

# 2023舞蹈評論台專案評論

## 《舞評II-II：城市觀察(2.0) X 短評書寫計畫》全集

專案評論人 | 簡麟懿

觀察清單 | 雲門舞集、侯非胥·謝克特現代舞團 (Hofesh Shechter Company)、丞舞製作團隊、身體處方、亞倫·路西恩·奧文 (Alan Lucien Øyen)、皮歇·克朗淳 (Pichet Klunchun)、周書毅、TAI身體劇場、種子舞團、舞蹈空間、稻草人現代舞團、余彥芳、許程崑製作舞團、白蹈場、賴翠霜舞創劇場、羸舞劇場、布拉瑞揚舞團、聲舞團

### 目錄

1. 看得見又看不見的——《波》	2
2. 我可能沒那麼喜歡Hofesh——殘酷社會下的《偽善者／重生進化》	5
3. 超譯尼采的風險與轉機——《深深》	8
4. 肉身者鄙，是以枯榮——《儻》	11
5. 忽有龐然大物，捕光捉影而來——《毛月亮》的傳統未來化	15
6. 故事與故事共生的多元生態——《一個說謊，一個說愛》	18
7. 變形的AI舞譜——《泰·未來》	21
8. 將「差異」哼成一首歌、一首舞、一場遊戲——《我所起舞的地方》	25
9. 致贈都市人的殘酷詩篇——《走光的身體》	29
10. 以身體為名：後疫情時代的舊作新編——《那面牆—獨白》	33
11. 以「獻祭」反省當代暴力——《火鳥·春之祭—異的力量》	36
12. 新生代的藝術主張與觀察，《接下來——》	40
13. 願摯愛與我們同行——《關於消失的幾個提議Ⅲ》	44
14. 三種微觀世界的巨大化——「春門2024」重開機	47
15. 《上造》的訓話學，傳統與當代的交互疊合	53
16. 大廈背後的一片雲朵——淺談《惑星の放浪》	57
17. 我不是一個人——第一屆《獨自跳舞 Solo Dance》舞蹈創作平台	61
18. 一盞燈的獻身／一抹時間的忘形《自由步—一盞燈的景身》	65
19. 當代處境下的傳承與學習——由內而外的《我·我們》第二部曲	69
20. 三種過度壓抑的宣言「我忘記舉手」	74

## 看得見又看不見的——《波》

演出 | 雲門舞集

時間 | 2023年10月13日19:45

地點 | 國家戲劇院



波(雲門基金會提供 / 攝影李佳擘)

近期的表演藝術作品多半偏重於議題、特定概念或是——主義，對於觀者而言，這些似乎多是一道道的填充題，而這樣的題型往往聚焦於特定立場、某一扇窗抑或是人們嘴裡呼之欲出的答案；有別於過去的選擇題——「好看」與「不好看」，像這樣的填充題給予了我們一些空間，去試圖填滿這個時代特有的想法甚至是處方，然而還有另一種形式的題型，譬如科技跨域，它像極了一道應用題，應用在觀者如何處於日新月異的時代中面對、因應，以及轉換舊有的邏輯觀念，進而突破這個擁有全新框架的思想維度與世界模型，《波》也隸屬於這個範疇的作品之一，同時也不得不面對這道應用題的風險與邊際。

就筆者的觀察而言，昔日鄭宗龍以雲門2《捕夢》、《毛月亮》為始，其始終在尋找一個嶄新而未知的身體，因此不論是《定光》、《霞》乃至於這回的《波》，鄭宗龍創作的彼岸依舊沒有成形，有的只是一抹抹的「現象」與風景，彷彿是這個身體還出不來，又或者是大音希聲、大象無形，只可意會不可言傳，然而筆者更相信是前者，如此我們才能從《定光》以來的聽覺、視覺等知覺探索中嗅出端倪，也是鄭宗龍急欲尋找不同領域的藝術家，一同合作開拓的新世界也說不定。

## 看那看不到的東西、聽那聽不到的聲音、知那不知之事物

《波》大體上以兩種形式作為呈現，一是由新媒體藝術家真鍋大度，藉由肌電感測器、攝影機所收集而來的素材，並且進一步回饋到音樂與影像上的露出與實驗，二是由鄭宗龍與舞者之間的作品編排，以獨舞 / 群舞 / 獨舞的表現形式來無限循環著「波形」的線條語彙與狀態；無論是哪種形式，兩者都呈現出了一種或多種以上的物理量，從均化平衡的狀態中持續散播出去的動態擾動，所有有形的身體 / 介質皆帶有粒子般的不穩定性，同時在一個張弛有度的軀殼 / 程式裡不斷地變態中。

綜合上述兩種表現形式，鄭宗龍久違地在《波》裡頭使用《毛月亮》出現過的LED面板，並藉由舞者的身體表現與AI生成技術的多重運轉，呈現出一種非常態的人體位移，其中的影像不僅轉化成顆粒般黏稠、膠水、絲帶等無以名狀的高能量物質，創作者更巧妙地利用舞者從面板後方的出現，將觀者的視覺從天上迅速地帶回人間。

然而，除了舞者身上沾黏著無數條透明膠帶的視覺感之外，由范懷之所設計的網格狀服飾，也以深色的冷冽外殼，呼應著後頭如火如荼的各種新媒體影像，這些賽博格般(Cyborg)的機械裝置，在舞者長時間專注的弧形波動下，幾乎都化作了一種無意識的常態機制，使得來自大自然的「波」無刻不在，無刻不舞，其常態性分佈就像是一種現象性的探索，同時也似乎是一種萬花筒般的折射幻象，當舞者在大多數時候維持的低頻勞動與動態影像的高亮度輸出，隱約轉換成了一種有情與無情的反差時，人性的情感如野草般在反差的間隙中生長，AI的置入彷彿預言了人類在探索未知後的徬徨與徒勞無功，而整部作品中能夠看見舞者情緒的時候，則是LED面板裡，另一個常人無法觸及的鏡像空間當中。

或許於兩位創作者的靈魂之窗裡頭，看那看不到的東西、聽那聽不到的聲音、知那不知之事物是這項作品的真理與核心，但在筆者的肉眼之中，可能預見了一種不插電的未來，屆時我們依舊會緊緊注目著如結局般，由舞者黃律開所留下的最後身影與被壓縮不見的消失肢體，科技與劇場間是否得以昇華的關鍵，人依舊是那最不要緊，卻又在在少不得的要素之一。

### 科技，反應了人性的未來還是彼岸？

雲門的舞者是一如既往地動人與美麗，但距離上一次雲門舞集的作品，給予筆者這樣一個複雜且悵然若失的感受，興許是2006年林懷民與視覺藝術家蔡國強合作的《風·影》，這些來自工業化的音響與行為藝術般的舞動，往往緣起於創作者在不同維度的荒漠中探索與挖掘，而看似無意義的行動與成果，有時如NASA探索月球般，進而開發出更多附屬研究的高科技進展，但有時也如同火星探險一樣，撞見人力有時而窮的茫然。

科技究竟反應了人性的未來還是彼岸？在現在與未來之間，曾經有著一個名為「阿基里斯悖論」【1】的無限存在著，然而彼岸即在回頭不遠之處，即便肉身也觸手可及；不論肉眼所不可見的「波動」，是否如《波》裡頭一樣地永動且無處不在，鄭宗龍與真鍋大度皆透過了以「人」作為介質，為我們顯現了一種以科學為起點的哲學性思維，在這次思維的解放下，《波》是一種超現實的顯現，還是拉近了人與自然之間那無限的一釐米，創作者恐怕必須給

我們一個結論，若否，我們與數位肉身的距離，便是永遠的九分之十，屬於這個時代難解的阿基里斯悖論也未可知。

#### 註解

1、阿基里斯悖論又名為季諾悖論，為古希臘哲學家埃利亞的季諾（Zeno of Elea，公元前490-430年）所提出一系列關於運動的不可分性的哲學悖論，其中阿基里斯悖論聲稱只要將烏龜的起跑線往前移，那麼即使像跑得飛快的阿基里斯（古希臘神話的第一勇士）也永遠不可能追得上烏龜。Steven Strogatz。《無限的力量：這個世界表面上看似混亂且不講理，但其最深處卻是合乎邏輯，並且確實遵守著一條條的數學定律》（黃駿譯）。旗標(原著2019出版)。

## 我可能沒那麼喜歡Hofesh——殘酷社會下的《偽善者/重生進化》

演出 | 侯非胥·謝克特現代舞團

時間 | 2023年10月28日19:30

地點 | 臺中國家歌劇院中劇院



偽善者（臺中國家歌劇院提供 / 攝影李佳曄）

人類的歷史從來不是一個進化的過程，歷史的本質在於遺忘，因此我們從來無法忽略，同時也避免不了某些事情的發生，如果可以，那遺憾必然是轉換成了另外一種形式蓄勢待發；來自英國的當紅編舞家Hofesh Shechter掌握了如此本質，我們可以從他獨特的肢體編排以及身體能量，看見某一種具可塑性且常規化的舞蹈身法，形塑出一套他人容易複製，但卻難以取而代之的簽名筆觸，而且其落筆的勢頭與Pina Bausch有相似的勁道，藉由「重複」與「拼貼」，Hofesh在作品的詮釋過程中不停地堆疊火藥，隨著一系列既視感、催化與暗示的鋪排，他在最後一瞬間毫不客氣地重磅燃起，這樣的效果，我們不僅於過去的《政治媽媽》、《SUN》與《無盡的終章》中得以略窺一二，同時在所屬舞者的自主編排裡，也能清楚感受到來自Hofesh來自深處的不可撼動與影響力。

但這是形容Hofesh的無遠弗屆，抑或恰巧是人類對「本質」的依賴與共通？不論是哪一點，對筆者而言，Hofesh都是一個睿智且狡獪的天才，就在《偽善者》（以下簡稱為《偽》）演出之前，我們尚且無從得知最一開始的演說與〈康康舞曲〉，是否也是節目安排的一部分，然而就像吃西瓜要加點鹽，當《偽》如羅馬競技場般的盛宴開始後，柔和且優雅的〈康康舞曲〉，彷彿如一道宴席前的開胃菜似的，鬆懈了觀者如坐針氈的預期，同時還打開了其作為

《天堂與地獄》序曲【1】的原罪，如七宗罪裡的傲慢一般，不停地嘲笑觀眾席下方的筆者自己。

### What a fxxkin' kidding —— 悲喜交加的滑稽劇(Burlesque)

《偽》並非由舞臺暗場來作為揭幕，其國王的新衣從一開始就是假疫情平定之名，行優雅殘暴之實。甫開場，Hofesh在一如既往的身體語彙之中，不斷地堆疊那奔放不羈的動機與能量，乍看之下雖與過往的作品幾無差異，可其中最令人震撼的畫面便在於舞者與舞者之間，堂而皇之地相互殺戮，這些殺戮的動作如同魅影般不停地重複，且以相同的方式、不相同的方式無以復加地持續進行著，行刑的舞者如抽鴉片的貴族，以庖丁解牛的手法完結對手，而被行刑的舞者則如同癌細胞似的，被消滅之後還會復活，並且學習行刑者的動作來反擊對手。

是的，如同屠龍的勇者最終成為那一條惡龍，整齣荒謬的《偽》後半段，就是不斷重複行禮如儀的戰鬥，Hofesh迷人的舞姿頓時化作一股原始人般的魔力，不停地喚醒參與者體內潛藏的慾望和本能，而這也包含臺下的觀眾；Hofesh與《偽》囊括了臺下所有鼓掌的人一同參與偽善的戲劇，在駭人的機械聲與戰鼓當中，觀眾似乎遺忘了這些悲劇從來沒有被創作者提出過解方，更在最後如迴光返照的樂曲裡為流汗的表演者們鼓掌，我們沉浸在嗜血的快感當中，凝視著舞者走向凝視我方的黑暗深淵裡頭。



偽善者（臺中國家歌劇院提供 / 攝影Todd MacDonald）

如果說Pina Bausch展露的是一種無可救藥的愛，那麼Hofesh Shechter表現的可能就是一種舉重若輕的殘忍，在此殘忍之下，為他加油添醋的我們，彷彿是一種堅持信念、憎恨壓迫、崇尚自由，卻由同時脫離現實、沉溺幻想與「動機善良卻行為盲目且有害」的典型人物，如同一名集矛盾於一身，來自西班牙的唐吉軻德；我可能不會那麼喜歡Hofesh Shechter，他讓我自己如此孤獨且侷促不安，卻無以釋懷。

### We'll keep fighting till the end——救贖

基本上《重生進化》（以下簡稱為《重》）與筆者一開始所描述的「某種具可塑性且常規化的舞蹈身法」說法雷同，除了服裝上的變異以外，筆者認為《重》的編創動機，基本上就是要為《偽》對於觀眾的底線試探，進行收尾與收拾殘局的。

身體表現的部分，Hofesh在《重》中看似有意無意地挑戰極限，將能夠快速執行的動作降速到日落般的漸層，質地的剛硬轉化成如棉花般的柔軟包覆，同時也把這樣的挑戰延伸至音樂的編排之中，他讓大部分的音色下降到音響能夠負荷的最低頻，彷彿如節目冊中提到的疫情低迷一樣，在這般的不適下，舞者仍要持續地不斷舞蹈，使瀕死的萎靡不振也一同放入重生的一部分裡頭。

作品核心部分，舞者以長棍借代吉他，與眾人在逆境下載歌載舞，並在柔和的光源下相互親吻、擁抱，甚至不惜走下舞臺，將共感的氛圍感染給臺下期待救贖的觀眾與筆者，直至曲終人散；或許此刻，筆者又重新喜歡上了Hofesh，但不得不說，Hofesh只是撫慰了我們的心靈，但前一封來自《偽》殘酷社會的善意短信，依然沒有一個具體而實際的解方，久違的Hofesh來臺，他就像是一劑用力過猛的嗎啡用藥，是藥是毒？但看被注射的患者 / 我們，是否能夠記取教訓，莫要走到如作品所說的那沒有解方的終局。

註解：

1. 《天堂與地獄》為雅克·奧芬巴赫索創作的輕歌劇，作品首演於1858年，並聲稱是歷史上首個古典滑稽歌劇，其中〈康康舞曲〉為其第二場第二幕地獄舞曲的背景音樂。

## 超譯尼采的風險與轉機——《深深》

演出 | 丞舞製作團隊

時間 | 2023年10月15日14:30

地點 | 臺北市藝文推廣處城市舞台



深深(丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇)

在新生代的創作者當中，丞舞製作團隊必然是最為熟悉大眾口味，同時又能深度解析作品內涵的佼佼者之一。過去筆者曾於《西式文本與東風反骨，談「丞舞製作團隊」與跨國共製》一文中評論道，想把故事賣給歐洲人，就好像把茶葉賣給臺灣人一樣，創作者蔡博丞擁有極其敏銳的商業嗅覺，能在當代舞蹈的獨特結構下，嗅出隱藏其中的東方氣味以及提煉出頗具電影美學的神秘氣息，過去《Innermost》的長棍、《Niflheim》的甩髮和《愛麗絲》的傣族帽等符號，藉由蔡博丞之手，皆能進一步轉化成作品當中的視覺脈絡，並以強烈的記憶點來催化與深植人心，適逢此次十週年年度製作《深深》，同樣是藉由其嫻熟的技法，將之前《浮花》的白，反轉成深邃而不能見底的黑，同時銜接上來自尼采《善惡的彼岸》中所提及的「當你凝視深淵(Abyss)的時候，深淵也在凝視著你」一文，《深深》這部作品貫穿的是蔡博丞長期以來對於人性的理解與揭露，作為開場，如漩渦般不停旋轉的樓蘭女印象，以及結尾如洛伊·富勒般藉由布料來捕捉黑暗身形的雙人舞，更是讓筆者不禁深深著迷。

查拉圖斯特拉如是說



回顧臺灣歷年來同樣以深淵為題的作品，莫過於臺南稻草人現代舞蹈團的同名創作《深淵 Abyss》，前者與《深深》的不同處在於，一者是深度閱讀尼采哲學過後的全然展現，一者是局部緊扣精神意象的轉化延伸；蔡博丞並未緊緊跟隨尼采對於人性流變的觀點，《深深》所回應的「人」，是隸屬於歷經疫情期間的黑暗，以及十年來立足於創作前哨的「人們」——隨著隔離、封城等全球政策的影響，人類登上文明繁華的巔峰，卻又同時陷入無重力般的茫然裡頭，「失去地平線」【1】，蔡博丞在《深深》裡頭試圖找到一種虛無主義式的破壞，並且重新建立起一個浪漫主義的詩意空間，如同他在前導影片中提及的光、勇氣等名詞，使其反轉《浮花》水平面意象的世界觀，是一種帶有水性與浮力的蔡式深淵。

除了在《善惡的彼岸》當中，我們也可以在《查拉圖斯特拉如是說》(以下簡成為《查》)裡頭窺見尼采對於深淵更完整的描述：

「人是連結在動物與超人之間的一根繩索——懸在深淵上的繩索。」

在《深深》的場景調度上，舞者們藉由解構原住民傳統圍舞的牽手，一編一擰交織幻化成不同的隊形，不得不讚嘆，透過人體所呈現出的菱形格紋，不僅勾勒出了筆者血液中熟悉的文化基因，同時如藍圖般的極簡線條也具有普世的溝通性。蔡博丞在此處淡化了深淵作為一個通道的詭譎與惶恐，並將舞者舉重若輕地去除個人特質與情緒，呼應尼采在《查》第四段中所提到：「人之所以偉大，乃在於他是橋樑而不是目的；人之所以可愛，乃在於他是過渡。」舞者們大量鏡框式的表演視角、高等技巧的極限特技(Tricking)以及轉換成低水平的特殊造型，丞舞製作團隊一貫短促但具爆發力的身體能量，不論是否真介於尼采所說的非人、人或超人三種不同層次/水平(Level)，蔡博丞藉由舞者肢體的流變，都超譯出一個與筆者想像之外的不同深淵，更與其說是一個深不見底的漩渦，倒不如說是一個源自泥犁的眾生圖繪。



深深(丞舞製作團隊提供 / 攝影何肇昇)

