

1 華麗轉身的你與立地觀看的我《再一次華麗，轉身》

演出 | 南風劇團

時間 | 2020/7/4，16:30

地點 | 高雄衛武營捷運站 3-5 號出口一帶至建軍跨域藝術基地

遠遠地，都會公園一隅傳來鼓聲與音樂醞釀，走近一看，精心裝扮的表演者正慎重地做最後確認與暖身，一尊胭脂粉妝的妖嬌大型傀儡偶面對捷運站出口展開雙臂眨著眼睛，彷彿在迎賓宣告：快來快來！這裡將有一場狂歡慶典！

《再一次華麗，轉身》是由南風劇團帶領參加共融藝術計畫【1】的樂齡參與者們所進行的最終成果展演，演出結構為三站定點演出、中間串接以遊行，並融合歌舞與戲劇。點與點間的起始與移動以固定的舞曲作為標誌，傀儡偶接著跟隨表演者移步換位，遊行並非僅是一群浩浩蕩蕩游移行走，「超級媽媽」行動劇表演者身插色彩繽紛的布幔旗幟，浸潤於音樂、鼓樂、聲音效果，率眾人與大偶過中正一路，再過建軍路十字路口，每一個踏步都近乎可能的隨音樂質地舞動身體，毫不馬虎，非語言的肢體行進與大偶的「押隊」守護，使得儀式感十足。

三個定點演出則內涵各異，令人印象深刻的共通性則是表演者面對群眾的自信、高度投入、自在的身體，以及演出者彼此合作的默契。突破過去樂齡長者的演出總是以自身故事出發，這次更多的是這群演出者學習的成果展現。第一站「我的美麗哀愁／我的歌」從校園民歌唱到流行國台語歌曲，人生的經冬歷秋都在歌唱裡重新梳理了，比起卡拉 OK 金曲串燒，更像是從閃亮燈光舞台轉為公園自然場景的樸實無華版歌廳秀，參與者是彼此的歌隊、舞群與合音天使。「幸福玻璃球」結合廣播與戲劇，探討幸福是什麼？辯證被社會規約下產製的「結婚生子買房買車」是幸福人生藍圖的論述可以如何被再描繪，演員們透過回顧、演繹自身故事重新得到關於幸福的定義；「瘋狂拍賣六人行」則以動物化的角色展開戲劇情節，以超巧一尤拍賣與現場觀眾喊價互動，最後以合唱自創主題曲作結。

無庸置疑，這是一場屬於他們的派對，而相當有趣的是，南風劇團在演出前「徵求五十位後援團，全程看完九十分鐘，跟著我們支持也為她們加油。」在後援團報名表【2】中說明一起從頭到尾參與的觀眾可以蒐集貼紙兌換小禮，並鼓勵後援團攜帶一支素色傘作為信物加入遊行。徵求觀眾作為見證演出者階段性生命歷程展演、陪伴支持與應援的意味更勝於宣傳來看一場精彩的演出。於是書寫此篇文章的同時我思考表演藝術評論在面對共融藝術計畫(或其他偏向於應用類型的戲劇展演【3】)所產出的最終表演究竟應該如何看待？誰是主體？觀眾的角色該是成就表演者嗎？帶領參與者的專業劇場／藝術／音樂／職能工作者與演出、演

出者的關係是什麼？在通常以結果論英雄的表演藝術評論裡，過程與結果該以什麼比例被敘述說明？

觀眾與書寫者如我確實在定點定時的演出觀賞經驗體認到理解的有限性。在演出結束後我到建軍跨域基地二樓觀賞此次計畫成果之一的「生命之河」策展【4】，以生命中重要的物件為創作主軸，有個人獨立創作，也有彼此以文字繪畫涓滴連綴而成的蔚然大流，自身的家族史與個人史得以浮現，曾有的疾病苦痛、相聚歡愉、人生挫敗在藝術創作中轉化，於是我才終於對演出者在展演過程中展現出的巨大「華麗感」(服化之精緻用心與慎重、演出者的自信與快樂展現)有所理解，這並非僅僅是一個身體技術、音樂或美術素養的培訓，更重要的是引入職能工作者專業的引導，對生命進行回顧、錨定、重新整理，展開對自我和他人的理解與和解，在知道我是誰、我可以是誰後，每個樂齡參與者才得以立基與此之上重新誕生、轉身與轉生。於是如何慶典、為何狂歡，便在可追蹤的線索裡逐步構出形貌，而觀察的面向與書寫的範疇，自然該因應不同質性的展演而擴充可能的認識途徑。

立地觀看的諸眾或各有到來的理由，有親友應援團，也有受到吸引而駐足的民眾，從捷運站帶著兩個小孩的爸爸，偶然的觀看也就一路跟著走到建軍基地的最後，孩子們專注地坐在滑板車上看著舞台上的刺蝟與小豬你來我往。我認為觀眾並非僅為成就演出者與「加油！」而來（當然見證與鼓勵也是很棒的理由），觀演關係在此應從二元擴展成觀眾、演出者與帶領者之間的多元關係，尋找其中互為主體的可能（或說在其中的流動）。觀眾不全然為了成就他人在街頭奔走，而是演出的可看性留下他們的腳步，是演出者在水準之上的展現同時娛樂也引起觀者的反思；在最終展演中，也可觀察專業的劇場工作者如何幫助整體展演黏著緊密與完整、合理且流暢，是否使戲劇主題更加明確而不致發散無法聚焦、是否在公共空間規劃適當的場面調度而使演出效果最佳化。又，當涉及回溯、重演自我經歷的戲劇，是否確保參與者與自身經驗持有安全距離，如在「幸福玻璃球」有演員扮演自身的失婚經歷，也有演員是在他人的協助演繹下完成對伴侶離世的痛心敘事，在可直視與不可直視之間，可以看見專業工作者帶領操作時所帶有的倫理警覺。

國藝會共融藝術專案從 2018 年開始設立，南風劇團從第一屆的《美滿無「缺」》到此次的《再一次華麗，轉身》，【5】可看見其與長者工作模式的發展，也突破展演的形式與內涵。回到共融藝術（Inclusive Arts）的精神：以藝術形式關照不同群體及社會議題，共同透過藝術途徑促進多元共融的社會環境，透過友善協助方式，提升無障礙藝文參與的友善環境。【6】樂齡族群作為共融藝術的其中一個範疇，方興未艾，願在深耕後能將資源逐步擴及其他群體，使華麗轉身成為每一個生命的基本可能。

註：

1. 「再一次華麗，轉身」計畫為南風劇團受國藝會支持補助之共融藝術計畫，邀請二十五名年滿五十歲以上的參與者，從 2020 年四月到六月展開為期三個月，每周兩次的跨領域課程，有戲劇肢體、職能治療、藝術手作、音樂演唱與場景創作等主題，七月四日的演出則為成果呈現。
2. 詳參南風劇團臉書宣傳頁面提供的「再一次華麗轉身_後援團報名表」連結，內有對共融計畫與演出的說明：<https://forms.gle/saDKa4Ka4EUwJyzE6>（檢閱日期：2020 年 7 月 10 日）。
3. 應用戲劇（Applied Theatre）指以戲劇與劇場為媒介，透過專業戲劇工作者與不同群體相互工作，以對話性方式創作，達到社會參與／改革、議題討論的目的，打破藝術創作權力與美學價值標準。詳參許瑞芳、王婉容等著：《劇場事 6：應用劇場專題》，台南：台南人劇團出版，2008 年。
4. 除了成果呈現，另有「紀實影像展」與「生命之河」策展，前者為計畫過程的影片、相片紀錄與花絮、散文書寫記錄等，後者則為參與者的繪畫、裝置藝術創作作品展覽。
5. 國藝會 2018 年第一屆共融藝術計畫的成果與書寫記錄可參閱國藝會專案補助成果：<https://archive.ncafroc.org.tw/result/project/list#!>。2019 年第二屆獲補助之計畫則可見：https://www.ncafroc.org.tw/news_detail.html?id=53343。
6. 詳參游富凱：〈表演藝術回顧現象 2：文化部推動兩廳院領頭，劇場共融熱鬧展開——改變軟硬體思維，打破身與心的高牆〉，《PAR 表演藝術》第 324 期（2019 年 12 月），頁 76-77。

2 對白的立基之處《無／法／對／白》

演出 | 未指稱共作場

時間 | 2020/10/09 14:00

地點 | 高雄黃埔新村

《無／法／對／白》是一齣由三方主體共構的演出：演員演繹情節，也在角色內就其困境直接對觀眾進行提問、尋求解決之法；觀眾在互動策略的引導下與角色進行對話並提出建議，且必須在最後投票，擔負選出結局的任務；除此，尚存在一名溢出於一般戲劇觀演關係外的主持人（或稱演教員，**facilitator**）角色，透過提問點明議題方向、追問觀眾並引導發言，也會在適當的時機打斷戲劇，進一步與觀眾深化討論。就其形式的複雜性而言，創作者不僅需要建構一個戲劇世界展開情節為觀眾參與做鋪陳，也必須透過設計合宜的互動策略引領，達成戲劇目標。

戲劇以時時被打斷的片段方式穿插互動討論、概念釐清連綴呈現，但不代表戲劇內容只是一個輔佐議題的角色或案例說明，反之，在這種透過演員、觀眾、主持人進出戲劇以達到換位同理、認知理解、反思辨析的形式中，合理縝密且深刻的戲劇情節鋪陳與演繹更是重要，因為它是觀眾參與的基石。唯有角色立場、動機與時代的面貌被勾勒清楚，以此，觀眾才得以為劇中人物做決定，又或是給出可行的建議，透過理解虛構角色，回返真實歷史裡的個人生命選擇與家庭困境。因此，如何在戲劇中建立一個立體的歷史現場使觀眾得以深刻理解迷霧中的人——五〇年代因左傾參加地下讀書會而銀鐐入獄十五年的白色恐怖政治犯張國棟——便是至關重要的事。

《無／法／對／白》很可貴的選擇了一個並非是被冤枉而終獲平反的英雄敘事。年輕時的張國棟確實加入共產黨、籌組地下讀書會，他匆忙的進到演出的屋內，燒毀書信，頹唐的坐在觀眾面前詢問自己究竟如何在「逃亡」與「妻子說會獲得釋放的自首」間選擇？觀眾聽著他的糾結，以今論昔的告訴他，逃吧，警察與特務萬萬不可相信。但他能逃去哪裡？入獄、出獄、創傷扭曲的人格使彼時的妻成為他憤恨的仇人、女兒成為他要控制的對象。1998年，《戒嚴時期不當叛亂暨匪諜審判案件補償條例》出爐，女兒張瑾萱希望父親簽署，以獲得補償與國家道歉，而父親不願，雙方在簽與不簽之間僵持不下、對白無以為繼。

以應用戲劇與戲劇教育為背景創作者與演出者嫻熟的透過戲劇策略如角色坐針氈（**hot seating**）、塑像畫面、思緒追蹤等方法【1】使觀眾深入角色並推進劇情，在父女各自與角落接受觀眾詢問與建議後，對白嘗試重新開啟，張國棟小心翼翼

地向張瑾萱提問：「假如，我是說假如，阿爸真的曾經參加過『那個黨』，妳會怎麼樣？」來回答「究竟有什麼事這麼重要，讓你可以拋棄我跟媽媽？」的巨大提問。「共產黨」成為佛地魔似的恐怖暗影，女兒張瑾萱情緒潰堤地說：「可是共產黨不是不好的嗎？」、「原來，我真的是共匪的女兒？」父與女的無法對白，恐怕在於雙方無法理解共產黨在不同時空下的異質建構與意義。

私密的家族心靈圖像、時代青年的幽微心靈，需要社會歷史的外在宏觀結構脈絡才得以支撐其舒展。該如何理解彼時蒼白的「張國棟們」為何投身？研究者林傳凱描述五零年代的青年接受左傾思想的時代背景除了與冷戰時期的國際背景相關，也回歸到二二八後台灣社會的現實處境：「『左』從未以素淨的抽象語言寄出邀請函，而是從現實的挫敗中一點一滴長出血肉、化身為青年眼前的選項。引誘台灣青年抉擇的關鍵，終究離不開日常中『市場』與『國家』的雙重脫序——這張邀請函可能是長期失業的挫敗、可能是肚腹內輾轉的聲響、可能是二二八時攤在眼前的血肉。因此對『左』的憧憬，更像是混沌年代的混沌願景，似朦朧的『遠方之光』在心靈世界閃爍。」**【2】**可惜的是，戲中並沒有給予這個模糊的時代面貌一些較為清楚的線索以完整訊息，提供觀眾按圖索驥的討論指示。

如若未指稱共作場的目標僅在將此戲作為一次對白色恐怖歷史探索的觸發，請觀眾在戲後自行保有動能加以爬梳釐清，不無不可，但若創作者是有意識地以五〇年代「張國棟們」之生命圖像為討論主題，以及這些受難者家庭的藩籬傷痛，就必須建構一個使觀眾信服的戲劇世界，畢竟在張瑾萱高張的情緒之下，年老的張國棟喃喃反覆自己加入共產黨是「為了國家」終究是一個太模糊的詞，又如張瑾萱對補償的執著，除在平反自己父親的「冤枉」，政治犯出獄後可能面臨的生活困境在戲中也付之闕如，以致於張瑾萱對賠償的急切於我並無強烈的說服力，而戲劇是有能力透過情節、身體、聲音、劇場效果帶領觀眾回到戰慄而混亂的年代與複雜的個人處境，加強共感的產生與理解的可能。

因掩蔽而缺席的歷史還來不及被召喚，結局就在觀眾「簽」或「不簽」的抉擇中輕易地抵達。事實上，我說「輕易抵達」或許有失公允，主持人在投票前是有帶著觀眾進行討論的。《無／法／對／白》透過相互討論，讓觀眾把在戲劇時間中所感受到的經驗轉化成可供辨析的認知論說，進而有機會釐清參與者對歷史事件可能的位置與思索，但沉澱省思不僅需要時間，更需要內化的辯證，因此，在一個有限的戲劇時間中，快速做出二元的判準，會是好的公民素養方法嗎？近年來在劇場內大行其道的投票機制使得觀眾成為具有決定戲劇走向的被賦權者，但所有未經反覆思索與辯論的投票都顯得廉價，在「簽！」方勝利的投票後猝然到來的父女和解使得所有先前的討論都像即將要匯聚成流卻又被沖散的渣滓。任何戲劇形式若得以使對白流洩、討論開啟，那大可擁抱，但如果形式只是為了鋪設一條道路抵達結局，消弭了其中可能的複雜性，便大可拋擲。畢竟，路途漫漫，

不論是受難者及其家族的傷口或是仍在進行的轉型正義，都尚未抵達可以輕易迎來結局的時刻。

於我而言，《無／法／對／白》的珍貴之處在於創造一個場域，在演出當下使參與者產生與歷史時空共振的可能。共振之一是演出團隊形塑了一個開放的發表場域，使觀眾感到安全的在其中交流討論，觀眾對辭彙如「白色恐怖」、「壓迫」、「反『中』」在各表己意之下重新釐清，在歷史繩索上來來回回碰觸摸索對話；共振之二則是政治受難者及其親族的現身，演出的黃埔新村（原名誠正新村）是白色恐怖時期孫立人、郭廷亮案【3】的發生地，1955年郭廷亮被逮捕時一起被帶走的小孩兒郭志強女士、成長於黃埔新村的鄧伯宸先生【4】、與我同組（卻沒能問其姓名）分享自己在噤聲的家中暗暗蒐集資料拼湊家族形貌的政治受難者第三代，都因緣際會地來到現場，現身重返與顯影，使虛構戲劇與真實人生得以相互見證，成為力量。

註：

1. 坐針氈（hot-seating）指演員在角色內向觀眾提出自己的困境、尋求解答，也同時接受觀眾的提問，釐清角色的內在。塑像畫面則是在戲劇行進中的定格，可透過靜止的畫面表現角色與角色間的張力與關係；思緒追蹤則是演教員進入此靜止的畫面中詢問停格的角色此時內心的真正想法。
2. 引自林傳凱〈左翼、地下、血的預感——五〇年代給青年的邀請函〉，網址：<https://www.twreporter.org/a/bookreview-taiwan-white-terror-novel-1-guide>。
3. 可見《無／法／對／白》專頁的簡易版介紹：<https://www.facebook.com/dialogueinvain/posts/386990782678527>，或詳見監察院調查報告：<https://www.cy.gov.tw/CyBsBoxContent.aspx?n=133&s=2787>。
4. 鄧伯宸先生為《無／法／對／白》在高雄鳳山場所邀請的政治受難者與談人，其個人經歷可參考其子鄧湘庭所寫的口述歷史紀錄〈那個大霧的時代〉：<http://old.ltn.com.tw/2001/new/feb/28/life/article-3.htm>。

3 口述影像的世界構築與移形造景——新北市文化平權節目《有一個地方只有我們兩個人》、《物》第三階段

演出 | 黃翊工作室+

時間 | 2020/10/24 15:00

地點 | 新北市藝文中心演藝廳

口述影像（Audio Description）多應用於電影、電視、展覽或表演藝術，透過對視覺成分加以描述與解釋，使視障者可以透過口語的說明掌握影視或藝術表演所呈現出的內容。在黃翊工作室+文化平權節目的口述影像體驗中，【1】兩個舞作《有一個地方只有我們兩個人》（後簡稱《有》）與《物》第三階段的口述影像皆由編舞家進行書寫，帶來不同的口述影像形貌，也透過兩者的並列呈現，發現口述影像形同一種再創作，是編舞家對其舞作的轉譯與二次創作，依據創作者的風格與核心關懷帶來截然不同的效果與目標。在撰寫口述影像時，創作者需要面對的是當舞作所能提供給接收者的視覺符號必須缺席的狀態下，應該如何提取原創轉化為另一種表現形式，並達到相仿的效果？

