

附件：〈評論文章〉

評論文章（一）

有點險，有點甜《2017 女節 — 「育」之章》

演出：黃郁晴、韓愷真、曾彥婷、李慈湄

時間：2016/08/02 20:00

地點：國家戲劇院會議室、名人堂、服裝製作室、通道

尚未看到女節的第一檔演出前，無可諱言，吸引我的是「女節」這塊招牌，以及對於每個演出將會在不同場地發生的期待。本次女節雖為國家表演藝術中心國家兩廳院（以下簡稱兩廳院）主辦，但演出實際發生的地點，卻不只侷限在戲劇院或實驗劇場，而是包含了國家戲劇院室內室外的通道、洗衣間、會議室、五號森林區及停車場等地，此種空間選擇上的安排，我認為除了具有嬉鬧及顛覆的特質外，其實也相當務實。

透過非制式化的場地選擇，讓女節在運作上，與兩廳院各部門打交道的困難程度提升，以及對各場地的突發狀況隨機應變，這讓女節始終能帶有一種不安與不確定感，而為了平衡不安與不確定感所製造的動能，也讓女節在兩廳院主辦的框架下，猶能延續著解放的精神。在此強調女節與兩廳院，並非是針對雙方於此合作中的執行細節，我只欲指明，空間的變動帶給觀者的聯想與政治意涵，在各個作品尚未實際開演前，便已如此濃烈，這也勢必形成觀眾於觀演時的關注點與對作品內容的參照標的。

當非制式空間的使用成為關注的焦點，也是本屆演出宣傳的重點時，它便成了對於所有創作者而言的一項資產與一項負擔。之所以稱為資產，一是因為它能引起觀眾的期待，並令觀眾較願意鬆動於制式劇場觀看演出時的既定原則與標準；二則因為場地本身的氛圍有時可令創作者收事半功倍之效，這在曾彥婷的創作《宇宙萬物化生說》中尤為明顯，觀眾在服裝製作室的數台裁縫車，及各式服裝相關器具的包圍下，很輕易地便能融入創作者所欲構築的情境中，並以此做為觀賞演出的投射點。

雖然在非制式場地內演出，有可能為演出帶來更多層次的想像，但它的負擔在於，創作者如何回應該場地的先天限制及既成的氛圍，說得白話一點，就是這個作品為什麼非得在此地發生不可？這個必要性的前提會是個不斷糾纏著創作者及作品的追問，而唯有當此前提不斷地被觸及和回應，創作者、作品與觀眾間的共謀才有可能成立。「育」之章的四齣作品，其實或多或少皆回應了這個必要性的提問，但在這些作品中，也往往前一刻還能讓人嚐到利用特殊空間的甜頭，下一秒，卻又有使戲劇能量瓦解的危險。

依照女節引路人的帶領，我當天的觀演順序為《美人》、《魔朵繪畫時光屋》、《宇宙萬物化生說》以及交織於這些作品間的移動式聲音裝置《尋找女神》。第一站的《美人》，編導黃郁晴利用會議室裡環狀的桌椅，搭配定時響起的鬧鈴聲，為觀眾與女高中生演員打造出 Speed Dating 的模擬情境，而當所有演員與觀眾接觸完一輪後，其中一名演員宣布她將步入婚姻，她披上白紗走出會議室，進來的是抱著女兒姆姆的演員鄭絜真，她自述自己的情感、婚姻與育兒故事，並且接受女高中演員們的提問。弔詭的是，在鄭絜真袒露自我的剖白後，鄭絜真身為母親的形像變成無比真實且突出，但因為其他演員只來得及丟出兩三個設定好的簡短問題，所以與鄭的誠

實相較，即使另一方人多勢眾且吱吱喳喳，她們卻反而變成一朦朧的集體，不禁令人想問，妳們到底是誰？既然編導一開始便選擇讓演員們扮演最接近她們年齡的角色與社會身分，那麼一名女高中生，或一群女高中生究竟會在乎些什麼，會糾結些什麼？我卻難以從此作品中看出端倪。即使最後透過詩意的方式，演繹生產的過程以及女人如何平衡各種身分間的艱難，但終究辜負了對於女高中生的設定，以及一開始透過空間所建立起的有機互動。