## 超譯的風險與觀者的思辨

在柏拉圖的著作《理想國》中曾有一則關於「洞喻」的故事，其中描述一群囚徒畢生被關在洞穴裡頭，他們對於世界的理解源自於對自身身旁影子的命名，蘇格拉底解釋到，哲學家就像是離開洞穴的囚徒，他們逐漸理解影子並不是現實世界的直接來源，現實世界的理解是那些讓他感到刺眼的太陽光線、人於水中的倒影以及適應光線之後的月亮、星星。

超譯的風險在於創作者是否捕風捉影，以及後續觀者是否能脫離人類的處境，適應靈魂脫離洞穴之後所看見的光明；《深深》整部作品以尼采的哲學論述為起步，並藉由舞者高超的身體技巧作為鋪疊，或許為觀者帶來了極具震撼的強大視覺感，但其過於明快的表達節奏看似降低了觀賞門檻，然而結合遠古祭儀、時尚面罩、原創音樂等難以尋覓根源的創作題材，三幕式結構的電影編排使其出現的時間過於短暫，開場的旋轉與結尾的旋轉未能有血肉相連的解釋空間，反而讓《深深》變成柏拉圖筆下，那些回到洞穴反被囚徒傷害的哲學者。

在洞喻之中的返回者 / 哲學者最終是否真的被殺害，亦或是精神性的死亡猶未可知，但蔡博丞所期待拋出的光明與勇氣，必然值得伴隨著更為龐大的痛苦與未知，在浮潛所不能及的海底深處，尋找到更為深邃且無以撼動的史詩格局。

註解：

1. 引用自《歡愉的智慧》第三卷第126章〈瘋子〉：尼采著；余鴻榮譯(1982)，志文出版社。

## 肉身者鄙，是以枯榮——《儼》

演出 | 身體處方

時間 | 2024年1月14日14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



儼（身體處方提供 / 攝影王彥敦、陳伯瑋）

用四年的時間琢磨一股創作念想，以「身體處方」命名舞團方向的莊博翔，將其《儼怪》為名的創作提案，一路延展成如今四十分鐘的中長篇作品《儼》。那是非人而夢魘般的身體視覺，牽引著觀者閱讀如《弗蘭肯斯坦》般的哥德式幻象，不僅在神聖性與暗黑中將肉身獻祭，同時藉由「鼠王」此一特殊現象來貫穿現代社會中的親密孤獨與人際間的病態依賴。像這種帶有詭譎且令人宛如窒息般的謎之手法，如果筆者將「身體處方」比喻成是一位累積古人智慧的老密醫，那《儼》可能是一帖如死藤水般的孟婆湯藥；給藥人神秘而危險的獨門秘方，讓喝的人一不小心地栽進生與死的中陰裡頭。



儻（身體處方提供 / 攝影王彥敦、陳伯瑋）

### 非典型的儀式性舞蹈，對於肉身的捨棄以及靈魂的崇仰

莊博翔透過舞者肉身所孕育而生的純身體作品《儻》，是一支相當注重沉浸式氛圍的視覺之作。在整個實驗劇場的空間營造裡，四顆懸在觀眾席兩側的監聽喇叭、霧機所營造的大量煙霧粒子，以及投影機所呈現的局部身體鏡像投影，這些都是為了襯托此次命題的必要設施。值得一提的是，多半純身體作品還是會以「人」的完整形象來作為動作發展的根基，譬如威廉·佛賽（William Forsythe）《身體協奏曲》與翹舞製作《優雅之外》等作品，編舞家在創造舞者身體奇觀的同時，仍舊維持了技巧動能之慣性，鮮有作法是將人體化為物質般的有機物，並在不協調的運動過程裡頭，藉由視覺來解構與重組作品的編織。

然而這樣的手法也並非首見，譬如何曉玫MeimageDance《極相林》的肉身視覺，以及戴米恩·雅勒（Damien Jalet）與名和晃平《器》的希臘雕塑；兩者都是近乎人體的物理解剖，在看似扭曲靈魂的極端崇拜中，實質上將身與心兩者分開對待，並把某個不同維度的觀察與干涉，發展成意識高於肉身的境界抑或是儀式性行為。《儻》也有這樣類型的創作軌跡可以被探尋。

### 天地不仁，以萬物為芻狗

芻狗，是古時以草編結而成的狗形，作為祭祀之用途。使用時的芻狗如聖物一般備受珍視，但待祭祀過後，便成為了輕賤無用之草堆。整部《儻》所呈現出來的結構體，在本質上便有

種靈魂獲得昇華，肉身徒勞無用的特性。而且透過我們所熟悉的三段體（A-B-A），莊博翔在A段中透過如植物般的仿生擬態，利用舞者頭下腳上的反重心之姿輾轉交疊成前後呼應或遮蔽的身體組合，同時透過冷色系的燈光與B段作為區別，呈現出一種抽象而沒有文本結構的身體邏輯。與之相反的是，B段三位交纏的舞者透過拇指末梢與拳頭的交握作為陰性與陽性的血肉相依，不僅在身體彼此間增加了距離與彈性，更在暖色系燈光的洗刷下，讓些許普世的惆悵與痛感，驅動了觀眾對於「人」的體悟與省思。

只不過即便創作者本身著重於人性的自我追求與認同，並且輕描淡寫地提及作品視覺與宗教信仰的相關性，筆者還是難以忽略其曼荼羅般的非人形象，更甚之，這是一種半成品的細胞分裂現象。據莊博翔所說，《儼》針對「三位」舞者的數量挑選，是為了體現社會結構關係中的最小單位數，而配戴去除臉部器官、毛髮等可進行人像辨識的膚色面具，則是為了達到去性別的中性目的；但在這般操作下，筆者認為莊博翔更像是一個全新的造物主，在某一種蔑視肉身的目光之中，透過卑鄙的軀殼來重新汰換、組合成為更高階的生命內容：

「天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。」《道德經》第五章，老子。

三位舞者肢體的不斷變換，超脫人體應有的形貌概念。在強烈的藝術主張下，莊博翔針對肉身的數據重新進行編碼，三位一體的視覺效果幾乎佔了大部分的篇幅。作為編舞的一方，《儼》的最後章節並沒有賦予人類成長的目的，說起來連動機也相當天外飛來一筆。當筆者兩次看見舞者重複手部交握的站姿時，手指末梢一陰一陽的隱喻，已是最低程度的生殖信仰。莊博翔整體構圖下的瑰麗與詭異，生命輪迴中不可避免的偉大與低微，不僅對應了古人對芻狗的描述，更是烘托出生命的其中一種本質，是如此無以名狀而多言數窮，不如守中。



儼（身體處方提供 / 攝影王彥敦、陳伯瑋）

## 殊途同歸，精神維度上的森羅萬象

《儼》是一首近期少見的超現實舞作，在觀賞的同時，不禁令筆者回想起2014年逝世的瑞士知名畫家漢斯·魯道夫·吉格爾（H. R. Giger），他不僅是知名電影《異形》系列的視覺設計，同時也是生物龐克（Biopunk）路線鮮明的創作者之一。兩人在風格上都有一種異曲同工的張力，試圖創造一種人類文明與神話色彩。莊博翔此次的獨特之處在於，相較於同時期的舞蹈創作，《儼》的身體姿態不時保持著一種緊繃的生理機能，在幽玄中透露著一種科幻而詭譎的氣味，同時在三位男性的肌肉線條當中，陰性與陽性符號的相互交織，使得《儼》擁有更多的彈性空間等待被辨別與定義。

尤其舞者王官穎所擅長的Dip【1】，雖然取經於Ballroom文化下的Vogue舞風，但是在《儼》的整體結構下，聲音的突出放大了觀眾觀賞時的聽覺與皮膚知能，讓原本理應格格不入的元素，起到了催化化學反應的功能，也使得陰性與陽性的分子，鏈結成一種全新的分子化合物。

筆者認為，莊博翔使用了大量迷人，且容易令人產生敬畏的身體表現方式來滿足作品的需求，只不過這當中即使是B段最為舞蹈的部分，其獨特的視覺效果，還是讓人難以界定它所屬的流派抑或類別。「鼠王」一詞僅僅是創作者所提供的有限線索，何曉玫的「肉身視覺」與戴米恩·雅勒的「希臘雕塑」【2】，以及筆者自行想像延伸的吉格爾式生物龐克，或許這些並不在莊博翔所預期的目的之中，但如今看來，似乎都成為了沿途中的風景。而這也不禁令人期待身體處方的下一步，是否會維持此次的劍走偏鋒，在鮮有人觸碰的殊途上，持續探索精神維度上的森羅萬象，提供我們一帖不受世俗規範的迷幻靈藥，並在過程中開拓出一道屬於自己，可以被清晰辨別的筆觸與簽名。

註解：

1. 俗稱Vogue摔，這種舞蹈風格發揚於1960年代早期到1980年代的美國紐約，是由哈萊姆區的黑人與LGBTQ+族群所創立的舞蹈，其特色深受Ballroom文化影響，並具有高度的戲劇性與風格化造型。
2. 此處作者指涉的是何曉玫MeimageDance《極相林》（2019）與戴米恩·雅勒和名和晃平《器》（2016）；兩者在視覺的呈現上皆具有相當物理性的感官震撼，前者運用視覺上幾近裸身的肉胎與肢體不同質感的拼貼與離合，體現出生命在歷經苦煉後所達到平衡的「極相」，後者則試圖營造出一種雙重性，使雕塑變成動態的舞蹈，同時舞蹈變成靜態的雕塑。

## 我可能沒那麼喜歡Hofesh——殘酷社會下的《偽善者/重生進化》

演出 | 侯非胥·謝克特現代舞團

時間 | 2023年10月28日19:30

地點 | 臺中國家歌劇院中劇院



偽善者（臺中國家歌劇院提供 / 攝影李佳曄）

人類的歷史從來不是一個進化的過程，歷史的本質在於遺忘，因此我們從來無法忽略，同時也避免不了某些事情的發生，如果可以，那遺憾必然是轉換成了另外一種形式蓄勢待發；來自英國的當紅編舞家Hofesh Shechter掌握了如此本質，我們可以從他獨特的肢體編排以及身體能量，看見某一種具可塑性且常規化的舞蹈身法，形塑出一套他人容易複製，但卻難以取而代之的簽名筆觸，而且其落筆的勢頭與Pina Bausch有相似的勁道，藉由「重複」與「拼貼」，Hofesh在作品的詮釋過程中不停地堆疊火藥，隨著一系列既視感、催化與暗示的鋪排，他在最後一瞬間毫不客氣地重磅燃起，這樣的效果，我們不僅於過去的《政治媽媽》、《SUN》與《無盡的終章》中得以略窺一二，同時在所屬舞者的自主編排裡，也能清楚感受到來自Hofesh來自深處的不可撼動與影響力。

但這是形容Hofesh的無遠弗屆，抑或恰巧是人類對「本質」的依賴與共通？不論是哪一點，對筆者而言，Hofesh都是一個睿智且狡獪的天才，就在《偽善者》（以下簡稱為《偽》）演出之前，我們尚且無從得知最一開始的演說與〈康康舞曲〉，是否也是節目安排的一部分，然而就像吃西瓜要加點鹽，當《偽》如羅馬競技場般的盛宴開始後，柔和且優雅的〈康康舞曲〉，彷彿如一道宴席前的開胃菜似的，鬆懈了觀者如坐針氈的預期，同時還打開了其作為

《天堂與地獄》序曲【1】的原罪，如七宗罪裡的傲慢一般，不停地嘲笑觀眾席下方的筆者自己。

### What a fxxkin' kidding —— 悲喜交加的滑稽劇(Burlesque)

《偽》並非由舞臺暗場來作為揭幕，其國王的新衣從一開始就是假疫情平定之名，行優雅殘暴之實。甫開場，Hofesh在一如既往的身體語彙之中，不斷地堆疊那奔放不羈的動機與能量，乍看之下雖與過往的作品幾無差異，可其中最令人震撼的畫面便在於舞者與舞者之間，堂而皇之地相互殺戮，這些殺戮的動作如同魅影般不停地重複，且以相同的方式、不相同的方式無以復加地持續進行著，行刑的舞者如抽鴉片的貴族，以庖丁解牛的手法完結對手，而被行刑的舞者則如同癌細胞似的，被消滅之後還會復活，並且學習行刑者的動作來反擊對手。

是的，如同屠龍的勇者最終成為那一條惡龍，整齣荒謬的《偽》後半段，就是不斷重複行禮如儀的戰鬥，Hofesh迷人的舞姿頓時化作一股原始人般的魔力，不停地喚醒參與者體內潛藏的慾望和本能，而這也包含臺下的觀眾；Hofesh與《偽》囊括了臺下所有鼓掌的人一同參與偽善的戲劇，在駭人的機械聲與戰鼓當中，觀眾似乎遺忘了這些悲劇從來沒有被創作者提出過解方，更在最後如迴光返照的樂曲裡為流汗的表演者們鼓掌，我們沉浸在嗜血的快感當中，凝視著舞者走向凝視我方的黑暗深淵裡頭。



偽善者（臺中國家歌劇院提供 / 攝影Todd MacDonald）



如果說Pina Bausch展露的是一種無可救藥的愛，那麼Hofesh Shechter表現的可能就是一種舉重若輕的殘忍，在此殘忍之下，為他加油添醋的我們，彷彿是一種堅持信念、憎恨壓迫、崇尚自由，卻由同時脫離現實、沉溺幻想與「動機善良卻行為盲目且有害」的典型人物，如同一名集矛盾於一身，來自西班牙的唐吉軻德；我可能不會那麼喜歡Hofesh Shechter，他讓我自己如此孤獨且侷促不安，卻無以釋懷。

### We'll keep fighting till the end——救贖

基本上《重生進化》（以下簡稱為《重》）與筆者一開始所描述的「某種具可塑性且常規化的舞蹈身法」說法雷同，除了服裝上的變異以外，筆者認為《重》的編創動機，基本上就是要為《偽》對於觀眾的底線試探，進行收尾與收拾殘局的。

身體表現的部分，Hofesh在《重》中看似有意無意地挑戰極限，將能夠快速執行的動作降速到日落般的漸層，質地的剛硬轉化成如棉花般的柔軟包覆，同時也把這樣的挑戰延伸至音樂的編排之中，他讓大部分的音色下降到音響能夠負荷的最低頻，彷彿如節目冊中提到的疫情低迷一樣，在這般的不適下，舞者仍要持續地不斷舞蹈，使瀕死的萎靡不振也一同放入重生的一部分裡頭。

作品核心部分，舞者以長棍借代吉他，與眾人在逆境下載歌載舞，並在柔和的光源下相互親吻、擁抱，甚至不惜走下舞臺，將共感的氛圍感染給臺下期待救贖的觀眾與筆者，直至曲終人散；或許此刻，筆者又重新喜歡上了Hofesh，但不得不說，Hofesh只是撫慰了我們的心靈，但前一封來自《偽》殘酷社會的善意短信，依然沒有一個具體而實際的解方，久違的Hofesh來臺，他就像是一劑用力過猛的嗎啡用藥，是藥是毒？但看被注射的患者 / 我們，是否能夠記取教訓，莫要走到如作品所說的那沒有解方的終局。

註解：

1. 《天堂與地獄》為雅克·奧芬巴赫索創作的輕歌劇，作品首演於1858年，並聲稱是歷史上首個古典滑稽歌劇，其中〈康康舞曲〉為其第二場第二幕地獄舞曲的背景音樂。

## 故事與故事共生的多元生態——《一個說謊，一個說愛》

演出 | 亞倫·路西恩·奧文 & 冬季旅人

時間 | 2024年3月1日19:30

地點 | 國家戲劇院



一個說謊，一個說愛（國家兩廳院提供 / 攝影：李佳曄）

文 簡麟懿（專案評論人）

一趟完美的生命歷程需要具備多少特性，幸福、忐忑、更迭或是多元？由亞倫·路西恩·奧文（Alan Lucien Øyen）所率領的冬季旅人團隊（Winter Guests）和《一個說謊，一個說愛》（Story, Story, Die），展現了極其豐富且方方面面的奇幻之旅。筆者自身便相當著迷演出前的暖場，看見每一位舞者徘徊在台上，且相遇、且獨自暖身練習，他們就像電影《赤壁：決戰天下》中的小喬一樣，手裡分別捧著一杯熱茶，彷彿將在此為眾人緩緩倒空，或靜待誰來一飲而盡。

之所以喜歡這樣的風景，興許是筆者在這樣的場域中，看見舞者如何潛意識地挑選一隅，且不經意地將影子投射在門板上的決定。即使編舞的結構還沒開始，但他們的選擇已然成為故事的序章。同時，筆者猜測這莫不是編舞者亞倫·路西恩·奧文平時在創作過程中不斷凝視的日常，如四季般的變換且充滿寓意，真實（Reality）的份量遠遠不亞於表演（Performing）時的風光。

然後呢……然後他就死掉（End）了

《一個說謊，一個說愛》的中文譯名，提煉自整部作品的核心精神與章節調性，只是在排序上遷就了閱讀與平仄發音，實質上應該是先討論愛，才觸及了謊。名為伊凡（Evan）的男舞者，在最先開始的時候就進行了破題——「我喜歡你」，而且是「我喜歡這樣的你」。他

透過不斷地加深 / 加長語氣，迎接觀眾卸甲並走入作品宇宙當中，一連串的敘事更如同知名日本導演黑澤明《夢》一般地抽象，且頗具隱喻意涵。

譬如筆者便從文字敘述中的加拿大烏鴉，以及舞者扮演某種長角動物的動作上，瞥見了某種奇幻的非寫實幻象，並且與自身夢境進行了貼合。然而這只是宇宙碎片的細微末節，多數時候音樂設計與燈光也參與故事肢體的轉折，進行了激烈且粗暴的變奏與轉調。編舞家更藉由一身可愛的玩偶熊裝，進行了精神錯亂般的PUA來加深暴力陰鬱的氛圍和陰影，順道一提，毛毛蟲與蝴蝶的故事更是無邪地令人感到驚懼。

