

寫作成果 (20190725 ~ 20220623)

專案評論人 - 謝淳清

目次

01. 柯娜莉亞·史諾之溫柔選粹 —— 《亞瑟不一樣》
02. 《鹽》的旅程
03. 目光的觸撫、謎樣的微笑 —— 《少女須知》(中)
04. 詩意的性器 —— 《油壓振動器》
05. 昨日之怨 —— 《雙姝怨》
06. 慾望尚未命名 —— 《器》
07. 微光中的逃逸路徑 —— 《無眠夜的微光》
08. 凝望的舞曲 —— 《望》
09. 成形中的影像主體 —— 《媒體入侵》
10. 致幽靈 —— 破動態現場《台北靡靡》
11. 女兒的私風景 —— 《關於消失的幾個提議Ⅲ》
12. 快遞關係 —— 《Surprise! Delivery 和合快遞》
13. 徹底回收《垃圾時間》線上博物館
14. 人生如戲的難題 —— 《第貳零貳壹號饅頭幻想曲》
15. 反抗者與他的相繼者們《大事件 —— 臺灣刁民林爽文》
16. 成長變形記 —— 《艾力克斯夢遊仙境》
17. 她們甜蜜的苦澀幻想遊戲 —— 《少女心》》(原題：追逐《少女心》)
18. 因為記憶可以超越時間 —— 弗蘭塞斯克·薩雷維拉《記憶劇場》展覽
19. 愛的變形 —— 《半生瓜》
20. 在「夢·我」的迴圈中 —— 《Dream Me》舞蹈影像創作實驗計畫

01. 柯娜莉亞·史諾之溫柔選粹 —— 《亞瑟不一樣》

戲劇類

發表日期：2019-07-25

演出：快樂人集體創作社

時間：2019/07/21, 14:30

地點：台中國家歌劇院中劇院

如何引起喜歡的人注意？當我們一整天的心思全放在這人身上，卻又完全不擅於表達自己。中學生亞瑟，有著與語言能力無關的溝通障礙，一般生活舉止如眼神注視或是傳達意思等行為，對亞瑟而言都不是簡單的事情。劇作家陸惠方（Loo Hui Phang）與導演尚-弗朗索瓦·奧古斯特（Jean-François Auguste），藉由情竇初開的心理過程，闡述「他者」、「差異」與「認同」的主題。並從孩子的視角出發，將青春期的情感啟蒙，注入少年亞斯柏格症的生命，通過他的社交困難，以及走出封閉、渴望被愛的心情，一方面強調個體的獨特性，一方面呈現人類最真的內心。

故事情節與舞台設計，創造出有如繪本般的情境。一連串片片段段的單向獨白和充滿個人意識的空間，交織成角色的內在世界。每一處陳設，都是富於劇情的畫面，並以明亮的視覺基調，直陳人物在日常中的不尋常性。比如說排列整齊的三把椅子與三個不同表情的紙袋面具、按日替換吊掛的內褲、張貼如階梯狀的英文字母，以及夾雜於以上物件中的黃色椅子、內褲、檸檬等。此外還有機械性的活動操作，如他套上一件又一件的黃上衣，或是重複啟動果汁機以製造聲響，甚至錄下這些聲音。一種閉鎖的秩序性，存在於亞瑟的世界。一如以圍繩環繞三面的場景，形成既似拳擊場又像被立體樂譜包圍的天地，象徵他的個人戰鬥，或是音樂給予心靈的啟迪。

這些又衝突又敏銳的感受性，皆因為轉學生柯娜莉亞·史諾的到來，產生不同的音響、激起新的漣漪。這位來自他方的少女，其名字的音節本身，即有如清脆的樂音。而這頭一次的愛情經歷，就像一支留白的樂曲。對照於約翰·凱吉（John Cage）為鋼琴而寫的無聲作品《4分33秒》（1952），是亞瑟喜愛的音樂。然而，與其說他著迷於寂靜，不如說他從中感受到音樂的本質，不在於演奏，而在於聆聽。因而他一心一意地想為柯娜莉亞譜寫樂曲，藉由聆聽，在曲中安置兩人得以共享的訊息。這或許可以解釋劇作的原文名為《Tendres fragments de Cornelia Sno》，既突顯出亞瑟在敘述與想法上的「片段化」，亦宛若是一首樂曲之名：「柯娜莉亞·史諾之溫柔選粹」。

劇情的尾聲，一個女孩輕輕上場，緩緩坐下，彷彿是柯娜莉亞走入亞瑟的小宇宙。她背向觀眾的身影，就和亞瑟一樣，穿著黃色的衣裳。兩人之間沒有對話，因為一曲無聲的樂章正在其中開展，溫柔的交流超越任何言語和聲響。

曾有一本繪本叫做 *Tuba Lessons* (T.C. Bartlett & Monique Felix, 1997)，講一個男孩背著金黃色的低音大喇叭去上音樂課，他沿著一條如五線譜般的路徑走，其中一條線彎曲成一棵樹，他就爬上樹。接著在半路上，又被一群小動物們攔下，共同演奏音樂，度過了一場奇妙的聚會。不一樣的亞瑟，在生命中的某個時刻，遇見轉學生柯娜莉亞，因而他嘗試步出自己慣有的路徑，以自己的獨特性，與人產生共鳴。

02. 《鹽》的旅程

舞蹈類

發表日期：2019-08-16

演出：艾可舞團 (Ekosdance Company)

時間：2019/08/14, 19:30

地點：台北水源劇場

印尼編舞家艾可·蘇布利陽托 (Eko Supriyanto) 的個人獨舞作品《鹽》 (Salt, 2017)，作為其海洋文化三部曲的終章，將自己深海探索的體驗，化為一場精神特質的創造，通過身體質地與水的聯繫，以及發自心靈的感受性。

舞台陳設，以光作為主要素材，藉由人造的場景，逼顯出真實的感官。一片被截成橫長條狀的銀色地面，鋪設於舞台與觀眾席相連的地板，在燈光的照射下產生反光，形成一道刺眼的光芒，如同一扇無形的隔間，讓其後的舞台不僅顯得昏暗不明，亦像是另一個充滿深度的時空。空曠的舞台中央，有一個迷你小堆，似是由白色粉末堆疊而成。幽暗中，大提琴音乍然開場。現場演出的樂手，奏出尖銳、急促的旋律，看似平靜的場景裡，潛伏著不平靜的氣息。緩慢中，艾可的裸身背影，出現於舞台另一側。微弱的光線，穿越、瀰漫於空氣的密度差異間，折射出肉身的輪廓、肌理的浮動。身體的顯影，既如一幢海市蜃樓的成形，又像是深海底下的視覺景像。古老神祇的形象、自然生靈的姿態，投射於男性肢體。下盤穩固，臂膀堅實，化身為隱匿於遺跡中的神靈，未曾轉身。

男性舞者的白色紗裙、場中的白色粉末，在這裡，似乎脫離刻板印象，成為晶體的比喻，如自然界的物質呈現和轉變、如時間性的綿延與分解。在樂手暫時離去的空台，及昏暗燈光的緩慢變奏裡，肉身的塑造，從偏向靜態的造型質地，轉向人體動態的精神焦點。背部弓起狀如包覆的身體表現，宛若古老生物的演化，誕生於光、水與氣體的交互作用，並與珊瑚的多重屬性形成對照，亦即牠長久以來被視為介於動物與植物之間的存在特性。由於游移與混雜的歷程，成全生命的結晶。

不再幽暗的舞台上，舞者艾可掀起紗裙以腳步揚起白色粉末的煙霧變化，彷彿藉由土、陸地的元素，將動作的詮釋延伸至飄浮的領域。目的或許不在於揭露重力的在場，而是與其神秘性共舞。過程中的一個段落裡，舞者徒手拾起早已散落於地的白色粉末（或結塊物），並將之置入口中咀嚼。其神情的牽動包含舌頭的伸吐，傳達出極度豐富的情緒。採集於古典身段的傳統舞步、面部表情與眼球動作，包括據說源於 North Maluku 的戰舞 Cakelele、來自 Magelang 地區的民俗舞 Jatilan 等，伴隨由打擊樂逐漸混合人聲的配樂、溢發強烈的節奏，共同交織成祭儀般的能量。現實與過去相互觸及，身體結成時間形象的晶體，反射出通靈之語。古文化的獨特性，從此成為一道充滿魅力的謎語。

在現場演奏的大提琴音裡，換上深色褲裝的舞者再次走向場中，踩踏沾有白色粉末地面的雙足，於地板描繪出軌道般的印記。舞台明亮，接續於大提琴聲之後的獨舞，協同激起浩瀚感受的音樂，旋轉於場中，一如身體超出本身所含，浸入整體的組成。再置入、回顧前作《哭泣賈伊洛洛》（Cry Jailolo, 2014）與《Balabala》（2016）的姿態和身影，最後來到舞台前一隅，敞開的雙手握拳、顫動，眼神篤定無惑、步伐從容不迫，直到舞作結束，生命的定位因而重估。

如果說，「去除場域的框架」是藝術行動的目的之一，艾可透過對於海洋場域的剖析，以及反重力的身體經驗，探索場域的複雜性。也因他相信「跳舞是遊歷、是旅行」，《鹽》的行程，潛入深處，朝向異境。

03. 目光的觸撫、謎樣的微笑——《少女須知》（中）

舞蹈類

發表日期：2019-08-30

演出：蘇品文

時間：2019/08/24, 14:30

地點：納豆劇場

《少女須知》(中)，是藝術家蘇品文自 2018 年起，以一本同名書籍作為創作靈感的女性主義獨角系列第二作。這本出版於上世紀八〇年代的女性戀愛教養守則，成為蘇品文追溯、質疑、批判與呈現當代女性身體的一種反諷參考。並將這個以「約會」為主題的單元，設計成有如相親般的交誼活動，邀請觀眾共同參與一場類實境秀，於是，演出被賦予遊戲與互動的元素和步驟，虛構的設定因而觸及真實的感受。如關卡般的整體流程，從容執行，毫不馬虎。觀眾先是於門外排隊等候，再逐一依鈴響聲掀揭幕幕入廳，微弱燈光中，只見蘇品文口裡含枝筆，一手持手電筒，照著寫在自己另一隻手上的是非題「初次約會可以愛撫嗎」，並要人將答案的 yes 或 no 寫在她的裸身。接著，她似乎再根據答案引領觀眾入座。這項針對參與者的初步分類，猶如遊戲的首要規則，讓「進入關係」的前提，深繫於身體親密接觸的意願。

同時，觀眾群的區隔，形成類似安全區的界定，便於下個階段的互動。就在觀眾全數就座後，蘇品文席地坐於場中且迅速穿起褲襪、連身裙等衣物。穿戴過程中，廳內維持幽暗，唯獨她的手電筒燈光，隨著穿衣的搖擺，不停晃動閃爍，產生極度富於身體動感的畫面聯想，既是作為銜接下一道遊戲關卡的過場，更是身份重新轉換的過渡，藉由另一種造型的面貌，再次展開身體接觸的溝通。場上看似直接分明的肢體交流，傳達出曖昧不清的情緒流露。蘇品文穿著貼身裙裝、高跟鞋，以及蕾絲眼罩，閉眼以手碰觸坐在前面幾排的觀眾。先是觸撫腿部、軀體，然後擁抱或是拉對方起身共舞，有時又彷彿在耳邊細語。或許單純出於當下感受，又或許經過先行溝通，一番接觸之後，共約有五位男女觀眾依序受邀上台，進入遊戲的新一輪。

舞台擺設，就像早已預備好的社交席。台上參與者持杯圍坐，蘇品文為他們倒滿透明飲品後，提問如：我從十九歲開始減肥，但沒有成功，你願意和我交往嗎？或直陳：我不是處女，你願意和我交往嗎？其幽默與自白式的句型表現，轉化了性別意識或自我認同議題本身的鋒芒；而二擇一的應答方式，直接略過灰色地帶可能造成的衝撞。席客們以飲用動作，表示自己對每道題的同意與否，飲者留下，直至場上只剩一名男子。於此，開誠布公的選角結束，一對一的關係登場。蘇品文將原先分開擺放的方椅併合，坐或躺於其上，與男子形成對座。拉起對方的手觸滑自己的身體，並漸漸褪去自己身上的衣物直至全裸。結合愛撫的舞蹈動作延展、持續，時而她將身體貼於對方身上，時而領對方擁舞。主動大方的姿態似乎絲毫不脫謹慎；無遺展露的體態不反所謂的女性柔媚或奔放。男伴緊緊跟隨，也許投入，也許尷尬接受，其實都是感受的牽動。