第二站的《魔朵繪畫時光屋》位於名人堂中，戲劇院的哺乳室也設於此處，走入名人堂可發現牆上原先的男性藝術家照片皆已被撤下，只餘女性藝術家的身影，空白處則由人體素描圖來取代。在名人堂內，觀眾將有 20 分鐘的時間用鉛筆畫下眼前的裸體模特兒，並在燈光的明暗轉換間，聽到預錄好的模特兒內心 OS。對於不熟悉人體模特兒業界生態的觀眾來說，這確實是個理解這項職業的好機會，從 OS 中，我們也可聽見當裸體仍被社會視為一種冒犯，而欲遮掩時，做為一名人體模特兒的生命經驗，關於身體政治的交鋒將更赤裸且充滿波濤。在這個作品裡，生命經驗是為一個重要的立基點，但也只停留在闡述的階段，並未形成一個關於女性、身體、藝術與色情的討論或爭辯空間，單方面的聽講，讓觀眾知道了一些片段，但尚未激起思想的漣漪，也就讓這個作品止步於故事中。

第三站的《宇宙萬物化生說》，可以說是四個作品中，最得場地先天助力之處，也與導演曾彥婷所欲傳達的意境與主題，最能相得益彰。觀眾踏進服裝製作室時，曾彥婷踩著裁縫車，發出穩定的節奏，搭配隱在角落的樂手所操持的手風琴聲，化生的主題動機很快地被烘托出來，畢竟織造與音樂本就皆是無中生有的具象形態。在整個演出的進行中，裁縫車聲、手風琴與大提琴聲不絕於耳，持續推展著作品的主題動機，當曾彥婷將紅龍果的紅色汁液抹上擺在室內的大石頭，並為其裹上紅色布幔，我聯想到那些關於樹王公會流血的傳說，以及一個只要有人為樹或石頭圍上紅布條，隔天就會開始在附近看到祭拜痕跡的笑話。在之後的演出橋段裡，曾彥婷與另一名演員扮演著檢驗人員的角色，他們在檢驗的過程中，被石頭發出的怪聲所嚇退，兩人脫去檢驗服，坐回裁縫車前。《宇宙萬物化生說》藉著這些巡迴往復的過程，遊走於其間真有神乎？亦或神是人造產物的辯證之中，也不免令人想起女節開演前，那場關於信仰與燒金紙間的論戰。

相較前兩個戲劇作品，《宇宙萬物化生說》對於空間的使用可說更為全面，且也使用了較多的場地現成器具，但兩名演出者與空間的主要互動，仍多聚集在事先搬入製作室內的大小石頭上，室內的其它器材則屬輔助性功能，這使得作品與場地之前的必要性聯結不足，製作室彷彿被黑盒子劇場的中性空間所附身，令觀者有時竟想不起作品在此處發生的理由。

在「育」之章中，除了可見創作者與非制式空間的糾纏與搏鬥，觀眾於移動的過程中，還能感受到女節與聲音裝置《尋找女神》的創作者，為觀眾所帶入的時間維度。觀眾所分屬的小隊在出發之前，皆可聽到策展人朱倩儀為所有人介紹該小隊的引路人，並為觀眾說明其在性別或劇場領域的相關貢獻。引路人分別帶開小隊後，會為觀眾導覽戲劇院內部，以及說明女節的歷史，這讓觀眾雖處在一龐大的建築量體中，卻帶有一種秘密結社的共謀，彷彿在巨獸的體內，我們默默達成了一些協議。《尋找女神》更是利用不同的材質，改變或阻塞了巨獸體內的血管，創作者在戲劇院的內部通道拼貼了迫遷戶中的女性身影、媽祖受封天后的歷史、原住民族的生活影像及凱道部落的聲音，讓人想起這頭困著眾人的有形巨獸，其實亦在另頭無形巨獸的肚腹之中，而此種不與有形合唱主旋律的方式，也許即是一種擾動無形的可能。

無論是空間使用上的轉變，或是改變原先的空間規劃，並且帶入多元角度的歷史脈絡，皆可看

出本屆女節不安於室的企圖，但安全與風險卻常是一體兩面，即使「育」之章創作者們用心良苦地不在制式場地演出，並且不斷試圖利用各種裝置讓少數族群有發聲的機會，這些苦心有時卻會淹沒在非制式空間的新奇體驗，以及政治正確議題的渲染力上。問題當然並不出在政治正確，而是當我們已然立基於這些由先行者為我們奠定的議題基礎上，它們便同時成為往後創作者的資產與負擔，考驗著創作者們如何以動情作為議題的出發點，並且繼續深入探討更少被觸碰的幽暗深處。

評論文章（二）

越細膩，越可能《爆炸的那一天：環境戲劇工作坊》

演出：花蓮山石年—環境映像文件展、東華大學環頸社

時間：2019/03/30 10:00

地點：松園別館 2F 大展場

透過戲劇工作坊的形式，來凸顯一個議題可被呈現的多元樣貌，是花蓮近年來常見的方式，社會議題經由劇場活動的轉化，提供倡議者與民眾另一種對話的可能，也軟化艱難議題的硬度，使其不再令人望而卻步。因此除了本次在文件展中觸碰環境議題的工作坊，關於新住民、性別或是勞工議題的戲劇工作坊，也皆曾在花蓮發生。