這些撕裂般的手法，與其說是天外飛來一筆，不如說是編舞者的當頭棒喝，他將觀眾打進了夢境的更深一層，讓前者的深意未果，後者的開端已來。

我們可以看見「因為 / 所以 / 然後」，在亞倫·路西恩·奧文的劇本中，並沒有絕對穩固的邏輯性，不同人稱的交互運用，一如碧娜·鮑許 (Pina Bausch) 舞蹈劇場中擅長的「重複」與「拼貼」。這種技法固然有其力度，但熟悉感也油然而生。而舞者的身體表現也呈現出族繁不及備載的程式化語彙，如「Lip Sync」的誇飾肢體、「純肢體」的流動線條，以及「虛擬劇場」般將物件藉由身體呈現等方式，筆者也是將其視為一種多元現象。在這種多元現象下的產物有時不免容易產生疲勞，但有時也會反應出極其特殊的化學變化於舞者的表演狀態之中，就像臺灣舞者林士評被塗成像科特尤斯 (Kurt Jooss) 《綠桌》中死神扮相，且身著紅衣女裝的姿態時，其呈現出的一種自信與迷人，不僅沒有令人感到絲毫突兀的違和感，反倒有一種牽引般的魔力引人入勝。



一個說謊，一個說愛（國家兩廳院提供 / 攝影：李佳曄）

「我直直走向評斷我的人，卻也逐漸消失。」

——《一個說謊，一個說愛》

這是整部作品中最打動筆者的對白，相信不同的觀眾能在其中找到了屬於自己的吉光片羽。說實話筆者作為第一次接觸亞倫·路西恩·奧文的觀眾，同時也是看過克莉絲朵·派特（Crystal Pite）《欽差大臣》的重度粉絲之一，看見兩位編舞家都有使用類似手法的既視感當下，是一個蠻大的衝擊與失落，然而這並不能蓋過此次演出背後的所有企圖與用心。

在筆者比喻為多元現象的作品結構中，2022年的雲門舞集《霞》以及薩維耶·勒華（Xavier Le Roy）& 余美華《Still (life) in Taipei》都乘載了部分表演者的個人意志在其中。編舞家作為梳理的第三者，個人的藝術主張則是形成強壯的支架在作品背後默默支撐，些微稍重的簽名筆觸都是斟酌再三才落下，甚至淡化而消失。取而代之的，是表演者與表演者之間、觀眾之間更加纖細的共感與連結。因此筆者個人的觀舞經驗縱然有所影響觀看整體作品的體感，但亞倫·路西恩·奧文所彙整的整篇故事，以及多種程式化的劇場手法，仍然是值得細細咀嚼的亮點之一。

反觀，此次《一個說謊，一個說愛》的肢體調性，確實擁有一些近距離與低水平的表演訴求，國家戲劇院的環境是否為該作品的最佳載體著實有待商榷，而舞者同時發聲與舞蹈，某程度上讓我們在作品中不停地看見「人性」，但也必然地消耗舞者更多潛藏的肢體張力與體能。

作為真誠表達人類處境與現況的作品，《一個說謊，一個說愛》極其繁瑣卻也樸實，他宣告了人與人相處之間的故事生態系，以及不得不面對各種情感背後所交織的無解與矛盾。作為可能干涉的第三者，我們是否能夠聆聽他人聲音與身音，況且做出具有包容力的回應，應是比起過多的原理及後設，亞倫·路西恩·奧文更想傳遞給我們的一封信，同時留給時代的一小段訊息。

## 隨時代演化的AI舞譜——《泰·未來》

演出 | 皮歇·克朗淳

時間 | 2024年3月8日19:45

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



泰·未來（國家兩廳院提供/攝影李佳燁）

文 簡麟懿（專案評論人）

我們可以如何鑑賞一名藝術家的創作光譜？從書法家顏真卿「楷書」的字如其人，直至達文西將繪畫視作一門「科學」的心理層面來看，當文字或繪畫在作品中不斷重複同一表現，似乎並不是因為擅長，而是因為在本能上偏重了某一情結。皮歇·克朗淳（Pichet Klunchun）作為一名時刻練習傳統，同時致力於演繹傳統的當代舞蹈家，不可否認的是，在他的創作當中同樣也存在偏重：「解構」。

不僅僅是2018年來台演出的《半身相》、2020年方興未艾的《No. 60》，抑或是2023年結束三年計畫的成品《野台羅摩》，觀看克朗淳的舞蹈就像是奔走在電影《全面啟動》的夢境當中。隨著造夢人看似不停編織夢境的工序正在進行，實質上卻是一步步瓦解意識原有的樣貌型態，我們對於認知與曖昧感官的界定開始模糊，也因此筆者進一步探問傳統的形貌，將在不久的將來如何改觀；克朗淳提供了我們一個走進劇場觀看傳統的渠道，離開劇場之後觀者

又能帶走什麼；而編舞者將追尋視作一種答案，【1】用盡全力奔跑的觀眾又要如何，才能追上日行千里的傳統匠人？這些在《泰·未來》（以下簡稱為《泰》）之中，似乎都提供了我們一些令人期待，又令人遺憾的現代化回覆。



泰·未來（國家兩廳院提供/攝影李佳燁）

### 假如肉身逐漸向數據靠攏

當克朗淳背對觀眾，並坐在右舞台四分之一的白色立方體時，其身前投影出的無數座銀質數位肉身，頭戴箏舞面具且肌肉紋理鮮明。在光與影不停交錯的當下，多少錯綜複雜的身型姿態貌似泥梨，更有一張臉孔面目猙獰，令人縱然不知作品身後還有什麼樣的奧秘，在門前張望便已屏氣凝神，為此祭儀的神聖性感到肅然起敬。

我們可以聽見以四拍的電音為底，整個實驗劇場如有一顆在階梯上跳動的乒乓球徘徊著，克朗淳藉由身體的演示，在微暗的空間裡如巫師般把印度史詩《羅摩衍那》魔王羅波那（Ravana）的預知夢緩緩述說。然而對《羅摩衍那》全篇文本陌生的筆者而言，所能捕捉的並非一閃即逝的文字敘述，而是在場上不停洗鍊的肢體語彙。

根據入場前所發放的〈皮歌·克朗淳《泰·未來》關鍵字〉，此舞作為克朗淳《No.60》的全新篇章，是延續六大元素：能量（Energy）、圓與曲線（Circle & Curve）、肢體同步（Synchronic Limbs）、軸點（Axis Points）、身體外部空間（External Body Space）和過渡關係（Shifting Relation），且貼合預知夢的警世寓言，以及創作者預見人工智慧可能引起的恐慌，進而攜手跨領域團隊打造的解夢之作。

相似於德國舞蹈家魯道夫·拉邦（Rudolph von Laban）的動作分析論；克朗淳自箴舞圖畫彙整而出的六大元素，囊括了動力流（Flow）、空間（Space）等動力質地，同時也獨立出更精細的身體外在同步與內在過渡之三度空間系統。他運用這樣的邏輯來發展身體表現，同時牆上投影浮現出猶如主機監控軟體的頁面，時刻紀錄著克朗淳的動作速度、音樂振幅與一系列的控制端數據面板。這些面板並不具有回應過去、未來的功能性，彼時的時空已隨著克朗淳逐步放大自身的身體演出，將觀者從古老的傳說漸漸擺渡到當下的恆河上頭。接續克朗淳之後的四名舞者，他們依據現場的上帝之聲（透過音響發送的指令），進一步延伸編舞者的身體表現，將《No. 60》中的五十九種靜態「範式」，一一物質化成為數據般的行為反應。這樣的作品輪廓令筆者想起1976年的後現代舞蹈巨擘崔莎·布朗（Trisha Brown），其作品《Solo Olos》同樣擁有數條清晰的計畫指令，而舞者在聽取指令與資訊的同時（此處可對應至〈皮歇·克朗淳《泰·未來》關鍵字〉），同步也要處理現場的舞蹈，以及些許人性化的自身情緒，更可以依照個人判斷，反覆執行重複／解構／再發展。

順道一提，這樣的上帝之聲，在後續也將賦權到第四面牆的觀眾身上。同樣擁有《Solo Olos》既視感與輪廓的《泰》，隨著克朗淳自身偏重解構的編舞下，漸漸顯現出過度人為操作，而讓作品逐漸走向不可控的搖晃邊緣，並且悄悄地將筆者拉回魔王羅波那的陰鬱夢境，感受到身而為人的無力與徬徨。



泰·未來（國家兩廳院提供/攝影李佳燁）

傳統未來化 VS 傳統科技化

相較於《No. 60》所傳承 / 演化的傳統技藝，《泰》的科技比重佔了極大部分的篇幅，並受到「解構」的影響，舞者的身體似乎成為了傳統科技化下的工具與產物，以致於精神上的演化不容易被察覺。

「傳統未來化」與「傳統科技化」的差異在於，筆者認為未來化一詞可延用舞蹈評論人李宗興所說：「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」

【2】，舞蹈的當代處境與傳統田調並不處在二分法的歸納之下，而是一種重複綿延、質變的演化過程；而科技化的現象在於執行者對於技術手法的「依賴」，它興許將文化原有的分子結構以不同的形式呈現，但原有的文化精神仍舊停留在原先的時間維度，抑或服膺於當下的人性之中。

一者是未來進行，一者是未來完成，作為《No.60》與《泰》的對照，後者依舊有其辨識度，然而僵化的型態還是相較於悲觀的。

回看《泰》的結尾，克朗淳以一種AI舞譜似的方式，循序漸進地讓觀者感受 / 看見自身即將被賦予的權力，同時憑此來影響對於數位肉身與舞者的動作生成；數位肉身清楚地執行80%的身體旋轉（rotation），同時兼具200%的時間速度（dance speed），而舞者受限於生理結構，並不能精準地控制身體與觀眾的速度要求。克朗淳在此賦予的「依賴」，不僅對應作品所要表述的預言及恐慌，其一貫的「解構」作品、瓦解參與劇場方式的既有企圖，也令原先有系統的《No. 60》，淪為一場AI舞譜的變形記。

結語，如果人工智慧成為一種必然的潮流，那同時也意味著傳統也必須鬆動一部分保守的疆域，才能讓活水流進其中，演化成持續追尋未來的全新解方，然而這項技術倘若一味地跟隨著人性，那麼筆者對於人性的這一部分，似乎還是比較缺乏信心。

#### 注解

1、「千年如何呈現於一瞬，表演的身體與未能理解的話語……我們共同困惑，但永遠不會停下思考，之所以有著不斷冒出的問題，說不定正因為追尋本身就是答案。」《野台羅摩》節目單〈話說羅摩〉，2023。

2、李宗興：〈貼合原民傳統與當代議題的《己力渡路》〉，表演藝術評論台，2022。



## 將「差異」哼成一首歌、一首舞、一場遊戲——《我所起舞的地方》

演出 | 周書毅

時間 | 2024年5月4日 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院



我所起舞的地方（衛武營國家藝術文化中心提供/攝影林峻永）

文 簡麟懿（專案評論人）

臺灣是一個擁有多元文化的國家 / 臺灣是一個擁有文化差異的國家，一前一後，分別一褒一貶地描述「不同」一詞。相較於後者以縱向的階級觀念來形塑文化之先後順序，前者的橫向分流，則是為不同他者的獨特，保留了純淨的本體以及能讓本體暢所欲言的一席之地。

《我所起舞的地方》（以下簡稱為《我》）由衛武營國家藝術文化中心與新加坡濱海藝術中心進行共製，舞者除了橫跨臺新兩地之外，同時也有來自香港的新住民舞於其中，是一個不停接納多元國度、語種、人種以及文化的舞蹈劇場。其中，創作者周書毅在一條主要的敘事軸線裡，開闢由不同舞蹈、聲音與身體遊戲所組成的多重支線，厚實了衛武營戲劇院三面展開的伸展式舞台，並且最大限度地拼貼作品發展過程中的創作元素，張開了一塊如馬賽克般的花色拼布（Patchwork），讓不同的色塊在不同的角落裡相互扶持與發光；如此形式對於初次觀賞的民眾而言，興許在作品的理解上顯得略為快速且複雜，但如果耐著性子去聆聽每一位舞者由身體與口述所吐露出的故事資訊，便能深深體會《我》在擺脫英雄主義下的多元敘說，讓每一個人如一顆微小的齒輪般地推動著作品——真摯且務實。

## 看似不同／相同的身體意識

開演前的舞台並不平靜，場上充斥著工廠與城市所產生的白噪音，也可以看見幾位舞者無目的地穿梭在人群之中，積極地滲透一種徬徨的忙碌與等待。同時，不同華語與英語的廣播，播送著1943年間的歷史事件、擬人化的各國筷子自白等，口述之內容如舞者的服裝色彩在觀眾席中，介於平凡與非凡之間，需要筆者奮筆疾書才能夠捕捉如空氣般分散的事件與資訊。此外，筆者也留意到上回《阿忠與我》所使用到的無障礙斜坡出現在舞台左側，雖說鄭志忠並非主角，但隨著他的出現，這首作品所期待觸及的平等關係，也默默體現《我》以及後續的報數前行、接觸遊戲與自我介紹裡頭。

差異並非目的，然而我們的世界並非烏托邦，需要透過差異才能體悟平等與大同；在正式開演後的不久，我們很快就能看見鄭志忠在舞台前緣的獨舞，在我們眼前呈現一種如九節鞭般的身體，他藉由一個不特定的支點來向外甩動線條，呈現出與其他舞者獨樹一幟的重心水平與波動。而當他與余彥芳玩著鬼抓人的時候，其電動輪椅的運用也是身體的一環，他熟稔地操作輪椅並直至舞台邊緣，像似一名賽車手般甩尾，在展現其動能之無礙時，也為作品添增了一點細微末節的刺激辛香料。



我所起舞的地方（衛武營國家藝術文化中心提供/攝影林峻永）

九位舞者在舞台上站成一排，用著不同的語言報數一、二、三、四……或是蹲下、爬行等動態單詞來前行位移，舞者們提取了本身所選擇的水平姿態，或高或低地並即時反應隨後所改變的語調和指令。我們可以看見每位舞者的舞蹈化並不均等，除了身體執行的不容易以外，也能夠依稀察覺，他們正同步在理解不同語言所傳達出的相同意義，其中所呈現出的時間差，是個人化的身體名片，也是整體社會現象的趨於統一。

即便這是一種常見的編舞手法，但在眾人搖晃的身體當中，筆者彷彿可以感覺到，這是一種以邊緣的方式在敲打中心，同時也強烈地在呼應開演前所吟唱的兒歌〈當我們同在一起〉。

### 忽視／正視彼此的分別

筆者很難描述《我》裡頭所出現的舞步，因為當中出現了多種去技巧化的身體直覺，每位舞者似乎都是採用自身的身體使用方式，譬如街舞中的鬆勁與打點、戲劇般的行軍步伐以及後現代舞蹈中清晰可見的點／線／面身體使用方式，當中搓揉了些日常訓練中所歸納出的當代舞蹈認知。

其中的合唱與身體遊戲，由眾人不同語種所合唱的〈小星星〉，描述出同一片星光閃爍的夜空；〈當我們同在一起〉的手臂接力，像剪紙人般的團結卻又能看見不同的我們／個體；舞者們以雙人為一組用胸腔夾球並進行接觸即興，分散開來之後，緊接而來的是一記令人訝異的拋接與殺球。

《我》牽動了筆者心中不住地叩問，即使再怎麼良善的多元社會，社會始終有一套用來分別彼此的評估標準，在這樣的評估標準下，我／我們能如何去忽視、正視這樣的分別？所幸周書毅為我們提供了一套容易執行的身體解方：讓舞者一邊用多元語種來哼唱兒歌〈世界真奇妙〉，並且同時挑戰對方接住來自自身不同方向的拋球。

乍看之下有點太過美好，甚至有點過度向理想的中心靠攏，忽視了邊緣的毛躁與不齊，然而《我》並非精煉烏托邦式的美好，而是最大限度地容納「分別」。



我所起舞的地方（衛武營國家藝術文化中心提供／攝影林峻永）

余彥芳說她在紐約的時候，是如何用奔跑來躲避一人獨自夜歸的恐懼；鄭志忠分享他與法國導演培松地工作時的素材是「我是一條龍」；來自新加坡的蔣佩杉說沒人記得她出生的時間；董家威跟我們介紹他是蹣跚著腳走路；洪國峰從十三歲開始學舞——周書毅讓舞者一邊用自己的語種進行口述，另一方面由其他人用不同的語種來嘗試翻譯。

翻譯的內容是對的 / 翻譯的內容並沒有錯；在最後快要結束的時候，《我》不停地在反覆敲打舞者所描述的內容與差異，在筆者的耳中，其實內容並不盡相同（正確），但隨著筆者能夠跟隨的腳步愈靠近，這些差異愈顯得沒有關係，因為他們能接住彼此，而筆者似乎也能接住這些內容。

舞者將演出前所準備的布料（同時舞者提問，你覺得他們是什麼顏色？你是對的，你沒有錯），換成了同樣米白色的形狀並組成山丘，他們一個個離開，然後舞台後方露出了與《阿忠與我》的結尾時相似的背光與魚肚白。

周書毅的作品總是在觀察常人所忽視的城市邊緣與殘影，也因此我們能從中正視這些飄逸在空氣中的棉絮與灰燼。與其說他作為衛武營國家藝術文化中心的駐地藝術家，積極嘗試地以高雄為中心對外發信，並發表《波麗露在高雄》與《我》等作品，不如說他是在捕捉抹去地理中心後的人與（他）人與記憶，試圖拋出鮮有的對話空間與聲音，如詩人般抽象，但卻也如荷馬般務實地移動與傳唱。

藉由《我》所組成的多元故事生態，可以看見周書毅的創作手法並非提煉某種高純度的身體技藝，而是呼籲多種差異的共融。相較於現下作品的清晰主體與標籤議題，《我》某種程度卸下了筆者的心防，也讓當晚的演出，彰顯了一種前所未有的和諧與溫度。

## 致贈都市人的殘酷詩篇——《走光的身體》

演出 | TAI身體劇場

時間 | 2024年4月19日 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



走光的身體 (TAI身體劇場提供/攝影Ken Wang)

文 簡麟懿 (專案評論人)

不得不說，有時候刻意地強調與引號，都是一種企圖矯正意志的諷刺與包裝，此次的作品與評論亦然。

2023年8月，首演於「花蓮文化創意產業園區」的《走光的身體》（以下簡稱為《走》），TAI身體劇場化身為「TAI文化藝術歌舞團」的樣貌來回應昔日原住民文化的歷史與變形；2024年4月，《走》遷徙至「臺北國家兩廳院」的實驗劇場中重演，即便「異」地而處，其背後所挾帶的諷刺與省思，仍如甄子丹所打出的組合拳一般低沉而有力。同時，身為非原住民族的筆者，在觀看如此「非常」原住民的演出過程中，我自己坐立難安的身形竟如一池被吹皺的春水，被瓦旦·督喜 (Watan · Tusi) 與共同創作者朱克遠 (Ising Suaiyung) 的目光所注視並且撩撥，直至今日仍感到冷汗直流，心神不寧。

