都毋須降低自身所擅長的專業領域與堅持，表演者只需專注且盡情放大節目

的表演張力，並在作品的結構中構築起和民眾雙向的（身體）對話橋樑，便足以激發不同年齡層對演出的理解與好奇心。

然而即便如此，維持自身專業領域的高度卻也不意味著提升，《馬》所提出的演出劇本致敬了不少電影／音樂場景，但昔日的經典如中央山脈般屹立不搖，儘管表演的「技藝」內容如狂風暴雨般襲來，其強大的既視感還是不免被深入心中的「記憶」給削弱許多，而林文中透過兩階段的觀賞方式，讓小朋友與家長前期得以在劇場四周遊走並和舞者進行即興互動，後期更被引導到舞台中央觀賞創作者所預設好的演出內容，這樣務實的方式雖說是有跡可循，但可惜仍是偏向於線性的概念範疇，與心中所理解的「自由」還是有一點點的不一樣。

娛樂至上——汗水、歡笑以及一切充滿夢想的味道

以電影《大娛樂家》主題曲〈The Greatest Show〉的旋律作為開場，《馬》相較於過去FOCA的各種作品來說，它在音樂上有著非常強而有力的錨點，即便在演出的起承轉合中，我們聽見瑪利歐兄弟的主題曲、紅磨坊〈Lady Marmalade〉和美秀集團〈捲煙〉相互混血，但這些似乎都不怎麼影響作品質地原有的基因定調，故不論是否有歌手宋添福、孫瑪甯與多位舞者的進駐，筆者終究是被最初與最終的〈This is me〉所綁定，眼中所聽見／看見的幾乎是作品介紹中所提及的「驚奇與快樂」，卻沒有更多可以消化或是延伸的哲學辯證。

但確實，《馬》擁有令人目不轉睛的十八般武藝以及令人無法忽略的願景，不論是結合貨櫃屋與馬戲棚的輪廓，或是劇本中馬戲演員如何挑戰自我和娛樂大眾的片段，背後都充分象徵了他們追夢的起點以及夢醒時分的堅持與不易，只不過FOCA昔日也曾透過《苔痕》、《嘛係人》等作品來表達類似的議題，前者的大道卻未必更加廣袤，其男女等不同性別的角色分配，更讓人不禁憂心這樣的陪襯與過場是否會太過於陳舊，甚至無法與過去的幾個作品並駕齊驅，深入到FOCA一直所希望能夠觸及的當代馬戲之中。

導演陳冠廷抹去了一切艱澀難懂的轉化，企圖以言簡意賅的情緒來喚醒大眾對於馬戲情懷的作法，很像是我第一次看見電影《天外奇蹟》時的感動與純粹——我們是否可以用上百顆氣球拉起一棟房子，並且飛向遙遠的彼方，但《馬》的不同演出片段由於依賴大量的技術環節，導致每一個場景與角色的情感不容易鋪陳與銜接，因此過程中產生的斷裂，凸顯了準備過程所帶來的交代功能，以及過於直接而無法填充多元議題的遺憾，以FOCA的成長脈絡來講，或許是太快地進入到「開門見山還是山」的階段？抑或是《馬》其實可以更直接地兜售男女角色的陽剛及性感？雖說這並非是筆者的偏好，但極致地放大手上所擁有的素材，後續打磨出的能量可能會更勝過於現階段的蜻蜓點水也說不定。

藝術至上——所有的美好都來自對日常生活的挖掘

《轉》或許可以說是一個人為且略顯拼貼的場域特定藝術（環境劇場），而且相較於《馬》更為兒童取向，舞者們不僅散佈在藍盒子的各個角落中等待探索與被挖掘，他們更分別佈置了多種如牛皮紙、相框、霍伯曼球或排風管的日常生活用具，藉由即興、沒有固定編排的應變策略，點狀地穿梭在如工地一般的半完成空間裡頭，對筆者而言，這樣的環境裡有許多個現在進行式持續地正在產生，同時整體的輪廓也相當模糊，又或者說是逐漸在清晰當中。另外，對於熟悉當代舞蹈的民眾來說，《轉》的手法也可能會相對討喜，因為作品本身有許多