較為特殊的是，除了本次於文件展中發生的工作坊外，上述這些工作坊中的帶領者，皆是曾受過應用劇場訓練，或是有戲劇背景的劇場工作者，而在《爆炸的那一天：環境戲劇工作坊》中，雖然此工作坊的籌備曾接受，於花蓮有著豐富舉辦劇場工作坊經驗的山東野表演坊指導，但在我參加的場次，並未見到山東野表演坊的成員，在場的引導者皆由東華大學的素人學生們擔綱。這形成一種很有意思的氛圍，在時而鬆散且生澀的引導中，我確切感受到他們與我處在平等的位置，而非一個藏有更多知識或想法的帶領者，他們與在場的參與成員們，一同困在議題的死結中。眾人的討論，在表面上看來是無以為繼的，但反而讓現實處境能有多艱難成為一種形式上的暗喻，雖然這對工作坊來說，仍會是個危機，它顯示出戲劇形式的介入，尚無以令引導者欲接引的議題劃出破口與帶來更多的想像。

在工作坊的開頭，參與者會透過引導者搭配圖片的敘事，知曉他的故鄉，如何從擁有豐富自然生態的樣貌，轉變成工廠林立，再至現今只剩下最後一間化工廠，且化工廠發生一起爆炸事件的處境。背景梗概陳述完畢後，工作坊中的主持人，會跳出來帶領參與者，請參與者假想自己是圍觀化工廠火災現場的群眾，試著作出自己的身體姿態，並一一訪問每名參與者在現場圍觀的理由。工作坊在這第一回的討論裡，很快的碰上第一次的碰壁，在場的數名參與成員，即使對劇場工作坊的操作不熟悉，但幾乎皆是對環境議題或多或少有所關注的學生或社會人士，只有一名臨時被邀入工作坊的松園別館遊客，對於活動的諸多前提無任何心理準備，也因此他在回應主持人的提問時，顯得完全不在狀況內，甚至是直接對於工作坊本身，提出自己的評斷。

這名成員的不在狀況內，令此種以議題為主軸的戲劇工作坊，或議題性濃厚之戲劇展演的困境提前於工作坊中浮現。究竟你所面臨的觀眾是誰呢？如果本身即是熟悉此議題的參與者或觀眾，這個活動能提供出不一樣的觀點嗎？而若是對此議題一無所知，或一無所感的人，又要怎麼令他們在短暫的工作坊或演出時間內，使其有所收穫或有所感觸？

保羅·埃爾格拉（Pablo Helguera）在《社會參與藝術的十個關鍵概念》中提及，「藝術家必須清楚的告訴自己，究竟什麼樣的觀眾才是自己想要對話的對象，並在與其對話時，更進一步地掌握觀眾的背景脈絡。」【1】以此想法觀之，在工作坊中混雜不同背景，對議題有不同程度認識的參與者，或許未必會成為問題，關鍵是引導者能否對工作坊運作有著細膩的設定，以及在真正遭逢參與者時，即場辨識出他們的差異。

於第一回討論的碰壁事件中，靠著主持人的臨場反應，讓討論得以繼續進行下去，但即使

這名誤入的遊客中途離去，後來每一回的工作坊互動與討論，碰壁的現象仍層出不窮。接續前述的討論，工作坊又設定了三個情境，一是工廠的主管，藉著操縱約聘員工轉正職的機會，要求該名員工參與其他員工們的私下集會，並且將名單記下，交給主管，參與者需輪流扮演員工的角色，並試著提出拒絕。再來的情境則轉到員工們的私下集會，參與者每人抽一張寫有工作職位及年資的名牌，以此作為在集會中發表意見的基礎。最後一個情境則是，主管闖入集會現場，要求員工立即回到工作崗位，並以此作為員工是否能繼續保有工作的衡量標準，參與者需在此時判斷自己是否要回到工作崗位上。

在這三個情境的模擬及討論中，往往尚未進入問題的核心，工作坊的進行便已率先撞牆，而這便牽涉到工作坊執行者們，於事前準備的細膩程度，以及對於議題的瞭解是否夠深入。以參與者私下集會的情境為例，有人抽到工安組組長，有人則是人事部門的主管，試問有這些中、高階化工廠階層參與的員工集會，在權力不對等的情况下，有多少基層員工能暢所欲言或據理力爭？而這些主管階層參與集會的目的又是什麼？所以在工作坊的現場，便可見到工安組組長宛如人格錯置的向眾人道歉，而扮演人事部主管的參與者，則試著盡責的當好唱反調的反派。這並不是指說，所有在化工廠內擔任主管階級之人，就必定被想當然耳的落入刻板印象中的壞人角色，而是參與者在參與的過程中，工作坊是否提供了足夠的背景資訊及設定，讓參與者有辦法更加細膩的去理解，人處在不同位置時，所會面臨的困境。