這場名為雙人舞的互動，落幕於兩人面對面坐下的片刻，既如戲劇的化學變化，也是周到設計的結果，兩人彼此以手捧撫著對方臉頰，短短數秒之間，眼神專注互視。這當中的視線交流，莫非就是最後的揭露，因其穿透的本質，指向可能的到達，抑或是說，目光的愛撫，原是身體親密接觸的最高庇護，藉由觸覺的懸置，綻放慾望的強度。

我們或許曾經聽聞過行動藝術家 VALIE EXPORT【1】的《Tap and Touch Cinema》（1968）及其年輕後繼者 Milo Moire 的《Mirror Box》（2016）在公共領域，透過「觸摸」，挑起關於女性身體慾望與暴力的議題；也可能早已熟知女性主義經典如《像女孩那樣丟球》（Iris Marion Young, *Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality*, 1980）裡，有關女性身體深受制約的論述。如果說這些先驅者們致力於社會建構面向的批判，《少女須知》的探索可能在於生理感受與身體形式的開發，重點似乎不在於拆穿，而是塑造，伴隨著沈着自信的行動力，以及臉上的一抹微笑。謎樣、謎樣的微笑。

註釋

1、VALIE EXPORT，奧地利藝術家，其名稱是對香菸品牌的諧擬，刻意以全大寫表示，呈現其諷刺性。

04. 詩意的性器 —— 《油壓振動器》

其他類

發表日期：2019-09-12

演出：鄭錦衡（Geumhyung Jeong）

時間：2019/09/07, 19:30

地點：大稻埕戲苑 9 樓劇場

《油壓振動器》（*Oil Pressure Vibrator*, 2008），是南韓藝術家鄭錦衡（Geumhyung Jeong）的經典作之一。她以自述的口吻，訴說一段性探索的奇特經歷。在其中，女性身體認同被重新整理，性關係脫離傳統邏輯，性行為被賦予詩意的造型，就像詩人洛特阿蒙（Comte de Lautréamont）詩句裡「解剖台上縫紉機和雨傘的相遇」，所謂美妙，來自於超乎意料的聯繫。

作品的出發點與意圖十分堅定直接，或許多少也帶有一些基進女性主義 (radical feminism) 色彩，斷絕與男人產生有關性的連結。鄭錦衡說她想成為雌雄同體 (hermaphrodite)，獨自完成性交的可能，讓性得以自主，達到真正的性解放。舞台的螢幕上，播放著她的階段性呈現。畫面裡，被一大張藍布覆蓋的女性身體，曲線修長，微微轉身擺動，兩腿之間至腰際，緩緩浮現出一只帆船模型，隨著身體的扭動，猶如船兒於海面航行。即使構圖從表面看來就像動態風景的模擬；肢體動作與布料、物件之間的緊貼、摩擦、晃動等感官觸覺，更挑起生理快感的遐想，也不難揣測徜徉其間的女體可能自主形成的歡愉。

無論「透過道具使身體獲得快感」這件事本身，在這裡，是所謂「戀物情結」對陽具替代物的沈迷，或是對男性身體的物化，還是批判「陽具欽羨」進而強調女性性器的「自我愛撫」前提等論點，鄭錦衡嘗試美學化她的性實踐，不遺餘力。倒不是去創造奇觀式的技巧或情境，而是將情色想像轉化為生活創意。藉由改裝日常用品，她讓自己分離再合體，塑造生於自己的性伴侶，同時也是另一個自己。比如說運用人形，或是將假人男子頭部穿戴於自己身上的某處，並與之觸撫互動。或是將男子人形頭部裝在吸塵器的接頭上，再經由機器本身的運作，對自己的身體進行刺激。

這些進階式的嘗試，幾乎可說是具有美勞風格和童趣，即使內容可能兒童不宜。鄭錦衡與其所自創的性伴侶之間的互動，固然不是一種專利，卻進行得十分徹底。到底，性自主的追求是樁嚴謹的事業。她描述自己經歷的種種改良與反省，也曾自白「犯規」與男人性交，只是沒有感覺而已。直到有天，她遇見堆土機，立即視之為「完美的存在」，因它藉油壓發動的液體驅力，以及名為 Breaker 的尖刺末端得以造成的支離破碎恍惚感，是種朝向死亡的高潮，性的最高境地。從此她展開計畫，讓自己擁有駕馭它的能力，通過身體感受，與之成為一體。於是，故事在她終於取得推土機執照，並在海邊操作尖銳怪手，穿刺摧毀一具躺臥的女體沙雕之後劇終，猶如達成一場性幻想中的完美殉情。

這一整串情節敘述，形成作品的表現形式，即如同一場產品簡報說明。舞台正後方有螢幕，場上一側有張桌，桌上放著筆電。鄭錦衡身穿黑衣，面對觀眾坐在桌前。舞台中央，置放有一頂工地帽與一台玩具堆土機。她以一股沉靜慎重的口吻講述，並搭配隨手滑鍵開啟的短篇影像大約三十則；也曾起身走向場中，戴上工地帽，躺臥於舞台上，將推土機的怪手置於兩腿間，猶如示範一種情趣用品。自始至終，態度嚴肅莊重，動作不急不徐，謝幕時恭敬鞠躬，沒有情緒起伏的表現。既似冷面幽默，又像是過於專注的傻勁。演出策略與呈現手法的單純平實中，彷彿有股「為什麼不行」的坦然、無畏與勇氣；

她與生活物件及推土機碰撞出的火花，傳達一段不可預計的女性自我感受，充滿創意，如此自由，如此恣意。

05. 昨日之怨 —— 《雙姝怨》

戲劇類

發表日期：2019-09-23

演出：人力飛行劇團

時間：2019/09/14, 14:30

地點：水源劇場

今年的《雙姝怨》，是劇場前輩王墨林，繼 2007 年，改編莉蓮·海爾曼 (Lillian Hellman) 的同名劇作《雙姝怨》 (The Children's Hour, 1934) 首演後，再一次的重新製作。這個新版本，與其說是劇本改編，更多是政治背景與氛圍的對照和借鏡，其中亦不乏言及劇作家海爾曼本人曾經遭逢的波及。相較於劇情的直接轉譯，瀰漫於二十世紀上半的冷戰恐共情結，及其所導致的社會壓抑，或許更是這 2019 年版的演出所試圖傳遞的訊息。

以方形水池為中心的舞台設計，宛若阻礙、區隔的比喻，相對於情節刻意捕捉的政治情境 (1947 年前後)，這個沒有時空設定的抽象場景，營造出封閉的意象、難以暢行的場域。圍繞水池四周的細長平台走道，主角兩位女子，各自出現於一側，彷彿影射彼此身世、社會階層、身份地位的差異，或是對於東亞聖戰、未來生活的觀點對立。一位是台灣人春子、南管戲女演員，夢想兩人共同逃離動盪不安的環境；一位是灣生日本人芳子、學校女教員，渴望離台返鄉嫁作人妻。當她們一起躍入池中，以舞姿動作交代內在的嚮往、衝突、情誼，就好像上演短暫停格的夢境，不切實際。當春子進入水中，作為個人生命了斷的手段，或是事後成為芳子獨自一人的悼念，猶如呈現斷裂的絕對、聯繫的被剝奪。生命存在的核心，始終是她們抵達不了的境地。

於是，漂流的意象，成為認同的標記。主角口中的「內地」，不同於當下劇情外的時空，意指頌讚櫻花的國度。這詞彙本身所隱含的主體性意識，使它的指代對象，隨時代的演變而有定義的不同。戲裡戲外，即使往往指向家鄉，卻都屬於外來者的鄉愁。一如水面佔據舞台的正中，將人物的行動限於邊緣遊走或是暫時性逗留，定位形成中空，身份認同游移無定所。好比劇中多樣族群語言的交替採用，反映島國多次政權轉移帶來的動

盪與變動。此外，自舞台一側上方垂下的鎢絲燈泡，使人想起波坦斯基（Christian Boltanski）的創作。這位在二戰尾聲出生於猶太家庭的藝術家，其所有作品皆繫於納粹滅絕猶太族群的悲劇。鎢絲燈光是他經常使用的物件，作為離散（Diaspora）、集體記憶、生命不具名等意義的喚起。因而，舞台上營造的唯美情境，包含落雨、櫻花飄落等，被賦予一股緘默的、死亡的氣息。

噤聲、屈從、束縛的氣氛與感受，作為演出本身的基調，再現政治強行控制下的陰暗恐懼。演員們在姿態語速上的刻意延緩或拉長，倘若是一種表現策略，或許就是藉由讓表達方式，完全受制於某種統一的呆板節奏，甚至是一致的單調情緒，以彰顯威權帶來的箝制與壓抑。在這樣的威權結構下，劇情裡觸及的女性主義啟蒙、情感交流的變奏，儘管遭受污名，被視為社會禁忌，似乎不過是次要的噱頭。打從序場，額外添加的女性「敘述者」角色，耳提面命的講起麥卡錫主義（McCarthyism），並隨著人物情節，把舞台帶回冷戰恐共與戒嚴的情境，不時地在故事發展過程裡，交付歷史性註解。當中，懷有對於時代傷痛的重訪，對於歷史痕跡、記憶及意識的懷舊。

若要誇張的比擬，在電影《007 首部曲：皇家夜總會》（Casino Royale, 2006）裡，我們喜愛的茱蒂丹契（Judi Dench）飾演的M夫人，出場後的第一句，即是對後冷戰特工龐德不計後果的高調行動，發表怒言，句尾她感慨補上：「我真是懷念冷戰時期（Christ, I miss the Cold War）」。確實，於今日回顧、記取台灣曾經的生命歷程，絕對是一個重要課題；然而，面對處理當下排山倒海而來且尚無以為名的脅迫與惡質結構體系，更是一個必要課題。

06. 慾望尚未命名 —— 《器》

舞蹈類

發表日期：2019-11-27

演出：戴米恩·雅勒、名和晃平

時間：2019/11/15, 20:00

地點：雲門劇場

編舞家戴米恩·雅勒（Damien Jalet）與雕塑家名和晃平（Nawa Kohei）聯手創作的舞台作品《器》（Vessel），似一則科幻寓言，領我們走向再也回不去的時空場域，或許是繩文

時代的秘境，又或許是諸神誕生之地。「器」的概念，作為生命的隱喻，透過其涵蓋土器（clay vessel）、血管（blood vessel）、運糧船（victualling vessel）等字面含義，觸及容納、運行、循環、乘載等運動形式，同時緊緊於水／液態的意象，引發出生成、解體、消逝、繁殖、分合、轉化等生物機制與造型。水池般的舞台中央，有一座白色島嶼，整體狀似女性性器，質地宛若溶結中的鐘乳，或是逐漸累積的火山泥。以軀體彼此交纏堆疊而成的有機形體，出現於島的兩側。動作緩慢，持續進行。身體相互緊貼靠倚的舞者們，雙手抱頭並押緊，就像要將頭部埋入赤裸的軀幹裡。這如同要將頭顱刪去的人體，成為作品的一項標記。

雅勒在 2016 年關於作品《器》的一場訪談裡【1】，提到這刻意不讓觀眾看見臉部的身體，是「匿名的移動雕塑」，當他們交織集結，會成為「變形的野獸」。他隨即言及巴代伊（Georges Bataille）成立的秘密結社名稱，《無頭人（Acéphale）》，並將舞作中的身體比擬為「無頭的奇異生物」。即使終究在這則訪談中，雅勒並未再針對「無頭人」做出進一步說明，卻因而道出一個得以作為觀察作品的切面。事實上，這個成立於 1930 年代後半的社團，富於神秘主義色彩，以尼采哲學為核心。其對於無頭人形象的引用，或許可詮釋為一種反抗，對立於獨一至高的首領地位，如納粹。而伴隨社團創刊的雜誌，封面肖像由馬松（André Masson）執筆。畫面中站立著的人體，頭顱被砍去，雙手左右敞開延伸，姿態相當於達文西的《維特魯威人》（Leonardo da Vinci, Vitruvian Man, c.1490），傳達出之於時代政治的諷刺與挑釁，亦彷彿將身體置於哲學的中心，強調以力量意志作為人存在的屬性。