身體不會說謊，至少傳統的舞蹈教育系統是這樣教導我們的，然而在展示身體的當下，身為表演者的我們與觀看表演的人們都應該捫心自問，展演（Performing）與真實（Reality）之間，我們是否忽略了這兩種都有一種虛擬（Virtual）的可能性。換言之，展演與真實都有可能是想像的延伸，端看我們如何想像人體的線條、未來的樣貌，以及原住民族的文化。

於是乎我們是否能從《走》中所揭示的對答裡頭找到實在（Actual），避免又犯下相似的過錯，又或者正視文化脈絡下的原有與權力關係，深刻省思再現脈絡下的建構與解讀，為當代注入全新的營養與想像，並且成為一趟有意義的藝術遷徙？這便成為了一個相當有趣的關注焦點。

走光的身體，還是「走光」的身體？

走光一詞，乍看之下有一種裸露的意味，只不過此一解法尚不能完全回答作品本身所帶來的抑鬱氣氛；回看到電子節目單本身，文中所提到的「當『傳統』歌舞搬到『舞台』，展示在『統治者』與『觀光客』前面，我們就已經走光了。」才是《走》一語雙關的幽默與意涵。

只不過，文中的刪除線，是否也暗喻著當主體走光，那些變形的載體依舊留了下來，因此創作者才急欲藉由刪除線來標示這些赤裸裸的真相？



走光的身體（TAI身體劇場提供/攝影Ken Wang）

正式開演前，我們可以看見宛如萬國博覽會的旗幟，洋洋灑灑地掛在由竹竿所搭建起的結構物上頭，其世界的「格局」包覆在「在地」的材料上面，儼然有一種「臺灣區」的宣示意

圖。後方的牆上則張貼著紅紙黑字的公告，清楚寫著來賓進場、長官致詞、摸彩時間與竹竿舞等進度時程，彷彿稍後將會有一場三天三夜的「豐年晚會」即將展開，令人不禁屏息以待。

隨著暖色的燈光亮起，由林源祥（Ansyang Makakazuwan）所扮演的主持人一角，以對嘴的方式，堂而皇之拿起竹筒假裝麥克風和中文／日文／英文／原住民族語所組成的拼裝車，刻意歡迎各位來賓（觀眾）以及營造出熱鬧的氣息。一般而言，在舞室文化（Ballroom Culture）中的「對嘴」（Lip Sync），是一種體現表演者自信與技藝的正面象徵，然而此處的嘲諷企圖卻提升到滿點，反倒給予了台下觀眾第一波的不安與尷尬氛圍。

而後更多的舞者們登場，他們藉由不同的組別、腳譜（TAI身體劇場以腳步為基礎發展出的獨特表演方法），悄悄地攪動中心原本應該熱鬧的大會現場。這點與開場獨自守在竹竿結構物裡頭的舞者巴鵬璋（Lrimilrimi Kupangasane），形成了極大的對比，前者具有明顯的陽性形象，後者則吐露更多的陰性氣質，如回顧在歷史中的時空旅人，見證周遭一道又一道俗世風景，其中還不免能看見芭蕾舞的刻板印象。

### 偏遠的地圖，東部的「身音」

在過去筆者觀看TAI身體劇場的作品，如《火車時刻表》、《深林》等，往往會看見食物的存在，不論是米酒、臭豆腐或是在《走》中出現的小米粽，「生存」一直是舞團所偏重的核心觀念以及聲音；這一環節也反映在我們現場所看見的繩結技藝，舞者如何將竹竿解體，建構出方形的表演領域，同時又如何重組建物，展現牢固且有用的生存技能。

光影也是瓦旦經常運用的創作手法。過去他曾在《深林》之中，用月光照亮行者回家的路，《走》裡所出現的增光膜，折射出獨舞者瑰麗又虛實難辨的柔順肢體。

凝視作為一道強烈的第四面牆，跳完腳譜的舞者們並未就此隱入黑暗當中，他們與觀眾席上「看好戲」的我們一起，以伸展式舞台（三面台）的形式包圍整個演出場域，進而加深了筆者觀看到「觀看」此一現象的壓迫感，不得不將眼角瞄向其他更令人在意的地方。

他們身上一襲朱紅的服飾，並不代表任何原住民族的符號與象徵；筆者依稀記得紅色在瓦旦的編舞手法裡頭，是隱喻族民肉身底下所流竄的血脈，相較於族群的劃分，創作者本人更留意在身為「人」的這一部分。腳譜與作品所演變的當代舞蹈方式亦然，筆者看不見兒時「鄉土與文化」課本中的任何記載——瓦旦看似近距離地反芻自身文化過後，所迎接而來的舞蹈身體，帶有一點隱晦與破碎的原始蠕動，雖不成熟，卻保有一定程度的解釋空間，並不是那麼的原住民，卻也「非常」的原住民。

與其說是原住民，倒不如說是「人」的一部分；因此真正的觀察者與創造者，興許都是瓦旦眾人所屬的那一側也說不定？在《走》的尾聲，舞者高唱的〈我愛那魯灣〉改版，其中提到「你的家鄉在你的家鄉，我的家鄉在我的家鄉；從前時候是從前時候；現在還是現在還是……」其中歌詞瓦解了過去刻意形塑團結的一環，同時也刻意瓦解了「刻意」，在他們的心中，「你、我、他」不再是過往想像的共同體，身而為人，「我們」都是獨立的個體才是。

但「我們」是誰，這是個好問題。

### 自我他者化，避免過於爛漫的創作者情懷

《走》作為一部極為特殊的創作，娓娓道出今日眾人都已明白的真相；早在2012年以前，就有許多關注原住民文化的學者指出，當原住民服裝成為道具，這種觀光式的「文化展示」其實是一種對於他者傷口的踐踏，尤其2014年烏來部落（泰雅族）以阿美族服飾來演出樂舞，其中顯性文化的腳飾與色彩還是錯誤的，2018年南島民族論壇開幕典禮所負責主辦的原住民族委員會，更被奇美部落控告侵權。

近年來，「實踐研究」作為一種田野調查的興起，也有人指出「藝術家使用民族誌方法時，往往預設他們研究的對象是一個純粹的它者，有其特殊的內部關係，甚至於文化的本質，因而忽略全球化之下，一切事物早已被納入一個複雜的（政治的）體系之中。」【1】

以此為起點，以及瓦旦與朱克遠所帶出的《走》為例，我們或許可以深思自身作為一個觀看者，甚至作為一個觀看過程中「創造情境」的人，是否會過於二元形塑、創造他人和自己的特定角色 / 地位，而失去了理解與實踐的迴旋空間。

「以子之矛，攻子之盾」，《走》看似是以假裝來對付假裝的諷刺作品，然而在離開劇場之後，筆者細細端詳舞團所提供的電子節目單，其中所提到的「新的再現脈絡」、「重申差異」，其目的似乎比筆者所看見的企圖更要高遠，如此一來看似刻意強調對立的諷刺，反倒不如品味TAI身體劇場所帶來的叩問與弦外之音更加引人省思。

### 注解

1、節錄自汪正翔臉書貼文對Hal Foster, “The Artist as Ethnographer”的整理，2024年3月8日。



## 以身體為名：後疫情時代的舊作新編當舊作再新編——《那面牆—獨白》

演出 | 種子舞團

時間 | 2024年4月20日 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場



那面牆—獨白（種子舞團提供）

文 簡麟懿（專案評論人）

一首舞可以被看幾次？即使是同一首作品，由於表演藝術的稍縱即逝，前一次與後一次的質地內容，都有可能因為當天的氣候、心情，以及舞者的身體狀況而有所改觀；編舞者亦然，據雲門舞集鄭宗龍所說，《十三聲》也是一路修改了七年，直至瑞典斯德哥爾摩的巡演場才真正定案，於是乎種子舞團《那面牆—獨白》（以下簡稱為《獨》）的出現，似乎也不顯得那麼意外了。

其前身作為2021年所發表的舊作《那面牆》，身處於新冠疫情嚴峻的第二級警戒當中，作品核心描述人與人之間的關係，會因某些情境而被迫獨自面對自我，同時藉由一片屏幕來維繫彼此間的感情——「再靠近一點！」、「這樣看得見嗎？」此兩段互文的關係建構，貫穿了作品本身關切的社會現象，繼而被留作重建《獨》的重要素材。在這次的改編中，創作者黃文人除了邀請劉子齊為《獨》設計原創音樂，並且針對原作所使用的鏤空牆體，進行縮編與輕量化的改良以外，在舞者的編制上，也從原本了七人改成六人編制。顯然針對作品的可攜帶性，舞團亦有程度上的取捨與考量，為了往後不同的可能性進行準備。

當舊作再新編，筆者認為這不僅符合小型舞團的工作與經濟型態，同時也是留給群眾一個機會，來檢視作品是否在表演藝術的大環境中，還有再生以及再被觀看的永續可能，而受到後疫情時代的影響，不嫁接於科技的身體劇場，其傳統性能否與接踵而來的科技藝術相互匹敵，並且延續，也是舞團光譜外之受眾給予舞團的挑戰與課題。

### 硬工夫／軟實力，以張力作為主體

來自南方的種子舞團，其舞者擁有不遜於其他城市的身體能力，不論是在穩定性、爆發力或是柔軟度上的輸出，都可以看見現代舞在八零年代時期所擁有的大巧不工，以及奮不顧身的張力動能。

《獨》保留其原作的三面台形式，在舞台上進行牆體各面向的調度與轉移，在國家歌劇院的黑盒子裡面另行構建了「解構」的黑盒子空間。雖說筆者的觀看位置，仍留守在一般面向主舞台的第四面牆，但不難想像作品中的獨舞、雙人或是群舞，多半採用面向斜角的舞蹈空間，正是為了處理他者在觀看作品的轉換中，不受冷落與切割的過程。

以點、線、面作為身體運作的邏輯，「面」的大幅度拉扯以及抗衡，是黃文人在設計動作時的一大特徵。有別於後現代舞蹈的極簡主義，《獨》的舞者基本上是以全身肌肉為核心，同時往單一方向或多方向同時運行，形成一種上下置中，在身體中段保持「真空」的無氧狀態；換言之，高強度、短時間的爆發性，使得舞者的中心水平不論是高或低，即便處在一個傾斜倒置的不思議位置，舞者的呼吸方式連帶整個舞蹈的作品，呈現出一道道切割的風景，激情而有力。



那面牆—獨白（種子舞團提供）

處於這樣爆裂的小宇宙裡頭，《獨》的敘事文本本身，就是身體作為主人。在文字的出現前，觀眾僅需要享受在這樣純身體的美好當中，觀看動緩皆「炸」的身體能量和不停重複疊加的動作主題——手肘的對點擺盪、迴旋過後的身體後仰與擰轉（Spiral），以及隨之而來的反重心彈跳（Bounce）組合；直至文字的出現，「再靠近一點！」、「這樣看得見嗎？」建立起舞者與舞者、觀眾之間的關係，《獨》的孤獨感，作品中的實際距離和言語裡頭的虛擬距離逐漸被拉開，作品的層次也隨之改變不同。

### 多元生態的浪潮下，以身體為名

在舞蹈與戲劇的上下段切換當中，《獨》與《那面牆》同樣地循序漸進，將觀眾導入種子舞團於2020年至2021年間的新冠疫情當下，所遇見的情境以及急欲突破現況的心情。有別於其他舞團的差異，黃文人並沒有傾向線上劇場與科技藝術的擁抱，可能是身處的地理環境影響，興許也和創作者本身的美學經驗有程度上的關係，故我們可以看見種子舞團對於身體的重要關注，有相當大的佔比出現在其作品當中。

而全球性疫情影響世界經濟、治理以及文化交流的時候，由藝術家投入遠端交流、強調「跨域」的合作關係，也間接鬆動了我們對表演藝術的概念、品味與理解。此時筆者再看見種子舞團這樣保守「純粹」的身體劇場，一方面感到珍惜，一方面感到好奇的是，整體大環境對藝文的關注，如果逐漸偏向以科技為名、以視覺藝術策動表演性的作品為中心，那麼以身體為名的傳統，是否需要尋求轉變的可能性？畢竟裹足不前便是落伍，種子舞團對於現代舞/技藝的鑽研，未來勢必要與大環境的浪潮進行拉鋸，彼時，來自南方的獨白是否強而有力，恐怕將會是我們如何定義當代的關鍵之一。

## 以「獻祭」反省當代暴力——《火鳥·春之祭—異的力量》

演出 | 舞蹈空間

時間 | 2024年5月10日 19:30

地點 | 國家戲劇院



火鳥·春之祭—異的力量（國家兩廳院提供/攝影MIAO's photography）

文 簡麟懿（專案評論人）

《火鳥》（1910）與《春之祭》（1913），分別是二十世紀初的傳奇人物，史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）所譜寫的三大芭蕾舞劇之二，此兩曲不僅奠定了其原始主義的美學視野，同時也讓往後的作曲者對節奏的想像更為豐饒。其中充滿變化的樂音與不規則的節奏分佈更是一大特色，他不以過渡性的樂句來連結主題，反而是突兀地將一個段落切換至下一個段落，形塑出強而有力的驟變、前衛且獨具辨識性的創作色彩。

過往透過史氏作曲來進行創作的舞蹈家們，如莫里斯·貝嘉（Morris Bejart）與碧娜·鮑許（Pina Bausch）等人，多半著重此兩曲的故事性與音樂性。然而伊凡·沛瑞茲（Iván Pérez）提取的是其本質中的一部分——與《火鳥》同名的異國色彩以及《春之祭》中的獻祭儀式，來作為創作《火鳥·春之祭—異的力量》（以下簡稱為《異》）的反思與基調；作品中大量出現的法國人類學家勒內·吉哈（René Girard）「慾望的模仿理論」（Mimetic Theory）【1】，也為伊凡提供一個探索「異己」與「自我」的思考脈絡。他爬梳了部分社

會中正在進行的現象與殘影 (Déjà vu) ，在控制模仿與暴力的過程中，將一路以來對人性的洞察與預示，透過混亂、殘酷以及瘋狂的形式娓娓道來。

### 神聖與暴力，再現一九一三

演出的開場始於觀眾尚未入座之前，駱宜蔚所飾演的「火鳥」以各種神秘、冷酷的姿態凝視觀眾席，在舞台上不住地徘徊，欲擒故縱地挑起觀眾對這號人物的好奇與注意力。其身上用羽毛所製成的背心，半開敞式地展露舞者不加掩飾的肉體，隨著樂團演奏起序幕，或上或下地不住舞蹈，如女王般的表演性儀態，散發出一股狂野、自由的奔放氣息。

《異》的舞台上是一個半圓狀的祭台，伊凡用斑斕的服飾散作點狀的分佈，其開放式的空間使得火鳥如一隻徜徉於宇宙的金絲雀，隱隱然有一種崇高的神聖性；只是當獨舞過後的眾人湧入，我們基本上可以定調火鳥就是「異己」的表徵，而眾人則是「自我」的群體展現。

一開始，舞者們在台上與火鳥玩起「一、二、三，木頭人」的遊戲，眾人進行不同組別的分類，或模仿彼此的肢體線條，或以身體的重量來擠壓對方，漸漸地，氣氛陡變，先前遊戲般的肢體演變成競逐的大跳、挑釁和攻擊，其中藉由上身擰轉所產生的旋力，更脫離了先前相對幅度較小的肢體運動，形塑出一種狂喜、甚至於暴力的精神狀態。

值得注意的是，舞者們迷幻而不顧自我地褪去衣物、以及向上拋衣等行為，竟引起了筆者後方觀眾席的議論紛紛，宛若1913年上演《春之祭》的現場（儘管此時還是《火鳥》的演出片段），一道由異教徒所繪出的圖景，台上台下之於超現實與現實的分界。



火鳥·春之祭—異的力量（國家兩廳院提供/攝影MIAO's photography）

## 當代社會的省思，以獻祭告終

在《異》的上半場，火鳥擁有極其相反的特殊性，即便她曾與舞者遊戲在一塊，可最終她並沒有融入群體，從頭到尾保持著自身所擁有的個性，直至離開；而維持著「自我一致性」的舞者們，到頭來他們陷入群體展現的瘋狂，並且在過程中抹去了自我，且消失殆盡。

根據節目單上，針對創作者與《異》的描述內容，筆者認為其旅居各地創作與巡演的背景，提供了伊凡對於「異鄉人」與「社會效應」的理解與關注。舞台上的混亂，一部分投射了現今世界的紛爭與新聞報導，一部分隱喻了文明之初，未被制止的模仿引發混亂，而混亂導致紛爭，進而集中在相對孱弱的個體或者「異類」身上，並且誘發眾人需要有一個獻祭的對象出來，而這個對方不是《火鳥》，便是輪到了《春之祭》。

非我族類，其心必異——暫時先撇除筆者對作品和勒內·吉哈思想的超譯，然而蘇冠穎所飾演的獻祭者，顯然是一個被排擠的弱勢／他者。

此處伊凡進行了一個很有趣的置換，在以往《春之祭》的對象多是女性，蘇冠穎的性別不僅象徵了當代對事件觀察的演進與選擇，同時帶有一些技巧的身體，也賦予了他「一些」可以抵抗的可能。只不過這或許也是《異》下半場相對無力的一筆，因為此處的現場，獻祭者除了再現與火鳥一樣獨舞的風景外，面對群眾，他依舊是切題地失去主動權，被迫覆蓋上散落的服飾，在吼叫、失序的吃人現場裡，無疾而終。

## 議題與表演性

整體而言，《異》本身的音樂構成就是一個龐大且不容忽視的個體，佐以伊凡切身的動機與縝密的編排，使得《異》擁有不容忽視的潛能，足以成為舞蹈空間三十五週年的大作；然而筆者認為，我們也不能夠忽視的是跨國共製的難處，在於工作時程與舞者質地的把控。

作為語言的不和諧，「一、二、三，木頭人」的中文發音出現在靈動的〈Variation of the Firebird〉之後，形成了一種辨識過程中的斷層，讓聲音成為了舞者的弱項。現場演奏的即時，也凸顯出樂團與舞團的專業未能貼合，以致於過往創作者所著重的音樂性，無法在獨舞與群舞的過程中產生化學變化的契機。



