

財團法人國家文化藝術基金會

2020「表演藝術評論人專案」

成果報告書

計畫名稱 | 展演地方及地方展演：劇場與創生的能動性觀察

評論人 | 楊智翔

日期 | 西元 2021 年 11 月 05 日

目 錄

編號	發表日期	文章題目與連結	演出者	頁次
1	2020-07-08	<u>不只是路過的「地方」《迷走計畫：做伙來去羗海口》</u>	斜槓青年創作體	3
2	2020-07-31	<u>以「呼吸」實驗一個地方的可能《國際演出：她的呼吸-1+1 演出》</u>	蒂摩爾古薪舞集	7
3	2020-08-03	<u>再靠近一點·臺中在哪裡？《包在我身上》</u>	吳峽寧、僻室	10
4	2020-08-04	<u>邀 / 要誰來地方看戲？——2020 魚池戲劇節【魚池遮；戲佇遮】</u>	古蹟燒、部落聚會所、野孩子肢體劇場、阮劇團	12
5	2020-08-07	<u>重回人間·如何為人？《日月潭是一個水泥盒》</u>	林亭君、張欣、利安·摩根	17
6	2020-09-17	<u>寄予土地重生 / 聲的喟嘆《消逝之島》</u>	FOCA 福爾摩沙馬戲團	20
7	2020-09-28	<u>以往昔灌溉未至的遐想《西元二〇七〇》</u>	盜火劇團	24
8	2020-10-06	<u>空間意識互滲·創作如何可能？《原本山》</u>	山東野表演坊	27
9	2020-10-22	<u>跨越現實的空間實驗《老屋派對》</u>	藟艸合作社	30
10	2020-10-26	<u>孤獨的他者？《52 Hertz》</u>	InTW 舞影工作室	32
11	2020-11-02	<u>成為「回來」的地方《走·光》</u>	基隆城市劇場行動主辦	35
12	2020-11-30	<u>幽微地撫觸地方的溫度《香蘭男子電棒燙》</u>	斜槓青年創作體	38
13	2020-12-16	<u>觀光空間與部落身體的互文與倒置《去排灣》</u>	蒂摩爾古薪舞集	41
14	2021-03-08	<u>徜徉在地方·釋放邊界與秩序的想像《海口之聲》</u>	斜槓青年創作體	45
15	2021-04-06	<u>當「轉來 (/ tńg lăi) 嘉義」互為一種議題關係《草草戲劇節》</u>	阮劇團主辦	48
16	2021-05-03	<u>和沒有說不《沒有害怕太陽和下雨》</u>	布拉瑞揚舞團	52
17	2021-05-24	<u>不只一種聲色？《十三聲》</u>	雲門舞集	55
18	2021-07-15	<u>不作為想像的地方《窗外》</u>	台北國際藝術村主辦、許家玲創作演出	58
19	2021-08-04	<u>重新 / 從心發現距離 (感) ——2021 第四屆魚池戲劇節 魚池起駕響連天</u>	魚池戲劇節團隊策辦	60
20	2021-10-19	<u>反客為主·成家出口國際《進口人類新城》</u>	老男孩劇團	64

發表文章

(1) 不只是路過的「地方」《迷走計畫：做伙來去蹺海口》

演出 | 斜槓青年創作體

時間 | 2020/06/27 17:00

地點 | 屏東縣車城鄉海口港附近

臺灣長期在世界舞台被忽略、變透明，就在今年，一場看不見的病毒肆虐，重新定義了可見的「距離」，竟使我們這座小島從隱形的地方一躍成為世界上罕見能維持日常生活、經濟活動，一個引人稱羨（想前往）並感到好奇的國家，再次聚焦。而在疫情趨緩的此刻，報復性消費使瀕臨消失的墾丁重返觀光能見度高點，但車程僅相距三十分鐘、南下恆春墾丁必經的門戶「海口」仍終究是一個被經過的所在，令人納悶：這裡能有什麼好蹺（seh，閩南語「逛」之意）的？甚至好奇：真的有這個地方嗎？那裡會有住人嗎？

由屏東縣政府主導的「落山風藝術季」今年邁入第二屆，斜槓青年創作體於第一屆（2019年）時，曾改造一處海口村民宅及其周圍環境，為民眾呈現夜間的移動式社區劇場《正港海口味》。【1】今年再一次進駐海口，招募在地青年及邀請去年曾演出的在地長者，安排一系列工作坊及密集排練，《迷走計畫：做伙來去蹺海口》（以下簡稱《做伙》）即是此工作坊的成果呈現。【2】延續去年的移動觀演形式，徒步移動的空間尺度及時間長度皆大幅提升，展演也從夜間來到日間，除體現本演出「蹺」的演出企圖及實際行動，視覺、聽覺、味覺及觸覺等感受因光線、溫度與環境的物理差異而被進一步延伸、擴張及交融，伴隨現場非預期的日常景觀，造就這個作品所創造的觀演關係，確實深深影響「海口」在旅者心中的距離與足以想像的空間，使被忽略的所在從「路過」邁向「走過」而進展，旅者和居民也在不經意中逐漸開啟了生命敘事的代換與交織。

「聲景的建立」是《做伙》最不容忽視的存在。自演前的潮音、時空旅人般始終陪伴的引路女子到飄逸在空中的段段口述殘音，這些人為的紀錄與創作彌補了旅者對此地寂寥且空缺的不安，結合環境中意外與經安排的插曲（宅前戲水的孩童嬉笑、呼嘯而過的汽機車鳴聲及樹下教學月琴彈唱），交相之間，攤開來的海口全景舞台便不再只是沉默的他者，而是掌握話語權主動發聲的主角，地方的透明度因著耳機親密、直接的輸送，於是不再模糊與遙遠。儘管段段敘事並無前因後果相連，僅因我們徒步的路線點與點的交接（走到哪就說哪的

或誰的故事)，但不可否認，海口的模樣是越來越立體且深刻；甚至，這位主角正不斷地挑逗著旅者對地方的好奇心與初心。

聽覺之外，有一刻耳機內引路女聲（蔡宜靜飾）正為旅者訴說老村長家雜貨店養雞的趣事，老奶奶眼見一行人浩蕩走過，緩慢地從宅中走出道聲好，女聲便囑咐有空一定要進去瞧瞧與聊聊。當繞進鄰里內一處花圃時，領路的女子（朱怡文飾）【3】曾拾起一把泥土提供旅者觸摸，那是在地人兒時的遊樂場——沙崙地，裡頭有貝殼的蹤跡。再者，由海口在地長者與青年所演繹的代天宮廣場舞、廟埕孩提嬉戲場景（表演者包圍／混入觀眾）及樹下奉茶（確實有提供旅者海口茶水飲用），這些刻意或無意的安排及未完待續，處處牽引著旅者的身體觸感，在觀看之外也能親身嵌入地方的生活紋理，並從好奇心的萌發到具體被體驗與實現後，結合聲景所營造的環境氛圍，共謀出一幅「旅者想看也想玩的地方風景，居民享樂也享受的觀光氣息」圖像，使人萌生多作停留或願意再次造訪的悸動。

因此，蹙海口的過程，「那裡又沒什麼」的印象逐漸瓦解；而旅者所做的，只不過是不斷地徒步行走與觀看聆聽。如此走進地方的參與行為，看似與社區導覽無異，但又似乎難以純然地化約為常見的社區小旅行（處處盡是表演的痕跡與調度）。參與《做伙》後，不斷懷想：表演藝術能如何促使一個總是被路過的地方起死回生？故事被聆聽的意義如何在表演藝術的手段介入中被彰顯而出？猶記當介紹海口房屋特景時，【4】裡頭的年輕人正巧走出，豪邁地催起油門消失在眾人眼前。一離一進，如此自然，虛構的介入（引路女聲、領路女子）與行動的生產（故事採集後轉譯為表演語彙呈現），使地方的日常有機會成為旅者眼中的非常，「走過」便產生了非比尋常的觀看經驗，社區導覽與地方展演因而有了層次上的轉化與鮮明的差異。

然而，進一步觀察，如此敘述地方的展演手法，將有其限制及高度的挑戰，如負向的觸覺感受（天氣炎熱而體膚濕黏、長距離徒步行走、因燥熱而難以聚精會神）、展演空間的各式干擾（交通安全、環境噪音、耳機斷訊），及以徒步路線為導向造成敘事軸線破碎凌亂等。因此，可能前來參與《做伙》的觀眾（／旅者）將有受限於特定對象的隱憂（耐熱者、耐走者、本就有興趣者），且排除了部分的潛在觀眾（如身障人士）。不僅如此，受限於器材數量（耳機）與觀演品質的維護，《做伙》觀賞人數並不易擴增，其戲劇製作的本質（經費考量、人員行程安排），也不易如一般社區導覽能定期開放諸多場次。

可以說《做伙》所開展的地方想像雖足以敞開接觸之門，倘若將來欲有延續型演出計畫甚或要與地方發展（創生）進一步鏈結，從走過朝向「待過」邁進的話，【5】應可再進一步思考徒步移動及定點式展演的比例分配，及文本與空間的敘事關聯及布局方式，或許能更加豐富觀演對象的背景，並吸納難以親近或游移於地方活動的觀望者。

生活不在他方，而在地方。

被忽略的地方如何再次聚焦，《做伙》提供了一種可能的參照方式（社區導覽結合表演藝術 / 多重感官體驗故事），而當居民把海口的故事交給旅者後，後續海口將如何繼續被書寫與閱讀？旅者的生命又將產生何種質變？尾聲，在地表演者邀請所有人共同享用海口家常——鹹粿與豆菜湯，特殊的甜辣沾醬與鹹香氣息促使觀演關係轉向對食物的生命敘事交融，無意間，外來的他者與在地的主人自然地展開了對話，海口因而不再遙遠，一旁的市集攤位【6】似乎也多了更深一層的展設意涵。那些商品，賣的是靈魂、被吃下的是真實存在的人生。

居民眼中總是被經過的地方，透過《做伙》引動了眾旅者共同的親身巡禮與參與，寂靜的風景因而產生了久違的盼望。當在地表演者拾起晾衣場上的衣物，隨音樂邁開步伐列隊舞動穿越旅者時，我所見的是滿滿的歡快自信與居住在此的幸福光榮。那時，不只為海口感到欣喜，更劃開了對家鄉的探索慾望，眼眶中有濕潤的感覺，和豆菜湯的滋味，竟匯流成一片沙漠中的綠洲。自此，海口便不再只是一個路過的地方。

註釋

1、演出環境相關影像紀錄請參考「斜槓青年創作體」粉絲專頁：

<https://www.facebook.com/watch/?v=902894343434913>（檢索日期：2020/07/01）。

2、根據「斜槓青年創作體」粉絲專頁上所說明，「做伙來去惹海口」戲劇工作坊於今年五月舉行，內容包含：（一）海口的身體課程、（二）遊戲身體的說與演、（三）誰來說故事，說誰的故事及（四）我的故事，我來演，一共四天、每天兩小時的課程。六月則為連續的密集排練及彩排演出。

3、蔡宜靜及朱怡文是今年第二屆落山風藝術季其中兩位進駐的藝術家，在《做伙來去惹海口》演出中，領路的朱怡文自始自終不語，僅運用肢體語彙敘事與連結各走訪地點，有別於僅出現在耳機中的引路女聲蔡宜靜。換句話說，旅者可見及可聽的帶路對象，是一分為二且同步的存在。

4、過去，海口居民因未有充裕資金可興建屋舍，多半會將梁柱的鋼筋向上向外預留一大段，以利將來可再增建二樓、三樓，但常常在金錢未到位時，裸露的鋼筋便遭受風雨鏽蝕，而形成獨特的建物鋼筋外露景觀。其次，因此地長期有強勁的落山風吹拂，家戶皆會強化門窗的防風設計，二樓陽台的門窗於是多半會再加裝鐵捲門，且為向外傾斜的角度，以抗強風。

5、演出進行到中後段後，所有旅者被分為兩路，取下耳機，各自由一名在地青年帶開。筆者所參與的路線，由一名鄰村的少女帶領認識一位海口村的中年婦人，眾人在少女口中成為「帶來的朋友」之角色。少女與婦人談天時，多次出現「海口是個好地方」、「要多來海口走走玩玩」等喚起旅者注意的語句，婦人更是拿出嫁娶時母親傳承的紅玉墜子，一把鼻涕一

把眼淚的描述對母親的思念及久居海口的心得，並希望少女能早日找到好歸宿組成家庭。處處皆外顯著，本演出希冀旅者能再次來到海口，也許再挖掘其他故事，或許也可以住下來生活看看的隱性企圖。

6、《做伙來去惹海口》為第二屆落山風藝術季藝術進駐成果呈現，同時亦有其他兩組進駐團隊（廢青不廢、臺南藝術大學建築所 GroupB）呈現瓊塑創作作品及順風三號移動餐車等成果，期間主辦單位亦安排了進駐過程之策展、物產市集、親子市集及音樂會等周邊活動，由於展演空間有所重疊，環境中可見的事件及體驗性活動不可避免的，似乎隱約間也被囊括入本演出的範疇之中，或體現著故事中的海口記憶、味道與聲音。

(2) 以「呼吸」實驗一個地方的可能《國際演出：她的呼吸-1+1 演出》

演出 | 蒂摩爾古薪舞集

時間 | 2020/07/19 19:30

地點 | 蒂摩爾古薪舞集劇場

1 是誰？1+1 又是什麼？邁入第三屆的「TJIMUR 藝術生活節」由位在屏東縣三地門鄉的蒂摩爾古薪舞集策動舉辦，包含多場各領域藝術國際工作坊、論壇、交流酒會及演出等活動，《國際演出：她的呼吸-1+1 演出》為此連續十四日不間斷的藝術生活節最終場節目。為何以「她的呼吸」為主題，策展人同時也是舞團團長的路之·瑪迪霖於演後解釋道：「我是我媽的女兒、孩子的母親、丈夫的太太，同時又要經營舞團，我太明白，一個女人一生有多麼多麼多的繁雜事務要處理，我多麼希望能有一個地方能歡迎所有的女人，到那裡喘息、呼吸，享受藝術生活，地磨兒部落就是這樣的一個地方。」

顯然，「1+1」不僅代表著本作的基礎結構，【1】更同時指涉了「我」與生活環境 / 情境在置換後的化學反應。於此，展演所處的場地便有絕對不容忽視的重要性存在；甚至，那個「+1」背後所締造與連結的遞增空間，在整場觀演關係中，妙趣橫生。

於地磨兒部落甫開幕的「蒂摩爾古薪舞集 Art Café Life」一樓黑盒子劇場進行演出，在窺見明潔光亮的一方純白地板前，將會穿越一處販售各式琉璃藝品的空間。從進入前的傳統古樸色調到劇場內的極黑與極白相交，網站裡那段「以排灣族文化為主體的當代職業舞團」介紹詞【2】在空間中表露無遺。觀者被指示於四周席地圍坐，各自聊著天，國籍與族群組成的多元程度，令人幾近忘卻外面世界正在上演的新冠疫災。中英交替的開場語在極簡冷斂的劇場空間內迴盪，開演前於是掉入一場幻境擺盪：這裡真的是那個隘寮溪旁一堆土雞城的山地門？山川琉璃吊橋就在附近？他們是住在這裡、今天剛到或者已經來上好多天？我期待看見什麼？他們又是為了什麼而來？伴隨女性長輩悠吟的家祭歌聲，我的「1+1」經驗就此展開。

第一段作品《誕生》從既簡單又深遠的提問「我是誰？」展開，全身抹白、驚恐神情、蟹足、扭曲、弓身，日本籍藝術家我妻·惠美子 (Emiko Agatsuma) 纏上些許抓皺的白布正於腿、腰、胸及拳上，彷彿尚未洗浴的初生嬰孩又似超脫俗世的眾魂極相，自場上正中央的大黑點一路以怪奇或原始的姿態走向角落的旋梯，迎接一具肉體——蒂摩爾舞者蒙慈恩而來。肉體帶有半抹白面，先是尾隨效仿舞蹈者疲弱異質的身體繞行，剎那兩者同時向地拍出巨響，召喚觀者轉入慈恩的身體世界，在競爭、翻滾、拉扯又牽手交跳的高速動態後，蹲坐相

視，分離。極其直接的身體慣性交換與實踐具體而微呈現出兩個「1」的實際存有，及其養成的差異，兩人在動作細節的呵護與銜接過渡處的處理令人印象深刻，想必在肌肉使用方法上的交流下足功夫，表現驚艷。相較之下兩者相加後各別的身體變化便不易察覺，或可說似有強流與弱流之分別，我妻·惠美子的舞蹈身體使用在慈恩身上所展現的可塑性似乎更為被彰顯，相似情形亦可於第三段作品《暮然回首》中瞥見。演後座談時，蒂摩爾舞者江聖祥提及，與雲門舞集創始團員鄭淑姬合作身體實驗時，沒有學過太極導引的他，因而更加虛心、賣力地向老師學習，鄭亦回應蒂摩爾的舞者訓練相當紮實，短短十日竟可將複雜的太極動作流暢紮實呈現，連她在排練演出中也需靠江的暗號提醒，才不致忘卻動作。由此對話回顧《暮然回首》，在源源不斷的禪味鉢音裡，流動的身軀、和緩的運氣、互補的結構、或相倚或推送、或拉伸或伏地，在無語沉穩的彼此觀照中，一男一女、一長一少、且剛且柔，更多的身體加乘變化表現的確是存在江聖祥超乎想像的身體學習能力與協作恆毅力上，而另一方面也顯見，鄭能從江身上「+1」到多少程度有其舞蹈經驗上的限制。然而，兩人確實共創了一個足以將觀者視界遁入膚肉底下更深一層筋骨意識的情境，浸濕了衣料、滴流了滿地汗液，那些可見的付出反映了舞者對身體、對自我、對彼此的認同與憐惜。

接續，由臺灣藝術家林安琪與蒂摩爾舞者舞祖·達卜拉查茲合作的第二段作品《「」》，以及比利時藝術家 Heidi Voet 與蒂摩爾舞者楊淨皓所合作的最後一段作品《快速人生》，兩者相較前述有更多物件的置入，筆者以為有其對話空間。林在演後提到行為藝術必須具備精神力，負有「就是要去做」的執著與使命，如此特質在楊的演出中處處可見。他在 Heidi Voet 的指示下削去一顆西瓜的表層，並將瓜皮如拼圖般運用橡皮筋重新綁上水泥球面，可想而知那皮有多滑，雖身為舞者，他仍在眾人通明注視下以極其日常的動作完成非比尋常的表演。而身為視覺藝術家的 Heidi Voet 則以非日常的經驗為日常物品開啟創作的的使用可能，藉此喚起觀者對當代及其全球化現狀的批判對話。依此來觀照舞祖便可發現，在他穿上女性高跟鞋並背負石板弓身低頭吹奏鼻笛時，這些物件組合與使用正彰顯出舞者的表演性、對「我」的探尋及物質的身體規訓三者對全球化文化的壓縮和膨脹，正巧體現了 Heidi Voet 某方面的藝術實踐關注對象。以此交互檢視，可見《國際演出：她的呼吸—1+1 演出》並非是每段合作各自獨立，在差異極大的風格下仍有在生活節期間共同生活、創作、交流身體經驗的對話外顯。

其中，值得注意的是，林安琪在《「」》中先是運用觀眾手機移動的光線，將印在體膚上的枝葉影痕用麥克筆記下，又裸裡上身將胸口沾濕，於黑牆面印上宛如男性生殖器的連續乳印。對比正在枯樹落葉堆中重複執行前述行為的舞祖，兩人看似毫無關聯，卻可能是整場演出中得以誘發最多延伸討論空間的段落。對於框架，或許各自解讀，但在同樣徒勞無功的反覆勞動裡，他們已為這個地方留下最具挑釁張力的長沉默。

長達兩週的生活節每日上午除了是各藝術家身體實驗的排練時段，劇場三樓新開幕的咖啡餐飲空間則另有提供預約參觀排練的名額。透過在地消費結合開放排練，不僅具體實現藝術的地方參與，更是為地方創生播下種子及肥料，也許《國際演出：她的呼吸-1+1 演出》的票券早在演前幾日便已售罄並非偶然，而是實驗成功的跡象之一。

第三屆「TJIMUR 藝術生活節」不僅提供一個予人得以呼吸的場所，更有意識地欲開啟深耕地方的身體及場域實驗。四段演出由於可工作的時間有限，想來必有更加完整及縝密的成長空間，然而以邀請人進入部落參與獨有的藝術生活感為發想來看，「她的呼吸」的確已達目的，空缺的部分，有待明年在場域更加出走、回歸部落以後，乘著今年「+1」的遞增基礎能與地方產生更多向度的震盪與交融，逐步從呼吸邁向「深呼吸」前進，實驗一場更具地方感的國際藝術生活節。

註釋

1、《國際演出：她的呼吸-1+1 演出》由蒂摩爾古薪舞集的四位專職舞者，各分別與一位受邀的國際藝術家進行為期十日的身體實驗創作交流，故整個演出呈現了四段風格迥異的雙人藝術匯流舞作。於前一日（2020/07/18）同一時間同一地點，則有先安排一場藝術家的《國際演出：她的呼吸-一個人演出》。

2、參考「蒂摩爾古薪舞集」官方網站：

<http://www.tjimur.com/22296382632628034269348993231730435.html>。

(3) 再靠近一點，臺中在哪裡？《包在我身上》

演出 | 吳峽寧、僻室

時間 | 2020/07/26 16:00

地點 | 臺中國家歌劇院凸凸廳

透過臺中國家歌劇院新藝計畫，僻室在今年七月十一日至七月二十六日期間，展出在臺中多處田調後的模型空間展覽《包在我身上》，除安排藝術家現場導覽，另於展期結束前推出同名戲劇節目的演出。演出是一齣三十分鐘的獨角小品，文本將廳內五處空間創作化為一則則生命故事串接，使觀演過程同時也被動接受一場展廳導覽；因此，以下書寫將把展覽作品與演出節目視為一體，畢竟表演空間即等同於展覽現場，文本亦為其延伸。

幾分虛構幾分真實不得而知，不過從田調的空間範圍、轉化創作的意圖及形式到展覽空間中的互動展演，令我不斷尋找的是：轉化再轉化，創作者試圖凸顯的「臺中」究竟是一個怎樣的地方？什麼樣的觀看角度，才會看見不一樣？又，隱隱約約的返鄉召喚，該如何透過表演藝術奏效？諸多疑問，於演後仔細欣賞展品（ / 舞台場景）時，有了一些蛛絲馬跡。