《器》中不顯露頭部的身軀，就在這人體形象受攪亂、身份識別被抹去的狀態裡，展現出身體本身的力量、血肉、行動與生機。宛若羅丹的青銅作品《行走的人》（Auguste Rodin, The Walking Man, 1878）裡，軀幹的粗曠質地，及其頭顱與雙臂的刪去，不只將注目焦點集中於雙腿跨步的豪邁與穩健，更直接有力地表現出前行的生理能量和內在動力。如果說這件雕塑經典以「凝結於永恆」的方式，去展現一種力的造型；《器》的舞者們透過一種近似肉搏的張力，透露力的強度、生猛與韌性。行動的律動與靈敏、肉身的量感和肌理，隨著動作節奏與緩步移位，倒立或爬行，交疊又依偎，逐漸呈現出層次與豐富性，連同充滿抽象奇幻氛圍的聲音造型及舞台空間，塑造出異境般的生態系場景、曖昧性滿盈的活物生命。

尤其，由身體彼此交纏所構成的形體，不僅是場視覺上的設計，更是關於感官經驗的想像、觸動或記憶。福賽（William Forsythe）和亞西特（Rauf “RubberLegz” Yasit）合作的

舞蹈錄像《ALIGNIGUNG》（2016），以白色明亮且慢速的畫面，呈現兩個交纏身體的動作變換和銜接，並透過這看似單純的構圖原則，呼應作為作品名的混合單字，既代表獨立個體，又意指達成一致等意義，發展出高度細緻與複雜的動作軌跡、力量交流相抵、肢體親密。相較於《ALIGNIGUNG》所關注的有機與滲透性，《器》裡交纏中的裸身個體與群體，為生命存在的活力本身，賦予一種神祕性，以及一種連結於遠古的精神性。在其中，快感、行動、意志，透過肉身釋放的刺激與感性，交錯聯繫。如同巴代伊曾經描述過的一幅史前洞穴壁畫情景【2】：一個冠有鳥形頭部的男子，在野牛巨獸之前，下體勃起，也許他遭受驚恐或因被攻擊而死去。同樣地，馬松繪製的無頭人，左手持劍，右手緊握一顆炙熱的心，腹部上有迷宮圖，性器的位置繪有頭顱。其形象意義與象徵符號的引用，既企圖以一種絕對的形式去除個體的價值差異，同時更將死亡的氣息與情色的隱喻相繫，刻畫於無人稱的身體。

作品的尾聲，迸出於人體交纏活物的個體，於白色島中站起、緩緩前行，再慢慢沒入島中的一窪水池裡，直至身體消逝，徒剩覆滿白色水面的凹槽，狀如人形。這殘留的生命痕跡，不禁讓人想起曼帝耶塔（Ana Mendieta）【3】以自己的裸身輪廓，透過燃燒、拓印、溶解或塑形等方式，在大自然環境裡暫留的存在印記。以轉換狀態的經歷，比擬生命。一如這落幕的場景，既是肉身消亡，也是生命交合、繁衍與生成之地。終點，不過是重返再生之前的情境。沈入水中的存在，即將醞釀成形，並靜候光的降臨。不久之後，在宛若洞穴深處傳來的風聲裡，於朦朧的微光中，將浮現卵之形。《器》呈現一則奧秘，突顯其迷離，而非揭露謎底。在那裡，言說未曾出現，慾望尚未命名。

註釋

- 1、インタビュー：ダミアン・ジャレ（振付家・ダンサー） / 名和晃平（彫刻家）「生と死のパフォーマンス《VESSEL》をめぐる」 (http://realkyoto.jp/article/damien-jalet-nawa-kohei_vessel/)
- 2、Georges Bataille, La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art, 1955。
- 3、如作品《Untitled: Silueta Series》1970s、《Silueta de Arena》（1978）等。

07. 微光中的逃逸路徑 —— 《無眠夜的微光》

戲劇類

發表日期：2020-01-07

演出：河床劇團

時間：2019/12/22, 14:30

地點：國家兩廳院實驗劇場

既然無眠，我們就不是在夢裡。然而夢境與真實，不再對立。舞台上，慣常熟悉的事物，轉變為不尋常的遭遇。「詭異」(unheimlich) 的情節，在精神分析甚至結合消化系統等構造引發的聯想下、在動作速度延緩所造成的凝滯裡，以及「去語言」的表現中，洩露出無意識的情景，以及一絲絲敏感陰鬱、矯飾華麗的空氣。這些似乎已是河床劇團向來擅長的美學形式，在《無眠夜的微光》，臣服於激昂、沉思的旋律，並特別藉由年輕女子的身影、斷片印象的凝聚，表現生命的脆弱、存在的詭譎，交織成一首富於情境的夜曲。

流淌於空氣中的音樂，曾是為了襯托無垠宇宙與塵世生命的時空錯置、情感割離。樂曲本身營造的浩瀚、澎湃、衝擊，企圖觸及內心的躁動與孤寂，彷彿強調「經歷」、「維度」所引發的察覺與感受，不僅只是物理性的變化，更繫於情感深處的漣漪。這支由漢斯季默 (Hans Zimmer) 為電影《星際效應》(Interstellar, 2014) 而創作的配樂，為《無眠夜的微光》灌注夜晚漫長、無邊、晦澀的氣息，盈滿舞台場景製造的空蕩與抽離。空間早已排除舒適與安逸，一側有張冰冷、機械感的床；另一側，形同展示階的平台上，有把孤單的椅，造型一般，燈光照射下顯得格外冷清。

人物們幾乎以靜態般的移動節奏，浸入非日常的情境，猶如試圖召喚自身肖像中的「靈光」，回應樂曲開創的氛圍與時間性。裝扮如愛麗絲的少女在椅上緩緩坐下，成為展品，讓隨後出現的紅衣女子連接注射器、以手指餵食；在椅子被挪去的台階，少女躺臥於上，紅衣女子先是拍攝少女的身體部位如雙腿，再以嘴銜住迷你錄影機，一邊擁抱少女起身，一邊以口中鏡頭貼近特寫她的臉。這些片段或動作重複的畫面，即時投影於舞台上由塑膠地板立起的替代屏幕。少女如斑比的雙腿、微醺的雙眼，隨身體呼吸的起伏律動，服從於這場親密的佔據。如同巴爾蒂斯 (Balthus) 繪有少女的畫中場景，潛藏的情色張力，存在於觀者與被觀者、拍攝者與被拍攝者，即舞台上這兩女 (或甚至是觀眾與這兩位演出者) 之間的共犯關係。

另一段燈光陰暗的情節裡，身體形同暴力的受體，陷於陰影的籠罩、受制於群體的壓力。纖細的女子，在行進中，衣衫褪落。半裸的身軀，躺臥於床，任憑另一女子以滾軸調整床面的部份高度，讓腿部因而不自然地折曲。當她裸身、弓背，坐於床緣之際，未明的採光下，宛若孟克 (Edvard Munch) 畫作《青春期》(Puberty, 1894) 的少女。這幅別名為《夜》(At Night) 的肖像，描繪出雙眸的黯淡驚恐、生命的衰弱虛耗。就像劇中纖細女子透露的不安與不穩定，隱約預示不久後將遭受的排除脅迫，被成排的人物們投擲、

丟棄以各自身上卸下的衣物。看似抽象的演繹，經由寫實的時間感，以及始終存在的配樂共同催生的情緒堆疊，逼顯出內化的壓抑、恐懼，讓內在的失落與受迫，以漸進的方式，逐一被揭露。

意象的情境，來自想像、來自拼貼社會日常的切片蒐集，沉澱於夜間的氣氛，湧現其冷酷、朦朧、疏離。舞台上，女子用力舞旗，且陪襯以影射軍隊訓練的場面；光影穿過帳篷般的封閉空間，浮現女孩間的私密剪影；強悍的手穿破銀幕，並拉住少女等設計，共同連結成緊湊的片段情節，如幻影散佈謎題、如馬戲展現驚奇。看似模糊的佈局裡，透露周遭世界的演變與焦慮，讓人展開多重解析；並在尾聲處，再次展開新的可能性。少女握住那自舞台高處垂下的繩索，彷彿就要攀爬。落幕，因而是故事的再啟。如果說，漢斯季默的音樂，彷彿將愛與時空之間全然關閉甚至不曾有過的通道築起；《無眠夜的微光》，則是對抗生活的壓迫與沉重並預設抵抗及逃逸的路徑。

08. 凝望的舞曲 —— 《望》

舞蹈類

發表日期：2020-09-11

演出：On Stage 表演藝術工作坊、愛暮樂齡舞蹈劇場

時間：2020/08/27, 11:00

地點：松山文創園區巴洛克花園

On Stage 表演藝術工作坊與 I-Move (愛暮) 樂齡舞蹈劇場的聯手作《望》，為台北的炎夏，注入一股緩慢、優雅的調性。年齡涵蓋不同世代的素人表演者們，帶著各自不同的外型與個性，神情若有所思，姿態專注自若，動作不疾不徐，展開肢體語彙的象徵性，刻劃關於記憶的主題。內容猶如一場私密的時空穿越，不是直接從現實中逃離，而是將過往的種種遭遇與思緒一一喚起，透過凝望人生，以及為凝望賦予形體。

戶外的演出場地，沒有搭景。在近午豔陽與樹蔭的光影下，形成一種優遊的情境。古蹟建築花園本身的巴洛克式設計，散發著自由與想像的空氣。然而其受洋式建物圍繞而成的中庭格局，讓明亮開敞的空間，營造出特殊的隱密性。就在這天地一隅，庭園本身的年代感、現場音樂的流動性，以及熟齡舞者們自然流露出的年華風貌與不臣服於速度的身體，為在場節奏注入內在的聲音，時間的流速於此獲得從容的旋律。

於是，在慢步、位移、停頓於庭園某處的過程裡，依序形成三段場景。情節無關乎線性故事，與其說是敘事（narrative），更接近於沈思（meditation）的語境，將一系列對於日常感受的再現與回應，拼貼於三個段落裡。從個人感觸走向各種關係的梳理，觸及親密，也探索人際。開場，由一段宛若細語呢喃的獨白開啟，呈現如照鏡梳妝、家事料理時的個人畫面；傳達情緒牽動、衝突等心理歷程。再隨著登場人物的增加與交替，展現生命累積的各種酸甜與細膩、情感世界裡的內心戲等。整齣作品由女性表演者七名、男性表演者一名共同組成，形成懸殊的性別比例，這似乎也透露出熟齡人士的舞蹈參與於現實中的情形。

這齣以回憶為主軸的小品，同時也安排有奇想的插曲。兩位表演者，出現於平行的兩側走道，樣子就像測度對方出招的俠女，緩步朝向中央水池前方，手持無形刀劍，展開虛擬對決。曾經，安東尼奧尼的電影《春光乍洩》（Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966），在它著名的片尾，呈現一場公園露天球場上的網球賽默劇。這段引發觀眾進入存在、虛無等哲學性辯證的神來一筆，透過荒誕卻又耐人尋味的手法，除去真實與想像的距離。《望》裡的空氣刀劍決鬥戲，本身即是個充滿幻想的劇情，在立有渡渡鳥（Dodo）雕像的水池前，彷彿重現已逝的童年，抑或諧擬社會達爾文主義的結局。再加上女子對手雙方的實際年齡與歲數差距（一位約六、七十歲，一位約三、四十歲），及其正經、嚴肅的神情，令這段奇妙的過招，產生詩意、詼諧與親和的氣氛，勝於製造批判或質疑。

此外，服裝設計所採用的昔日風尚造型，為作品烘托出懷舊、風雅的情調。表演者與樂手們身穿白、淺色的腰身繫帶洋裝或西式襯衫，質地看似柔軟輕盈，頭上戴著裝飾有花朵或緞帶的草帽，在都市花園的舊日風華裡，伴隨音樂和步伐的悠閒感，散發自由、瀟灑的氣息，外型如同早期留法畫家肖像中的人物（如劉振祥的〈黃衣坐婦〉，1938），也似 1930 年代的日治時期，受西洋文明影響的時髦男女「モボ・モガ」（モダン・ガール modern girl、モダン・ボーイ modern boy 的簡稱）身影。固然，這些年代並不完全對應於 I-Move（愛暮）樂齡舞蹈劇場諸表演者們的真實青春時期，卻是個流行文化逐漸興起，年輕人嚮往新世界、熱愛新潮物質、跟隨歌曲翩翩起舞的時代。而對此精神面向的呼應，流露於這群熟齡者們的舞蹈熱情和勇敢追尋，在其釋放速度的動作與韻律裡，也在其為人生展開的新篇章和盼望裡。

