

國家藝術基金會表演藝術評論人專案
結案報告

專案評論人：鄭宜芳

目錄

1. 【舞蹈】提煉時間的結晶《鹽》	3
2. 【舞蹈】一種新的可能—2020 InTW《New Step》	5
3. 【舞蹈】沈浸，如何記憶經驗《共犯在線 2.0》、《返 響》	7
4. 【其他】女子力宣言《#Since 1994》	9
5. 【其他】聲與音的身心共振《共鳴體》	11
6. 【舞蹈】相互依存與自立《存在粒子》&《並存序列》	13
7. 【舞蹈】身體互相傾聽後的光之力量《阿忠與我》	15
8. 【舞蹈】回首，再前行《奪》	17
9. 【舞蹈】內容失語，形式何在《透明糾纏》	19
10. 【舞蹈】相遇，在明眼與視障間：從《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》口述影像文化平權版談起	21
11. 【舞蹈】從傳統而生，面向未來：《sakero X 038》	24
12. 【舞蹈】汗水消逝之後—陳武康《One Danced》	26
13. 【舞蹈】在朝聖中尋根的西班牙舞蹈創作——《卡門波麗露不朽的》	28
14. 【舞蹈】為什麼狂歡後還是孤單《After Party》	30
15. 【舞蹈】踏步以成為地方——《Lisin lisin 母親信仰》	32
16. 【舞蹈】新語彙誕生之前？——《霞》	34
17. 【舞蹈】溝通效度的越界——《野獸的咆哮》	36
18. 【戲劇】生命不同階段的習作與告別——《金花囍事》十年歡慶版、《沒有人想交作業》讀劇版 Round2	38
19. 【深度觀點】循環而生的《情境產物》(1999)與《吐司機和夏日》	40
20. 【其他】探問技藝與自我的《2022 女子馬戲平台》「生而為女人，我不抱歉」	42

提煉時間的結晶《鹽》

演出：印尼艾可舞團 (Ekosdance Company)

時間：2019 年 8 月 13 日 19:30

地點：水源劇場

文 鄭宜芳 (專案評論人)

繼 2017 年來臺於「新點子舞展」演出的《哭泣的賈伊洛洛》(Cry Jailolo, 2014) 與《Balabala》(2016) 後，作為「賈伊洛洛 (Jailolo) 三部曲」海洋文化最終章的《鹽》(Salt, 2017) 則以獨舞的形式於臺北藝術節上演。

偌大且漆黑的空間裡，台口一排亮銀色的地墊，在燈光照射下彷彿是銀白色的沙灘。一名大提琴手在左舞台演奏，經過擴音、回聲 (echo) 處理的琴聲，呈現出一種變形、具金屬質地的聲響，創造出一個熟悉卻陌生的空間。在幽暗的燈光裡艾可 (Eko) 自右舞台隱隱地現身，背部全裸，在肩膀、背部肌理、手部姿勢為主的緩慢動作裡，海洋深處那幽微的光芒，溫柔的海潮水流似乎就在眼前流動著。

隨著音樂從現場演奏轉換成錄音撥放(演奏家自舞台退場)，在主題動機(leitmotif) 不斷地重覆／變奏下，陸續添入各式不同音色的打擊樂器，原先神秘安靜的空間起了變化。此時的艾可亦換穿白色紗裙，明亮燈束下，白色紗裙不斷地翻飛，白色粉末則在腳步中飛揚。過程中，艾可拾起粉末放入口中咀嚼，配以扭曲的臉部表情與吐舌的動作。隨著粉末四散各處，燈光開始一點一點地打開舞台上每一個先前隱藏在黑暗中的角落、景深，似在探索未知的領域。如果說白色象徵陸地，黑色象徵海洋，那麼對於佔據地球 70% 水域的海洋，我們理解是否過於侷限與蒼白？是否尚有許多的未知等待著我們去一一打開？而那沾滿白粉的雙腳與踏步的律動，還有那帶點柔美、媚惑的手勢，不禁令人聯想起在《哭泣的賈伊洛洛》裡，模仿魚群的男舞者們塗白的雙掌與身體動作的質地。

卸下白紗裙的艾可，在現場大提琴手的演奏中再次回到舞台，相較於白紗裙的柔美，身穿深色褲子的艾可，以陽剛具有力量且帶有頓點的肢體動作為主，配以少量柔軟的手勢和規律的踩踏，此時的樂聲轉而疊加進人聲與電子聲響，節奏也更為強烈，亦使人想起在《Balabala》裡那緩慢卻充滿力量的女性戰舞。從艾可的身體動作裡，可以清晰地看見不同文化與舞蹈傳統的融合，精準、乾淨、不衝突，與堅定、從容不迫的神情。當白色粉末痕跡在踩踏的韻律中逐漸滿佈舞台時，終於明瞭鹽不只作為海水的產物；那是一種潛入海洋的痕跡，是艾可長年在賈伊洛洛 (哈馬黑拉島) 蹲點研究的痕跡，更是一種以時間積累／提煉而出的痕跡，至此，何以海洋最終章以《鹽》為題已不言而喻。

當代社會的流動速度已發展至前所未有的，高速鐵路、飛機等交通工具使得空間、距離不再具備隔離作用，人們對於時間流逝的感受亦逐漸同質化，旅行的啟程與抵達幾乎趨於一致，空間、資訊與資本的齊一化，使得「四海一家」的似曾相識無所不在。在觀光與生態的需求中，當艾可·蘇部利陽托從印尼賈伊洛洛的海洋文化／生活、傳統舞蹈／武術中挖掘和發展出其獨特的當代舞蹈語彙，並以此回應地方社區發展時，或許我們亦可反思，臺灣，一個四面環海的島嶼，海洋文化／生活與我們日常的關聯性與餵哺。

一種新的可能—2020 InTW 《New Step》

演出：InTW 舞影工作室

時間：2020/01/12 15:00

地點：華山 1914 文創園區果酒練舞場

文 鄭宜芳（專案評論人）

《New Step》的展演為 InTW 舞影工作室主辦的國際大師班工作坊成果的延伸，是以舞蹈平台的概念，匯集國內外不同類型編舞者的小型展演。依據展演與節目單內容，此次大師班工作坊邀請了瑞典籍的 Julia Ehrstrand 與來自中國長期在紐約發展的回廣磊兩位編舞者。

此次展演一共四支舞蹈作品，分別為：二支獨舞，二支群舞，在展演安排上正好可交錯演出，由獨舞先，群舞後。第一支舞作《漫塵被服》，由施亞廷編創，文韻筑演出；約十五分鐘的長度，可約略分為三段，地板上一道微光，黑暗中鋼琴獨奏聲響起，舞者的肢體伴隨著音樂延展，在不同方位裡上肢動作與下肢動作交互扭轉、位移，像極在黑暗中漫舞的精靈，輕盈而優雅；中段，原先置於左舞台地面的白色紗布在紅色的燈光中緩緩旋起而掛於空中，像似紅塵裡的邀請，舞者也從原先的蜷臥其上，轉而被紗幔包裹，舞動於其中，肢體動作也帶了一絲些許的抵抗與燥動；後段，離開了紗幔的舞者，再度回到微光中的黑暗裡，回到安靜中卻也多了原先的不同。或許，所有的過程皆是如此，每一段過程皆有其所能給予的養份，經歷過離開後，再回來也帶回了不一樣的心境與視野。

由 Julia Ehrstrand 編創的《Warg》與回廣磊編創的《The last winner》（Part of “The Silent Voice”）為群舞作品。《Warg》充滿速度感與爆發力的動作語彙不只挑戰舞者的肢體運動能力，也讓觀者充滿視覺上的憾動，尤其是在排練場這樣如此親密的觀演場域之中。而回廣磊的《The last winner》則是其 2019 年新作《The Silent Voice》（沉默的聲音）的一部份。舞者們一出場即用手摀住嘴巴，眼神驚慌不安，並單手按住腹部，或二人，或三人的佔據整個空間，彼此間或互動冷漠，或互不交流。直到一位舞者開始大笑，以一種突兀、荒涼卻又令人心疼的大笑聲，淹沒空間，帶出其餘舞者的笑聲，只是，任誰都知道這不是開心幸福的笑。而集體噤聲踏步向前，或往上仰望的姿態，亦一再帶出舞作本身沉重的本質。

林季萱自編自舞的《島嶼》分別以水、風、土、火依序呈現，開場，吳金黛錄製的《我的海洋》臺灣海洋之聲傾瀉而出，配以舞者手上的魚兒，一幅充滿童趣溫馨的畫面油然而生，舞者腳下的報紙象徵著島嶼／土地，四周環繞著海洋，隨著舞者手上道具的變換，紙張的移動、覆蓋，肢體動作的流變，風、土、火等元素

相繼在動作中顯現，並且在那看似日常的動作裡，映現出編創者對島嶼的心情，是支動人的小品舞作。

InTW 舞影工作室近兩年積極拓展不同的合作模式，此次，以臺灣為起始點，連結國內外不同類型的當代舞蹈編舞者／舞者，搭配大師班工作坊成果展現，專注於純粹的舞蹈肢體作品的創作，再再回應了舞蹈的本質，對國內當代舞蹈技巧的創作累積亦有所助益。相對於國內其它大型且充滿多種領域的舞蹈節／舞蹈平台，這樣小型且專注於某一領域的民間舞蹈平台，亦有期值得鼓勵與長期觀察的可行。

沈浸，如何記憶經驗《共犯在線 2.0》、《返 | 響》

演出：艸雨田舞蹈劇場

時間：2020 年 7 月 25 日 19:30、2020 年 9 月 5 日 13:30

地點：桃園展演中心展演廳、台中國家歌劇院小劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

《共犯在線 2.0》和《返 | 響》是艸雨田舞蹈劇場兩部新創沈浸式作品。從空間使用上可以發現團隊擅於打開劇場後台，將劇場台裡的電梯、燈架、升降梯等平日隱藏於幕後工作物件，打造成具不同空間質感的區域情境，使這些區域的物理界限對觀眾形成不同程度的吸引力。同時藉由讓觀眾穿越或置身於這些區域的過程，試圖引發觀眾參與當中的心理感受，召喚曾經相似或相異的身體記憶與生活經驗。

雖同為沈浸式作品，《共犯在線 2.0》讓參與的觀眾以多條路徑、不同時間點進入作品場域，並於觀眾遊走的過程中逐步累積對作品主題的意識。《返 | 響》則讓參與的觀眾在進入作品場域之前，先自行選擇想要扮演的角色後，在演員的指令中，統一由單一入口進入。如此的設計，讓《返 | 響》將對觀眾最具吸引力的巨大課桌椅裝置，置於整個空間的正中央，使觀眾自然的環繞四周。經由演員的指示，由「重建者」觀眾將課桌椅擺放至舞台指示的位置後，事件開始回溯。從四方湧現的舞者，在課桌椅間開啟了校園課堂的情景：教師、考試等，隨即帶入同儕之間的霸凌。