先往前推一點，入場後先是渡過一處寫實鐵皮屋場景，隨即迎來一位自稱包姨的卡拉 OK 老闆娘（楊宇政飾）熱情招呼人客（ / 觀眾們），她身著滿版向日葵窄裙洋裝配上捲翹髮型，灑脫自在感油然而生。凸凸廳宛如巨大冰宮，身處其中的我們面對突如其來的生硬炒熱接觸（點名、貼近、遞麥克風），多數人在空曠又白潔的空間裡顯得侷促不安。失去酒精的催化，熱鬧的台式卡拉 OK 電子配樂、七彩霓虹燈、紅地毯舞台、風情萬種的伴奏電視 MV 等象徵性物件雖綴滿空間，卻仍使觀眾與包姨始終隔著一段觀看的距離。充滿社交身段花蝴蝶般的她，在一首首唱出人生甘苦的歌之間，依序道盡初戀男友死去、在臺中西餐廳打工、到臺北被騙錢決定返鄉以及回到臺中開店創業的辛酸血淚。或許是演出時間限制，也可能為凸顯隨興、鬆弛的情境，敘事偶有跳接、突兀不明的情形，然而隨著時間推移，不難理解，透過包姨的生命故事，創作者亟欲傳遞「返鄉打拼」的可能性。那個「鄉」直指臺中，但隨著人口高度移入並超越高雄，成為臺灣第二大城以後，這種催眠能收服多少人心？或者，呈現出了某部分臺中人的共同記憶（要往更大的城市而去才更好）？也許答案與觀眾各自的經驗有關，也或許在探究之前，必須綜合展示作品來觀看。

六處創作包含入場時的貨櫃屋、展演主場卡拉 OK 舞台、來自漁港記憶的冰箱、以塑膠簍搭建而成的神龕及結合竹架帆布與投影的候車亭，另有入場前的一處公寓大樓管理桌。共通點在於，每一個作品皆有一處微觀模型，如冰箱旁保麗龍盒中的魚貨身上，有小巧精緻的

漁船捕撈場景；又如神龕一隅置有隨身小包，敞開的包口，可見凌亂的零錢鈔票上有開車到攤位採買的場景；觀眾所在的卡拉 OK 區，桌上菸灰缸內亦有在戶外享受現場演奏的景象，一旁有未熄的菸蒂。

這些必須靠近再靠近、仔細觀察才會發現的舞台陳設，改變了我們習以為常的劇場觀看，採取將敘事場景凍結濃縮、挪置、重現，逼人用不一樣的距離來靠近場景，重新認識熟悉的地方。不過那個彷彿小到不能再小的場景再現，除了令人訝異的工藝及對空間創作的掌握能力，究竟「臺中」哪裡不一樣？手冊中所言：不同場景的縮小模型世界也正翻轉著我們對臺中的樣版印象，【1】似乎不易察覺。以背包內物品的微觀世界轉化為極小化的地方場景與故事，固然有其浪漫、可看之處，不過對於景觀的處理卻倍感可惜，貨櫃屋、卡拉 OK、漁港、神龕、候車亭這些組合似乎在臺灣其他地方（如高雄、基隆）亦可看見，關鍵在於，更細緻的在地差異或足以呈現地方感的隙縫在微觀中被縮到更小更小的地方去了（幾乎是肉眼看不見的尺寸）。於是，展場內的臺中，不僅無法聚焦（也可能是田調空間過大【2】），也尚徒留在創作者眼中的想像情境裡，真實、精湛、可愛，卻也模糊、空泛、不踏實。彷彿更近，事實上卻近似發散了。

再回到表演本身，包姨有幾句台詞令人耳朵一亮：「『故鄉』總共幾劃你知道嗎？二十劃，但我卻永遠寫不完。」、「人生不要只是往前看，背後有好多好多東西哦。」，其中唱著「火車漸漸要起走 / 再會我的故鄉和親戚.....」時，將林強的〈向前走〉前進大城市、迎向更美好的未來與期待之情緒，安排在她對台北失望，準備回到家鄉臺中重啟人生的段落，十足驚豔，確實以歌的記憶情境翻轉了「返鄉」與「展望」的想像，令人動容，且也發人省思：一個地方該待多久能成為家鄉？一個離開良久的家鄉，回去還能如何盼望？歌曲神來一筆，挽救了稍嫌疲乏的刻意笑鬧。

文末，延伸開頭的提問：要多近，才能看見一個地方？展覽透過現地演出，該如何更加彰顯無法言說（或不必要言說）的作品概念？我想，《包在我身上》試圖透過創作凸顯地方的異質與新貌，或許尚未抵達目的地，然而所開啟的地方創作方法與可能的提問空間，仍具有一定程度的新 / 心意。雖然小小短短的，演出卻也相當耐人尋味，值得再靠近一點看看。

註釋

- 1、參考《包在我身上》電子手冊：https://issuu.com/npac-ntt/docs/_____ying（檢索日期：2020/07/28）。
- 2、根據電子手冊說明，《包在我身上》創作團隊所走訪的地點包含：龍井中港地磅行、梧棲海口腔協會、中區、大甲、梧棲漁港及西屯區等地。

(4) 邀 / 要誰來地方看戲？——2020 魚池戲劇節【魚池遮；戲佇遮】

演出 | 古蹟燒、部落聚會所、野孩子肢體劇場、阮劇團

時間 | 2020/07/25 18:00

地點 | 南投縣魚池鄉路邊、產業文化館、大創娃娃屋、公有零售市場

由在地青年巫明如發起，已邁入第三屆的魚池戲劇節，主題從「魚戲池中央」、「轉來看戲」到今年的「魚池遮·戲佇遮」，皆直接了當地傳遞出戲劇發生的所在即是戲劇節興辦的理由，渴望人們透過此一平台能來到這個地方觀戲、駐足、體驗、享受，以戲劇作為手段，試圖行銷「地方」未曾公諸於世人眼前（或未曾想像）的一片內地夜生活風景。

走入第三年，從名稱來看，該要期待一個「在魚池」的戲劇節就好，抑或是「有魚池味」的戲劇節呢？自黃昏轉入暗夜，有趣的風景除了預先安排好的節目外，成排高掛整齊畫一的魚池形象商圍燈箱逐漸復亮、一大群浩浩蕩蕩的外來者行走在巷弄中輪替換場（而且還兵分兩路），一個點亮索然無味的寂寥夜色，一個重啟商家與居民炯炯的目光，究竟哪個風景更令人意外？究竟是誰在看誰？是要誰來看誰？又是誰需要誰？一切的一切，在不若都會區容易、快速抵達的魚池，又操演出怎樣的藝文供需法則？時間的安排、參與的方式及節目的策畫是值得切入其中的關鍵。

戲劇節的時間

連續兩週末（7/17-19、7/24-26）共六天的演出，訂於晚上六至九點進行，雖於六月起即於魚池戲劇節臉書粉絲專頁介紹演出團隊及節目，卻遲至七月十四日（開演前三天）才公布各演出團隊的確切日期，但仍未說明各節目真正的演出時間。令人納悶：莫非是每個節目將各演三小時？或是將重複演出多場，於三小時內可自由移動觀看？（網頁裡所分享的阮劇團粉絲頁演出資訊卻又寫時間為晚上五至十點，究竟是幾小時？戲劇節又該如何觀賞？）於第一週演後，網頁公布注意事項中提及「演出將進行約『一百五十分鐘』，因參與方式為『團體行動』，如果中途離席，無法繼續參與後續演出……」【1】，筆者在前往觀看第二週演出前，因此貼文，終於較能理解屆時觀演的方式。

在地方籌備戲劇節固然有其更高度的挑戰，舉凡社區居民與公私部門的溝通、資源籌措與分配、演出團隊的邀約、外部環境的臨時變化及分散四處的團隊成員溝通等，還有高度不確定性的「究竟有多少觀眾會來？」（將影響團隊如何分配觀眾隊伍、路線，並連帶須及時調整當日所有劇團各演出場次）然而，演出資訊的紊亂模糊，不僅牽動著外來觀眾的參與意

願（造成雙向牽引）、可能困擾合作劇團的表演安排，更緊緊「魚池戲劇節」所建立的品牌形象。作為一個地方品牌，能越發壯大並跨步走至第三屆實屬不易，倘若能降低資訊的誤差、提升與觀眾接觸的介面服務品質，或許將能進一步提升觀賞人次及觀演感受，亦將黏著未來延續辦理時觀眾對品牌的信任忠誠度。

此外，關於時間，著名的觀光景點「日月潭」即位於魚池鄉內，距離演出地點交通時間不過十餘分鐘，開演前，相當適合安排一趟地方小旅行，而筆者也確實在觀眾中，發現到日間同搭遊潭船隻觀光的人群。演後早已邁入黑夜，魚池並非如都會區交通便捷，撇除在地或近地觀眾，外來者能有多少人選擇留宿一夜，或隔日再次欣賞不得而知，【2】不過主辦單位有意識地推出包套行程供選擇（包含車票、住宿、門票及小禮），即意味著演出時間是有意安排便於銜接其他旅遊行程的。

同時，肯連續安排多日在夜間進行，除了深具膽識、勇氣外，也開啟了不同程度的魚池夜生活經驗與消費空間（擴增在地居民晚間娛樂的選擇、創造遊客來訪的遊程安排、提供觀眾走入地方生活的契機）。有了需求與供給，便迎向了地方的創生機會，從親身前往、參與到投入的進程，「居民—遊客—觀眾」互相滲透彼此的身分，使走在魚池街道上的三者早已難以切割，這個不易與不必，筆者以為是本戲劇節最津津有味、事後還會回甘的標誌性經驗。

走入「地方」場景

買票看戲是觀眾習以為常的慣性，遊客則是習慣在移動中經驗非慣習的生活，而居民異於兩者的是，同樣一條街百走不膩，卻也可能百無聊賴，因為那是活生生的生活，並非戲劇中的「寫實」。

付款後，觀眾取得一張印有空缺詩句的小卡，被分配入魚、池、戲、劇四隊，每隊皆有一名帶隊者，魚與池一路、戲與劇一路，兩路所觀賞節目除順序不同內容並無差異。戲在迴異的四處進行，每觀賞一節目，詩句將逐步補蓋印完整，最終讀得「笑鬧 / （于池央暈開）、（口手眼身步） / （從）腳本（走來）、魚池 / （人海 / 彙集 / 情意）、（時空 / 佇立） / 聚離 / （劇裡）」一詩，【3】〈入場券〉成為題名。字裡行間可見人們匯聚在魚池賞戲的景象，對於親身徒步行走在街道上凝視，且有折返走的安排，不難想像總策劃者巫明如對於觀眾的調度空間，是自由無邊際、全面性敞開，以魚池公有零售市場為核心向外輻射的整體街景。劇終，觀眾完成〈入場券〉，也真正地走入地方，開始書寫關於自己的魚池故事，因有共同經驗，移動中凝視的他者成為足以與在地居民對話的對象，如此介入地方的方式並不刻意，反而由外而內在實際經驗中內化觀者對地方的認同。

巡走式觀演並非獨有，然而魚池戲劇節有別於戴上耳機走讀、付費社區小旅行等近年來臺灣各地湧現的地方展演活動之處，在於買票入場的那個「場」毫無圍限，筆者所觀看場次除了《獅子教練》有關起門來的室內演出（事實上也是全透明玻璃門），其餘節目皆在可自由進出的路口、店家進行。換句話說，中途要離隊逛市集攤位並無不可，當然居民中途晃進隊伍加入觀看顯然也無限制，加上所有演出皆有與觀眾互動對話的安排，多孔通透的觀演關係令人十足驚豔。買票以後，進入夾娃娃機店觀看安排好的喜鬧劇，同時有民眾出入門口的小吃攤用餐、暢談及進入店內打賽車遊戲機，三不五時又加入觀看、議論的獨有經驗，不是隨處可得。

另外，像是阮劇團《節氣小劇場—大暑》演出時，一旁木屐囀換蕃所【4】冒出的女童，不時在過程中走上台與演員對話（大聲回答魚池名產是紅茶的天真模樣使人印象深刻），氛圍詭妙，卻彌補了無人應答的互動尷尬，多次逗得眾人捧腹大笑，也是一則妙不可言的例子。因此，藉著這些通透，我所感覺到的並不是隨便、何必買票的困窘，更非居民也是演員的另類旁觀，反而意會到走進了魚池在地生活的錯視，有一種也想在小吃攤坐下來的衝動，或者去買一包鹹酥雞再回來看戲也不錯的落地安全感，瀰漫了彷彿是回到家鄉的輕鬆與喜悅。

在哪裡看什麼戲

回到開頭的提問，以「魚池」為名，該要如何期待戲劇節所見的戲？不得不說，剔除前述兩點有關地方節慶活動的形式安排，就戲本身的策劃與觀看前的想像是有一定的落差，原因在於：劇目與所在地方的斷裂及其失衡，「為何要在這裡看這樣的戲？」是我從頭到尾隨身攜帶的疑問。

在古蹟燒帶來的《用故事交換一份古蹟燒》中，一名流離於東京、台北、嘉義之間的臺日混血，在微醺開根樂團迴盪的「飛機要飛去哪～」唱詞裡，刻意地做著盼尋家鄉的肢體動作，敞開手提箱，射出裡頭預備好的多彩紙飛機後，隨即跳接古蹟燒進行攤車及團隊介紹。未經轉化的思鄉召喚情節擺在開場顯得生硬，豐沛的航空意象與魚池是否能產生對話也十分令人納悶。然而，接續的部落聚會所《獅子教練》也不遑多讓，一名大男孩與觀眾分享他如何發現棄置的戲獅頭，並奇妙地與其共生成為有生命的獅子教練——阿財，情節描述兩者如何相處，並推引出「1+1 太難」的生命感觸。雖說演員與鼓手在現場的表演性、娛樂性十足，配合得宜，不過其中的置入（馬步、弓步、獨立步等武術介紹）、戲鬧場面及故事本身，銜接在思鄉召喚之後，究竟目的何在？該要如何觀看、理解與連結？

不能遺忘，觀看的順序是經安排的，隨帶隊者的路線觀看具有一定程度的導覽指向性，就算兩路順序有別，為何要安排這樣的劇目在該場所發生，原因似乎也應被妥善照顧。接下

來的野孩子肢體劇場《無韻律教室—雙人枕頭版》選擇在具有社會意涵的「夾娃娃機店」演出，便格外饒富趣味。依循發展，可了解到原來兩位沒來由的韻律老師是伴侶，為了尋找那隻對方送的筆，而情緒大起大落，又不斷在快節奏的流行歌裡，用體操製造身體快感，嘲諷彼此、逗弄觀眾，將展演空間快速、消耗、聲色、歡快、隨興的質地融入節目，並引人連想此種店家的出現，表示此地的消費市場正有結構性的變化消長。打機台的居民來來去去，與前來觀賞鬧劇的我們或許沒有分別，都只是來找找樂子、看看熱鬧，希望平凡的一天能激起一些些期待。戲雖不長且鬧，寓意或可深遠。

最終由阮劇團《節氣小劇場—大暑》收尾，於公有零售市場帶來子仔樹傳說，描述婦人從年幼到亭亭玉立以後，與擬人的愛玉樹之間所發生的趣事。觀演過程有愛玉可享用，使故事更加具象，穿插多首具時代感的童謠、老歌，使戶戶皆拉下鐵門的市場迴廊霎時活了起來，食譜教學的置入與觀眾互動的橋段既不生硬，主題、形式亦與場所多有對話。事後了解，若非天氣因素，阮劇團原被安排的場地為大街旁警察局一隅戶外空間；幸好，故事意外挪至更有意義的場所，被述說表達，透過戲劇節使魚池更走入人心的機會，因而稍稍有了呼吸的空間。

綜觀整體，回顧今年「魚池遮；戲佇遮」的暗喻及包套行程的推出等規劃，比起去年暨南大學對主辦者巫明如專訪所言「我就是想讓我的父母、鄰居都有戲可以看而已。」【5】顯然早已不只如此，對於外地觀眾、遊客的召喚已具有更積極的作為。是以，戲劇節究竟想邀誰來看戲？或更直接地說，是想要誰來魚池看戲？團隊為何安排這些戲在此發生？在地居民需要的刺激，是這些故事的集合已能滿足？外來者願意來到魚池，能否欣賞到更具地方氣息或空間特質的展演？如何校對或取得更加平衡或合宜的地方創作藍圖，也許是下一屆團隊能夠深思的策展要素。

要誰來地方看戲？是誰在看誰？是誰需要誰？又該如何達到目的？在答案尚未明朗以前，魚池戲劇節仍讓人充滿期待，畢竟返鄉不易，盛開於臺灣本土的地方戲劇之花，難道不值得持續觀察與呵護嗎？

註釋

1、取自「魚池戲劇節」臉書粉絲專頁 7 月 23 日貼文：

<https://www.facebook.com/YuchiFestival> (檢索日期：2020/07/28)。事後發現，所謂「如果中途離席，無法繼續參與後續演出.....」並非實際情形，演出中途不時有晃過來走走看看的民眾，同時也有觀眾在中途離開又回來繼續觀賞的情況。

2、於六天的戲劇節中，7/17、7/18、7/19 三日演出節目相同 (《用故事交換一份古蹟燒》、《用鹽換一生》、《在魚樂魚池愉樂於此》、《獅子教練》)，7/24、7/25、7/26

三日的節目亦相同 (《用故事交換一份古蹟燒》、《獅子教練》、《無韻律教室—雙人枕頭版》、《節氣小劇場—大暑》) , 前後兩週則略有不同。此節目安排, 與發生在嘉義、由阮劇團舉辦之「草草戲劇節」極為類似。

3、括號內的詩句為節目觀賞後補蓋印的文字, 其餘文字為付款取票後即得到的文字。

4、「木屐囑換蕃所」為魚池戲劇節特別設立的攤位, 據臉書粉絲專頁說明, 名稱源自鄰近演出場地的南投縣魚池鄉東光村, 昔稱為木屐囑 (bakalan) , 是邵族木葛囑社的社址, 因地利優勢, 漸漸成為客家人、閩南人、原住民匯聚往來交易的場所。透過以物易物的方式, 原住民以山產與漢人交換鹽、鐵器等日常生活用品, 日本殖民時期遂於此成立了鄉內唯一的「官方交換所」。將過去交換物品的買賣習慣連結現代二手市集的環保觀念, 因而設立「木屐囑換蕃所」, 演出期間可至攤位上購買由附近居民提供的二手商品, 同時推廣在地文化。

5、參考國立暨南大學「R 立方電子報」臉書粉絲專頁 2019 年 7 月 19 日貼文：

<https://bit.ly/3hNGeEb> (檢索日期：2020/07/28) 。

(5) 重回人間，如何為人？《日月潭是一個水泥盒》

演出 | 林亭君、張欣、利安·摩根 (Liam Morgan)

時間 | 2020/08/01 19:30

地點 | 台北市迪化污水處理廠、台北試演場

當見證這一切的發生之時，人也正在創造這一切的發生。只是，過程有被覺察嗎？

自 2018 年起，臺北藝術節策展人鄧富權分別以「為了__在一起」、「我們(沒)有認同」及今年的「Super@#%?」為題，將該年度的藝術節所有節目注入一種共通的意識，符號是其策展論述中始終存在的鮮明印記。延續去年談複雜關係裡的模糊與衝突，括號中所凸顯的「沒」似乎與今年那串人造亂碼之前的「Super」有其呼應：在未取得(或取得不了)明朗的共識以後，人類的下一步(超)該要如何自信地往前踩下去？面對超然的未知(@#%?)以前，super 所含「更加/越」的意涵，是指日可待的燦爛還是乾枯凋零的告終警示？《日月潭是一個水泥盒》(以下簡稱《日月潭》)於藝術節策劃團隊的委託中誕生，甚至今年所有的節目皆是委託的新創作，它存在的位置可能/必須帶給觀眾的風景是什麼？生產的過程對於產製的地方，又創造了怎樣的想像與質變？

回顧觀賞經驗，演後我想起了候演室牆上，兩幅污水處理廠的參觀路徑圖，路線其一為地面、另一則藏於地底。如果汙水處理廠本身已具有環境教育功能(路徑圖上方有完整的國小、國中及一般大眾之環教課程說明)，我們為何還需要《日月潭》來包裝當前人與自然的掠奪互動？這一層包裝(/創作)，儼然與空間中詭譎的人為景觀互為表裡：為了讓更多人能夠生存，需處理更多廢水，因而有再興建汙水處理廠的必要；但人也需要綠地與良好的空氣品質，於是將沉澱池等濾水設備藏於地底，上層覆蓋一片人工植被與綠樹以掩臭氣；同時，為活絡文創產業，促進臺北國際觀光發展，【1】藝術節在以水泥建造而成的此處為民眾帶來《日月潭》演出，期待更多人能來到臺北親近當代表演藝術。觀眾集結臺北，產生新一波的資源需求，又回到了得要處理更多汙水的原點。

一層又一層的「人為」構築，在創作靈感來自疫情期間「被隔離」的《日月潭》裡，幻化為一道又一道的觀演守則：首先，觀眾被要求必須全程配戴口罩(報到時發放)；並且，暗夜裡需要跟著手持光線的人前進，一旁有位身著白素衣的男子，手捧一盆小樹；跟著小樹，創作者設定的路線為地底下沉澱池、路面公園小徑，一直到進入鄰近處理廠的臺北試演場兩處小劇場空間(前身為溫水游泳池)，不能改變觀看順序；【2】行走的時候就得走，進

入第一個小劇場得坐下觀賞一段錄像（置有幾座沙發在最後方），第二個小劇場則可自由移動或觸摸，為一混雜燈光裝置、植物、現場 DJ 及雙投影錄像等的「偽自然」場域。

這些設定，產生一種觀看情境與脈絡，一大列行走在昏暗、充滿噪音迴盪地底的靜默人群，因為素白口罩，竟宛如一群無法超渡的陰府遊魂（且被疫情及汗臭包圍），不時能聽見耳語「好臭、好悶、好暗、還沒到？」的不適心聲，抑或看見不斷持手機拍照的遊客行徑。五感雖在「水泥盒」中擴張馳騁，極其刻骨入體（觀眾甚至被動地進入代謝城市汗氣的循環裡），然而究竟有多少人在陷入情境時，甚至在幾近不見五指的暗黑裡，仍能清醒地解讀光線位移所彰顯的訊息、手捧小樹男子的各種行為（停頓、回望、撫摸牆上植栽），以及口罩欲凸顯的汗臭背後的資訊？甚至，有人直覺反應好想吹冷氣，事實上後來也得逞了（進劇場吹到冷氣，說著老早就應該要有）。看來過於寫真的沉浸體驗，在《日月潭》的部分觀眾裡，已折扣了幾分覺察人與環境特殊境遇的契機。依著情境往前走，我們可以感受到走出路面接觸植物，得以安然深呼吸的珍貴與舒適，然而就此也鬆懈了觀眾聚精會神的時機，轉往更加厭惡／不願返回地下汗臭空間的想像（於是不易於進一步理解整體汗水處理過程的意願產生），或加深「那就是該被藏起來」的潛在意識。重回人間，人依舊是人。奇想著，要是過程順序置換，那麼林亭君領著一票遊魂，自地府狂奔而上進入冷氣水泥盒（臺北試演場小劇場）後的心理意識，將有何變異產生？