令人感到玩味的發想，在預料之中也在意料之外，畢竟將鍋碗瓢盆掛在身上，利用不同大小材質的特性來進行敲打出不同聲音，彷彿就像多元學習的幼兒律動教材裡頭會出現的創意，然而當舞者（同時也是創作者林文中與他的兒子）開始進行移動，格林童話中哈梅林吹笛人的既視感便倏然盡收眼底，現實與抽象的具現化也因此一個與兒童的互動中自然而然地發生故事。

於是這樣無以名狀的情節是否可以比擬作藝術與日常生活的距離相當接近？《轉》裡頭並沒有特別錨定的劇本，音樂、空間或肢體語彙，在最初踏入這個場域的成年人，應該只會將其視作一個小朋友的遊樂場，小孩子與大人們在藍盒子裡頭自得其樂，但他們卻與所謂的現實形成平行時空，也就是社會人士會注重的5W1H幾乎蕩然無存，然而當在這樣的空間裡徘徊了數回，除了與教育相關的隱性功能外，我們還可以發現舞者在過程中的催化，加速了兒童與素材天馬行空的可能，而興許這些便是幼兒律動最美好的動機與目的，暫緩了這個世界的學習與定義，我們得以看見更遼闊的世界，畢竟有多少成年人在學習之後就開始停止創造，再多的帽子也永遠不可能會是吞掉一頭大象的巨蟒。



轉角“碰”見怪！（臺北表演藝術中心提供 / 攝影林軒朗）

不過這樣的美好，在《轉》的第二篇章過後開始有了轉折，當所有的觀眾都被集中到了舞台中央，舞者如歐洲宮廷般的雙人盛宴，一方面乘載著舞團自舊作《長河》以來，不斷在發展和流變的身體動能，一方面開始看見兒童略顯緊張的臨場反應，似乎不再那麼樂在其中，也是在此刻真正意識到了我們都身在劇場，作品所醞釀而衍生的批判與想像逐漸成形，當孩子遺忘彼時的童趣，大人卻不斷地期待喚醒童真，這過程中的錯謬與怪奇，即便不是《轉》的創作初衷，卻也是在這樣的環境下能緩緩發酵的價值與可能。

以上，兩個不同的作品形塑出不同的走向，在過去的親子劇場發展中，有許多舞團如雲門舞集二團的「波波歷險記」、舞蹈空間曾入圍台新藝術獎的「史派德奇遇記」，還有現今投入「寶寶劇場」的兩兩製造聚團和人尹合作社，不論是那一種選擇，都樂見有更多擅於搭建橋樑的團隊投入心力，同時這也是一個甚好的機會，提供我們與諸多熟悉劇場的教育者們一同回顧，我們是否在娛樂與藝術價值的二分法中，還有機會成為那個熟悉卻又十分陌生的小王子。

非洲之眼——看見《我們腳踩無敵風火輪，五光十射你的路，與魔鬼共舞在1820》與《我的身體我的檔案》所尋求的自我認同與救贖

演出 | 羅賓·奧林 (Robyn Orlin) 與動動舞舞團 (Moving into Dance Mophatong)

時間 | 2023/08/05 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 大劇院

演出 | 福斯坦·林耶庫拉

時間 | 2023/8/6 14:30

地點 | 臺北表演藝術中心 藍盒子



我的身體，我的檔案（臺北表演藝術中心提供 / 攝影張震洲）

文 簡麟懿（專案評論人）

同樣是月餘前所觀賞的節目內容，此次2023臺北藝術節以「萬物運動」為主軸的三大重點之一，同時也是我特別感到興趣的其中一個關鍵字「南方觀點」——來自南非編舞家羅賓·奧林 (Robyn Orlin) 與中非剛果民主共和國的編舞家福斯特·林耶庫拉 (Faustin Linyekula)

的靈魂之窗，前者藉由祖魯人力車作為起點，揭露五光十色背後的殖民歷史和不死鳥般的非洲舞蹈能量，後者爬梳自我的國家認同、身份脈絡、母系觀點等等，沉浸在無以復加的悲愴中並且脫胎換骨，兩種截然不同調性的靈魂，最終都找到了自己的安居之地，反觀同樣經歷過殖民主義的臺灣，這座島嶼的我們彷彿也面臨著相似的困境。