09. 成形中的影像主體 —— 《媒體入侵》

舞蹈類

發表日期：2020-12-14

演出：舞蹈空間舞團

時間：2020/11/28, 19:30

地點：台北城市舞台

「鏡頭下的身體，是真實，還是虛構？」通過這樣的問題意識，《媒體入侵》結合舞蹈、錄像、言語，探究當代充斥虛擬圖像環境裡的身體定義。舞作的焦點不單只是舞者的肉身與動作，亦是舞者身體的影像以及由其展開的造型，兩者共同組成如原題名 *Second Landscape* 給予人的聯想，亦即一道二級的、溢出的、次於起初的，或者說人工的風景。在舞台上併發出差異的存在感、再現的隱喻，透過身體影像的投影，也透過身體本身與影像之間的對比。

曾經，Lucinda Childs 的經典作《舞》（*Dance*, 1979）於現場舞蹈演出的同時，將預錄的舞作放大投射於舞台前的透明薄紗，整體表現出純粹動作之於時空的韻律、感知或永恆性等意義。Alain Buffard 的小品《*Les Inconsolés*》（2005）運用愛撫動作的等身疊影，營造出極度私密卻又富含張力的感官性。而舞蹈空間與 Marina Mascarell 的《媒體入侵》借助且進一步擴大投影效果的伸縮靈活性和戲劇感染力，時而也呈現如錄像藝術家 Tony Oursler 作品中既幽默又譏諷的情境（如大眼球或身體影像的變形），並將投影從陪襯、伴奏的角色，提升為主役。一如作品靈感《景觀社會》（Guy Debord, *La société du spectacle/The Society of the Spectacle*, 1967）著作標題的啟迪，*spectacle* 既是關於視覺、光學的術語，其拉丁文字根 *spectrum*，也意指幻象、幽靈，就像始終浮動，沒有根基的幢幢鬼影。於是，以捕捉影像化、虛擬化的身體感受或意識，作為挑戰或反思身體存在現況的手段，遂成為作品的操作策略，並且徹底執行。

流動性滿盈的舞台設計，用於鋪陳多變、多重但也短暫零散易碎的關係，如場刊裡說這是對於社會學概念「液態現代性」（Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, 2000）的呼應，強調固態秩序失去，個體四處游移，身份急速切換，生命充滿不確定性。舞台上，三具看似體積各異的大型充氣塊狀道具，連同緊湊的段落內容、富於敘事性的配樂，進行消漲或位移，成為影像投射的載體、抽象場景的背景。投影於柔軟質地充氣體上的巨大嘴型，連同舞者的扭動，演繹身體遭受吞噬的心理情境。即時特寫的皮膚表層、肢體局部

· 如紋身圖形、五官表情等細節，注視個人隱私的被揭秘。又或者是，投射舞者們交談中的座像於直立如巨石的充氣體，視覺上猶如圍坐的巨人們，相互訴說著關於表演與身體感受的經歷。此外，在一個燈光略為陰暗的片刻裡，其中一位舞者的投影，以縮小的比例，輕緩地落於自己的身體，彷彿一度走失的影子，終於回歸出生之地。身體的影像被視為分身碎片，也被看作是身份的代替，在失序中，不斷地重新建構自己。

作為壓軸的視覺造型，將科技介入日常所致的當代瞬息萬變，化為層次繁複迷離的場景。不斷轉化的身體畫面如活物般晃動、扭曲，在與現場舞動的交錯和拼湊裡，影像的龐大聚集，就像《景觀社會》裡所主張，並非只是表象的集合，而是以圖像為中介而建立的社會關係。人的存在環境整體，完全不是一目了然的設計。迷宮般的人際網絡、物化的世界裡，身體的真實顯得卑微，卻尚未失去精力。舞作接近尾聲之際，獨自一名女性舞者，在影像與充氣道具逐漸褪去的舞台上邁力舞蹈，地板動作持續進行，沒有倦意。宛如一則科幻寓言，在這近似終局的情節裡，預示希望的契機；卻也早在看似平淡的橋段中，埋下警世的伏筆。

開場，舞台上的投影，播放著一位現場手持攝影機的舞者，自觀眾席走上舞台時所拍攝的畫面。這樣的即時投影，於網路世紀的今日，或許不再令人驚奇，然而當中所揭示的反身性（reflexivity），就像錄像藝術先驅白南準的《電視佛陀》（TV Buddha, 1974），藉由觀看本身影像的永恆循環，所提示的個體自我指涉等主題，影像與實體之間的弔詭關係，始終不失當下意義。在媒體入侵的當代，以影像作為中介的虛擬關係，已讓身體從此落入質疑。舞者緩步拍攝並播放身體影像的過程，因而是鏡像階段（mirror stage）的反身模擬。肉身的存在，轉而成為鏡像期（mirror stage）的虛構幻影。影像化的主體，正在成形。

10. 致幽靈——破動態現場《台北靡靡》

其他類

發表日期：2021-01-15

演出：破空間

時間：2020/12/24, 19:30

地點：捌貳咖啡 82_cafe

破空間的破動態現場《台北靡靡》，揉合摧殘與詩意，逼顯內在深處的影像烙印。彷彿舊時代靈魂攝影 (Spirit Photography) 的意義，連繫歷史、死亡與記憶，向引人爭議的幽靈致意。然而其「成像方式」，在這裡，不是透過檔案紀錄的直接使用，而是藉由肉身感官與其所生成的場景。心理圖像 (mental image) 與物質形象 (physical image) 於此交集，就像在西方學者的研究裡 (Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, 2011)，身體不只感知客觀世界裡的各種表像、審視視覺文化中的影像產物，也將這些畫面轉化成意識類型，融入印象、夢境、想像等顯現於腦海中的場景。身體，因而也是圖像的一種媒材與載體。於是，通過身體對於圖像的體現 (embodiment)，無論涉及集體遭遇或是個人生命，破空間的創作者們，猶如以肉身進行凝視，直抵暴行之境，直陳下流本性，化身如受難的死者、變異的主體，更將箭靶朝向自己。

變形的主題，取材自村上春樹引用卡夫卡《變形記》所創作的短篇《戀愛的薩姆沙》，藉由人的身分遭受喪失與扭曲，追問存在於世的道理。由此展開的變態身體，指向「正常」、「潔淨」的界限性。猶如畸形秀 (Freak Show) 的諧擬，這場獨角戲的男子表演者，結合道具的象徵意義、動作與姿態的曖昧感，演繹一連串蛻變的、反叛正典的身體。如闔眼仰頭戴住掌心般大的妝容面具，並將生殖器隱藏於兩腿之間緊夾站立。或是讓形如蜂巢、狀似穢物的頭盔罩住整個頭部，淪為不潔、不祥的怪物。抑或乾脆整臉撲向一坨生麵糊，任其五官的感覺受阻。喃喃自語因而混濁變音，形貌令人反感或作嘔。場中的暴露全裸，無關乎歌頌裸體，甚至對立於肉體的可欲與美感追求。行為影射去勢與玷汙，反覆營造荒誕、卑賤的情境 (Abjection)，不容於規則，亦不容於體系，如同被集體排除的異己、受社會驅逐的污物。

這股驅逐他者的暴力，存在於我們所在的文化裡。其侵略、兇殘、恐怖的形式，鬼魅似地縈繞於圖像記憶，指涉受難的身體。而這樣的身體影像記憶，或許就是這場演出的一項美學技術，並非用於再現，而是以肉身作為顯影劑，讓那令人難以面對的歷史惡行，以圖像形式回返。場邊，表演者以紅色膠帶纏繞自己的雙眼和赤裸的手腳與身軀，一名戴黑色尖角頭罩的黑衣人物上場，如押解囚犯般將受縛的演員推向牆壁，用紅色印泥於其裸背上塗抹畫記，撕裂膠帶使其臥倒，四肢匍匐於地爬行。短促時間內的場面演變，竟構築出一系列有關施虐的影像回閃，如阿布格拉布監獄虐囚事件 (Abu Ghraib torture and prisoner abuse) 照片般的猙獰畫面，頓時自麻木的記憶深處被喚起，有力地擴散在空間裡。這整幕的暴力呈現，皆以概念化的形式拼貼 (壓迫性身體語彙、冷列節制的聲光調性、血腥暗示的道具運用等元素)，取代情緒化堆疊或刻意製造痛覺的演技，抽離寫實表現手法的慣性，運用美術造型的方式與近似於影像剪輯的邏輯，讓關於虐行的既視

殘影 (déjà vu) 挾帶視覺衝擊的撕裂張力重新來襲，並在這重度「加強印象」的回顧裡，使人再度認知到自己理解能力的侷限、健忘的傾向、注視他人之痛苦 (Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003) 的沈重與懼怕。

身體所記憶、貯積和成形的圖像，直達精神領域，既啟動關注與反思，亦能在不放棄追問那被忽略的死者與罪行的行動裡，為那永遠缺席的肉身，賦予一種超越性的在場證明。在一段拍攝行為藝術的戶外錄影裡，赤裸的表演者，沾滿污泥，背負物品，越過欄杆，離開人群，走進山林。這段看似魔幻的無聲情節，或許是對演出中敘述的一則真實案件做回應。一位年輕的男性越南移工，裸身遭受警方於十二秒內連開九槍而喪命。而他生前的願望，是回鄉買水牛種田。畫面裡，演員演繹的逃難者，通過肉體的具身及其留影，成為替代形體消逝、對抗死亡的肖像，同時要求生者，克服其遺忘。結尾走向林間的定格，恍如將遊蕩者的蹤跡，自此凝結於他自身意識的軌道，以及眾人永恆的凝視裡，在其中，身體因而復生還魂。宛若一場儀式的進行，作品提出一個視野，將幻滅或怨懟轉化為一種願望寄託的心靈圖像，向觀者點出苦難的不該忘，並因知道亡靈擁有記憶的身體影像作為出路，於是經由反向操作為亡靈哀悼。

到底，幽靈才是這場演出的真正主角。藉由詩句、藉由向靈魂借隱喻，尋回那逝去的聲音。獨白中，水牛的意象，從移工的盼望，轉移至島民祖先渡海而來的拓荒艱勞。一如民歌《美麗島》的「水牛」，曾是作詞者刻意填上的先民象徵符號【1】。這樣的連結，點出我們的主體經驗，其實深繫於一波又一波的、跨越族群的移民生命與精神。表演者以平靜的語氣，從切身經歷講到國家權力，言及學運、創作、人心。揭露自以為是的現代與民主表層底下，沒有公義的剝削與壓迫、忽視與冷漠。嘲諷自問「沒有資本要如何對抗資本主義」，從而反省自己的無能空洞，向體內的奴性宣戰，並要「推著語言前進」，而非讓語言挾制我們進行認識與思索。整段自我批判，是一則與自己為敵的顛覆式訴求，拒絕正當主流，拒斥媚俗 (kitsch)。後者這個概念，在譯介米蘭昆德拉作品的初期，一度被直白犀利地譯為「忌屎」(呂嘉行譯本《生命裏難以承受的輕》，1989)，就像表演者以坐姿撒尿為這段話作結，露骨地公開「如廁羞恥」，對人性的尊嚴與脆弱進行觸犯，為人格的形象和光環進行除魅。

演出場地，位於一家咖啡店的地下室。簡單裝設的佈景上，是一抹幾乎貫穿全場的花束陰影，傳達出如真實供花般的人神中介與紀念意味。此外，更因影子本身既替代又獨立於實體的圖像式複刻本質，產生與死亡、記憶的關聯性，連同演出所喚起的各種內在影像，皆為承託殘酷與感性的「複象」。或許這就似亞陶筆下粉碎限制的「劇場之影」(

Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, 1938)，表露那源自於黑暗、絕境、苦難的生之欲；根植於追蹤影子的輪廓而使圖像誕生的遠古，以及科學、語言秩序之前的意志力。因此，這作為演出背景的花影，依附著有如古埃及人藉由黑影為靈魂賦予形象的信念與魔力，以及連結於那些生命受壓迫的幽靈，在這裡，不再單純只是經由光源與布幕製作的幻影，而是黑影本身以花束的樣貌，現形於我們所在的世界裡。一種之於柏拉圖《洞穴寓言》的逆向思維，因故成為一種可能性。從中解放那代表光源的理性典範，將目光轉向那隱而不見的暗處，從意識型態的矇蔽與秩序的陷阱中掙脫。