相較於《共犯在線 2.0》裡的霸凌觸及了暴力、威權、網路鍵盤言論、人際相處等多層次的傷痛記憶與情緒變動，《返 | 響》則較為著重於課堂同儕之間的不對等關係。演出過程中，舞者不時從抽屜裡拿出象徵回憶／記憶的紙飛機，並由「搜集者」觀眾拿走、集中放置。如此設計，反而在提醒觀眾作為一個旁觀記憶重建的他者。因此，當霸凌的情境發生在眼前時，手持盾牌的「保護者」觀眾，在面對需挺身而出的景況時，反而顯得猶豫，害怕站出來，需有第一位保護者站出方能引動其他保護者。

傑森·華倫（Jason Warren）曾指出沈浸式劇場作品需運用空間區塊創造具情緒弧線的情境，讓參與當中的觀眾打破靜態行為，從而能夠深度地影響觀眾心靈。不同於《共犯在線 2.0》運用封閉的電梯、地下室、樓梯間等，營造臺灣、香港的地域空間以召喚傷痛記憶。《返 | 響》或許受限於場地，表演長時間停留於中央教室區塊，觀眾也自動自發地將中央區域讓出，選擇性地待在心理上覺得較為舒適、自在的四周靠牆區域，觀眾在空間中幾乎是不流動的、不遊走的。過於單一

的區塊，也讓部份觀眾感到疲累而只坐在角落中。因此，當作品後段燈架上的搖滾樂手，雖然經由燈光引導觀眾注意力的轉向，然而教室區域的重力在未被改變或削弱的情況下，觀眾對於搖滾樂手的出現反而是錯愕且無法融入的狀態。

綜觀兩部作品發現，艸雨田舞蹈劇場不斷實驗如何在開放觀眾參與介入，和維持作品行進完整度中取得平衡的企圖心。雖然兩部作品無論在敘事結構、表現手法與題材相似度皆太高，是否會使參與者疲乏仍需觀察。只是，沈浸式劇場作品除了觀眾扮演角色介入演出過程，成為作品的重要推動之外。更重要的是，觀眾如何在沈浸情境的過程中，到達「情動」，進而完成創作者所期望促發觀眾去思索與感受的議題。較為可惜的是，兩個作品在入場前皆需填寫問卷，當中有許多諸如：你是否贊成癡死、你是否默許暴力在身邊發生等深刻且無法簡單用是與否回答的問題，甚至《返 | 響》的前台也提供相關新聞剪報。然而，參與的過程卻無法與問卷中的題目有所關連。且對議題深度掌握的不足，讓觀者有種參加體驗營之感。雖然成功召喚了觀眾諸多情感記憶，但大都只停留表層的泛泛之感，觀眾和演員之間對於議題的看法與互動，無法更進一步地回應與挖掘。

女子力宣言 《#Since 1994》

演出：Eye Catching Circus 創造焦點

時間：2020年10月09日19:30

地點：華山1914文創園區烏梅劇院

文 鄭宜芳（專案評論人）

《#Since 1994》是由六位1994年出生的女生作為核心創作者與表演者，呈現出年輕女孩如何看待這個世界，如何面對這個世界對女性的限制、規則、眼光，如何看待自己身為女性的角色，以及是否接受自己，甚而喜歡自己。

甫一踏入劇院，映入眼簾的是各式各樣所謂「美」的照片：美麗的模特兒、被畫出待整型雕塑的地方、女子健美的身材等等。隔間裡有身穿白袍，拿手術刀預備進行整容手術的演員；另一隔間則掛滿各種女性衛生棉、條；繼續往前走，一位坐在高處身穿紅色可愛圓點衣服的女子向觀眾揮手。坐入觀眾席前，腦子已充滿諸多關於女性的符號。

黑暗中，一名女子以手電筒的微光一寸一寸地照著自己身體部位，從肩膀、手臂、前胸一路往下走，預示著凝視、觀看、窺視等各色目光。也是一層一層拆解自我的過程，回應舞作結尾，使用在身體劃線的手法宣示身體主權。

創作者擅長使用物件來隱喻女性從限制到突破，從被動到接受，甚而翻轉限制的心境。那一個個紅色呼拉圈在舞者身上以雜技的方式不斷地拋、接，與身體造型交疊、圈繞，就像女性身上從小到大被套上的各種框架與想像。當所有的呼拉圈拆解組合成一條長繩環繞糾纏於每位舞者身上，亦正如長久以來存續於社會中對於女性的諸多要求、期待與形象，小至家庭單位大至整體社會中，令人想要完全掙脫卻又無法真正地剝除、脫離，雖然現代社會已有所突破但還是存有不少的框限。

每一次當身穿紅色可愛圓點衣服的女子將紅色小球以雜耍的拋接球出現時，似乎也代表著創作者心境上又一次的轉折，帶領觀眾再次的逼近創作者內心：身為女性的自己。第一次，從觀眾席走上舞台，觀眾／旁人的目光，是注目亦是外在所附加的一切；第二次，借他人之手脫下可愛圓點外衣，呈現內在成熟性感服飾，亦象徵成長之路總是跌跌撞撞，外在因素有時也是促我們快速自我成長的推手，是一趟放下外在看法重新審視自我內心之旅。對照入場時，女子以稚氣的形象像前來的觀眾揮手，更能映照出一位女孩化蛹成蝶為女性的蛻變。因此，當舞作後段，白色桌面貼滿了關於妒嫉、美麗、兇、慢、人際關係等幾乎與「女性」劃上

等號的標籤時，創作者已能以雜耍中足技的轉桌技法來轉動這些標籤時，亦象徵某種程度的放下。

只是，事物總有兩面性，框架也有壞處與好處。社會框架雖為女性披上了各種刻板印象、枷鎖與道德限制，但某種程度，女性也因為女性這個身分與特質（溫柔、性感、堅韌）享受了一定程度的好處與便利。如此的框架同樣刻印在男性身上。當舞蹈動作展現出性感成熟風情時，身為女性的我們應該能自覺，如此美麗的形象不只是女為己者容，亦有能吸引異性目光的能力。當我們撕下標籤，放下他人眼光想法，接受自己、喜歡自己，除了用力、大聲地訴說、展示努力的過程，或許也可以再加入接受天生限制進而正向看待限制的溫柔。用力活下去的堅強，也需要回頭溫柔善待自己。

作為擁有特技基礎的舞者們，身體語彙與物件使用的多樣性，為此部作品帶來了不同的視野。值得關注的是，創作群對動作語彙的探索與實驗精神。從舞作前段的呼拉圈，中段的群舞與後段運用掛衣架與高空框技術的段落，皆可看出創作群試圖將雜耍、特技等新馬戲技術和當代舞蹈元素結合的企圖心，亦確實展現出獨特的身體感與動作造型。日後若能持續發展成一套更完善且屬於創作群特有的身體動作語彙，將會是一大亮點。

聲與音的身心共振《共鳴體》

演出：動見體

時間：2020年11月21日19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

繼向約翰·凱吉（John Cage）百年冥誕致敬的《凱吉一歲》（Dear John）後，動見體核心藝術家林桂如再次策劃全新創作《共鳴體》，同樣結合當代音樂、聲音裝置、肢體與劇場。如果2013年的《凱吉一歲》運用「解構」的方式，將聲音的展演過程與可能性讓觀眾看見；那麼2020年的《共鳴體》則是在聲音展演可能性的基礎上，將之向外擴及至聲波的振動和共鳴過程以及如何被看見與感知到。

走進表演場域，大型藍色鐵桶與海鷗翅膀狀雷板懸空吊掛，在燈光的照射下，是裝置也是樂器。演出中三位擊樂家敲打著各式日常生活物件（寶特瓶、杯子等）、地板、牆等創造不同質地的聲音與節奏，同時亦藉由聲響與聲波的振動，喚起觀眾對聲音所代表的象徵性的感知，以及聲音背後所內含的個人／文化記憶。如當鼓棒以刮、刷、互相敲擊等技法表現聲音時，也喚起日常生活裡使用免洗竹筷前互相刮竹筷子的聲音與動作。

遊走式的觀演方式讓觀眾參與成為表演的一部分，觀演之間經由信任的建立與分享，使觀眾願意自由的碰觸打擊樂器，或選擇鑽入鐵桶中感受置身在「共鳴」裡，或站在如海鷗翅膀般的大型雷板下，或伸手觸碰樂器感受聲波的振動，從而引起生理與心理對聲音內含的記憶的共鳴。此外藉由「震動式喇叭」（Surface Transducer）本身的震動幅度大小，讓不同材質的物件、樂器產生特殊的共鳴聲響，並在發出聲響的過程中使用大量的小珠子展現聲波的「振動」過程，亦促使觀眾想以身體的實際觸摸來感知震動帶來的身體感。如此設計亦讓機械因轉動發出的聲響，大型樂器的搬運，拖板車的聲音等等，在過程中變得合理與有趣。

除了探索聲響與振動，作品後段也充分運用作品前段逐步建立的物件—聲音框架進行挑戰。如三位擊樂家互相猜拳丟擲乒乓球，或是雙手在牆上的表演，作品前段是手拍打牆面，當後段再次出現且依然拍打，同時配合分散四方的樂器，有時拍打的聲音和樂器傳遞出來的是相符合的，有時則是聲音和動作是分開、錯落不一致的。然而，因為作品前段建立的聲音規則，此時觀眾會自動在腦海中補上想聽見的聲音。

如果說 2013 年的《凱吉一歲》是讓「整個表演空間成為鋼琴」（台新藝術獎年度評審林于竝語），將作曲的過程與聲音的產製透明化。那麼 2020 年的《共鳴體》則是讓整個空間變為聲波的共振體。經由時間這項元素的展延，透過凝視與共感，將聲音／音樂必須在時間裡擴延的必要性轉換成能夠被看見的感知。不同於《凱吉一歲》讓表演者身體的介入辯證音樂與舞蹈，《共鳴體》對於音樂與舞蹈的關係亦不再探索，肢體與聲音在此已不具辯證能力。反而是運用二十世紀以降，擊樂在發展過程持續擴闊的各式刮、刷、摩擦、敲打、拍擊等技法，和因演奏技法而帶出的動作。同時結合董怡芬特有的遊戲式肢體動作，讓整體展演的過程中一再地模糊日常與非日常動作，樂器與物件聲響的關係，以及動作與聲響之間的聯結，皆再再引起觀眾對於聆聽到的聲音／聲響的動搖與好奇。從而促使觀眾重新省視，重新探索物件與聲音，日常生活與聲響，以及被聲音／聲波所喚起的共鳴和身體感。