作為北半球的南方一隅，在觀看南半球的文化視角同時，筆者好奇這兩部作品是否能成為我們的借鏡？究竟我們會以一個文化差異的視角來切入眼前的繁華，抑或是被屬性相似的靈魂所吸納，不論這兩部作品在我國的身體文化中，即將點染出何等的漣漪，我都認為這次的「看見」是一個很好的契機，如果說我們能夠客觀地針對歐洲、美國與非洲等不同國家的舞蹈進行審視，興許我們也能夠回頭揭下臺灣舞蹈中層層疊疊的異國面紗，在經歷不知幾許的文化混血中尋找原始的基因，作為一個年輕的國度，尋找、正視甚至是創造毫無疑慮的「臺灣舞蹈」也說不定。

拋磚引玉——展示性舞蹈背後的議題

我們要如何擁有一枚硬幣，如果我們只能看見硬幣的其中一方；擁有大量色彩斑斕的《我們腳踩無敵風火輪，五光十射你的路，與魔鬼共舞在1820》（以下簡稱為《我們》），不僅擁有令人目不轉睛的視覺配色，其肢體所挾帶的勞動能量，更是長達70分鐘以上的不停舞蹈，過程中與觀眾互動的帶動唱、透過即時投影技術所建構的多重觀看視角，以及舞者不容忽視的驚人嗓音，在羅賓·奧林的祖魯人力車上，筆者感覺到自己的狀態如懸吊的吊桿一般忍不住前後晃動（Look forward, and back.），耳邊更不停迴響著一排排鐵鋁罐所繞樑的陣陣餘音。



我們腳踩無敵風火輪，五光十射你的路，與魔鬼共舞在1820(北藝中心提供 / 攝影張震洲)

然而玲琅滿目的作品編織中，卻有一陣輕描淡寫的幽默在鮮豔的布料上劃下一筆驚鴻，當舞者於開場時不停低鳴的吟唱，哼嗯（Ummmm……）的儀式性呼喚試圖連結起舞者自身與先

祖、觀眾之間共同出神，舞者言詞中不經意地提及我國的總統蔡英文女士，就像是畫龍點睛一般，揭露了所有肢體與聲音背後所無法隱藏的政治性，也就是下位者的吟唱是否真能傳達到上位者的天聽，這樣的既視感彷彿印證了英國侯非胥·謝克特現代舞團(Hofesh Shechter Company)《政治媽媽》中所提到的「Where there is pressure, there is folk dance.」，而觀眾席下方猛然興起的亢奮情緒，也更讓舞者們所溢出的精神能量，隱隱浮出一抹極其深蘊的底色和沉埋於潛意識中的——不言而喻的記憶與淤泥。

回顧整個《我們》的舞蹈輪廓，從吟唱開始，舞蹈收編，並在粗獷原始的動能下盡情樂舞，這都不禁讓筆者聯想起昔日觀賞布拉瑞揚舞團時的感動；羅賓·奧林與布拉瑞揚兩位來自不同地域的創作者，不約而同地透過非傳統的手法，來回應傳統與當時代的碰撞和激情，在他們的成品裡頭有著大量可辨識的符號，只是符號本身如同一道雙關語，藉由雙聲道的立體感重現了真實社會裡所存在的每一個細節，且偏偏細節就藏在魔鬼裡——來自班德的祖魯人力車，對應的是曾被英國殖民的這座城市當中，除了「黑」與「白」還能有什麼樣的色彩？同時原標題：We wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said 'bonjour' to satan in 1820 ...，對筆者而言，些許美化的中譯標題《我們》，尚不能真正地將其中帶有違和感的法語bonjour提點出來，而魔鬼撒旦所指涉的對象是城市的歷史，抑或是站在對立面的某號人物，這一切又一切難以一言以蔽之的複雜基底，或許只能先藉由動動舞舞團(MIDM)的歡愉來找到和解與對話的位置，只是在展示性舞蹈的背後，也就是人力車在1960年南非沙佩維爾大屠殺後的沉寂與興起，我們是否可以討論這些不思議的奇特符號、平均壽命不超過35歲的人力車伏議題、Uber與人力車之間的競爭關係，當《我們》的演出宣告落幕，羅賓·奧林所播放的投影片讓筆者慶幸，編舞家所要帶來的可不僅僅是一時的娛樂而已。