胡鑑《有》的口述影像如同一則來自遠方的夢境而逐漸轉為清晰，由遠而近，常先以問句營建場景，如《有》一開始男孩與女孩以紅圍巾相互連接，口述以「那條紅色的、連接著他們的是什麼呢？噢！原來是一條圍巾」，或是以並非完全肯定的語句來保留想像空間，如「房間裡的天氣好像開始轉變了」，且使用大量的比喻來營造畫面，「女孩像是氣球一樣飄浮出去」、「男孩中箭般倒地」、「慵懶地像是在床上做日光浴」、「像是滾瓦斯桶一樣」、「手指飛在空中如飛過的鳥群」、「地毯變成山洞，他們往山洞另一頭去」。相較於直接描述身體動作，以比喻作為一種口述影像方法帶來具象立體的畫面感，儘管創作者對比喻的選定可能指定或限縮了想像，卻可以在限定的時間內、連續不斷的身體運行下快速連綴成可供提取的圖像。而純然的身體動作描述仍是必須的，「下巴黏下巴，嘴唇黏嘴唇」、「用腳尖輕踩」、「高速旋轉後跌入草皮」，除了符號的表意解讀，基礎的訊息也是重要的，比喻立基在身體的變換、舞者身體間的互動關係進行的類比，若沒有基本訊息的提取給予，過多的比喻便會失焦。

整體說來，胡鑑的口述創作帶有豐沛的譬喻想像造就場景與情境的想像，多於直接的動作描述，對作品的抒情主觀詮釋亦是特色，在男孩與女孩的親暱的互動裡，「是啊，我們總希望遇見把我們當小孩的另一半。」溫潤赤誠，比起全然聚焦在動作的描述，在一個講述兩人關係的舞作中，詮釋其中的意義加以傳達，對創作者而言可能更趨核心。

黃翊的口述與胡鑑風格殊異，帶有指稱的明確、時間與節奏的精準，與一種近乎

節制地客觀，對身體動作與場景的描述變多，而比喻的句子變少，對意義的詮釋也趨近於零，這種敘事風格除了與編舞家個人的特質相連，也跟作品質地有關。

首先，《物》的舞者有七名，在沒有非常明確的角色下，口述使用明確的指稱：穿著破爛的男孩、高大的男孩、男人、女人、男子、先生等來標記不同的舞者，「男子碰觸先生的右手」、「先生的指尖落在男子手中」、「傾斜的男人將自己的杯腳卡在女人的杯腳」使得由聽覺形構的人物關係圖像是清楚的；其次，《物》並無音樂演奏或播放，而是以錄製的聲響與身體動作形成高度的契合，其口述會在現場音效之上再行描述，如「先生發出鋼琴的聲音」（現場也同時有聲音），口述提供的認知訊息與現場的感官經驗同時被啟動與打開。另外，《物》散落於舞台上的數個喇叭創造出立體的空間感，如熙來攘往的人車之音構築出車站場景，撥動木質衣架在橫桿上發出的金屬聲勾勒出衣櫃空間，舞作在視覺以外的聽覺創造本身就是強烈的，這種聲音所創造的空間感在本次口述影像的器材上得到很好的接收，相較於過去的導覽機、平板外接耳機的半入耳聲音接收器對耳朵所造成的不適與遮蔽，這次使用附有指向形喇叭的眼鏡鏡框作為聽覺傳遞，包含《有》由舞台的小喇叭與場館的音響所造就的不同音場、乒乓球兩點自遠而近不斷落下敲擊的現場聲音，接收者藉由裸耳接收口述影像，同時也可全然接收聲響在劇場裡投射反射所構成遠近大小的空間面貌。

《物》口述的特別之處在於它並不僅以告訴聽眾舞台上發生什麼事為最終目的，也不以詮釋人與人間的關係辯證為首要。在一些緊湊的段落裡，原本的單人敘述，出現兩個聲道同時並列卻略為參差的敘述模式，聽者無法同時聽清楚兩個聲道中的敘述內容究竟是什麼，語言變成疊雜的聲響，既緊又快，在稍縱即逝的聽覺中產生立面的身體感。這種偶爾穿插出現的口述形式以語言造就聲響，語義略顯其蹤卻又消失不見，對接收者原先安全被動且以訊息接收為目的的行為產生擾動。若說舞蹈的口述影像是從視覺轉換為聽覺的再現，《物》的口述則不以傳遞訊息認知為滿足，從再現進一步推擴至表現的嘗試，聽者對耳邊傳來的敘述只能企圖追蹤卻無從掌握，如同明眼人對舞者身體線條的攫取，也是在分分秒秒的身體移形之中進行追蹤再加以感知解讀，即《物》的口述影像創作能以不同的文本與表現形式使視障接收者得以產生與明眼人在劇場觀賞時相仿的複雜經歷。

此次黃翊工作室+在新北市文化平權節目帶來的兩個作品，提供舞蹈類別的表演藝術在口述影像實踐的可能面向，它不只存於提供視障者觀舞的選擇，如同黃翊在演後座談所言，口述影像同時也可以作為表演藝術初階接觸者的入門講解。對舞蹈此種非語言、無明確文字文本的藝術形式，大眾總帶有無法靠近或難以理解、看不懂而形成的隱形門檻，口述影像提供明眼人近似於翻譯的作用，例如胡鑑的敘述方式偏重於意義的詮釋解讀與情感的共鳴連結，確實能提供較少接觸舞作的觀眾經歷一個有跡可循的認識活動。

黃翊在座談分享近年口述影像的實踐契機與經驗，【2】是沿路摸索的結果，從2017年《黃翊與庫卡》由團隊每個人分配一段進行書寫，造成不同書寫者不同詮釋角度所產生的斷裂，2018年《地平面以下》則以兩位口述影像員進行，因太像廣播劇而使聽者無法掌握舞台上到底發生什麼事，2019年《長路》在過去的摸索下開始對動作的敘述進行加強，在內容、形式、空間氛圍與意義詮釋上試圖平衡，到今年2020年的《有》、《物》所創造的舞蹈口述影像在器材使用、風格塑造、敘述方法與表現形式都相當成熟——在《有》中展示大眾與舞蹈欣賞門檻破除的契機，而在《物》仍未完成的部分表現上，則顯現口述影像可能不僅停留在一種服務的提供，或許，它極有潛力成為一種視覺抽離的表演藝術形式。

註：

1. 本文中對於口述影像的描述與引用，皆來自我在此次文化平權節目口述影像體驗中的即時筆記，或許略有疏漏與出入，特此說明。
2. 黃翊開始創作口述影像的歷程可參〈失明劇場人也想「看」舞 他喚醒編舞家推動口述舞蹈〉，網址：<https://reurl.cc/9XxOqO>。

4 必須相互補足的命運辯證《命運就算曲折離奇，命運就算顛沛流離》

演出 | 小提親信用組合

時間 | 2020/10/19 10:30

地點 | 台南安南區綜合果菜批發市場－青果交易場山量西瓜行

「山量西瓜行」的招牌吊掛在鐵皮屋下的橫桿，日光燈白亮亮地排排互著。平日攤位由淺綠大西瓜佔領，而今日西瓜退駕讓位，左側一台小貨車露出尾椎成高台，右側一台堆高機手捧木棧板再疊四台大同映像管電視機，樂手占主桌，菜籃倒蓋成椅頭，配置可以隨便挪，但唯一不能改的就是迎賓送客做生意。畢竟週日早上十點半，市場人正多，西瓜攤豈能收？留一排長桌擺水果，老闆照舊裝袋封膜，偶爾淡定回頭瞅瞅，西瓜換成人頭，有人舞有人演的攤位也是一日，老闆也就如同無人舞時一樣生活。

《命運就算曲折離奇，命運就算顛沛流離》（後簡稱《命》）發生在台南最大的綜合蔬果批發市場青果交易場的一隅，結合錄像、舞蹈、戲劇、現場音樂，演出者有專業表演者、批發市場青果部的老闆，與安南區海西里健康舞蹈團的長輩，觀眾則有親友兒孫、買菜駐足看鬧熱的阿伯阿桑，還有一些文藝文青之流。如果讓現場的人按照與市場的遠近親疏進行社會計量的排列，大概會出現有趣而異質的光譜。

《命》透過不同的媒介、表演者與表演型態來構成其基本命題：許多市場的二代與三代生長在這裡，年輕時懷抱夢想外出打拼，但最後或因未能開花結果、或因不捨在市場工作的父母繼續承受日夜顛倒的勞動形態，回到這裡繼承家業，但也因為社會消費型態的改變，生鮮超市、便利商店、網路購物平台與臉書直播銷售的方式嚴重的影響了市場的生意。這個基本的敘事分別以不同的形式交叉、片段的出現相互連綴，檳榔咖啡的老闆阿宏，從夜間燈火通明的市場錄像中穿出，來到日間現場款款手沖咖啡，說這個市場的歷史與他曾有的少年武術夢；青果西施老闆 JOJO 的錄像訪談，哽咽提及對父母辛勞的不捨，與市場眾老闆的生活；演員黃奕豪與良志蔬果行的老闆美玲，在話家常中向觀眾介紹市場的普渡與新型態銷售的種種；海西里的阿姨伯伯，作為安南區人的在地發言與舞動也穿插其中。

如果把《命》中每一個演出的片段細細拆解開來，會發現每個段落皆有可觀之處，但如果依照《命》整體結構起來的面貌，看完後不禁有種未指向核心的悵然，或許是因為《命》斗長的標題是一個充滿吸引力的未完成句構，是不願認命的「就算我（們）的命運既曲折離奇又顛沛流離，但我（們）仍／會……」的假設複句，暗示此演出是關於命運之乖舛及其不屈服的其後，標題提供了先行預設的期待。

然而命與運該如何透過演出被指稱？當命運以市場的集體共相被提及，翻轉命運成為一個過大的命題，使得整個演出無法做出有效且深刻的辯證。個人之命運習於細細深究掌心的紋路、眉心的痣、臉面隆起的骨，又或是生辰與日月星斗，集體的命運則指向一地之風火山脈水流紋理，演出沒有要朝向哲學式的命運論述，而直接連結上民俗祭儀的中元普渡與博爐主，錄像中筊的反覆拋擲與落土伴隨鏗鏗聲響，暗示命運起落，密密麻麻的「命運的安排」、放大的「命運」與天旋地轉的「翻轉」在螢幕上跑跳，蘇鈺婷跨在黃奕豪的肩上雙手時而平衡時指向天，市場之庇蔭如大樹，蘇鈺婷與黃奕豪的雙人舞在相互框限與逸脫的身軀裡探索著翻轉的可能。

除了現場的演出，錄像攝下了觀眾無法到訪的場景。映像管電視提供的是復古式的影像流動，普渡的裊裊香火，阿宏口嚼檳榔暗夜行路的臉面與神情，在小小的、不斷閃頻的螢幕介面裡縮小褪色閃爍失去真實的效度，彷彿那不是現在式而來自某個舊日時空。錄像的播放媒介，影響著觀眾的感官接收與歷史時間感，於是唯一有機會引渡觀眾到看不見的、不可知的市場的幕後之錄像便極其可惜地減低了它有可能造就的現場力量。但映像管電視並非完全沒有達到效果，在海西里阿姨伯伯與蘇鈺婷在無人的市場裡大舞特舞的影像中，美少女戰士〈月光傳說〉配樂再加上小碎花洋裝的復古情調，把市場空間轉化為異時空的九零年代再呈現，動感可愛。只不過當回到演出的命題主軸上，做為市場外來的介入者與命運指涉的對象分裂成兩個主體，末段手勾手緩慢跨步向前的象徵性步伐顯然缺少連接兩個主體的環扣。

演出結束後我走進買賣的街區，每個步伐都有攤位老闆聲控指引：「小姐（sió-tsi á），哩來！哩來！」、「小姐！沒錯就是妳！就是妳啦！一排一百，買到賺到，你走了就沒有了！沒——有——了——啦！」，在這些用盡力氣的叫賣中我突然體認到所有關於這個市場的曲折離奇與顛沛流離都不在戲裡而在這裡，翻轉命運的辯證無法在一支舞的軌跡裡得到答覆與收束，也無法在次次擲筊中對諸神眾魂的探求中得到突然逆轉的可能，生活之沉重在錄像中攤販踩踏的夜的步履，而生命之輕盈在攤位街衢的老闆們對生命承擔的豪邁展現，如果演出沒有交織出一個真實市場的體感與舞蹈身體的交錯，如同黃奕豪站在小貨車對市場的遠眺，觀眾也僅能隨其敘述感受遙遠疏離的代言，在門外不得其門而入。或者說，買賣現場（或如前述的夜間市場）的真實場域才有可能碰觸到通往曲折離奇與顛沛流離的隙縫與裂口，進而與演出相互補足共生。

演出形式的選擇是對日常市場運行的尊重與不打擾，暗藏的眉角與介入的碰撞藏匿在創作者的田調歷程，那是觀眾不得而知的。《命》確實為市場帶來某種擾動：引流未曾到訪者進入、使居民與市場老闆換位成為生命敘事者與表演者，尤其是市場老闆諸眾在演出中以「我」復返於市場，透過敘事重整自我與這個活生生的

場域的關係並將之揭示於他者。「命運就算顛沛流離／命運就算曲折離奇／命運就算恐嚇著你做人沒趣味／別流淚／心酸／更不應捨棄／我願能／一生永遠陪伴你」，後來我才知道原來《命》的標題來自一首輕快而熱情的粵語歌，「一生永遠陪伴」是創作者無法企及也無需承擔的，但當走進一座巨大而古老的市場，攤開它的掌心，看看它玄之又玄的秘密，看看裡面是不是有我有你，斯已足矣。

5 點《人生的一條歌》給誰？

演出 | 狠劇場

時間 | 2020/11/22 14:30

地點 | 台南鹽水永成戲院

如果人生親像一條歌，哪一條足以代表你？參加《人生的一條歌》歌友會時，我歪著頭想來想去無法決定，歌單裡的歌反映著不同時期的心境，而我自覺還沒到達可以用一首歌回望人生的年紀，於此想來，「人生的一條歌」帶著選擇之人對人生的回望與暫時底定的認同意味。從歌友會當天伴唱帶中一張張串聯起的照片與影像紀事，窺見一條條各自舒展卻又隱約連結的生命河流，一路汨汨，流至於此。

《人生的一條歌》是 2020 年台南藝術節社區策展的節目之一，除在鹽水永成戲院的歌友會演出外，亦有社區巡迴的點播機實體展覽、官網的線上展覽（含演出者的小檔案與採訪文章）。【1】不同於以往表演藝術進入社區的操作方式，《人生的一條歌》沒有召集一群社區居民從地方記憶或歷史故事展開工作，也沒有針對地方議題進行討論進而發展作品，而是透過運作於地方的社團或協會作為中繼，從擁有共同喜好的歌唱社群切入，不追求集體創作與集體記憶，將敘事回歸予演出者的個別選擇，由參與的長輩挑選一首足以代表自己人生的歌曲，並製作這首歌的伴唱帶。伴唱帶的內容大致可分為參與者所提供的往昔與今日之照片、攝影團隊拍攝的日常生活與工作即景，以及在專業錄音室錄音的畫面三個部分穿插組成，在歌友會中播唱。

歌友會的現場來了許多原先藝術節裡很少看見的觀眾身影：走路緩緩一步碎著一步的年邁伯伯、捧著花束與加油看板的小孩與揣在懷裡的嬰孩。內容亦是，藝術節中常見的現代舞、當代舞、新民族舞還是即興舞蹈都先擺一旁，Sophei 姐侯素惠領著土風舞班的眾姊妹，腳踩國標舞鞋、身穿粉紅短裙，搖曳旋轉，將社區媽媽土風舞類標準舞的社交舞、自編流行音樂的排舞展露在插手擺足之間。不按牌理出牌也是有的，春來姐唱到一半走下舞台沿路與觀眾握手，口是：「緣份安排／不免疑猜／接受你的愛你的愛」，手則是勾住先生的脖子相擁不放，眾孫兒在一片混亂之際衝上台舉牌搖晃，這些參與者不顧主持人掉下巴的自我創造，極其有趣。

《人生的一條歌》的呈現形式簡單重複，六人輪番，主持人先訪問後進行演唱、隨即下台，同行的友人覺得有些無趣，但我認為現場有相當動人的時刻，在舞台上演出者演唱歌曲與身後巨大投影的伴唱帶影像之間交錯掩映的展示關係：淑芬

姐身後的照片從妹妹頭的學生時代，到短捲髮的少女出遊，從戀人合影，到結婚嫁娶的白紗照，照片排序是自我選擇下的生命敘事，嘴裡流瀉的是「一路風景／有時好天／有時也多雲」，錨定自此回頭的景象意義，「坎坷路不是別人撿剩／好壞攏人生的一部份／生命的底片／精彩攝一卷」，在歌曲中不用訴說一個曲折艱辛的情節，也不需要透過一個自我揭露的故事獻之諸眾，想展示的都在自我選擇的照片影片裡了，不想說、或說不出口也說不清楚的生命的暗湧與伏流，就讓它濃縮在歌詞裡，融解在旋律裡。不論對觀眾或表演者，都是一種展示方法上的溫柔。

個人的敘事也反映時代的集體，在主持人的訪談與雲淡風輕的回答中不經意的折射出來。啟瑞阿公的薪資是時代經濟貨幣的見證，秀娣姐與芳益大哥則有移動的勞動紀事，紡織廠、棒球手套的加工出口，士林、台北、六甲、後壁，幾經挪移的居所與職業是家庭價值、自我實踐與社會產業轉變的折衝。「黃昏的故鄉不時地叫我」背後的鄉土之情暗藏生病的父的召喚，秀娣姐在自家理髮院客人的頭上摩娑著指頭，是隨夫回鄉輾轉而得的技藝，「女人的一切／向望（ng-bāng）白頭偕老相陪／毋驚九月風二月雪／只驚稻仔無結尾」反映女性在家庭中的生命圖像，是性別角色的社會配置。在堆疊而來的照片與影像中，我彷彿看見自己母執輩相仿的軌跡，有過年輕燦燦的歲月，步入婚姻後陷在養兒育女與勞動工作兩端，於柴米油鹽醬醋茶中浸漬成如今模樣。她們未曾如偉大人物被人稱頌，也未曾如影視女角遭人追捧，但她們真真把人生活成一部細水長流的大戲，歌詞裡「女人為翁婿囝兒序細」，但今日台上的她們不再是某人的妻也非某人的母，她們就是她們自己，悠悠唱一首屬於自己的歌。