相互依存與自立《存在粒子》&《並存序列》

演出：編舞—梅田宏明

時間：2021年03月20日19:30

地點：臺中國家歌劇院 小劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

不畏疫情與隔離，日本當代科技跨域編舞家梅田宏明第四度來台，於今年的 NTT-TIFA 帶了與台日舞者合作的新創舞作《並存序列》、2015年的舊作（獨舞）《存在粒子》。

全白的舞蹈地板，大幅的投影幕，身穿黑色舞衣的舞者，黑白色調的數位影像，構築出無色黑白的極簡世界。《並存序列》是由五位分別來自台灣與日本的年輕舞者：涂立葦、洪翊博、王甯、AYUMI、中村優希演繹，他們具有不同文化的身體脈絡，各自擁有街舞、現當代舞、芭蕾舞等不同舞蹈風格的身體訓練、背景。作品中，梅田宏明也並未刻意尋求／要求舞者們形成相同的身體感與動作規範，而是在保留舞者身體特質中維持一種具連貫性的框架或規則，試圖創造「一種超越文化、舞蹈類型和舞者體態的通用動態語言。」【1】五位舞者亦皆展現出獨具自身特性的身體質地／樣態，並在此身體動律中維持作品節奏的一致性，使舞者之間呈現出一種即互相依存卻又自立的狀態。

這種即依存卻又自立的狀態亦恰恰正是日本傳統審美意識中的一環。依存於自然環境而形塑出的日本傳統民居空間設計：形成個體之間不連續也不相關，卻又保有低度刺激，從而能成為具創造性的關係。如此回看舞作，除了舞者個體之間，在數位影像、電子聲響、環境音景所構成的流動裡，舞者與影像、聲響亦建立出互為主體與客體的關係。如果說身體是在世存有的媒介，透過身體感知週遭世界的一切（Maurice Merleau-Ponty）。那麼在這時而流動，時而暫停，或為幾何線條，或為點狀粒子的黑白影像裡；在數位科技以人工設計的秩序（artificial order）取代自然秩序（natural order）的聲響中，有那麼些許時刻，真真能感受到日式庭園中那流動的風，潺潺的流水聲與落葉的飄零，甚至在舞者／影像暫留的那瞬息間看見枯山水的意象。

這樣的空間感正是傳統民居空間的表現形式，不同於西方空間固定用途的規範，而形成的「空的區域」，一種充滿流動、變動的空間感，亦如同水墨畫中，黑色筆觸之間的留白是韻律流動的根源。這在下半場的《存在粒子》中可以看更好的結合與展現。梅田宏明的身體從專注、微小的擺動開始，漸次加大幅度，從數條橫線開始的黑白影像，在電子聲響中跳躍，隨後鋪滿整個空間，時而大幅度的流

體線條彷彿如奔騰而下的瀑布，時而細微的點狀圖猶如漫天的星空，時而螺旋狀的旋轉宛如迷人的黑洞。梅田宏明始終站在影像中維持自己的身體動態，與影像帶來的強烈視覺效果形成即依存卻又自立的狀態，一種在持續不穩定中形成的穩定流動。

梅田宏明在黑盒子這特殊的場域中，運用數位科技的符號位元與人的身體，再現且延展了時間與空間的參數，擴展了疆界自由與交流。將黑白無色空間創造出具不同經驗的依存狀態，塑造空間為一蘊含萬物生機運行法則的空間，亦指向日本傳統審美意識裡：具無限意涵的空的區域。

身體互相傾聽後的光之力量《阿忠與我》

演出：周書毅、鄭志忠

時間：2021年04月23日 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

這是一個極具溫度與力量的作品。這幾年編舞家周書毅的創作遊走於體制邊緣，以他的舞蹈重新審視生命的可見與不可見，以他的身體鏈結不同城市邊緣回應環境。如此的周書毅與資深劇場工作者鄭志忠的組合，格外讓人期待。

我們沒有辦法決定身體的先天樣貌，或因後天不可控的因素形成的樣貌，然而，誠如沙特（Jean-Paul Sartre）指出：「存在先於本質（existence precedes essence）」這項命題所言，人生下來只是個虛無，並沒有先天固有的規範，所有的本質與規定，皆是人自己後天自由創造出來的，並且人可以超越由自己所創造出來的本質和規定。如此，我們可以看到開演前的場上，周書毅一人在舞台中暖身，他對身體軀幹關節的多種扭轉、延伸，讓觀眾意識到這是個四肢皆能靈活表現的身體。隨後，阿忠乘坐電動輪椅登場，以周書毅為圓心，使用電動輪椅不斷地畫著圓圈，同時拋出問句。

問句內容包括了：「你在做什麼」、「你的身體坐了起來」、「褲子裡面有身體嗎？」、「左腳掌和你的右手靠在一起」、「一個人四隻腳」、「你們在做什麼」、「手推著骨盤往前移動」、「左腳掌靠近你的肩膀，一個左，一個右」、「你的電輪用了多久了？二十年了」、「左腳掌向著我的方向」等等。這些問句乍看來像似在對書毅的身體下達動作指令，雖然書毅大部份時候也確實依據問句內容改變其身體動作，但其實更是阿忠人生經歷裡遇到的種種問句，而更多的則是對觀眾的拷問：我們如何意識到與我們不一樣的身體，我們如何能試圖理解不同身體的特殊與可能，並且平等視之和相處。

因此，當舞作中段，周書毅與阿忠共同乘坐兩部電動輪椅或手動輪椅登場，藉由輪椅快速滑動與離心的特性，進行各種空間路徑的交織與互動。或者相互牽著手感受彼此的力量，或試著只以手指動作控制電動輪椅的移動，試著用兩隻手臂的力量滑動手動輪椅時，那長年為因應身體限制而發展出來的力量，那身體不受制於先天存在而展現出的可能與創造出的自由，是如此直擊觀者的內心。同時也在向觀眾提問：四肢靈活健全的身體真的是全能的，無可受限的嗎？是否我們以為的不能、不行，只是我們自以為是的想像，而非真正傾聽、理解後的判斷？

作品中，周書毅總是不斷地以身體去感受阿忠所使用的各種輔具，以理解彼此不同的視角，以及周遭環境帶來的便利與不便。然而，不論是電動輪椅、手動輪椅還是拐杖皆是輔具，是外部添加物，當輔具成為了生活必須，與身體共融成身體的部份或延伸時，它必定需要一些來自外部世界的包容：如空間上的設計等。這同時也提醒了做為旁觀者的我們，是否太輕易地遺忘了從生命之初即已低視角生活的朋友，和他們的生活所需。當阿忠離開輪椅，離開拐杖，爬行於地面，爬行前往他要去的的地方，在地板進行生活日常所需，包含穿衣、穿鞋等動作，並且因為常年爬行褲子經常磨損而只有兩件好的牛仔褲時，其實正提醒了我們，這自小因病帶來的行動不便而必須的爬行，才是阿忠最開始的生命視角。

「在遇到____之前____，我們的身體____」，這是開演前字幕上的情境文字，精準地指向作品提問。生命之初的存在，在自由選擇的負重中逐步成形，形成本質與規範，形塑出身體的慣習、社會階層的象徵，唯有在遇到完全不同本質的身體時，方能開啟不同以往的視角，從而試著擁抱不同的族群、不同的身體，進而開放內心，打造與不同的人、不同的身體共處的共融。「打開界限，傾聽對方」亦是對社會、對人權、對多元身體、對不同藝術領域合作的提問：是否真的聽進對方，聽進話語表達真正的核心。共融，雖剛起步，但正如作品後段，黑暗中，阿忠靈巧地攀爬著高框，而輪椅上總有著兩束光源照出，那是希望，是光照進的地方。

回首，再前行《奪》

演出：國立臺灣體育運動大學舞團

時間：2021 年 04 月 30 日 19:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

文 鄭宜芳（專案評論人）

從民俗祭儀裡尋找／提取創作的概念，將之轉化於劇場呈現，在舞蹈發展史上或可梳理出一條脈絡。每年農曆 7 月 29 日子時展開的搶孤儀式，除了反映先民艱辛的開墾歲月，亦含有普渡孤魂野鬼和慎終追遠的宗教涵意。另外搶孤主要以小組團隊的方式進行，也展現出移民性格中團結、互助與爭搶、分享上的雙面性。此次臺灣體育運動大學舞團的編創群與故事工廠黃致凱導演，從搶孤儀式中提取出「奪」的概念意象與「奪」的相反面：失去，做為貫穿整部舞作的主要編創軸心。

幕啟，昏暗的舞台，一束黃光從上方斜打在身穿紅黑舞衣的男舞者身上，如一縷孤魂，倒地，燈暗。〈段一，奪佔〉，大面積的投影帶出舞者努力以赴向上攀爬的面容、身影與汗水。身著卡其色舞衣的舞者們以單人、雙人、群舞的交叉組合，演繹出不同團體之間的競逐與爭鬥。以現代舞技巧為基底的動作編排，充份展現出不計一切代價要獲取目標的戰鬥氣勢，由青年學子演出更顯現當中青春無畏、直線衝撞的氣質。

〈段二，川流〉，在旺盛的競爭氣勢尾聲中，一條又一條淺藍色的長布縵隨著女舞者悠然的動作，緩緩地滑行而出，曲折且連綿。長長的布縵迤邐在地，女舞者一再地走過、換人再走過，好似漫漫的時間長河裡，人都只是過客；也似人在時間中累積出逐步形成的歷史。彩帶跟隨女舞者的身體旋轉飛揚，燃起的油燈徐緩而出，是對亡靈的緬懷悼念，也是在世的人對過往與未來的祈福。〈段三，安魂〉，一片紅色佛香、細簾與燭光中，三位身穿紅、黑色舞衣的男女舞者，在流轉交纏的肢體中，演繹出孤魂與引魂人的哀悼。同時在這紅色佛香的意象裡，我們不只看見活著的人對犧牲的人的安魂，那陣陣紅色佛香裡，亦讓人連結到臺灣舞蹈發展上運用相似概念的前人作品。

有趣的是，動作編排的脈絡上，在需要競爭、搶奪、廝殺等強悍氣勢的段落裡，編舞群選擇以較為傾向現代舞的動作語彙來呈現；在需要安撫、哀悼、慰藉等身心需要溫柔以待的段落時，編舞群選擇以較貼近中國舞的動作語彙來表現。這似乎也很符合當今社會的面向，我們生活在極度西化且符合國際標準的社會運行方式，以此工作、生存。但當生理、心理的情緒需要出口時，一回身，我們尋求的