就是在這陰鬱與焦慮的脈絡中，《台北靡靡》迎上那騷動不安的、徬徨的鬼影，投入困難的途徑。實驗性的表達與敏銳的思考，在演出中並置成形。整場看似氣氛緊繃的場面，參雜有柔性諷刺的插曲（經典「香蕉性暗示」、芭蕾舞操練習、簡報小綠光提點等）。演出者大量地給出自己，避免陷入自溺。部分現場佈設、音聲、打光或投影操作，直接於場中實際執行。素樸且富於彈性的手法，無論是出於蓄意或是情非得已，由於相當貼近於「創作」的本意，為作品注入一股強悍而獨特的活力與穿透性。表現意圖似乎未沾染世故的氣息，甚至有股難以討喜的質地，彷彿也保有上世紀島嶼解嚴後，藝術表現的某種勇猛打拼與童稚奇趣。就在我們投入「沈浸式」體驗、追求「數位介入」的感官之際，破空間的創作群在這個現代洞窟裡，以低限的美學形式、迫切的態度和野戰精神，實現一種完全的創造，在其中，苦難的靈魂受到主動的理解與記憶；肉身的生命獲得細膩的領會與啟迪。

註釋

1、《美麗島》(1977)歌詞中的「水牛」，是作詞者梁景峰改寫陳秀喜詩作《臺灣》(1973)時，刻意替補上的名詞。主張「唱自己的歌」的作曲者李雙澤，為了救外籍遊客在巨浪中溺斃。當時，這首歌甚至尚未發表。

11. 女兒的私風景 —— 《關於消失的幾個提議Ⅲ》

舞蹈類

發表日期：2021-05-27

演出：余彥芳、黑眼睛跨劇團

時間：2021/05/06, 20:00

地點：羸舞劇場

《關於消失的幾個提議Ⅲ》體現出一種深刻的、看不見的情感鏈結。獨舞者（同時也是創作者余彥芳本人）化身為記憶的主體與載體，貫注於過去的經歷，對已逝父親與舊事，進行重訪、再現與喚起。也因「記憶活動是一種心理的時間旅程」【1】，關於時空的元素，顯現出高度個人化的意義，藉由縝密的橋段設計，鋪設穿越時空的佈局。時間，從未單一線性而行；空間，往往同時容納當下現實與過去記憶的感知及距離。

實際上，表演場地「羈舞劇場」排練場的牆壁，由一整面全身鏡與一整面落地窗互連成直角的透視結構，各自且相互呈現出奇妙的反差。景深之處，一邊是自我幻影、一邊是生存現實的對比，正好讓這之間的演出地帶，寓言式地標示出人處於世的位置，串起內在與表象、現狀與曾經，敘事性地陳列出生命的情境。空間的封閉感，獲得消解；時間的斷片，交錯沉積。

借用這場地的特性，演出過程中，觀看者不再忽略時光流逝的真相、存在本身的孤寂。就像 Chantal Akerman 的初期電影，如《房間》（*La chambre*, 1972）、《蒙特利旅館》（*Hôtel Monterey*, 1972），或是《我、你、他、她》（*Je, tu, il, elle*, 1974）等作品，其中擺盪於走廊、門窗或房間內部的鏡頭，靜態地捕捉著事物與觀看者之間的關係，注視生活的慣性，還原時間的消逝感，透露內在深處對歸屬感的執迷。

《關於消失的幾個提議Ⅲ》舞台上，非家又如家的乘載場景，如一具無限延長且隨時喚起插曲的時空裝置，循著意識流般的敘事風格，浮現縈繞的夢景、熟悉的往昔、摯愛的身影，影射漂盪的棲身所、孤單的心情，然而同時卻又不曾脫離一般現實性。富於層次的內容，從內心式的獨白，朝向引人入勝的直陳，再回到個人抒情。序場於席地臥鋪的輾轉反側，尾聲在故鄉街景投影中的沈浸與離去，或是將父親的錄影畫面投影在身體等片段，顯露內在懸念，暗示生命無情流逝的震撼感、宿命般的曾經缺席。

在這場對人生原點的尋找與追問裡，創作者以「提議」的主動，對抗「消失」的被動，重述記憶中的父親，透過各種美學取徑，如人物扮演、外型繪製、背景介紹、情境回顧、行為藝術般的即興等手法，展開一場印象和強度循序漸進的演繹。傑宏貝爾的《T 恤學》（*Jérôme Bel, Shirtology*, 1997），於此被灌注以私人親情的主題。穿衣作為生活表演，得以展示聲明，也藉此道出父親的趣事（將約翰藍儂視為哈利波特），而多件 T 恤的相疊穿著，使余彥芳將自己的身體塑造成台灣中年男子的體型，進而以父親的身份重新上場，帶著鄉音的口吻，唱起 KTV 歌曲，邀請觀眾吃甜品，打破第四面牆的阻絕，營造出一股輕鬆的交流氛圍，讓這追憶父親的過程，不再是場個人之旅。

相較於 Roland Barthes 在尋覓先母「冬園相片」時所珍視的私密性（《明室》*La chambre claire: note sur la photographie*, 1980），余彥芳似乎更著重「連繫」的多種涵義。借助自己的身形輪廓與觀眾參與，共同繪製余父肖像，勾勒出父女之間的相似與相繫。附加以有關家世的說明，將父親的「氣質（air）」或性格，重新連結至族群與歷史的脈絡（如客家、中壢事件），以及現場觀眾的當下見證。讓父親形象的回顧與刻畫，引人重返一個逝去世代的存在感與真實性。一如父親曾在的刻印店舖，藉著動作指示與口頭說明，在空蕩的舞台上，被賦予等比例般的軌跡，以一種近似於影像運動的方式現形。實景從未亦無需到場中具體陳設，因為觀眾得以聯想到的昔日情景，是余彥芳闔上雙眼於腦海映射的回憶。

尤其，父親的各種姿態與動作，如騎車移車的架勢、拉鐵捲門的施力、搬運重物的肢體節奏、專注刻印的坐姿和神情等，被細緻地分解示範說明，恰如其分地置入詼諧生動卻也甘甜蜜樂的場景。這些印象堆疊和不斷湧出的情感漣漪，形成簡潔有力的伏筆。面對余彥芳的末段獨舞，觀眾將不再任由舞姿的展露於眼前流逝，而是在其中辨識出余父的印記，以及經由藝術而生的父女交集。一段傾身的迴旋與擺動，如何萌生於父親移位或打球的慣性；一次加速的翻騰，如何重塑當時因刺激引發的躍起；一支內省式的獨舞，伴隨著現場琴音的感性與張力，如何詮釋出親情的難以割離。

節目單上「如果我還活著，是不是你就不會消失？」的問句裡，隱含著祈願的語意。好像在說，倘若至親的形體消失，是人生的必經難題，或許，我們可以轉而尋求化解實體限制的存續路徑。在一幕充滿神秘色彩的段落裡，余彥芳邀請幾位現場朋友上場，各自擺出一個余父的動作，共同呈現出影像停格般的畫面，接著她以輕柔白布覆蓋全體，自內側打光製造剪影、從外側用風扇吹起波紋。牆面一處投影著父親出遊的畫面，父親對話的錄音與雜訊似畫外音微微響起。最終，眾人離去，徒留余彥芳與白布成團隨意收起，以及地上棉被的狀如人形。彷彿通過這道儀式性的程序，封存那石化般的記憶，但封存不僅是清點消失之物的證據，它也標誌一個新的出發點，即是從自身的存在中感受並延續父親的生命，將之置入創作、投進未來的時時刻刻裡。

劇終，父親騎車而至的情節又一次出現，猶如一幕雋永的懷念情景，將於每次的類似場面被再度喚起。

散場之際，演出中描繪的父親肖像，由於材質原是水寫布的緣故，筆跡正在逐漸褪去。形象的消失已不再是問題，因為創作者始終能為這父親肖像的繪製，重新提筆。

註釋

1、Daniel L. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, The Mind, And The Past* (找尋逝去的自我: 大腦、心靈和往事的記憶), 1998.

12. 快遞關係 —— 《Surprise! Delivery 和合快遞》

其他類

發表日期: 2021-06-24

演出: 明日和合製作所與參與藝術家

時間: 2021/06/11, 13:30 (李世揚)、23:55 (Cyborg #n0153m)

地點: 線上

COVID-19 導致的表演藝術停擺，凸顯出現場感的不可取代性，同時，也揭示這個不可取代性，將不會成為創作的阻撓。到底，藝術觀念的轉變，作品素材或甚至是線上技術的更新，始終深深關係著現實處境。當下疫情的衝擊，或許有幸得以遠離，其所激發的美學嘗試與促成的連結經歷，終究無法歸零，無論一時評價的正負面，都相繫於日後的種種可能性。團隊名稱標示著實驗性與未來關注的「明日和合製作所」，因應現階段實體演出被迫取消的狀況，提出一種變通形式的線上展演《Surprise! Delivery 和合快遞》。

題名「快遞」本身意指門對門物流活動的用意，似乎透露這件由多位年輕藝術家個別展開的系列作，不只是單純的演出直播或線上活動，更是一段遠距交流。經由網路預約，觀眾與演出藝術家之間一對一的時間確認、行前問卷與線上對話或視訊的進行，隨即讓活動成為一種社交互動、訊息互通的契機。有如「關係美學」(Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 1998) 的一種實踐，藉由藝術創造連結，填補人在日常中失去和忽視的各種關係。觀眾不再受限於靜態地欣賞作品，而是透過與作品及其創作者進行溝通，獲得想法、想像或感動。因而，《Surprise! Delivery 和合快遞》毋須倚賴實體公共空間來引人聚集，聯繫的開啟本身即已促成意義。畢竟，是人與人的相遇，以及美學形式與線上管道的運用，讓「交流場域」(communication zones) 的脈動與功能得以成立，即使在常規方案之外的領域。

單元之一的 Cyborg#n0153m，為平凡日常置入虛構、迷幻的情境，彷彿在夜與日的交界，連結現實與夢境。藝術家將快遞時間設定於跨日時區的 23:55 至 00:05，地點則命名為 Void

雲端空間。「賽伯格」的名稱引用，講話聲的特別處理，塑造出一種匿名性的、有別於日常表象的、傾向於即逝的存在與互動關係。藝術家提出一個回饋分享機制，讓參與者從被動到主動，進行探尋。就在對話確認參與者配戴耳機、關上室內燈光後，直播畫面開啟，俯角鏡頭中，藝術家蹲坐於合成器鍵盤前演奏，其後方音樂器材上交叉管線與燈泡的亮光、地面角落的光線，呈現出幽微陰影圍繞與點狀彩色光芒於中心模糊的層次感，亦讓觀賞方的視窗螢幕光線有如燭光。電子音樂旋律的堆疊編織裡有種專注與安定，隨著緩慢節奏的時間性，流露沈澱、朦朧的氣息。樂音結束，畫面關閉，視窗裡的夜晚創作空間，瞬間消失於螢幕載體。在這「一期一會」的交集裡，虛擬與真實一樣具體。

同樣是關於音樂主題的快遞節目，由李世揚主持的單元，是一場個人專屬的現代音樂鑑賞講座。藝術家以「課程」定義這個時段，並以講述方式進行。內容緊湊不失策略性，語氣充滿分享音樂的熱情。開場，先從一首歌曲的原版與改編的比較切入，分析編曲的特色與差異。接著，透過介紹二十世紀作曲家 Messiaen 的《時間終結四重奏》，展開更為完整的解析，也兼談他自己接觸 Messiaen 樂曲《鳥類圖鑑》的經歷。進而敘述現代音樂的幾個重要項目（如圖形樂譜的演繹、極簡音樂的線狀與塊狀等），以「巴哈動機」序列的典故作結。整體敘述生動，搭配連結畫面說明，事後還寄送資料曲單，過程中，不忘給予聆聽的引導、樂理概念的講解，並留意聽者是否跟進，尤其隨興所至言及軼事與創作糾葛，語端總帶感情，而這份之於藝術家宛如「流動饗宴」的感動，也經由線上傳遞至聽者這裡。