身體的吟遊——不是舶來品，而是走過生命的過來品

與《我們》呈現相反調性的《我的身體，我的檔案》（以下簡稱為《我的》），與其說是一齣舞蹈作品，對筆者而言，更像是一趟行走的身體革命、行為藝術的吟遊詩人。

首先，《我的》與羅賓·奧林的《我們》相同，在作品中呈現了第一人稱的創作視角，強調我是誰、從何而來又將從何而去，在這樣自我主體強烈的作品裡頭，即便福斯特·林耶庫拉的創作並不是那麼討喜的舞蹈，但都讓筆者想起與TAI身體劇場相似的原生舞蹈創作；就如同上述布拉瑞揚與羅賓·奧林的比擬，如果說前者是一種有距離的當代凝視，藉以回應傳統所傳承下來的議題與困境，那麼TAI身體劇場的瓦旦·督喜與福斯特·林耶庫拉則是近距離地將身體向外遷徙，他們的創作往往緊扣生命的底層，看似枯竭的肢體如同石墨製成的畫筆，在足下的地基或皮膚的表層上刻劃一道又一道的傷疤 / 圖騰，而這傷疤 / 圖騰並不是榮耀，而是生而為人的證明。



我的身體，我的檔案（臺北表演藝術中心提供 / 攝影張震洲）

以刻板印象來看，福斯特·林耶庫拉的身體很不非洲，他所揚起的波瀾既不是哪種使上帝也瘋狂的正向，同時影像中平靜的湖面也不帶有殖民主義的悲觀，然而筆者卻也無法否認他每一個在移動木雕的過程當中，所說的每一句話，所挑動的每一寸肌膚，以及那卡西一般的現場演奏與鳥鳴、馬蹄的背景配樂交疊出的平靜。福斯特·林耶庫拉的身體表現如歐洲舞流中所能見到的柔軟，抽象的形塑中也不刻意營造出過分強烈的異國風情，每一次的舞動都像是針對自己原生血統的叩問，對象或許是過去的總統領導人，或是失去名字的母親與姐妹，其舞蹈的目的在於組裝自己的生命碎片，在破碎的國家歷史中尋求屬於自己的一部分，並且展現之於他者的關懷。

最後，即便這個作品與福斯特·林耶庫拉已共同行走多年，但似乎還能感受到福斯特·林耶庫拉對於生命不公的憤慨、衝擊與矛盾，故筆者仍希望能重拾這部作品的不討喜，或許這正反映了創作者真實且毫不掩飾的精神狀態，同時，以舞為鏡，國內已有許多創作者從傳統的田野踏查中，提煉出嶄新而具傳承性的創作能量，未來的後浪們是否能順著前人開拓而來的風景，進一步不受舶來品的影響，而是逐步成為生命的「過來品」，不疾不徐地朝未來邁進，也是我們所能持續期待的。

以女性為名的弱者？——《卡門》

演出 | 西班牙國家舞團

時間 | 2023/09/09 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心 戲劇院



卡門（聯合數位文創提供 / 攝影劉學聖）

文 簡麟懿（專案評論人）

1845年法國現實主義作家普羅斯柏·梅里美所創作的中篇小說《卡門》，在其後藉由音樂家喬治·比才之手，於1874年所譜成的四幕歌劇，其餘韻始終讓世人深深著迷不已，而歌劇所帶來的後勁，在最初與碧娜·鮑許《春之祭》、尼金斯基《牧神的午後》相同，一開始都不為評論家們所待見，只因其悖亂的情慾與挑動的能量太過直接，因此在持續演出一陣子之後，才逐漸獲得全世界的肯定；對於《卡門》，臺灣群眾的想像多半源自於標題上的女性名諱，以及部分文人對於其外部特徵之描繪，甚至筆者還曾聽過「蕩婦卡門」一詞，「卡門」之於過去的印象中，某程度上象徵了一名紅顏禍水，如妲己、西施與陳圓圓等眾，但實際上在原著裡，《卡門》所著重刻畫的還有另一位男性名為荷塞，其中有大量的篇幅，是在述說他如何身處道德與情感的誘惑當中猶疑與走火入魔，最終在極其糟糕的情境下謀殺了卡門，抹滅掉了一位熱愛自由且敢愛敢恨的吉普賽女性。