這也牽涉到，在工作坊結束後的眾人分享中，許多人皆提及，他們在私下集會的情境中，不曉得他所抽到的職位，在化工廠中實際執行的工作內容為何？也因此集會裡，無法站在該名角色的立場來發聲。這是本次執行戲劇工作坊的成員，可在往後的場次，更多所著力及細想的點。如何令這些設定，讓參與者對化工廠裡的人，可以建構出立體且複雜的形象，並且接近這些人的真實處境。甚或是，在議題之前，我們知道一名化工廠工人的作息時間和生活習慣嗎？在我們針對員工訓練不足、超時工作進而醞釀罷工的討論前，參與者有辦法細數一名鎮日疲憊不堪之工人，要站到資方的對立面，需要背負多少的犧牲嗎？這些透過充足的前提設定，所帶給引導者和參與者雙方的思辨，才是戲劇工作坊於冰冷的現實困局中，撐開一點想像力罅隙的根基。

議題導向的戲劇工作坊，由於機動性高，且相較於以往面對議題的方式，在議題的討論上具備更多的靈活度，不難想像在未來的花蓮，會有更多的倡議者藉此形式來拓展及深化群眾對於不同議題的認識。因此對於本次在環境議題相關的文件展中，東華的學生們願意冒險犯難，以最直接的接觸方式，去與一群未可知的參與者相遇，我其實感到相當的佩服，而這群人也確實是在花蓮的各項議題現場，最堅定出現的存在。所以上述所言，並非是要指出工作坊的不足，而是要述明，我作為一名工作坊參與者，對於戲劇工作坊中所能想像的可能，因尚未被窮盡而產生的渴望吶喊。而要在一場工作坊中，令想像力於現實中釋放，除了臨場的對話外，尚考驗著執行者們面對議題與參與群眾可以有多細膩，想的有多深刻。

1、保羅·埃爾格拉（Pablo Helguera），吳岱融、蘇瑤華譯：《社會參與藝術的十個關鍵概念》（臺北，臺北藝術大學，2018），頁 25。

評論文章（三）

誰來報訊？報與誰聽？《Tiativ-末代山林·衝擊》

演出：羽·擊舞藝術

時間：2019/11/16 19:30

地點：樹林藝文中心

第一次知道「羽·擊舞藝術」這個擊樂創作團隊，源自於2018年，在屏東三地門鄉舉辦的《TJIMUR 藝術生活節》裡，聽見「羽·擊舞藝術」的慈姆達斯·達拉巴央和依度為蒂摩爾古薪舞集、印度 Kaishiki Nrityabhasha 舞團合作的演出現場配樂，當時一聽，即為他們所敲擊出的律動感和生命力而傾心，也欽佩他們在屏東瑪家鄉涼山部落，努力經營擊樂團體，以此傳承排灣族文化，並補足偏鄉教育資源缺乏與社福能量不足的苦心。但要一直待到今年年底，才有機會聽到他們的專場演出。

演出正式開始前，團長慈姆達斯先以中文將 Tiativ 在排灣族語境中的意涵，以及本場演出所欲傳達的理念解釋了一番，這樣的自我闡釋，有時候確能提供來自四面八方，生長環境落差甚大的不同觀眾們，對於作品的一些參照座標，但其該要說明多少的分寸殊難拿捏，少了也許觀眾始終只能在作品的表面打轉，多了則陷入自我解釋的迴圈中，令演出的韻味被大幅削弱。

而《Tiativ-末代山林·衝擊》關於自身的闡釋，出現在作品的節目冊中，出現在團長的演前說明中，甚至到了演出的第一場，以及中間的場次，還要透過說書人之口，將作品概念，以字正腔圓的中文，於擊樂聲中穿透而出。但這些意涵在音樂、肢體和影像的結合中，早已不言而喻，甚至走得更深更遠，文字和語言能夠說明的，哪及作品電光石火間的傳達，正如團隊所不斷強調的 Tiativ 精神，語言與文字如何能追得過心靈之風呢？

回到整體的演出表現、演出者與樂器上頭，在演出中，「羽·擊舞藝術」大量使用了自創的排灣族陶壺鼓，陶壺鼓略為堅硬卻又不失厚實感的音色，搭配演出者的敲擊技法，確能使整體演出的情感與能量被擊打而出，扎實地敲在觀眾的心頭。但就新創樂器而言，陶壺鼓的表現技法與音質，如何能與其它相近的鼓類樂器做出區隔，尚有待創作者的奮勇實驗。