而後，脈絡從物質性空間闖入虛構錄像，跟著一盆小樹在舒適的小劇場中乘坐欣賞自然，滿盈綠光的長鏡頭霎時叫人忘卻方才難挨的悶臭地獄，雨後，畫面出現一名闖入自然的紅衣白子，影幕是面明鏡，莫非我們即是她的分靈？片刻，岔開小徑進入原始，菸後（捻熄棄置原處），採集一株植物背起，一缸飄於林中的血水霎時印入銀幕。整個過程，劇場充斥人工的磁波干擾聲響及不穩定的跳拍節奏，將人越勾越深。第三道門開啟，【3】於是進入了全作的意識高潮。

之所以稱「偽自然」，鑿因於第二小劇場空間的陳設，滿布真實的大型盆栽、旋轉位移的光線，以及林亭君持續澆灌的水氣。只是，這一大場域並不令人安適，引人發顫地宛如畫面裡那盆充滿血水的大缸，所有人浸入利安·摩根（Liam Morgan）所造、紅藍光線交織生成的漸層魅紫，混雜張欣於現場創聲的多重植物音場，困惑、好奇、不安、擺盪、怯弱，我們被帶到那名白子寓世的冥思現場，盆盆植栽映照出人們盜採、偽建自然的景觀，生物與植物都被監禁在都市汗臭旁的水泥缸裡（觀演現場），角落的大方鏡與兩道延續／分生的錄像，直指缸內與缸外視角早已置換的證據。直冒冷汗，當我們欣賞著場中張欣現場 DJ 表演及其乘坐的枯植造景平台時，我們也正注視著她身旁發著可怖紅光的造音水缸，那即是所有人正身陷其中卻自得其樂的失樂園模型。一層又一層的創作包圍，在舒爽空調的吹送、如幻似夢的魑魅怪獄裡，呼吸不再變得突出，不斷下墜、進入、穿越、擴張的觸覺官能反而凌駕延續生命所必要的新陳代謝運作，感官全面地舒張，然而並非就此達到人與自然的平衡狀態，反

倒是在接收人工 / 創作的進程 / 時間流中，完成訊號編碼（聲響、錄像、光線、人的位移）與感官渴求呈現指數增長的關係程式。

也就是說，《日月潭》要面對的「Super@#\$\$%?」，不止步於人對自然的浪漫想像，而是更激進地遁入精神層次全面啟動對自然的掠奪及控制欲。作品企圖凸顯的是如此，創作生產的過程抑是。顯然，劇場化有其優越的人為掌控 / 創作空間，卻也相對地，削弱前半段置身環境足以襲捲全身的張力。倘若「超級」是今年藝術節的核心，那麼值得讚賞的是，《日月潭》所創造的風景完全顯露出人類掌控環境以及掌握人心的高端技術。只是，這是否為本作亟欲傳遞的自我及環境關懷？必須直言，觀演經驗最後導向了對室內劇場的溫柔擁抱，關於城市汙臭並無法再三回味咀嚼，遑論靠近、認識、理解及認同，所關照的自我因而更為巨大。當身處在這個地方的「我」受到比我以外的「環境」更多關注時，那麼創作本身的自然元素該何從發聲？或者說，既然植物聲響訊號已灌滿場域，甚至本尊也在現場，能有多少人聽見，甚至沉澱與共感？

遙想當初，受到名稱吸引，期待在臺北看見「日月潭」如何被使用，進而連結後疫情、未來、寓言等節目文案。最終，卻眼睜睜的看著自己進出水泥盒，舒服地吹了好久的空調，共謀創造出一幕理想的未來場景，中了自己期待的計。這是起初料想不到，也如創作者在取名時所觀察到的一樣，「大自然在這裡成為一種想像，抽象的需求。」【4】也或許，這正是《日月潭》達到的某種企圖？但更值得關心的是：離開與人世隔離的中陰狀態，重返解禁以後的人間，人究竟該如何重新定義「Super」及其未來呢？

註釋

1、參考 2020 臺北藝術節官方網站，網址：<https://reurl.cc/AqEyM3>（檢索日期：2020/08/03）。

2、事實上也沒人這樣做，也沒人預先知道演出會走到哪裡去。

3、第一道門為候演室往下走，進入汗水沉澱池時開啟；第二道門為向上走，走出至戶外公園時開啟。門的開關使用，使人工構築的屏障更為具象。

4、參考李欣恬：〈疫情間被隔離太孤獨 藝術家帶觀眾聽植物的聲音〉，《中時電子報》，網址：<https://bit.ly/3a0DBMv>（檢索日期：2020/08/03）。

(6) 寄予土地重生 / 聲的喟嘆《消逝之島》

演出 | FOCA 福爾摩沙馬戲團

時間 | 2020/09/13 11:00

地點 | 社子島

不曉得有多少人與我一樣，在此之前，未曾踏上社子島，也未曾觀賞去年同名之作。

【1】FOCA 福爾摩沙馬戲團與菲律賓藝術家理羅·紐 (Leeroy New) 合作共創的《消逝之島》成為一把鑰匙，開啟這群人親臨這片土地的契機。進入後將會察覺，這座島嶼所要談論的消逝，似乎比起觀演過程實際走過的空間更為宏觀；或者可說，作品雖從社子島出發，卻飛快地導引觀眾走入了人與環境結構最純粹的關係裡，穿透詰辯，直搗問題癥結。

「開運神機妙算」斗大寫在集合地點宮廟旁，對於世居禁限建已五十年的社子島居民而言，今年修正通過的細部開發計畫【2】是否已給予未來一個開運的機會，似乎連神祇也未必能給出眾人皆滿意的答覆；於此展開消逝之旅，是迎向尚未明朗的未來抑或回顧眾聲嘈雜的分裂傷痕？想來格外令人嘆息。宮廟正對面的破舊戲臺上，若有似無地發出三弦與二胡樂聲，伴隨女子無奈地哀吟，乘載於空間記憶的夜弄土地公【3】殘影藉聲召喚登場。兩名表演者擺弄兩桿綠棍，宛如習俗中的抬轎者僅著短褲，時而搖曳、高蹬、飛踢，又極似廟埕正在玩耍的孩童倏忽移動張望。他們劃開空間界線，蹬起橫走於立牆，領著一行人走入巷弄，同時也自土地記憶走入了當代馬戲的跨域範疇。

穿梭、繞行於道路窄巷的過程，可見沿路居民因聽聞聲響而探出門外，或跟隨、或遠望、或談論參與。周邊並未見任何商店、機關、診所或公共設施，僅有幾家仍高掛菸酒公賣局鐵牌的舊式雜貨鋪，顯然這條路線可能多是住家，也因此走著走著不禁感受起「家」的身體感。或許每個人心中都有條自己才熟悉的回家的路，一條藉由反覆往返而適應的移動途徑。就算家的定義、所在、路徑對於眾人而言有所不同，渴望回家的欲求卻極其相似，那是習慣而成自然的身體感知。走在那條路上，身體的反應你會知道，這就是即將回到家的感覺，正在靠近一種被全然地安全感所包覆、能放心一夜好眠的場所。然而，不只構築一幢家屋需要時間，適應回家的路更需要時間的堆疊。其中，以此路為核心，所輻射的關於鄰里關係、社群機能、風俗信仰等空間感知與地方感的認同，更需要大量的時間來沉積與作用，以將眾人身體力行的回家之路聚合，賦予一方土地得以昇華為心靈上共通的「家鄉」。

踩在別人的家鄉上，我們這群拔得頭籌的過客【4】該期望帶走什麼？當代馬戲在跨域創作裡，提供了怎樣的社會關注與介入？觀眾除了被娛樂，還能被如何？一切我想回到購票那

一刻談起。官網上演出場地寫明：社子島（集合點詳見票面資訊）。依著票面抵達現場便會發覺，倘若未購得票券但能獲知集合處，似乎默默跟隨也能觀賞演出。換句話說，演出過程路過的任何人想一起行走觀看應該也不會被排除。儘管所有票券快速售罄，我所觀賞的場次並無任何這樣的外地觀眾，僅有少許沿路跟上的居民與小孩。此現象凸顯著一種現實：此島非島、有路有橋，居於都會，卻也無須阻隔展演，因為空間本身即具有高度封閉性。觀眾被吸引／擺置於此，期待體驗奇觀化的身體表現，但究竟是誰奇觀？

奇幻的一景，在一處古厝前發生。幾位表演者揉捏喝完的寶特瓶，接著身體與其牽引，瓶如何扭、拋、聚，體便會跟著動靜。而後將瓶轉為接點，以身體相異的部位與觀眾相連，我是其中一位。為了維持接點不讓瓶落於地面，身體於是必須扭動。靜止當下，我看著古厝前一棟不小的三層鴿舍裡數不清的鴿子眼神，牠們擺頭、振翅，無法自由高飛的心情，稍早於同一現場表演者不斷互相支持高舉又反覆翻落的動作，似乎略曾瞥見。那麼牠是否正反應或警醒著，扭曲如我所身處的地方，正宛如牠所世居的鐵籠？我異樣的外觀來自於用完即棄的塑膠瓶，會以這樣的姿態被動物觀看，誰更加慘澹？回神，我注意到不只是鴿子，其他觀眾、巷口居民也都在注視，空間中的奇觀主體顯然除了表演者外，觀眾個體也是其一。

從置身事外的邊走邊看、被奇觀化，到意識進入空間議題的更迭歷程，《消逝之島》時而將觀眾懸置，又時而促進觀眾落地，且並不滿足於以馬戲身體作為中介角色後，僅僅帶來娛樂性體驗或煙花式效果。整趟漫遊思慮縝密，十足展現了對跨域的企圖與成效。一個地方的開發、創生與歷史糾葛，難以透過一個單一作品的介入便盡善盡美的呈現，然而妥善點出並合宜的詮釋空間記憶，未說盡的空缺依舊能在移動的意識裡，透過眼神捕捉的光景，自然產出蒙太奇的效果。

舉例而言，運用理羅·紐（Leeroy New）所製作的結構鑲嵌於窄巷內，安排觀眾必須想盡辦法破壞直立式移動的習慣來穿越（不時還會卡在結構上，但結構材質富有彈性又會不斷被絆住），在藏有多處聲音設計黃思農所布局的縱深長巷裡，可能在雜物堆中聽見似地方報導的新聞、也可能在破敗的椅子附近聽見不甚清晰的談話。不經意有幾位表演者逆行擦肩迎面高速衝過。走出巷弄豁然開朗之際，遠方出現一位踩高蹻的「候選人」，他領著所有人手持水管，變換速度敲擊節奏。那群橫衝直撞的表演者出現在成片鐵皮廠房一隅被我們圍繞著，我們越是賣命敲打水管，他們也朝著鐵皮更加用力製造更多層噪音，以及混亂的身體躁動、翻躍。之所以稱其為候選人，來自於接下來一大段台詞。他帶領大家走上防洪高堤，細數社子島看起來什麼都沒有，卻有著兩個里、三間學校、很多熱鬧的廟宇活動，以及保存良好的生態環境，距離士林夜市也不遠，要是投給他，他一定會讓這裡更好。於是要大家將手上的水管圈起，向底下河床邊的表演者投擲圈圈……。

一連串的現地創作，使在地居住的真實困境透過裝置的趣味性從作品中釋放，輔以難於找尋的聲響裝置隱匿創作的痕跡，還聲音於空間，將觀者身體經驗嵌入，而真實情緒的疊覆與擴延則來自衝撞者製造的驚嚇恐懼。當一切就緒，我們已不只是我們以後，安排一位說書人準備陌生化這一切，他既有角色又沒有角色，幽默口吻的背後，盡是令人黯然神傷的體悟：這裡的好，只有在地人明白；這裡的需求，也只有在地人理會。透過當代馬戲的身體創作解構公共空間的「正常」使用，暴露正常與否的居住正義問題，並維持一段距離提供觀眾臆測、想像、拼接，靈活感受場域在鑲嵌創作以後的問題意識，清楚呈現本作導演暨動作設計李宗軒所探問的核心：一旦聚落消失了，文化要如何傳承？【5】

當站上洲美快速道路橋墩下基隆河邊高堤，可見一位表演者立於岸邊舉起水管，向對岸遠方正在興蓋中的大樓凝望。當踏回社子島土地上，於消防隊旁空地，可見三位表演者困於扭曲變形的立方結構裡，身體歪斜、傾倒、凝固。如果聚落變遷正面臨生命財產安全與文化保存傳承的三叉路口，綠燈以後，除了往左或往右，會不會有一條一樣通往家的選擇是連在地人也鮮少轉入的小徑，暨能貫通左邊也能繞至右邊？就像社子島既有的街道紋理一樣，富有活力與人情味。既然身體在正常使用的範圍外，有馬戲延展的可能，那麼除了翻天覆地的區段徵收，有沒有依循土地機能與使用經驗逐漸優化的選項？

帶著懸念，來到橋體接合土地的扁壓褶間，拋擲空中的火棍之光捎來嘉年華式的結尾慶賀。在兩輛砂石車於眼簾經過後，包含三弦、二胡、薩克斯風、電吉他與效果器等樂聲，混雜更加巨大的各式奇幻方體、錐體、畸圓體等彈性結構，眾生 / 聲皆歡快的旋 / 懸於時空以外的畸零摺間裡。這一刻，一路的喟嘆告一段落，從開場飄著小雨，到謝幕時陽光照滿大地，我感覺到島嶼正在浮出水面，土地的氣息正順著眼前這群表演者身體的汗液，露出生命的光澤。回過頭想，身為觀眾該期望帶走什麼？眼前地面上一道鋒利的陽光切痕正回應著：該期待的，是土地長出來的溫度，在這裡，就有很多。

作為 FOCA 福爾摩沙馬戲團成團十週年鉅獻作品，《消逝之島》將社子島居民的處境延伸談論至人如何與土地互動而形構成「家」的空間百態，不落入無盡的控訴迴圈，反而呈現出「島」的可能性、開放性、包容性及人情溫度。結尾令人動容，眾聲喧嘩，卻生機盎然。

註釋

1、本作品於去年（2019）臺北藝術節共想吧系列節目露面，當時規劃為兩場次各三十分鐘，同名之免費索票演出，今年為延續之完整版作品，創作概念相同，集合地點與移動路線則有所不同。其構想更早於2018年亞當計畫，以《消逝之島的眾靈》於「新作探索」單元進行初步呈現。

2、延宕多年的社子島開發計畫，於柯文哲市長任內再次提出新方案，2016年2月底進行實

體及 i-Voting 線上投票，最終選出「生態社子島」一案成為開發走向，都市計畫書於同年 6 月 26 日經內政部審議修正通過。今年 (2020) 4 月 23 日進一步經臺北市都市計畫委員會審議修正通過細部計畫書。內容參考臺北市政府都市發展局公告消息：

<https://www.udd.gov.taipei/events/fhqekzq-10548> (檢索日期：2020/09/14) 。

3、每年固定於元宵夜舉行的夜弄土地公活動，是社子島傳承已逾百年的在地習俗，緊緊著在地居民長久以來所培養的聚落情感與社群網絡。然而，近年來因社會變遷、環保意識與土地開發等議題，正即刻面臨文資保存的問題尚待討論。相關內容與畫面可參考公共電視「我們的島」第 897 集〈社子夜弄土地公〉節目：<https://reurl.cc/N6GxEk> (檢索日期：2020/09/14)。FOCA 福爾摩沙馬戲團於演出節目單提及，排練期間曾參與該習俗活動，成為創作素材之一。

4、依 FOCA 福爾摩沙馬戲團官方粉絲頁今年 6 月 19 日貼文所示，本節目在 2020 年臺北藝術節的 7 個場次票券，於開賣後不到 1 小時即已全數完售，參考網址：

<https://reurl.cc/v1mK61> (檢索日期：2020/09/14) 。

5、參考演出節目單，頁 5：<https://reurl.cc/9X1Qld> (檢索日期：2020/09/14) 。

(7) 以往昔灌溉未至的遐想《西元二〇七〇》

演出 | 盜火劇團

時間 | 2020/09/19 19:00

地點 | 彰化八卦山銀橋

彰化建城將於西元 2023 年滿三百年，今年起陸續推出「彰化 300 古城新生」系列活動【1】。值得關注的現象是，承接古城歡慶氣氛，去年不僅彰化市公所推出《市政半年刊》官方刊物，試圖重新推展地方新風貌，也有由民間店家白色方塊咖啡店所推出的《炯話郎》地方誌，鄰近的員林市亦在同年底，由好好生活書店推出《員林紀事》在地生活影音誌。這些地方紙本刊物的復振所推進與對話的對象，無不指向在地店家與地方文化的多元面貌在讀者／旅人心中的位階，遙相呼應著行政院「2019 地方創生元年」國家戰略政策，靜靜地為地方擴音噪響。於此同時，去年在策展人葉育君的推動下，同樣能搭建群眾互動與關注橋梁的在地藝術節慶——第一屆「卦山力藝術祭」，也悄悄揭開對生活空間不同形式地想望與願景，紀錄劇場《西元二〇七〇》即是今年第二屆藝術祭與盜火劇團再次合作的節目。

今年藝術祭添上一個新主題——未來冒險王，不難了解策展團隊所有規劃的藝術行動欲關懷的目標，是彰化的下一步與可能性。然而，是想要誰來冒險彰化的未來？誰的未來有冒險的空間與膽識？紀錄劇場《西元二〇七〇》或許能看出一些端倪。演出場域選定彰化八卦山腳，銀橋底下空地。在已列為歷史建築的現場觀看半世紀後的彰化想像，透過聲響所製造的潺潺流水聲（此地古時為河道，現已無水流），以及投影所示來自預言家諾查·丹瑪斯（Nostradamus）寫給家人的信件內容【2】，大洪水的預言喚起 1959 年八七水災【3】的陰影，一切魔幻的源起被建立的完整程度，使特定場域藝術（Site-specific art）觀眾「在場」的必要性被深化鞏固。也就是說，氛圍一切的構建，唯有透過觀眾置身現場的信任與想像，方為完整，站在藝術祭期許捲動群眾移動、參與乃至文化消費習慣的培養上，如此的開場安排因黑夜的不明朗反而更加明朗了起來。

文本為十一位報名參與本演出的民眾或學生（彰化在地人、關係人與外來者皆有），各自提供生命經驗或彰化田調訪查資料為素材，再由編劇劉天涯及導演陳昶旭等人梳理為二十一個場次進行排練演出。令人感到新鮮的是，講述未來想像的故事，開頭卻選擇起自一段洪水神話說起，也就是遙遠的「過去」，並跳接此地實際發生的大水災事件演繹，建立起「預言不只是預言」的隱喻，來扭轉「想像不只是想像」的齒輪。一場一場的事件，於是宛如一波一波的潮音，向觀眾席所在的岸邊，掏洗那一層虛構的沙，抵銷眼前的幻影（表演者起初皆身著黑衣黑褲）未必需為專業表演者的事實，觀眾得以信服每一場事件本身便具有的臨場

感及其寫實成分。其中，有幾場安排特別引人深刻，如穿插在前、中、後三段的〈大佛守護者〉【4】，運用相同畫面（三組人馬，每組皆為一張板凳、一名男性背對於地及一名女孩面向觀眾）與錯落有序的聲響（台詞有時一人說，有時三人重複或切分），驚心動魄地訴說彰化大佛的身世與所交織的周圍居民生命故事，創造彷彿視覺暫留的幻象，玩味物理時間與在場的情緒波動。結合一旁歷史照片投影，使後段一句齊說的台詞意境相當深遠：我們一起來蓋大佛。那個「我們」所召之情，是關懷未來發展的動能，而「大佛」除了明喻彰化，似乎更直指著那方信仰中的理想淨土。

類似的暫留亦發生在〈未來的喬友百貨〉一景，所有演員一字排開，畫面與開頭講述傳說時一致，不過服裝自一身黑轉為一身白衣白褲，音樂也轉為具科幻感的電子成音。透過台詞，觀眾成為投資客，場上正為我們介紹喬友大廈的過去以及未來規劃。儘管所提及的消費卡、食物膠囊、VR 等科技稍稍落入刻板俗套，不過穿插曾有的傳統產業、紙本書籍等舊物保存概念，使得最後一句台詞展現了悠遠餘韻：這裡就是歷史。此處調度表現出紀錄劇場對於實際材料處理的優勢與空間：從既有的 VR 眼鏡身歷其境的特性，聯想出更為先進的某種目鏡而開創「記憶電影院」，繼而上演前面場次〈永樂街 I〉曾提到的老電影〈梁山伯與祝英台〉。一旁的投影幕旋即撥出喬友大廈主委訪談錄像，正訴說此大樓的願景與即將動工的真實規劃。如此處理不僅喚起觀眾對該事件（喬友大廈殞落消逝）的記憶或好奇心，同時在虛實之間有效地開創遐想的可能性，並凸顯真實性與在場的身體感知。於是，「過去—現在—未來」不單是線性的物理結構，予以鬆動，「現在—過去—未來」或者「現在—未來—過去」都是可能的結果，採集歷史創建未來的路徑，不言而喻。〈家鄉那個被挖的洞〉、〈春秋〉直接邀請故事主角現身舞台，踩在虛構邊緣訴說，也產生了同樣的效果。

然而，為何非得要在此演出？縱然有其空間特質足以與作品對話題旨，但觀眾席的視線事實上相當不良。近六排密麻的紅色板凳使所有人視線呈現等高狀態，觀賞時經常左擋右擋，甚至許多地板上發生的戲，可能促使不少人直接放棄欣賞（坐著看不到、站起來又擋住後面觀眾）。此外，主要演出空間除了與觀眾腳底所踩齊高的平台，觀眾正後方向下約深三公分的平台也是經常使用的空間。當表演者移動至此地演出時，所有人又需作一百八十度旋轉。因筆者選擇全程立於角落觀看，未能體會多次正反旋轉的觀賞感受，不過可想那將會削弱一定程度的投入意願。並非空間使用問題，而是視線不良的問題恐將再次疊加。其次，對於每一場次銜接處皆有暗場，筆者陷入正反兩面的認同困難。暗場時，環境中因有許多路燈，視覺上並無法達到如劇院內可真正全暗的效果。一方面，暗場提供了場次轉換的心理準備，可咀嚼前一場次留下的餘韻，並產生下一場次的好奇。但另一方面，也是很具體的資訊斷裂與接收的空缺，且因路燈的光線仍可明顯看到試圖隱藏的演員移動換場或道具準備狀態。是以，如果這些移動及準備是本演出因應紀錄劇場許多事件跳接所必要的換場調度，是否有減少部分暗場，並將其安排為表演部分的可能性？或者運用注意力轉移的方式轉換？暗場某種程度是為了要建構劇場幻覺，維持鏡框式舞台的空間切割，既然已身處現場，且顯然

在此形式與場域的使用之下，比起幻覺建立，提供事件的討論空間更為優先，那麼在觀賞視線如此不良的情況下，這麼多暗場究竟對於整體演出而言是好是壞？筆者雖傾向須調整結構而減少次數，但不可否認，暗場後尚留的幽暗路燈黃光，偶爾也因戲的發生，產生更深一層的魔幻恍惚感，促成某些時刻更加難以言喻的場域吸引力。