離開戲院的時候，我拿著每位參與社區策展節目的觀眾都能獲得小包裹，裡面有一本《ㄅㄛˊ 地方》的摺頁手冊，【2】羅列了一些提問與回答，像是：「為什麼要以藝術之名去跟地方的人事物相遇？這樣做出來的創作比較香嗎？」或是「為什麼藝術家會想參加一個以老人為主題的創作計畫？」編輯、創作者各抒己見，前者讚嘆地說要不是以藝術之名，自己不會有機會來到柳營的菇寮，後者則分享自己對老人工作的經驗與演出的想法，各式各樣的問題，分別指向地方居民、藝術家、觀眾與策展團隊。過去藝術節為數不少的特定空間節目聚集在台南古蹟林立的中西區時，很少會有「為什麼要在古蹟或歷史空間裡展演？」的提問，《ㄅㄛˊ 地方》隱隱約約展現了一種從中心到邊陲正當性的焦慮與追求，或許是此種未售票、觀眾客群不大、也未能對觀光產生一定加乘效果的社區演出，策展團隊必須透過文字、展演與問題討論反覆向市府與市民提出論證。原來，行動也需論述相伴相生。

藝術節應該與誰有關？有文化資本習慣買票進場的人？過著生活但從不理會藝術節的人？如《ㄅㄛˊ 地方》所言，台南藝術節從 2019 年「看不見的城市」開

始展現觸及不同地區的可能，2020年「為了在此相遇」的社區策展來到後壁、柳營、鹽水，去了安南，【3】從市中心到偏鄉的地域擴張，拆解原本穩固的表演場域與藝術節觀眾群，如何持續推進、擴大接觸的可能，留下什麼樣的文字、抱持著什麼樣的態度與目光做出紀錄的見證，是可以持續思考的。《人生的一條歌》裡的大哥大姐，並非為了在此相遇而磨刀霍霍的準備歌曲、預備人生，不用以藝術之名，許多地方文史工作者也同樣做著採集田野書寫的相遇，若要以藝術之名，就讓所有天馬行空繼續發酵。在過往不被重視的客群與地方中，居民已然居住於此，他們的日常與人生內蘊的粗礪，總閃現熠熠的光澤。

我們準備好，未必以藝術之名，但以平等無差別之心，帶著藝術節所挾擁的資源、與藝術工作者試驗創造轉化的能力與精神，來與他們相遇了嗎？

註：

1. 《人生的一條歌》另有社區巡迴暨線上展覽。社區巡迴展覽是製作一個配有麥克風的伴唱點播機與小圓台，供觀賞民眾點歌高唱一曲，有六位參與者的六首歌可供選擇，分別是金句女神侯素惠〈我在你左右〉、美聲辣姐黃蕭秀娣〈向望〉、動感巨星張春來〈春天的風〉、傳奇阿公陳啟瑞〈祝你幸福〉、暖心一哥廖芳益〈黃昏的故鄉〉，以及歌后老闆娘黃淑芬〈底片〉，旁邊架有歌本外貌的訪談文字記錄與參與者的基本檔案，在後壁侯伯社區、台江文化中心、新營文化中心、鹽水永成戲院、柳營農會大樓進行巡迴。線上展覽與文字紀錄可見藝術節官網「線上展覽」專區：
http://tnaf.tnc.gov.tw/2020/exhibition_list.php。
2. 《ㄅㄨˊ 地方》除了經過節錄的實體摺頁手冊，在台南藝術節官網的「抱地方」專區則有完整版本，詳見：http://tnaf.tnc.gov.tw/2020/cuddle_list.php。
3. 本次社區策展的另一個節目為《舞陣漫步》，由藝術家與安南區青草國小跳鼓陣隊的學生一起工作，最後在校慶中演出並進行導覽活動。詳見：
<http://tnaf.tnc.gov.tw/2020/program.php?id=39>。

6 面對土地或者其他：一場場反覆再反覆的告別式——從《拆除中：了後 liáu-āu》到《後寮現地創作計畫_發表與導覽》

《拆除中：了後 liáu-āu》

演出 | 巧克力與玫瑰工作室

時間 | 2019/11/16，19:00

地點 | 臺南東區青年路平交道旁拆遷區

《後寮現地創作計畫_發表與導覽》

演出 | 台北藝術大學跨領域藝術課程學生

時間 | 2021/1/10，11:00

地點 | 桃園中壢運動公園開發區

2021 年初，大寒稍止，我隨一群人走進桃園中壢一處待都更地區。拐離車陣繁忙的大道，穿越印有「擘劃大桃園，宜居宜業城」、「修築美學空間，形塑桃園亮點」等標語的鐵皮圍籬，映入一片巨大的田園農居景觀，土地平曠、屋舍儼然，菅芒翩翩在缺失了窗戶與門板的透天厝口，因無人煙，紅磚房、三合院、豬圈、埤塘與農田像極一個等比模型聚落。參與活動的眾人在導覽下遊走於浸濕鞋襪的埤塘、棄毀的農地屋舍間，一站站到訪各個錄像、攝影、裝置、行動計畫與行為演出，並由創作者對作品與工作歷程進行說明。

《後寮現地創作計畫_發表與導覽》（後簡稱《後寮現地》）是由台大城鄉所的計畫發起人王正祥、藝術家高俊宏帶領北藝大跨域課程的學生到被包覆在「中壢運動公園區段徵收開發案」之中的後寮區域進行學期課程的創作發表。一片將近七十三公頃的土地，裡面有著因桃園地形與氣候而成的埤塘與灌溉系統等水文景觀、巫家庄聚落。開發案的主體桃園縣政府以中壢區人口擴張、都市發展飽和、缺乏現代休閒運動場所等評估考量，計畫以變更農業區整體開發的方式，興建大型運動用地、提供合適的都市發展用地，引導有效縫合發展，並搭配桃園捷運的建置預留公共設施所需空間【1】。

參與《後寮現地》的經驗，使我連結起一年餘前在台南經歷的另一個藝術創作行動《拆除中：了後 liáu-āu》（後簡稱《了後》），也是以導覽為形式，在城市即將進行變更的區域進行大規模的遊走，由巧克力與玫瑰工作室計畫發起人王挺之進行導覽，路途中串接起他所邀請的台南青年創作者進行戲劇、錄像、行為等成一完整演出，創作者帶領觀眾在具以交通升級、都市縫合為目標卻爭議不斷的台南鐵路地下化工程南鐵東移【2】區段進行移動，重返拆除中的現場。

時間上一前一後、地域上一南一北，《了後》與《後寮現地》二者都是藝術工作

者進入社會場域，以作品或行動回應面臨變動的都市景觀，也皆非單一獨立事件，而是鑲嵌在以都市更新、都市縫合進行土地區段徵收的計畫為場域的藝術行動之一，還有蔓生旁支的其他展演行動作為根莖葉脈提供參照與追索。本文以此二作並置書寫，意不在鉅細靡遺地描述每一個創作者的作品與行動，而是因二者在面對相類似的議題（當然，不同的城市土地徵收有其區域脈絡性的發展，不可一概而論），但二者以相仿卻也不儘然相同的結構與形式對話，在相同與相異處所開拓的思考空間可就創作者的行動、藝術介入社會的思考、觀者的接收、後續效應等面向，相互連綴閱讀。

從路到非路：徒步與導覽

《了後》與《後寮現地》都是以導覽為框架、徒步為移動方法的展演行動。在城市裡步行，總讓人想起波特萊爾筆下的漫遊者，但參與二展演的行走之眾不帶有漫遊者的漫無目的與抽離姿態，而是由導覽者（同時也是計畫發起人）有意識與意圖的帶領，以徒步逕行穿越無路之處，或被鐵皮圍籬、黃色封鎖線包裹的地帶，從有路至陌（末）路，打破道路的規劃本身標誌著能否合理與正當通行而成的空間治理。

《了後》邀請觀眾在叢草之處趴下身驅貼伏地面，望進水溝縫隙的水路，也閃身進入標示著危險與警示的區域，任由火車在咫尺之處隆隆而過；《後寮現地》也離開路徑，步入埤塘水地，一棟由創作者利用現地自然素材建造的陋屋就建造在鬆軟潤濕的土地上，又或是王威中的行為演出，在毀棄的田園餐廳拾起沾染生活痕跡的舊物，引眾人穿梭在勉強側身的鐵皮縫隙與田野之間，並在圍繞起整個都更地帶的邊界進行線性繞行【3】。徒步可以是一種抵抗與偏移城市理性主義的戰術，也可以透過策略打亂空間秩序進行介入，成為以身體踐行的空間操演，對既有的結構與體系進行抵抗與對話【4】。

而導覽者作為中介，不同的背景養成與採取（或自然而然顯露）的姿態，則開啟了兩種全然不同的感知模式。《了後》相較之下是一個緊密的表演行動，歷史與戲劇背景的王挺之藉其敘述將演出與路徑黏著起來，有時候他以周遭景象對觀眾的提問、有時是對己身／城市記憶的喃喃囁語，他是歷史訊息的給予者、觀眾行走的安全維護者，但他也介入演出，擒住表演者，勾勒並產生了戲劇虛構意識與現實場域似夢非夢的流動與身體感。【5】《後寮現地》整體偏向視覺藝術的定點創作，城鄉與建築背景的王正祥無意成為藝術創作者，他手持一疊空拍地理地政資料圖，在行走過程中形塑參與者對地方的認識，解說桃園如何成為曾經的千塘之鄉、道路開發又是如何貫穿橫越掩埋這些水文，展現以地域研究為基底的明確性，以及導覽者本身對既有地景的文化視角與關懷。對埤塘聚落灌溉系統的方位掌握奠基於先行考察與反覆踐履，於是除了在地面的竄行作為偏離正軌的策略，

也同時提供了由上而下全景式、俯瞰視角的補捉，這種地面與立體的同時顯影，帶來了超出身體感受之外的地域認知。

反覆再反覆的告別式：懸置下開啟的異質空間

《後寮現地》計畫往前溯去，是在 2020 年八月盛夏的「中壢地埤聚場」【6】，活動表單寫著「告別式報名」，要向後寮「寫下故事最後一頁」、「好好說聲再見」。半年之後，許是亡靈未散，尚待祭奠，《後寮現地》又在這個等待抹除重建的地景上依依不捨的再次道別。《了後》更是列於反覆告別的長長隊伍之末，相較於後寮現域裡沒有抗爭跡象、居民已簽下同意書搬遷離去的寧靜祥和，南鐵東移的抗爭延宕在更複雜的脈絡裡，自 2012 年反南鐵東移自救會開始抗爭，隨後就有藝文工作者進入，2013 年有以論壇劇場《都都請搶 都更請搶》起始的「南鐵藝文祭」，邀請南鐵沿線被徵收居民進入戲劇框架中替代角色，練習如何與官方進行抗議與斡旋【7】，也有南藝大的課程由老師帶學生進入現場發起「台南鐵支路微區想像游擊戰」【8】，而《了後》所屬的「《拆除中：》計畫」則繞行至台北寶藏巖、剝皮寮，最後回到南鐵東移現場【9】。

《了後》與《後寮現地》都帶有反覆告別的性質，且皆發生在懸置的時空狀態之下。反覆意味著次次捲動，一如我對於這兩個土地區段徵收計畫並非是一個最初始的追蹤者，卻因其反覆再反覆的性質，使我有機會被捲入其中；而懸置是指土地當下功能的遭到延宕、擱置、（待）拆除，擁有僵固性的物質建築尚未降臨，聚落／軌道的痕跡則尚未抹去，過去與未來處於既緊密黏著又即將鬆脫的狀態，這份懸置便在城市地景的大規模消逝與再建造之間產生了一個異質空間的裂口，聚集異質共存的各類聲響與行動，成為具有產生批判與反思轉化的潛能所在【10】，而告別式正是打開異質空間的邀請函。

裂口裡有不同意圖的人、離去的神、土地與人相處後的殘留物，如幽靈不散，彼此摩娑。有日日來巫家祠堂平陽堂（是此都更處唯一可保留下來的地方）灑掃的巫大哥，升起篝火漫談祖先土地開墾故事的同時也靜待未來的改變，也有幾個月來到這裡想做點什麼的創作者，有在都市景觀圍繞之下絕少被重視與發現的農業叢落痕跡，還有整片被綁滿標籤、將待價而沽或移置的樹木群。鬼魂縈繞之感穿梭在兩者現場，《了後》裡創作者古知典頭蓋碎花布臉戴墨鏡的軀體，以詼諧的狀態在人群前後移動、李錚錚在路徑中撒下糖霜如仙子又如魂魄飄飄然、陳品樺將要被移除的樹之枝桠貼以命案現場的白色膠框，揭示其死亡，《後寮現地》李彤的攝影集亦如是。南鐵的沿線的地藏王菩薩與後寮的土地公都成為拆遷戶，鬼魂趴趴走（的創作取向）想來也是可以理解的，將被棄毀的懸置狀態使人、神、鬼、植物飄來盪去，真實與虛構在其中相互指涉。

《了後》與《後寮現地》非以抗議、顛覆翻轉現況為核心，因為它們基本上都處

於無法改變／撼動即將施行的土地計畫的階段。城市地景的形構在政治經濟力量與文化自然建構間彼此協商，藝術行動搶在時空發展的隙縫開啟的異質空間提出問題或許擁有最大的想像與刺激。這些創作行動、混雜的景緻、行走的眾人與仍生活在鐵路周邊的居民／農地作物彷彿彼此的反身之鏡不斷交叉詰問——面對土地，或者其他問題，人可以怎麼（或有什麼）選擇？現代化的整飭、具經濟價值的城市擴張與縫合，究竟需要拿什麼去換取？我想起《了後》的一幕，平交道的柵欄在身邊放下，火車鈴聲「噹噹噹噹噹噹——」大響，演員的聲音被警示聲半掩幾乎聽不清楚，那微弱的話語散在空中：「所以我們到底想要什麼樣的生活？」。

藝術介入社會？創作者的位置焦慮

進入後寮小徑的電線桿上被白色繩線一圈一圈地纏繞，王苡蓁自述對自己身為外來者身分與此地關係的焦灼，便以外來種小花蔓澤蘭為意象，體現縈繞不去的關係思索。在參與《後寮計畫》的過程中，我接收到創作者大量身分／位置的焦慮：我跟這個地方是什麼關係？我為何介入？我的介入是否有創作倫理上的不妥？在整個發表的過程中不斷聽到這樣不安的敘述。《了後》因為是在戲劇的演出框架中，演出時無法同時向觀眾分享創作歷程的思考，創作者都是出生／寓居於台南的年輕人，是較靠近議題現場的，在演出結束後共食討論的公共時間與演員朋友的私下對話中，也討論了類似的的天。焦慮與不安代表的是某一種慎重其事、而非理所當然的態度，可是過多的焦慮卻也令閱聽的觀眾產生困惑，減弱作品本身的力量。先行貼上藝術介入的歸屬標籤或許是不必要的，如果藝術從來不架空於社會，誰又可以「介入」誰？回到創作關懷的核心，在議題範圍中命題的創作，也可以是認識建構、找到回應社會方式的探索。

曾思綺在最後一站匯集了眾人對藝術家、社會學／人類學家或其他、以及「藝術介入社會」或「社會介入藝術」三種身分關係的交互提問，許多社會運動的現場不乏藝術工作者進入，卻少有討論彼此關係的場合，因為更急迫的是如何串聯抗爭、倡議發聲，《後寮現地》平穩冷靜的位置討論與焦慮屬性，與創作者進入場域的時空及其本身的性質相關。相較於南鐵東移現場充斥混雜危險的交通現狀、抗議的塗鴉、人為施工破損的半殘屋瓦，後寮的土地徵收相較於南鐵東移案和平許多（如果土地的主人都沒有意見了我們這些旁觀者哀悼的是什麼呢？）但我並不是要說，沒有抗爭就沒有在此進行創作的意義，與會學者呂佩怡在討論會時分享其觀察，大部分的時候，當創作者處於寧靜的圍籬內、在居民已撤出的廢墟與半廢墟之間，田園歲月靜好的景觀很可能架空了創作者對社會現實的距離，而落入一種訴諸懷舊情感的悼念氛圍。當問的是，該如何哀而不傷？

蔡宜靜於鐵軌草叢沿路擺置巾衣【11】，最後以笑臉熱情的招呼觀眾盡情拿取：「大

家不要客氣捏！多拿一點，我們都用的到，真的啦！不要客氣。」相較於重大公共建設於一個城市歷史性的長遠影響，人的生命是蜉蝣寄生天地，誰說行走的眾人用不到呢？以嬉戲笑鬧的方式、直面必然的毀壞與死亡，舉重若輕地去面對即將展開的、無法撼動的巨大結構。郝浸心等人費時耗日在泥沼地上搭建的小屋，終將成為一種必被拆毀的徒勞（君不見後寮待拆之屋舍、待填之埤塘正列隊？）對照巫大哥所分享祖先來此開墾營建挖埤塘，曾經的身體勞動與土地交往，那會是一種徒然嗎？

這些不過分以緬懷與哀愁為基調的行動，反而給予了現世處境的清明。我不完全認為藝術僅止於舉辦告別式進行哀悼，它仍有現世的意義，告別式用以祭奠亡靈，從另一方面說，也用以擁抱生者，予以儀式之後、在事物消亡的處境裡該如何持續生活的思索。

從《了後》到《後寮現地》，跨領域、跨專業的特質更加明晰起來，都市計畫學者／研究者、藝術創作者、社會運動者、一般民眾……多元異質的參與創造橫向與縱向的連結。參與者的關係並不一定是壁壘分明的，卻有各自專注的位置，若藝術不作為一種單打獨鬥的呈現形式，而以合縱連橫的態勢形成織錦，在進行移動／逕行穿越的直線切割之外形成縱橫交錯的網絡，開啟公共討論的空間、交換不同戰鬥位置的資訊與想法，而不至於陷入對廢墟的戀慕與記憶消逝的懷舊，便有機會產生了更多的可能。如學者康旻杰分享自己正在投入的社子島土地開發計畫，如果巫家宗祠可以保留下來，這會是台灣諸多土地徵收案中可供借鑑的協商案例。

我想南鐵或後寮都不會是台灣最後一個土地徵收案，城市復城市，城市何其多（但土地倒是越發的少了），對明日城市的想像，對人類可能的生活方式，若不願意陷入單一的景觀與樣態，透過藝術而連綴產生的反覆再反覆的告別式，其中的提問與踐行，顯得如此重要。

茲以為文，加入此列告別。眾土地、諸城市，尚饗！

註：

1. 參自《擬定中壢（龍岡地區）都市計畫（配合運動公園生活園區整體開發計畫）細部計畫案計畫書》：

<http://www.v523.tw/upload/fileUrl/2013-07/05/07eddeb5-bb02-42bf-8bd9-600100e9fb4.pdf> 與桃園地政局「中壢運動公園區段徵收開發案」網頁服務平台：<http://www.zlsp.com.tw/>。（檢索日期：2021/2/12）