火鳥·春之祭—異的力量  
(國家兩廳院提供/攝影  
MIAO's photography)

《火鳥》與《春之祭》並不是那麼高深莫測的作品，縱然其背後的演奏困難，但史特拉汶斯基所帶來的震撼、不和諧與豐富的音響效果，是一種直觀而原始的感受。《異》所呈現的複雜邏輯，興許已遠遠超過了觀眾對於樂曲所能理解的程度，加上各種創作素材的鬆動，未能俐落地展現舞蹈空間舞者的優勢，對筆者而言實屬可惜。

回到作品本身，《異》所直面的內容並非是再現原作曲的主題與技巧性，而是更大程度地在攀索當今社會與暴力循環的平衡點將落於何方？沿用勒內·吉哈的「慾望的模仿理論」，以暴力創造和平絕非歷史給予我們的啟示，其背後的動機在於呼籲當權者應盡最大的力量限制暴力，即使訴諸最激烈的手段——獻祭。

因此在《異》的最後篇章，所有舞者共舞一段歡快的群舞，透過藝術來回應編舞家所說：「天選之人的犧牲，原應要讓我們在舞台上所建立的社會重獲和平……為了讓人性抱有希望，這個社群將走出命運，帶著同理心加入犧牲者的獻祭之舞。」【2】再回想起當今社會反對俄羅斯興戰的立場與氛圍，不禁讓人同意藝術所帶來的彈性空間，保留了眾人接納同為俄羅斯作曲者史氏的作品，以及「異己」能夠相互對話的重要性。

## 注解

1、慾望的模仿理論——「（勒內·吉哈）認為人都有『模仿他人的慾望』（或單純稱之為「模仿」 [mimetic]）……而那些被模仿的對象，可能是所謂的「英雄」、「典範人物」……模仿的慾望總是導致衝突，衝突時常導致暴力……眾多模仿者之間競爭，想要脫穎而出成為更出色的模仿者，以致模仿者彼此之間互相成了敵對者。」蔡銘偉，〈人物與思潮 / 耶穌基督的死該是人類的「替罪羊」嗎？〉，《曠野》199期，2016。

2、參照《火鳥·春之祭—異的力量》演出節目單。

## 新生代的藝術主張與觀察，《接下來——》

演出 | 稻草人現代舞團

時間 | 2024年5月24日 19:30

地點 | 臺南文化中心原生劇場



接下來——（稻草人現代舞團提供 / 攝影劉人豪）

文 簡麟懿（專案評論人）

《接下來——》為稻草人現代舞團的第一屆「新·遇見」新生代創作系列節目，由藝術總監羅文瑾帶領獨立身體藝術工作者林修瑜、舞團核心成員孟凱倫兩人，分別發表兩首個人中篇創作《晃動的時間》與《inacuanga 祂的恩召》（以下簡稱為《晃》與《祂》）。

有別於作品核心一直緊扣在環境劇場與唯心主義文學的羅文瑾，兩位新生代的編舞家將目光轉向極其細微的生活日常以及複合型的宗教信仰，透過截然不同的舞蹈屬性，來向觀眾叩問理性與感性的邊緣之際，究竟還有多少的浮光掠影和眾生相正在徘徊。

其中，稻草人現代舞團翻新的一頁也不禁令人好奇，後浪的拍打是否會成為未來舞團維度的分水嶺，進而改變過往需要用時間去細細品嚐的警世寓言與哲學思維，並且由「新浪潮」等未來生態來取而代之，迎來別開生面的新局，又或者說這僅僅是一條短暫的支線，充當舞蹈創作平台以及預告明日之星的策展性方針，也是一個值得注意與觀察的方向。



## 將日常拖入時間的皺褶

作為開演的第一場節目，林修瑜在演出開始前的五分鐘左右，悄悄地滲入舞台中心進行暖身，其他人則是精準地在七點三十分的時候入場，以純白色的衣裝以及團扇，進行了一場即時性的羽球競賽。



接下來——（稻草人現代舞團提供 / 攝影劉人豪）

整體而言，《晃》的前半段是一個將行動藝術（Performance art）逐漸舞蹈化的運動現場，四位舞者透過每次接球失敗的情境作為鑰匙，開啟了自己離場以及下一次走上舞台的門鎖，並且在舞台的方形結構上建構出星體，或是時間粒子之間的碰撞與干涉；林修瑜藉由開門的動作，或是洗頭，或是倒地，讓舞者的動作與埋藏在音樂中的聲響能夠巧妙貼合。即便有些隱喻，但仍是可以猜想出這些動作是來自舞者身上的素材，或是《晃》在排練場上所碰撞出的火花，印象樸實卻在筆者的腦海裡難以抹消。

生活即是時間的輪廓，林修瑜作為時間的魔術師，在前期擊打羽球的編排上，向筆者展現出極為有機，且提供發呆放空（space-out）【1】的可能性。可惜在轉接的過程中有些急促，舞者倪儷芬一個華麗的內外跨轉和後腳的落地，使得位於平流層的作品調性，迎來了一陣稍微驚險的上下氣流。

後半段的部分，林修瑜則是在空中展開了一塊方型的塑膠布，其概念酷似於田孝慈、李世揚和戴孜嫻在2022年所發表的《連篇歌曲》，只不過其獨到之處，在於塑膠布其中一角的崩

落，遮掩了大部分舞台立體的觀看面積。這部分的遮掩調和了舞者舞蹈化的線條，在模糊與清晰的中介之間，如同時間的長河上有一塊好風的揚帆，輕輕柔柔地將舞者擺渡在兩種全然不同的風景，添增了筆者對於時間晃動的想像。

### 信仰所賦予的彈性空間與強調個人觀點的作者論

《裊》作為孟凱倫的個人首次創作發表，編舞者所使用的題材、道具等都在在顯現了初生之犢的積極與野心；我們可以從台口中心所佇立的石頭與飾品、多種音樂風格如科儀、呼麥的混音，以及孟凱倫獨舞時的動作張力和猙獰表情，看出這些編排上的用力呼應著創作者內心極欲吐出的話語。

他藉由繩子拉扯的意向，從幕後、天上分別拉出四條強韌的草繩並綁在舞者的手上，並藉此牽引出由身體末梢所發展的肢體舞蹈，凸顯苦難所賦予身體的精神鞭笞，還有肉體所無法避免的侷限性；同時孟凱倫也透過與觀眾進行物件的交換，試圖鬆動四面牆與作品的關係，且在短短的演出時長內，於不同個體之間搭建起距離、奪去、賦予等多種的編排手法以及自身在不同宗教信仰中所看見的彈性空間與韌性。

除此之外，舞者喃喃自語的禱詞和拍打地面以成祭祀的動作，也令筆者頗是在意。



接下來——（稻草人現代舞團提供 / 攝影劉人豪）

不同於《晃》所編織的理性，《裊》的作品調性深深地往天秤的另一端傾斜，而這一部分象徵的是感性抑或是其他孟凱倫所賦予的動機，恐怕不是從《裊》的裡頭就能清楚釐清的分

野；從作者論【2】的觀點去進行剖析，孟凱倫所擁有的身份名片，不僅不適用於排灣族與基督信仰的基礎印象去做《裊》的爬梳，同時在作品中所抓取的不同宗教信仰符號，是否能夠與創作者的時空環境有所連結，進而將現實的事物轉化為《裊》的藝術主張，這一點也是需要更多的觀察與線索，才能建立起的創作脈絡。

否則，恐怕會過於專注技巧與風格形式，導致忽略作品內容與個人心理的觀察。

## 注解

1、發呆放空（space-out）為2014年韓國行動藝術藝術家Woops Yang所發起的行動藝術，並且成為各大國際城市的巡迴活動以及發呆比賽；其主張「適度發呆並不可恥，而且非常有用」，實際參與者需在九十分鐘內，不笑、不睡，眼神也不能亂飄，維持心律圖的平穩或下降。

2、電影作者論，為六零年代法國電影史上標誌性的電影理論，強調藝術可以是純粹個人的表達。

## 願摯愛與我們同行——《關於消失的幾個提議III》

演出 | 余彥芳

時間 | 2024年5月25日 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場



關於消失的幾個提議Ⅲ（臺中國家歌劇院提供 / 攝影陳建豪）

### 消失，有時候比存在更有魅力

《關於消失的幾個提議Ⅲ》（以下簡稱為《Ⅲ》）是余彥芳在2019年於羈舞劇場首演的獨舞創作，有別於系列作品《Ⅰ》、《Ⅱ》從形式的再現和觀演的界線下手，《Ⅲ》則是切入了人類學與紀錄劇場，透過部分的消失、再現、解析與重組，來建構出父親余雙慶的人格特徵和人際脈絡。

2024年臺中國家歌劇院的版本裡頭，余彥芳依舊保留大量相似的情境與內容，如貼在鏡面上的老照片、水寫布的捲軸，以及停在場外的那一台摩托車等等。然而這些符號背後的調度，以及表演者對現場空間的支配才是關鍵——她靈活地運用研究方法與檔案，透過戲劇構作、語言和行動來抹平觀眾與余雙慶這個個體之間，有所陌生的家族記憶跟時代鴻溝，並且這樣的做法，有效地讓觀眾陷入一種在人際脈絡下所誘發的共同感受，感受其黏稠、切身，還有一點點五味雜陳的動人溫馨。

### 關於……余彥芳和余雙慶的八分之一

在開演前，余彥芳與每一位觀賞演出的朋友們相互擁抱、招呼，觀眾席上的位子還分別放著一則灰白色的信封，裡頭寫著「你記得他走路的樣子嗎？站著的樣子？」（筆者的版本）；儘管眾人對表演者接下來要做的事情尚一無所悉，但身陷在觀察的過程當中、思考的滯留裡頭，代名詞的「他」已定錨了《Ⅲ》必然的調性，是一首註定要「懷念」某人的創作。



關於消失的幾個提議Ⅲ（臺中國家歌劇院提供 / 攝影陳建豪）

下方為了要更完整地論述內容，請容筆者稍微描繪一下演出過程：

余彥芳輕輕地在舞台上跳動身體，將雙手輕放在地面並轉移重心，更藉由上身的延展來牽動後腳肌腱的拉長，此時的表演者人格還沒有經過置換。「她」一頭鑽進舞台左側的被窩當中，在一連串的等待與輾轉過後，重複換上一件又一件寬大的衣服，逐漸散發出「他」的味道，或走、或站、或投球、或向遠方的朋友打招呼，直到整個人一語不發地消失，離開現場；數分鐘過後，「他」騎著車回來，拿出花生糖與汽水，招呼眾人走上舞台親近，並點播了一首康康〈快樂鳥日子〉，用著略為拙劣且不甚穩定的唱腔高歌，直到一陣關於生日快樂的沉默過後，「她」對「他」的模仿才戛然而止，將畫風從懷念拉回了現實。

以上，隨著余彥芳對身體、聲音與微觀記憶這幾點來進行刻畫，一點一滴地跳出 / 唱出，甚至接續用水寫布寫出 / 畫出關於余家一脈的家族史和相貌輪廓，我們可以看出以「消失」為題的《Ⅲ》，其實是用滿滿的「存在感」來予以填空；不過《Ⅲ》最究極的一點，還是在於余彥芳用這些人為的再現跟真確的資料（包括後續所使用的錄音及錄影），都有可能隨著水寫布和觀眾的記憶而逐漸消失，然後透過表演者下一次的落筆與觀者的回想，形成一次又一次輪迴與延續，生生不息或散作餘韻。

然後回推到紀錄劇場的核心與作用——討論與對話。

儘管余彥芳已大量提取適用於劇场的背景資料，然而這些就像是漂浮在海面上的冰山一角，僅占去整體總面積的八分之一，還有更多不可視的八分之七潛藏在海底，藉由觀眾的想像與內在對話，來強化《Ⅲ》的動機與目的。

同時，參與《Ⅲ》的觀眾也被賦予了相當巨大的責任；不論是演出前所收到的提問與信封，或是而後的上台觀看與協助重建等等，都是觀眾在進行分析、對比、對話之後的二次發掘，換言之，《Ⅲ》的圓滿以及眾人對結局懸念（黑暗中重啟摩托車的男性身影）的解讀，都仰

賴於觀眾如何對作品進行歸納與總結。余彥芳論述的那冰山一角，所刪去或沒有提及的空白，都成為了更強而有力的奠基，緊密支撐著整個演出節目直到結束，誘發無可言喻的風景與想像可能性。

### 互為表裡的身體練習曲

如果將余彥芳與余雙慶的身體作為比喻，兩者之間就像是一顆經過料理的歐姆蛋一般，蛋白與蛋黃相互融合，兼具彼此的特性與習性。

說到底，余雙慶這個主體仍舊不在現場，所有關於「他」的形容，都是「她」在我們面前所描繪的虛擬劇場；喬車位、推櫥窗、拉鐵門以及起床的身姿，余雙慶就如同一位站立在夕陽餘暉下的英雄一樣，藉由匪夷所思且神乎其技的身體重心，他喬出了我們對於日常物件所無法到達的位置與空間（起床的部分甚至可以跟瑪莎葛蘭姆技巧有所連結），而余彥芳的背影宛如一名當代的京劇伶人，唱念做打無所不通，無所不曉，將遺落的故事納入自身載體轉化，轉化出一見如故的「父」與「女」，互為表裡。



關於消失的幾個提議Ⅲ（臺中國家歌劇院提供 / 攝影陳建豪）

作為一個表演形式和家族史交互觀察的劇場實踐，《Ⅲ》所蒐集的樣本或許過於私密且稀有，卻擁有著極其強烈的社會性與地域性。這也不禁讓筆者想起自己的父親，以及對於他國男性形象所拓印出的認知，前者是如此相近，後者是如此區別。

筆者好奇余彥芳是如何透過紀錄劇場，來呼喚出如此溫暖的反省與問句，也不禁想一看再看這類型的作品；儘管逝者已逝，但願此等摯愛能永遠與我們同在，迴向身邊所有還未消失的珍貴提議。

## 三種微觀世界的巨大化——「春鬥2024」重開機

演出 | 雲門舞集

時間 | 2024年5月26日 13:30

地點 | 雲門劇場



BE THERE (財團法人雲門文化藝術基金會提供 / 攝影李佳擘)

文 簡麟懿 (專案評論人)

睽違六年的「春鬥2024」再次登場，然而「春鬥」一詞，它過去不僅僅是意味著生機盎然的春季氣象，同時也代表了雲門舞集子團，雲門2所專屬的年度展演平台——熱血、大膽以及實驗性。

彼時雲門舞集以成熟穩重的舞風在海外奔波，雲門2則承擔國內社區關懷、挖掘年輕世代的社會責任，廣邀新生代的優秀編舞家為舞團進行創作，如伍國柱、布拉瑞揚、黃翊等人，甚至連如今的藝術總監鄭宗龍也赫然在列。

由於執掌的任務面向不同，兩個單位在作品的創作風格上，還有舞者的身體表現也大相逕庭；雲門舞集的舞者長期以拳術、太極導引作為訓練，故形塑出內斂、鬆弛而有勁的「雲門身體」，反觀雲門2的舞者則是受各種不同的藝術家影響，不論是現代舞、舞蹈劇場或是與科技藝術互動，其外放張狂的精力總是讓人感到意猶未盡，眼睛為之一亮。

而今「春鬥2024」的重啟，鄭宗龍、蘇文琪與王宇光的創作某程度上來說，依舊維持了當年與時代同進退的滾動和企圖心。畢竟自疫情以來，表演藝術的進展早已改頭換面不少，從舞蹈影像所誘發的線上劇場與科技互動藝術、女性主義 / 平權運動所帶來的意識抬頭、藝術永續的淨零轉型，甚至是實踐研究 (Practice-as-Research) 的批判性反思，也進而影響了三首

作品的選擇與走向；或許，相較於當年鄭宗龍在新舞台拋出《莊嚴的笑話》時的別出心裁，還有布拉瑞揚丟出《搞不定》的意料之外，今年的「春鬥2024」相對保守許多，但不妨連同其他企劃——「正在進行中！Work in Progress」以及「戶外市集 / 戶外音樂會」的微型策展也納入觀察，探看「春鬥2024」的重啟是否能成為具有昔日潛力的未來風向標。



身土（財團法人雲門文化藝術基金會提供 / 攝影李瑋琦 Wei Chi Lee）

微距世界所帶來的感官經驗改寫《身土》

由鄭宗龍、全明遠與林強三人首度攜手打造的舞蹈影像《身土》，是一部以近距離拍攝人體細節，並且透過瑰麗迷幻的遐想，連結肌肉紋理和自然景觀意象的「國家地理頻道」；其微距世界的身體脈動，與日前《毛月亮》的宏觀宇宙縮影相比，恰好形成截然不同的哲學視野。一種不同規模所達到的視覺衝擊，以及神性與物質性的精神穿越。