無論如何，一如《員林紀事》創刊號所企劃的主題：留鄉、返鄉、移鄉，當與地方關係的可能性被開啟，可以在彰化冒險未來的人，便如同場上表演者的背景一樣多元有活力。故事是人寫出來的，「在場」以後，從過去的材料關注未來的想像，貧脊如表演現場的龜裂地面才能有機會挽回「人氣」，甚至創造藝術沃土。人來了，希望便隨之而來，遐想需要被灌溉，冒險的膽識才會更加強大，也許，卦山力藝術祭本身就是個提早到來的《西元二〇七〇》，不只是獻給彰化在地民眾，同時也擁抱著外來者，面對土地的認同。

最後一景，所有人泡在水裡游泳。居於島嶼，我們被水包圍，除了恐懼，也能向水學習，進而有機會親近遐想的自由，遨遊在現實之中。

註釋

1、詳情可參考官方粉絲專頁：<https://www.facebook.com/changhua300/> (檢索日期：2020/09/23)。

2、諾查·丹瑪斯 (Nostradamus) 於 1555 年一封寫給家人的信件提到：「在世界毀滅之前，洶湧的潮水將會吞沒一切，持久不退。殘留在水面上僅存的陸地，也將被從天而降的火焰和石塊覆蓋，美麗的世界，將毀於一旦。」演出將此段話於觀眾入場時投影於布幕，至演出開始。

3、1959 年 8 月，來自日本南方海面的艾倫颱風引入強勁西南氣流，導致中南部發生嚴重豪雨災情，彰化地區的死傷人數及財產損失金額當年皆為全台縣市之冠，彰化市區為災情相對嚴重的區域之一。相關內容可參考林福星論文，〈臺灣「八七水災」的救災與重建——以彰化縣為例〉，2002。

4、所有場次演出前，皆有將場次名稱投影於角落布幕，二十一個場次依序為：一、〈七公尺〉；二、〈大佛守護者 I〉；三、〈永樂街 I〉；四、〈永靖市場獸魂碑〉；五、〈埤頭鄉的回憶〉；六、〈家鄉那個被挖的洞〉；七、〈春秋〉；九、〈民俗信仰〉；十、〈彰化火車站〉；十二、〈大佛守護者 II〉；十三、〈永樂街 II〉；十四、〈埤頭退休生活〉；十五、〈50 年後〉；十六、〈未來的喬友百貨〉；十七、〈火車站〉；十八、〈線上求籤〉；十九、〈洞〉；二十、〈大佛守護者 III〉；二十一、〈7M〉。第八及第十一場因筆者未及時於投影幕看見並紀錄而有所佚失。

(8) 空間意識互滲，創作如何可能？《原本山》

演出 | 山東野表演坊

時間 | 2020/09/20 10:00

地點 | 太魯閣國家公園

以結果來看，不過是隨團員爬上山，抵達預設表演場地，依指令拿起道具，與環境拍下照片便告一段落。

如此僥倖，作為第一屆花蓮城市空間藝術節唯一售票節目，會不會過於便宜行事？甚至，兩場觀眾總數僅十六名，在擁有五十檔免費演出及展覽活動的藝術節中，蔚為奇觀。然而，《原本山》絕非如表象這般簡易，甚至無法僅以觀光名義帶團上山導覽來理解便可終結。事實上，成功報名後的所有安排、抵達演出現場的參與，到離場後的影像創作，可觀察到，《原本山》嘗試玩味展演時空與觀演關係，進而交織多軸向生活經驗與生存空間的流動意識，另闢一條專屬花蓮介入空間對話的想像維度，據實體現節目介紹其中一段內容「城市往山的方向，不只一條路線。如果我們終究會抵達，那麼，重要的將會是過程」。也就是說，從起始到結果之間的「過程」，才是本作所要展現的創作主體。於此，過程如何可能？一樣的結果（伴遊上山拍照），觀眾還能與空間產生何種對話？

時空回到九月七日，藉由通訊軟體 LINE 的聯繫，我與 Aput 成為旅伴，展開為期十四天的漫聊。由於 Aput 大頭照為本作的主視覺人偶，過程因而產生虛實難辨的錯亂感：究竟她說的一切是本人真實的故事，抑或刻意經營的角色生命？直到有次她傳來小孩正在滑梯玩耍的照片，方才逐漸確認。不過她的存在仍維持著一定程度的神祕、模糊感，不僅不知其長相，也未能明瞭我們漫聊的內容（分享正在聽的歌、彼此對於山的經驗、有關搭乘火車的故事等）與本作之間的關連。此段關係建立，被告知將成為部分演出文本，促成一天比一天更加確定早已開演的心理感受。對節目的期待擴張深化的同時，也納悶著：真正演出那天將一起爬上山，在山上該如何探索城市空間？需要帶多少裝備？舞台空間在山上，加上往返時間，演出究竟有多長？

要走入本作，不僅須擁有極度開放的心胸（得與團隊、其他觀眾交換生命經驗，且個人經驗將成為共同演出文本，也須接納高度未知的演出時間、地點、內容），還須具備體力基礎，方能感受與抵達。於花蓮車站集合後，所有人一同轉車前往新城站。過程中，Aput 指示將提供的兩名人偶（與 Aput 的 LINE 大頭照相似）貼於車窗上，並聆聽送我的歌。「無邊的宇宙 / 哪裡有我要的生活.....整個海洋擺動 / 柔軟地舉起我 / 孤獨給我自由 / 猶豫得好感動 /

想要的生活怎麼有一百種 / 該怎麼走 / 誰來告訴我」，盧廣仲〈100種生活〉是我先前分享給她的曲目，藏有曾經深切的回憶。人偶們快速飛越窗外蒼鬱綠海，頓時將過去幾日彼此隨意漫聊的內容壓縮並疊疊了起來。透過歌聲記憶的牽引，原先僅由線上連結的生命空間似乎在火車的喀搭聲響與向前穿越的時空漩渦中，互相滲透。配戴耳機單獨而坐的我，突然感到與此地的牽繫，在 Aput 的種種作為下開始蔓延滋長。

當空間意識產生鬆動，所處環境便坐擁更多出聲的力量。在太魯閣步道入口，青年 Yakaw 為我們訴說位於山上大同、大禮部落使用流籠的故事，以及之後日治時期、國民政府遷臺有關木頭砍伐的故事。這些鑲嵌於空間中的信息，在 Yakaw 提到步道旁家屋遺跡與太魯閣族葬儀關係時（祖先逝世將埋於家屋內床下土地），步行的意識於是立體而肅穆了起來。可以說，這段緩緩徒步向上運動的經歷，於呼吸增促且汗液輕瀉的過程，逐漸從登山前輕鬆又可愛的口號「一起出發尋找原本山吧！」過渡到足以體察人與土地環境所揉雜的精神層次。不僅是帶團導覽這般簡單，也不只是任意拼湊創作素材這般隨興，將靠近表演現場的前段工程時空延長，鞏固了擁有話語權的主體能被清楚覺察的線索。評論人林偉瑜在與本作相關的作品《富世漫步—有火的地方就有故事》評論中提及：「被展演的對象接管了發言權繼而展現其主體性，而正因為與主體對象的直接面對面（而不是只經過藝術化的中介來想像被表現主體），觀眾感受到強烈的真實感。」【1】可觀察到，山東野表演坊近期企圖在創作中退位卻又未偏離劇場創作的操作手法與成效。於是，我們這一行人與遊覽車上洶湧而來的團客上了同一作山、步上相似的路徑，卻可以有截然不同的感悟與視野，主體的透明度及空間信息的發言聲量也因而有所深淺差異。

來到一處觀景平台，未及山頂，也不是個多高的地方，但景觀直指著亞洲水泥公司位在新城山的礦場凹坑。腦海忽然湧現於新城站下車時，一輛靜候在鐵軌上的亞泥專屬車廂。當家屋遺跡、礦坑開採與亞泥車廂的印象交互疊合以後，倏忽恍然大悟，原來我們正在尋找、期待的終點，所要前往的山頭，那座「原本山」早已不存在。更精確而言，它正在我們眼前快速消逝中。曾經居住在上頭的族人，因各種因素而被迫遷至山腳現址（富世村及周邊），山上的土地有世世代代祖靈守護的氣息，不管多年來如何抗爭【2】，至今族人仍只能眼睜睜看著祖靈地一點一滴地被轟炸、開採然後運送外銷，不僅幾十年來飽受每日多次炸山的震盪恐懼，還面臨著不知何時可能發生嚴重山崩、土石流等天災的威脅。在地居民的生存權、財產權、居住權、工作權、人權等權利無一不牽繫著我們眼前所見的景觀，一景道破所有此處的空間議題。與本作所屬的花蓮城市空間藝術節活動主場地「花蓮市」相較之下，這裡的空間議題源自水泥的生產、自然的掠奪，而城市似乎即是水泥需求者大宗，在城市翻玩（水泥）空間內外的藝術、創意與想像力同時，這裡卻正在上演非藝術、非虛構、不創意，難以討論美感經驗的「暗黑花蓮」，想到此處，不禁顫慄不已。

平台上，Aput 要我拿起一面網美拍照打卡板，板上印有臉書貼文模仿的畫面，上頭有個大洞，洞邊緣的山形圖案正巧回補已被挖空的山頭。從洞探出頭來，與背後毫無邊際的山景、眼前人工的打卡板合影，「原本山」終於抵達，團員所謂的「暗黑網美打卡點」於焉誕生。整個過程，演出不像演出、導覽不像導覽、健行不像健行、陳抗不像陳抗。然而事實上，最後這個「拍照打卡」的舉動收斂了一切，甚至提出一種創作的可能：藉由流行文化來干擾藝術社會介入的窠臼。議題處理方式引人入勝，又不過分激烈，以沉默的事實化解先入為主的立場，游移在形式邊境，進而展開普世權利的思辨想像。最後的高潮，像極了迴力鏢，甩出去又收攏了一切支線。

半路曾邀觀眾拍攝擷取 LINE 對話內容而成的影片，據說會剪輯成本作最終的成品【3】。截稿前因尚未看見，只得靜候究竟將有何延伸。《原本山》演出的結果簡單，過程卻一點也不馬虎，未下山前有安排輕食野餐，承接暗黑的幽默終於恢復了一點喘息空間，能夠鬆懈與沉澱一路以來身體與心靈的撼動。想要的生活有一百種，哪裡有我要的生活？那個我會是這裡的誰？誰又能代言這裡來發生 / 聲？現地的困境，會不會也是我可能面臨的焦慮？當議論紛紛的空間被搬上舞台，如何海納百川並觸動參與的觀眾反身性思考？期待並樂見下一屆的花蓮城市空間藝術節能繼續支持如此獨樹一格的作品，開展城市另一面向的空間意識探索，讓創作的可能性遍地開花，甚至更促進多元的對話。

註釋

- 1、引用自林偉瑜〈創作者在此匿名，主體現身說法《富世漫步—有火的地方就有故事》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59796>（檢索日期：2020/09/25）。《原本山》與七月於花蓮縣秀林鄉富世村演出的《富世漫步—有火的地方就有故事》（下稱《富世漫步》）皆為山東野表演坊今年的作品。起初規劃本作為《富世漫步》之宣傳前導，後因原定六月舉行的第一屆花蓮城市空間藝術節在全球新冠肺炎疫情之下延至九月才舉行，連帶使本作從前導轉為《富世漫步》之延伸創作。因此，兩作具有關聯性，應可互相參照了解。
- 2、花蓮新城亞泥事件及其居民抗爭相關影像，可參考由公共電視「我們的島」節目所製作的專題〈挖山取石的代價〉，網址：<https://newmedia.pts.org.tw/island20/asia-cement-cost/>（檢索日期：2020/09/25）。
- 3、影片將公開於山東野表演坊粉絲專頁：<https://www.facebook.com/ShanDongYe>（檢索日期：2020/09/25）。

(9) 跨越現實的空間實驗《老屋派對》

演出 | 藟艸合作社

時間 | 2020/10/02 11:00

地點 | 高雄鳳山黃埔新村

由南熠樂集發起的跨蝦米藝術節，今年來到第二屆，中秋連假一連三天於臺灣第一代眷村——高雄鳳山黃埔新村，帶來一連串包含音樂、親子、跨域、導覽及闖關等節慶活動。其中，《老屋派對》以舞蹈、戲劇、操偶及現場音樂的跨界演出作為號召，試圖擾動景觀中的「老」並跨越時空藩籬，於回憶與現實之間穿梭遨遊，帶領觀眾在炙熱正午來上一場夢境派對。

名為「派對」，卻捨棄了熱鬧喧騰的氛圍經營，在精巧的三十餘分鐘裡，《老屋派對》始終維持著新鮮、愉悅、耐人尋味的輕緩氣息。這樣的味道，來自於對演出空間脈絡的另類選擇。二戰期間，日本於臺灣施行南進政策，軍隊駐紮於高雄鳳山一帶，並築起一大片陸軍官舍。民國三十四年日本戰敗，陸軍訓練司令部於民國三十六年在臺成立，孫立人將軍所帶領的第四軍官訓練班即位在高雄鳳山，因有眷舍需求，於是承接了日治時期官舍作為眷村使用。「黃埔」一名源自中國廣東省廣州市地區名，是民國三十九年於高雄鳳山建立的陸軍軍官學校原址。由於陸軍官校鄰近前述官舍，眷村於是得名「黃埔新村」（原名誠正新村）。在眷村改建計畫下，國防部原訂 2013 年欲將其拆除，後因高雄市政府文化局憑其重要歷史意義及保存狀態登錄為「文化景觀」，延續了聚落建物生命，開啟後續一連串「以住代護」計畫，招募有志者孵育老房子的新靈魂。《老屋派對》即在這群新靈魂中，現為樊炯烈工作室的日式舊宅內演出。建物存有的厚重歷史並未於演出內呈現，相反地，將其維護後所再現的、實際可見的雅致禪味推至前沿，幻化為「老」的沉厚視覺印記。一場記憶式的虛構介入，喚起頗富詩意的回憶蒙太奇，於正午瀕臨恍惚的溫度，好奇心因反覆在空間移動穿越而持續被牽引著，領人回到過去又前進至未來。

以「老屋」為名，卻架空老屋脈絡，現地演出便容易陷入去意義的浪漫陷阱，綁架既存的空间記憶。然而，《老屋派對》利用演員、人偶及空間三者的互動與比例調動，流暢穿越至具有現實感的夢境層次，並取巧地將敘事的空缺交付給觀眾，現實於是有了推進或開創的機會萌發。開演前，表演者們各自於屋外招呼觀眾、閒聊，跨越開演時間一會兒後，表演者陳芝藟自願自地開始向大家說起自家訓練鸚鵡與這幢老屋曾發生的故事，導覽房屋細節並述說兒時生活於此、受奶奶照顧的種種記憶。還來不及釐清、似真似假的情境，伴隨小提琴聲由遠而近流入，觀眾順著聲源與陳芝藟的步伐，自外移動入內，正對一面木製拉門，門另一

側即是方才靜候開演的庭院。兒時的陳芝蕙以小型人偶的樣態出現於庭院，她拉開木門翻轉空間，同時也開啟了某段空間敘事。觀眾穿越木門重回庭院，午覺夢境裡陳芝蕙遇見奶奶，與其偶身展開一場回憶與現況（離家至外地工作）不斷穿越的歡聚派對，並朝向老屋與自身的未來持續探問，甚至是與觀者內心的思覺進行對話。這段敘事涉及的時空，不僅與黃埔新村沉厚的過去無所衝突，甚至有相互銜接的可能。同時，模糊地嫁接表演者自身真實的生命經驗，並導引合乎空間質地的幻見。透過演員與人偶的懸殊比例（陳芝蕙約為奶奶人偶的三倍大，奶奶人偶又比陳芝蕙的人偶大十倍之多），加上偶與觀眾多次穿越內外所產生的動態與趣味性，使得故事與表演滲入空間的同時，並未吞噬、代言，反而烘托、映襯了空間本身存有的張力與質量。「老屋派對」沒有俱足的空間脈絡、歡快音樂與披薩可樂，但依舊成立，觀眾得以沉浸並享受於情境之中。

儘管有幾處缺陷，比如夢境中的舞蹈動作開始得突兀、末段以「派對沒有披薩但有奉茶，老房子就像奉茶……」來銜接觀演分享會的敘事過於跳躍，以及情節未發展至一定程度或深度便草草收尾。不過，《老屋派對》確實已將故事妥善嵌入空間現實，且陳芝蕙以口述作為中介的表演，也足以激起觀眾難辨虛實的空間敘事，整場演出彷彿一場空間實驗，老屋因此有了換氣呼吸的契機。

最後，表演者張釋分提及劇本靈感來自親身經歷，事實上並非發生於演出現場。依此，呼應著跨蝦米藝術節欲以「跨是合作，是聯結，是打破，是無限」的企圖，鳳山黃埔新村在經歷多段相異的使用歷史、荒廢期與維護計畫以後，還有怎樣的空間可能性？作為鳳山在地少見的藝術節，南熠樂集還能如何透過跨蝦米的開創精神來實驗藝術跨域與空間的對話？更甚者，觀眾與文化景觀的互動模式，藉由藝術創作還能進行何種行動？一個正被保存、維護的地方，故事還可如何持續書寫或傳承？《老屋派對》已掀起開端，期待下一場藝術派對能走得更深更遠，給予老地方再一次深呼吸的機會。

(10) 孤獨的他者？《52 Hertz》

演出 | InTW 舞影工作室

時間 | 2020/10/09 16:00

地點 | 臺東都歷海灘

新冠疫情肆虐，島內旅行成為出走首選。《PAR 表演藝術》於本月以「漫步地方作為行動代號」彙整臺灣近期諸多於戶外進行的展演活動，凸顯走出劇場空間在整座島嶼掀起的流行，已形成此刻某種疫外的趨勢。第一屆臺東藝穗節於國慶連假展開，舉行的地域乘著假期使得「邊緣」擠向群眾移動的核心，於臺東的海岸、山林、泳池及三合院等戶外空間進行演出。空間尺度及樣態有別於發生在都會區的臺北藝穗節，更多了一絲旅行的況味。

經歷 2015 年於紐約、2016 年於花蓮牛山呼庭海灘及 2017 年於臺南安平觀夕平臺演出後，InTW 舞影工作室這次與部落文化藝術團及都歷部落孩童攜手呈現臺東版《52 Hertz》，將舞臺與觀眾帶到東海岸環境現場，透過地景解說、部落圖騰歌謠吟唱及舞作演出三段落，試圖表達「從海洋中的鯨魚反思人際關係與生命本質，強調每個個體的獨特性與重要性」。**【1】**作為臺東藝穗節開演第一齣節目，《52 Hertz》演出地點位於臺東縣成功鎮都歷部落的傳統海域「Pacefongan」。在成為著名衝浪點、旅者爭相打卡的景點以前，這裡本是部落族人出海捕魚、於近海捕食的重要場所。演出現場並無架設舞臺或圍籬，觀看者便有了幾種可能的背景：專程報名的觀眾、經過駐足的衝浪客與觀光客、在地居民與動物等。於環境演出，不免令人注意到：「環境」是否與作品形成更有效的對話，抑或是滿足了某種觀看的慾望？人類賦予發出 52 赫茲的鯨魚「孤獨」的意象，反映在舞作本身，是否有誰被在場的人類排除在外，形成加倍孤獨的他者？

首先，是沙蟹。部落族人春次郎帶領觀眾自台十一線轉入小徑漫遊解說，沿路提及地方信仰組成、瓦斯桶倉庫位置、山苦瓜植物、曾經的煙草田等，似乎與後續演出較無關聯，僅為徒步抵達現場而進行一段即興解說。然而，接近沙灘時，他建議脫鞋赤腳走入較不會傷及生活於此的沙蟹。姑且不論有多少觀眾執行，或早已有多少穿鞋走入沙地圍觀的觀光客，此一提點，使眼前的景象令人感到些許弔詭：多位身著阿美族服的表演者手持長木耙，正於沙灘刮耙出大面積的圖騰，且後續舞者出場後，舞蹈有不少奔躍、頓踏、翻蹬等，可能向沙灘表面製造人為壓力或傷害的動作。族人的提醒，引人注意到穿鞋踏入將對沙灘生態造成傷害，那麼演出本身必要的沙面接觸，之於作品所欲側重的生命思索，對於弱小的蟹類究竟意味著什麼？又或者，某種孤獨的緣由來自於牠無法言表的鴻溝？

再者，是環境。現場陣風之大、浪潮之強，再加上沙地濕軟不易平穩站立的狀態，不論是抵抗風阻精準的連續斜翻、交互抬舉尋求平衡力量的雙人舞，抑或需扎穩步伐在連串動作中迅速移動等，無時無刻不感受到舞者適應環境的韌性及其身體技巧的展現。然而，舞蹈動作越是精準、整齊、驚喜，與低沉或澎湃的弦樂之間越是契合或偶發驚豔的組合，無聲的主角——自然環境，便越來越退位、隱而不顯。換句話說，當目光被過度聚焦於「在這裡跳舞好美」之驚嘆時，身體表現的張力因環境的襯托而更加擴張，而環境背後可訴說的議題乃至「在此地的意義」思索空間似乎被懸置，觀看與反思之間於是產生一道裂縫。不可否認，整個環境都是《52 Hertz》的舞臺，舞者表現也極其精彩，但環境也就徒留在舞臺的位階，進行陪襯，似乎只能默默地成就眾人的美感經驗，尚未能晉升與人共同探究生命與環境相處關係的思辨。

最後，是《52 Hertz》。這部分相當幽微。筆者觀察，因演出現場持續不斷有遠方觀光客前來加入觀看，海岸風光加上環境表演自然而然吸引為數眾多的「鏡頭」展開捕捉稍縱即逝景象的行為。就此，掀起一波連鎖反應，有越來越多人加入拿起手機持續拍照、錄影的行列，眼神與意識正掠奪著螢幕所載下的微觀世界。觀看環境劇場的過程於是形成一扁平、無觸覺體感的非在場經驗。不僅可能忽略鏡框邊界以外的空間感知，更形成某種對作品無意識的漠然狀態。當觀看增加一層距離，「臨場」又是為了什麼？而《52 Hertz》又能如何發聲與傳達呢？當然，這並非作品本身所該處裡，不過若能在製作層面透過某種機制邀請逐漸加入的觀眾放下鏡頭，回歸當下親身感受，也許能進一步領人體悟已被科技綁架的生命本質，我們究竟欠缺、忽略了什麼。

此外，作品安排多組女性長輩帶領孩童（於 InTW 舞影工作室粉絲頁得知，皆為北漂的部落小孩）共同耙繪線條，齊心完成圖騰繪製。在陣陣族語歌謠傳誦聲波（以音響播送）裡，躬身俯首緩行耙繪的意念，使景觀幻化為一件飽含深度平靜的動態環境雕塑，深刻展現母文化傳承維繫以致排除個體斷裂，建立意識根源的意圖。然而，隨著演出時序推移，舞者的出現與舞作的介入，比起漸漲的海潮，竟更加迅速地抹除、毀滅意念所凝結的灘面圖繪。是以，該如何理解此安排？是呈現秩序的先後？還是生命意識的層疊？或者人性掌控環境的霸道？也或許有一種可能：這並未有那麼重要？