2. 「台南鐵路地下化工程」自 1995 年提出計畫報告，交通部鐵路改建工程局原以「永久軌置於現有軌下方」的徵用東側土地施工取得臨時軌道用地（即徵用結束後會還地於民），但 2009 年的核定版本改以鐵路東移版本，以「永久軌置於現有軌東側」（即南鐵東移）為施工方案，東側沿線 340 戶居民面臨拆遷，牽涉土地開發挹注工程經費之爭議並引發抗爭。2020 年十月，最後 2 戶被強制驅離，南鐵案從 1995 年的到 2020 年十月經歷了將近 25 年的時間，整體計畫預計於 2026 年完工。
3. 在參與《後寮現地創作計畫_發表與導覽》的當下並無節目冊，無從得知創作者的名字與作品名稱。而後從高俊宏發表的文章得知創作者與作品名，其詳細的紀錄與評析，可相互閱讀補足本文書寫的未竟之處。詳參高俊宏〈2021-後寮現地創作計畫〉，台新藝術基金會 ARTalks 平台，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/kch/2021013002>（檢索日期：2021/2/8）
4. 高郁婷、王志弘：〈徒步導覽——都市文化政治場域與正當化框架〉，《城市學學刊》第 7 卷第 1 期（2016 年），頁 6-7。
5. 可參楊智翔〈在城市導覽（舊）城事〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55447>（檢索日期：2021/2/13）
6. 「中壠地埤聚場」亦由王正祥發起，由演出、導覽、拍賣會與討論會組構，可參臉書專頁：<https://www.facebook.com/chunglideepeemeetplace>，或高俊宏〈一場靜默且奮力的道別：「中壠地埤聚場」〉，台新藝術基金會 ARTalks 平台，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/kch/2020080301>（檢索日期：2021/1/20）
7. 「南鐵藝文祭」由周舜裕發起，於 2013-2016 年春舉行，最初以被壓迫者劇場、論壇劇場之工作坊與演出，也曾邀請野孩子肢體劇場之默劇出走搭配居民導覽，亦有紀錄片、攝影、音樂等不同藝術形式的發聲倡議。參周舜裕：《被壓迫者劇場作為社會運動之實踐探究》，台南：台南大學戲劇創作與應用學系碩士論文，2016 年。
8. 楊佳璇〈裂隙的縫合與重啟：「台南鐵支路微區想像游擊戰」〉，典藏 ARTouch，網址：<https://artouch.com/views/content-11555.html>（檢索日期：2021/1/25）
9. 「《拆除中：》」由巧克力與玫瑰工作室從 2018 年年底開始以現場藝術行動介入台南鐵路地下化工程的演出，2019 年六月底先於成大東寧宿舍演出《拆除中：河床、樹、黃絲帶、菩薩與愛狗人》，同年八月底在台北藝穗節於寶藏巖

演出《拆除中：樹、黃絲帶、菩薩與撿骨師》，獲得永真藝穗獎後於剝皮寮歷史街區近乎重製即刻重演《拆除中：河床、樹、菩薩與撿骨師》，最後回到台南南鐵東移現場進行《拆除中：了後 liáu-āu》。每一此演出的演出者與內容或有重疊，也隨著不同現地而不同。寶藏巖場可參吳思鋒〈事件與記憶〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=36759>（檢索日期：2021/1/25）

10. 異質空間 (heterotopia) 具有真實與虛幻兼具、呈現／揭露真實地方的爭議、闡明空間的多重面向等作用。參王志弘：〈傅柯 Heterotopia 翻譯考〉，《地理研究》第 65 期（2016 年），頁 75-105。
11. 巾衣又稱經衣或更衣，為長方紙錢狀，上面印有衣帽等生活用具，用途為超渡或掃墓時讓先人或好兄弟梳洗使用。

7 在銀幕影像與劇院現場之間《指尖上的幸福人生》

演出 | 比利時吻與淚創作群

時間 | 2021/04/03 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

據說，人在死亡的那一刻，人生會像跑馬燈，因果幕幕相生連映，但《指尖上的幸福人生》（後簡稱《指》）說，不是這樣的，死亡只會留下一個殘影，其他的則煙消雲散。整個演出在仿催眠的結構進行，觀眾接受指令：「一、二、三——」後經歷七次全新的死亡，再從遠方返程。不論你認為人死的瞬間究竟會留下什麼，《指》在劇場中運用種種方法所創造感官經驗，確實帶領觀眾經歷一場（由創作者所詮釋的）死亡體驗，真實且如夢虛幻。

舞台被分成上下兩部分，佔約二分之一寬的銀幕懸置舞台上方便即時轉映銀幕下方所創造出的影像，觀眾會看到創作團隊極其忙碌卻有條不紊的操作攝影器材、推移場景模型、創造燈光或煙霧效果、伸出手指成為人的幻化。將舞台現場即時攝影投影轉映的手法在劇場並不少見，但《指》提供了劇場中少有的電影影像技法：攝影鏡頭的挪移、視角的選擇、多台攝影機在不同場景瞬間轉換的剪輯效果，所以在銀幕中觀眾得以透過導演的調度與選擇時而全景式的看到失事的飛機與整片森林，也能隨鏡頭推移從地面伏著的氤蘊霧氣抬升至冉冉閃爍的日光。

雖然知道這些畫面是現場創造出來的，卻彷彿在看一部早已後製完畢的精緻影像，所以觀眾的感官在兩種形式上來回奔跑，一是上方的電影影像，創造出在電影院中「銀幕—觀者（screen-spectator）」的本質關係：獲取愉悅、彷彿從鑰匙孔觀看的窺視效應、啟動意識與潛意識的互動、產生與夢的運作相類似的經驗、滿足欲望等心理分析式的可能，提供原先在劇場裡少有的心理反應經驗。同時，透過全能敘事者反覆出現的第二人稱指稱：「你將成為開車男子又或彼岸女子——」，使聽者代入被述者的位置，雖然莫子儀溫潤卻時常聽不清楚的中文配音讓我好幾次死得不明所以，但想來無妨，清楚的線性敘事軸線並非《指》所追求，而是透過敘事將觀者被點召進入電影機制成為文本對象，觀者擺放自己的主體位置經歷死亡，獲取面對未知經驗的愉悅感受。

「是的，這屬於電影藝術，卻又凌駕電影藝術之上」【1】，創作執導暨電影攝影賈柯·凡·多梅爾（Jaco Van Dormael）本身就是一位電影導演，可是《指》並不是一部電影，除了電影影像的創造、銀幕的感官接收，觀眾是處在劇場的三度空間裡，舞台上仍有事情正在發生，觀眾具有隨時挪動凝視目光的主動權力，可以清楚的看見舞台上舞者的舞動、創作者為製造出影像中場面調度的現場調度。

雖然舞者不朝向觀眾而向攝影鏡頭的走去的路徑與投射對象某個程度挑戰了劇場的現場性，但邊界本是移動的，劇場或是電影之本質不必固守，而是《指》以並列交錯的形式創造了從平面銀幕到立面劇院來回往返、或根本是同時刺激的接收經驗。

回到形式與創作命題的關係，舞台上的電影拍攝技術展示構成了一個對命題的巨大隱喻——死亡，及其操縱之手。所有的意外事故、災難現場、迷人風景都是舞台上一雙雙手的創造，如同演出最後銀幕裡萬花筒不斷的分裂與聚合，透過展示在舞台正前方的影像製造過程更是一種明白的揭示：倘若此生有明暗起滅、璀璨炫麗的時刻，是有人拿著燈泡串在背後逼近與遠離、有人在一旁噴射煙霧與覆蓋陰影，世界的運行有其操縱之手，但在死亡之前，己身之手仍可撫觸、行走，盡情翻飛舞動。

註：

1. 語出 Kristin：〈生如夏花，賈柯凡多梅爾《指尖上的幸福人生》：死去前，你真正活過嗎？〉，BIOS monthly（瀏覽日期：2021/04/05）。

8 推移的邊界《Surprise! Delivery 和合快遞》

演出 | 明日和合製作所與參與藝術家

時間 | 2021/06/01-2021/06/14，時間軸的某個區段

地點 | 某個地方

許多黃昏裡，我朝任何一個方向都是逆光

——余秀華〈我想遲一點再寫到它……〉【1】

應表單的指示，我寄出一首詩，選擇一個日期，匯款、確認，就此等待。

三級防疫期間物流擁塞、娛樂熄燈，百無聊賴，訂快遞以自娛。唯其性質殊異：藝術家出品、內容物未知，僅有少量關鍵詞可供參酌；形式未知，時間未定，可能是視訊、直播、電話、信件、實體包裹或其混合體。

明日和合製作所（Co-coism）邀請二十五位藝術家進行《Surprise! Delivery 和合快遞》（後簡稱《和合快遞》）計畫，藝術家與觀眾進行一對一的體驗，不同於線上播放單向輸出的觀映模式，具有參與式藝術（participatory art）的本質：被動的觀眾成為作品的共同參與者與創造者，透過對話、設局、框架設定與投入其中產生互為主體的鏈結。這種形式令我想起年初由原型樂園與藝術家約書亞·沙發兒（Joshua Sofaer）合作的《未來相談室》講座中分享的「Opera Helps」一對一歌劇到你家直送計畫【2】，《和合快遞》的一對一同等親密，卻也體現不能群聚的時局反映。

因三級警戒而起的計畫，便回到疫情的特殊處境裡思索。當蟄伏居所混雜了公私領域的空間，當視訊連線取代實體相遇改變了溝通、學習、共享的方式，當社交距離勾勒無形的邊界造就分明壁壘，當空間的移動風險限制了人橫越的領地，當僵固、延遲、雜訊、停滯、模糊、扁平、封鎖、隔離成為一種感覺結構遺留在疫情世代的身體血液，我好奇的是，除了娛樂性外，參與式藝術如何實踐以挪動（非打破）三級警戒生活／創作處境的疆界，雙向的得到鬆脫？

咻咻寄送 Google Map 連結，我共享螢幕畫面；咻咻在耳邊成為旅伴與導遊，我操縱街景視圖（Google Street View）向前移動。用滑鼠拉起街景服務的小人，扯到地圖上的圓環上空放手，降落的時候，圓環有車，街邊有人，一座城市的景像矗立眼前。我上下左右點擊拖拉，調整視覺角度，順便自轉 360 度一圈，球狀影像技術取代日常視訊的平面顯影，視覺因角度的自由挪移而遼闊起來。非觀光客會來的西班牙城市，一切都嶄新。在經過一條極長且無趣的商業街道後來到貫穿

城市的河流，歷經一些順行與此路不通，我迷路於歐洲街頭，但旅伴極其包容不太催促我，所以找路途中，一邊左看看小店商品，一邊右瞧瞧歐洲街頭的酒館桌椅（順便大喊天殺的這個陽光好想坐在路邊喝啤酒！），再不小心拐進舊城區，通過石板地，撞上一座逆光的教堂。

Kevin Lynch 所說的，可組構城市意象（the image of the city）的元素【3】：節點（降落的圓環）、通道（商業街道）、邊界（河流）、區域（現代化區域與舊城區）、地標（教堂與目的地），在旅程中連續性交互出現使城市立體圖形架構於心靈，最後化為詩顯影，旅伴在城市裡朗讀予我：

許多日常裡，我朝任何一個方向都是行走
我漫不經心地看著眼睛在水面上的陽光，直到完全黑透
我在迷路裡。風從替身裡穿過：這愛的悲泣
一陣跌下稍頭，一陣起於樹根
綿綿不絕。
我想遲一點寫到一個人，遲一點抬頭看見街角
我想讓這心中的塊壘再重一點，直到塌下，粉碎我
多麼亢奮啊：我遇見了最好的
卻不能給出一句哀傷

參與者所寫下的關於此行的十個關鍵字，是體感內的詞彙殘留，被置換於早先寄出的詩。咔咔（印卡）施行了他關於詩的實驗，參與者獲得與一地一詩一人的全新連結，共構的文字見證一個雙向的交流與互為主體的深刻經驗。

張騎米（張吉米）則透過想像的引導擴展地理空間的邊界。與騎米先生成為臉友是接收快遞的先備條件，約定的日子裡訊息傳來，小黃歐兜賣在陽光下宣告啟程，且預告路途遙遠晚上才得抵達，我想起「還送到台中 而且真的兩小時 哭了」的臉書留言心頭一驚（不會吧我家在台南欸），伴隨著一張張台北街頭到荒郊公路的照片即時轉播他的移動路徑，K-POP 音樂連結與騎士精神共同燃燒，我慎重地寫下：「還請您平安抵達。」（就差沒有握住他的手），以此展開我長達七個小時的懸念。台灣南北方位的認知地圖被召喚，一個自我存在的座標點與朝之移動的游標隨著時間浮動，跨距遷徙便在想像中展開，我成為某人即將要抵達的遠方（如此浪漫），掛念這一路遠行，純真如我在天色將暗之時提了一袋食物補給品在車庫裡兜圈，但最後只有達達的馬蹄沒有歸人，騎米請來仙女（陳宣丞）在線上為我抽取神諭卡加以解讀，未能使原有的寄送概念在經驗的當下首尾串聯（信封在兩天後抵達）而斷裂的主軸，約莫也是另一種懸念。

另一種邊界的移動則在一對一的基本模式中浮現：藝術家與觀眾的公私界線。「觀

眾」、「聽眾」之「眾」失去形體消失眼界，參與者成為唯一的對象，轉換表演藝術的公共性變成私密的、獨特的個人經驗，原本面目模糊的群眾變成清晰的個體，具有公眾聲名的藝術家或團體，則成為可直接觸及與溝通交流的對象。

以本名為包裹名者，多以真性情示人，分享自己的藝術實踐進行交流：在音樂家李世揚的引導與分享下，開啟生鏽的耳朵冒汗回答提問，從搖滾樂到無人聲伴奏，再從主音複音到圖形譜，兩個小時的深度音樂課結束後還寄來一份個人曲單以供探究，對音樂領域不甚熟悉的我，確實到了另一個國度。編舞家林素蓮提供了混雜公私領域的兩種選擇，我選擇蠟筆繪圖的個人年歷製作，雖與私領域的居家空間與專屬舞蹈擦肩，但收到的手作品因連接分享時的故事而顯得真摯且珍貴。唯一的團體壞鞋子舞蹈劇場讓參與者體驗「弓`身體」【4】可能的追尋，香港舞者帶我用粵語大喊「屌你老母——」，肺部氣流物理性的在通過身體孔洞震動後造就語調與聲響，形成一股身體動能伴隨語言成為韻律，罵髒話也有舞可跳，簡直身心靈舒暢，表層娛樂與深層理解兼備。

當然，也有收到令我極度空虛的快遞。「解惑嗎？還是只想找人聊聊？斧頭掉進湖裡，不會一去無回。」事實上金銀斧頭我都無從選擇，一則動畫以單向傳遞之姿靜靜躺在 email 信箱，鮎子（張庭璋）的特製塔羅已經自己抽好，自顧自地回應預訂時填寫的最近煩惱之類的答案。藝術家所提供的，與訂購者所尋求的，是疫情底下心靈的雙面鏡（包含張騎米最後也選擇收束在此），預言、神諭、占卜、妙計一類的提供與需求，反映疫情下計畫懸置前景渺渺下需要安定的環境心理，但如果忽略現實處境裡對實際接觸、真實連結與被傾聽的渴望，「多曬曬陽光、相信自己愛的能力、接納擔憂……」成為去生命故事的單向弱鏈結，個人處境被放置在集體焦慮的可能想像當中。可預測的答案是驚喜的殺手，順勢將異質個體同質化，點閱網路心靈小語與疫情身心調適指南也有同樣（無效）的效果。

明日和合製作所做為一個總體概念的發起、中介與行政支援，沒有規範一定該如何的準則，讓藝術家擁有相當大的彈性去創造快遞的形式與內容，既是藝術家的自我紓困（不論是對創作慾望或實質收入，儘管杯水車薪）也紓觀眾人生苦悶之困。【3】我有點上癮的買了三輪，收了六個，約整個計畫總數的四分之一，很顯然我無法對整體進行分析，計畫的私領域特性也讓我苦惱於書寫的倫理。但或許正是南轅北轍的概念實踐、滾動式的修正的不確定性，使每個經驗獨特，得以成為映照這個計畫的一道切面。

註：

1. 本詩為應該作品要求，於訂購時寄出的詩，文中的引述，斜體字為關鍵字置換後的結果。原詩收錄於《月光落在左手上：余秀華詩選》，台北：印刻，2015

年。

2. 該計畫為聲樂家會到參與者家中傾聽煩惱，並以現場演唱歌劇回應參與者，詳見計畫網站：<https://operahelps.com/>。
3. Kevin Lynch 著，胡家璇譯：《城市的意象》，台北：遠流出版，2014 年。
4. 詳可參壞鞋子「ㄋ`身體回家創作計畫」。
5. 明日和合製作所在計畫結束後舉行的分享會有計畫理念、各藝術家的創作概述與觀眾提問，詳見：<https://www.facebook.com/a.cocoism/videos/492727768502580>。

9 日常即幻夢《遊夢人》

演出 | 凝曦。希劇場

時間 | 2021/07/21，19:10

地點 | 線上 (Google Meet)

————— 防 雷 頁 —————

警告：《遊夢人》為一長期計畫，如欲體驗者，請在夢境啟動前速速離開，切勿回頭

————— 防 雷 頁 —————

比起先思考夢是怎麼一回事，《遊夢人》讓我先回憶起還用數據機撥接上網、因頻寬不足只好跟哥哥泡在網咖打 CS (counter-strike) 槍林彈雨的時光。這倒不是因為《遊夢人》也是一款在夢中追殺的驚悚之作 (事實上質地大相逕庭)，而是第一人稱射擊遊戲裡鏡頭即眼眸的視角體驗，眼皮底下恆常架好的手與槍枝，時時刻刻提醒我：This is my battle. 如果說 CS 是在虛擬之中讓玩家尋求趨近真實的臨場感受，那麼《遊夢人》則逆反回去，在一個真實的日常場景 (一個房間) 中尋求非日常的沉浸體驗。《遊夢人》運用與 CS 相同的第一人稱視角運鏡，體驗在眼皮開闔睫毛相交的畫面展開來，螢幕顯示的便是體驗者的瞳孔成像，當我從夢境導覽員的身體醒來，意識便附其身，且借其體逕行探索，她的手腳彷彿就是我的，替我撫觸，為我移動。