擔任主要表演者的四位擊樂手潘長娟、胡書鳳、曹閔恩和曹閔皓，雖然年紀尚輕，但演出時的專注力，與時而分流，時而匯聚的合作默契，令觀眾也隨之收斂心神於鼓聲中。演出中，最抓住人心的一幕，發展於舞台上的大型陶壺鼓皆離場後，表演者吹著鼻笛現身，鼻笛聲宛如風之嗚咽，遠遠近近，如泣如訴，對於傳統流失的感嘆，乘著風聲，引人思想起 Tiativ 尚存之年代，藉著演出者的肉身，召喚 Tiativ 進入當代。也因此，鼻笛之運用，不僅止於原先的傳統吹奏用途，在領唱者敲擊著木杖進場後，鼻笛便化身成另一種敲擊樂器，與木杖相唱和。

透過極為花費體力的擊樂演出、重複奔跑跳躍、拆解自傳統舞蹈動作的肢體，與歌謠，演出者在舞台上的所有消耗，掏空了肉身，以催動能量與族群精神水脈的注入。最終，曹閔皓捧著陶壺現身，漫天細小琉璃珠雨中，其他三名表演者敲著銅鐘傳遞古老的訊息與當代的疑問，當所有聲響寂靜，一切又回歸於陶壺內。

但創作者或許可繼續追問的是，在回歸陶壺之後呢？還要再傳遞什麼樣的訊息？又要再說給誰聽？回歸與追尋族群文化精神是當務之急，只是回到創作所能推衍的層面，有沒有可能給出一

個更大於此的提問與答覆。如同文章開頭所提的自我闡釋，創作是否可以超越自我定義的迴圈，並以此回應傳統不可再現的現實，讓時間重新流動，從有所繼承的傳統，流向尚未揭曉的未來。

註釋

1、根據演出團隊 FB 的說明，Tiativ 音近「底亞底」，於排灣族語裡，是風之羽的意思，是傳訊者，亦是配戴信息之羽的人。

此註釋摘錄整理自 <https://www.facebook.com/FeatherArtofDrumandDance/posts/2476236065756545>

評論文章（四）

活成一座博物館《原鄉戰歌~七日讀》

演出：原舞曲文化藝術團

時間：2019/12/08 14:30

地點：臺中市葫蘆墩文化中心

開演前冗長的蒞臨長官介紹結束後，布幕升起，觀眾看到的是幾乎已成各文化藝術團演出套路的原住民族生活“景觀”描繪，演員需要假裝在舞台上織布、搗小米，並且適時的搭配歌謠與樂舞，彷彿如此便能召喚出逝去的時光。但這樣的景觀展演，到底能召喚出什麼呢？召喚出的究竟是傳統？亦或是連傳統的殘影都不是的一種人工加味想像？即使一場演出本就建立在表演者與觀眾間，有著以假亂真，或是把假當真的默契，但這同時也需要作品中的高度自覺，已引領觀眾在虛實之間的邊界上來回移動，而非直接宣稱台上為真，並且以情感渲染觀眾也把台上的一切當真。

必須仰賴高度自覺，並試著與真實拉出一段距離的原因在於，當我們企圖確認真實的模樣，往往真實也會隨之消逝；對待傳統的態度亦然，我們在模擬傳統之際，為了重現的需求，傳統因而總是需要被確立，一旦傳統遭定型，時間流動的可能性也會跟著凍結，如同放在博物館透明展示箱內的各式文物陳列，或是仿造時光剖面，一按按鈕即會發出聲光效果的 3D 模型，這向來只會將傳統隔離成與生活無關的事物，並且使得我們與其更加遙遠。

但這並不意味著應該停止追溯，或是去理解傳統的水脈，傳統的重現也並非真的如此不可涉足，關鍵仍在於我們面對真實的態度為何，而一旦有心觸及真實，便是一件極其危險，且險阻重重之事。散文〈七日讀〉的作者瓦歷斯·諾幹，在收錄此篇散文的書中，提及一則故事，頗堪玩味與借鏡。他寫道，美國西南地區某鎮，鎮上由一半白人，一半原住民所組成，但由白人所把持的觀光委員會，在某年的觀光季上，決定上演傷膝河戰役，參與演出的三名原住民青年，在表演時，將原先的空包彈，換成從博物館偷來的古老長槍與子彈，「隨著一顆要命的子彈射出，像一顆被歷史擠壓的子彈射出百年來的憤怒，子彈穿透了第一個委員會白人的軀體，鮮紅的血真實地流了出來……」【1】