因沙面前傾，海天界線高於舞者甚多，形成觀看時舞者始終沉在海平線以下的景況。幾度，安排一位舞者不作聲色，面朝汪洋遙望，其餘舞者持續於背後舞動。此一景致烙印在筆者心內，感覺，身著亮色高彩宛如行者服飾的舞者們，擁有再高端的身體技術、再燦爛的生命經驗，面對廣大深層、奧妙未知的自然世界，仍只是個十足渺小的生命體，存續時間之微小，便如同圖繪與浪潮的關係，來得毫無因果、去得無聲無息。

天色丕變，當舞者最後傾身沒入海潮，有那麼一刻，我想起了享受無所拘束的自由喜悅與墜落深淵孤寂的呼求，在暗夜將至時，經常是一體兩面的存在。就算已牽起更多的人際關係或者獲得更寬廣的自由，會不會依舊孤獨的，是不滿於現況的自己？

註釋

1、參考節目單頁 2，網址：https://issuu.com/intwstudio/docs/52__（檢索日期：2020/10/12）。

(11) 成為「回來」的地方《走·光》

演出 | 基隆城市劇場行動、讀演劇人、慾望劇團、鄭絜真

時間 | 2020/10/18 19:30

地點 | 基隆金豆咖啡、富順行、明德大樓

基隆，一個離更大城市不遠的城市，夾在「回去」與「回來」縫隙之間，移動與通勤似乎已是必然的身體記憶。當身心滲入或早已代換為更快速、更便利城市機能的青年們，念頭閃過想為家鄉做點什麼、想從家鄉挖點什麼之際，返鄉驅力何在？個體如何延續或進一步深化與家鄉之間的關聯？第二屆基隆城市劇場行動《走·光》闢出一條途徑：走向自己心中的光，或許有一天，你也會在基隆說出屬於自己的故事。【1】

「以故事牽引故事」成為《走·光》演出基調以及連結觀眾與演出環境之間的引力，安排三齣迥異卻又指向同一目標的節目於同一夜晚接連發生。三個場地、三段故事，漫步其中，構成的不只是創作者們心中基隆的形狀，更啟發觀眾感受：這個基隆，你曾見過嗎？這條路徑所堆疊的話語，和自己與家鄉的關係，產生了何種漣漪？

讀演劇人《阿嬤的記憶開箱》首先揭開序幕。觀眾在一棟老屋二樓集合，啜飲檸檬紅茶並獲得一張背面寫有電話號碼的照片，無形中，眾人已成與房仲相約來此看房的民眾。牆上「再造歷史計劃」大幅視覺圖像紀錄引人注意，角落斗大寫著「基隆 / 第一大港 / 世界客廳 / 東亞戰略要塞」，另一頭則有「透過藝術思維培養感受能力 / 如何跟當代連結？」字眼。觀眾分成三組（一組大約五人）接續前往上層賞屋，戴起耳機經過狹小陰暗的樓梯，三樓挑高空間錯落許多家具、物件與燈具，移動必須相當警慎，以免撞上或踩到。自稱屋主孫女的人，透過耳機開始為我們在更為狹小的場景（櫥櫃、冰箱、抽屜、洗手槽等）導覽關於阿嬤曾述說的故事。運用祖孫兒時對話（偶有旁白）、眾人手上的照片結合細緻精巧的物件場景（如將各式外國茶葉或糖果盒擬作車站周邊商家、廚櫃置滿黑破並綴以微光與工具比擬礦坑現場、以染有紅汙水的小臉盆演繹大草鞋傳說及淒厲愛情故事等），靈活將阿嬤的顛沛流離與基隆城市脈絡鋪陳、交織、推展。孫女一一將照片置於微觀場景裡，為口述史事進一步提供實證連結與凝視印記。

沉浸賞屋情境，加上驚天動地的奇聞（孫女最後提到阿嬤記憶衰退，故事可能難分虛實），觀看家具與物件的角度於是更為靠近、細膩與奇幻，片刻，空間內所有物件好似開始喧嘩，爭著訴說一般，身處故事現場，基隆的縱深於是逐層漸張。從瑪陵坑、女巫、礦場、

臺日戀情到世界大戰臺美關係等，透過聽覺及觸覺，故事從舊物裂痕被點亮綻放，空間成為主體，漫步的探索意識因而活絡起來。

步下，經過陰窄長梯與濕涼街巷，來到一間正要閉店的商家，慾望劇團《時·行過的所在》重啟鐵捲門，亮燈指引故事掠影歸魂。委託行老闆互相搶貨、女性購買約會洋裝、吧女與老闆聯手詐騙美國大兵.....，一幕幕曾經的風光與景物再次疊合，回到過去令基隆引以為傲、眾人趨之若鶩的昂貴舶來品潮流時代。錢潮與人潮在戲裡的味道，對比整條街鐵門現已深鎖的光景，令人喟嘆萬分。牆上處處可見「委託行假日文化市集」傳單，對這條街的隱喻，彷彿開演時那道上上下下捲動的鐵捲門曖昧模糊：戲裡戲外所經營的景況，是往日情懷的虛構再現，還是預示未來的冀望幻見？還來不及反應，情竇初開的女子與我相約一隅坐下，邊喝仙草蜜邊與我含羞談情，頓時我成為某場戲的男角，後來美國大兵的戲也是如此（突襲某位觀眾進入場景對話）。藉由偶發「抓人入戲」來顛覆觀眾逐漸固化的觀看距離，是此戲一大亮點，於觀演關係、娛樂性及空間互動上皆具畫龍點睛之效，也能造成尚未被突襲的觀眾興奮、緊張、期待、擔憂等各式各樣內在情緒。

全戲演出對白與旁白皆為預錄，語言及配樂被抽取至耳邊（透過耳機），眼前表演徒留肢體動作抹去口說對話，空間進而有接近「真空」的體感。三名演員最後褪去戲服高掛店門口，伴隨「在委託行看世界，會不會是基隆的未來？」反覆唱誦歌曲，一身素黑衣褲漠然扭動遠離。那群快要真空的黑影，當說起基隆，依舊生氣勃勃；只是，儘管昂貴衣料從櫥窗內搖曳至櫥窗外頭，舶來品在經濟全球化之下早已不稀奇，人潮散去是事實，空巷內這道唱句提問，還會有多少人在意？還能有多少張力？

燈滅轉向，進入另一棟建物二樓，快速行過一段不短的幽暗陳舊廊道。夜雖深兩側仍有不少店家尚在營業：小吃部、KTV、美甲店、咖啡店、美容院、裁縫店、畫廊、西服店.....，另有不少已閉門的機關團體：社區巡守隊、職業公會、代書、里辦公室等，彼此並肩共存毫不突兀。儘管廊道狹長、陰暗、低矮，卻揉雜出一股「人味」，蘊含生命力及生活感充斥其中，將眾人暖暖地包覆起來。鄭絜真獨角戲《什麼時候回來》即在長廊末端上演。表面上，這戲沒什麼好說，僅為一位始終想逃離基隆卻屢屢失敗的女子紀實厭世錄，「基隆沒什麼好玩的」說了不下十次，最後甚至藉此帶來一首怨世搖滾，表達「基隆好無聊，不知道要幹嘛」。從親暱低吟到放聲猖狂亂吼，碎裂的記憶叨絮自幼一路說到成年外出就學，怨天怨地到了極點。然而仔細端詳，表演者徒勞的身體狀態（無意義地遊走、亂語、不連貫的行為）在耳機傳來預錄旁白及現場低聲傾訴的聲響交疊下，似乎展現一種空間上的擴延：身體遭受「基隆」發展停滯的入侵，外顯的個人內在經驗折射出生長環境難以道盡的無奈與掙扎。於是，她成為空間的局部縮影，《什麼時候回來》對內不只是個謬問，對外更是一道對自我的控訴與持續追問。

外地求學一景，她將行李箱內彩球擲出，擬為不同因素前往臺北發展的基隆人，整個打開以後，爆噴、溢散的巨量彩球洩入長廊樓梯四處，那些球體在陳舊微弱的光線內，顯得晦暗失色、去向不明，這會不會是被基隆入侵的基隆人負向隱喻？始終身著高中制服、渾身反社會姿態的鄭絜真在聒噪的青春時代理不清頭緒。直至，現場投影帶來一波波來回潮音與女童（據她前段叨雜絮語推測應為其女兒）展開雙臂天真翱翔的意象，對比投影幕另一側持續不斷地桌球乒乓反彈聲響與她逐步靠近投影機所製造越發巨大、模糊的展翅黑影，疊構出布幕上幻動消蝕的女童光景，正訴說著她在成家遁逃成功以後，竟卻開始緬懷家鄉的投射身影。離家才懂得回家的滋味（與處理「回家到底要幹嘛」的問題），但卻已是如此飄忽、不易捕捉且不斷形變。

值得注意的是，三段演出之間的移動，皆由一位濃妝豔抹撐著印有 KTV 字樣破碎雨傘的女子帶路，且三段故事全以女性角色為軸線貫串（屋主阿嬤、委託行主客、在地女子），不確定為共同策展人（李奕緯、周翊誠、黃品文、鄭絜真）有意為之，抑或純屬偶然。女性對生命的思索、決策、影響幾近全面性的掌控《走·光》所有敘事的切入，於是觀看便不自覺地放大所提及男性之「不能」與女性「可能」之間，在地生活況味與微妙的相處關係（如阿嬤愛人離奇失蹤或逝去而得獨自面對戰亂並撫養撿來的孩子、委託行男老闆握有財富但吧女懂得合作互利、兒時到哪都被父親牽著的女高中生一心想逃至臺北卻無處可去等）。嘗試將性別觀點藏於地方展演內的企圖，顯然更接近刻意有為，猜想，創作者很可能更想提供具女性思維的地方發展史，來發酵關於「移動」之於當代女性所面臨的城鄉課題，頗具巧思。綜觀來看，伴隨身處場景的深刻體感擴張，在情境中夜讀奇幻記憶敘事、繞至歷史現場回顧榮盛光景，一直到面對遷居者內在的糾結，觀眾與（基隆）故事的距離可說越來越親近，甚至最後與其成為摯友一般，共同翻閱個人私密的成長日記（同時探索空間的情緒）。並且，從賞屋人、半個場景角色到純粹的觀眾，觀者得以越來越疏離旁觀地，以身體實際經驗勾勒自己與基隆的關聯，成為下一段故事開端，進而實踐策展人李奕緯最後所言「慢慢走向自己心中的光」。那道光來自《走·光》三齣戲所開鑿的地方光景折射，敘說基隆是一個移居者 / 遷居者「回去」的地方，敦促觀者反省自己如何使家鄉成為「回來」的地方。或者，多回去幾次基隆，倚光積累故事，基隆也可以成為回來的地方？

每個地方有其難以「回來」的因素，基隆市與臺北市的距離在每位曾有移動經驗的人身上，必有一段與他人有別、難以一語道盡的丈量方式，阻礙留鄉或返鄉的進程。《走·光》並非多麼偉大的作品，只是正好在合適的空間以合適的形式道出踏實的故事，展開移動的新篇章。地方因故事而存續，要有故事，那就得潛心走進窄梯暗巷尋找微光、傾聽空間、挖掘內在經驗。倘若故事能一個一個接連下去，那麼人與地的關係終將有機會開枝散葉，居住地便不再只是個無聊、回去睡覺的場所，而是能夠成為被光照亮、想要回來的「地方」。

註釋

1、擷取自演出節目單中策展人李奕緯的話。

(12) 幽微地撫觸地方的溫度《香蘭男子電棒燙》

演出 | 斜槓青年創作體

時間 | 2020/11/21 20:00

地點 | 台南永樂市場

這是一場極其輕盈卻又雋永的幽會。

疫情之下，台南藝術節策展人周伶芝今年以「為了在此相遇」為題，提取地方記憶與群體意識等維度，透過藝術節的舉行省思當代的存在與距離感知。《香蘭男子電棒燙》（以下簡稱《香蘭》）作為其中一檔發生在城市核心地區的節目，不僅製造了觀眾之間的偶遇、群眾與土地移動的相遇，更積極創造迅速變遷的當代與正在消融的集體記憶，彼此之間交互觸摸的經驗。當記憶已不受時空限制，可於線上存取並大量生產、複製與分享時，我們究竟是為了什麼，來到記憶的物質空間現場？這齣移動於市場內外、上下的肢體喜劇，又帶來了什麼啟示與有限性？於體驗與觀看而言，《香蘭》是否也回應了當前何種現象並試圖質疑與對話？

筆者所購買的票券包含理容體驗，開演時與其他觀眾起始動線略有不同，被直接帶上二樓「香蘭男子電棒燙」店內進行服務，以下將由此經驗展開書寫（事後詢問，其他觀眾於市場一樓繞行觀看後，步上二樓將看見筆者於店內接受理容服務的最後階段）。整間店僅有一張理容椅，主人蘇霞（朱殷秀飾）【1】的簿子上今日也只剩一位預約。空間不算大，卻在她奉上一杯熱茶、為筆者眼簾覆上盈黃濕熱毛巾後，產生一股極其強烈的「尊爵」體感，獨享著難得地安穩、寧靜與鬆弛。雖閉眼，透過按摩勁道與速度層次變化仍可體會其蒼蒼白髮、佝僂緩步外表下的心理狀態，有多麼無奈、凋零與哀戚。歲月不僅逐漸帶走身體功能，也迅速地破壞理容產業在人們心中非凡的地位，成為邊緣。步出店家走入群眾，所有人抽籤兵分兩路，跟著角色，筆者再度回到原店內，身分已然交疊（被觀看者也具觀看者身分）。學徒陳曉邸及陳昭雄（陳敬皓及羅弘昇飾）先後入內，打卡、放廣播、清潔，教學相長，我們可見在誇張開放的肢體動能延續中，打破兩人磨練毛巾折置嬉鬧的，即是挾有哀氣入內翻看預約本的店主蘇霞。晃動的立燈成為最具象的嘲諷，慘淡生意下，她只得趕走年輕學徒，攤出本劇之衝突：有人想學卻鮮少來客，寫著休息中的紙，翻面則是「頂讓」的字眼。學有所成的學徒一陣徐風、浪漫、耀眼的榮景回顧（分別以吹風機、紙花、噴霧罐對準蘇霞製造幻見），也喚不回蘇霞的心意，她不只想退休，更認為理容院早已走上末路。劇中幾度出現的風鈴聲為環境瀰漫著「有人進出」的動態觸感，然空間中寥寥無幾甚至年歲已高的人影，彷彿據實回應著店家或產業逐漸衰敗的事實。

置身現場，令人不再視其文本的虛構性與觀者之間所建立的界線有所距離，尤以幾處精湛的場面調度深有所感：觀眾看見筆者於店內實際理容後加入觀者隊伍、蘇霞於店外廊道準備飼料並成功誘引暗處野貓親近、閒來無事坐於一隅的老者廖金勇現場泡茶凝視眾人飲用、生活於場景空間內的原居民自在地移動與進出。將觀者體感的「觸覺」擺置於首，再疊加視覺、聽覺、嗅覺與味覺幾項劇場慣常的感受層次，身體與空氣、角色、環境不斷接觸摩擦，自然地切入文本脈絡，觀眾個人性的接觸經驗於是成就了群體性的集體意識與氛圍共感。也就是說，所有人在可見視野內的「行」、「動」都成為文本內交互推進的一環且是可被指稱的戲劇動作。

一度，甚至強烈感受到被觀看的主體早已置換，我們才是一直被注意的主角，就連老舊的市場建築體也全面性地包覆注視著。會有這種感受，很大一部分來自於斜槓青年創作體安排《香蘭》所有表演者戴上不成比例的風格化全頭面具（比例較身體大），上頭兩圈偌大的深邃眼眶（沒有眼珠），宛如移動式的複眼鏡頭，他們既代表了環境裡被凸顯的關鍵性角色視角，同時無助而空洞的神情正抽空了靈魂，提供觀者詮釋在無語的肢體表現裡，那份喜感背後的哀傷所映照的觀者自我覺察，以他者化的角色語境來處理內在情感糾結，特別是生命裡那些成長、戀愛及放下的糾結記憶。黃郁婷所設計製作的面具在不同角度下（經由表演者頭部的運動結合肢體動作）可呈現出繁複多樣的情緒表情，尤以蘇霞面具的大八字眉骨所表現的哀、喜、怒、慌，搭配其因移動而不斷輕曳的黑白碎花裙擺，在僅有微光綴飾的深邃廊道駝背行走時，角色外在豐富的層次令人深刻至極。雖說表演者的面部表達被剝奪，卻也豐富了對整尊角色結合所在環境的整體觀看。這場幽會的對象既含觀者與空間、觀者與角色，也潛藏著觀者連結自身的私密對話。顯然，來到現場不僅只為凝視環境氛圍，更是為了喚醒與自己相遇的可貴。這是線上展演蓬勃發展的此刻，彌足珍貴的經驗。

事實上，「香蘭男子電棒燙」商家原非真正的理容院，而是本劇合作藝術家黃崇堯因不捨位在台南的香蘭理髮廳即將歇業，主動製作印有「純」字的衣服贈與店家，因名聲遠播進而成立一處以販售相關服飾、包包等商品的空間，同時也是推動台南理容文化與精神的平台（故店內有一張理容椅便不足為奇）。創作統籌朱怡文由此店出發，至台南幾家尚在營業的理容、理髮店實地調查與創作，進而與演員完成本劇同名演出文本。儘管創作似乎頗有文化再現、承襲、創造的清楚脈絡，地方感因溫度、微光、味道、氣息等細節處理而無處不在（如巨大音響十分細心地以鍋燒意麵紙箱藏匿），且觀眾移動動線規劃與空間運用耐人尋味（觀看過程始終保有四處皆有戲、未知其所在的好奇與驚喜感），特別是蘇霞走回家中料理、起舞，展演內心的櫥窗觀看視角，以及穿梭自如的女孩奈奈子（周韋廷飾）突然迸出，領眾人步上閣樓狹小閨房共寫情書的夢幻情趣。無論是「香蘭男子電棒燙」商家抑或本劇《香蘭》節目演出，永樂市場老舊環境的可塑性展現，皆啟發觀者對於黯然失色的都市邊緣角落靈光乍現的契機。

然而，空間的老派是被挪移、擺置、再造而來，文本所敘故事是否曾發生於此難以自演出中窺見，於是「香蘭男子電棒燙」劇名的精神性對應空間的歷史感中間似乎隔了一層真空狀態。換句話說，空間所乘載的故事含量未能有效提供俱足的深度存在感，始終覺察也默認著不論虛實，我們不過是欣賞一齣「在這裡發生」的環境劇場演出，空間徒留「空場」性質，任憑藝術家將其綴飾、營造、拼貼、指認。當文本聚焦在從過去走向未來的「地方變遷史」過程，不免擴大對於事件所在之處真偽的幻覺建構。試想：倘若文本搬至尚在營業的老舊理容院演出，整體情境將有何變化？對應今年藝術節母題「為了在此相遇」觸及的核心：地方與歷史、身體與記憶，「地方」的想像可有多廣？又或者，如何讀取空間記憶取決於氛圍建立是否合乎期待，而非該地方本身既有的歷史脈絡被展演或接露與否？但另一方面，不可否認，選擇永樂市場整體建築作為演出場地，比起單一理容店家更能豐富地方感的營造空間，並且足以讓觀眾建立漫步地方的生活感及身體感。簡言之，空間物質化所帶來的有限性，是其通往無限敘事的起點。黃光、熱毛巾、熱茶、人情，這些被安排好、無所不在的溫度，再再推進《香蘭》立足於此展演的可能性與接近紀實的程度。重複性觸摸促成的溫度傳遞、經驗累積，逐漸使人沉浸其中、信任彼此，一如理容服務流程中，理容師與顧客之間的關係開展。

最後，蘇霞決定將店家鑰匙轉交學徒，拾起一只皮箱愉快共舞並輕輕地自二樓步下，朝上揮手道別走入人群。接著，輪到觀眾步下，轉面朝上向所有角色道別並離場。如此收尾銜接處理，似乎對應到今年一場全球性瘟疫所引起地關店風暴，我們永遠無從預知風向將如何流轉，而提前選擇或不選擇是否展開行動，因為變因將接踵而至，躊躇不前只怕生命有限，何時應當止步、轉向，取決於對生命的肯認程度，那怕年事已高也未必嫌遲。《香蘭》為我們展示一項夕陽產業所能抵達的距離，從產業沒落、保存精神轉開文創商店，到斜槓青年創作體與「香蘭男子電棒燙」合作創作本劇，地方的溫度持續保溫，可能性的創發與如何抉擇息息相關，也許選擇放下或重新出發並非可惜，應該質疑的是：什麼阻礙著我們難以面對時局變遷的必然性？

註釋

1、文中所出現的角色名稱，皆由節目單介紹所得知，並未於劇中實際被說出。

(13) 觀光空間與部落身體的互文與倒置《去排灣》

演出 | 蒂摩爾古薪舞集

時間 | 2020/11/22 14:30

地點 | 蒂摩爾古薪舞集劇場

將於明年成團十五週年的蒂摩爾古薪舞集（後簡稱蒂摩爾），為臺灣當代職業舞團的極少數，不僅長年位處屏東三地門地磨兒部落內，團員多半也居住在舞團周圍的部落空間排練、工作、生活。幾乎連年推出新作的蒂摩爾，今年全新創作《去排灣》邀請來自臺北的編舞家林文中運用約一年時間進入部落駐團編創，是歷年來從未有過的嶄新嘗試。其中，舞名的「去」含有「前往 / 移除」雙面意涵，來自於編舞家在駐團前後對當代部落景觀的想像差異，啟發想帶朋友來一探究竟的念頭。奠基傳統文化涵養同時擁抱當代舞蹈創作，蒂摩爾藉由本作朝向部落觀光空間、部落身體空間的本質探問著：我們跳的舞，該如何排灣又當代？我們的身體，又該如何承載並打開？

於同時公布的演出消息裡，臺北場之外，舞團所在地屏東場另有「部落導覽+觀賞演出」的票券選擇。如此切題的規劃，筆者深受吸引，於是早在下午開演前，上午十點三十分便於劇場報到，與一行約莫二十人的午場觀眾，戴起耳機及早「去排灣」。導覽者不僅是舞團團員，亦是生活在此的部落青年，概略式介紹部落文化外，亦參有不少個人成長生命經驗（如正值村長廣播，她便提到就讀大學時這就是最好的鬧鐘，音量夠也夠早）。是原始部落還是後來成形？出發前導覽者拋出此一問題，走過棋盤式街道、五個頭目家族及看見各家屋門口所掛的家族姓氏牌後，答案逐漸明朗。日治時期為方便管理，集中山上各聚落而形成的地磨兒部落，不僅維繫著排灣族嚴謹的階級秩序、文化、祭儀，各家族亦在此互動新的平衡狀態，將一處什麼也沒有的空間逐步規劃、整地、生活，堆疊記憶、想像與認同，一路演變至現今所見的樣貌。處處可見高度融合傳統文化與上帝信仰之教堂、建築，是一個相當開放且包容的排灣族部落。