觀眾作為「意識體驗者」與演員「遊夢人」同體並行，遊夢人的意識可以穿梭在現實與夢境之間，整個展演體驗的設計框架並不複雜，遊夢人具有身體動能，我則佔有她的半個靈魂，透過話語牽引她朦朧迷惘的狀態，探索房間裡的物件。一個房間能有什麼？大抵不脫一個人生活的基本需求：桌椅、插座、茶壺、冰箱、窗戶……，場景與景中之物再日常不過，得創造一種非真實、非日常才能具有「這好像夢」的魔法。這對向來善於移形造景創造幻象的劇場人來說或許並不難，惟《遊夢人》對細節的堆疊是細膩的，嚙語般的喃喃聲音、科技連結者的 AI 聲調、眼皮開闔的螢幕效果、半暖半冷的交織色溫、空靈虛幻的冥想音樂、容許沉默的緩慢運鏡，在在創造了異於常態的夢境感。然而夢境雖可造，但體驗者如何指認這是「我」的夢，便至關重要。創作者並沒有輕易略過這一點，框架在行前已開始，體驗者必須追溯近日感受再選擇物件進行書寫，物件與人的關係已然透過引導在心中留下迴旋。

時而閃現的、隨著鏡頭挪移所展現的觀物之眼是體驗裡的驚喜，從來沒有認真看進去的插座孔洞原來是宇宙黑洞，未曾經心的電風扇片螢光塗鴉在鏡頭湊近鐵框

時頓時成為科幻電影，而行李箱裝著無法拉出的童年小熊如同人生行囊裡無法輕易拋擲與回收的物品。然而每當我要進入這夢的絮語時，就被每一個物件上貼著的斗大字卡給驚醒，茶壺上貼著麥克筆寫下的斗大「茶壺」二字，電風扇也貼著「電風扇」(謝謝您的提醒……)，字卡的用意在於探索時遊夢人翻開它後面的字句展示：「冰箱」是「看不見的原始慾望」、「書」是「靈魂的啟示，因人而異」、「電風扇」是「循環重複的生活模式與習慣」、「日光燈」是「新的點子和願景」、「衣櫃」是「自我外在的主張和形象」、「插座」是「靈感來源」、「茶壺」是「擁有分配時間和資源的能力」、「耳機」是「自己的獨立空間和立場」……族繁不備載，搭配不盡相同的探索方式，時有物外之趣。

我想起佛洛伊德揭示吾人夢的工作乃凝縮、移置、象徵與潤飾，拉岡接續以結構語言學連接精神分析使夢的活動轉變為隱喻與換喻的等價物，夢中出現的事物或鏡射或折射地反映了意識中潛入深處的慾望、恐懼乃至於猶疑，如同密碼待人破解，夢似乎極少就地在夢中自我釋義，這是《遊夢人》使我無法真正覺得自己在經歷一場夢遊的緣故。但卻也是這一項「字卡的驚醒」，讓《遊夢人》於我留下重要的啟示，宛如一份體驗者感官褪去後仍可供思索的禮物：與其說《遊夢人》在創造一場夢境旅行，不如說，它將日常變成了一場可供解讀的幻夢，每張手寫字卡對日常物件賦予意義——日常物件即是被我們恆常略過的，等待釋義的凝縮與換置的現成體。

當遊夢人眨巴眨巴的困乏闔眼，當我回到現實中，發現夢境何須眷戀，我環視著我的房間，凝視每一個組成——另一場幻夢才正要開始。

10 願故鄉是場永恆的謎《故鄉的謎底》

演出 | 莎小戲

時間 | 2021/08/28 15:30

地點 | 台南古鷺嶺（台南市民權路二段與忠義路二段之巷弄）

先提出一個假設性情境：日正當中，路上有人竄出，請你幫忙協尋一名失蹤少女，但這位求援者似乎並不特別著急憂傷（看來不是至親摯愛），也不特別急迫氣憤（看來也不是要討債），同時，他有些令人摸不著頭緒地介紹了手中的玩偶給你，你會怎麼回應？我想大部分的路人既不是柯南也非警察，且對方的行為模式未明、動機未果，恐是疑慮滿腹，愛莫能助。

《故鄉的謎底》（後簡稱《故》）即是以此設定開始，導覽員先在集合點吳園發放協尋單，表示自己也不知道這名少女是誰，由觀眾在鷺嶺【1】一帶進行兩個半小時尋找失蹤少女安田葉的活動。我會在一開始提出情境題供參，是想提出《故》選擇「解謎」作為整體戲劇形式所暴露出的問題——觀眾何以投入？或說，什麼樣的情境或情節足以推動觀者投入解謎、沉浸其中？近年來解謎正夯，不論是私人遊戲工作室琳瑯滿目的密室逃脫版本，還是各公立博物館推出的密室／戶外實境遊戲展示教育活動，【2】都是立基在創造一個足以讓參與者願意投入的情境架構、使凡人如你我獲取一個非日常的角色身分破解謎團，以達到娛樂、社交或學習的目標。劇場觀眾在購票時可說是「自願擱置懷疑」的進入創作者的設定框架、對虛構或想像的世界進行認同，儘管演出當天觀眾給予相當程度的投入，但我想這並不代表創作者可以把已然擱置懷疑的觀眾視為理所當然。

雖然情境塑造薄弱，但《故》整體結構與串聯完整，前有楔子，中間以相同的模式反覆三次（解謎線索出現鹹甜二線觀眾分開探索導覽員帶領交換線索、討論人物故事與關係角色出現進行獨白或與觀眾互動），後有收束。故事與線索散落在上帝公街、草花街、麻糬巷、鶯料理與測候所這些在提示單「鷺事指南」上的地名。地圖圖繪同時存有清領時期反映商業活動與民間工藝的市街之名（如打鐵街、鞋街），以及日治時期已市區改正的都市紋理（有圓環、兒玉源太郎像與合同廳舍）、行政町區等，對照著觀眾行走時再度經歷政治轉變與掏洗的實存道路，不同的時空多層地並置在一起，混雜的顯現了一個地方曾有過的歷史。

然而人物的混雜（我指的是真實與虛構的混雜），卻造成觀看和參與的困擾：林炯琴首先出場，從線索得知他與郭金火結為連理（若對台灣美術史有些印象者會發現郭金火為郭雪湖本名，其妻正為林阿琴，恰對應《故》中夫妻之名），但逐漸揭露的卻顯示出這是一個與郭雪湖夫妻不盡相同的故事，獨自教書育二子苦苦

等待的林炯琴與貌似因二二八事件消失的丈夫，如籤詩道具所識「牛女才相見、流後各西東」；第二個出場的角色王德，則在線索中很明白的使用了王育德自傳的書籍頁面影本，檔案與照片的使用，使王德與王霖二人明確的對應了真實人物王育德及其兄長王育霖；最後一個角色安田葉為王（育）德的老師安田實之女，此角色應是虛構的部分較多。雖然花了一些篇幅說明與推敲，但我無意於此辨明角色的虛實，而是觀眾在解謎時應以實破虛，還是僅在虛構的解謎中滿足？真實也好，虛構也罷，戲劇或許就是因為可以在虛實間進出而擴展了我們感知與想像的邊界，但僅有借名而無互文指涉的安排有其必要嗎？在最後創作者不打算言明角色原型的狀況下，斷簡殘篇式的檔案展示，是否造成觀眾對史實人物的虛構化的認知？

儘管我對這個作品提出了不少疑問，但我仍必須說，《故》於我確實創造了一個迷人的故鄉視野：台南巷弄裡被反覆講述的終於不再是葉石濤遺留下來的文學遺產，北極殿前流傳的也不再是許丙丁《小風神》裡的上帝公與諸神亂鬥，它跳脫了以地方文史名人為主的敘事建構，創造了女性與小歷史的敘述。草花街上歡喜待嫁的簪花姑娘阿琴，或是夢想成為南女學生、爾後做老師卻不幸病故、盤旋不去的少女安田葉，都引領觀眾想像這些平凡巷弄裡確實可能真實存在的尋常人家，其夢想與哀愁、嗔喜與怨怒，其喜慶與婚喪、死病與流離。而取材自王育德生平的段落，跳脫莎小戲在台南台語月《王育德：歸鄉的靈魂》極度政治正確的高聲吶喊，《故》裡王（育）德在公學校被欺負、對兄長王（育）霖的敬愛，展現在自恃與傲嬌的青春躁動之中，當世人皆以「台獨先驅」、「台語研究博士」的名稱喚他的時候，誰還記得他也曾年少如斯，有著簡單卻慎重的苦惱憂愁。戲劇取材不必再鞏固原有的論述，當挖掘與創造潛藏在底部的、不為人知的故事，便多元且豐富了我們的想像與認知，當故鄉持續是個待解之謎，它便能持續生成、往復變異。

註：

1、 鷺嶺是府城地勢最高處，北極殿內有「鷺嶺古地」之匾額。過去曾有「上帝廟垵墘，水仙宮簷前」之語，指從民權路的北極殿一路向西至水仙宮，前者的台階恰與後者的屋簷等高。日治時期所建的測候所也因該處地勢較高適於觀測而佇立於此。

2、 如故宮 2017 年的「不思議事件簿」從《翠玉白菜》遭網路攻擊的事件展開解謎、2018 南故宮的「迎貓祭」讓玩家扮演貓、2019 奇美博物館「穹頂計畫」尋找一個大秘寶……族繁不及備載，可參：

<https://artouch.com/views/content-11591.html>。

11 穿越《新營》，抵達《小人國》

演出 | 身體氣象館、銀齡工作坊

時間 | 2021/11/06 14:30

地點 | 新營文化中心

隨格列佛重返島嶼再見小人之際，我也摸索著此行的航程時間軸。會這麼說，是因為，與其去脈絡地把《小人國》當作台南藝術節裡的一個獨立的作品，我比較想將這個作品放在臺南新營文化中心近三年來經營的「銀齡風潮」中，由導演姚立群帶領的《新營，快到了》一到三系列（2019-2021）視之【1】。《小人國》延續參與該系列演出的銀齡成員，在三年的工作歷程與歷次演出後，加入鄭志忠、李本善、彭珮瑄、陳有銳四名專業表演者，使用新營文化中心演藝廳的鏡框舞台【2】，以《格列佛遊記》為底本，演譯一個被阿兜仔格列佛輕易來去的島嶼，其愛恨、創傷、破落與荒蕪，徒留不可輕易被言說的巨人尿液如影隨形、如體附身，成為一則歷久彌新的政治寓言。

既不獨立視之，先返身回顧：「我想講一個自己的故事，大家想聽嗎？」系列一的開場，演員如是說。演譯一個從自身出發、具在地元素的故事，常常是應用戲劇與特定群體工作為引導參與者對自我生命敘事予以重新梳理與肯認、社區劇場進入特定地理結構，為尋求共同議題凝聚地方集體認同，所可能產出的結果。《新營，快到了》系列，其內容多是地方歷史軼聞與個人經驗的線索交織：鄭氏軍屯墾、黑幫暗殺、聚賭日常、家族生命流徙、舊時電影院異語等，而導演的編排少以線性敘事展示首尾俱足的故事，多是對地方故事意象性的重新創造、拼貼與裁減，肢體多於語言、實驗多於固守，使得固有的地域每每變成漂浮的神遊。

尤其到了系列三，地方更趨模糊，劇場裡種種可供把玩的元素卻愈發多元（電子音樂創作的加入、全樓層觀眾席變身展演空間等），導演的實驗性加大，銀齡長者也願意開放地跟隨，使我疑惑起展演主題須與地方黏合或對應的必要性？我不知道這是否是地方場館資源培植下必須要有的「以地方為名」的命題作文，又或為服膺「在地主張」的連結？地方是一個眾人最大公約數式的切入工作方式，卻不必然恆久地為其概念服務，除了地方人演地方事、長者回溯己身，他們會不會有機會投入（被提供）更多關於專業劇場的理解與嘗試？

這些提問是因為我認為在新營文化中心所發展的銀齡工作坊，比起以地域作為起點的社區集合體，更該被視為對表演藝術有所喜好並積極投入的社群（兩者在英文皆是 community，但概念有所出入，營建／被看待的方向可能也不盡相同）【3】，其一是工作坊成員多為新營文化中心的志工，經常性接觸表演藝術活動、參與各

種型態的工作坊與發表；其二，不若其他社區劇場經常使用的里民活動中心，此處有一座完整的劇場可供實驗與排練調度。另外，容我回溯一個猶為鮮明的記憶：2020年羈舞劇團蘇威嘉帶領銀齡者《自由步——當我盡情搖擺》來到新營，座位附近的成員長輩們熱絡地討論著：「這個要是來新營有多好？」、「身體真的很美！」、「這個要來學。」（非禮勿聽，實在很抱歉，但耳朵實無法任意關閉，若引述有所落差也還請海涵），那個時刻，我感受社群的屬性大於地域作為集合，他們何須一再被收束於地域的共同體想像裡？於是作為一名連年到訪、長期觀察的觀眾，能看到《小人國》順原系列而生，開啟另一層面的挑戰，實屬歡喜。

戲中的小人國是巨人任意離去後所捲起的千堆亂雪，離去的人群使王國荒蕪，尋求戰犯的國王鎮日上演鞭答秀、精神創傷的皇后一蹶不振、唯有王子與公主跑錯棚似地尋求虛無飄渺卻引領希望的幸福之說，最後，偶然路過島嶼的格列佛帶著女兒來上個廁所，順便帶走已離去的王爺留下的七位王妃，島嶼再度被掏洗，燈火日夜通明，鬼魅之光伴隨新王后與國王舞動不竭。《小人國》走向線性敘事，偏重風格化的表演，充滿暗喻的語言，或以各種技術如人物剪影畫面推進情節、以特寫小孩頭像之影像擴充巨人想像。

片段中總能看到三年留下的痕跡，王妃們密謀逃跑彷彿回到聚賭現場，碎步聚攏的張狂大笑、牽繩剪影的瞬間定格、意象式的身體流動展示過去肢體（多於語言）訓練，而最後在他們背後舞動著的兩道黑色身軀（彭珮瑄與鄭志忠）並非以一種對比存在，倒像是提醒著《小人國》的異質共構：對成員而言，明確的角色考驗對整個劇作的脈絡與場景理解、長獨白考驗記憶與發音，回歸制式舞台的使用則考驗空間感知與關係的重新整理；對在劇場裡許見過風浪的專業演員來說，考驗也沒有比較少，李本善在初來乍到時被阿公說「講話太快聽不懂。」鄭志忠則思考：「我怎麼跟他們在一起而不超過太多。」他們也調整著自己的節奏與表現方式，在許多雙人對戲的韻律與節拍中，速度彼此協商、能量互相刺激，對白的清晰與模糊間形成頹頹。

諸此種種，整個劇場予我一種極其黏著且親密的狀態，是編導、劇場表演者、銀齡工作坊成員這三者所共同構築的微妙張力：導演在寫劇本的時候總忖度著「他們能不能做到？」、銀齡演員擔心「不知道我們能不能做到？」，劇場演員想著「我該怎麼與他們一起做到？」，這些彼此的協商、忖度、自我激勵，顯示《小人國》不為獨獨成就導演、演員（不論是劇場工作者或工作坊成員）或戲劇本身，而是這些異質群體彼此聚合相互調整後嵌在一起所發出的微光，一如整齣戲所展現之色調——異常幽冷，於我卻感溫暖非常。

註：

1. 新營藝術季自 2019 年起開始以「銀齡風潮·在地主張」為主軸，前者是邀請新營文化中心志工與高齡在地長者加入由姚立群、陳昱君（2019、2020）所帶領的銀齡工作坊，進行戲劇課程，後者則是邀請在地的表演藝術團隊進行演出。在「銀齡風潮」的規劃下，除《新營，快到了》系列，也邀請各個以長者為演出者的表演相互參照：流山兒祥所帶領的樂劇團《女人的和平～不可思議的情色之國～》（2019）、李秀珣帶領的台南土城子鄉音劇團《塹田兒女》（2019），羈舞劇團《自由步——當我盡情搖擺》（2020）、楊佳璇策展之銀齡特展《老友記：長者養成須知》（2020）。2021 年因疫情之故，節目多有取消，《新營，快到了 3》則以閉門的方式，邀請親友入場。
2. 系列一與二所使用的展演空間為新營文化中心演藝廳的舞台，觀眾與演員一起在將布幕放下後所形成的較小、較為親密的空間，系列三則是觀眾坐在舞台上面對台下，原觀眾席各樓層為展演空間。
3. 社區（community）一詞隨歷史演進有不同的涵義，一是從地域範圍為邊界、組織結構為服務體系之概念；二則是有共同意識、願望、目標等心理、利益性與精神性之概念；三則酌眼於社會變遷下的行動屬性，具有地域基礎，也具互動、組織行動。（詳參林偉瑜《當代台灣社區劇場》，台北市：揚智文化，2000 年，頁 9-18）

12 在民俗現場重說／演傳說——咱的故事咱來演《赤腳門神》、《青暝蛇與竹籠屋》

演出 | 無獨有偶工作室劇團、社區居民

時間 | 2021/12/11，11：00

地點 | 台南鹿耳門鎮門宮

緣溪行，演出場所鎮門宮位於鹿耳門溪出海口，因土黏水淺，舊時船隻若經此道必折損，一旁的「府城天險」石碑便是由此而來。相傳，鄭成功由此登陸，受媽祖庇佑漲大水，才得入台江內海，打敗荷軍，開啟鄭氏治台史。約三百年後，據傳，有信眾受鄭氏軍士託夢，盼能建廟祭祀國姓爺，而有了這間明式玄屋黑瓦的廟宇。這裡的特別之處莫過於六位鷹勾鼻、大眼眸的西洋門神，是畫師遙想荷軍逃亡之際鞋子脫落來不及撿的倉皇，故繪以赤腳之姿為鄭成功鎮守。