則是東方有關身心合一的方法。另一方面，映照臺灣舞蹈歷史發展，接受完整西方舞蹈訓練後的回望家鄉，亦可發現有許多從民俗祭典儀式中浸淫、取材的前輩創作作品。

另一個有趣的編排是，搶奪的意象在上半場皆是使用影像表現，舞台上的舞者主要展現的是過程中那些遺落的人、失去的人。到了下半場，原先以「虛存」的形式存在的爭、搶、奪意象，直接實體化成大型舞台裝置，環繞置放在歌劇院大劇院的舞台上，搭配人數眾多的群舞組合，完全展現出雄壯宏偉的氣勢。男舞者數次在高高立起的木桿子上攀爬、跌落、再攀爬、再跌落；舞台裝置上，那長長的繩索既是前方開路者艱難前行的依靠，也是接續的跟隨者的指引，更是不想放棄同行夥伴的開繩索，如同登山時，已抵達上方安全處的夥伴開繩索將後面的夥伴們一一拉起。同時，這長長的繩索似乎也呼應上半場那長長的布幔，同是時間的意象，布幔的長河是靜觀萬物風景，繩索的指引則是積極的索引前行。

作為校慶六十週年的大作，回望過往，亦傳遞未來。從舞作編排中，不難看出編創群試圖將歷史納為創作的一環，不只回應學校一甲子的歲月，亦某種程度的吸納與回應臺灣舞蹈發展史。歷史，總是成功之人所書寫。然而，在《奪》這部作品裡，我們並未看到歌頌站在成功面前意氣風發的人，反而看到了黃致凱導演作品中向來最細膩也是最動人的部份：小人物的故事，那些在過程中被遺落下來的人。那是歷史發展過程中最易被人們遺忘忽略的部份，卻也是為過程立下堅實基礎的人。不禁讓人想起，今日的繁榮昌盛是立基於多少前人的全心付出。這也是《奪》這個作品提醒我們的最重要事情：看見「勝利之外」【1】的那些無名之人與事。

註釋

1、「勝利之外」一詞引用自節目單黃致凱導演的話。

內容失語，形式何在《透明糾纏》

演出：爵代舞蹈劇場、Robert Wood Dance

時間：2021 年 05 月 07 日 19:30

地點：國家劇場實驗劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

此次《透明糾纏》的製作分別由爵代舞蹈劇場的兩位編舞家林志斌與潘鈺楨，以及來自紐約的客席編舞家 Robert Wood 和視覺藝術家 Joan Hall 以共同的創作理念，各自編排三齣舞作，分上、下半場演出。

上半場的《微透·交織 transLuCent enTanglement》由 Robert Wood 編創，預計全長為二十三個段落，此次的七段為初階段呈現。【1】編舞家試圖以約翰·凱吉（John Cage）／摩斯·康寧漢（Merce Cunningham）編舞方法中的機遇，加上編舞家對偶發藝術的認知來發展作品。只是綜觀整支作品呈現，其舞蹈動作的發展設計與康寧漢技巧（Cunningham Technique）之間的關連實在讓人困惑。作品開始前，舞台上投影出大片綠色的蕨類植物，接著 Robert Wood 親自登台手舞足蹈地先來一段頗自娛的吟唱。然而登場的時機和持續的時間皆不足以使觀眾意識到事件的發生，因而形成一種頗為尷尬的狀態。舞者接續登場，分別被安置在不同的區域中，或以塊狀燈區分割彼此，舞者們各自舞動，隊形上採直線排列，或三人、二人的組合。投影畫面則是從類似慕夏風格的畫作輪流播放，直到舞作後段直接轉變為復古的紐約街景照。

對時間和空間的強調是凱吉／康寧漢編舞技法中重要的原則之一。康寧漢主要藉由對舞蹈動作韻律的多層次結構創造出舞者動作本身的「音樂性」，並經由對動作造型的塑造開啟「身體景觀」（body vistas）的觀看，以表達作品。此「身體景觀」亦可連結對當代城市、自然的「風景」觀看。然而，在《微透·交織 transLuCent enTanglement》中卻並未看見經由舞者之間的動作流動所建構出的「風景」，舞者本身對於編舞家所給予的動作指示似乎也無法全盤內化後再呈現。另外，偶發藝術（Happening）雖肯定藝術家對開放性的自由與探索，亦允許任何可能、各異獨立的拼貼，可亦非對結構性的否定。以凱吉／康寧漢來說，其作品中機遇性的操作看似自由、無為，確是建構在極度縝密精準的計算與設計之中的「無為之為」，以使「非自然」成為「自然」。然而，綜觀《微透·交織 transLuCent enTanglement》整支舞作，其不時出現令人遍尋不找相關性的投影畫面、設計與動作編排。或許偶發藝術重視隨機性、機遇，但也同時重視經驗的創造。

下半場的《我們》、《節奏國度》則分別截取「事件」與「日常生活」的概念。《我們》，取材自 2020 年以來對全球造成巨大影響的 Covid-19 事件，以疫情下

的隔離為創作源起。整支作品，完整地呈現出人們不論是因為出於對病毒的恐慌而帶來的瘋狂消毒、噴酒精的心理狀態，以及不斷地噴灑、洗手的動作；或是因為居家隔離而必需待在狹小的空間生活十四天，和在此空間裡人們該如何自處、該如何排解焦慮、不安，或者只能靠瘋狂吃零食來消解的生理與心理層面。可以說《我們》是依循現代舞蹈編排的作品，其不論在動作設計、鋪陳敘事的緊密結構，皆是一支完整精彩的作品。《節奏國度》則是一支結芭蕾舞與爵士的作品，充滿具爆發力的動作編創與炫目的燈光設計。

只是，回扣此次製作理念：探索與詮釋約翰·凱吉、摩斯·康寧漢的精神時，更想探問的是：三方作品究竟如何透明，又如何交織？以及為何是採取如此的表現形式和方法？面對當代舞蹈的多元、包容與變異，舞蹈語彙與內容完成的說服力才是意義的建構。然而，內容與形式的雙重匱乏讓整場演出只是「並置」了三個作品而已。

註釋

1、依據節目單上的舞碼介紹。

相遇，在明眼與視障間：從《我們清醒，於是反抗世界的

無窮反覆》口述影像文化平權版談起

演出：可揚與他的快樂夥伴

時間：2021 年 05 月 23 日 20:00

地點：線上（觀賞網址附於本文下方）

文 鄭宜芳（專案評論人）

隨著臺灣對 Covid-19 疫情的警戒升級至三級，原先預計在壹玖實體放映的舞作《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》口述影像文化平權版，也因應疫情變化改為使用 google meet 線上放映與分享。

文化平權（Cultural Rights）是近幾年藝術領域的關鍵字，亦是臺灣藝文圈相關場館與藝術團隊、藝術家多方在努力打造與嘗試的新方向，期望能含納更多元的觀看、接納更多元的族群。主要的理念是希望達成人人皆能享有平等參與文化藝術活動的機會，不因性別、年齡、族群或身體障礙等而有所限制。而這樣理念的達成，需要幕後製作投入大量心力。

舞蹈口述影像的可能

此次觀賞的舞作《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》口述影像文化平權版，是依據 2020 年三月於華山烏梅劇院相遇舞蹈節系列 A【年輕人想怎樣】發表的同名舞作《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》進化版的演出影像紀錄，重新製作出口述影像版本。

依據口述影像專家趙又慈的說法，口述影像要忠於影像的真實，做視障者的眼睛，而不過度詮釋個人情緒的推論，提供影響劇情的關鍵視覺訊息。【1】那麼如何以文字精準傳達影像內容，並且貼近原先作品所要表達的意涵，同時減少因為不同背景而造成的觀看與表達落差，進而擴展視障者文化養分與累積視覺經驗，則是件不容易的事情。

此次製作團隊「可揚與他的快樂夥伴」以及口述腳本撰稿人王昱程，在製作前期與五位視障夥伴們於今年（2021）三至四月之間分別進行了四次工作坊，試著先熟悉彼此的身體語彙。工作坊採取編創者－撰稿人－視障夥伴三角合作模型，工作過程特別著重以下幾個重點：一、讓視障夥伴親身體驗舞蹈動作中相似名詞、形容詞下不同的質地表現，例如：同為「跌落」一詞，但在實際動作時，舞者的

身體有著各種不同質地、不同重心轉換的跌落方式，同時藉由視障夥伴在過程中的反饋，促使編舞家重新思考動作與文字之間的關係。二、請視障夥伴分享並提供他們對日常生活的描述，彼此了解文字描述與聽覺想像的差異。三、請視障夥伴聆聽口述影像初稿，並提供反饋、延伸思考並參與修正。【2】如此的工作模式能更進一步地傾聽視障朋友對於期望中的口述影像的品質、文字傳遞與聲音表現方式，以及了解何謂視障朋友對於期望接收到與明眼人相等的訊息質量。

像這樣在製作口述影像版本時，即先與口述影像員工作的例子，尚有 2019 年舞蹈空間舞團推出的親子舞劇《史派德奇遇記之飛飛飛》。由於是全新製作，事先並沒有影像可供參考，因此口述影像員趙又慈在排練期就必需跟隨舞團看排，直到整排後方能完整整個口述影像稿，可見製作口述影像需要投入的時間之長，心力之大，以及專業能力之要求。

另一個積極投入口述影像版本製作的則是黃翊工作室+，從 2017 年《黃翊與庫卡—2017 年特別版》結合口述影像與點字節目單開始，到 2019 年首屆國家表演藝術中心三館共製作品《長路》、2020 年十月新北市文化平權節目的《有一個地方只有我們兩個人》與《物》第三階段，皆提供口述影像版本。

然而，不同於前述兩者，黃翊工作室+提供的口述影像版本均是由編舞家（黃翊或胡鑑）親自撰寫，是否因此成為編舞家對自身作品的轉譯、二次創作有待思考、討論；同時過多的比喻、情境想像、主觀詮釋【3】是否就是視障朋友所需要的亦值得再次討論。終究，提供口述影像是為了協助視障朋友，讓他們能有更友善的管道親近文化藝術，獲取與明眼人相當的文化養分。那麼，如何提供他們真正所需要的，則是身為明眼人的我們需要學習的功課。

對於口述影像未來的想像則有，在文化部以政策推動文化平權、藝術共融的潮流下，相關投入的團隊所累積的經驗，是否在未來有可能成為專業且通用的先備知識，提供作品客觀描述的可能，讓後續願意投入口述影像製作的作品、團隊，能有更容易踏入的門檻，也讓視障朋友在接觸舞蹈時能有共同溝通的文字語言。另外，口述影像版本以文字精準描述影像畫面的特性，對於不習慣現代舞蹈抽象圖像的閱聽者，是否也可能成為舞蹈觀賞的入門磚，進而觸及更多人參與舞蹈。而口述影像對文字描寫影像的功力要求，或能反饋創作者對於舞蹈的敘述。