《Surprise! Delivery 和合快遞》的線上展演，不是再現，而是實現。在多位藝術家的各自發揮下，內容必然各異其趣。然而，重點不只是其藝術內涵，更多是從中引發的交流連結，將個人與其他的人事物串聯。或許可以說，正是這份關係，維繫著展演的進行，而且維持在一個變化中的、不確定的狀態裡。曾經，藝術家橫溝靜（Shizuka Yokomizo）在系列作 Dear Stranger（1998-2000）中，向她在街上就能拍攝到室內景像的陌生住戶發出邀請信，請求對方，倘若願意，就在夜裡的某個特定時間開燈，站在窗前，並注視窗外，讓她得以從外拍攝肖像，但若不願意，就關閉窗簾，她將自行離去。作品的成果，捕捉到被拍攝者與拍攝者之間的視線交集。現身於肖像中的人物，印證其對於一種聯繫的回應，同時也透露著聯繫本身的不確定性，近似於和合快遞使人主動進入的不確定關係，但也就是在這不確定中、在這轉變潛能裡，我們才得以離開舊習、離開熟悉而沈重的日常性，尋找靈活的機動性，甚至發現創造的動力。

13. 徹底回收《垃圾時間》線上博物館

其他類

發表日期：2021-07-20

演出：進港浪製作及參與藝術家

時間：2021/07/02, 19:00

地點：線上

私人垃圾不具一定形式，直接反映生活內容。搞笑藝人滝沢秀一（Shuichi TAKIZAWA）在擔任清潔隊員後，驚覺「垃圾真的是充斥著個資」，並隨即購置碎紙機，以便徹底銷毀回收物上的個人情報。【1】同樣地，「進港浪製作」的年輕創作者們，在疫情期間的環境清理中，也發現「垃圾本身是一件很個人隱私的事情」，尤其是留存於電腦硬碟裡的無用檔案。然而，他們隨之而來的想法，並不是將其永遠清除，而是試圖對這些垃圾檔案，進行一場微觀層次的、搗亂性格的回收式創作。

倘若電腦裡待刪除的垃圾檔案，代表一種回憶的證物、思路的線索，這些痕跡般的存在，於《垃圾時間》線上博物館裡，被刻意處理，再將詮釋空間交予觀眾，從中解讀其人與其生活。策展的手法，結合個人私密性與公開發表，並借用一種近似於 Sophie Calle 的筆調，模糊虛構與真實的界線，透過規則的訂立與操作，編輯成圖文配樂的形式，揭示實境切片、自傳性內容。製作方邀請創作者將自己打算清掉的電腦檔案（含圖檔、音檔、文字檔三種各數則）上傳，再如同「交換禮物」般，將這些檔案「垃圾包」交給另一位創作者進行選材（三種檔案形式各擇一）組合後，佈展於線上。

一同展出的三十件作品，流露出類似於畢業祭或同學會的同溫共鳴，同時，卻又夾雜著奇特荒謬的敘事性，始終存在著想像與揣測的距離。創作者揀選、組織其他藝術家的「垃圾包」而產出的作品，讓原本某個行動或思路的斷片、私人的回憶，如被施予魔法般，就此共同翻轉出不同的意義，有如一種現成物（ready made）的發明，淡化事物本來的功能，為觀看與聯想灌注新的可能性。原有的蛛絲馬跡，皆能指向另一條路徑。

作品旁的告示，僅以檔案提供者（亦即「垃圾包」主人）之名為題，讓選材者不具名，彷彿藉此將每件展品視為一種人物側寫的假定、一項真實人物的不完全印記。〈小菲〉似乎曾在歌曲的激勵裡交付愛的願望；〈Baboo〉或許早已走出失落異鄉的憂傷；〈陳煜典〉好像過度思考恐龍與青春，一臉疲憊樣；〈許雲喬〉也許就如同你我，幻想過將生活品質的願望，寄託於彩卷一張。《垃圾時間》提供一連串聯想，將正解永遠解放。

二十世紀初，超現實主義者流行一種集合創作，「精緻屍體」(Exquisite Corpse)。藝術家們在不得知前者所繪或所寫的內容全貌下，輪流接續地在同一張紙上作畫或寫詩，以至於完稿往往因其過程的隨機、思維一致性的跳脫，出現充滿想像、超越邏輯之作。如果說「精緻屍體」運用理性的策略，製造意料之外的結果，逼顯出潛意識的意象；《垃圾時間》操作一種錯落的技巧，重現真實生命的片段過往面貌，催生新意義或多重詮釋的賦予，一如完成一場回收再造。

此外，虛擬博物館中的參觀路線，傾向於環繞，就像資源回收的軌道。整體空間賴以架構的 Gather. Town 平台本身，針對參觀者的替身 (avatar) 設定，以及介面美術風格提供的電玩趣味性 (如刻意陳設的可愛圖樣、收藏於特定位置或角落的資料與文字、共同視訊留下的合影、踏進密徑的訣竅等)，為這場線上遊歷，鋪設點綴以遊戲化的視覺情境。經由介面互動的二十分鐘線上導覽，適度輕巧。門票收入捐贈給公益團隊《人生百味》之「友善回收計畫」的實踐與宣告，亦讓這場資源回收的貫徹，擴展至具體生活與社會的面向。

註釋

1、瀧澤秀一著，李喬智譯：《那些垃圾教我的事：55 篇你丟我撿的人生風景》(台北：三采，2021 年)。

14. 人生如戲的難題 —— 《第貳零貳壹號饅頭幻想曲》

戲劇類

發表日期：2022-01-08

演出：左撇子工場

時間：2021/12/03, 19:30

地點：牯嶺街小劇場二樓藝文空間

《第貳零貳壹號饅頭幻想曲》藉由一種突顯「扮演」的手法，彰顯社會框架的牽制、人際關係中的自我表演性。劇情描述辦公室政治的一個典型，通過中學校長、家長會長、創科班導師、輔導室主任，及應邀前來洽談校園活動主持的藝人「饅頭姊姊」等五名角色【1】的互動，呈現群體中的權力關係，人事與利益上的衝突較勁。

體制下的連鎖效應、人性缺陷，在劇中被言及。如資源受限（學校經費與人員短缺、招生困難等老問題）、虛偽意識（校長與主任表面抬舉家長會長，卻私下嘲笑其炫富與裝模作樣的偽善行徑）、職場性騷擾（饅頭姊姊在拍照時遭受其他人的刻意身體碰觸）、無意義的消耗與花費（會長的餽贈匾額、主任的團購成癮）、公務系統的荒謬（簽到單的行政程序），或是「官二代」的絕對優勢（一本正經又正派的留美導師，原來是校長不敢觸怒的董事長公子）等刻板印象與現象，一一披露現形。

有如短劇風陳設的單一場景，且無中場間斷的線性情節裡，五名角色的每個人物，皆由兩位演員於舞台進出之間對調交替演出（如饅頭姊姊一角，首先由柯念萱飾演，之後轉由呂俊翰反串飾演，最終段再返回由柯念萱飾演）。劇本的人物性格設定、衣著服飾、情節走向，並無依據交替演出的演員外型或性別而改變。猶如讓同一張代表社會化象徵意義的面具，經由不同演員的演繹，通過其語言、姿態、服裝等外在元素，浮現特定人物形象所具備的社會歸屬性，如性別、年齡、地位等面向的標籤。或許就近似於高夫曼【2】筆下，受符號喬裝的個體，在如同自我表演的社會關係裡，受制於內化的人際結構因襲。

饅頭的靜態質地在此劇被賦予一種戲謔的演技，於開場即現身於照明的中心，自此扣合著劇中人物的無謂喧囂、尷尬處境。如藝人「饅頭姊姊」，姿態親和、順從、略帶傻氣，但勇於自我開創，然而真實身份是名千金。僅以對話道出的一樁校園霸凌，關於創科班學生強迫普通班學生以嘴銜住饅頭，拍攝「豬公照」的惡行，讓「饅頭」成為一個屈辱的代名，卻隨著話題的繼續始終無法觸及事件核心，使真相始終遭受輕忽、扭曲，就像在現實生活光景。而科學實驗〈多孔隙食品的結構〉將饅頭置於假牙間以觀察組織反應力的設定，營造荒唐可笑的視覺情境，更影射體制裡潛在的結構惡性。

尤其，刻意突顯的扮演行為，讓劇中人物受詮釋的當下，同時傳達出「社會上的各種角色乃是因社會場景及在其中的表演而成立」這樣的訊息。換句話說，個體對其存在狀態的意識，並不先於對社會中各種角色關係的經歷。因而，正是透過扮演表現刻板印象與成見，演員與觀眾得以演出並識破劇中默許的共犯關係和被常態化的扭曲處境。特別是演員的性別反串，展現出社會文化過程所構成的性別特質和慣例。如在一段眾人合照的橋段裡，分別皆由生理男性演員反串的女性會長與生理女性演員飾演的饅頭姊姊，提及關於女性開車和家庭重男輕女的觀點分歧。為了讓照片更添「孕味」，會長以及由女性反串的男性主任，要求饅頭姊姊將一頂安全帽藏入衣內以便展示腹部鼓起。這場語調滑溜，論點偏頗，權力不對等的社會縮影，揭露男女二元結構的過度簡化，及其導致的扁

平社會認識與踐行。再者，藉由一名跨性別男性（FTM）【3】演員，交替分飾兩位在角色設定上皆為男性的主任與導師，更加問題化性別印象的刻板和性別框架的侷限。

在這名為「饅頭幻想」的諷刺作品裡，一種另類「劇中劇」的對照效果，藉著反映現實的劇情和強調交替反串的演繹，兩者的結合而成形。為原本就已不平靜的主導情節，注入一股衝撞之力，突顯日常行為中的自我表演性與性別刻劃僵局，複雜化「人生如戲」的命題。

註釋

1. 五名角色分別設定為男性中學校長、女性家長會長、男性創科班導師、男性輔導室主任，及女性藝人「饅頭姊姊」。
2. Erving Goffman (1959)。The Presentation of Self in Everyday Life (日常生活中的自我呈現)。Anchor。
3. 跨性別男性，英語為 Transman，簡稱 FTM 或 F2M (female-to-male)。

15. 反抗者與他的相繼者們《大事件——臺灣刁民林爽文》

舞蹈類

發表日期：2022-02-10

演出：雞屎藤舞蹈劇場

時間：2021/12/18, 14:30

地點：臺南文化中心原生劇場

《大事件——臺灣刁民林爽文》運用傳記學及一種類似於記憶術的方式，形成抽象概念的傳遞。林爽文，在這場演出裡，彷彿成為一種對於「反抗」的命名，經由這個「反抗」，作品提醒我們識別歷史書寫的立場和對象、受壓迫的實感，以及從中產生的思考、內在力量的追溯。

關於主角的生平交代，與其說依循線性時間軸，更是通過意義建構的遞進程序，猶如研究論述的取徑。開場，表演者對主題姓名的單純提問，預設歷史人物「林爽文」於當代的陌生痕跡。演出段落之間，刻意以投影顯示的各個標題，既近似紀實報導的單元效果，更像是指明思路的章節導引。改編自田野史料的敘事，從身世之謎進入秘密結會（天

地會)的社會脈絡與個人軌跡，再參照乾隆朝廷的平定命令、西拉雅族尪姨金花的參與起義，逐漸由宿命般的傳奇，最終朝向反思式的獨語。

此外，時而跳脫故事情境，並且針對人物、事件進行推敲或質疑的橋段設計，如觀眾即席採訪、表演者幕後陳述，或是模擬研討會專家講評等手法，突顯出史觀建立的片面化與偶然性。連同當代社運(太陽花運動、雨傘運動、反送中運動等)的置入，營造一種時空跨越的共鳴。史話軼事鏈結的劇情，遂與現實批判產生張力。作為主題的人物誌，不止於再現英雄的時空，更讓演繹本身催生觀點，因而呈現出後設作品(metafiction)的特性，宛如訴求觀者自我意識的覺醒。

一種仰賴想像而進行的記憶，於此成為重訪歷史的途徑。戲劇詮釋結合舞蹈演繹，創造出豐富的視覺意象與流動場景，並進一步將情節構思與純感性體驗之間的連繫與觸動，託付給舞蹈本身開啟的聯想與情境。尤其，全場幾乎皆以群舞形式描繪單一人物的生命，無論是否化身為具體的角色，表演者共同傳達的特定場景，如比擬乘船渡海的身體交疊晃動，傳聞雀鳥相隨的伸臂揮舞繞行，宛若囚徒受縛的齊排下跪掙扎等姿態、走位、隊形，或是結合影像，營造出有如透視主義式背景的爐前祈拜、林間匍匐等情景，於場中喚起凝聚力，並為消逝的曾經，留下印記。