地方傳說與文史的戲偶想像

台南台江文化中心與無獨有偶工作室劇團合作進行三年期的偶戲人才培育計畫

【1】，2021年「咱的故事咱來演」帶著赤腳門神回到傳說發源地，帶青暝蛇回到曾文溪改道現場，並加入大仙尪仔的製作與演出。開場的大神尪仔略顯吃力地舞動兵器和腳步，為期不長的工作期卻不影響欣賞的興味。大神尪仔在民俗祭儀中透過人在其中背負扛抬，腳踩步法，晃蕩身軀行走護駕，此類神將如七爺八爺多有威嚴神情，望之儼然，也有彌勒或土地公等眉開目笑型，看了好生歡喜。然而此次共創的大仙尪仔則兩者皆否，除熟悉的紅臉關公，另外兩尊荷蘭門神頭頂一蝦一蟹，眼球藍藍綠綠，一張苦澀的臉，神情呆萌，煞是可愛，自脫於傳統神將系譜。僵硬的動作與逗趣的臉相映成趣，不流暢卻依舊使人莞爾的時刻，反倒彰顯出大型偶的特質：除操作的技術與設計使之產生各種儀態外，其外型的存在就已擴充人在經驗世界裡的認知尺度與想像，因而重啟了日常感知的向度。

縮小是另一種尺度，廟埕立著一座縮小版的鎮門宮，但看兩尊迷你執頭偶門神進進出出，彷彿牠們正是從背後的門板躍出。《赤腳門神》演繹無法考究的地方傳說：荷蘭門神向信眾託夢，因赤腳久站而腰酸背痛，故盼有鞋可穿，翌日，信眾帶來各式鞋種，優雅的芭蕾舞鞋、毛茸茸的室內拖、鄉愁滿點的荷蘭木屐，以及最後獲得聖筊的運動球鞋，演出節奏有致，在在使觀眾大笑。《青暝蛇與竹籠屋》則透過說書人敘事，合以演員、物件、杖頭偶演繹台江故事，再現過去時常氾濫而被稱作青暝蛇的曾文溪與居民面對環境災變的舉措。不同於近年來台江「扛茨走溪流」的文化再現行動**【2】**，《青》捨棄實體建構，透過竹竿排列、肢體位移、布幔流動表現竹籠屋、水患與遷徙。對現場諸多的兒童觀眾而言，偶、物與說書

形成了非實體的想像啟蒙。

地方意識演繹地方傳說

「咱的故事咱來演」的編劇與取材，始於地方傳說，接合於民俗信仰：曾文溪的氾濫不以溪水整治成功作結，安排的是池府千歲與關聖帝君和雙蛇飛騰打殺。雙蛇是失散的戀人，只願覓得彼此，無意傷害百姓，因神明寬厚，使其匯合不再分離，台江一帶才得風調雨順；被遺留的荷兵在東印度公司離開後無親無依，因國姓爺不計前嫌而有用武之地。前者展現地方傳說反映人類在現實處境中面對不可控現象的詮釋方法，人性化的災變、寬容的神明、創造性的先民，將地方轉為值得寓居的溫暖之所；後者則在重新演繹傳說故事時，顯露出隨時間而變異的地方內涵。荷兵曾被貶斥為蝦兵蟹將，在此已成為信眾願意為其覓得一雙好鞋而奔走的地方神祇。如河合隼雄所說，人的夢境體驗可能發展成祭典儀式，而傳說與民間故事可能在某些時刻與較強勢的文化論述結合，包裝成神話，幫助國家或民族確認其作為整體的存在【3】。現在的鹿耳門溪早已經歷曾文溪改道成為斷頭河，不再是當初鄭成功登臨的河道了。在此無意考究「真實的遺跡」何在，而是從演出場域鎮門宮的身世、數個「相傳」與「夢境」來回疊合，讓我們瞥見國族神話、地方起源追溯與地方意識競合的痕跡。

最後，回到此三年計畫，每年新舊成員來去，是否能達成台江文化中心朝向地方劇團籌組的可能？累積的能量又該如何延續？尤其，偶戲所需的技術(製／操偶、肢體以及表演方法)相較於其他形式更有陪伴的需求。無獨有偶工作室能在為期不長的工作期程、參與者背景不一的情況下依舊創造出品質良好、動人誠摯的演出，是其多年來與社區居民共創並發展方法【4】、致力於偶戲人才培育的結果，實屬不易。

註：

1. 2019年「偶們一起玩」邀請學員蒐集台江一帶的故事進行編創，阮義指導，廣泛使用各類偶種，產出六組作品於台江劇場演出；2020的「偶們藝起說故事」從舊作中選擇素材發展出《青暝蛇與竹籠屋》與《赤腳門神》，由劇團製作執頭偶，以訓練演員與操偶的方式進行。
2. 2017年臺灣歷史博物館舉辦「重返歷史現場：百人扛茨走溪流」，邀請匠師李養製作竹茨，帶領民眾共同扛抬，再現過往「避溪蛇求安居」的遷徙場景，而後兩年一次迄今。
3. 河合隼雄著、林詠純譯，《民間故事啟示錄》，台北：心靈工坊，2018年，頁203。

4. 如宜蘭利澤簡《走尪》(2015)、基隆《港都藝遊樂》(2017)、桃園《大溪大禧》(2018)等，帶領社區居民製作創意大偶。

13 凝縮的市場人生，交遇的延時性：「潛入果菜市場 2.0」系列成果展演

演出 | 妳太甜（蔡欣穎）

時間 | 2021/12/4，16:30

地點 | 台南綜合果菜批發市場

「潛入果菜市場 2.0」系列創作是計畫主持人妳太甜（蔡欣穎）延續第一年的駐館計畫【1】，再次回到台南安南果菜市場進行創作。2.0 版本中，創作者重新思考與場域的關係，試圖在市場中提供「服務」，而得以自然地進入市場的交易機制與人際網絡。

其方法是改良古早三輪車成為行動寫真館，在市場內提供拍照的服務。寫真車成為創作者與攤販發展關係與對話的中介，也是田野蒐集的途徑。最後，蒐集的素材以《潛入果菜市場》現地演出，和「果菜寫真館」攝影燈箱展覽兩種形式接連展現。兩者相隔近一個月，若想首尾俱足的觀賞，觀眾必須再次於不同的時間「潛入」市場。「潛入」的動作思維與再次進入的安排，反映創作者進入場域的姿態：觀察、伺機、尋找裂縫，同時也期許觀眾不要只做一次性的到訪。

導覽與敘事

《潛入果菜市場》現地演出發生在市場休市的下午四點半，水果返箱、市場打盹，寥寥幾位攤商坐在塑膠椅上閒聊，這個時間來最不打擾，畢竟市場本是交易的場所，販者生存，購者生活，來看戲的觀眾只有在此時才得以大辣辣的蜂擁上小貨車進出市場，又或是跟著導覽者張婷詠自在的逛。

導覽並不採取全區域式的介紹，觀眾停留之處，應是與創作團隊發展出一定信任關係的攤販，第一站阿宏咖啡檳榔攤招待美式咖啡，黑湯下肚，苦澀濃厚的程度在味蕾上說明半夜兩點開市所需要的振奮劑量，攤商阿宏被導覽者 cue 到，才發現他牽著妻女的手，作為觀眾同在現場一起移動。

第二站是志宏青果行，一位素人演員坐在攤位辦公桌上，拿出一張紙，幽幽唸起老闆的自述：「我與青果事業的一段緣，時光冉冉，心路歷程就是多少心酸無奈地接受這份青果事業，轉眼已經三十年。本人呢，成大高工建築工程科的……」，老闆從少年到中年的人生軌跡被依次勾勒，有勞動轉換的選擇、家族事業的承擔，唸著唸著，另一位同在攤位上的素人演員唱起陳盈潔的〈風飛沙〉：「唱出滿腹的心聲……」歌聲蓋過絮語，我漸漸聽不太清楚老闆的人生下半場，想來這是刻意的設計，觀眾被引領通過窄仄的攤位，我們終究是經過的他者，但通過訪談而得以

出現的敘事排列，對敘事主體（老闆）而言，卻連綴成具有個人意義的一幕又一幕，因為敘事（也就是說自己的故事）並非簡單地反映現實，在安排起頭、中間與結尾的同時，為尋求秩序與意義，包含了選擇、重組等各種機制，將自我經歷的事件在時間與空間的關係中辨別出意義，進而形成具有內在意義的整體。

個人的勞動故事與生命流轉，在日夜未曾稍歇的市場鮮少被提及，從凌晨兩點批發、早晨至中午零售、下午產地奔走，時空必須壓縮，生產的流動循環才能不中斷地創造收益，但這個計畫允許沒有經濟效益的個人敘事透過不同的方式現形。第一層的敘事潛藏在創作者「潛入」的過程與關係中，觀眾無法經歷，但通過素人演員恰如其分的「代言」，彷彿看到真實的老闆在斜陽打下的攤位上說話；或是素人演員中的寶媽本身就是附近的攤商，觀眾看演員牽著她在反覆挪移堆疊的菜籃上高高低低的行走說話，跟她回到三十年前第一次賣魚的暗夜，在鹽水溪橋頭與買方的斡旋；又或者，大多數無法（或也不打算）現身的攤商故事，得以透過演員之口，得知菜販邱哥最感成就的裁縫職涯，與「市場不會是任何人工作上的第一選擇」的反覆引述，這些混雜演員之「我」與「他」的敘事，再次被選擇與重組，使得故事的內在意義在不同個體間來回展開。

窺見狼狗時光

進到市場深處，菜籃倒蓋成座椅，結束移動，坐下向外望，景深處連接戶外天光成為布景，壟罩在遠方，伴隨演出，從黃橘轉紫再翻黑。近處，菜籃堆起成為高牆，牆後演員頭頂探照燈，在充滿孔洞的牆面後行走，光線被遮蔽並閃動，襯著轉為深色的天光，此時觀眾彷彿經歷狼狗時光：暮色與黑夜的交接之處，含混曖昧不明的地帶，傍晚的現地時空瞬間再現了演員口中半夜兩點開始的果菜市場。

導演透過市場現地的現成物（菜籃）的排列與堆疊、演出區域與觀眾視角安排、演員的身體動作、貨車倒車「逼逼逼逼逼——」的聲響，創造了凌晨勞動現場的體感。也透過報到時送給觀眾的蔬果提袋，在素人演員介紹拿手好菜「砂鍋鴨」時，進到觀眾席呼喊著尋找食材的叫賣聲、此起彼落的喧騰，與眾人翻看提袋的窸窣聲，創造出市場開市時的熱鬧聲景。場面調度透過一個又一個不同的事件串接，演員分享田調經歷，說著攤商的普渡願望，一邊將剝開的橘片擲筊滿地，旋即遭車行輾壓，果肉成泥骸，酸香四溢，各種感官刺激與敘述話語交織，疊合市場空間與攤商人生的前台、後台。

果菜寫真館裡凝縮的故事

一個月後，我再次回到市場，「果菜寫真館」展覽並沒有設立告示或看板，攝影燈箱的畫面呈現冷色系，光線不強烈，貼合在市場卸貨的幹道兩旁，靜靜在斑駁

汙穢的柱面上懸置，不仔細看，未必會發現。展覽需要張揚地宣告自我以創造人流，或是因應場域內部原有的肌理而低調，見仁見智，但這種不張揚的佈展方式，呼應了「潛入」的概念，是最低限度的介入與不打擾，一致的展現創作者在市場裡的姿態。

每座燈箱下都貼著一張紙，書寫照片裡的人物故事。不論是現地演出或照片紙卡的簡述，故事怕是無法說盡的，只要進入細節，添入回顧，故事便可如時間無限分割，不斷綿延，但照片使故事凝縮。燈箱亮起，其中的攤家慎重地或坐或立，或側身或直面，或與家人，或隱身讓攤位顯影，靦腆的、自豪的、滿足的，各色神情盛開，在自己的攤位裡，成為自我的見證。

社會交換理論 (Social Exchange Theory) 從人類學、經濟學與行為心理發展而來，將個體關係根植於社會經濟，認為個體是理性的行動者，與他人的關係，是立基在利益與報償的計算，但「潛入果菜市場 2.0」摸索著另一種關係的可能，在盤根錯節的人際交往模式中，交換與互惠也可能因為相互信任，而產生容許延時的，非即時回饋的效果。

「潛入果菜市場 2.0」不將演出作為唯一的完結，狼狗時光的現地演出終究是段歧出的相遇時空，無法歸類，但從田調所發展的關係與現地演出過程，最終回到物質燈箱，默默潛伏於勞動現場，形成辯證的張力，讓觀眾自行尋找影中人，走進市場貼近場域與人的日常樣貌，進而形塑一種讓人得以反思展演與所處空間的動態過程，令人餘韻無窮。

註：

1. 台江文化中心主辦的「藝術家駐台江創作計畫」始於 2020 年，同年於「台南市綜合果菜批發市場」演出作品為《命運就算顛沛流離，命運就算曲折離奇》，「妳太甜」(蔡欣穎)為共同創作者，她在 2021 年發展「潛入果菜市場 2.0」系列，詳參活動頁面：<https://www.facebook.com/events/1791757287688880/>

14 新子弟的故事與新聲——《霧中劊雞》鹿港新聲閣北管劇場 2022 春季公演

演出 | 彰小孩 X 鹿港新聲閣

時間 | 2022/2/26，16：00、20：00

地點 | 樑露工房（鹿港鎮後車巷 47 號）

鹿港老屋的三合院內，北管排場面對廳堂展開，一桌一椅一壺茶，北管樂下，說書人道起故事。

鹿港新聲閣春季公演共有「我毋爾是一个劊雞的」與「彼一日，罩霧」兩個場次，文宣上所說的「北管劇場」脫離傳統北管戲的範式，無腳色行當，是以北管為後場音樂，加上說書或現代戲劇的表現形式。下晡場「我毋爾是一个劊雞的」，採集並改編自當地角頭牛墟頭，為北管先賢創建新聲閣的故事，個人的生命勞動史與北管軒社之起落，交映出台灣農工社會的轉型與流變。

說書人憑藉語言起落，無走位無肢體，也幾乎沒有場面調度，單一的場面並不無聊，反倒使感官由慣性的視覺轉向聽覺，分成兩個層面，首先是說書人王麒愷所操持的鹿港腔台語鏗鏘有致，偏泉州的聲腔對外地人如我，耳朵需追逐語意，然而差異的發音在前後文的脈絡下被補足語意而得以被辨識，若棄絕語意，閉上眼睛，語言自身也可因為陌異而成為一種音聲節奏。

其二則是北管樂不以配樂的形式存在。長段落的北管牌子置於段落敘事之間，說話與北管樂互為主體，分量不相上下，甚至透過仿雞啼之嗶啞，伴隨情節唱名喊聲的大鑼、鈔、響盞等，讓北管樂器獨立亮相／聲。

北管樂的使用並不以一概之，暗暝場「彼一日，罩霧」便將主體度讓給戲劇，多以殼仔弦與三弦之旋律為懸疑故事行進的基底，鑼鼓點與梆子搭配說話作結。故事演譯自真實流傳在鹿港北頭漁村船仔頭的一起失蹤懸案：阿春仔與鄰人到山林遊覽，就此失去蹤跡。各個角色輪番進場，以讀劇進行獨白，各異的立場還原事件經過，輔以說書人拉出敘事主軸前後串接，將羅生門的開放結局留給觀眾。

新子弟與說故事的人

做社區工作的「彰小孩」，與近年透過自學北管（音樂）復團的「鹿港新聲閣」皆非戲劇表演團體，非演員背景的組成，使表演略有參差，但仍不乏充滿戲劇張力的時刻，扮演地藏王的王柏仁手持小圓木凳成為手轎仔再現向神明問事，聲線所營造的氛圍引人入勝。「劇場」在此成為「聚場」，作為邀請的入口，是讓觀眾

接觸北管的中介，也是社造組織發展地方關係的方法。

正因劇場並非本意，整體演出呈現出一種「鬆」的質地，鬆指的並非鬆散（事實上我覺得整體相當精緻），而是沒有強烈展現要根植傳統、力圖顛覆的姿態與包袱。這裡似乎形成一種當代的「新子弟」類型【1】，他們組成年輕，來自各行各業，不（或無興趣／無能力）往傳統戲曲的路數走，因對地方文化的好奇，從摸索北管樂器開始，懷抱著做好玩的事，讓年輕人也能聽／玩北管、重新挖掘地方故事，連結在地過往與個人生命經驗等想望，展現新取向的子弟面貌。

新子弟們善於使用不同媒介如影像、劇場、Podcast【2】，並以古老卻恆久迷人的形式——說故事——串接北管樂與其他。從《我毋爾是一個剖雞的》到《彼一日，單霧》看似戲劇元素豐富起來，但演員在角色裡說書，實際上並不脫說故事的本質。定居的農夫與貿易的水手，被認為是說故事者的兩種原型【3】，前者是揣有故事的村人，後者在當代指的不再僅是從遠方歸來的人（移動與資訊傳遞已如此容易），更是願意與前者交混見聞，並熟稔各式媒材並加以收整之人，兩者兼具，才得血肉豐滿。

班雅明（Walter Benjamin）說人們已經失去口頭交流經驗的能力，但彼一日，這項技藝／記憶被重新拾掇。演後，觀眾對故事中「牽竹（車藏）」【4】找阿春仔的祭儀反覆追問，觀眾成為下一位說故事的人，在戲散後流連地說著兒時參與「牽（車藏）」的故事。未曾見聞的祭儀之形制，透過其他觀眾的補述與比畫，重新被搭建起來。

想來，諦聽故事的同時，說故事的能力與慾望也勾連著滋長。我湊在散場後的一小撮人群中繼續聽著奇聞與軼事，津津有味，嘖嘖稱奇。

註：

1. 早期由農村子弟所組成的業餘北管戲團稱為「子弟戲」。
2. 成員之一的王麒愷經營 Podcast 節目「阿愷之聲」。
3. 華特·班雅明著，莊仲黎譯，〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品》，台北：商周出版，2020，326-328 頁。
4. 「車藏」為道教科儀中的專用字，為長圓筒形的法器。「牽（車藏）」（又作「牽狀」）為台閩一帶接引死於非命之亡靈，脫離水獄或血汗的拔度儀式。

15 多樣空間與差異身體——台江共融微劇場《時光印記》

演出 | 滯留島舞蹈劇場

時間 | 2022/6/5，16:00

地點 | 台江文化中心

滯留島舞蹈劇場駐館台江文化中心第三年，期間推廣、發展共融舞蹈。「共融微劇場」邀請對舞蹈有興趣的身心障礙者、樂齡者、一般民眾參加五次肢體課與五次排練，加上舞者共同演出由三個小品串接組成的〈時光印記〉。