沿整齊劃一的部落街巷漫步時，自主要幹道呼嘯而過的汽機車始終威脅著我們生命安全，更頻頻中斷導覽者細膩地介紹。那些污染性噪音的製造者，多半是飛快路過的觀光客。在此，歡光休閒的快速移動似乎將文化傳遞的微弱波動（透過單耳耳機）一輒而過，卻也在同一時間，撼動正在凝視、聆聽的我們，這些傳說史事石刻、國際獲獎榮耀、母語學習議題、部落遷徙過程乃至當代家屋植飾觀點等內涵，是如此脆弱、易被忽略且難以存留。然而，部落是人真正生活、安居的地方，倘若私領域成為具公共性質的類觀光空間後（一如我

們此行造訪)，該如何取得平衡舒適的並存狀態同時聚焦部落主體性以彰顯前往、參觀的意義，將是導覽品質須面對的關鍵挑戰。

一路上，導覽者不僅解說詳盡、有問必答，連一時遺忘的內容亦可即時與一旁路過的耆老問得，從容不迫、不過份加油添醋的應答態度予人感受到所處空間性質正在流動（自觀光空間轉為部落空間），散發一股強勁的在地生活感，「去」字前往的意涵也因而衍生了「抵達」的氣息。落地，我們不僅走入排灣，更走出鏡框，導覽者要我們注意四周所見的一切，因為《去排灣》編創元素就在我們身邊的景觀裡。也就是說，部落是蒂摩爾舞動的根，同時也是其展演的舞台，漫步其中除了表象觀光客的身分外，在觀演意識裡，我們也成為了舞名中可相互補足的主詞，是見證者也是行動者。一度前往部落與隘寮溪之間原住民文化館觀看「曬一編織特展」，裡頭展示編織技藝自傳統社會到資本主義的流變與表現，從素雅的月桃編織用具到彩豔動感的複媒背包商品（策展人表示以往是不可販售的），背後對部落身體的勞動及其生成，喻示著部落空間物質文化的功能性轉變與其觀光趨勢推演，似乎在接下來舞作的身體質地裡亦可察覺。

中午是觀眾自由移動時間，可憑演出票根至部落合作商家折扣消費。經歷上午非典型的部落導覽，體感已產生變化，要是部落空間四處存在著演出元素，是否意味著我們早已走進舞台？我們也可以是《去排灣》舞者之一？並且在實際的消費行為（於部落用餐）後，成為作品所指涉的核心對象？甚至觀眾的參與不僅構成演出的完整性，更可能是節目不可或缺、至關重要的元素？接連的好奇心在舞作開始時被激起了更高度的觀看渴望。

入場，舞者為每一位觀眾戴上植物頭冠並給予紋飾口罩套，他們並無配戴，甚至看起來比觀眾還要尋常，與演出海報上艷彩度假的服飾風格有別（僅著日常牛仔褲與低彩度上衣）。觀眾圍坐劇場四周，四位舞者亦埋於觀眾之間進出、位移、接觸，帶點隨興、俏皮的喉腔共鳴掀起一連串空間細微的震動，聲音不絕於耳。很長一段時間，舞者不停輪替拉觀眾進入中央，低聲給予指令，或定、或動、或躺，兩兩成一單位的活雕塑在動靜之間生成了舞者動作開關，並且鬆解了觀看距離。當雕塑靜止時，已很難清楚區隔舞者與觀眾身分的界線，兩者融為一體，彼此同時帶有雙重身分。動作時，舞者抓住觀眾雙手，觸摸喉嚨震動情形的姿勢多次出現，那些逐漸成形為可被辨別的樂音，帶領跳脫群體的四具軀體／行動者（舞者）拾回片段音憶、長出部落身體。進而，一組整齊劃一雙手攤開仰天斜行的動作，在樂音中仿若接收訊息一般，四人牽繫扭結於牆角，伴隨彼此身體交錯的推送、抬舉、支撐張力越來越強，歌聲亦越發流暢、飽滿、自在。呼之欲出的生命，總算在空間不斷密布的震波裡，被承載了下來。

隨著生命持續舞動，當身體、聲音、動態（呼吸）合而為一使空間瀕臨滿溢時，舞者開始產生疼痛、苦難的表現，似乎已失速、承載不了生命之重，轉而俯身面朝黑牆劇烈拍打，

情緒直逼觀眾令人戰慄。霎時燈光丕變（在此之前全為排練場質地的白光），舞廳霓虹光線使得古謠的聲調、失控的身體獲得緩解，帶點挑釁、趣味、幽默的唱跳情境獲得全場觀眾熱烈鼓掌。就在歡愉沸騰之際，燈光瞬間回到白光，舞蹈總監巴魯·瑪迪霖手持麥克風高聲詢問觀眾「你歡樂嗎？這是傳統嗎？這是不是傳統？」還來不及反應究竟怎麼一回事時，突然請大家拿出手機面向舞者錄影，四人牽起雙手以古調及傳統四步舞環場跳一圈，同時所有人也跟著舞者環錄一周，牆上投影正在旋轉的 REC 錄影符號。順時針帶出前進、存在的時間性，加上圓滿的一環富有完美、重複之象徵，對應眼前看似發生於觀光空間或部落空間的當代紀錄、田調、傳承技術的現象再現，高度反諷地對觀光化的原住民舞蹈提出質疑，並試圖與觀眾受宰制的物質化身體進行對話。

明顯可見，《去排灣》的身體策略並非僅是參與式可解釋，更是積極地倒置觀眾在展演中的位階，成為主體。舞者削弱舞蹈身體技術，退位給觀眾來解讀震盪在空間中的部落生命力，無不為了移除長久以來的刻板記憶，以擴展部落身體空間當代的可塑性與創造力。換句話說，舞者肉身成為具思考能力的部落觀光空間，將投射的目光反向包覆，進而展開解構行動。

自此以後，氛圍變化開始加速，編舞家林文中在僅留一支手電筒光源的暗黑空間裡，改變觀看的重心位置將空間傾倒，拆解舞者四步舞動作使其橫躺於地重構，並延伸四肢穿越縫隙。接著復返白光，再度拉起觀眾雕塑（仿部落公園內可見的獵人雕像動作），舞者於其間牽手圍舞、狂舞，又立於雕像前模仿其動作。最後，巴魯·瑪迪霖再次上台向所有人教學四步舞跳法，並請所有人再次拿出手機於胸前撥放先前的錄影，同時眾人互勾雙臂以四步舞腳步共跳排灣族圍舞，團長路之·瑪迪霖更領著所有人齊唱〈我們都是一家人〉、〈相思病〉、〈妹妹的喜帖〉等林班歌曲，光線一路從白天、黃昏，轉至暗藍，直至謝幕。拼貼而成的詭譎、魔幻時刻，不僅在人人一機、資訊爆量的當代相當成立，同時也令人深刻至極。

一連串操演下來，觀眾很是忙碌。但在高速的觀眾調度裡，確實可見越發激昂、濃烈的興致引爆共舞時的情緒波動，進而吸納了自舞者綿延不絕的歌聲所堆疊而出的高漲生命力，足以變更既有的觀看角度、框架及身份，從更宏觀的視野（遇見被操弄的自己）來破除對排灣族身體表現可能性的僵化印象。可說，舞名那個「去」字移除的意涵不只存在於舞者的身體，更可於自身觀看的意識中覺察而出。

《去排灣》非僅為一齣可看、可跳、可拍、可參與的作品，更是藉由欣賞舞蹈劇場的行為過程來回應觀演關係與當代原住民族創作的的身體空間。如何排灣又當代、承載並打開的問題，探問的對象很顯然不應該只是創作者與表演者，更應該先指向觀眾：是什麼因素形塑、影響了觀看的取向？是如何理解原住民族藝術的當代性？這些既定，與觀光的經驗累積有何關聯？

節目單上寫道，排練過程，編舞家經常叮嚀舞者：「要跟觀眾在一起！」《去排灣》不僅深深體現，並積極地以共同身體實踐來處理當代、部落、空間等議題的思考，更點出觀眾也必須「要跟舞者在一起」以相互滲透身體感來理解並對話的重要性，進而朝向下一步邁進：去除以後，部落身體的未來在哪裡？又能如何與觀眾一起面對未知？看似平易近人、輕鬆愉快的同樂舞作，背後潛藏的命題，既淺也深。

(14) 徜徉在地方，釋放邊界與秩序的想像《海口之聲》

演出 | 斜槓青年創作體

時間 | 2021/02/27 15:30

地點 | 屏東縣車城鄉海口港附近

以 2019 年 1 月《正港海口味》(以下簡稱《正港》)已開展的敘事為材料，添加 2020 年 6 月《迷走計畫：做伙來去惹海口》(以下簡稱《迷走》)所實驗的體感來調味，2020 年第二屆「屏東落山風藝術季—逆風旅行」，於 2021 年 2 月閉幕日時，再度邀請斜槓青年創作體帶來前述兩作品的延續之作《海口之聲》。

第一年，《正港》裡角色反覆描述著海口這個地方「日子沒什麼特別的」；【1】第二年，《迷走》漫步過程所瀏覽到的破碎敘事，起初亦看似稀鬆平常(平凡生活的回顧導覽)；【2】行至第三年，不免納悶，海口的「空」還能如何在虛構中捕捉現實景況？地方居民的故事何以繼續激起觀眾內心漣漪，甚至超越地域限制，擴散綿延？又是什麼因素，在三部曲《海口之聲》介入後，促進海口更加海口了起來？

從結構來看，《海口之聲》安排在藝術季閉幕日演出，情節卻是從一家新店面正要開張說起，本身即是一種現世寓言。自《正港》劇末銜接，春嬌什貨店老闆娘退休後，正在環島旅行，已邁入壯年的女兒小山(朱怡文飾)，引領觀眾一行人前往店面舊址。故事並非為小山將繼承家業，而是安排一位外來者家家(古知典飾)想來海口開店說起。小山一句「沒有競爭力」所反映的現實點出周遭是「一間店也沒有」，雖幽默逗得觀眾笑聲不止，可正被劇中環境所包圍的觀眾，笑意背後可是一群人真實生活側記，衝突顯而易見：在海口開新店，可能嗎？因籌備而累倒在地的家家眼看小山領來一大群人(觀眾)，開關瞬切，高能量開始介紹起她店裡的咖啡豆如何獨特(瓜地馬拉中焙)，及如何揀選在地食材混出新滋味，創作出「遊子歸來套餐」——包含添入菜豆乾而煮成的咖啡，及淋上金松辣椒醬置於月桃葉上的黑豆尖山磅蛋糕(肉粽造型)。強烈企圖心可見一斑。自小山精彩講述長輩採海菜的過程，流變到成為恰恰舞步並拉觀眾上台共跳起，台上台下早已連成一片。心神鬆弛下來，一不留意，當一名觀眾受邀啖(tam)落，卻誤會成辣椒醬較勁乾杯時，情緒激昂地興奮感來到一處高點。接續以「試菜」為題，交織在家家、小山及現場觀眾之間的自然應答互動，因演員恰到好處的氣口(khui-kháu)、綿密地台詞拋接及吻合真實場景地鑲嵌(店面就在眼前，而非加蓋出來的舞台)，互相加乘之下，荒唐至極的料理，成就了笑料百出的心流時刻。

原來海口可以這樣海口。

此虛構延續情節，在小山姪子天天（蔡宜靜飾）路過試菜後急起直轉，最終家家落寞地將套餐拿去倒掉，氛圍頓時嚴肅了起來。短暫沉默，天天慣性地拿起辣椒醬沾大麵享用，情境釋放出既有秩序的全新衝擊：如果過去可以，阻礙當前創造性的究竟是什麼？原僅有紙箱高疊的空屋前庭，在前段嬉鬧過程已逐漸將準備開幕的咖啡店陳列而出，此時小山與天天以扮裝召喚春嬌什貨店的記憶，以劇中劇的形式，套疊 / 折射空間，為家家再現過往忙碌趣事，也為錯過《正港》的觀眾前情提要。昔日春嬌和志明夫妻一起經營的畫面，推進對家家的探問，會選擇海口，原來與已過世的老公息息相關。開店主意與店名，是共同的結晶，然而一旁木招牌名稱的缺席，似乎正透露家家心內那塊難以彌補的空白，缺失心情在哀戚樂聲裡，相當揪人心弦。

值得注意的是，天天正在念戲劇相關係所，當試菜大喊超難吃時，該段落與小山曾有一段對表演真誠 / 真實性的精采辯論。「究竟該演得真，還是要演得像？」表面看來彷彿兩名角色對表演認知有所出入；實際上，由於演員有具體食入並不斷誘使觀眾朝「看起來就超難吃」聯想，全戲開頭亦有食材觸聞體驗，《海口之聲》巧妙地藉此對白啟動角色與演員進出比例流動的狀態，以實際行動來表演表演，成為連結戲劇內在宇宙與觀演外部環境的蟲洞，促使觀眾無意間滑入情節裡，同時意識到早已置身於情境。假假真真，家家、天天、小山有多少程度是被表演出來？而在場的所有人又有多少程度可能也正在表演自己？小山與天天扮裝再現過往時，家家正入座觀眾席，可不可能她曾經是欣賞《正港》的觀眾之一？也許，底下每一位觀眾某種程度上都可能（曾經）是家家，需要處理人生的缺憾與不如意，內心的空缺，一如海口一般，被經過久了，該如何重新開張，似乎總在極強與極弱的情緒之間擺盪。然而，滿席的觀眾要人不要忘記身旁那些願意與你共度難關的伴，「面對」永遠不只是一個人的事。至少在《海口之聲》與海口便是如此。

更靠近真實以前，架設虛構場域比起平鋪直敘的言說更叫人容易進入。延續表演狀態的曖昧性，一行人隨著天天移動到藝術季另一地點——看海美術館外側，參與名為「海口之聲」的 Podcast 錄製現場。以天天的學校作業、找社區媽媽幫忙家家與讓遊子有思念家鄉的聲音為由，解釋情節的銜接因果。既然劇中已然碰觸戲劇本體的問題，似乎也不必然要將內在宇宙鎖得 / 說得如此俱足緊密。延續《迷走》部分演出形式，Podcast 開場安排有歌舞，過程中主持人天天提出如「家裡最有歷史最老的東西？」、「本來做什麼？有沒有想過另一種人生？」及「如果可以回到過去和自己說一句話你會說什麼？」等問題，海口媽媽們接力答覆。在場，似乎也正在她們的回應裡，摸索自己的答案。一場「用看的」時空限定 Podcast 節目，帶著《迷走》聲景經驗，從耳機裡釋放場域限制，四名媽媽真誠道來，回不去的生命敘事在虛構情境裡格外據實，令人深深動容。她們反覆指向的彼岸，正回應家家的空缺：在海口，我們來的原因百百種，心事也百百種，但我們有姐妹相伴，難關終將渡過大海。坦然

自在地狀態在眾多層面皆可察覺，一如不斷愜意上台的狗兒（舞台空地應本是牠們生活的地方）一點也不干擾，工作人員反覆自在地以誘食靈巧繞徑處理。

至此，已無法辨識或也無此需要，究竟戲劇、觀眾、海口是誰與誰羈絆著誰，是誰召喚著誰與誰，又或者全然無關，聚散只是偶然。當秩序已然有移動的可能性，唯一可以體察並指認的，便是社群再怎麼變化動盪，未來操之在手，邊界的劃定、重疊與開放，端視自己劃定、重疊與開放的程度有多遠。遙望遠方尖山，「把思念放在海上面，讓落山風四處吹拂」小山這一說，化開了海口的空，敞開心胸，世界便在心中。

現實裡談海口開店的問題很快就生硬了起來，雲端裡存載錄製的聲音很快就淹沒於資訊海。創業與 Podcast，線下與線上，都是迎向未來的創生系統工具，虛構令其有安穩滲透人心並想像實際可能的開放性，斜槓青年創作體三年來用「海口三部曲」展示徜徉在地方的藝術實踐途徑，《海口之聲》對於結構、空間、器物、氛圍，乃至不同的生命體（在地表演者、演員、觀眾、路人、狗.....等）皆有更加成熟的創作思維潛藏其中。當《海口之聲》意圖使聲音攜出海口，那麼海口這齣戲便可將「人生如戲，戲如人生」想像成「海口如戲，戲如海口」。既然人生未止，海口的戲，也該是未完待續吧。

註釋

1、《正港海口味》為 2018 年第一屆「落山風藝術季—地理風流」中，唯一的戲劇演出節目，以戶外大型地景藝術裝置為主軸的藝術季，展覽期間為 2018/10/26 至 2019/03/03 止，《正港海口味》演出夾於其間，於 2019/01/12 及 2019/01/13 兩日晚間 7 點演出，共計 2 場。由於筆者未能親臨 2019 年現場觀看，僅就以「落山風藝術季」官方網站演出紀錄影片，了解當時演出情況及相關情節發展。參考網址：<https://www.lsf-art.com/落山風藝術季>。（檢索日期：2021/03/02）

2、演出相關評論與紀錄可參考筆者拙作〈不只是路過的「地方」《迷走計畫：做伙來去惹海口》〉，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=59460>。（檢索日期：2021/03/02）

(15) 當「轉來 (/ tńg lái) 嘉義」互為一種議題關係《草草戲劇節》

演出 | 阮劇團主辦

時間 | 2021/03/13、2021/03/14

地點 | 嘉義縣表演藝術中心、嘉義文化創意產業園區

第十三屆《草草戲劇節》(以下簡稱《草草》)於今年3月13、14、20及21日共四天時間，雙週末加倍展開。說是加倍，來自遲至3月8日才於戲劇節臉書官方粉絲頁公布的重大消息：本屆為雙園區同時舉行。

以青少年劇場人才培育、節目製作為出發，回顧2009年第一屆舉辦至今，位在嘉義的主辦單位阮劇團連年未曾中斷青少年培育與展演的核心目的，惟2020年起因全球新冠疫情影響，青少年劇場節目延至該年10月演出(前面數屆皆於每年3月與戲劇節同時推出)。一年比一年壯大擴充戲劇可能接連捲動的各方能量，可由階段性的歷程觀察出其成長軌跡：2012年第四屆起，自一週末擴大為雙週末演出；2013年第五屆起，一年一主題形式確立並增加草草 OFF、市集與影展等周邊活動；2014年第六屆，呼出「一群人一起完成一件事」LOGO 品牌形象，且開始廣邀北部團隊聯合參演；2015年第七屆起，參演團隊開放素人組徵選報名且雙週末展演節目分流(兩個週末節目不相同)；2016年第八屆起，推出草草講堂、工作坊，拓展在職教師與學生返鄉創業視野；2017年第九屆起，與嘉義書式生活社群合作擴增講座主題；2018年第十屆起，入園全面收費制(前九屆僅青少年劇場及部分活動報名收費)，並增加跨國邀演；2019年，增辦三場夜間活動「看起來！唱起來！跳起來！」

【1】。一路至今年，第十三屆走出嘉義縣表演藝術中心，將模式複製至市中心，呈現嘉義縣、嘉義市雙園區雙週末同步舉行的空前展演盛況。【2】

以戲劇為軸心的各類型藝術，在三月連續兩個週末期間，【3】將外地民眾與表演團隊轉來嘉義旅行與激盪，且開啟一個外出嘉義人轉來 (tńg lái) 的契機，同時在地人也多了一個轉出戶外感受家鄉節慶的機會，「草草戲劇節」儼然已成為驅動人流移動、接觸、對話、發酵的嘉義創生加速器，培養地方關係人口，定期於嘉義高速轉動。今年新推出「議題劇場」，阮劇團共招集、創作五檔節目，主打取材嘉義在地故事，涉及新住民、老年化社會、畫都、特色輪普和青農等議題內容。由於整個戲劇節節目安排緊湊繁密，且分布於雙園區展演(相距約9公里)，筆者未能於有限時間內逐一完整觀看，本文將聚焦13、14日所觀賞到的議題劇場《(±)嘉義人(干)》、《諸羅假期》及《農系少年威！lóng-sī siàu-liân-uē!》三檔節目作為主要對象進行觀察書寫，以梳理在整個龐大的展演有機體裡，「議題劇場」於第十三屆《草草》所奠定與匯聚的時空能量。

今年以「轉轉」為題，從空間布局、節目密度看來，頗具到處逛逛走走 (sì-kè laulau-leh) 之隱喻，帶有破除單一視角進入一個地方的企圖，觀演路線可自由選擇，同時又富含童趣、狂歡、探險等明顯驅力。在此主題下，《(±)嘉義人(干)》以近乎講座式展演 (Lecture Performance) 的形式，試圖提問嘉義這個地方今日的優勢與劣勢。投影中，一位手語翻譯員提及，因人口老化等因素，使得嘉義醫療輔具業特別突出。以聾人與聽人透過肢體語言、手語與輔具等多項媒介，雙方仍能進行有效溝通為對應，指出認識與對話 (包括人、事物、地方) 不只一種方法，某個角度來看，倘若整體結構勢必逐漸老化，或許發達的輔具產業可能是未來先進城市的指標也說不定。另一方面，兩名身穿草草工作人員綠衣的演說者，分別扮演來自新北市與嘉義在地的年輕人。當嘉義人一再反覆說「就是要出去看嘉義沒有的東西」，新北人卻逆向搬來嘉義阮劇團工作，又對自己存疑。兩人在場上儘管用盡言語及肢體仍難以對話出一種嘉義認同，此時投影跑出阮劇團所有團員的個人介紹瀏覽，點出不論各自從何而來，都因「阮認同」而正相聚在此的實況。劇名以科學方式隱喻人流傾向的穩固狀態，嘗試在三十分鐘篇幅鬆動偌大結構性議題可能再議的方式，在現實與虛構情境交織裡，現場表演與影像內的對話處理相當耐人尋味，特別是大量運用報導嘉義的新聞畫面、網絡世界文字流雜訊的拼貼迷因，可發現亟欲對話的對象主要為年輕世代。《草草》成為青年與嘉義之間轉譯的輔具，《(±)嘉義人(干)》正體現本屆宣傳文案「轉運、轉念、轉心情」之意涵，雖然空間氛圍過於肅穆詭異 (冰冷慘白的閒置廠房裡，空中懸有幾套衣物，有「吊人」之感)，然而加上一旁「嘉義知多少」展間豐富的在地背景知識，此劇仍饒富議題新意，頗具啟發與趣味性。