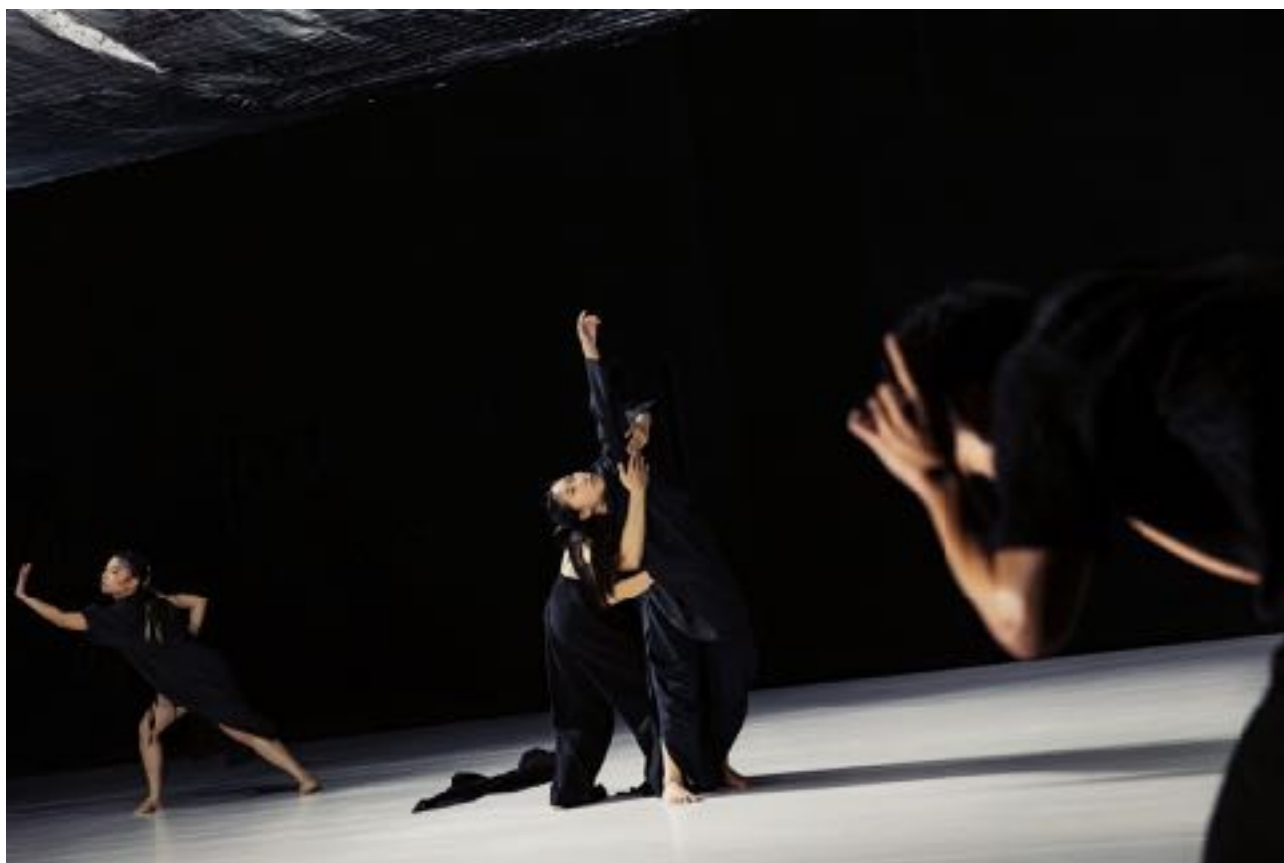
如沈復《浮生六記》中所述：「見藐小微物，必細察其紋理，故時有物外之趣。」鄭宗龍藉由時間與鏡頭的雙重施力，微距高速捕捉到舞者黃燮雅的身體景觀，並將其耳朵以為洞穴，落下的皮屑形塑成風吹砂，在一層層肌理的山巒地走中，連續翻閱肌肉骨骼之間的感官記憶與結構變形。

《身土》的概念，源自於《維摩經疏記》中所提到的「身土不二」一詞，揭示人與自然的相互影響，如因果般難以分割。然而筆者將《身土》視作鄭宗龍再一次對自然現象的著迷與感悟，他嘗試改寫我們對於一般事物的感官認知，更藉由時間軸的過度與衰竭，將動態與靜



止、微距與宏觀等矛盾的界線給模糊掉，提示某種沒有目的性之災難 / 變革，以空洞、永恆的流態持續進行著。

值得一提的是，在《身土》中除了「環境」，並沒有任何角色與情節的鋪陳，黃嫩雅如盤古開天後的一日七十化，將身體全然奉獻給了土地與砂石的塵囂。儘管在觀賞完整部作品之後，眾人興許是受到微距高速攝影的震撼而久久不能自我，又或許是在這趟寂然無情的旅程中對結局無動於衷，然而作為一個創作者的全新里程，舞蹈影像的潛能似乎仍值得持續觀望。



可以是無題（財團法人雲門文化藝術基金會提供 / 攝影李佳擘）

策動語言的表演性《可以是無題》

過去蘇文琪的創作骨幹，一直是圍繞在當代藝術之於數位時代衝擊下，所延伸的提問與省思，不過綜觀整部《可以是無題》，此次新媒體介入的痕跡相對較少，更多的是聚焦於舞者如何整理天災所帶來的情緒，以及身體如何產生回饋的後日談。【1】

作為破題的奔跑，舞者黃柏凱立足於舞台中心，以一種無法自主的拖動，前後不停揮舞著雙手並產生位移，同時，其背後所不停流逝的殘影——四〇三地震（2024年花蓮地震）的口述錄音（Talk），以及另外四名舞者的冉冉徐行（Walk），兩者的激動與冷靜形成了強烈對

比，並且也流露出編舞者在討論這樣議題時的方法論及敘事軌跡。但畢竟是後日談，蘇文琪與五位舞者所提供的姿態，勢必有其必要的理性與處理；可即使是後日談，筆者認為在面對真實與再現的揀選時，還是應盡可能建構出適合的戲劇構作，避免散亂的資料阻塞了觀眾與作品之間的距離。

回到作品，舞台上緣所吊掛的大型太空毯，藉由銀色面的倒影、皺褶，以及隨舞作進展而不停下降的壓迫，將舞台凝聚成一個如小人國般的世界，使其觀者對於「凝視」的體感更趨於顯性。

舞者不停舞動的身軀，各自對應著口述錄音以及他們反饋的處理態度，譬如黃柏凱始終沉浸在自身的恐懼當中；侯當立透過摺衣服與穿上的肢體行為，顯現當下泰然的安定與自我心理的調平；王鈞弘不斷用衣服蓋住自己；其中一名女舞者則是用肢體畫出各種如震波般的弧形。

以五種身體來策動語言的紀錄方法和表演性，蘇文琪持續驅動時間來影響聲音、身體以及劇場的變質，擁有著無庸置疑的真實性，儘管當中的人為變造與編輯過於銳利，但依舊讓筆者重溫了地震當下的記憶和衝擊；然而作為一個紀錄劇場的硬傷，《可以是無題》的辯證立場相較貧瘠無力，縱然資料式訪談也是一種「真實的面貌在劇場呈現」，可資訊疲勞所帶來的停滯感，或許會降低觀者參與思考的動機與目的性，失去了劇場介入的必要性，並且讓《可以是無題》的微觀世界沒有一個後續的結論以及內在交流。



BE THERE (財團法人雲門文化藝術基金會提供 / 攝影李佳曄)

## 一道背影的蝴蝶效應 《BE THERE》

《BE THERE》的起點，源自於創作者王宇光自身在維也納金色大廳音樂廳後排的一段小插曲，並且藉由這個插曲的魅力與迷幻，將其轉化成一道道引人入勝的舞蹈風景；如果要更深入地形容之，他就像是在一趟必須不斷向前推進的旅途當中埋下定時炸彈，透過多重的轟炸來喚醒筆者過去對於「春鬥」的豐富官能，以及少許的幽默、曖昧和大膽抽象的放蕩不羈。

總之作品先從最一開始的「凝視」開始，五位舞者從觀眾席開始滲入劇場，以及透過長時間的凝視來誘發觀者察覺他們的動機——邀請一位觀眾歸還事先遺留在觀眾席位上的模特人偶（的上半身），並且短暫參與舞者的肢體行為。

王宇光大膽使用劇場裡可以動用的既有元素，利用布幕切割出三種不同的舞台空間，其中憑空抽走簷幕的魔術手法，更帶來令人驚呼的娛樂效果；他也不避諱地大幅採用各種風格化的舞蹈肢體，例如Gaga Dance中常見以鼠蹊部來驅使脊椎的滾動，【2】催生舞者們同質各異的肢體語言，以及近似於街舞的重複打點，進而不停晃動與敲打空氣的身體動能等等，當然太極導引中纏絲勁的概念，雙人交纏且擰轉肩膀、手腕的互動肢體也在其中。另外還有一道風景，是一名女舞者採用演出前從觀眾席得來的模特人偶，並透過瓦解局部身軀來拼貼出詭譎人形的視覺印象，亦是一絕。

整體而言《BE THERE》的現場，充滿了各種不同的驚喜與身體奇觀，概念是從王宇光當時的凝視經驗為始，被凝視對象的背影告終，清晰而容易體會，即便收束的過程奠基在複雜的身體運作機制，卻不影響觀眾如何品味來自表演藝術的餘韻和身體感，是一首強而有力的快節奏小品。

## 微型策展的持續力與未來觀望

「春鬥2024」的三首作品，分別以不同的形式概念來刻劃出創作者近期的身體提案，其中鄭宗龍《身土》的輪廓，與早些時候Meimage舞團在臺北中山堂所發表的《林相繽紛——從肉身到虛擬的極相與無相輪迴》有所疊合，同樣都是藉由陰性的女體來開闢微觀世界的觀察，也反映出同時期創作者著眼的目標以及方向。

「正在進行中！Work in Progress」的階段性呈現，更吸引部分觀眾搶先購票，走入雲門排練場的空間中觀賞作品的未完成。相較於作品的完整性，演後談的含金量更吸引筆者期待，可設想未來建築物的成形，必然伴隨著過去的裸露鋼筋和水泥，同時也提出未來創作的一種可能性——階段性呈現；有別於現今製作的大幅預算與厚重議題，在有限的資源及時間下，創作者眾未必得在第一時間交出不許失敗的成績單，精簡的編排與有力的概念，也利於培養觀眾參與創作者的創作歷程，一種更具有生命力的生產方式。

「春鬥2024」時隔六年回歸雲門劇場，等同於在現今舞蹈創作平台眾多的戰場裡投下另一枚震撼彈；昔日雲門2已與雲門舞集進行整合，「春鬥2024」的時代意義才正要展開，一方面我們或許可以觀察新、中生代編舞者與表演藝術的演進如何發展，一方面也須戒慎恐懼，莫讓微型策展的實力如1950年代末法國新浪潮的電影作品一般，偏重形式而輕忽內容的困窘，形成雨點般的平台現象。

## 注解

1、後日談（ごじつだん），為日語用詞，是一種描寫主線劇情結束後之故事發展的故事形式。

2、Gaga Dance是由以色列巴西瓦舞團（Batsheva Dance Company）藝術總監歐哈·納哈林（Ohad Naharin）多年來開發的肢體語彙，源自於對身體的療癒和持續變換動能的探索；分為Gaga for people 與Gaga for Dancer兩種。

## 《上造》的訓詁學，傳統與當代的交互疊合

演出 | 許程崑製作舞團

時間 | 2024年6月22日 19:30

地點 | 水源劇場



上造（許程崑製作舞團提供 / 攝影歐珀豪）

文 簡麟懿（專案評論人）

《上造》，送走也；意指一場「送走Sàng Tsáu」的祭典，同時也是許程崑製作舞團於2022年所發表的沉浸式舞蹈作品，將原本民間臘月廿四祭灶節的送神儀式，轉化成顛覆傳統鏡框式舞台的開放式演出。

《上造》的創作基底源自於編舞者許程崑家中經營殯葬業的獨特環境，以及彼時新冠疫情所帶來的諸多紛擾和淨空。許程崑更藉由訓詁學中的聲訓一法，創造出《上造》的一語雙關，把心中的祈願直達天聽，不僅送神也進一步創造（神），透過舞者所扮演的七寶：金、銀、瑪瑙、珊瑚、碑礫等物，帶領觀眾在諸神的悄悄行進間，揮一揮當代藝術的衣袖，不帶走絲毫傳統祭儀的雲彩和包袱。

回顧其過往的創作歷程，不難看出許程崑對於祭儀文化、死亡與新生之熟稔以及偏好，時常徘徊在不可視的生命經驗與邊緣當中，尋求肉體所不可承受的抽象與非日常；加上長期與舞

蹈家古名伸、何曉玫等人工作的經驗脈絡，許程歲打造出近距離的身體美學亦是有其淵源，並非無心插柳的文化拼裝。

一般來說舞蹈的本質會強調出神入化，然而細觀許程歲的「出生入死」，此次《上造》的沉浸式舞台則考驗了舞者如何在充斥觀眾的夾縫中求生存；筆者將每一次《上造》的舞者與觀眾間的互動，都視作是一場表演者在作品裡頭的冒險，冒險不一定有用，但卻能激發觀眾的好奇心。跟隨著觀眾在許程歲所指定的紅燈區域中自由走動，筆者也在默默觀察舞者如何迎合這些艱難的困境，畢竟請神容易送神難，如何在觀眾隨機遊走的混亂中，試圖創造一些秩序，對編舞者、舞者與觀眾來說，無時無刻都是一件極具創造性且不甚容易的事情。



上造（許程歲製作舞團提供 / 攝影歐珀豪）

#### 消弭鏡框的邊界，劇場裡的沉浸式美學

《上造》一作，分別以「迎賓」、「歹物仔」、「儀式」、「大祭大霧」與「送神」五個章節所組成，舞者一開始散佈在水源劇場的各個空間，以偶戲般的姿勢形象維持不動，觀眾必須穿梭在佈滿虎頭銅鈴、黃色符紙以及紙紮工藝裝置當中，才能尋覓到編舞者所指定的特殊空間，選擇站立或坐定的一隅來靜待舞者後續的變化。

觀賞動線一共有四種形式，在最初凝視作品的過程當中，觀眾會先以圍圓的環佈視角，如同編舞者試圖營造的天公爐形象來觀看作品；其次會藉由舞者的明示，將觀眾送往看野台戲的

第四面牆一隅；而後再改往放射狀的中心場域，成為被獻祭的對象；最終才開放成自由行走的沉浸式劇場形式。

七位舞者象徵七位神祇，他們分別催動自身的局部肢體以拍打、轉動肩膀、手指彎曲等方式來進行舞蹈，也因為有其規則的限制，更使得每一組別的視覺畫風有所不同；以筆者臨場的感受上來述說，舞者們如同一位抽象畫家在沒有相框的畫布上揮灑一樣，將名為身體的顏料濺出邊框，時不時地透過眼神或軀幹的介入、穿梭在觀眾原本靜坐的一隅，有意無意地去抹掉第四面牆的存在，定錨沉浸式劇場的標籤與輪廓。

近年來，沉浸式劇場對觀眾而言早已不是一個什麼新穎的提案，然而許多編舞家仍大張旗鼓地將觀眾席從劇場之中消失，並且利用黑盒子（Black Box）劇場原先擁有的優勢，如隔音、避光以及阻絕外部的干擾等等，形塑出一個如場域特定（Site-specific）藝術般的開放式場域，其意圖便在於從內部空間中重新創造一個凝聚時空的存在，這一點，許程巖《上造》所聚焦的舞作中心亦然。

筆者認為，刻意地擾動觀眾和抹掉第四面牆並無不可，只是凸顯出了一個有別於《不眠之夜》（Sleep no more, 2011）和《微醺大飯店》（The Great Topsy, 2021）的時代現象；前面兩者將作品的內容與場域特定藝術的概念相互編織，結合了客觀環境條件與開放式的多元視角／距離，而許程巖的《上造》則是編舞者嘗試發展出一個「劇場裡的沉浸式美學」【1】，還有對應既有的創作模組與上述的沉浸式劇場，提出一個解鎖與重新編碼的企圖心以及回應。



上造（許程崑製作舞團提供 / 攝影鄭存好）

以五為數的祭儀性舞蹈，當代表演藝術的內在和諧

值得一提的是，《上造》除了有七寶、天公爐、吻獸等外在符號充斥在場域當中，內在還有對應五行的風水堪輿和整個作品的儀式感相互契合；例如金——虎頭銅鈴的連續敲響、木——紙紮藝術的竹編曲線（應是天公爐的設計，但以視覺上來說，更像是帆船的形貌）、水——如極光般流動的七彩斑斕、火——吻獸造型所吐露出的煙霧瀰漫，以及土——動作 / 音樂設計各種接地氣的肢體水平與選曲。

五行學說在過去是一種古代中國的哲學觀點，不僅應用在政治的佈局、醫食的藥理依據，還有整個人體宇宙的內在配對與和諧；筆者想要呼應的是，一如評論人李橋河曾提出「（《上造》）看似一齣尋找身體的創作，實則是對於世界觀的構思。」【2】，不論是《上造》與「送走」一詞的聲韻交疊，或是不斷更易的鏡框式和沉浸式劇場視角，乃至於作品的動作設計搓揉了部分現代舞蹈與傳統肢體 / 技藝的殘影，許程崑的作品反映了當代表演藝術的一種趨勢與回應，即是脫離過去的傳統文本，同時也開闢出和後現代「不的宣言」截然不同之道路，【3】形成一種全新、完整的世界觀，疊合各種層面的可能性，並總結過去數年來市場所淬煉出的成果。

此一現象相較於過往先進的嘗試突破與大膽實驗，更趨於一種多方平衡下的穩定性，一言以蔽之，我們似乎又重回了尋求完美的康莊大道，只不過當代表演藝術的完美似乎更趨向於八邊形，透過不同角度的觀點與素材所結構，形成所謂的「正解」；然而這樣的正解是否也同時失去了某種批判性思維，形成一種具可塑性但常規化的藝術主張，則是仍待持續觀察的現象之一。

注解

1、蔡孟凱：〈從「沉浸式劇場」到「劇場裡的沉浸式」（下）〉，《PAR表演藝術雜誌》，2024。

2、李橋河：〈觸身獻祭的協作儀式《上造》〉，表演藝術評論台，2022。

3、伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer）於1965年發表「不的宣言」，內容反對舞蹈之於技巧與故事情節的仰賴，並企圖還原動作本身純粹中性的特質，此觀點亦是後現代舞蹈史的重要進展之一；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。



## 大廈背後的一片雲朵——淺談《惑星の放浪》

演出 | 白蹈場

時間 | 2024年7月20日 19:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場



惑星の放浪（白蹈場提供 / 攝影張家豪）

文 簡麟懿（2023年度專案評論人）

（一般來說）自由，無設限；但並非毫無設限。

《惑星の放浪》中譯為「流浪的行星」，意指一枚行星在浩瀚的宇宙裡不斷地流浪與追尋；放浪一詞，或許投射了編舞家戴啟倫心中，嚮往自由的其中一枚鑰匙，然而從筆者的觀點看來，我認為《惑星の放浪》（以下簡稱為《惑》）是此次編舞家戴啟倫從一棟以純肢體所落成的舞蹈大廈背後，信手捻來的其中一片雲朵——即膨脹的慾望，也是當代藝術的興起與危機。

在通篇的作品中，作為主角的「惑星」似乎並不存在，但可以確定的是，作為唯一的男舞者，黃立捷儼然是一根不可或缺的主心骨。他開啟了作品的第一個同心圓，以清晰且頗具辨識度的肉身，撐起了與鄭希玲的雙人舞以及背後操作LED燈技術的幕後角色，換言之，是一個充滿存在感的建築物；而舞者背後包裹整部作品的題材，是數種充滿迷幻和後搖滾（Post-rock）的意象與氛圍，挾帶大量留白、不加修飾以及開放性的思辯空間，使閱讀其作品的觀