因此，針對卡門本身玫瑰般帶刺的紅色身影與對愛情不忠等云云，或許都還不夠公允，其中對男性色彩與愛情的定義太過於濃烈而單一，在過去我們所耳熟能詳的〈卡門序曲〉與〈鬥牛士之歌〉，不僅充滿了狂熱而奔放的西班牙印象，由張惠妹於2000年改編〈愛情是一隻自由的鳥兒〉的流行歌曲〈卡門〉，更是充分表達了身為女性，在情場可以所擁有的態度和主客關係。

此次由西班牙國家舞團所帶來的「約翰·英格版本」，《卡門》雖未按照原曲來進行全版的編排，但在保留骨幹脈絡的前提下，約翰·英格不僅透過舞者精湛的身體技巧，來表現舊版《卡門》可以如何以當代舞蹈的詮釋手法來脫胎換骨，同時，約翰·英格還進行了一些配置上的調整與調度，譬如以白衣小孩、黑衣死神來貫穿整篇故事背後對命運的伏筆與隱喻，或將其中出現的籃球悄悄作為西班牙是運動強國的象徵，並選用了全新的三角錐柱體結構來呼應2010年大都會版本的旋轉型高牆，這些都是一個相當聰明且畫龍點睛的做法，然而回望《卡門》此一題材所擁有的不同視野，筆者認為約翰·英格必然還有更好的切入空間，而非單純地以卡門此一主角作為媒介，才能牽起何塞、鬥牛士埃斯卡米洛與中士蘇尼加等人的愛恨糾結，另外，在當代表演藝術的迴旋下，《卡門》的結局是否一定是以女性終結作為收場的一場悲劇，或者死亡也能夠是一場勝利？在《卡門》這本擁有豐富人格特質的作品之中，筆者認為在未來，都還有機會看見更加豐富的詮釋與多樣性。

不只紅色——《卡門》中豐富的色彩學

在一齣以「劇」為出發的舞蹈作品裡，身體的語彙或許可以擁有最大程度的轉化和嫁接，然而物件、色彩的考究卻是最少不得的，譬如雲門舞集《白蛇傳》中的雷峰塔、京劇《三岔口》中的桌子，少了一個元素或有所偏差，往往會讓原作失真甚至走味，其中《卡門》長年來的玫瑰形象，便是筆者認為此作品在臺灣多年來的錯誤引用，於是當我們可以從演出中看見身著紅衣的卡門自胸口取出黃色花片【1】，雖然這也非百分百按照原著中所形容的場景，花朵的選擇亦類似於聖誕玫瑰的品種而非金合歡，但至少我們可以肯定約翰·英格在這色彩上的研究並沒有錯謬，其次，製菸工廠的女性群舞，約翰·英格選擇了讓所有女性舞者穿著半截膚胎與棕色系短裙，同時對應了小說中雪茄的顏色，以及描述中女工的正確形象，這些都是藏在細節中的魔鬼，也是令梅里美不至於從棺材裡跳出來的不變之變。



卡門（聯合數位文創提供 / 攝影劉學聖）

角色的分配上，由於此次《卡門》的重點在於當代舞蹈的表現，以及卡門與多位男性之間的嫉恨糾纏，因此我們會發現鬥牛士的動物符號、何塞未婚妻米凱拉的溫柔、卡門丈夫加西亞的兇狠等等相對被簡化或是移除，然而作為黑色象徵的死神與白色象徵的考古學者仍舊是被保留下來，其中最令人玩味的是，就如同《小王子》中的小王子遇見飛行員一般，約翰·英格將作為第三者客觀立場的考古學家轉換成白衣小孩的形象，這一部分彷彿嘲諷著《卡門》所有人物的結局與悲哀，另一層面也突顯了這部物語在現實中的殘酷與無奈。