身體感的連結

此次觀賞《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》口述影像版本亦引發了幾個有趣的經驗。首先，現場觀看與口述影像的差異，劇場的觀看視角取決於觀者自身的決定，而口述影像則有賴口述員取舍關鍵點。如舞作前面，五位舞者用力地推

著門的動作，對當時（2020年三月）在華山烏梅劇院觀看現場的我而言，並沒有直接聯想到「戰車」的形象。因此，當此次口述影像版本將此動作造型以「戰車」來形容時，雖然同樣感受到動作所要傳達的反抗精神，但也引發了我重新思考編舞家的想像與對動作造型的解讀。

同時，口述影像受限於人類說話時的字數與速度清晰度，通常一秒鐘大約四個字【4】，在這樣的限制之下，該如何取捨畫面，如何精簡扼要地對動作做出描述，以及在短暫空白的一、二秒內又該塞進多少文字描述？是否會造成破梗？種種考慮，如舞作中幾幕「光道」的出現，口述員早了幾秒描述出來，或許明眼人會覺得是破梗，然而若閉上眼睛以聽覺感受，其實是給予了想像的時間，避免後續同時快速塞入太多文字描述。可見一份口述影像其幕後所需衡量的諸多面向。目前製作團隊在直播後仍然開放影片連結提供線上觀看，若是能一次以明眼人的視角觀看，另一次則全程閉眼聆聽，亦能發現之間的差異。

此次聆聽口述影像版本亦讓我發現，當抹去視覺元素時，人，其實需要打開更多元的感官知覺來協助想像與經驗，甚至在純文字描述時，反而需要許多類似的生活中實際的感官經驗來建立身體的感知。這樣的聆賞經驗非常不同於觀看現場演出版本，身為明眼人的我總是太習於依賴視覺來感知周遭環境，閉上眼反而有種不安的感覺。如此，不禁讓我思考，在當下疫情嚴峻的此刻，在宅居一方一切轉為線上的此時，當線上展演成為一種趨勢時，人們如何在越來越虛擬的數位世界，帶入真實時間的感受；又該如何在越來越依賴視覺元素的線上連結裡，召喚視覺以外的身體感官呢？

無論如何，此次的口述影像版本提供了我重新思考關於舞蹈、關於人與人之間的連結、關於動作的描述的可能與不同面向，而這正是「明眼人與視障朋友的交匯」【5】後的禮物。

註釋

- 1、取自：〈耕耘口述影像 18 年趙又慈陪盲者追劇〉。中央社。
- 2、此資訊為映後分享上編舞者張可揚所提供。
- 3、關於《有一個地方只有我們兩個人》與《物》第三階段的口述影像內容，可參考梁家綺一文。
- 4、此資訊為映後分享上撰稿人王昱程所提供。
- 5、引用撰稿人王昱程於映後分享所說。

參考資料

《我們清醒，於是反抗世界的無窮反覆》，2021/05/23，舞作口述影像直播與分享：<https://reurl.cc/GmeQr3>

從傳統而生，面向未來：《sakero X 038》

演出：莊國鑫原住民舞蹈劇場

時間：2021年10月22日19:30

地點：水源劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

乾淨清冷的淺灰色舞台搭配藍色燈光，沒有其它裝飾，地板上是一根很長很長的竹竿。舞者們身穿全黑裝束，緩步走到麥克風前以族語說話（打招呼），再回到竹竿後方就定位。接著，以幾近一致的呼吸啟動了群體的動律，整齊劃一地握起長竹竿，散發出堅韌的氣勢。在身體前後大幅度的擺動與重踏的步伐中，舞者們經由共同握住的長竹竿，將彼此的重心維持一致，也分享著彼此的動律頻率，接著，舞者們在一百八十度的橫向踏步中，瞬息打轉九十度成直線，動作之乾淨俐落，方向轉換之敏捷，讓人驚豔不已。

這是《sakero》舞作的開頭，冷色調的燈光、全黑色系的服裝，不帶任何指涉、意含的影像，撇除開場的族語問候，可說非常典型的現代舞設計。然而，正是在這樣的情境之中，反讓人更加看見編舞家莊國鑫的企圖和思索脈絡，以及舞作裡原民傳統與現代的融會與對話。在服飾與影像上，莊國鑫在《sakero》中盡可能的剝除所有具明顯原民文化符號識別的象徵，以抽象幾何的樣式為舞蹈增添氛圍；音樂更是選用致力於復興芬蘭薩米族古老吟唱技巧 yoik 的歌手 Wimme Saari 的同名專輯《Wimme》中的樂曲。

剝除外在文化符號，突出舞蹈動作本質，從而讓人思考舞蹈動作本身以及動作自身的傳達。在看似去脈絡化的單手牽手、交叉牽手、踏步與身體擺動中，其每一個步伐與動作皆可在傳統祭儀（阿美族 ilisin）中尋得蛛絲馬跡，再經過莊國鑫以現代舞編舞技巧將原先的祭儀動作加以提煉、純化，並利用增值、減值、重心移轉等手法，將動作的節奏、時值改變，再結構化動作的順序安排，從而形塑出具原民文化特色的當代舞蹈動作語彙。此外，芬蘭薩米族音樂的選用，更是讓人興奮不已。不只是薩米族人的音樂語調和吟唱風格竟與臺灣原民的歌謠風格有著高度的相似性，更在於編舞家讓音樂與舞蹈的互相合襯，無論是樂曲的韻律、重音與舞蹈動作的動律、重心轉換的契合；或是以樂曲調性結構舞作氛圍推升或轉變。雖是來自遙遠斯堪地那維亞的民族音樂，亦經過現代錄音、混音技術融入了現代音樂元素，然而樂曲中所散發出傳統如何於現代復興的實驗，或許正是編舞家選用的原因吧。

從《038》到《sakero》（正式演出是先《sakero》再《038》）可以清楚看到編舞家莊國鑫對於當代臺灣原住民阿美族身體文化的自我覺察脈絡，從梳理什麼是花蓮阿美族原民的身體感知的《038》，到試圖探究阿美族人對舞蹈的理解，和阿美族傳統祭典與肢體動作關係的《sakero》。當舞蹈動作脫離了原先祭典儀式的脈絡，脫離了舉行祭儀的場域來到現代劇場，成為一種文化角色、一種創作素材時，它既開拓出創作的自由度與空間，亦考驗著根植於傳統的創新如何轉化成適應／適合於現代劇場美學的展演。

於此我們看到《038》裡屈身重踏腳步的圓形隊形，是不斷往返花蓮—台北—花蓮遊子的歸鄉召喚；在《sakero》中屈身重踏步伐則跳脫原來阿美族 *ilisin* 的脈絡，從動作形態與節奏經由解構再重組，成為一種文化容器，從而能納入更多元的創作元素，以及更多面向和時間性的觀看想像。從日常生活場域到非日常的祭典儀式，身體因長期生存其中而形成的身體感，具體展現於身體動作形態中，它或許標誌了原民的離散經驗，但這些萃取自傳統祭儀的動作是否亦成為一條復返的路徑：從傳統而生，面向未來。

汗水消逝之後—陳武康《One Danced》

演出：浮洲舞場

時間：2021 年 12 月 03 日 17:00

地點：台藝大文創園區實驗劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

一首舞「跳完了」，可以留下什麼。若在舞者、在觀者、在編舞者彼此之間，拿掉敘事後，可以閱讀什麼。這是陳武康的提問，而他認為是：汗水。

《One Danced》以純粹的身體來展示一首舞蹈的開始、過程與結束，將身體運動時的肌肉、骨骼、關節連動與身體線條，經由全裸的方式展現在觀者面前。同時藉由特殊材質的白色布料將汗水印漬其上，成為可以暫時留下的圖像。

黑暗之中，一長條型的白色布料位於空間正中央，觀眾席分設兩旁與白色布料平行。舞者（陳武康）在黑暗中登場，從最單純的提腳踏步，開始啟動身體的運動，並在每一次重覆的提腳踏步裡，漸次地帶出左右手臂的擺動與上半身前後晃動的幅度，雙腿則是在不間斷進行的踏步中，逐次加大腿部抬起的高度，與前後步伐的跨度。同時，在每一次前進後退裡，保持著肢體律動的節奏與重心的轉換。白光之下，舞者身體因運動所產生的熱能化為：向上蒸發的熱氣，向下滴落成為在白色布料上的黑色汗漬，或是身軀上那些細細密密的晶亮水珠。

不同於 2017 年新點子舞展的二十分鐘微舞作，此次近四十分鐘的時間長度讓《One Danced》不是一句話的結束，而是一段好好說完的話語。有足夠的時間好好的鋪陳舞者肢體運動的啟始過程，進而慢慢地堆疊出身體能量的升發，讓身體的動態變得透明、清晰，細膩且如實地開展於觀者的眼前，而觀者亦有足夠時間層層體驗。於我而言，此時不只是一個身體在我眼前展開運動，在那重覆與堆疊中，我也同時思考著：這個身體的下一步將前往何處，過往的專業舞蹈訓練如何顯現於這個身體，如何使得這個身體能流暢地運作，以及我如何同理這個身體。隨著舞者肢體動態的演繹，汗水首先一滴一滴地從舞者的髮稍、四肢灑落於白色布料，形成點點黑墨。然而，正如表演藝術的核心特質：瞬息即逝，黑色汗漬在燈光的照射下，不多久也揮發乾淨。直到大汗淋漓的舞者以身體軀幹大面積地在白色布料上扭轉、滾動、壓印，形成如水墨畫般的印記，方才讓痕跡留下，彷彿人生的隱喻，只有比較重大／重要的事件才會被記憶般。

陳武康透過將汗水轉化為可視圖像的手法，讓觀者的視角有了不同的焦點。除了原先舞蹈身體在空間與時間中的動態變化，亦增加了透過視覺化的汗漬看見運動

軌跡的可能。如此的轉化，同時也是將抽象的時間歷程透過肉身的產物作為媒介，形成可視化的具象生命力，從而開啟觀者另一層的感知經驗。在《One Danced》中汗水的紀錄不只標示肢體運動的熱能產物，也是回到對舞蹈最本質的提問：純粹的肢體與表達。另一方面，全裸的身體表現也逼視觀者真正地「看見」身體，包含這個身體過往所經驗、記憶的一切和因個人生命力而形塑出的這個身體。