前述劇目演出位於新增的第二園區 (嘉義文化創意產業園區)，也許因宣傳期不足且須事先登記，或因五檔議題劇場每日皆各有四場次之故 (同時雙園區還有其他諸多活動進行)，筆者觀賞下午兩點半場次觀眾甚少 (不足十人)，顯示《草草》展演規模翻倍擴張的速度，已然超越培養觀眾所需的時空與人力成本，於同一園區演出的《諸羅假期》，筆者觀賞場次更只有兩人 (另一人為工作人員)，倍感可惜之餘，卻因此體驗到作品另一層內涵。「諸羅」是嘉義舊地名，「假期」所指並非出自於人而是鬼，運用園區內過去原為小麥儲存槽的舊建築，架構異質性非生活空間，引領觀眾化身七月普渡時返回人世渡假的嘉義幽魂。開演先是往地面下走，可見兩處漏斗狀底部，一名新鬼不熟悉休假程序焦慮不已，另一名老鬼則對假期痛心疾首，已三十幾年未出地面。兩鬼糾結出一條清晰景況：世代差異，連死後也不得安寧。老鬼感心 (tsheh-sim) 原因，來自於嘉義昔日輪流普渡辦桌 (稱為「輪普」) 的習俗盛況堪比逢年過節，家家戶戶為此盛桌款待，休假幽魂足足可吃一個月，外地遊子也會返鄉投入。然而習俗逐漸式微、人口外流、社會變遷，輪普規模連年漸縮，老鬼兒孫也早已改信耶穌搬至臺北生活，他手中的糖果甚至是四十年前祭祖時保留至今，便決定不再反陽度假。也因次，外界如何變化，他也一無所知。隨著一名舉旗引導，觀眾沿樓梯緩步上至建物二樓 (自地下層向上，實則連續走了三層樓)，即將回到人間度假，步出之前，一

段陷於漏斗底層介紹女總舖師的生命敘事及輪普菜色由來令人深刻，俯角凝視頗有介於陰陽游移、靜默緬懷的凝鍊感受。

於此同時，可見到「簡單中元節」、「水上搖滾音樂祭」、「陰月祭」等布條，上頭時間正是今年《草草》舉行日。戲裡，觀眾是步出地面的渡假幽魂；戲外，觀眾正回到戲劇節嘉年華式活動現場。將戲劇節團圓「阮式嘉義」的意念連結昔日嘉義人輪普的共同記憶，同樣是人流移動，卻在《諸羅假期》成為一種轉譯介面後，議題被玩味出一抹幽默氣息，講古（或者地方導覽）過程也成為了足以印入深層意識的開口，引人欲進一步細究在地風俗。由於幾近獨自觀賞，有充足空間可與自我對話，更容易以劇中新鬼的視角投身情境（劇末安排觀眾拿普渡軟糖，造成新鬼的父母誤會之巧合，似也有意如此引導），筆者彷彿在觀演過程進出了一次「身為嘉義人」的錯覺，相當意料之外。

有別於其他四部議題劇場，《農系少年威！lóng-sī siàu-liân-uē!》演出空間位在嘉義縣表演藝術中心實驗劇場，是相對有較完整黑盒子劇場設備的場地。也許《草草》十多年來每年三月皆於此地演出青少年劇場（今年則延至年末），已培養出一群觀眾客群，筆者觀賞場次觀眾約四十餘位，明顯多出數倍。演出安排觀眾於舞臺區席地而坐，透過兩名嚮導帶領，四面臺分別上演一名嘉義青農的從農趣事：秉持老師「興趣是可以培養的」教誨，運動員返家接手鳳梨田，悟出「最大的阻礙與助力都是父母」；在大林不跟風種鳳梨，轉養大閘蟹又種植綠竹筍的青年；沒考上警專隨父養蜂釀蜜的女子，後來進入農校更出國實習；讀水產養殖卻輾轉接手親戚交代的蘭花園。光影戲、口技、說書、互動參與……等，一齣將導覽活動吸納、翻摺、轉化的劇場作品，在四面轉換、劇場燈光明暗切換之間，接手家業或轉任農事的辛酸血淚彷彿退居於幕後，所見盡是苦盡甘來的正向光明。

在本文所提及的議題劇場裡，《農系少年威！lóng-sī siàu-liân-uē!》雖田調取材自嘉義真人真事，劇名也直指「都是少年話」，彷彿試圖靠近本尊現身說法來作為再現創作走向；但相較之下，卻給人較「沒那麼嘉義」的感受。試想因素，青農議題似乎非僅嘉義，而是全臺各農業區普遍存有的難題，透過多樣戲劇手法來處理產業斷層議題固然有其親切感與趣味性，倘若能看見青農更多關於自身從農挫折、思辨的過程細節，也許本劇能從嘉義在地經驗裡，折射出嘉義的可能性，進而敞開與其他地方對話此議題的機遇。

回顧歷年《草草》，近乎每年皆有至少一項的新創舉，今年第十三屆以複數場地、複數時間為首要嘗試，連年疊加的項目似乎並未縮減，更是又再反彈出一項新路線「議題劇場」，且一口氣便推出五檔製作共四十場演出，主辦單位阮劇團的企圖心可見一斑。倘若視「嘉義」這個地方為大腦，《草草》彷彿是其連接彼此訊息的神經元，那麼攤平開來的大腦皮質究竟能有多大，將可推敲其未來逐漸發展的「議題劇場」得以有多少經緯座標可定位，並進行區域研究、跨域研究或其他新嘗試。

自本文三齣節目來反觀《草草》十餘年來的策畫思考，調度青少年劇場培育、戲劇、舞蹈、音樂、馬戲、魔術、戲曲、講座、工作坊、展覽、影展、市集、新住民、創業等，背後無不起因於對某一議題深感不足，而組織人群來啟動對話機制運轉的過程。也許議題劇場的出現並非偶然，而是準備期超過十年的集成之舉，甫一推出已可見其相當完整的策畫格局架構，值得持續關注其發展動向。「轉來 (trng lái) 嘉義」的意義明顯已自成一項母議題，不論是歷年來的表演團隊、表演者、在地觀眾或外來觀眾，與議題之間的連結關係一但建立，心裡與地方的距離便逐漸有所感知且足以度量，至此，「議題」儼然已成為一種移動的可能性。

註釋

1、據「草草戲劇節」官方網站歷年資料彙整，檢索網址：<http://the-grasstraw-festival.ourtheatre.net/> (檢索日期：2021/03/20)。

2、據「草草戲劇節」官方粉絲頁 3 月 24 日貼文指出，今年第十三屆草草戲劇節 4 天所有演出統計：近 100 組表演藝術團體、420 場演出活動、近 70 場工作坊與講座、創作 5 部議題劇場，另有嘉義青年獨立執行的草草影展、在地新住民嘉移人市集、生活美學風格草草市集等。檢索網址：<https://www.facebook.com/GrasstrawFestival> (檢索日期：2021/03/25)。

3、今年同一時間，戲劇節主辦地之一嘉義文化創意產業園區對面的嘉義市立美術館新展「補風景的人」、嘉義國際藝術紀錄影展「重組另世界」也正開展。

(16) 和沒有說不《沒有害怕太陽和下雨》

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2021/04/25 14:30

地點 | 雲門劇場

《沒有害怕太陽和下雨》(以下簡稱《沒有》)靈感來自位於臺東縣阿美族都蘭部落，對十二歲至進入年齡階級前的青年所受的訓練「Pakarongay」(巴卡路耐)。【1】因2020年新冠肺炎疫情延遲一年，總算重返 TIFA 台灣國際藝術節舞臺，演出地點從國家戲劇院更換到位於淡水的雲門劇場，抵達以前，目光將會掠過鄰近淡水河出海口沿岸景致再行上坡。觀賞前這一段因延期更動而產生、不經意造就的景觀鋪陳，正巧銜接作品裡東海岸的浪在舞臺上湧現與響徹前的外部連結與心靈沉靜。儘管多等了一年，卻離海洋更近，觀眾與作品(的水)距離也更加親密。(前臺販售紀念毛巾的行銷術語直接提醒：前三排的觀眾務必帶一條毛巾欣賞)

從觀眾進場到開演後一段時間，電吉他聲始終緩慢低穩烘襯，舞臺地面上的浪花投影靜靜地一波波前進、後退，反覆拍打、推移，既規律又充滿宜人的舒適鬆弛感，令人足以暫時拋下現實投身其中。於是，《沒有》起初看起來試著不作提問似的緩緩展開。直至一名舞者上場，一句 Pakarongay 吆喝，舞群奔跑現身、人文景觀召喚完整，舞團所參與的都蘭部落青年訓練掠影被再現於劇場裡頭。這場再現，顯然不同於真實。浪花來自投影，光源從觀眾身後的高位投影機出發，也就是說，不論舞者於舞臺上的任何空間，越是竭盡全力想重現身體經驗，浪花影像越是泛上體膚難逃離開地面的命運，造成「拾浪拍打全身，身影蝕刻土地」的視覺感受。這看似沒什麼大不了，也像是投影技術未考慮周全而造成，然而若從舞臺整體布局來觀察，浪拍打的方向正迎面朝觀眾而來，如此觀眾席的位置便被劃定為陸地，舞臺深處即是一整片汪洋，舞者自汪洋現身、無止盡地於激浪處奔跑、訓練。在海陸交界處，這群尚未晉階/即將成為部落一份子的青年，就猶如始終進進退退的白色浪花一般，正在溯源同時又極力渴望成長出海。場面上舞者迂迴錯綜、無窮無盡的奔跑路徑，使得深陷浪影底下的他們，宛如潛入近海，奮力抵抗激流同時又看似無定向地四處追尋目標的魚群，足下變化萬千、捉摸不定的黑影，既深邃又飄忽。

來自臺東縣卑南鄉卑南族 likivung (利嘉部落) 的三十六歲舞者 Kwonduwa (孔柏元) 是最突出的一人，在一列不停前進的隊伍裡，不論交互蹲跳、開合跳、高躍跳……等所有訓練動作，他永遠與隊伍保持距離。那距離來自受限的體能、差異的動作幅度與不和諧的行進速度，卻也成為銜接舞作後續發展的關鍵布局，更是牽引出《沒有》潛藏的提問：藏在被群

體否定之下的自己，裡頭否定與肯定的比例，是如何伴隨外界刺激而消長？又是為何「面對自己」成為一道不易面對的問題？可以看見跑步加上各類大躍動作連續二十餘分鐘後，Kwonduwa 氣盡力絕之際，來自臺東縣成功鎮阿美族 Folalacay（小港部落）的休假舞者 Ponay Akiyok（曾志浩）在隊伍之外，又再來一波波反覆喊唱鞭策，疊合隊伍裡持續提升音量或音高不斷唱念，像是軍歌的精神喊話、傳統歌謠，Kwonduwa 剎那間渾身汗液被爆擰噴灑。藉由 Pakarongay 訓練來面對自己與群體的差異，很顯然必須擁有與未知恐懼正面對決的勇氣，放聲吶喊「沒有害怕太陽、沒有害怕下雨」的自己，正在肯定與否定自己之間推移變換，每當臨界放棄邊緣，便試著返回共同維繫群體的吶喊吟唱，一次次地推倒、跨越、超渡那堵「沒有」之牆。肯定自己的不勇敢、恐懼、脆弱、無助、疲累與傷痕，迎接、陪伴並與它對話，試著和「沒有」說不，肯認它的存在，因此擁有衝破的著力點，得以奮力向它對抗。這個點，因人而異，因為差異，在成為人的路上便更需要有「揭露」的魄力。

大家一起一起，走在同樣的路上相伴，但這僅意味著時序正朝向同樣的方向前進，督促成為一位「被需要的人」時限正在迅速逼近；至於路該怎麼走，步伐未必雷同，端視察覺、揭露了自己的什麼，與否。接續兩段分別由 Kwonduwa 的個人訓練及來自屏東縣來義鄉義林村排灣族的舞者 Aulu Tjibulangan（高旻辰）的個人獨舞構成，兩段皆勇於帶人逼近自己的極限現場。一則在幽暗中聚焦體內向上提升動作速度、高度與幅度的可能性，同時聲音越來越高；一則以熟練的高跟鞋舞蹈技術，於霓虹迷幻外放的空場中，向下力抗自然界的引力，在反作用力的空隙裡盡情揮灑踮起腳跟的自己，反覆如何可能。這兩段個人舞一結束均博得觀眾熱烈掌聲，這除了與在群體裡揭露個人特殊性的膽識及表現獲得高度回響有關外，也需要回到 Pakarongay 文化裡頭來理解其中原因。

演後座談時，《沒有》文化顧問，同時也是阿美族都蘭部落族人 Suming Rupi（舒米恩）提及，昔日回到部落復振青年訓練時，因傳統上 Pakarongay 僅為「男孩」的訓練，故曾拒絕一位部落裡的女孩參與意願，而後多年未於部落祭典再看見那位女孩，一時聲淚俱下，至今仍相當懊悔當初的決定。在溯源並向內追尋自己的道路上，性別傳統始終是一堵心靈可以體會、身體可以感覺、眼睛定能望見的屏障。事實上，來自花蓮縣光復鄉 Tafalong（太巴塢部落）及臺東縣長濱鄉 Makerahay（真柄部落）的舞者 Liay Kitoh（朱雨航），在整個長達 75 分鐘的《沒有》裡，幾乎未曾下場，是唯一腰上繫鈴穿著都蘭部落阿美族服者。他空手跳著 Kulaku（都蘭部落護衛勇士舞），不斷地踏步繞行前進，每一定步便響一聲，鈴響始終存在於場上，身體可能在光線灑下之處成像，或不時遁入光線未明之處幻影。是某些男孩在 Pakarongay 訓練之中，一股成長、成為人、成為被需要的人的精神象徵，同時也可能是某些男孩一股迷失、過不去、受困於信念的壓力。他一直都在，卻未曾言語，該如何為其下註解，也許遇到多少種人生，就能有多少種風景得以解讀，於此，也就襯托出舞臺上所有揭露刻板裡沒那麼男孩（或具有多重氣質的男孩）的存在，身處 Pakarongay 訓練裡頭，何以難得、何以可貴。

編舞家 Bulareyaung Pagarlava (布拉瑞揚·帕格勒法) 返回家鄉臺東創立布拉瑞揚舞團，在自己又熟悉又陌生的地方與害怕相處，於去年成團五週年之際推出《沒有》，歷經重重困難總算與觀眾見面。結尾處為停留岸上的人們留下了一幅動人景觀：身體的汗、影像的浪、劇場的雨及觀眾的淚，所有來自不同地方的異鄉水齊聚匯流，舞者們紛紛從汪洋深處滑出美人魚（激起水花噴向觀眾），Liay Kitoh 迎面走入魚群，矗立其中，那股鈴響不絕於耳，撐起一個個願意面對自己的靈魂。訓練的目的顯然並不是要使眾人變得一致，而是要在學習身體技能的過程中挖掘自己潛在能量，拓展未來面對各種挑戰的智慧與勇氣。要能沒有害怕，首先得要有敢怕的膽識，怕過，才知道沒有以後的世界，這是《沒有》醞釀出來的道理。和「面對自己」一樣，理解很容易，做起來卻複雜、艱辛無比。

註釋

1、節目單上說明，「Pakarongay」（巴卡路耐）在阿美族語中，意指服務及被使喚的人。十二歲至十八歲之間的青年，是準備進入年齡階級前「尚未成為人」的階段，必須接受部落長輩使喚、協助，為其體能、精神與傳統技能的能力作準備，內容包含山林與海洋採集、作戰訓練、祭典器物製作等各個方面，得以在將來進入年齡階級時（約 17、18 歲）具備充足的能力為部落所需。相關資料參考：<https://bit.ly/3u4uFPu>（檢索日期：2021/04/27）。

(17) 不只一種聲色？《十三聲》

演出 | 雲門舞集

時間 | 2021/05/08 14:30

地點 | 桃園展演中心展演廳

首演於 2016 年 TIFA 臺灣國際藝術節，歷經 2017 年臺灣戶外公演、2018 年世界巡演及 2020 年歐洲巡演後，《十三聲》於今年再度展開臺灣巡演之旅。節目冊提到，編舞家鄭宗龍每場演後仍會持續調整舞作，這次二度全臺巡演，想必相較首演版本已相當有別。至少，大量與舞者工作臺灣記憶與萬華記憶來發展並編織動作的《十三聲》，舞者組成已從雲門 2 變成整併後的雲門舞集，或許今年巡演已稱得上是新作也說不定。但相對地，主題並未大幅更動，且表演藝術評論台首演階段已有五篇文章探究，筆者當時並未觀賞，故難以彼此參照比較。幾經思量，以下書寫將嘗試探觸本演出與此時此刻社會環境之間獨特的對話空間，映照在新冠疫情之下，劇場內與劇場外的地方印象建構，差異性何以存在。

十分可惜地，近期全臺疫情升溫，原定巡演計畫在新北場、桃園場結束後，先是決定採取間隔座的方式如期進行，翌日又突然改為取消。瞬息萬變的疫情令人無可奈何，全臺展演活動再度瞬間歸零，《十三聲》就這麼樣被病毒拒於劇場門外，演出中斷。由於近日疫情調查過程逐漸掀起一波有關萬華地方文化的激烈討論，裡頭對於「聲色」的想像與《十三聲》所呈現記憶中的萬華聲色活力相當有別，筆者不禁臆想：倘若未來疫情趨緩，演出回歸，觀看本作的感受將有何轉變？也許，正因萬華足夠複雜深厚，得以展現異質的多元觀感；不過，是什麼機制，促使同一地方在現實社會裡與藝術創作中能有如此截然不同的印象風景？舞臺上究竟揀選了什麼、釋放了什麼，以至於「聲色」足以有撼動人心的感受被提煉，引人重返記憶深處潸然淚下？（筆者觀看場次，演後座談有觀眾激動落淚）甚至，拾獲某種新視野來認識故土？

不妨從頭看起。舞名源自編舞家鄭宗龍母親，一次聊天向他提到六零年代華西街有位街頭傳奇人物，講古時透過嗓聲切換可分飾多角，忽男忽女、老幼皆宜，每每登場總叫人拍案叫絕，人稱「十三聲」。其軼聞與鄭宗龍在萬華成長過程的所見所聞深有連結，於是展開調查，回溯在地文化編創成舞。演出起始，場燈未滅，手搖鈴響，成排舞者著黑素衣於下舞臺循聲登場。幕啟，眾人轉身背臺，向上舞臺前進，於深處發展出扭腕、佝僂、甩臂、癡狂、抽搐等非習以為常、非人的動作，一場降靈舞儀於眼前開始發生。創作靈感源自民間傳奇，而舞作看似啟於凡間，實則遁入人心與神靈對話的場域。由此錨定觀看的視野，氛圍也就嚴肅莊重了起來。舞者的身體景觀，透露此舞作與信仰的精神性緊密關聯，奠基於此狀態，多

麼奇怪、非常態的身體動作或舞蹈編排，似乎在舞蹈裡或神體裡皆合情合理，得以被乘載、理解與欣賞。多數情況裡，褻瀆神明是不被社會觀感允許的行為，既然已身處肅穆情境，眼前已戴上一層濾鏡，任何一絲對神不敬的覺察或聯想，可能性在無形中將自然被過濾、忽略或刪除。這樣的神性顯靈與蔓延，正連結了舞臺上對焦萬華的景框所形構與詮釋的美感經驗，可能與不可能的邊際。

在《十三聲》裡，經驗的可及與不可及，多半自舞臺上恍惚、不穩定、不確定且時時形變的身體表現劃定。每一次迅速、細緻地動作變換，舉凡起自頸部甩扭、指尖伸屈、胯盆傾轉、踮蹠踏頓，乃至吶喊念誦、默然出神等連帶啟動全身動作的那一剎那，具連續性而持續建構中的地方印象，總是自編排好的身體群像中被逐格展開，一顆顆捕捉艱舛氣味、聲響、景象及情境的鏡頭因而被解離，拼接、流動或岔出的各個動作轉換過程，於是變得可見且鮮明。難以單一面向定義的萬華，便在此聲色運動的微觀視野裡步步逼近，逐漸激起觀者生命經驗的漣漪。換句話說，可及與不可及的經驗邊際，在動作俐落切換的同時，越來越清晰，形成窺視顯靈時刻的縫隙。

既然萬華不單純、很複雜，足以捕捉並創造紛雜的身體景觀，那麼所呈現的聲色觀感，邊際何以存在（或者說何須存在）？舞作中，可以望見生猛、狂野、斑斕等正向清晰的解讀路徑；然而，各種正當或不正當的行業階級、族群信仰、家將神祇、乩童神棍、邪煞正義、有家無家、黑道白道、街貓街狗，乃至細菌病毒等街頭實景，豐富複雜且交錯滲透的差異性景觀或景況（不論正面或負面的差異）被弭平或潛藏到哪裡去了？是在舞者從圍觀到依循道教桌頭以臺語唱頌咒語時，不斷在曲線中扭擰關節、抽搐甩定的神靈附體過程被規訓、教化？或是當螢光色舞衣與影像覆蓋肉身（或說激發靈性）以後，浸潤在張力狂烈、諸靈齊喧的變奏那卡西聲響裡被美化、再詮釋？也就是說，從《十三聲》可強烈感知到已被高度整合的萬華街頭巷弄氣息、廟宇聲色，具象得很；但另一方面，舞作究竟是體現了人心所投射、映現的萬華神靈；抑或藉此展現出萬華神靈盤據、眾聲喧嘩的現實眾生相？

也許，此刻因疫情調查而浮出檯面的萬華茶室文化，本就不在《十三聲》所要觸及的範疇，凡俗情慾、孤寂困頓、情非得已、陪伴連結等繁複糾纏的萬華風塵，是與神界脫鉤的「聲色」場域。然此聲色非彼聲色也，人神在此互不相容；但也不得不否認，茶室聲色是構成萬華聲色版圖的一塊，是在地真實生活面貌的一環。《十三聲》帶領觀眾再次認識萬華，甚至將萬華的街巷風俗輸出至國際視野；然而同一時刻，未能於舞臺展演、發聲、發生、論述的地方角落，則逐漸隱形起來，像是不能說的秘密，更像是深化「只能曖昧、不易意會」的現實。

「聚—散」、「一—群」、「素—豔」、「明—隱」……，種種反襯與對襯的視覺感受不斷於舞臺上傾瀉流轉，如萬花筒般連續形變奪目，在聲與色的鋪陳、接枝之下，《十三

聲》所構築的身體景觀很可能已從萬華走出萬華。幾次燈光斜射將舞者動作烙在地板上的動態身影，拖曳出縱遠深長的記憶印記。印記擴延了在場的肉身，肉身所乘載、創造的動作則再次回返，賦予古老萬華新的觀看焦距。後段不斷「上色」的螢光視覺不僅擷取自地方印象，似乎也脫凡／繁於地方了。具體而言，為呈現或凸顯光鮮豔彩，舞者骨肉遁入一層藍紗之下，當身體附靈、顯靈之後，因距離而生的美感於是襲捲了全（舞）臺，聲色十足。

然而，對焦萬華，該如何從《十三聲》景框裡，看見聲與色更接地氣的萬種風華？讓持續遨遊在劇場裡外的那尾錦鯉，真真正正、實實在在地不止在尾聲，而是一開始便從掙脫既有的價值觀念與色彩，來欣賞本來就有的樣子？但另一方面，回過頭來思索，會不會正是因為重整布局了這些色彩、光線、聲景與身體，促成一定的審美距離，以至於地方的真實性不言自明？而這真實，又與現實人生存在著怎樣的差距？換言之，《十三聲》究竟呈現或是代言了萬華的幾分之幾？這樣的創作思維，對於具地方性質的展演，又是如何豐富（或持續形變）該地方烙印在人心中的景致？持續變化中的《十三聲》後續回響，待這波疫情緩解、展演再次回溫後，深深值得持續不斷地觀察下去。