所謂觸及真實，不代表舞台上的一切都得來真的，而是創作者如何在重現真實與弄出人命間的模糊地帶，激發出一股直指真實之不可名狀，但又非直接表述的方式。在《原鄉戰歌~七日讀》中，大抵透過兩種方式來指認真實，一是透過簡化的方式，模擬早年與當代的原住民生活樣態，並以集體樂舞做結；一是透過意象表演的方法，如脫離原民元素的服裝與肢體動作，表現意境或心理狀態。演出的整體結構，幾乎貼合著瓦歷斯·諾幹的原著，劇中的台詞也多引用自散文中的文句，只是將敘事者一分為二，這些文句變成青年作家與原住民青年瓦歷斯之間的對話，由此推動整體演出的動力。

在第一種的呈現方式裡，過往的生活即是搗米、織布與樂舞的組合，在第二種方式中，則透過影像及肢體舞動來呈現，不同場次間的火災、土石流，以及土火風水四元素。這兩種方式，都相當直白且明確地傳達了創作者放在作品中的思想，但如前幾段所言，這些方式究竟將觀眾指引向何方，則有待商榷。更值得討論的，則是不在這兩種方式內可歸類的演出段落，它們是創作者需要多加警惕，或是本次演出中偶有靈光的時刻。

於散文〈七日讀〉中，瓦歷斯不斷的相互參照印地安人與排灣族人的歷史，藉此將排灣族人的生命悲劇，放入全世界的版圖中，歷史何其相似，卻又各有各的不幸。《原鄉戰歌~七日讀》也依循原著軌跡，上演了泰雅族人的遷徙，與國家暴力如何依法驅逐原住民族遠離祖靈地，但在對比印地安人生存史的段落，卻是以自創的印地安舞蹈來表現，這落在一個強調族群文化認同，與受壓迫史的演出中，是何其諷刺，且不該發生，文化挪用的議題在臺灣既已逐漸被正視，創作者更應該推己及人，重頭檢視自己作品中文化元素的使用。

整場演出中，最接近虛實交際的魔幻時刻，在「第六日」這段浮現，新聞畫面佔滿了整個天幕，但沒有一則報導的是部落遭遇土石流的新聞，身穿現代服飾的族人與作家，以及著族服的青年瓦歷斯，並排坐著，數落新聞台對部落處境的不聞不問。這個場景如此穿越時空，將過去與現在連結，彷彿說著，不被看見正是原住民族在島嶼政權流轉間的遭遇，只有當利用價值被想起時，原住民族才有被看見的可能。

嚴格說來，《原鄉戰歌~七日讀》如“實”呈現了散文〈七日讀〉中所描述的場景與文字，但將文字還原到劇場裡的結果，反令原先〈七日讀〉中，藉由對照泰雅族，與全球原住民族生存史，所拉出的歷史縱深，變成教條式的呼喊。散文中引用了一名酋長關於自由的演說，而在演出裡，當作家轉述一句演說內容，舞台上的眾人便跟著高喊「自由！自由！自由！」散文中的刻意留白，成了創作者不斷試圖填滿的陷阱，也使得原著中對於史觀與全球化的恢弘視野，在演出中無以為繼。最後，回到開頭所提及的，關於「真實」的問題上，各地的文化藝術團，在不斷推出新製作的自我期許下，準備好玩真的了嗎？亦或是挾推廣之名，卻終將與真實漸行漸遠？

註釋

1、濃縮改寫，引用自瓦歷斯·諾幹（Walis Nokan）：〈部落觀光的故事〉，《七日讀》（新北：印刻出版，2016），頁 62-63。

評論文章（五）

情感與議題的動人公約數《花姐的店》

演出：零捌玖舞蹈工作室 089 Dance Crew

時間：2019/12/14 14:00

地點：臺東縣原住民族文化創意產業聚落 LIMA 倉庫

卡拉 OK 歌舞劇場《花姐的店》是零捌玖舞蹈工作室舉辦，第三屆「寶島搖擺日」中的系列活動之一，整體活動既是為了推動台東藝文產業，以及提供音樂、街舞表演者一個演出平台，因此一齣歌舞劇的推出，再加上歌手張惠春（Saya）與 Youtuber 網紅阿拉斯（Arase）的加持，的確能夠充分展現台東的藝文實力，以及文創商品化的潛力。