在朝聖中尋根的西班牙舞蹈創作——《卡門波麗露不朽的》

演出：精靈幻舞舞團

時間：2022年03月04日 19:30

地點：西門紅樓二樓劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

這是一場為了即將在四月舉行的大型演出，所做的舞蹈沙龍形式試演場，主要可分為上下半場；上半場以三首西班牙傳統舞展現了西班牙古典舞蹈的風情，下半場則為薛喻鮮新編創的二首群舞和一首獨舞，可以看出薛喻鮮在內容安排上的用心，與其所受的文化滋養脈絡。

西門紅樓斑駁的紅牆舞台充滿著時光的痕跡，舞台右方是由歌手、吉他手、小提琴手，以及賀連華所組成的小型樂隊，也是典型的佛朗明哥演奏編制。此時燈光變暗，吉他與歌手的樂聲響起，舞台中，身著黑色舞衣，配戴著玫瑰頭飾的薛喻鮮登場，伴隨著吉他鏗鏘的節奏，舞者華麗的手勢合著身體姿態不斷地流轉，在炫目的踩腳技巧華彩段落則展現出音色紮實、乾淨、俐落，且音感準確的深厚技巧。

薛喻鮮每一個打指、手腕擰轉、踩腳、甩動裙擺與轉身，皆充滿了強烈、濃厚的情感與自信的眼神，讓人無法移開目光。從傳統佛朗明哥舞蹈〈Alegrias 歡愉調〉的濃烈熱情歡快，到以歌唱吉他和拍手為主的〈Granada〉，再到溫柔且深情的母女共舞的西班牙民間舞蹈〈Sevillanas〉，其以精湛的肢體，連續演繹三首不同西班牙舞蹈風格的作品，搭配上音樂與適時的喝采（Ole），讓人有一瞬間彷彿置身於西班牙小酒館之感。

在充滿西班牙古典風情舞蹈的上半場之後，下半場則是演出以西班牙舞蹈技巧作為主要養分，同時融合不同舞蹈元素、道具或概念的新編作品。〈El Peregrino 生命慶典〉以不同色彩的扇子象徵生命的喜慶；而〈Fandangos 朝聖之路〉，則以椅子象徵困境與超越，可惜囿於試演場場地限制只能演出小片段。

兩地舞者身體特質的調和

從〈El Peregrino 生命慶典〉與〈Fandangos 朝聖之路〉兩支群舞作品中，可以看到薛喻鮮嘗試著將西班牙舞蹈中所要求的強烈存在感、自信和飽滿情緒，與臺灣年輕舞者們身上所帶有的柔韌等不同身體特質進行調合，試圖尋找／展現出不一樣的肢體語彙，進而能演繹出更為多元的情感層次，豐富作品的結構。只是，身

體特質的展現，與身處的文化和訓練方式有著緊密的連結，如何在兩者當中取得平衡，需要更多時間的磨合與實驗。

夾在兩支群舞之間的獨舞作品〈A Solas 朝聖的寂寞〉，深沉的樂聲，肢體充滿了孤寂與拼搏的情感。雙手打著響板的薛喻鮮，嬌小卻又充滿張力的身軀裡，孤獨與熱烈奇異地融合一起，並在其專業的西班牙舞蹈技巧中巧妙地融入了自小學習的芭蕾，乃至現代舞等元素，成為獨具個人風格的動作語彙。看得出其對自身學習與養成文化的思索與爬梳，亦正如文宣上所說「獻給我的母島，也獻給我所愛上的文化」。

從傳統古典西班牙舞蹈到結合自身母體文化的新編舞作，可看出薛喻鮮深刻的思索路徑，以及所希望嘗試的方向，期待這條朝聖尋根的創作之路有著盛開的花朵。

為什麼狂歡後還是孤單 《After Party》

演出：行行製作

時間：2022 年 03 月 05 日 14:45

地點：臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

文 鄭宜芳（專案評論人）

狂歡

在踏入表演廳前，頭戴彩色假髮身穿彩色螢光服的何品達在 DJ 台前播放著電聲音樂，讓人有種要來派對狂歡之感。掀開黑色布簾，映入眼前的是滿地的「杯盤狼藉」，白色的免洗紙杯、紙盤、竹筷散佈一地。

微暗中，五位男女舞者在那滿地的杯盤中慵懶地翻滾、爬行，倆倆成對，互相撫摸、碰觸、交疊身軀、更換伴侶後再繼續糾纏、打鬧。舞者身上的服裝有著螢光色的條紋，或黃色，或綠色，或紅色，在這昏暗的、雜亂的空間裡，彷彿在觀眾進來前，這裡才剛剛經歷了一場盡情玩樂，瘋狂宣洩體能的派對。

隨著舞者從全身躺平在地板的滾動漸進至上半身的立起，再到全身的挺直站立，原先動作裡的慵懶稍稍地褪去，動作幅度開始加大。一位站在鏡牆前的女舞者不斷地顧影自媚，搔首弄姿，似乎在回味著什麼又像似要展現著什麼。另外四位男女舞者像似受到感應般，陸陸續續地來到鏡牆前擺弄自身姿態，又或者互相擺弄對方，又或者一起被擺弄。

隨著電子樂聲的推進下，玩樂的氛圍開始萌芽，舞者們的姿態擺弄轉變成推、拉、撐、跳、跌落的動作，力度增加。燈光逐漸多彩變幻，DJ 刷碟的節奏越來越強烈，刺激著人們的視聽覺感官。舞者們開始更多的跳躍、奔跑、衝撞，大幅度的甩動四肢，扭轉身體，於此同時，舞者們邀請觀眾加入狂歡舞動的行列，在越來越多的觀眾加入後，來到一波歡樂的高潮點。

孤單

黑暗之中，黎美光身穿黑衣，以緩慢地細密地的步伐走上舞台中央。白色的光束自上而下打在黎美光身上，她靜靜地環顧周遭，好好地擇了一塊地方，安靜地坐了下來，一切是那麼靜靜地進行。

再次站起，仔細地走到另一個地方，舉手抬腿旋身。黎美光的所到之處牽引著觀者的目光，重新細緻的再看一次「這個」地方。最後，黎美光在正下舞台偏右一點點背坐下來，白色光束從右上方斜打下來，黎美光靜謐的轉頭回看著「這個」地方。這一刻，喧囂後的孤寂如此觸動我心。燈，再次亮起。舞者重新回到場上歡樂的跳著、跑著、拉扯著，一樣的彩色迷濛燈光，一樣的重節奏電子樂聲，一樣在舞動著的人們，只是，他們快樂嗎。

「因為孤單，所以我們狂歡」是作品給出的重要標題，而從作品內容來看，相信也是編舞者心中的答案。如果歡樂熱鬧的放縱，帶來的不是愉悅和富足而是心靈空洞與更大的孤單？那是黎美光的表演所給出的層次，她的目光讓表演空間成為了一個心靈空間，以溫柔安靜的回看包容滿目瘡痍的心靈。

編舞者成功的運用音樂、服裝、燈光營造了派對狂歡之境，只是如何更好的突顯喧鬧與寂靜後的心靈狀態，如何刻劃人與人之間關係的疏離、冷漠、表面、破碎和及時，從而能進一步回應作品所欲傳達的主題，是未來期待的部分。

踏步以成為地方——《Lisin lisin 母親信仰》

演出：絲釋民

時間：2022年03月27日14:00

地點：台北當代文化實驗場 C-Lab：聯合餐廳展演空間 1 樓

文 鄭宜芳（專案評論人）

以傳統歌謠為舞作結構

昏暗中，身穿傳統服飾的歌者曾文生一手持竹杯，一手以手指沾水灑淨，緩步繞行舞台，口中唸著祈福詞。遠方，舞者絲釋民以大幅度的彎腰曲膝姿態，邊右手拍打著左臂緩步走進，在一條繡有阿美族傳統紋樣的紅布上跪地。絲釋民雙手伸展如鷹翻飛迴旋，合著充滿中亞情調的樂曲，展開旅程。位於左舞台的歌者曾君曄此時站立唱起名為〈小路〉的歌謠，在這述說著祖先遷徙故事的歌謠裡，絲釋民以提取自傳統祭儀的動律貫穿全身心，同時以較向內包覆的動作為主，佐以經過變形的踏步。因而當小提琴的樂聲加入，舞者肢體轉為外放、直接時，我們彷彿看到曲折的小路走向平坦，祖靈的聲音在前方呼喚著。

在這支以傳統歌謠作為舞作分段結構的作品裡（節目單提供唱詞完整翻譯），歌者每一次的吟唱與唱詞內容的轉變都指向舞者自身更為靠近血脈源頭的溯源。從第三段的〈指引〉、第四段〈祖靈的呼喊〉到第五段〈脫胎換骨〉，可視為溯源的過程。那灰色的長方形柱體是文化包袱，卻也是社會化過程中的基石，當舞者在爬上立柱迎向光的那一刻，手握獵刀的長老曾文生一邊吟唱一邊與舞者保有一定距離，並仔細收好地上的紅布，如同看著孩子們去外面的世界闖蕩而叮囑的話語始終縈繞耳畔。那一聲聲彷彿呼喚的唱詞，即是叮囑亦是文化記憶的口述傳承，伴隨著西洋弦樂以及現代舞肢體，彷彿是在這巨大的現代性裡努力推廣傳統保存，並積極與現代社會對話的現象。因而，當舞者匍匐前進在由兩位歌者拉起的紅色長布幔之下，並由長輩為其掛上銅鈴時，從曾經的困惑與逃脫，到如今的悅納與信仰，直至今刻，終於理解是長輩的指引與帶領。

從曾經的困惑到如今的悅納

因此，當西洋美聲歌曲響起，雙手如鷹展翅的動作再次現身，舞者跳躍翻滾、旋轉倒地之際，我們看到充滿自在從容的肢體釋放，也在小提琴聲與藍色燈光中，看到寧靜力量的展現。乃至在第六段〈生長〉的口述與問答聲中，伴隨著祭儀的動律與變形的踏步再次回歸，一個「完整的人」油然而生。從完整的人到成長為部落的勇者，亦是結尾〈勇者〉的歌吟。此段兩位歌者以傳統祭儀的交叉牽手和

踏步歌吟，舞者則從四肢大幅度流動的動作，漸漸地將自己的舞蹈律動趨近於歌者的踏吟以回應歌謠，但也同時保有現代舞蹈訓練下的騰空跳動與旋轉，直到最後舞者不斷踏步並自己吟唱歌謠，結束。

在這不斷現身的踏步裡，無論是保有傳統祭儀的踏步，或是經由現代舞蹈訓練而變形的踏步，其創造了一個能夠被觀者感知的特定地方空間和文化記憶，以此形塑出表演者在這「腳觸地」以及「地觸腳」的往返過程中，形成對地方的一種召喚和文化符碼的建構，從而展示創作者對其原生血脈信仰的肯認。