從演出空間反觀日常身體

〈時光印記〉捨棄正規劇場空間，表演者在場館內各個場所現身，觀眾則經引導至特定區域定點觀看。開場在悶熱晦暗的地下停車場，位處最角落的停車格，因建物原有的設計構造形成兩個垂直但不相連通的表演區塊，一旁的鐵架被刻意拖拉，刮出尖銳且大的聲響。手持燈具或流動地跟隨舞動的身軀，或靜置於地逕自投射表演者的來去，在牆上造就萬花筒般瞬息變化的身體投影。

爬梯而上，三樓的菅芒窗花大廳通透明亮，在地底感受到的壓迫漸被釋放，觀眾被規範在較遠的一側，當表演者在上下兩層共舞時，能將四樓半突出的廊道、雙樓層的電梯與樓梯一併納入視角。最後回到一樓大廳的休息區域，表演者跑跳坐臥、踩踏沙發桌椅，日常的憩歇空間轉為狂歡的遊樂場，窗簾被一道一道捲起，大片落地窗將戶外場景聯通，變成於裡於外皆可觀賞的平台。

演出並非在意義自賦的黑盒裡，使得作品對邊緣、日常、垂直向度等空間的探索與使用，刺激了關於身體與原有空間關係的思考。

因此，展演所呈現出的效果或是觀眾的反應，正可以反過來觀察身體是如何被慣常的空間所規訓與制約，例如表演者在打開的電梯裡滯留、滑落地面，在我身旁的觀眾反覆呢喃：「這樣很危險、好危險啊！」；三四樓的演出空間，儘管已使用電梯，但垂直上下的皆是未使用輔具的直立人表演者；使用輔具的表演者多數在平坦（但卻暗灰）的地下室演出，顯示不宜輔具演出的大廳可能就是排除障礙身體的地方。

空間如何使用、人如何舉措，是由社會建構出來的，規範著活動其中的身體。開演前我才悶得慌地坐在簾幕圍堵的休憩區，雖閃現過拉開窗簾透透氣的想法，但事後回想，公共空間未曾明列的規範隱隱然抑制了我，遑論如舞者般在沙發上攤

放自己。舞作中的空間是隱喻、也是線索，對照身體的日常處境。

差異身體的展現與觸摸

表演者的多元組成，使舞蹈身體呈現多種樣貌。同樣是步履平地，相異的質地各自展開，輕巧、凝滯、拖磨、流暢，使用身體的方式與動能都大相逕庭。使用輔具者能夠低重心地滑動迴旋，受過訓練的舞者可自由延展凹折，直立人能進行高低姿態的轉換，仍在熟習如何使用肢體者則時而猶疑時而奮力。

差異身體的多方並置，甚至是被刻意聚焦，反倒顯出可視的障礙身體不過是人類的萬千差異之一，遑論不可視的。例如停車場的段落中，光源使視覺聚焦，於是伏於地的身軀、震顫的手、緩步向前的雙腳，都在燈源下被展示與凝視。除此，〈時光印記〉更進一步的透過觸覺——表演者間的身體接觸——來抵達差異中的可能理解。

三個小品中皆出現表演者彼此（半）擁抱或是相互趴伏依靠身體的動作，皮膚與皮膚的直接碰觸，得以確認肉身是如何不同：肌肉是鬆弛柔軟又或僵硬緊繃、輔具如何成為形體的延伸又或阻絕；同時，也確認彼此肉身是如何相同：手掌、手肘、臉頰、耳朵、肩頸、背胛、腿骨的位置與溫度傳遞，透過範圍面積的壓力抵觸，得以進行感知與感知的核對。一般演出中被強調的向來是觀演關係，但在此處，除了觀眾與表演者兩造之外，表演者與表演者間也形成了內部的觀照系統。

很可惜的是，舞作中表演者的身體接觸時間總是不長，形式多為短暫聚集接觸後，諸身向外散去，再向內收攏黏合向他者，這樣的編排雖可產生反覆開闢的豐富畫面，卻無法讓觀眾以較慢的節奏觀察舞者的流動，自外部的觀演連接到表演者的內部觀照，另外，向外擴散的多是直立人，被圍繞的中心多是障礙者，雖可知是因直立人能有較大幅度與速度的位移，卻也因此固化了不同身體的使用方式。

在共融的實踐裡、在日常的空間中，找到仍被排除的，許是〈時光印記〉提醒我們的事。

16 以物為象，以身觸界——《鹿港有條舊港溪》

演出 | 狂夢藝術

時間 | 2022/7/3，18:00

地點 | 鹿港地藏王廟、龍山寺、鹿港溪河道空間

「我眼中的鹿港，早早就變得暗暗的，……。但鹿港像是一盞明燈，是汪洋中的燈塔，是沙漠中的綠洲，是已然在都市中消逝的，那一片星空——」閃閃發亮的LED Poi 球在表演者的手中懸盪搖擺，靈巧夢幻地飄移在窄仄暗黑的老宅，與獨白裡的意象相互咬合，Poi 球與雜耍球如燈塔與星子，在綿長的反覆誦讀中成為鹿港譬喻的載體，落在觀眾的意識裡。

以物為象，以普遍經驗還原地方

漫遊第一站的第一道獨白，揭示這趟旅程是創作者作為先行者所塑的地方視角。

《鹿港有條舊港溪》（後簡稱《鹿》）是狂夢藝術近年來「在地編創計畫」【1】作品之一，分成「街區漫遊劇場」與「移動式劇場」上下兩場，前者招募獨立表演者在鹿港街區發展作品，後者則由狂夢藝術核心成員以舊港溪（今鹿港溪）水文為切入點共同創作，以新馬戲、雜技、戲劇、舞蹈、行為等形式進行移動式的演出。

上半開場時反覆錨定在觀眾心中的詩意意象，使後續巷弄移動時，每當看到騰起的Poi 球，就令人想起紛飛的鹿港比喻，於是雜技並不只是熟練技藝的展現，物件（道具）溢出原本僅存於其與表演者的親密，蔓延至觀眾。物件意有所指，撲克牌卡成籤詩、扯鈴是從家中竄入高空的光火、打火機成為流星，是重現地方的一道光。

重構鹿港象徵物其來有自，從上下兩場創作者的獨白、自述，或音箱流出的在地訪談、口述錄音中，「老街，然後觀光客、懷舊、蚵仔煎、紅磚建築物……」、「鹿港不應該是觀光客眼中的鹿港，應該是來看看鹿港人生活到底在幹嘛。」不難發現，《鹿》試圖抵抗商業化、觀光凝視下的鹿港印象，進而尋找／建構一個關注文化層面且貼近真實的鹿港。

但真實的鹿港是什麼、在那裏？在意樓前的轉碟與魔術不奇觀嗎？鹿港溪旁忒修斯樂團的演唱對路人來說不觀光嗎？作為觀光條件的移動性，也同樣帶來外地的創作者，地方與移動性早已攜手並進，成為混種的一環。作為外來的觀眾如我，看完演出後，似乎無法在知識上多理解鹿港些什麼，最多能在行路時，從主要引

路人黃子溢的口中撿起一些碎片：九曲巷是為避殭屍的故事、五營管轄分明的結界之說，或轉述在地人對舊港溪污染的警語。

顯然，在地方的諸多取徑中，狂夢藝術沒有要劃定疆界、訴諸文史，也並不摸索物質、尋求襲產，作品不給你講途經眾多廟宇的歷史淵源，卻讓表演者在田都元帥【2】前一字排開慎重祝禱，讓提燈引路的舞者在轉角廟宇停下腳步，低頭斂眉、掌心合十；作品鮮少告訴你駐足之處是何方，卻能在磚瓦廢地上以肢體重建一座彼時的家屋與生活；作品沒有邀請地方鄉親說一個自己的故事，卻在龍山寺前廣場流轉了一輪地方成長、生老病死的人生場景。作品召喚了地方的普遍經驗，以此更改觀光上習於安置於紀念碑物、歷史建築的記憶。

以身觸界的表演者，同身共感的觀眾

下半場的演出脫離小型道具，表演者開始以身體蔓延至空間中的物質，在柏油路上滾動如輪軸，在廢地鋼架上攀爬懸掛，在漫草間任土石摩娑，前一秒黃子溢還在你身邊說話，一轉頭，他已躍上路邊紅磚高牆行走，下個轉角，他又身陷廢輪胎堆裡，身體每每出現在日常中不被認為是可被安放之處，於是身體觸界、越界，突圍了空間作為景框。

《鹿》也一併挑戰觀眾的越界，首先，觀眾的身體屢屢被調度：如「一二一二！」左右腳步的指令，或煞有介事地讓觀眾蹲下再站起，一聲「有求！」接一句「必應！」；其次，演出共歷時四個半小時，從表定六點到九點，一路推移到十點半，雖是意外推遲的結果，卻實具挑戰（走到好需要含顆糖果！）。超時的現場、過載的人群、未能收斂的安排，在在顯示製作的感性有餘、節制不足，卻也正因如此，令人感受到馬戲（circus）一詞字源所指，在圓形場域奔馳而不斷堆疊陡升的能量。於是，當最後來到鹿港溪畔，吞火與甩火球不會只被當作一種奇觀，因為，觀眾並非觀之以閒散與餘裕，觀眾的身體同樣正在越過日常能量與意志的邊界。這個時刻，看到貫串上下場的黃子溢仍毫不停歇，飄盪在髒汙的溪水、滾落自岸邊坡地，當看到他手中甩動的立方體燃燒起烈焰光火，實在很難不熱血沸騰、感同身受。

於此，地方不再僅是一個被探詢的對象，透過身體，成為一種認識世界的方式。

註：

1. 「在現地編創計畫」是由狂夢藝術團長黃子溢 2019 時提出的，2020-2026 六年編創計畫，「走跳台灣各地，收集田野素材，邀請觀眾一起參與作品。並藉由現地形式提出觀點，探索土地歷史、城鄉空間、地方居民、社會現實之間

的連結與反思，實驗創作出將當代馬戲、肢體劇場、台灣日常、觀眾一同包含在內的作品。」節選自狂夢藝術網站：<https://reurl.cc/ERzMrn>。

2. 田都元帥是道教中的戲神，為表演者的守護神。

17 採（採）真實之地，登虛幻之山——《聖母、鹿仔魚和一座山丘》

演出 | 耳邊風工作站

時間 | 2022/8/7，16:30

地點 | 台南美術館二館

有一則關於鏡子的描述，是這樣說的：我向鏡子裡望去，發現自己位在鏡後開展的非真實空間裡，回望向自己，亦即，我在我缺席的地方看見自己，而看見的條件是那面鏡子，透過來回的往返，重構己身。理論家將施展鏡子特性的地方稱為異托邦（heterotopia），都市論者則以此作為隱喻來說明城市具有將人類自我主體、慾望與社會意象反射回來給我們的能力。

現代建築裡的地誌劇場行動

《聖母、鹿仔魚和一座山丘》（以下簡稱《聖》）便試圖鑄造這面鏡子，將虛擬、真實、再現的城市碎片同時呈現與倒轉。作品從台南美術館二館的地下停車場蔓延至五樓，創作者將此垂直穿梭喻為一場攀登，觀眾身綁「聖鹿山健走隊」布條，步隨導遊，頸掛耳機，既穿越、也混身於湧向亞洲地獄之門【1】的旅客。

耳機的敘述讓觀眾與館內訪客自我區隔，當觀眾有意識地追隨身穿紅衣長裙、眼蒙黑布、手持黑傘的「死亡的神明」、「我們的母親」的舞動身軀，美術館的訪客也跟著（不知所以的）攢聚、移動、跟拍，耳機裡傳來小法鼓的念唱，喚向天上聖母。然此際，一群混亂擁擠、目的不一的諸眾隨紅衣女子搖來盪去，聽、視、觸覺成為迥異且混雜並列的文本，提問昭然若揭：人們朝聖的究竟是何方聖母？是只能藏在耳蝸拍打的前現代精神歸屬之咒念、是在現代美術館場館中並不違和的肢體展演、是匿身在展場間的殭屍與鬼怪群像，還是，追逐的人群其實也沒想過這個問題？

持續攀登，三樓的挑高設計形成飄浮在空中的三角錐空間，跟著耳機的指引將想像填進空間之中：潛伏於流動的島嶼、登臨北緯 23 度的山，瞥見的卻是沉於南半球的巴達維亞號。烏有之鄉並非全然烏有，它挪移、縮放了經緯與尺度，使城市的歷史牽連向更大的版圖。如果說地誌學是對地景連續性的追尋，《聖》的地誌劇場行動，則如同停車場裡摺疊海報紙的偽廟宇人員所暗示，是先將地景的皺褶拉開攤平，再重新取樣堆砌打磨，置放於舊城區地景中嶄新聳立的建築體。

鏡的隱喻與實體

此外，鏡子除了是作品的隱喻，它也在整場步行之初作為提示與邀請，以實體之姿頻頻出現。不論是表演者在地下停車場對車道廣角鏡的停留與凝視，或是一樓大廳無數個被捧立、直直面向觀眾的半身方鏡，乃至於耳機裡的敘述者，「我就在這鏡子之中」、「凝視自己加上時間就逐漸的形成一面鏡子」，提醒著：我們必須身處實境，也得踩入虛幻的鏡中之界，來回地進出。作品不僅是創作者單方的展示或調度，也不斷召喚觀眾一起加入，成為在異托邦思索的行路人。

所以，聖鹿山顯然無從查詢，卻可自我錨定，耳邊風長年致力於地誌劇場，行動的場域常是在舊城巷道或消逝的地景之中，《聖》則進到現代性建築裡對城市進行提問。回到鏡子隱喻，城市具有將人類主體慾望反身打回來給我們的能力，城市地景的改變，並不只歸因公部門基於城市發展的決策與考量，也是人群慾望的現形，然所欲為何？在圖書資源室出現的耳機裡的敘述者我，置身於文明累積的象徵之地，他卻像仍在尋求答案的困惑者，在透明的隔間、在空白卻又過載的紙張上尚未得到解答。

最後的攻頂，薛詠之與大恭兩名樂手的對弈無比精彩，但對應於整個作品，於我卻形成結構的缺角，因為當觀眾在圖書室裡繳出身上的耳機，踏出玻璃門，進入販售物品與餐飲的商品化空間時，雖然演出尚未結束，但異托邦彷若戛然關閉。當舒適地喝著飲料、被樂音環繞時，願一路攀爬而上，在身體與思緒創建出的敏銳，在望出去熙來攘往的城市裡，不會太快被洗刷掉。

註：

1. 臺南市美術館 2 館與法國凱布朗利博物館（musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris）共同策畫「亞洲的地獄與幽魂」展覽，引發參觀的熱潮。

18 一封致部落的情書——《熊下山 A ! qlahang kumay wa》

演出 | 山東野表演坊

時間 | 2022/9/24，19:00

地點 | 花蓮縣萬榮鄉西林村支亞干部落

工寮前篝火閃動，故事沿今昔兩軸展開：一位想透過拍紀錄片拼湊病故母親生命圖像的女兒，經由叔叔阿貴、劇中今昔時空交錯的串接者，憶起兒時友伴 Amiq 與她參加摯友 Kumu 婚禮那一夜的故事。冷暖光區別現在與過往，兩個待解的謎推動戲的輪軸，一是女兒回到部落的動機：陰鬱的母親為何對成長的部落避而不談？究竟發生過什麼？另一個謎則是，不論此時彼刻，熊（kumay）下山的傳聞皆惶惶不安的包圍著人們，但承平時節、天無災荒，何來浪蕩之熊，逕自下山？

Amiq 的故事漸次浮出，她站在暗黑田地中央亮起的舞台獲獎無數，父親因礦區意外亡故、母親上山工作失蹤，閃爍耀眼的她頓成部落耳語流傳的詛咒。被安排在柏油路一側的觀眾注定旁觀，多石的土地、近處平曠而後緊簇環繞的山，一片闐靜幽黑，使張燈結綵的歡騰在諾大空間中顯得寂寥難耐，部落地景與觀演位置勾勒出抽象心境。其他幾幕就地形地勢創造出的場面調度亦極具巧思，在玉米田搖晃光線裡的大縱走，使觀眾從觀者成為景中人，又或在緩升坡由低向上望至橋面所造成的窺視感。

然而也有未足之處，橋面上下突然跨越時空的母女對話，解決母女乖隔，卻困惑了觀眾敘事的合理性；為營造時代氛圍的裝置與標語卻因無暇停下、與戲連結不深而顯得多餘。

從走讀到劇場

至此，容我先從夜裡的戲，回溯至下午的部落走讀，或者再更往前一點，回到兩年前我第一次看山東野，踏進部落，漫步在富世村，太魯閣族人細數部落遷移史，與戲劇兩條路徑輪替【1】。導覽、走讀——亦即以實際走訪理解地方——成為山東野創作的某個取向，我想這是因為戲發生的地方、戲裡扮演著的人，不單僅是演員扮演角色，而是他們就生活在其中、與此處關係千絲萬縷，且部落裡的人、地景、歷史文化亦非背景容器，它們對創作者而言是重要的潛在文本。

從《富世漫步》到《熊下山》，認識地方的任務從戲裡抽離出來，創造出與地方經濟相互支應的走讀模式【2】，以婚禮作為共同的主題，相互交織，成為彼此的線索：戲末投放的婚禮紀實影像，是走讀的入口，挖掘自父母衣櫃的七零年代影

像遺產，共聚殺豬備食與鯉魚潭風景照必不可少；在戲中困住 Amiq 的土地，是漫步途徑的生薑田、破壞土壤的經濟作物；戲裡大喊的族語，則是下午喊過幾輪的髒話……。每當下午埋藏的彩蛋顯影，便滲入我對戲的感受與解讀，正因為這樣有意識的整體設計（儘管有分開售票），作為一個走讀與戲劇皆參與的觀眾，我著實很難分而論之。

一封致部落的情書

Kumu 在結婚前夕落跑、Amiq 選擇遠離部落，兩人的逃亡都源於部落過分黏著緊密的人際網絡，耳語漫天灼傷體膚，一個是剋父剋母的詛咒，一個因賣保險被視為不祥，部落／城市成為二種生活的選擇與想像，Kumu 羨慕 Amiq 的自由，Amiq 在城市實則也未曾自適，反倒眷戀 Kumu 擁有的部落生活。