表演藝術與特定歷史接軌的企圖，因而經由形像的喚起與再次賦予，展現出新的生機。一如多樣民俗元素(南北管、儀式、符籙、石頭公、服裝、身段等)的運用，融入音樂、造型、道具、影像、動作設計的編作中，在如同單元性的連串節目裡，呈現出活潑、鮮明、多變甚至時尚的風韻，讓記憶的運作，成為一股持續的能量和活力。

到底，作品的目的似乎不在於效率地闡釋一場未竟的革命，甚至賦予其絕對性的價值或意義，而是讓這段模糊的歷史及其引發的迴響持續發生效應，如根莖般蔓延，然而亦不忘對所謂的歷史真相產生質疑。生命，並不透過實質成敗來斷定。結尾處，藉由投影文字言及的抗日農民余清芳，就像一則回應，並連結於作品英文名稱《The Event: Lâm Sóng-bùn and his Followers》中關於相繼者的意義，透露反抗的即將來臨。

16. 成長變形記——《艾力克斯夢遊仙境》

戲劇類

發表日期：2022-03-14

演出：何日君再來劇團

時間：2022/02/12, 14:30

地點：華山烏梅劇院

親子劇《艾力克斯夢遊仙境》，散播著童趣的節奏。佈景和衣著，呈現勞作質感和遊戲氣氛；表現風格和肢體動作，有如進行一場輕快的唱遊。開場的破冰教唱，似曾相識卻不失共鳴的流行語或笑話梗，變奏堆疊，促成逗趣愉快的效果。在奇思妙想串連的詼諧步調中，傳遞一段感性的描述，既寫給也出自實質上或象徵上的孩童。內容以成長故事類型（coming of age story）的鋪陳，交代生命的離去與降臨、情感的失落和築起。

主角艾力克斯，是個幸福的五歲小男孩，家人圍繞著他唱歌，逗他歡欣。然而妹妹的出生，使他頓時覺得受冷落，甚至因此生氣，對「長大」一事感到不開心。唯有愛犬小布丁的相伴，讓艾力克斯得以感受撫慰，坦然談心。終於，艾力克斯願意嘗試扮演哥哥的角色，不再負氣。卻在此時，小布丁遭受意外而喪命。成長，原是告別與迎新交織的切身經歷，不論人身在何種年紀。艾力克斯的心理轉折，如憤怒、委屈、抗議、釋懷等情緒或反應，成為劇情演進的重心，既經由日常對白、家人互動等橋段，呈現生活的現實外貌；亦通過超現實情節與歌舞場景的穿插，聚焦於內在變動的心境。

自由取材自《愛麗絲夢遊仙境》的奇幻元素，將原本可能傾向沉重的獨白或說教的敘事，化為想像卻不失生活感受的情景，為看似單純的家庭架構故事，添加另一層解讀視角，注入幽默、奇特的活力。在艾力克斯的奇想或夢境裡，爸爸、媽媽與祖父母，變成白兔娃娃的兔夥伴，擁有暫停時間的能力，又哄又鬧地安撫著艾力克斯的悶氣；或是變成茶宴上歡慶新生的主人與嘉賓，鼓勵艾力克斯伸手將妹妹抱起。這些想像天地裡的角色與情境，以活潑、戲謔的調性，古怪、有趣的造型，連結、對照於劇情的實際設定。如媽媽的吹哨和叮嚀，變作兔子首領的手持指揮棒與發號施令；阿公的膝關節疼痛和煙癮，變成毛毛蟲的慢步行走和把玩水槍冒出臭泡泡的身影等，特別是，這些眾童話家族成員們，總不忘給予艾力克斯「要快快長大」的提醒。

「變形」，於此作為一種詮釋方式，在造型上或象徵上，反映艾力克斯無法通過言語表述的困窘、抗拒長大的心理，也為他不得不獨自面對的成長難題，賦予視覺化的描繪、體驗般的經歷。妹妹和小布丁的身體變大，大到不合常理的比例。妹妹以雙腿如柱般現形；小布丁變成比人類還大的巨犬。然而面對這些看似突變的景像，艾力克斯似乎毫不感到驚恐，或許正是因為其中的交流充滿溫情與暖意。妹妹帶著撒嬌的語氣，請求哥哥

陪自己玩耍；小布丁以老友般的口吻，為自己的離去，向主人說再見。這裡沒有賭氣或號泣，有的是嘗試理解和允諾，即便只是處於生活的一個段落。

此外，作品讓同一位演員演繹妹妹與小布丁（既有抒情表現，亦有直陳「狗狗心聲」、「小嬰兒權利」等）的安排，在有意無意間，浮現出一種情感彼此交集的神祕性與追求。猶如比爾·維歐拉（Bill Viola）的裝置作品《人間與天堂》（Heaven and Earth, 1992），藉由錄像雕塑傳達生命的靈性與連繫。其作以木造材質組裝映像管而成的上下直立面對面螢幕，上方播放著母親臨終的面容，下方播放著兒子剛出生時的臉龐，在相映的如鏡螢幕中，兩人的面孔彼此交疊。這樣的呈現意圖，之於創作者的迫切性，尤其從中流露。彷彿經由一道將真實變形為作品的程序，見證並保有生命的連結相印、關係的永久持續。

就像劇情本身援引的經典名著，是由於一位受寵愛的小女孩而寫就；《艾力克斯夢遊仙境》為所愛而作（創作者自述為姪兒、姪女而做），並藉此將情感裡的思念與付託，深深繫於生命的旅途中。

17. 她們甜蜜的苦澀幻想遊戲 —— 《少女心》（原題：追逐《少女心》）

舞蹈類

發表日期：2022-04-01

演出：余余劇場

時間：2022/03/12, 14:30

地點：明亮的地方

舞作《少女心》，在一處名為「明亮的地方」的樓房內舉行，利用其原本作為舞蹈工作室的陳設規劃，如入口交誼桌、道具陳設層、玄關沙發區，以及貼有落地鏡的練舞場地等，讓一連串不同情境的舞蹈片段，逐一於這些空間中開啟。觀眾跟隨工作人員的指引，於建築內移動，進入舞作的佈局。舞蹈與室內環境相互結合、呼應，與其說是表演舞台被帶進尋常場域，不如說是將現場實景直接轉化為演出佈景，因而作品本身特別突顯出一種假裝、扮演的特質，使「少女心」的主題，融入幻想遊戲（Fantasy Play）般的想像性與時空跳脫。同時，空間所致的演出近距離，似乎讓觀眾易於以更加主觀的、選擇性的方式感受作品。

心境的詮釋，就在各段場景刻意營造的情節與氛圍裡，流露出波折、層次與對比。表演者女子四人圍聚於桌前展開的序曲，參考愛麗絲午茶派對似的鮮明色彩，借助漂亮可愛的衣裝、餐具、高跟鞋等物件引發的聯想與故事性，呈現女孩們的天真爛漫形象，既傳達輕快與甜美，亦透露易碎和猜疑。樓梯轉折處下，以吊燈、繪畫、植物、地毯等物圍成的一隅，自成一處個人小天地，少女獨自閱讀遐想，猶如玩家家酒的情趣。然而緊鄰的階梯上，一組雙人舞在燈光焦點外，隨經典前衛音樂的唸白詩句，反覆地跌落再爬起。角落的如畫風情，梯間的晦澀陰鬱，兩者的相互對照，就像古典靜物畫裡涵藏的寓意，隱喻生命的豐饒與終歸凋零。

一種近似於裝置藝術的創作，連同服裝造型的設計，伴隨著舞作，營造內在糾結與反抗。舞蹈教室的一側地板，覆蓋以一大片如透明膜般的塑膠布，底下一名穿著蕾絲貼身衣的舞者匍匐，布面形狀因而產生波動，形成如同 Annette Messager 在其裝置作品 *Wind Back (Sous vent, 2004)* 中，借用整片紗質布料下的氣體竄動，以及其中隱隱露出的微光物，激發關於蛻變、孕生等思索。一如場中這被包覆的舞者而後站起，以身體緩緩地收束整面布，捧滿於胸前離去，彷彿以包容之力掙脫無以名狀的束縛和禁錮。而在另個段落裡，獨舞者瞬間拉開布幕，使落地鏡突然顯露。鏡面裡，舞動的肢體中有種傀儡似的動作，猶如經由自我揭露展示屈從慣性。

戲劇性的張力、意象式的內容，就在視覺藝術元素的引用、抽象舞蹈動作的表達，兩者的結合中展現。選用的象徵性物件或道具，貫穿各舞蹈段落，成為少女情懷的痕跡、生命經歷的線索。複數的裙裝、襯衣、服裝配件，吊於衣架，垂直連結成串，懸空掛置於旋轉樓梯般的中央穿透性空間，就像一道訴說珍藏的時間軸，涉及美感、觸覺、記憶甚至年代的交錯。蘋果，從開場餐桌上的擺設，直到尾聲被餘留於場中如同一件紀念物，代表摯愛或影射禁果，莫非是為了提出尋回少女初衷的訴求，在遭遇衝撞、試探、失落、傷痛等情境後。

整齣舞作，在舞者們一度離場再返回的一小段開懷、隨性的流行音樂舞蹈中告終。這看似多餘、刻意的一節「表演舞蹈」，或許正宣告一種解套，讓遺落或封存的少女心，得以暫時釋放。曾經，在電影《飼養烏鴉》(Carlos Saura, *Raise ravens, 1976*) 中，有這樣的一個插曲。片中，獨裁政權造成的噤聲與壓抑，藉由一種少女觀點來演繹。終日瀟灑著憂傷和沈鬱的家庭生活裡，三姐妹們伴著通俗歌曲，不脫稚氣地模仿成人跳舞的片段，成為劇中充滿寬容又極具感染力的一場戲。到底，正是少數幾個這種性質的片刻，

讓發自內在少女的蓬勃朝氣、敏感思緒、怦然心動、波光粼粼，以極其巧妙的方式降臨於生命。而在這裡，作品們將這珍貴的追尋少女心之道，單純地歸功於舞蹈。

18. 因為記憶可以超越時間 —— 弗蘭塞斯克·薩雷維拉《記憶劇場》展覽

其他類

發表日期：2022-05-05

演出：弗蘭塞斯克·薩雷維拉

時間：2022/04/03

地點：國家戲劇院停車場愛國東路側廢車道

弗蘭塞斯克·薩雷維拉 (Francesc Serra Vila) 《記憶劇場》展，讓記憶之於時間流逝當下的召回，以及群體記憶的重組，成為創作的素材與核心。展覽的英文名《Recall—Memory Theatre Exhibition》透露這個展覽本身，原是線上演出《拾憶》(Recall, 伯明罕版 2020，台北版 2022) 的延伸。主題回應 covid-19 疫情以來的劇院停演，圍繞著實體移動與接觸被中斷的時期所產生的各種個人感受或情境。作法上，首先，以一對一連線、對話的方式，紀錄、書寫個人的隔離遭遇。之後，再透過硬體展示，發表經由此視訊交流搜集而來的記事和錄音，就像試圖為防疫對當前生活、對人際關係帶來的特殊體驗或重新定義，進行一場紀念性的典禮。

在此展覽中，記憶的陳列概念與產出過程，被賦予一種圖解式的造型，詮釋與意義進而從中開啟。一如文宣裡提及創作者引用「記憶劇場」(Theater of Memory) 的概念，將劇場定位為「設置並管理所有人類概念的場域」；眾人的片段回憶，於場中被編排成相互對照、投射的共存關係。主展廳裡，作為陳列物的大量字條，如「sat in the garden」、「在秘魯隔離」、「我們叫外送」、「I don' t remember anything」、「和我的妻子和孩子一起」等防疫生活留下的印記，以黏貼、懸掛、擺設、夾放等方式，被分區佈置成多種形體，如星球、地圖、棋局、宴席、環形劇場等，彷彿藉此為字條的閱讀，製造關於時空的聯繫、彼此生命的匯聚。同時，伴隨著現場播放的幾段獨白、公共場所般的環境音、燈光的明滅循環週期，共同傳達出等待的心情、時間的流逝性。