新語彙誕生之前？——《霞》

演出：雲門舞集

時間：2022 年 04 月 15 日 19:45

地點：國家戲劇院

文 鄭宜芳（專案評論人）

流水纏轉，霞彩幻化

偌大的國家戲劇院舞台上，一群身穿色彩鮮明、各俱特色的年輕舞者從上舞台奮力地往前奔跑後停住，音箱裡傳出的是雜揉人車吵嚷與器樂的環境聲響，彷彿城市街景。一位舞者從後方以百米衝刺的速度衝進舞群，燈光霎時大亮，由清水靖晃以次中音薩克斯風重新演繹的巴赫《無伴奏大提琴組曲》第一號前奏曲樂聲響起。舞者開始流動，或站或蹲，或顫抖或跳躍，動作質地時而如流水般纏轉，時而如霞彩般幻化。舞者身後的影像斑斕絢麗，舞者於創作排練期所畫下的各種線條亦不時以靈動的姿態在影像上跳出。

鄭宗龍帶領的雲門舞集，卸下了林懷民時期常見的歷史大敘事或具抽象哲學意境的風格。從已建構自身獨特語彙、常民身體的《十三聲》，轉向「試圖打開身體空間讓新的元素流進」【1】的《定光》試驗，到此次與舞者共同探索、挖掘舞者自己的過往經驗、生命故事，以呈現舞者性格的《霞》。然而，在舞出舞者自己的故事的同時，作為觀者的我也想試圖理解編舞家對於其自身的身體論述風格為何？誠如，碧娜·鮑許擅長從舞者自身故事提取編創素材，但整體作品經由鮑許的精心編排後，處處散發著鮑許式的敘事方式與手法，讓人能一眼辨識。

身體論述既在承繼也在建構之中

在《霞》裡，我們確實看見新一代雲門舞者「形形色色的個體」【2】展現在流暢的身體動作中，猶如天際邊「形形色色的霞彩」。然他們的身體特質與動作質地亦同時雜揉著過往前雲門、雲 2 的文化基底與訓練。因而，在《霞》裡，當舞者在啟動身體時能看見來自太極導引的骨盤動力，在不斷流變的動作中時常能看見源自《十三聲》的常民身體樣態，或能看見武術訓練等影子在動作過程中顯現。在這些不斷閃現的動作片語中，不禁使人想像，編舞家是要企圖在承繼過往雲門舞集的身體傳統與自身已建構的身體語彙中，試著調合兩者並發展出新的身體論述風格嗎？若是，這將是需要時間積澱的過程。

舞者身體的表演與演繹能力，猶如演奏家對樂曲的詮釋與演奏能力，皆帶有透過自己對編舞家／作曲家的作品／樂思的理解而展演。誠如，清水靖晃以具甜美溫和音色的次中音薩克斯風，和管樂器本身的限制與特點，拉出巴赫《無伴奏大提琴組曲》中的旋律與對位，加上對特殊空間的聲響運用，重新演繹出獨屬於清水自身的版本，並某種程度地回應 16 世紀前奏曲的歷史。而這，皆是奠基於原作《無伴奏大提琴組曲》裡巴赫緊密完整的樂章結構與細膩美麗的織體，方能成就。編舞家對舞作的骨架結構與動作層次的編排猶如巴赫寫作樂曲，該是編舞家論述風格的識別，也是舞者在盡情展現各式各樣的表演性格時依據的基石。

另外，當周東彥的視覺影像以如此流光溢彩、豔色濃郁的調性，貼合著舞者的動與靜；當身體動作以不斷流變扭轉的姿態行進，且服裝極具鮮明個性之際，或許亦可思考，關於音樂的選用是否真的還需要巴赫的旋律在舞作中加乘對話？尤其當環境聲響，經由優異的音場設計師馬塞洛·阿內茲的設計已給予特定氛圍和支撐時。

註解：

- 1、引自陳盈帆〈聽覺 Déjà vu——《定光》的光聲體〉
- 2、取自節目單介紹

溝通效度的越界——《野獸的咆哮》

演出：崑舞劇場舞蹈團

時間：2022年07月01日 19:30

地點：高雄正港小劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

作為崑舞劇場舞蹈團首部經典童話改編（當中歷經疫情延宕一年），並希望結合舞蹈、音樂、戲劇成為三足鼎立的跨界作品，確實是一個很有企圖心與挑戰性的創作。跨界的成立，首要確立核心基石，作為以編舞家黃程尉為主的舞蹈跨界作品《野獸的咆哮》，編舞家以藝術表達的溝通性作為貫穿的創作理念，從中拉出三種溝通方式：語言（文字）的溝通、非語言（肢體）的溝通、非語言（音樂）的溝通。

溝通的成功與否，在於是否真的有「通」。而這個通，會因為採用的形式而有所區分、影響嗎？對溝通效度的質問，或許是編舞家何以會採用人聲與肉身分離的演出形式的因素，試圖實驗語言與動作在平行、翻轉與對位上的關係或可能性。同時也挑戰了舞者與現場聲優（配音員）對文字與動作的內化成熟度，亦是第一個企圖心。然而較為可惜的是，這當中，編舞家較少進一步挑戰情緒動作與話語的不同步或違心之論，又或是不同層次的情緒表達，加上作品文本改編自經典童話故事《美女與野獸》，過於熟悉的元素，因而易使觀者在作品進行到中後段時容易猜測出舞者接下來的表現意涵。

作品中，弦樂四重奏的演奏家們在舞台上，亦並不只是單純音樂演奏的角色，還兼具了某種戲劇角色的象徵。在編舞家的巧思中，他們時而化身成為城堡中美麗的藝術品：希臘式雕塑，時而是油畫裡的演奏樂手，他們既是野獸內心情感的翻騰演繹，也是城堡外好奇人們的心境刻畫，種種皆無違和地融入情景之內。當中，情感深邃的蕭士塔高維契弦樂四重奏第八號是頗有難度的曲目，樂手們在動作行進之間完成樂曲演奏，著實不易。此亦為第二個企圖心。同時，在樂手的身體動作與步伐路徑中，能夠看出編舞家在漫長的創作過程中，應有尋找到適合樂手演奏又符合情境的動作設計與安排調度方法，真的很不容易。

女主角貝兒的設定為中提琴演奏家，則是值得討論的。以音樂演奏家來說，此次飾演貝兒的高凡捷絕對跨出了人生很大的一步，這點值得掌聲。在動作設計與行進路徑亦可看出編舞家的揀擇與演出者的突破。只是，當野獸的溝通是肢體，而貝兒的溝通是音樂，兩者還需有大量雙人舞（？）交流時，不論是身體能量上的不對等，亦或是動作質地的不對稱，皆再再顯現缺憾。加上，音樂作為抽象表達

其不能指涉實象世界是特點，要使聽者能辨識音樂情感或角色，需建立好主題與動機，如此也才可能達到溝通之效。雖然在跨界作品演出者最好從自身最擅長之領域入手，再向外挑戰舒適圈是最安全穩妥的做法。然而，或許是受限於製作規劃、合作對象等各種可能因素，才有如今的安排，雖是作品可惜之處，也是日後改善的可能。

創作團隊將語言、非語言的肢體、非語言的音樂放置同一脈絡，相互交織建構敘事與角色，不過，最後還是以習慣的文字語言對話為主要溝通模式。如何能更好地突出非語言的肢體與音樂的優勢和層次性，是創作團隊可以進一步再去思索的。同時，當肢體與音樂的溝通效度能夠更加提升與辨明之際，是否還需如此大量的口白說明與文字依賴，亦可以再思考。

生命不同階段的習作與告別——《金花囍事》十年歡慶

版、《沒有人想交作業》讀劇版 Round2

演出：《金花囍事》大開劇團、《沒有人想交作業》春河劇團、笨鳥工作室

時間：2022年08月13日19:30、2022年08月26日19:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳、PLAYground 南村劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

家人，和家人般的朋友們

從2006年的《母親的嫁衣》，到2012年的《金花囍事》再到2022年十年歡慶版的《金花囍事》，面對人在生命不同階段中，於家庭所扮演的角色、所面對的境況的議題的關懷，是導演朱宏章一直不變的關心。

《金花囍事》故事由一個單親媽媽金花與她的四個女兒：秋美、冬美、夏美與春美所組成的家庭出發，透過細緻如實的家庭場景設置，開場、中場及場景轉換時，西洋、華語流行歌曲（Bee Gees、鳳飛飛、江蕙、潘越雲等）的情境營造，與電台廣播主持人串場的形式，寫實地重現臺灣八零至九零年代市井小民的家庭日常與社會生活的風貌。那是七年級生成長過程中記憶的童年，也是五、六年級生努力地為家庭、為生活、為事業打拚付出的年代。

於此，以六位年逾四十歲大叔們為主角的《沒有人想交作業》讀劇版 Round2，描繪六位從小一起玩鬧長大，共同經驗升學考試、大學生活、社會新鮮人、背叛以及職涯危機的好友／青梅竹馬（咦？）的真摯患難友誼。

在看似極大篇幅的男人／臭直男互講幹話屁話與幼稚行為底下，實則隱藏了男人與男人之間深刻且細膩的情感糾結、信任與默契。同時亦刻劃出社會世俗對「男性」的刻板意見和期望，以及這群已來到中年的男子，他們所面對人生不同階段的焦慮與徬徨。

人生的路上崎嶇蜿蜒，不同的風景揭示不同的人生課題。每一個身處境況當下的人，所要扮演的角色、所要承擔的責任、所要做出的選擇，以及所需要面對的困難亦不盡相同。但相同的是，我們每個人皆會長大、求學和工作，亦皆需要學著告別童年、告別學業、告別所愛之人。並且，我們也同樣需要學習接納遺憾、接納失去、接納放手，以及接納愛在不同的階段，需要以不同的面貌被呈現、被接受。

開心歡笑間，瞬間被擊中內心柔軟的地方

我們看見在《金花囍事》中，當背負著全家期待的小女兒春美，對愛的重負開出反抗的第一槍時，一直以來捆綁著這家人的愛之繩索開始鬆動，開始提問與辯證家人之間的愛與付出的形式。從而，金花媽媽最後終於放手接受幾個女兒不同的人生選擇，也放下母親與長女秋美之間特殊的共同體／共生關係，放下情感上的依賴與依靠。觀眾也看見大姊秋美脫離母親的代理者與代理期待後，重新接納自己、認同自我的開放式希望。