不只舞蹈——身為卡門，究竟是誰錯付了誰

西班牙國家舞團的舞者們，其身體能力不容小覷，除了舞者幾乎符合普羅大眾對於舞蹈美學的期待，同時他們也沒有過度仰賴天賦，在身體表現、肢體張力與內化情感上的拿捏幾乎可說是無可挑剔，因此我們或許能從舞蹈的緯度上跳脫，用另外一個視角來觀察約翰·英格相對保守的編排中，也就是卡門作為一個女性，為何會走向死亡這個結局？

——女人是禍水，美好只二回。新婚燕爾時，命絕大限至。

上述文字為小說《卡門》中，梅里美在開頭引用5世紀希臘作家帕拉扎的其中一段詩句，也是對此作品相對傳統與男性視角的態度與定錨，但如果以視角作為出發，約翰·英格既然可以藉白衣小孩的第一人稱與何塞的第三人稱，來刻劃《卡門》世界觀的輪廓，那必然也能尋覓到描述卡門人格特質的角度與空間，但可惜的是，在這個版本中的《卡門》過於著重在舞蹈肢體與隊形的編排，篇幅的壓縮導致創作者失去描寫卡門的機會，於是乎當卡門一開始與諸多男性的調情，筆者的視線始終停留在何塞對於卡門指責與不屑的眼神，當卡門被捕，如惡之華、如地底野獸般的她，似乎只能坐在地上，並張開雙腳地仰視直挺挺站立的那個男人，以及當卡門被刺殺時，她褪下一身鮮紅的洋裝，只能赤裸著身體回頭沒入黑暗當中，作為一個當代女性的視角，卡門不僅是一個隸屬於被動的存在，同時，她只是不再愛著原先她所挑逗的那個男人罷了。

最終《卡門》此一命題似乎是一種諷刺，諷刺「男人」的一生中曾經有過這樣一個女人，以男性象徵的籃球運動為始，以枯坐在地的何塞告終，如果但凡有一丁點可能，不知是否能夠降低一些卡門的錯愛，而是看見更多屬於卡門的「罪惡」與自由。

註解

1、「她把嘴裡銜著的那朵金合歡取下來，用拇指一彈，把花彈了過來，恰中我的眉心」，擷取自《卡門》，普羅斯柏·梅里美著；阮若缺譯，桂冠文學，民89。

當所有的一切陷入混亂——《往月的方向去》

演出 | 舞蹈空間舞團

時間 | 2023/09/15 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心球劇場



往月的方向去（舞蹈空間舞蹈團提供 / 攝影陳長志）

文 簡麟懿（專案評論人）

如果說一個舞團對應了一種之於舞蹈的態度、風格甚至技巧，這是不成立的，畢竟我們很難從中尋覓到一個合適的名詞，來形容舞蹈空間舞蹈團（以下簡稱舞蹈空間）這樣一個多變而無設限的組織，當然也有人誇讚其就像是一位千面女郎，但這個稱呼似乎也不甚精確，因為它只形容到舞蹈空間的外殼，卻未必能真正走進其深邃的核心，過去，舞蹈空間媒合了各種不同的創作物件、身體技法，與多位國內外的藝術家共同推出如純肢體、親子劇場等不同類型的劇場演出，如今在2023臺北藝術節的發表裡，他們再一次邀請到日本舞蹈家島崎徹（Toru Shimazaki）的《血與鋼》與《碎月》（以下簡稱為《血》與《碎》），並於舞台的上空高掛一輪靛藍而神秘的玉盤，一旁裝飾著象徵鋼骨的燈具符號，或是從天而降的幽玄銀瀑，且招募一批嶄新的青年舞者在其底下劇烈地舞蹈，說實話，這些舞台設計相較於作品，竟然顯得有些弱勢，因為下方的舞者彷彿才是唯一，他們的舞蹈似乎就足以說明一切。

《往月的方向去》是概括了《血》與《碎》的共同命名，前者以詭譎的肢體和兩種以上的情緒切換，快速營造出一種近未來的警世氛圍，後者則是回歸純粹的肢體，在男女雙人的剛柔

並濟間，鋪敘一場如同肢體演奏的生命交響曲；過去筆者曾以「純身體的美好」為題，用來命名每一篇針對沒有舞台佈景的作品評論，此次《往月的方向去》也有相同的特性，但這與兩部作品極其瑰麗的視覺空間毫無關係，舞蹈空間的舞者們，以其數以千計的肢體符號和表現鮮明的身體線條，為上述的這些空白 / 空間(Space)填充了意義，同時這也令筆者思考著，過去從來只聽過空間會吃掉舞者，但這次或許是舞者吃掉空間也說不定。