或許就是在這不可預知的、稍縱即逝的絕對性裡，記憶選擇性地捕捉過去的浮光掠影。而這個記憶留存的工序，亦是此展的另一項主題。就在進入主展廳之前的個室裡，如居

家場景的擺設，以影像螢幕、互動遊戲的形式，引導觀者自行演練對於回憶的描述與擇取，對於未來的投射或預期，就像一對一線上演出《拾憶》的進行。展覽個室對單一人數參與互動的刻意規定，甚至房內的幽暗照明，皆透露一種獨居的、長夜般的氛圍。參與者單獨於桌前，戴上耳機，觀看螢幕中的指示與說明。

畫面裡，一種視覺解析式的奇想，將生產記憶的過程，化為一場富於感性與詩意的發明。鏡頭定格於一只被稱為「時空膠囊」的手作感瓦楞紙箱，搭配旁白的敘述，穿戴手套的一雙手在紙箱內進行操作，如同儀器的使用介紹。內容分為兩個階段，首先，觀者受邀以兩分鐘的時間，回想自己對於昨日的記憶。此時，畫面中的手，將箱內手機啟動兩分鐘倒數後，隨即一手不斷地抽出紙條，一手不停地做出在紙條上書寫的動作，完整歷時兩分鐘，筆跡始終透明，猶如對畫面前觀者的回想，進行心靈式的速記。接著，第二階段，觀者進入個室另一側，來到擺放有筆電與實體紙箱「時空膠囊」的桌前。旁白將時間設定為一年之後的今天，並請觀者親手抽取箱中紙軸，寫下自己對於未來昨日的回憶。最後，再將字條留置於箱內。藉由這個既具體又超現實的流程，讓記憶的特質，展現其跳躍的、敘事的、不斷向前推進的產出與累積。而紙箱運用的美術質感，同主展廳的展場風格相互呼應，使後者成為「時空膠囊」的合體，承載著多重記憶。過去、現在、未來三者的連結，不受限於編年史的線性。

疫情導致的種種中斷，使我們回顧過去，不僅僅是個人自我的過去，也是所有人的過去，在回顧的交集中，記憶給予我們啟迪，以便去面對眼前的生活世界。一如旁白引用猶太裔思想家喬治史坦納（George Steiner）於過世後才公諸於世的一串話作結：「在這時，過去的記憶成為我內心唯一真實的未來。這是趟回憶之旅，讓我們得以投射一些願望。我們沒有確切的詞語，去描述明日將發生的記憶……構築可見未來的是過往，更甚於真實的未來。」因為記憶可以超越時間，也因為記憶之門投射出的光芒，能為生活的重建注入可能性。

19. 愛的變形 —— 《半生瓜》

戲劇類

發表日期：2022-05-31

演出：隔離島劇團

時間：2022/05/06, 19:30

地點：萬座曉劇場

《半生瓜》呈現一段母女對話，以當代香港作為具體情境的背景，內容講述一個長年經歷失智照護的家庭，並通過這個時代共同面臨的課題，將關注的焦點投射於平凡的生命。劇情裡，多年未歸的女兒，突然返家，告知即將的喜訊與計畫，母親熱心款待也說起近況，只是，探望久病父親的來意，始終沒有實現，變成一場未盡的造訪。然而相處過程有說、有笑，也有發脾氣，互相透露對於生活的希冀和失意。母親被挖苦廚藝差勁、長輩圖遜；女兒被碎念不願回家、不回訊息。母女之間的親情依舊，彼此卻已不再熟悉。

圍繞著現實的話題，如成家、存款、房價、社工等，透露對於當下年輕世代的同情。社會的變遷，使女兒這一代人拼命追求的成果，再也難以超越自己的父母親。刻板化的母親造型（旗袍連身衣、包鞋），以及二人不同的腔調語氣，特別強化出時代差距、觀念差異。雙方往往以短暫的沈默，緩解無從分享的題材、沒有共識的提議，如婚姻、父親的安養等問題。即使言談間也有幾近爭吵的情緒，爭議的結果永遠不敵現實的壓力，逃避與無語終究取代說服或爭取，女兒負氣離去，徒留沈積一室的疲憊感與無力。

如同這心理上的困境，人物與空間的關係，彷彿刻意經由一種產生干擾、枯燥、封閉的場面調度，將命運帶給角色的凝滯狀態與沒有出口，具體地動態化為徒勞、困頓、苦悶的感受。以鏡框式舞台營造出的單一場景、扁平格局，以及大多是橫向來回的走位，突顯出一種體感上的單調與消磨，連同情節內容所需的紙箱物品堆積（母親為了通風，自房內搬出不少物件堆疊於客廳中），更讓人物於場中的徘徊走動，變得障礙又受阻；處於座椅的情景，顯得受困或束縛。

此外，父親於房內沈睡的劇情設定，賦予父親一種不在場的形式，反而透露其存在感就像籠罩的陰影。而走往父親房間的方向即是朝向舞台前方的安排，使演出本身與觀眾席之間的第四面牆，藉由情節或動作演繹被推移，一種人物之於禁錮的直面或企圖打破，得以從中爆發張力。尤其，母親手持菜刀走向父房的落幕，連同血色照明的警報氣氛，猶如以一道永恆的影射，喚起暴力的場景。

故事的尾聲，事實上，在這獲獎公開的劇本裡【1】，清楚寫出砍殺的終局。創作者在一則訪問裡表示【2】，這個來自社會新聞的靈感，表面上是一則人倫慘案，內心卻是出於愛，導致這長年照護者，為了讓雙方獲得解脫，以絕對的方式，結束對方的生命。這或許說明為何原劇名是「半生瓜」加上「I Love You, for Sentimental Reasons」【3】，一首

Nat King Cole 於上世紀中葉唱紅的抒情歌曲。藉此直接破題，一方面回顧人生，一方面強調雋永深情。

只是，劇中角色對「人需經歷半生才會懂得苦瓜回甘」這種道理的否定，以及始終厭惡卻仍然繼續吃苦瓜的情節設定，使半生瓜的寓意，淪為荒謬的幻影。女兒所嚮往的父母傳奇愛情，亦早已失落主流幸福的定義。母親視自己為牽絆父親的主因，自陳說該放棄，好讓父親得以重獲自由的生命。倘若最終的悲劇，是為成全這份愛情，絕不是要將愛還原為單純的一般性，或是浪漫化為失序境遇中的一股超越之力，而是逼顯其激情、終極與變形。

註解

- 1、此作品為第 23 屆臺北文學獎舞臺劇本組評審獎劇作，全文內容公佈於官網。
- 2、〈90 後港青憑劇作《半生瓜》奪臺北文學獎 – 本月 6 至 8 日在臺演出 – 設廣東話專場〉，同文報道，04/05/2022，<https://commonshk.com>
- 3、於「萬座曉劇場」呈現的本檔演出以《半生瓜》為華文劇名；《I Love You, For Sentimental Reasons》為英文譯名

20. 在「夢·我」的迴圈中——《Dream Me》舞蹈影像創作實驗計畫

舞蹈類

發表日期：2022-06-23

演出：賴翠霜舞創劇場

時間：2022/06/05, 20:00

地點：ACCUPASS Live 線上錄播

舞蹈、影像、夢境的結合，是一場美麗的邂逅。

曾經，實驗影像藝術家瑪雅·黛倫（Maya Deren）於《午後的羅網》（Meshes of the Afternoon, 1943）、《舞蹈攝影習作》（A Study in Choreography for Camera, 1945）等作品裡，運用鏡頭語言，描繪夢靨的神祕性，捕捉舞蹈身體的象徵與造型，在「舞蹈影像」（Dance film /vidéo-danse）尚未被視為一種藝術類型之前，揭示這項美學的敏感度與豐富性。

在影像載體、夢中風景、舞蹈場面三者具經典意義的素材交織裡，賴翠霜舞創劇場《Dream Me》以獨自的手法，刻畫屬於當代生活的內在情境。作品主題延續創作者前作《倒·影》中，對於自我存在的探詢，並通過富於情節的編作與演繹，表達關於個人心理現象所面對的三個難題：壓力、清醒、現實。舞作中，這三則以夢為名的劇情和大段獨舞，呈現生理需求的失控、自我面具的偽裝、小紅帽的另類境遇，就像潛意識產生的景象，透露著不安、荒謬、奇幻的特性。於是，畫面中的身體，浸入日常表面下的細微感受、情緒或衝擊，讓生存處境、肉身意象，浮現出異質性。

演出裡，一種自我感受的失序，既透過神經質的反應、尿急羞愧的窘境、真實或虛構的模糊不清等內容和展現，反映出身心狀態，更藉由舞蹈的影像化語彙，顯露體力發散的痕跡。在這裡，舞蹈動作本身的流暢感和連貫性，讓位給影像剪輯；或者說，一幀幀的身體畫面，成為重組舞動姿態的基本元件，以便施以一種近似於立體派的創作手法，進行切換或接續。在畫面的串連下，確定的行動、完整的身體，被取代以斷片的軀幹、姿勢、表情；同一個動作的肢體局部特寫，或是各種距離、角度的取景，集結成同一人物的多面向身影。如在序場後的第一幕裡，鏡頭自女子的面容展開，緊接是她自衣櫥鏡前移動、跌落至沙發的背影，然後是轉身後的躺臥身體，以單手拾起一件衣服後滾落於地，接著，是她上身前傾坐於地、將衣物塞入袋的立姿、受袋子重量所牽制的側身、雙足，以及從單手到全身被拉扯出畫面景框的這一系列分鏡，猶如擷取、掃描身體運動中的每一個生命表面、每一段波動下的心緒。

關於焦慮的視覺描述，不只經由焦慮的動作指涉焦慮的存在，亦經由所在場地的生活感、不斷逃離的情境，影射人物之於現實、之於外在世界的緊張關係。舞蹈畫面所取景的實際空間，在夢境情節的投射中，成為人物進行離去的場景。隨著故事線，舞蹈穿梭於各個相應之地。如在第一個夢境中，女子被迫從居家空間離去、從巷道離去、從自助洗衣店裡遭受的羞困中離去。影像裡，空間的置換，直接而便利，不遠於人在腦海中進行的地點轉移。

同時，也由於舞蹈動作本身在影像中，不受制於起點到終點的連結，在這兩個時刻之間，因而得以穿插具有變化與密度的時空或心理遞進。在巷子裡的舞蹈場景，其中一幕如基里科 (Giorgio De Chirico) 畫作般，以顛倒方向呈現的變形地面人影，被插置於雙手觸撫著頭部的半身近景，以及行進腳步的特寫，這兩個鏡頭之間，彷彿為這趟尋常夜路，蒙上一股謎樣的詭譎氣息。如果說，典型舞蹈演出在現場據點釋放出感染力，舞蹈影像

於此所展示的視覺情景，交融現實和夢境，使各種繁雜的思緒、逝去的記憶，皆化入身體，突顯內在難解的感覺和經歷。

夢境之間的轉場，以抽象情節般的影像效果，讓畫面連結交錯，猶如夢的延續。第一個夢境的尾聲，離開洗衣店的女子，跑上街道。她急奔的畫面逐漸拉遠後，發現其原是反射於鏡中之影；隨即，另一名於鏡前水槽彎腰洗臉的女子，抬頭看向此面鏡。這兩位女子的夢境，彷彿剎那於鏡中交接，轉瞬各自返回各自的軌跡。此處以鏡像作為轉場的剪輯。喻意上，猶如為夢境賦予「異托邦」(heterotopia)的意義，以反面形式呈現主觀認定的世界，藉以對照、對抗主流慣性；手法上，隱約喚起電影《接觸未來》(Robert Zemeckis, *Contact*, 1997) 的著名鏡像場景，為平行宇宙的世界觀鋪設伏筆。因而，奇想與未知的漣漪，不只衍生於夢境本身，亦衍生於夢與夢的相繫。

這支圍繞著存在、壓迫、冒險等感受的舞作，並沒有就此陷入沉重的調性，反而在影像與夢境的時空邏輯與現實翻轉中，強調積極、靈活與跳脫。此外，具情緒感染與引發想像的配樂曲風，為畫面整體注入一種朦朧晦澀然而輕逸的質地；部分如默片觀賞效果般的影片速度，讓動作有如上發條般，顯現出機械感的同時，也洋溢著活力和節奏。道具的大量運用，尤其是鏡子與面具，代表自我的表象與複數虛構，反覆替換，也反覆揭露。在這個「夢·我」的迴圈中，或許自己將成為自己的對手，在奇遇的最終。