眾難以捉摸，更將眼前好不容易豎立起的建物徹底瓦解，彷彿陷入了一陣渾沌未明的宇宙鴻蒙裡頭。

虛無或存在主義，不同的自由

《惑》的整體結構，由同心圓、（火星）登陸、大海、山林以及火箭飛升等不同的投影視覺所組成；看似有稜有角的段落章節，在舞者的身體表現上卻未必能看出承先啟後的起承轉折。相反地，作品呈現一種鬆散的編排結構，在每一位舞者的進退場當中，似乎都保有個人詮釋的自由與權力，譬如開場的同心圓。



惑星の放浪（白蹈場提供 / 攝影張家豪）

燈光設計鄭智隆透過強烈的冷光與煙機，在地板上打出數道不重疊的同心圓，五名舞者以順時針的路徑，或滾或跳或滑行般移動。至此，圓的意象是相當明顯的，只不過表演性的身體卻未必然；即便身體確確實實地存在過，但不論是一瞬或者永恆，戴啟倫所使用的手法似乎比鄭智隆所呈現地更加抽象，甚至帶有多種維度的解釋空間，也使得前後兩者在作品序篇的營造上，有著極為強烈的違和感與衝突。

假定同心圓的「存在」先於圓的本質，然而舞者的肢體就好像否定了同心圓的表象，進而強調了其無法掌控的規律與真理；緣起於沙特一脈的存在主義，認為人必須創造自我存在的意識與價值，才能彰顯對世界認知與判斷。因此被放置在舞台上的舞者，某種程度理應貼合足下所形成的圖形，但按照戴啟倫的做法，五名舞者似乎都抹滅了足下圖形的意義，他們擰轉

身體時所產生的平圓、立圓以及斜圓，既是否定了筆者眼前的直觀與明證性，也是對鄭智隆的存在進行了反抗與拒絕。

回過頭來說，《惑》所著眼的是自由的無設限，還是毫無設限的自由？如果以戴啟倫所賦予舞者的表演性作為主體，筆者個人認為更傾向於後者；在一個沒有嚴格律定下的身體執行方法看來，《惑》之品味處在一個發散、昇華的邊緣，具有一股常態分佈的隨機過程，並以不同的速度在不同的方向下進行布朗運動。【1】

現代或當代藝術，多元的藝術取向 / 膨脹的慾望

如果說存在主義認可了法國哲學家沙特的「自律即自由」，那麼虛無主義所正視的，或許是在不存在的流浪與迷茫之中找到自在。

除了前面所提到的舞者黃立捷，擁有著清晰的人格與定位，另外四位女性舞者則扮演著某種出神且得以穿透的角色；她們以一種搖晃而無定向的身姿，擺盪著華爾滋的舞步（Balancé），在大海青煙的色調裡不停變形；她們砍下黃立捷的腦袋，在循環永動的螺旋圖紋前進行獻祭；她們更將人頭在一陣警示的紅光當中，當作前往太空的火箭升空；她們就像是意識的解放者，帶領人類的產物前往下一個紀元，並在一個編舞家命名為「黑星」的神秘天體中消失殆盡。



惑星の放浪（白蹈場提供 / 攝影張家豪）

隨著這些充滿活力的實驗與表現，戴啟倫在最後一幕讓空間滯留；時間持續遊走的留白與等待，彷彿是預示著當代藝術這數十年來的複雜與快速發展，如同竹籃子打水一般，在最終淪為一場虛無的幻境。

在這段開放性的「靜默」當中，戴啟倫有意無意地拒絕讓更多無意義的事情來填滿劇場，藉由最後「黑星」一景的畫面，沒有舞者，只有數顆黑白二色的乒乓球從高空中落下。雖然未必比其他更具「存在感」的作品更加出眾，然而筆者心中膨脹的慾望卻在《惑》的最後一刻煙消雲散，達到一種與心靈（Hridayam）、舒適（Hygge）同樣高度的想像空間。

如果我們期待在《惑》中看到更多，那迎面而來只有一股渾沌而無定向的氣團。但如果我們在《惑》中放下期待，遇見的將會是一股沉浸式的流浪與沉澱。

從舞者黃立捷與鄭希玲精湛的雙人舞中，我們可以判斷《惑》之中仍舊有具傳統性、屹立不搖的主體所存在著。然而《惑》的本體並非在這些肉眼可見的純肢體身上，而是其身後的投影，以及那些被驅使的當代藝術 / 科技藝術。

如何與這些持續進化的當代藝術進行互動，又如何釐清這些當代藝術膨脹過後的影響力，這始終是一個值得討論的議題，同時這也是在漫談自由過後，《惑》註定無止盡的流浪與追尋。

## 注解

1、「布朗運動」是一種微小顆粒在流體中進行的無規則運動，是一種科學家在建立隨機模式時不可或缺的基本工具。

## 我不是一個人——第一屆《獨自跳舞 Solo Dance》舞蹈創作平台

演出 | 陳群翰、陳璽尹、郭研華、蕭景馨

時間 | 2024年8月17日 19:00

地點 | 寶藏巖國際藝術村



獨自跳舞 Solo Dance（賴翠霜舞創劇場提供 / 攝影林育全）

文 簡麟懿（2023年度專案評論人）

自2005年起，三十舞蹈沙龍、下一個編舞計畫、鈕扣計畫等不同規模的製作如時光更迭，可以看見以北部為中心的舞蹈創作平台生態，正各自藉由不同的養分來培育土壤，甚至不論強調個人研究之觀點，又抑或尋找和國際接軌之契機，這些土壤裡的有機質，都能隱隱透過策展之形式來發揮他們的影響以及後座力。

而舉賴翠霜舞創劇場的第一屆《獨自跳舞 Solo Dance》舞蹈創作平台為例，四首獨舞在四處不同環境下所產生的場域特定藝術（Site-Specific Art），隨著寶藏巖國際藝術村的獨特風貌催化下，分別開闢出了四朵迥異而同質的花田。

承上所述，舞蹈平台的性質或許可粗分為藝術市集與在地催發兩種路徑，一者廣羅形式自由的獨立製作，企圖吸引具合作相性的策展人目光，為發展中的藝術家進行鋪路；一者則是在有條件的限制下，配合主辦方拓展特定內容，為該地域的現況進行演化。第一屆《獨自跳

舞 Solo Dance》的輪廓應屬於後者，然而後者的效益往往受限於預算、環境等因素以致於曝光率不高，著眼特定場域的主辦方要如何持續擴大其能量，活絡作物與舞蹈生態的連結，並讓風中飄揚的蒲公英也能有一處安沃的落腳地，使百花爭豔的大觀園中能眾裡尋他，一枝獨秀，著實為一大課題。

在此次參與平台演出的過程中，筆者似乎看見主辦方與四位創作者的相互合作與調度，為平台找到了一種極具特色的策展方法。這不但使創作者本身能進行創作經驗的積累，更替主辦方蘊生了頗具辨識度的平台樣貌，承接過往不同單位的策展養分，進而開拓一條全新的大門與方向，將整場製作形塑出一種小型舞蹈節的流程與規模，使得四首作品能夠各自獨立之餘，也得以串聯成為一檔完整的製作演出。



獨自跳舞 Solo Dance（賴翠霜舞創劇場提供 / 攝影林育全）

當獨舞 / 流動 / 展示 / 出走，作為一個「完整」的策略

一般而言，舞蹈創作平台的演出，多半會以小品的邏輯來進行章節式的呈現，只不過主辦方卻更換另一項方式，即透過「我獨自在 \_\_\_\_ 跳舞」的命題方法，將四位演出者的作品核心套用進一種既有的獨舞形式，以此來找到第一種看舞的觀點；正因這樣清晰的主體輪廓與身體性，也才讓筆者在觀賞四部作品的當下，可以去除大量可能干擾作品的裝飾與雜質，極大限度地聚焦創作者所關注的議題。

其中蕭景馨《我獨自在“千頭萬緒的念頭”中跳舞》，雖部分撮合了舞蹈劇場與行為藝術的展示，但他藉由不斷提起的文字「What do you want?」以及其幾近癡狂的肢體，一部分提點了自身在當今社會現象中所深陷的泥沼，一部分令筆者想起2018年碧娜·鮑許（Pina Bausch）《康乃馨》來台時，一名男舞者在花海當中所展示的芭蕾舞技；兩者間有一種異曲同工的本質，也就是對於觀眾內心慾望的叩問，就像將一顆石頭丟進深不見底的黑洞，雖寂靜無聲，卻但凡有一絲回響，都冷冽地嚇人且後勁無窮。

其次，當工作人員將蕭景馨身後的兩扇大門掀開後，室內的白盒子與戶外的自然景色迎來了視覺的流動與衝突。下一首作品《我獨自在共同體的想像中跳舞》的創作者陳群翰，化身引路人並召喚觀眾，沿著木頭地板到一處水泥地，最終在一叢龐大的樹蔭底下緩緩起舞。

很有趣的是，在這裡流動的不僅僅是觀眾與演出場域之空間，陳群翰本人身上的風格流動也格外鮮明。首先是他身上以金色為底的服飾，帶有一種東南亞的形象與氣質；而身體語彙的轉化，時而武術，時而芭蕾，正如他所強調之「共同體的想像」，不僅曖昧，更牽動了當代社會群眾對於自我認同的游移感。當他在長達十五分鐘的大量舞蹈下，其中過渡（又甚至說是偷渡）的文化符號，其實象徵了某種政治強權的偏好與遷徙，例如說為何是藉由太極導引來扣動中國舞文化的板機，東南亞肢體的符號又是否能呼應到政府當局之於新南向政策的轉移？

有別於單一文化的鑽研，或是多元文化的共生和化學反應，陳群翰以流動作為一種策略，挑戰了筆者在整部作品中不斷進行的符號拾檢與辨別，也挑戰了自己是否能在這抽象的「共同體」中，釐清自身與他者的模糊認同，並且抵達他所希望觸及的「想像」之彼岸。

郭研華《我獨自在#的#跳舞》則是一個以展示作為藝術的舞蹈作品；她在一個看似套房的空間當中，拉扯出十數件環環相扣的衣服作為警示線，其中她還跳芭蕾舞，以及脫下一件又一件預先穿在身上的時裝，彷彿要撕下自身所被評價的刻板印象，最後更惡趣味地播放〈少女的祈禱〉作為垃圾車配樂，將前面的服飾標籤給打包帶走。

「展示」此一手段，十分巧妙地穿梭在四位創作者的表演當中，而「出走」，即表演者從演出場域中離場，也是郭研華與陳群翰兩人作為下一部作品引線的方式；當《我獨自在 練愛腦 跳舞》開始前，陳璽尹提前開放觀眾欣賞其個人攝影的展示，並在筆者未能察覺的節奏下，她「走進」了這塊演出場域，並且開始進行舞蹈演出。陳璽尹揭露了一種小房間裡的小房間，自溺卻又想與觀眾共享的心理狀態；在她的作品當中，總結了前面三種作品共有的表演特色：獨舞、（情緒的）流動、展示以及出走，其透過一種微距的關係性來和觀眾交流，最終的成品同樣抽象未明，卻也同樣清晰有力。



獨自跳舞 Solo Dance（賴翠霜舞創劇場提供 / 攝影林育全）

### 若花兒不凋，舞蹈創作平台的未完待續

《獨自跳舞 Solo Dance》作為賴翠霜舞創劇場策劃舞蹈創作平台的起步，其輕巧卻五臟俱全的形式可說是相當完整。雖說獨舞的邀請創作，本身可以大幅降低執行上的技術需求，以及相應的預算支出，但因應場地限制，所進行的觀眾分流與投入的人力成本，是否能換來永生花，而非階段性任務的姿態，這一點筆者認為還需持續觀察。

然而不可否認的是，創作平台作為一個舞蹈生態的趨勢，正以一種息壤的生命力在持續上漲。藉由某種策略作為同溫層的擴散、穿越光譜的經營以及團隊生存的不二法門來說，舞蹈創作平台的未來，似乎也端看主辦方的眼光與續航力；畢竟文化的投資並不是一門可視的生意，其不可視的效應往往要在許多年以後的將來，才得以化作漣漪，並於天時地利人和的碰撞下，方能激起動搖根基的後浪與礁石。

筆者認為，對一個著眼「在地催發」的舞蹈創作平台而言，「我獨自在——跳舞」其實是一個相當有力的命題，但「我」並不是一個人，故獨自跳舞，是否能就此深耕在寶藏巖這片土壤，其背後必然需要更多雙手的灌溉與滋養，才能將萌發的新芽種植成一株強壯的大樹；而團隊又是否做好了這樣的心理準備，為這片土壤付出更多更長遠的時間與策劃，或許在下一次的計畫當中，我們就能真正看見此舞蹈創作平台所具有的可行性與潛力值。



## 一盞燈的獻身 / 一抹時間的忘形，《自由步——一盞燈的景身》

演出 | 羸舞劇場

時間 | 2024年8月17日 19:00

地點 | 臺北表演藝術中心11樓排練場4



自由步——一盞燈的景身（羸舞劇場提供 / 攝影Maria Baranova）

文 簡麟懿（2023年度專案評論人）

首演於2019年國家兩廳院藝文廣場的《自由步——一盞燈的景身》（以下簡稱為《燈》），是創作者蘇威嘉為十年編舞計畫《自由步》所進行的第六部曲，同時也是他針對當代身體雕塑與城市風景的疊合與擴張，嘗試在物像與想像的透視中，以凝視手法來延展其作品有限性的通透之作。

有限性，始於僅僅一盞燈、一個平台與一道人影的極簡視覺；而「通透」一詞，則呼應近期筆者在諸多演出中所觀察到的特殊現象（興許也是一種常態）。尤其當表演者能進入某種具發散性的專注，介於入神與出神之間，行為舉止擺脫表演技法中多餘的裝飾，其半透明的琉璃色彩，不愠不火地令自己和觀眾雙方都能與作品進行穿透，進而感知到更加純粹自然的身體表現與其述說。

此外，「通透」也可以應用在不同領域表演者的身體表現之上，解釋我們為何如此深受素人舞者的吸引，同時著迷於專業表演者所凝鍊的技藝與門道，而非表面上的膚淺和熱鬧而已。



自由步——盞燈的景身（鸞舞劇場提供 / 攝影林冠群）

筆者在整部作品裡頭，更感受到了「透視」此一手法，它透析表演者所帶來的極簡視覺，將眼前平坦的孤島與身後連綿的都市景深進行疊嶂，譜寫成一幅超越感官侷限的身體風景畫；更重要的是，我們可以發現蘇威嘉透過獨舞者方好婷低限而不失細節的肉身細擰，擰出關節與肌肉纖維的神聖性，並隨著舞者一次又一次的旋轉，多維投射出令人玩味而值得細品的精神性與肉身觀，如同1960年法國編舞家莫里斯·貝嘉（Maurice Béjart）版本的《波麗露》一樣，反覆、簡單有力的跳動（Bounce）喚醒了一陣陣如春日獻祭般的生命力。

以有限的實，擴大了無限的虛

回顧《燈》的結構不甚複雜，舞者在平穩的三拍中徐圖漸進，自九大關節所引出的軌道中迸射出無數個箭頭，無限循環直至忘我，如一盞燈的獻身，一抹時間的忘形。

然而方好婷的身體表現中，或纏、或擺、或流、或者神往，將其關節擰轉所產生的正反兩面，投射出華人文化對於「陰陽」的理解與想像；而不時出現的四位腳（左右兩腳平行分開的姿態），則拾取了芭蕾美學之於身體的結構與認知，在模糊的既視感中對技法進行重新瓦解以及反覆定義。

故數以萬計的流體型態，使方好婷的肉身環狀螺旋的型態下再進一步扭轉，原先線條一致，如簽字筆般寫實且不沾染其他留白位置的清晰輪廓，也逐漸添加了陰影、錯筆、肌理還有神韻；重複且較短的筆觸，添增了某種具指涉性的神諭與內化氣質，放下的長髮更意味著表演者進入下一階段，將原先不停組構的抽象幾何圖形，拋進了某種文化的脈絡與忘我，將物象的維度延伸進想像的空間，以有限的實體擴大至趨近於無限的主觀意識和虛空。

### 貧窮劇場與神聖演員

早在早期五六零年代的劇場實驗室階段，葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）所提出的「貧窮劇場」（Poor Theatre）一詞，是一種剝離身體技法，透過減去的方式來強化內在精神元素的研究宣言；他認為傳統學院教育是一種歸納式的技法，而作為一個將自我犧牲，完全奉獻的神聖演員（Holy actor），能夠在一種非歸納式，而是演繹式的過程中拆除他與觀眾之間的藩籬，進而帶領觀眾進入心中的神聖場域，放棄偽裝進而面對毫無保留的自我誠實。



自由步——盞燈的景身（巖舞劇場提供 / 攝影陳長志）

筆者認為，蘇威嘉、方好婷、觀眾與《燈》四者之間的關係，似乎扣合在貧窮劇場與神聖演員的關係性裡頭，並且隨著疊合、透視等一連串的劇場效應，遁入一處未知的時間流域，僅存一副通透的肉身與身體符號，以及全然神往的想像空間。

首先創作者低限創作的企圖一目瞭然，舞者則在長達三十分鐘無止盡的永動中，伴隨群體（觀眾）多數的凝視與迴向，形成一個發散且開放式的輪迴；其次，當方好婷放下長髮，口

部微張的一種新的呼吸方式，宛若一種肉身受到凌遲的精神狀態，交織予觀眾一股具多重張力，且逐步昇華的巨大困惑，而這樣的衝突下，即便我方無法去探討舞者確切所處的極限邊緣，卻也能擁有再連結、再擴展的混合感知；最後，三百六十度的觀舞視角，不論是疊合臺北表演藝術中心的牆面，或是穿透至後方的都市街景、山貌，減到不能再減的媒介使空間賦予了穿透性的營造，極簡的最大化獲得觀眾與自我、時間跟空間重新對話、連結的可能性。

以「限制」為前提所換來的自由，回扣到蘇威嘉十年計畫《自由步》的初衷和目的，或許自由的代價巨大到令常人無法想像；然而拋開各種關乎預設、膠著甚至固化的認知，最純粹的本質興許來自歷經障礙、修行以及周而復始的鬆弛，一種需要重新開啟，才具有可能性的開放性思維。