我們在《沒有人想交作業》男人的笑與淚中則看見，當人生走到不上不下的年紀，面對不上不下的所謂世俗成就，究竟該對夢想繼續堅持，還是該與現實妥協的不安。看著身旁陪伴自己多年的伴侶，想著週遭親友、父母的期待，低頭看看自己身上的車貸、房貸、薪資以及身體健康，猶豫不決地焦慮、惶恐、不安。然而，值得慶幸的是，大叔身旁還有幾位好友，互相希望彼此都好好的。

面對身為人的議題，人生不同階段的生命課題／作業，以及人身處當下的境遇，兩齣戲皆以極為誠懇、生活化卻不通俗的台詞和喜劇手法呈現，讓觀者在開心歡笑間，瞬間被擊中內心柔軟的地方。

《金花囍事》以極度精準的寫實戲調度手法，呈現金花媽媽一家人溫馨感人的互動與關係；《沒有人想交作業》以真誠的文本與簡約立體的走位，呈現男人之間的生命風采與友情。如何接納自己的不接納，停止再用外在的條件或認可，作為自我認同的依據不是容易的功課。《金花囍事》與《沒有人想交作業》為我們揭露不同的人生習作，也讓我們想起身邊那些為家庭、為親人付出生命階段的父親、母親、哥哥、姊姊、弟弟或妹妹等；讓我們看見一路走來始終在身旁的摯友、伴侶等。

循環而生的《情境產物》(1999) 與《吐司機和夏日》

演出：薩維耶·勒華、李明潔

時間：2022 年 8 月 27 日 19:30、2022 年 03 月 19 日 17:00

地點：臺北表演藝術中心 7 樓大型排練室、國家戲劇院實驗劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

如果日常生活是一種實踐，是一幅「使用物和生產」的景象，那麼日復一日生活當下的人們，其「生活實踐」則指向「一個遠非自身所擁有的結構」【1】，並在此結構中作出回應與創造。於此我們在李明潔的《吐司機和夏日》與薩維耶·勒華 (Xavier Le Roy) 的《情境產物》(Product of Circumstances (1999)) 中，看到對此結構的不同回應、想像與生產循環。

薩維耶·勒華的經典雙作品《情境產物》與《自我未完成》(Self-Unfinished) 同為此次 2022 臺北表演藝術中心開幕季的演出節目之一。《情境產物》裡，薩維耶以自己的身體展演了一場科學研討會形式的表演，描繪了他個人從分子生物學家轉換成舞者和編舞家的軌跡與身份認同，並在演講中穿插身體的伸展彎腰、踢腿轉圈等日常動作，印證身體的靈活度。藝術家的身體在此成為藝術作品與科學實踐交界的材料與實驗場所，以身體作為感知生物科學與舞蹈邊界的媒介。

只要細究日常生活的文化形式，即可發現標準工業化的器物使用與現代性的時間管理，時刻環繞我們周遭。從更大脈絡的生產循環下觀看，置身其中的身體無可避免地受到不同程度的規訓，成為社會、文化和機構組織的材料。在《情境產物》裡，薩維耶揭示了在分子生物科學裡，身體以分子細胞的樣態呈現在顯微鏡下，被拆解、被觀察、被了解。另一方面，舞蹈課裡的身體訓練與舞蹈產製的過程亦有現代社會格式規範。通過薩維耶不斷地回到演講台與離開演講台的循環操演，身體也不斷地在分子生物科學與舞蹈藝術情境中循環交織。

作為兩廳院 35 週年藝術行動《2057：給 35 年後的活存演習》的其中一項節目，李明潔與共同創作夥伴李欣穎（阿白）對三十五年後的 2057 所丟出的想像與提問是：看似你我日常生活中習以為常的行為與飲食習慣會有消失的那一天嗎？在 AI 智能已可進行自我深度學習的現在，在植物肉、人造肉已經可以大量生產上市的現下，在（人型）機器人技術越來越成熟的當今，是否在不久的未來，手沖咖啡與烤吐司機的技能變成了「復古」？人類為維持生命所需之熱量、維生素等，只需每日吞食一顆膠囊即可？或者在人工智慧、聲控可代勞一切的情況下，人類的身體已逐漸遺忘直接操作器物的感官知覺與能力。

在《吐司機和夏日》長達四小時的展演中，六位表演者固定從烤吐司、抹果醬開始，接著挑選新鮮水果現打果汁、選擇炸物放入氣炸鍋、大同電鍋現煮出熱騰騰的紅豆薏仁湯，最後聚集於復古映像管電視機前觀看影片結尾。

演出以一小時為一循環單位，總共重覆四次，並在每次的循環過程中丟出不同的小細節，如：聲音設計以不同的節奏互動吐司機和果汁機的馬達聲。同時，藉由四種日常生活中常見的家庭電器：吐司機（春）、果汁機（夏）、氣炸鍋（秋）、大同電鍋（冬）代表四季和現代性時間（計時功能電器），分別佈置在舞台中間與周圍形成一個環形，其中穿插控台與聲音設計主控台。舞台正中央工作桌的電腦同時開啟社群軟體聊天功能及線上會議系統的連線與對話，另一邊阿白隨時隨地且貼身地以手機鏡頭即時捕捉表演者和觀眾狀態的多角度影像，皆一齊投放於大螢幕上。這些分割的畫面、隨時跳出的社群對話框和即時、多工的應用程式運作，除映現當下人們日常的工作與生活型態，亦是兩年多來疫情大流行下所循環出各行各業不得不的轉變，也是現今自媒體與多種直播產業勃發的開展。

在循環展演的過程裡，吃東西的行為成了身體與家電產生連結的關鍵，藉由一次又一次的循環，身體與物的熟悉感會逐次加深，成為慣性。「使用」物正是日常生活的圖像，每一項操作器具的技能與動作，每一口吃下食物的味覺，都牽引著我們身體的記憶，也讓身體與異質的機器、物質產生相互連結並共構成總體（ensembles）關係。

然而在《吐司機和夏日》所生產建構的關係之中，我們可以深刻地感受到當中行使的權力力量來自人為的循環。也就是說，在這刻意營造並循環至有些混淆的季節感，那些在虛擬對話中現身的真實食物，以及那些早已被遺忘的計時家電，其實都是一種鄉愁，是未來 2057 年後的人類對於過往（現在）人類生活實踐的想像與復刻。而在《情境產物》裡，薩維耶通過刻意且不斷地操演回到演講台與離開演講台的「現在」，將身體置放於科學與藝術的循環交織情境下，亦正是對現在的一種想像與復刻。

註解：

1、塞托 De Certeau, Michel (2011). *The practice of everyday life* (S. F. Rendall, Trans.; 3rd ed.). University of California Press.

2、薩維耶·勒華《情境產物》(1999)，劇照為 1999 年版本。

探問技藝與自我的《2022 女子馬戲平台》「生而為女人，

我不抱歉」

演出：Eye Catching Circus 創造焦點

時間：2022 年 09 月 17 日 14:30

地點：萬座曉劇場

文 鄭宜芳（專案評論人）

為延續從 2019 年開始發展至 2020 年終於完整的「女馬系列」《#Since 1994》的創作能量，創造焦點在挺過疫情的艱辛後，於 2022 年開啟「女子馬戲平台」的計劃。以人才培育的概念，導入創作導師的陪伴，鼓勵女性馬戲表演者進行個人創作實踐。【1】

2022 的女子馬戲平台共計有七位分別來自馬戲、舞蹈、戲劇背景的女性創作者參與：梅芷菱、王育羚、藍翊云、賴玟芳、許照慈、鄭杏宜、蕭似綿。分別由陳彥斌、蘇品文、王弈樺擔任創作導師。有趣的是，在這些來自不同背景的表演者的創作中，物件不約而同的成為了共同選擇。不確定是創作者的選擇，還是導師的建議，但確實是個有趣的現象。

當代馬戲的多元實踐與擴張，使得當代馬戲的面貌變得多彩多姿，對物件的使用與關係亦產生本質上的變化，與更多的可能性。此次七位女性創作者皆返身從自我的生命經驗中去挖掘創作題材，幾位馬戲背景的創作者大膽思考身體、表演者生命經驗與道具的關係。透過解構掉自身原有的馬戲身體與技藝，探問技藝的樣態，身體與物件的可變異性，作品散發獨特的語境，令人動容。

如梅芷菱在《解除武裝 Unarm》裡，捨棄自己最擅長、最具安全感的高空綢吊技術，轉而從熟悉的物件出發，思索與自我的關係。首先解構綢吊技術基本動作，以及綢吊表演中對於布的打結與纏繞方式，並在過程中藉由口語文本緩緩地說出此物件對自己的意義，以及因為長年與布打交道而擁有的專業知識等。雖然梅芷菱時而將綢布攤平地面並在上方奔跑，時而大力地晃動綢布，或在綢布中跳上跳下。然而，那長年接受馬戲訓練的身體樣態，那做為自我技藝延伸而與自身合一的身體感，一再地在解構、重構中不時地閃現著，那熟悉是灌注了生命的情感。

藍翊云的《像女孩一樣轉圈 Circle like a girl》和鄭杏宜的《Dear balance,》則捨棄了傳統高空馬戲物件，分別採用橡膠內圈與棍棒、明信片等日常物件，並經由原來已完全掌握的高空技術、平衡技術與物件互動。非典型物件的使用讓身體與物件產生新的互動質地，亦使物件產生新的運動感。

馬戲演員對物件的熟悉與掌握，以及伴隨物件而來的技藝與情感，是濃烈的、也是深刻的。即使刻意捨棄技術、放棄原物件的使用，仍可在實踐的身體感中不時地看到。如此的情感與技藝應是超越身體與物件的探詢，更應是主體性的展示。

刻意以捨棄、不用為抵抗選擇是否亦陷入某種的刻意？既已宣告不抱歉，那自我主體性更為大方的顯現，才是不抱歉的氣勢。做為自我技藝延伸的物件，應是表演者主體性的延展，而能進行更複雜細緻的傳達。

註解：

1、取自《2022 女子馬戲平台》節目單之平台緣起。

2、編按《2022 女子馬戲平台》創作者與導師的分組，參照女子馬戲平台臉書：陳彥斌、王育羚、梅芷菱。蘇品文：賴玟芳、藍翊云。王弈樺：許照慈、鄭杏宜、蕭似綿。

<https://www.facebook.com/femalecircusplatform/posts/pfbid037AFy9FVBAcbGyhE HJ1L6rWJC2xWurGy6FozgyNT9PgG7o3P4D1gQbGqAExFkpSql>、

<https://www.facebook.com/femalecircusplatform/posts/pfbid0Z8ABaHKqKNMke49 XoRsFhe2uVaNTANDvg9SLbaQ8EPVNYoSstWM5eUnCayhd1QJCl>。