《花姐的店》整體架構，依循著一個幾乎已成模組的「青年離鄉—受挫—返鄉—擾動地方」故事情節。離開家鄉，北上讀書工作的馬曜，在台北的生活處處碰壁後，挫折地回到故鄉，又因為家人對他過高的期待，讓他選擇暫時躲在花姐的卡拉 OK 店中。花姐的店裡則是聚集了一群只能唱歌解憂愁的基層警察、卡車司機、導演和國小老師，這些人對自己的工作與生活都有許多不滿與牢騷，而看似總是帶來溫暖，笑臉迎人的花姐與花姐的店，其實也因欠債而岌岌可危。這些總總的前提，匯聚成一個在歌舞劇中必然的結果，馬曜與其他人將試著聯手拯救這家店。

雖然故事情節簡單，但在拯救卡拉 OK 店的過程裡，透過這些留著的人，與離開又重返的人之間價值觀的碰撞，觀眾仍可看到共同的情感基礎與議題，及其所形成的渲染人心公約數。離鄉的主題，本就已深植在這塊島嶼上的每個族群裡，無論是跨海來臺，或是原住民族因政權改變被迫離開祖靈地，亦或者當代青年為了求學、討生活，往都市靠近的普遍經驗，都讓觀眾在《花姐的店》中，幾乎可以全然代入自己的離鄉經驗。而那些沒有離開的人，在戲裡，也可以找到自己的縮影，他們或許只能在較少的工作機會中選擇，而這種其實沒有選擇，但又非得為了生活而工作的處境，都使人像劇中的幾個角色般，總是有著許多說不出的鬱悶。

而即使離鄉之人返鄉，也可能終究成了異鄉人，無論到哪裡都適應不良，就像男主角馬曜一般，不習慣都市裡的人際關係和工作步調，回到故鄉後，又不知不覺帶著都市裡的眼光與要求，在看著自己與身旁的人。這也觸發了本劇中最大的衝突點，即使眾人使盡渾身解數，想要組合出一場好演出，來贏得選秀比賽大獎，但被推舉為導演的馬曜卻總是不滿意，或者說不是他不滿意，而是他想像中的台北那群人的眼光不會滿意，這令表演者之一的滷蛋很受傷，這個受傷的模式，也複製著馬曜在台北所受到的傷害。

或許這正是創作者為何會安排在衝突後，讓花姐在海灘對馬曜唱起〈他們的樣子〉，而馬曜後來也跟著合唱，這些人生活的困頓與苦悶，或許跟他們努不努力無關，而是在現代社會所要求的各種考核框架下，根本無法讓他們有發揮的機會，如同當馬曜換個角度去看，才能看見身旁這些人不同的光芒，最後才得以大和解一同上選秀節目演出。

《花姐的店》透過幾個觀眾必有共鳴的主題，幾乎不需要鋪排太多細節，就能令觀眾自行代入心緒，諸如離鄉、生活不如意，或是花姐的店因跟不上潮流，而將面臨倒閉、查封的現實。也雖然因為劇情編排稍微薄弱，在無歌舞情節的橋段，有時會顯得冗長，演員之間的動力亦會削弱，但只要進入歌舞橋段，演員的能量總是立即火力全開。演出中，Saya 每次一開口唱歌，總是能動人心弦，男主角曾晨恩的歌聲開頭較不出彩，但暖機一段時間後，到了中後段聲音溫暖

的質感也有傳遞出來，其他演員如與平常形象有極大反差的阿拉斯，身高引人注目，跳的響板舞也引人注目的 Mayaw Fasaw，都以個人的表演特質，為整場演出加分許多。

雖然戲劇表現的部分仍有許多尚待琢磨精進之處，但從另一重角度來看，《花姐的店》的出現，更重要的是讓人看見後面推動的團隊，在台東所做的努力，就像花姐的店，對於離鄉之人，或是留下來之人的意義，或許當在地產業興起，就業選擇更多元後，它可以是個堅實的後盾，也可以是個讓人能夠繼續留下來的理由。

評論文章（六）

傳統重建的時序《回家跳舞-莫拉克十週年小林村巡演》

演出：大滿舞團

時間：2019/12/21 19:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

演出開場時，引用了蘇東坡《江城子》的詞句，「十年生死兩茫茫，不思量，自難忘。」以前只從字面意義上去理解的十年生死，在這個副標題為「莫拉克十週年小林村巡演」的演出裡，竟是如此的具象且沉重，想必在舞台上演出著的小林村人們，以及在場許多於舊小林村有著親友的觀眾們，心中的感慨會比我更多上許多。雖然也會疑惑在演出一開始看到的為何是蘇東坡，而且這首悼亡詞實在是太常被引用到，幾乎快成了陳套，但轉念一想，今天這場演出最大的意義，不正是讓台上的演出者們，能用自己的方式，說出自己想說的，如同大滿舞團成立的基礎，是為了讓倖存者們從無聲的悲痛中，重新牽起手來，唱出一年一度的牽戲。