## 三種過度壓抑的宣言「我忘記舉手」

演出 | 聲舞團

時間 | 2024年9月21日 18:30

地點 | 彰化八卦山 / 文學步道入口



文 簡麟懿 (2024年度專案評論人)

距離我們上一次忘記「舉手」是什麼時候？

是什麼讓我們想起了要「舉手」？

而「舉手」有讓我們好好把話給說完嗎？

睽違許久的彰化在地舞團「聲舞團」，沉潛兩年多後，再次迎來環境劇場 (Site-specific Theater) 「我忘記舉手」系列三舞作，佐以三種不同世代的聲音，穿梭在下雨的八卦山中進行迴盪，叩問某些潛藏在人們心底的隱藏問題——「我愛你 / 我愛我自己 / 我愛這片土地」。

然而在臺灣說「愛」並不容易，如同在三部舞作之中對此一概念，同樣是隻字未提；以文學步道入口為起點，三部舞作的順序實際上是《花甲的我》、《我才十七歲》及《徘徊在繁華煩躁中的我》。從這樣的結構體看來，顯而易見「時間」並非作品命題想要觸及的核心，不同的世代只是凸顯了創作者內心呼之欲出的企圖，還有該核心對應「時間」會質變出不同型態的提問。

故筆者之所以將作品未提及之概念「愛」，套用在三部舞作的反饋之上，除了是創作者吳思瑋本身旅德的文化背景與獨特氣質，在彰化在地的山景上製造出違和卻又絲絲入扣的衝突感；以及「舉手」此一行為，在臺灣的教育體制下，往往是一種充滿試探意味的禮貌性行為。隨著表演者在舞台上回想起的「舉手」與發聲，其力度似乎意味著創作者／表演者想要正面迎擊某一面牆；而這一面牆的內核關乎了當事者所在意的生命經驗，有徬徨、焦慮與怒氣，進而回望這些舉止的源頭與動機，猶如一種來自當事者的「愛」跌進了谷底，然後激起一整個連充滿試探性的時代，也無法平息的驚人勇氣。

過度真實，還來不及轉化的樂齡舞者之姿



我忘記舉手（聲舞團提供／攝影王翰僑）

位於拱橋底下的《花甲的我》，由一群平均六十歲左右的女性舞者所組成，她們隱身在三面台的觀眾席當中，跟著康妮·弗朗西斯（Connie Francis）的經典曲目〈I Will Wait For You〉逐步擺盪【1】，一路行走至淺棕色的沙發前方，對著眼前的年輕男子侃侃而談。

有趣的是，她們眼前看似兒子的親密男性形象，並不如我們所預期的客氣，他直白地提問：「如果我喜歡男生，妳還愛我嗎 / 要是你們老了，妳希望我怎麼照顧你們？」

《花甲的我》一如繼往乘載著創作者吳思瑋對於德國舞蹈劇場的熟稔，人物彼此間的矛盾、荒謬以及重複拼貼，在作品中如教科書一般完整呈現。然而在這個來自西方思維的框架之中，女性舞者們道地的臺灣腔（氣口），恰似水墨畫家在留白的山水間飛來一筆潑墨，將筆者從異國情調的旋律中喚醒，再一次意識到自己身處的地域文化和背景，是如何與這部作品所透射的環境如銼刀般摩擦。

而一連串藉由手勢來進行敘事的手法，也凸顯了舞蹈與料理之間的不同；或許作為食材的蛋白質在特定溫度下就會有固定的效用和反應，但同樣肢體在特定的高度下卻呈現出兩種截然不同的氣質。這一點從後續的兩部作品當中，可以從表演者的替換，進而清楚地被察覺與分辨出來。

但也不得不說《花甲的我》的可貴之處，是在於這幾位舞者所呈現出的真實感；隨著她們在粗糙的石板地面上拖行沙發椅，來自於非典型場域、雨天氣候的雜質，反饋給作品一絲揪心的痛擊，並藉由舞者所包裹的情緒醞釀成珍珠，在一次又一次的滾動裡漸漸交織且成形。

過度寫實，學生舞者的畫外音

若將《我才十七歲》與《花甲的我》相比，一者外顯一者內斂，筆者隱約可以感受到這兩部作品中的素材提煉，是創作者吳思瑋刻意為之的保留，並且試圖原汁原味地讓表演者大聲說出自己心中的壓抑與畫外音。



我忘記舉手（聲舞團提供 / 攝影王翰僑）

《我才十七歲》的舞台，參考了上一次演出《一杯眾人的咖啡》的舞台形式，是由各種不同大小的方形結構體所組成；來自嘉義女中的舞者們散坐在舞台四周，形成《西城故事》般兩種價值觀衝突的對立面，以街舞「Battle」的方式，交互在舞台中心說出 / 跳出自己內心的宣言，或者提問。

較為可惜的是，學生舞者所提出的內容與對話，呈現出過於寫實的畫風，故筆者感受到一種說透的扁平，隨著沒有引發提問或是回應解答的後續效應發生。舞者口中的「學姊好」、「我支持同性戀」的話語，很快地就會被下一個更強而有力的宣言給覆蓋掉，如同傳統街舞Breaking中攻擊性與針對性之間，有一層名為不碰觸到對手的保鮮膜，失去了讓人細細品味的沉默與稍作停頓的空間。

過度現實，專業舞者的反擊與困境

最後再由同一位男性舞者鄭子謙與吳思瑋兩人，共同呈現《徘徊在繁華煩躁中的我》。



我忘記舉手（聲舞團提供 / 攝影王翰僑）

回顧前文所提及的「同樣肢體在特定的高度下卻呈現出兩種截然不同的氣質」，可以很清楚看見三種不同世代的舉手，在吳思瑋舉手的當下，帶來了更為有力（效）的號召；鄭子謙一如在開場時的犀利，提問吳思瑋為何要從德國回來？為何要留守在彰化跳舞、做演出？兩人



如對峙一般地交手，吳思瑋用全身舉起鄭子謙的重量，在一次次倒地中重新拾起，一次次挫折中證明她膝蓋、腰部以及意志所擁有的力氣。

「我就是回來舉手的！」吳思瑋在作品的最後一刻，高舉著單手說道。

其實「我忘記舉手」最初業已點出了創作者的真正企圖，三部舞作中並沒有將「舉手」此一行為，視作串起整個系列的核心與關鍵；與之相反的是，來自男性視角鄭子謙的叩問，不停挑釁著三個世代心中所勾起的話語，給予對方足夠「舉手」的動機還有契機。而舞者們透過聲音與身體的方式來進行回應，是以筆者在長達兩個半小時的演出中，看見創作者以最低限度的方式，揀選或保留個人的主觀意識，在不過度干涉的前提下，讓三部作品將壓抑在心底的話語「過渡」出來，提供現場的觀眾們聆聽以及評判。

「我忘記舉手」作為聲舞團回鍋之作，誠意滿滿之餘，也能看見吳思瑋在這段時間以來的反擊與困境；她以一種有意識的想法來暫緩創作的慾望，並堅持在非典型的場域中提出個人的文化背景、在地的地域風貌以及回應不同議題的思想評論。然而「舉手」是否能夠作為面對現實的生存解方，在三部舞作的結局中，我們未能看見母親的愛是否真能傳達、學生舞者解放的思想是否有所迴盪，而就她自己本人所提出的舉手，是否有讓該聽見的的人看到，我們也不得而知。可是毫無疑問的，默不吭聲絕非生存之道的最優解，在她們舉手之前，動機、過程以及目的都在現地艱難的情況下完整呈現，而想起了舉手，更代表了聲舞團與此次的舞者們還沒有在這渾渾濁濁世裡忘記初衷。

注解：

1、當晚播放的版本，是由維克·唐納（Vic Dana）所演唱，2005年。

## 當代處境下的傳承與學習——由內而外的《我·我們》第二部曲

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2024年9月28日 19:30

地點 | 台東縣政府文化處藝文中心演藝廳



《我·我們》第二部曲（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影李佳擘）

文 簡麟懿（2023年度專案評論人）

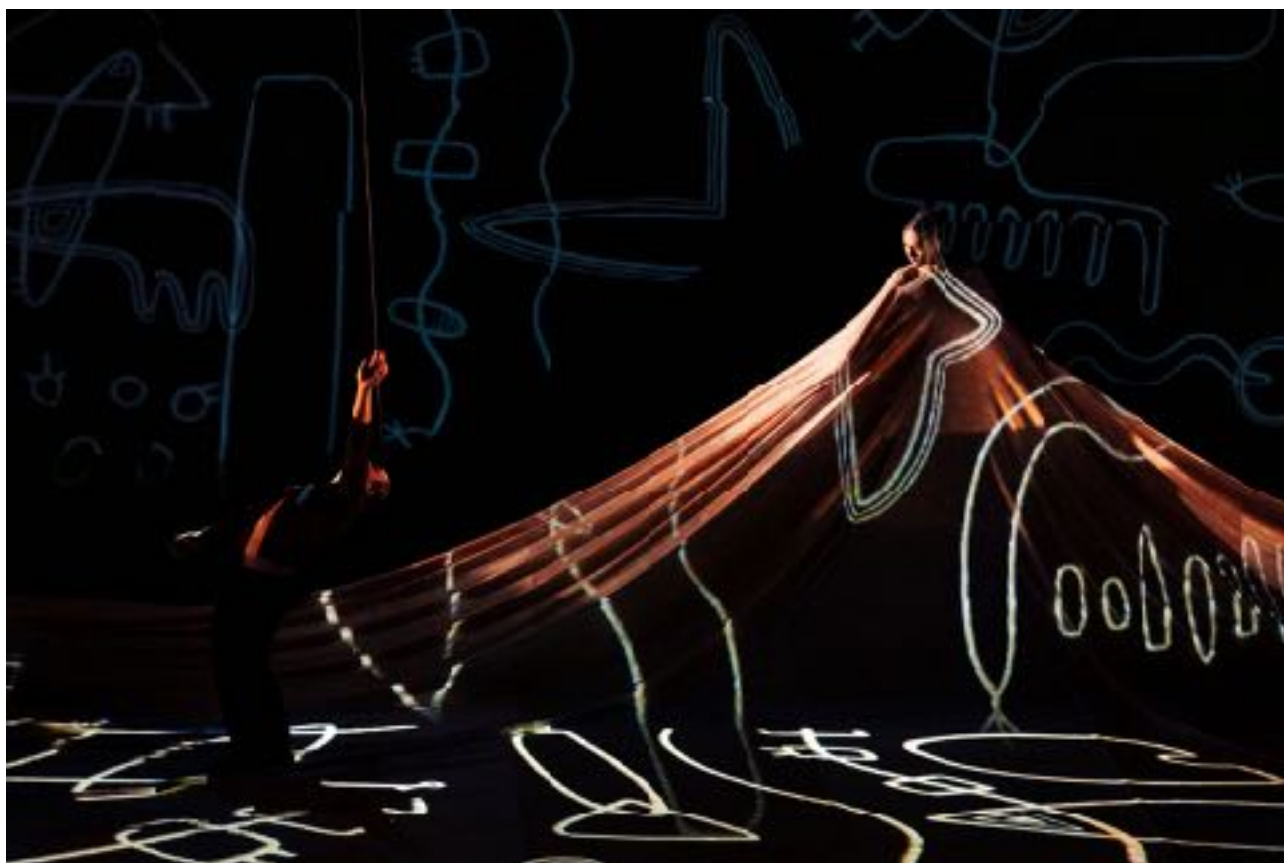
如何定義傳統，似乎已經成了筆者近期觀看布拉瑞揚舞團作品時的其中一枚指南針。

放置於鏡框式舞台中發表的《我·我們》第二部曲，繼承了去年首部曲所宣告的排灣族宇宙——Pulima（手）/ Puqulu（腦）/ Puvarung（心），分別象徵著排灣族人自青年以來的生命階段「創造 / 調和 / 感受」。而此次第二部曲所聚焦的身份階層，是描述三十五歲至五十五歲的成年人，如何在生命打磨之際，不再仰賴雙手的氣力，且開始運用智慧來搭建部族與部族之間的橋樑。換言之，「Puqulu」就像是一連串化學式裡的催化劑，當兩雙以上的雙手產生爭執時，他在過程中排難解紛，提供一條新的思考邏輯，影響僵局瓦解的反應速度，使其達到平衡卻又不參與其中。

如同首部曲中筆者所提出的探索與好奇，過去布拉瑞揚以一種外來的視野，來爬梳、轉化他回鄉之後所覺知的一切，他所提出的各種創作方針，幾乎都向內凝望著都市原住民在當代社會裡所遇見的歡樂與困境。其面對的傳統，是一株盤根錯節於當代處境的生命樹，其中沾染

著幾百年前與幾十年前的生命土壤以及養分，有流水席上的紅色圓桌、用來遮雨的藍白色帆布以及鐵鋁罐裝的金牌啤酒，並不全然是刻板印象中的「原住民族模樣」。

因此「Puqulu」重新作為一種「由內而外」發展的創作脈絡，就像是一個原生的種子開枝散葉且有其年輪，基本上已經與早期舞團的風格不盡相同；於是乎《我·我們》第二部曲也一如首部曲般，意味著全新的布拉瑞揚舞團正在萌芽，同時尋覓到了一個獨立的中心點，而不單僅是繼承，以及向傳統學習。他們開始進一步發展、定義此時此刻的當代原民文化，對筆者而言，更點出了新的演化與反思：這樣「原住民」嗎？



《我·我們》第二部曲（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影李佳擘）

### 剖開傳統之中的當代（可能）性

判斷一個作品是否貼合該創作者所錨定的方向，貫穿音樂、肢體與內容等固然是一種明快的表徵；然而撕下標籤與包裝紙過後，其本質以及參與人物的文化脈絡，更是決定該創作的地基與事實足不足夠牢靠。

在演出正式開演前，布拉瑞揚邀請了嘉南青年會的男子，來到台口前的空地表演〈勇士歌謠〉；他們身穿傳統族服，腰間配戴著獵刀，藉由領唱的牽引下，在一個半圓的形式中不住踏踩著半蹲姿的步伐，佐以渾亮開闊的嗓音，完成了長達十分鐘擲地有聲的部落樂舞，是一種典型的原住民印象。

然而細看其內化的關係性，嘉南青年會的青年們腳踩馬步，在諸般變化中進行吸跳步、踮腳、交織狀的牽手以及上胸前後俯仰的大型流動肢體，儼然間有一種系統化的腳譜正在成形。這令筆者想起位於花蓮的TAI身體劇場與瓦旦·督喜（Watan Tusi），也心領神會到接下來《我·我們》第二部曲所驅動的身體邏輯，並不會因為改變某些特定條件，便失去了重新詮釋「樂舞」的資格。



《我·我們》第二部曲（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影李佳擘）

### 難以捕捉的生命之光

《我·我們》第二部曲的視覺感依舊懾人，由磊勒丹·巴瓦瓦隆（Reretan Pavavaljung）所設計的文化圖騰，透過紫光燈的色彩在布幕上刻劃出眩目的輪廓，而那不斷奔走的線條，隱約契合了日本書法中的一筆書（Ippitsusho）【1】，同時也暗示著生命的完成是一條永無止盡的道路。

舞者群聚在舞台，透過手電筒聚焦中心人物的臉部特徵，一方面讓五官 / 頭部成為此作品中的載體，另一方面再次強調了光源在第二部曲中的重點及定位；例如孔柏元的口技（Beatbox），一種源自於口腔內部的深度共振，利用人聲來達到與打擊樂相仿的效果；在大部分的原住民樂舞中，青年的表演肢體中有舞處必有歌聲，在此孔柏元透過形式的轉換，貼合樂舞中的傳統並加以演繹，也再次呼應了筆者在上述文字中所提及的「定義 / 此時此刻」之意涵。

高旻辰的蹣跚依舊是萬花叢中的一抹焦點，即便光影未特意捕捉其足下的步伐，筆者還是能感受到此一企圖的意志以及穿透力；所有舞者在與高旻辰的配合下，他們利用佈置於台上的軟布，進行了高山、大海等抽象的扮演以及描繪，局部構圖出台東山海的另一種樣貌。

另外，布拉瑞揚透過兩名男性的雙人舞與一位旁觀者的存在，在布幕前後營造各種不同的衝突與交融，其中令筆者印象深刻的是位於後方的即時光影，一種近似於皮影戲的搖晃；舞者在光源的協助下八方巡梭，搭配磊勒丹所塗繪之男女股間（或多元性別）的融合，其中心點不斷發散的同心圓，正是點出「Puqulu」在兩個不同個體之間的影響力與重要性。縱然這也是筆者在參加演前導聆過後的後設認知，卻也印證了「Puqulu」在經歷「Pulima」之後的下一階段，其存在性正是如此曖昧未明，但又極其關鍵。



《我·我們》第二部曲（布拉瑞揚舞團提供 / 攝影李佳擘）

不再刻意強調的身份認同

《我·我們》不一樣，是否為一手好棋，說實話筆者尚未能確定這一條路，是否真能成為布拉瑞揚舞團將來的康莊大道，只不過這也僅限於一名外來者的觀察與主觀意識。

過去評論人李宗興曾說過：「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。」【2】因此布拉瑞揚舞團新的一步，擺脫外來視野且由內向外地探索自身的觀察與生命經驗，或許也是一種當代處境下所造就的議題和演變；從小在部落長大的磊勒丹提供了排灣族的宇宙觀，歌手阿爆（阿仍仍）則重新編織出《我·我們》三部曲的原創音樂，這不僅為布拉瑞揚早期對身份認同的焦慮與反芻，開闢出一條可以直行的道路，三位

共創者的交互詢答，也讓身為外來者的筆者，不停翻新之於「排灣族」一詞的理解和既有印象。

只不過當嘉南青年會的〈勇士歌謠〉與《我·我們》同台之際，布拉瑞揚舞團必然需要持續學習，並且嘗試克服永遠不會消失的高山與大海，直至傳統的生命有所終結／蛻變，全新的生命才得以自太陽卵中孵化開來。

注解：

1、「一筆書」（いっぴつしよ）為草書技法之延伸，盛行於東漢以後，而後日本書法以其形式來進行創作，強調於一次性的筆畫來連貫完成一個漢字或圖案。

2、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。