兩人在林前彼此羨慕、爭吵與和解的場景，使我連結起下午 Apyang（走讀帶領者）靦腆地說起他的歸鄉，家人問他留在部落要幹嘛？我突然理解了一些困惑：為什麼走讀不是帶我們往支亞干部落的傳統領域深入，而是在 Apyang 家的土地上，走過他四處奔走才得以復植的小米田、介紹與夥伴逐步搭建起未來食農與編織體驗的工寮，又或分享自己與寡言的父因搭建雞舍而逐漸熟稔的默契？這些看似非常私人的剖白、自我實踐的訴說，豈不正是 Amiq 與 Kumu 兩種待解人生選擇的答案？

家園本非烏托邦，但何處為家、何所安居為家？導演尉楷不再是《富世漫步》裡大同大禮部落的外來者，熟稔的支亞干成為黏著的田野地【3】，但如同 Amiq 與 Kumu 從無所安居到安於所居，是自我的選擇、協商與承擔。「熊來了！」像是漢人對小孩說：「警察來了！」、「鬼要來抓你了！」的嚇唬，不存在的熊，是自我塑造的不安、是兀自繁殖的恐懼、是部落人際網絡的織錦，是長輩問你回部落要什麼的質疑。與其說這是一場以部落婚禮為名的走讀與戲劇，我覺得更像是創作者們寫給部落的一封信，含情委婉，曲盡衷腸。

面對熊的時刻：今天就是明天，未來就是現在

和解的大結局裡，眾人在婚宴現場唱起〈明天會更好〉。弔詭的是，女兒再沒有出現，觀眾與演員一同滯留在過去的時空裡。我徒留懸念，好奇那位帶領觀眾開啟今昔兩端的女兒，最後如何在紀錄片裡擷取詮釋，回望部落？另一種劃破現實與虛構的解讀或許是，昔日角色的未來便是演戲觀戲的現在，〈明天會更好〉成為此次作品的精神喊話，而女兒便是未竟的創作者，只能以未來的實踐回答這個問題，以至於在此銷聲匿跡。

像我這樣將戲劇的指涉及其不足，與創作者的現實意圖和可能投射混為一談、將走讀時所觀察到的線索作為解讀戲劇的鑰匙，我想未必所有觀者都會同意，然而戲劇究竟應不應該只將其視為一個自我完足的封閉系統去討論（也就是就戲論戲，切割走讀與其相關言說），還是有一些戲，它演繹的場域與其複雜包裹著的、蔓生交錯的行動，注定與現實有涉？

以上觀點見仁見智，願受指教。不論如何，我想熊是真的下山了。曾被恫嚇「Kumay wa!」的小孩，終能將不存在的熊，繪出形體、附以面貌，造出一齣戲，直直面向牠，彷彿部落青年返鄉後自此地寄出一封射向自己的信——不論在哪裡遇到熊，又或是遇到什麼熊——敬請無所畏懼。

註：

1. 《富士漫步——有火的地方就有故事》是山東野表演坊 2020 的作品。
2. 《熊下山》與「阿改玩生活」共同製作，形成「支亞干部落x走讀體驗x劇場演出」模式，詳可參活動頁面：<https://reurl.cc/LM94L9>（檢索日期 2022/10/15）。詳可參《空間、凝視與在場：劇場作為一種導覽的新樣態》：<https://ntuplus.ntu.edu.tw/?p=1467>（檢索日期 2022/10/15），側記導演對創作身分與關係網絡的想法。

19 如果觀光旅遊本身就是一場展演——《沿海六個夢》

演出 | 測不準工作室 X 洄游式創作集

時間 | 2022/11/6，14:30

地點 | 集合地點：左營高鐵站

遊覽車從北高雄出發，穿過市中心一路向南，途經高密度商用大樓與居住區域，漫溯至工業區，而後迫近沿海，進入村落。《沿海六個夢》以「偽旅行團」（演出說明如是說）¹的形式帶領觀眾走訪高雄的重工業區與社區，探討石化產業與城市發展議題。「偽」旅行團的「偽」字饒具興味，表示作品借其形式而意在言外，「偽」的展現，在於旅程安排（亦即導演的安排與調度）如何迥異於一場日常旅行。

形式構築體感：偽旅行與真觀光

首先，多位不知來歷也未必自我介紹的導遊輪番上陣，除了創作者（曾彥婷、溫思妮）搭配沿途地景講述高雄石化產業從日治迄今的發展，也有其他導遊在途中上下，當車子身陷蛋黃區，日常專家房仲小恩透過一問一答娓娓道出產業開發與高雄房價走勢，坐在旁邊的市民起身分享她如何在高雄置入房產；行經 2014 高雄氣爆區域，則有手持「傅鵬倉」名牌者上車講述氣爆當晚的見聞感受。也有定點導覽，邦坑林大哥在住家頂樓款款訴說四周的發展更迭，伴隨刺鼻的空氣，重工業工廠與煙囪連綴遠方吞雲吐霧。其次，除了說明導覽，地方再現以各種方式紛陳：車行小港工業區時車內播放起機械運轉的聲景、在社區廟宇鳳鳴宮前以布袋戲偶搬演神明故事與抽籤詩、徒步行走大林蒲填海工程所在地聽著擬人化的「南星計畫」² 成為一名哀怨男子，在耳機裡喃喃自述自己從眾人盼望活成滿身垃圾。

可以發現創作者無意將此旅行努力包裝成一場真旅行，所以大部分的導遊們沒有激昂的語調、過多的情緒渲染，以節制中立、低度說明的姿態讓事件一一現身、悠悠接續。但這場交錯了真實場景、現身說法、召喚感官、轉化再現的「偽旅行」，卻創造了無比真實的觀光體感。如果回頭檢視觀光論述：「觀光產生的過程實係一連串舞台化事件和空間，亦涉及表演技術與安排。」³ 以《沿海六個夢》替換上述句子的主詞，似乎也毫不違和。

《沿海六個夢》所創造的觀光性，關鍵恐怕在於在長達四個半小時的參與歷程有約七至八成的時間，觀眾的身體是被收束包覆在舒適的遊覽車座椅中，耳朵聽著說明，凝視車窗外的標的物。搖晃的車身、流動的景致，有人手持麥克風接連不

斷為窗外配音，召喚從小到大坐遊覽車團進團出的身體經驗。九零年代末，發生了展演轉向（performance turn）的觀光，除著重於使用各種感官體驗地方（一如作品中各種呈現手法紛至沓來），另一項特點便是對特定物品與技術（如旅遊巴士、攝影）的倚重，這些物質器物具有超越身體所及的能力，觀光客便能以不同與以往的形式體驗他者世界。

遊覽車穿行南北高雄，世界變得又平坦又寬廣，附加以行程綁定、下車的時間框定，晃蕩的餘裕缺乏，於是觀眾在形式中無從逃脫於成為一名觀光客，只能從上一幕場景奔赴下一處風景。

夢者為誰？誰得以夢？

當夜幕垂下來，才發現車子並未回程，而是南下穿出高雄從屏東折返，反身撞回林園工業區。當燈火亮起來，工業廠房樓塔如白銀堆疊，燦燦閃閃，車內磅礴的音樂伴隨逼近的地景構成一場精采絕倫的 4D 體驗，魔幻非常，如夢一場。回到命題本身，行旅中我總疑惑，《沿海六個夢》指的究竟是誰的夢？「不夢不痴狂，為了夢你願意付出多少代價？」⁴ 做夢者與付出代價者是一樣的人嗎？做夢的人，是巨大而看不見臉面的國家機器，是在社區中漫步時擦肩的居民，還是面目模糊的諸眾？

特定議題總是需要宏觀社會與微觀個人之間反覆來回，以盼能見樹又見林。正是因作品中出現了多位發言的個人，使得不乏宏觀視角管道（書籍、報導、網路資訊）的觀眾，期待得知個人是如何因循自己的角色與位置，在社會體系下進行選擇、做出回應與行動。體系由無數個人連綴而成，眾生面像從不單一，它複雜地包裹著養家活口的夢、產業發展的夢、創作的夢、安身立命的夢……，誰的夢比誰的更值得捍衛、更需要被指謫？沒有人能代替別人發言⁵，但在作品中發言的，盡皆揀擇，當個體的面貌與體系之間的關係被簡化，樹與林便糊成一片，失去辯證的可能。

真實的接觸，掛念的地方

作品中最令我感到餘韻悠長的，莫過於在大林蒲放風的半小時，當我終於離開舒適的軟墊，踩踏腳步在社區、菟羅廟口食物，手持發下的地圖竄巷闖街，「大林蒲」終於從一個遷村案的地理名詞成為於我真實的地方，無法忘懷理髮店大哥笑呵呵地介紹，他自己手工打造的繁複驚人的神界造景，與店裡硬是遞給我的麥香奶茶。歸途我很難不念想，大哥與他的神佛，最後將流落何方？但可能也沒有更多了，觀眾（aka 觀光客）匆匆離場，搭上可以唱卡拉 ok 的遊覽車，一去不回頭。

回程路上導遊拿起歌本，穿插著點歌，瓊瑤的〈六個夢〉、沈從文的〈1990 台灣人〉等歌曲明顯與演出相關，反映時代與心聲。坐在鄰座沿途聊天、發餅乾、補充說明高雄眉角的地方媽媽也奮力大聲唱，被我與旅伴高度懷疑簡直就是劇組 set 好的暗樁，原因無他，如果觀光旅遊本身就是一場展演，導演成為導遊，觀眾成為觀光客，我們行禮如儀成為展演的一部分，夢的組曲響起，拿麥唱落去。作為觀光客我愉悅充滿，很是滿足；但作為觀眾，我倒有些不知所措，暗黑旅行旁觀他人之痛苦，歡愉的外衣包裹內省的苦果，或許正與產業政策和開發願景相仿。

最後，若你問我這趟旅程有什麼收穫，我想起一句古老的話，「未知生，焉知死？」在此容我超譯——未曾（能）親臨接觸猶在的存有，哪能為終將到來的消逝與死亡同感哀傷？

註：

1. 《沿海六個夢》是測不準工作室延續自 2020 年《咱的塑膠夢》創作研調計畫，後加入洄游式創作集；演出介紹則可見活動頁面。
2. 「南星計畫」為高雄小港大林蒲海岸的填海造陸計畫，現為自由經濟示範區預定地之一。
3. John Urry, Jonas Larsen (2016)。《觀光客的凝視 3.0》，頁 249。黃宛瑜譯。台北：書林。
4. 同註 1，可參活動頁面資訊。
5. 出自《沿海六個夢》節目冊中所寫，「本作品內容純屬個人言論，沒有人可以為他人發言」。

20 敘事、氛圍與流動——2022 衛武營馬戲平台「非常世界」、「非常遊戲」

演出 | 真雲林閣掌中劇團 X 方式馬戲、新象創作劇團、法爾劇團、藝術報國、郭建宏 X 野漫空間、神色舞形舞團

時間 | 2022/12/10，14:00

地點 | 衛武營國家藝術文化中心 榕樹廣場

馬戲、特技往往因為超越常人的身體使用，使觀者得以凝視奇觀，並在身體逾越安全境域摩擦危險邊界的當下，跟著屏息、掌聲與喝采。透過身體能量陡升創造一瞬之光的演出形式，若僅是純粹技藝的連環展示，便容易失去追尋馬戲精神意義的可能。2022 衛武營馬戲平台以「非常世界·非常遊戲」在榕樹廣場半戶外公共空間串連的諸個節目，或加入敘事、或以主題貫之，展演層次如光譜散現。本文除試著為馬戲的內涵與構作留下思考，也想捕捉觀眾在此平台的流動狀態。

敘事與身體的距離

《採藥記》是真雲林閣掌中劇團與方式馬戲合作的作品，有清晰的故事軸線：阿蝶為尋獲賞金高額的金蝶蛹，踏上備受詛咒之路，當情節的推動仍以戲偶的口白對話為主，馬戲便成為布袋戲敘事的附庸。就身體動能而言，相較於馬戲大肌群的使用，布袋戲偶身的動作主要依靠偶師細部的手掌指與連帶著的上臂進行操作，以使其生靈充滿，相異的動力邏輯使馬戲表演者在操偶時丟失偶的靈動，布袋戲偶如同被快速甩動的無生命體，反之，當偶師操偶，馬戲表演者則變成布景的一環（如三人肢體搭建隆起的山形讓偶身攀登）與整體情節的氣氛塑造者（如開場的節拍跟隨），淪為類似舞群般的存在。

另外，雖過去隱身幕後的布袋戲偶師在現代劇場中現身已屢見不鮮，場面的調度也早已不僅限於戲台，但當兩名操偶師與偶、三位馬戲表演者皆著鮮豔綠色表演衣在橘色戲臺前搬演，甚至偶師脫去面紗且帶表情直視觀眾，場面焦點實在過於紛雜，漸次離場的觀眾或許說明了這個令人無所適從的狀態。

不建構敘事軸線，新象創作劇團《稻花香裡說豐年》則以明晰的主題貫串各式技藝，唱一曲農家樂開場，帶出農村生活主題，以年輕男女曖昧、躬耕動作建構表演者的身份與關係，使用具農村意象的表演道具，如花布、大蒸籠、黃牛等，並進一步翻轉這些日常物質的使用：貼福字春聯的舊式方桌旋轉於腳掌之上、大小蒸籠的圓框堆疊後成為躍進翻滾的洞口、蒸籠裡的包子（道具）成為雜耍球、水牛的背成為年輕男子顯露氣魄的競技場。平凡的主題，卻透過特技創造出日常的幻想與變體，雖未能有更深入的寓意，但完整的情境設定讓觀眾得以合理串接每

項技藝，投入其中為喝采。

若說新象使日常物件變成特技物件產生陌異化與驚奇，法爾劇團的《成住壞空》則直接將人化作非人（身軀覆蓋草蓆成為蟲類、頭臉戴上小球面具化為鬼魅），或使物直接變成具有生命的偶（黏上眼珠的竹掃把），且物並不一定是與力相抵抗的存在，物（即偶）就是角色的一員，使演出富含想像與多重詮釋。從非人的蟲類、萬物生靈到原始人類出現所展開的爭鬥，權力位階透過競技比賽、皇冠配戴展示；接著文明初始，服飾象徵地位，全白衣者位高權重、著襯衫者為其爪牙、赤膊者遭受壓迫，推擠、翻騰的張力推擠著彼此的關係。無語言而透過肢體、服裝與物件構築的敘事框架下，身體技藝即是權力的展現、反抗壓迫的證明，馬戲身體已然展開敘事。

作品中數度將人化為傀儡，表現出對身體的進一步省思。慾望化身的鬼魅以懸絲桿操縱頭戴皇冠者、女表演者從被他者操控到瞬間幻化成人，宛如皮諾丘踏上真人旅途的試煉。不同於馬戲技藝對身體掌握度的展現，身體被操縱的無能為力反而被呈現出來，並透過戲劇框架揭露它存在的位置——身體並非自由意志的展現，在權力結構下，亦是受操控的所在。

異文化的並置能藉差異反身看見自己的形貌，來自柬埔寨的法爾，音樂性非常強烈，幾乎未曾停歇的現場敲擊樂聲，以旋律鋪墊情境、節奏渲染氛圍，表演者飽滿的動能與隨樂舞動的自然律動，顯出非常不同的質地。法爾時常發生的失誤（滾落遠方的球、失敗幾次的扯鈴），在台灣新象劇團嚴謹穩健、完美亮麗的演出中是看不到的，但觀眾顯然願意為表演者等待，一次又一次，在重來中為不完滿的狀態彼此見證，意外地指回成住壞空的循環命題，充滿詩意辯證，非常精采。

封閉氛圍的意境營造

上述三者都試圖與觀眾建立同在的場域與默契，表演者亮相與觀眾喝采、布袋戲偶與小朋友互動，都營造觀演的交流場。另兩個約二十分鐘的作品則不約而同地創造出封閉寧靜的內在空間，分別是郭建宏和野漫空間的《當我們開始流動》與神色舞形舞團《轉接·點》，展現小巧篇幅的馬戲形貌。

郭建宏的演出像是一場表演者的自我成長私語，場上的立方體沒有被甩動，反而成為郭建宏的禁錮、誕生與摸索之地，當破框而出，他撫觸棍棒如新生，專注地嘗試棍與身的各種旋轉與平衡，接著是火，從摩娑體膚到吞嚥，朝向危險邊界，大恭吹奏的 *Didgeridoo* 與陳宜君空靈的吟唱壯闊了場景的想像，最後環抱之姿的反覆旋轉彷彿在說，馬戲演出何嘗不是身體與內在精神並行的旅程。

《轉接·點》結合舞蹈與特技，表演者流動於空中環、地面與吊繩之間，初如魚

群跟隨、堆疊的身軀，漸漸有了主體，透過繩索在空中競逐。整個舞作以肢體造型勾勒點線面的停駐，午後若由廣場內向外望向草坪，黃昏飛鳥在後、逆光剪影舞於前，所形塑出的美感經驗，寧靜致遠。

當我們一起呼吸

懸掛在空中的馬戲棚頂裝置，意象性地將榕樹廣場半開放、曲面流體的空間收束成一個非封閉性的馬戲棚，創造出介於街頭與馬戲棚的體驗。《艾拉——第一次造訪》是觀眾唯一跟著移動的演出，從表演者竄入艾拉軀幹、著衣、搖頭晃腦，這一連串從無生命到降生的歷程，在艾拉睜眼、眾人發出驚呼的剎那，同聲一氣地為其開光。

一層樓高的艾拉所能變出的戲法其實並不多，就是緩慢地走路、揮手、眨眼，每隔幾分鐘，工作人員喊著「我們往後喔！大家注意安全啲！」眾人便「嘩——」地為其動身、停駐、再動身，她的移動頻率如潮汐牽引人群。大型偶縱然有使場面繽紛熱鬧的功能，其有機性恐怕是群眾願意讓渡自己而來的，為其開展空間，隨其韻律一同呼吸行走。

從下午兩點一路到到晚上九點，一場演出的尾端便是另一場演出的開始，沒有空檔甚至是微幅疊合的安排，使觀眾在演出結束後便快速起身往下一處前行，將自己的身體湊進其他身體之中窩坐下來。若有縮時攝影，觀眾自成一格演出，像樹洞裡的魚群，隨水流聚合——發散——聚合，當我們一起呼吸、為身體的越界屏息，因奇觀也好、為耽美也罷，如此難得，經歷一場因馬戲而生的集體著魔。