往月的方向去（舞蹈空間舞蹈團提供 / 攝影陳長志）

它們張開嘴嘶吼，彷彿要將未竟之聲一次吼完

《血》與過往島崎徹所帶來臺灣之作品風格有很大的不同，舞者身上賽博格（Cyborg）般的特殊妝容以及機械舞般的身體動能，替他一如既往的流線編排帶來了轉變，同時也讓舞者形塑出一種介於人與非人之間的黏稠，而這份黏稠流暢在舞者人格轉換與強烈的面部表情之中，彷彿是來自月亮的感召，能夠將狼人血液沸騰起來似的不可思議；音樂的配置上在第一時間，也能感受到作曲者為作品量身打造的細節，雖然對筆者而言，這樣的編制有時太過於豐滿，以至於失去讀者可以品味餘韻的空間，但不得不承認音樂與肢體情緒的起承轉合如雙生子般貼合，甚至在某幾個千分之一的動作高潮中，奇異的音色如打鐵時的淬火工序，將舞者的動作張力抬高到身體所觸及不到的水平，讓人不禁聽見動作，看見了旋律。

只不過在這樣鏗鏘有力的結構下，有形的編排奠基在清晰可見的對位與規律當中，「表演」的輪廓與四面牆也拉長了現世與常世的距離，使得筆者相當意識到自己在看一場鏡框式舞台的演出，並未真正完全地走入觀者的潛意識裡頭，而舞者的肢體是否因情緒高漲而洪水氾

濫，在一次又一次動作切換的時候，偶爾失去了自然的穩定性，又或者是在安全的重心當下，必然地失去些許突破極限的可能，這些有形的制約都在考驗著舞者的功力。當有舞者能夠在編舞者無形的誘發下發出烏托邦似的預言和未竟之聲時，無關年紀、性別與舞者的體型大小，只是偶然瞥見他們的身體能在動作切換中，看見了某一種物哀與人世凋落的美感，實在是一件相當美好的事情。

把對的動作 / 音符放在對的位置上

島崎徹的創作背景，有很大的一部分來自於深耕日本神戶女學院的工作環境，且不論《血》其較為特殊的風格轉換，《血》與《碎》的編排結構與動作核心，依舊能看見島崎徹相當個人色彩的編排手法與簽名，其編排如樂譜般排列，在一組又一組的對位當中，催化舞者的肢體如同樂器一般演奏，讓名為動作的音符在流動過程中形成旋律線，眼下的工整是作曲者以有限的墨水，在樂譜上盡可能描繪的無限可能，《碎》之於筆者而言，便是相當島崎徹的印象與作品。

熟悉島崎徹的觀眾，或許都會著迷於他處理動作時所產生的空間感，事實上在《碎》之中，這樣的空間感時而存在於舞者之間的關係性與張力連結，時而放大到整個舞台，產生一種樂譜般的既視感受，譬如《碎》一開場的群舞隊形切換，島崎徹將舞者的演出範圍拉長到翼幕之外，使得外部舞者平行流動至舞台上的過程，產生一種會流動的樂譜視覺感、或是兩組雙人的組合到作品後半段重現一組雙人時，其反覆記號的運用以及之後動作的發展、延伸，讓未完待續的新鮮感在作品美學即將邁入疲勞之際重新迸發。

當《碎》沒有了情緒的過分延展，整個作品依舊瀟灑一種令人揪心的氛圍，雖然整個作品沒有一個特殊的角色定位，但《碎》所提供的想像迴旋依舊給了我們一個觀看的方向，乃至於從天而降的保麗龍顆粒，像是瀑布、像是沙漏，編舞者沒有額外說明卻也足夠清晰。最後在以時間作為結尾的風景下，有幾條的保麗龍顆粒剛好落完，切換至島崎徹在個人專訪中所提及的：「人類唯一能抓住的不是物質的東西，而是存在於我們心中的——。」筆者認為這樣的無可名狀，是《往月的方向去》所提供給我們，議題之外與身體之外的另一種價值。