從開頭引用的文字，到小林村八八風災的新聞畫面投影，再過渡到大武壠族的傳統古謠〈Kalawahe〉（加拉瓦兮），以及新創的〈小林之歌〉，接下來整晚的演出大抵是以這樣素樸的形式，三條敘事線交錯編織著，一是小林村風災之後重建的過程；二為演繹搭建、翻修公廨（Kuba），到進行夜祭祭典的過程；三則是小林村民的生命故事講述，以及對於古早換工、生活型態的民俗舞蹈模擬。這樣的演出形式，不禁讓人想起早年原舞者的步伐，也是這樣採集歌謠，密集排練後，登台演出，藉此保留傳統文化，也讓更多人看到傳統的水脈何在。

而這是否正是平埔族群邁入復振、重建時序的必經之路呢？在平埔族群各族積極尋求正名，以及尋回族群文化，凝聚認同的時刻，各種文化展演的出現，似乎是歷史的必然，在這過程中一方面培養族群內部共識及向心力，一方面也向外界宣告族群主體的信念。就《回家跳舞》的演出看來，小林村的大武壠族族人已然走在這條道路上，也從演出中，可以看出某種倖存者／報訊者，「惟有我一人逃脫，來報信給你。」【1】的意志。而對於由小林村人所組成的大滿舞團成員而言，這樣的報訊，不僅只是文化意義上的，它更實存的關乎著真實生命的消逝。

報訊的意義是多重的，它最直接的來自於目前分散至三個小林重建村落的居民們，如何向其他族人與外界轉達他們的近況；接著是，向同樣的對象，展現自己目前所採集以及創造出來的傳統文化，並且同時也進行著一種內部自我盤整的工作。而這兩重的訊息，又相互纏繞，也需要從這兩重訊息的折疊中，觀者才能讀出流淌於底層的另一重意義。1996年前，小林部落的夜祭已僅存少數私人祭祀活動仍持續進行，經1996年被高雄縣政府選為夜祭復振的重點地區，夜祭才又轉型為公開的團體祭儀活動。【2】直到2009年的八八風災，夜祭再度面臨中斷的危機，雖然在外界的鼓舞下，該年度依然舉行了夜祭儀式，但儀式與文化的載體畢竟是人，當生命消逝，傳統也隨之埋沒。因應於這般生命處境，才会有2011年成立的大滿舞團，許多傳統在非族人熟悉的永久屋居住環境中，復被挖掘和創造出來。這樣由個人生命、族群聚散，及至國家治理交纏組成的歷史軌跡，才是小林部落與大武壠族，及至大滿舞團本次的演出會成為如今面貌的緣由。

經由這樣曲折的訊息傳遞路徑，我們才能理解為何舞台上需要展演提綱契領式的建公廨、立向竹【3】、祭祀太祖，及牽戲的過程，又為何演出中需要有一場描摹早期工作及忙裡偷閒的玩樂情景。這除了反映出大武壠族對外展現族群自我特色的需要，這樣的需要也折射出，平埔族群

被迫消逝於歷史之中後，因著族人自覺與國家治理的政策，又被拉抬出水面的自我認同，且這個自我認同感，還需在對外自證其原住民族身分，國家國土環境策略的規劃失當，與如今被一分为三的小林部落中，努力掙扎求生。

《回家跳舞》一切舞台上所呈現的元素，皆其來有自，或是出於傳統，或是出於當代社會的塑造，無論如何，都令人有機會一探小林部落的今與昔，對不熟悉原住民各族群，以及對平埔族群更加陌生的觀眾而言，也確實營造了認識更多大武壠族歷史源流的一扇窗口。但這樣的演出形式，若僅只於此，將來或許也會面臨疲態，或是反過來形成族群內部與外界理解大武壠族的框架，這是許多正在做此類似型態展演的原住民族文化團體所面臨的挑戰，大滿舞團雖才剛走上這條重建的道路，但也期待他們未來能對此挑戰做出回應，或甚至跳脫現有的時序而行。

註釋

1、出自聖經《約伯記》第一章，後經《白鯨記》於小說最後一回之引用，轉換成一種倖存者言的文學概念。

2、資料引用自簡文敏於「當代巫文化的多元面貌」學術研討會之發表文章〈向頭、尪姨與大武壠〉。

<https://reurl.cc/xDjdD5>

3、資料整理自《種回小林村的記憶》頁 35-36：多數大武壠公廨前會立一根向竹，由約三層樓高之刺竹（Malubiw）所製成，所選擇之刺竹有一定的規矩及禁忌，而向竹上頭會綁上茅草七束，象徵七位太祖從天而降的天梯。