(18) 不作為想像的地方《窗外》

演出 | 台北國際藝術村主辦、許家玲創作演出

時間 | 2021/07/07 15:00

地點 | Google Meet 線上演出

由台北國際藝術村主辦，2021 文化平權駐村計畫原定將於村內百里廳實體展出，不料多數藝術家駐村期間，遇上臺灣防疫三級警戒，展覽場全數關閉的窘境。藝術家許家玲即是在臺北市宣布警戒的前一日，展開為期兩個月的駐村計畫。最終，她將「網路視訊」化為主要創作媒材，帶來為期六天的《窗外》線上演出，每場僅開放一位觀眾，藉此試圖重構屬於此刻的「現場」，究竟意味著什麼。

我並未帶著準備評論的心情進入雲端，卻在演後數日仍不斷醞釀那段三十分鐘的觀演經驗。近期線上活動不勝枚舉，何以這場持續發酵？也許，這與《窗外》企圖探索非實體的現場演出不無關聯，且，恰好作品開展的幾項特質，與展演轉為線上的趨勢能夠形成對話空間。因此，我轉而著手書寫，試著以《窗外》並不將線上空間作為想像的地方切入，回訪觀演過程，我與表演者許家玲究竟如何前往，並且抵達了何方。

將貼有幾道問題的純白冊子緩升抽離以前，她妥善運用鏡頭具有框限的特質，將簡單的特寫鏡位扣合題旨，靜靜地翻閱書頁，引導我介紹自己。這宛如掀動一層層窗簾的視覺意象，正逐步帶我梳理自己，並揭開令人好奇的窗外景致。有趣的是，「看見什麼風景」既是她的提問，也是我即將遇上的視窗驚喜。事實上，我不斷回應問題的過程早已陷入私密的記憶時空，餘光雖可見她正在進行繪畫，然而鏡頭與她的桌面形成直角，並無法明晰所畫為何物，且注意力也不在畫紙上。介於已知與未明之間，當她的提問間格越隔越長，我的敘述也逐漸零散，兩者終至靜默，而後畫作立起，共造的風景終於顯影。鏡頭迫近，又轉而步步遠離，視窗內的場景從桌上畫作推移至她的工作桌整體，直到塞下整個白盒子空間。尚在反覆回味畫作風景，與稍早我們共同閒聊的內容之間的關聯時，許家玲在鏡頭裡留下無人乘坐的工作桌空位場景，彷彿給予我即時的在場證明，畫作的用色、構圖等延伸的非語言訊息，則深化了彼此或共鳴、或曖昧的未定關係，浮現另一種有別實體的臨場體感。我正看著她，也正看著我。她混合表演、視訊鏡頭與視訊介面的語彙，善用肢體、聲音與畫面「留白」所帶來的感受，且待鋪陳完整、確保訊息同步的情況下，給予觀眾充分的等待、期待與醞釀空間。「不作為」成為了《窗外》之所以能夠刻劃共同在場的關鍵基礎。

鏡頭轉往白盒子內一處窗景，她乘坐窗沿，向外凝視街道，她伸展，她緩慢地從我稍早的回應裡，接續提問。她的提問，不存在目的性，若有，也可能僅是促使觀眾能持續敘述自己。敘述不為了她，更多的是賦予自己擁有「被傾聽」的對象。言語越來越緩慢、幽微，若有似無，或者說也逐漸沒了必要。窗外／窗內猶有另一窗，從訴說與傾聽、凝視與風景兩組彼此互動的關係來看，某些時刻，表演只要接連起觀眾與另一時空環境的意識、追憶或思辨，那麼表演者的主導性能否即時地退或進，維持與觀眾同在的狀態，便有其重要性。雲端連線，特別是預計將移動無線器材的展演，意味著恐更有品質不佳、干擾、延遲、像素變化或斷訊的可能，這些或多或少都成為了許家玲在試驗《窗外》線上演出的不確定性。然而，她帶著鏡頭移動，適時於幾處駐足的安排，不僅使資訊傳輸的速率與品質有校正的時間，同時也一再確保她的訊息能被明確地傳遞、讀取。更可貴的是，她的停留、看似無特定意義的行為（在窗邊隨興伸展、撿拾混凝土碎屑、推開百里廳展牆……等，不確定每場次的行為是否因人而異），都構成了凝視窗外風景時，流動、意外、延展或拼接等等的性質，偶爾又與我們正談論的內容互相呼應。簡言之，她對鏡頭的「呼吸」舉措，既貼近媒介本身的需求又緊扣著她的創作題旨。

引導觀眾共同建立空間與敘事的過程，她始終帶著一種輕盈而持續向前的氣質，給人並不需要靠著想像，來彌補物理上並不真正臨場而隔閡的匱乏感受。她不刻意消解鏡頭、視窗、線上、雲端，種種從現場表演框架下可能被視為某種限制的條件；正好相反的是，「限制」成為了她的媒材。探究屬於此時此地的「現場」，並不代表得將實體空間的經驗轉換到線上，而要將種種條件視為另一處地點本身具有的特性。換句話說，「雲端」絕非一個靠著想像而來的非實體地方，而是它就是「另一個地方」，它存在著它的文化、脈絡、技術、政治與美學，也或許存有著與實體空間截然不同的品味、客群、互動與觀演關係。兩者可能有所重疊，但絕非盡然相似。

接近尾聲，許家玲將我的鏡頭推近鏡面，這才使我驚覺，整場演出，視窗裡的我僅是一部坐在輪椅上的筆記型電腦，任她推送，我只有頭部正在螢幕裡動作。反觀從始至末坐在電腦前觀賞的我，或者說三級警戒以來，多半時間皆坐在電腦前我來說：視窗裡的世界對窗外的景致而言，在此有何隱喻？相反地，窗裡的心理對視窗外身體的作用，又有何寓意？《窗外》線上演出值得持續觀察，不論未來發展成實體或持續探究雲端，線上的現場性問題，在此已然有了新鮮的討論空間。

(19) 重新 / 從心發現距離 (感) —2021 第四屆魚池戲劇節 魚池起駕響連天

演出 | 魚池戲劇節團隊策辦

時間 | 2021/07/23、07/24、07/25

地點 | 魚池戲劇節 YouTube 頻道

創辦於 2018 年，今年邁入第四屆的魚池戲劇節，取消往年雙週末制，改採單週連續三日舉行。票價自前一屆一百元提升至兩百五十元（含一百元市集消費券），並首度規劃觀眾自由移動觀看，節目組成也比以往更加複雜多元（跨團合作、結合實體與線上、開創攝影計畫等）。種種變動顯示今年對團隊而言，應是相當重要的轉捩點。

然而，五月十九日全臺因新冠疫情加劇，宣布三級警戒，一切必須重整。團隊迅速在三日後宣布不停辦不延期，六月十三日公告全面線上化，六月十七日具有商品販售、節目介紹與串流播放功能的官方網站隨即上線。「魚池戲劇節」以嶄新的形式來回應，擺脫每兩週一次，警戒可能延長的節奏。一個非都會區、民辦的地方戲劇節，決策的速度與彈性，相當令人激賞。也許實體與線上的差距，問題從不在於具有哪些限制或優劣；正好相反的是，確實存在的各種距離（感），如何成為激發想像的工具？或者，如何開創另一種思考途徑？提問一個地方的可能性，顯然團隊早已做足準備；又或許，經驗的累積已然發揮成效，就算遷移線上，創辦人兼策展人巫明如也能帶著團隊穿梭，勇往直前。

由直播、錄播、講座、夏令營及動畫放映構成的戲劇節，改採免費觀看的方式串流，多場節目皆有破百人同時在線的時刻，且演出多半善用 YouTube 頻道的即時留言功能，表演者與策展團隊小編緊密合作，創造了實體演出未必容易辦到的觀眾互動模式。如直播節目《娛池笑點拍賣中》「魚池知多少」問答段落，小編能透過對話框迅速統計觀眾答案的分佈比例，協助表演者製造更加緊湊的娛樂效果；「媽媽交代買什麼」作畫猜謎，透過觀眾出題，主持人能掌握更理想的喜劇節奏，同時妥善照顧所有觀眾的每一條留言。另一部直播節目《仙鵝老師，我好卡！》則以「防疫警戒降級後，運勢如何？」與觀眾展開卡牌占卜對話，留言也相當熱絡，且多數內容頗為個人（親子相處難題、感情觸礁等）。也許互不相識又見不上面的彼此，因某種疫情下的共感，反而更樂於在線上分享與交流，節目情境正巧提供了被需要的對話空間，與觀眾融為一體。事實上，兩檔直播節目並不以實體劇場或視訊鏡頭來思考表演，而是更加專注在留言機制的設計，進而觸發觀眾主動參與、渴望互動的行為，成為共同完成演出的一份子，並願意投入其中。

此外，全面線上化前即已安排推出的「天庭福盤達」禮盒及禮包，銷售資訊頻繁在線上節目置入，凸顯商品所蘊含的表演性與戲劇節之間的關聯，相當值得觀察。前述「魚池知多少」問答段落，策展人巫明如扮裝成魚池小農加入演出，多次從身上取出在地自產的「台茶 18 號」紅玉紅茶包作介紹，同時提問表演者與觀眾魚池在地知識，而茶包即是禮盒主要商品之一。某些答案模稜兩可的問題（魚池只有一間書店？魚池有很多魚池？魚池麥當勞有賣魚池紅茶？）製造的對話效果，不僅趣味地將商品行銷融入演出，同時也令人對魚池與商品本身留下深刻印象。另一方面，卡牌占卜師亦在解牌期間介紹紅茶，來自魚池的溫潤茶氣搭配夜間講解運勢的氛圍，十分契合。倘若觀眾於演前早已網購禮盒，則可依循盒內《十八號》月琴演出影片（禮包則無影片，但含 2022 年戲劇節貴賓券兩張），沏一壺紅玉紅茶相伴直播演出，讓魚池的味道，縈繞在身邊。由此可見，團隊並不把周邊商品僅僅當作商業工具，而是發揮它成為演出角色的潛能，甚至是某種能夠創造遠距觀演體驗的儀式性器物。

雖然觀眾不一定會購買商品，也不一定得購買才能觀看演出；不過，實際存在的商品確實為演出增添不少想像空間，轉化了某種線上展演的距離感，成為具備故事性、連結數位內容創作的實際載體，實屬某種線下結合線上、創作結合創生的案例。雖為限量供應，但展演結束後，過了多日仍未銷售完畢，倘若未來再度規劃，該如何提升商品與節目的共生關聯，觸發「得來不易，值得珍惜」的感受，以刺激觀眾消費行為，將是團隊可再多加琢磨之處。此外，藉著商品連結演出文本、即時留言及異業合作多向互動的展演內容，似乎進一步強化了「魚池」作為本戲劇節出發地的重要性與特質，同時重整了對距離的認知，使在地活動的效力不因在線舉行而受限。換句話說，也許觀眾與表演團隊並無如期前往當地，但透過各種感官經驗的跨界遞送、接觸與整合來「歡聚在線上」，那麼線上舉辦則不只是某種替代的作法，而是積極地創造向心力的凝聚時刻，運用各種行為與事件來拓展「如何參與」的定義邊界。

儘管，戲劇節的初衷是「把劇場種回家」，目標觀眾鎖定在地居民，但包含文案、商品與節目的整體規劃，再再凸顯出「旅人」也是團隊越來越重視的目標之一（線上演出等候期間，也不斷輪播魚池在地背包客棧的廣告），顯然對象早已擴大。不過全面線上化究竟能如何兼顧初心，仍深深考驗著策展團隊的能動性。畢竟，原定節目本就以實體演出為主，有過前三屆的經驗後，居民對線上展演的熟悉度、喜好情況，儼然成為了一項限時新挑戰；另外，不必動身出門參與，線上隨點即看，也意味著競爭眼球的對手將變得更加廣泛（如同期播出的 2020 東京奧運、其他線上節目及電視八點檔等）。無論如何，走到第四屆，兒童戲劇夏令營【1】、木屐囀換蕃所【2】、青年口袋劇場徵選【3】及邀請演出四大項目，確實已逐漸形成魚池戲劇節極具辨識度的策展架構。

今年以「魚池起駕響連天」為題，源自去年底，南投埔里正逢每十二年一次的「建醮」十週年大慶典，無論信仰、血緣與文化（醮壇上可見耶穌、Hello Kitty 等多元混搭的花

燈)，全鎮居民齊心茹素七天，臨鄉魚池亦有相關習俗，以答謝神明力求合境平安。戲劇節挪用其中精神，轉化為「藝術建醮」，海納多元節目類型，期望民眾參與意願能如宗教儀式般熱烈。在全面線上化後，要達到原初規劃觀眾自由遊走觀看的風景，可能頗有難度。但有趣的是，線上空間能使策展人巫明如一下主持開幕，一下出現在相聲瓦舍《我不要演癩蛤蟆》錄播節目裡，一下化身仙鵝療心舖《仙鵝老師，我好卡！》抽牌求問的觀眾，一下又成為娛人時代《娛池笑點拍賣中》直播節目的表演者，推銷自家「天庭福盤達」紅茶禮盒，後來又是「地方策展經驗談」的講者。三日下來，與協同策展人重田誠治穿梭自如，幾乎所有節目場景皆能見其身影，遊走在不同的身份、角色與狀態之間。改線上舉辦，似乎失去了些什麼，但也因為在線上，能夠重新定義距離，重新發現另一種定位、流動或切換的可能性。疫情之下，一切變得非常，從本屆魚池戲劇節全面線上化的展演來回望，本篇書寫更想著力從線下過渡到線上的變動間，哪些原定規劃選擇暫緩、轉化或創造出其他可能。在青年返鄉議題、理想執行能力與創作的能動性交會之處，策展人巫明如在經驗談中曾分享：「很多人問我為什麼不直接整個搬回魚池，我的答案是現階段我會餓死，而且魚池戲劇節不一定會有現在的樣子。」衷心期待越發成熟的魚池戲劇節，再次實體舉辦的那一天，看看走過迅速線上化的經驗後，未來還有何嶄新試驗，引人從心發現距離感的創造性與能動性，從心認識一個地方。

註釋

1、自第一屆起即有舉辦，與國立臺北藝術大學深耕計畫合作，每年七月安排大學生前往南投縣魚池鄉的國民小學，帶領當地小學生進行密集的暑期戲劇課程。今年第四屆因應疫情，夏令營轉為線上報名參與，包含十堂戲劇課與十堂美術課，課程全免費，手作材料包限額一百份，而戲劇課則限定三十位名額。後續皆有將內容轉為短片上傳至魚池戲劇節 YouTube 頻道留存，因此，若未報名到定時課程（上課時間為每週一、二、四、五，下午兩點至四點），不限年齡，皆能透過影片了解課程內容，共同參與。事實上，本屆參與夏令營課程的對象，也已不只限於魚池在地的學生。

2、南投縣魚池鄉東光村（戲劇節展演地點鄰近村落），舊稱木屐囑（bakalan），名稱來自此處原為邵族木葛囑社社址，該社領袖即名為木屐囑，後來人們便對此地有此稱呼。十九世紀中葉，有不少從事樟腦相關產業的客家人聚集於此，世居已久的當地原住民會以山產和其交換鹽、鐵器等日常用品，逐漸形成繁榮的小聚落，日治時期日人便在木屐囑成立官方的換蕃所。魚池戲劇節為重現早已消失的在地文化，於 2019 年第二屆起，便與國立暨南大學水沙連人社中心合作，以「木屐囑換蕃所」以物易物系列活動，延續昔日交換、分享的寓意與多元民族融合的精神，逐漸成為每年辦理戲劇節重要的項目之一。今年原訂擴大串連魚池樂齡學習中心、水沙連社大流行有氧班等組織，執行《木屐囑攝影計畫》，後因疫情警戒而無法如期舉辦。（參考資料來源：魚池戲劇節官方網站，檢閱日期：2021/8/1）

3、以「將劇場放進左邊口袋，無論走到哪裡都能隨手拿出來」為目標，自 2020 年第三屆起，戲劇節增辦「口袋劇場青年團隊」徵選，強調非正規劇場空間、非專業劇場觀眾、無專業劇場設備（燈光、道具、服裝）的演出形式，欲使戲劇回歸劇本、演員、觀眾與當下。高中畢業之在學生（含休學、延畢生）皆有申請資格，魚池戲劇節將提供獲選團隊演出機會、交通與住宿補助，且將邀請學者與觀眾於演出時投票評分，優勝者可另外獲得新臺幣 10,000 元獎金。第四屆徵選結果已於五月六日公告，五組入選團隊後來僅有兩組改為線上演出，其餘如北藝大劇創所「紙紮辣妹」、南大戲劇「壺茶劇組」，及由文大舞蹈、臺體、臺藝大與埔里國中組成的「埔里薪傳舞蹈團」等三組團隊，則無於線上演出，投票評分的獎金制度似乎也已取消。

(20) 反客為主，成家出口國際《進口人類新城》

演出 | 老男孩劇團

時間 | 2021/10/06 20:00

地點 | 線上 (雲劇場台灣)

緣起自 2020 年衛武營演出創意計畫徵選，成立於高雄的老男孩劇團，在今年第三屆「高雄雄厲害」系列節目裡，正式帶來《進口人類新城》(以下簡稱《新城》)線上演出。從 10 月 4 日起，連續十四天日日不間斷，一共連演了二十三場。

據內政部統計，截至 2020 年底，臺灣新住民人口已有五十六萬餘人，與臺灣原住民族人口數(五十七萬餘人，尚未包含正名中、調查中的族群)相當接近。而新住民人口位居全國第二高的高雄市(僅次於新北市)，早在日殖時期築打狗港、六〇年代國民政府創立全球首座加工出口區等時期，便有大量島內外人口往返、移民，到高雄工作或定居的歷史。長年累積而形成的工業城市形象(臨港舊高雄市範圍)，反映出近年高雄在駁二藝術特區、市立圖書館總館、衛武營國家藝術文化中心、高雄流行音樂中心、市立美術館等藝文機構相繼設立、增建以後，政府引領市民積極重新梳理、翻轉高雄既有觀點與定位的企圖。

之所以移居高雄，或者高雄之所以宜居，不再因全球產業鏈所帶來的豐沛職缺、發財機會，而是最根本的生活條件即具魅力，優秀的「生活品質」才是今日高雄宜居的主要原因。至少，在本劇營造的世界裡正是如此。劇中，國際人士相繼分享著親身經歷，真誠地推薦住在高雄的好，她們定居高雄的時間，甚至普遍比自北南遷的導演吳維緯還要長一倍以上。拿劇中角色與導演相較，看似無理，然而，這正是《新城》用心經營且值得細膩玩味之處。本劇粗略可分為三段。前段，既演又不演的狀態，為本劇情境奠定流動、不穩定的基礎。前半段登場多位「國際展銷人員」，各自依拿手領域介紹、試用樣品屋的陽台、客廳、廚房、臥房、浴室等空間。影像裡，她們的造型與姓名皆與節目冊一致，凸顯展銷人員們不只是表演出來的角色，她們同時也以自己原初的身份，用心銷售著。不甚流暢、不疾不徐的口吻，或略顯幽默、狀況外的銷售方式(如為觀眾試躺床而睡著)，顯露她們自在從容的身體感。視窗側邊的對話框，同步有本劇兩名導演(另一位為陳御弼)易名的「房產經理」搭話與觀眾互動賞屋，偶爾也出現在影像裡，叮嚀展銷人員。《新城》運用預錄影像、即時訊息、節目冊文字、身份狀態、錄音等各種媒介，流暢整合為線上賞屋情境，儘管觀眾並非在後續能真正購屋，心知肚明一切是虛構的，不過在此同時，賞屋過程的一切卻又皆可成立。觀眾受邀擔任的角色(賞屋人)，僅透過巧妙的調度即完成(只要「觀看」，角色即確立)，毫無被迫參與的感受。而同一時間，賞屋人也正是欣賞這齣戲的觀眾。換句話說，圍繞在《新

城》的所有人，身份並不是單一、固定不變的。在看與被看的過程中，眾人逐漸達成某種流動的、隱形的共識：被看的人正在看、看的人也正在被看，表演者正賦予觀眾角色，觀眾也正在透過各種媒介，閱讀表演者不表演的身份。

是以，「賞屋」並非為某種寫實狀態而建構，正好相反的是，不謹慎、不積極、不太專業、不太拘泥的設定，正試圖跳脫、顛覆既有情境，彰顯一股有話要說、有點怪怪的氛圍，翻譯字幕更是在最終還表明「字幕是我們猜的，我們也不懂」。究竟為何安排國際人士，使用多種語言來銷售房屋？若非要外銷（無論翻譯正確度，至少選擇譯為中文，意味著銷售對象為中文使用者），那究竟要賣給誰？房產文案表示「只接納新移民」，當身份並非單一而具有流動性質時，「新」意味著什麼？又或許，這些全都不是重點，那麼究竟有何話要說，選擇使用「成家」與「交易」作為視角切入？這則鬆鬆散散、愜意、詭異的廣告，無處不存在比虛構還假的樣品感，就連人（展銷人員）也一樣。

然而，中段進入她們心房以後，虛假感瞬間煙消雲散，心境一反再反。對於中文使用者而言，展銷人員正是本劇所謂的「進口人類」，但有趣的是，影像出現一面公告，要求賞屋人拿出手機掃描 QR code，聆聽她們真正的故事。時限內，僅能自三個房間擇一，鍵入房號聆聽兩位展銷員的故事。將近二十分鐘的音檔，全以中文發音。介面設計宛如大門密碼鎖，進入後有別於前段，只聞其聲不見其人，像是一則長到不行的語音訊息，又像是在表象下被鎖入時間深處的心聲。她們以「歡迎來到我家」起頭，述說各種來到臺灣並且定居的生命故事（僑生來唸書、來工作、來結婚……等），一反原初「進口」的指涉，從客人轉為家的主人，主動分享、輸出自己來臺前後跨文化的適應經驗與在地生根的心境。一對一的傾聽設計，使得身處各自空間裡的觀眾，與表演者之間的親密感大幅倍增。最單純的「人聲」，竟是如此迷人。一段敘述提及，她將家的陽台鋪上草地，時常坐在陽台吹風，她心想：「這陣在臺灣吹了二十幾年的風，會是從家鄉而來，輕撫她臉頰的嗎？」反面而言，彼端接收到的風，會不會也藏著由她從臺灣出口的心情？在她家裡，這些心情非以母語表達，轉而自行翻譯給來客（此時觀眾又成了座上客），若連結前段賞屋情境，中段儼然是幻想背後，某種國際家庭生活實況的廣播 call-in，名為真實且由第一人稱自述而來的敘事。前段與中段的語言、立場或媒介（音像結合或純粹聲音）等切換，有效地形成一個正反、裡外對話的場域，模糊了所謂國際展銷人員 / 自己（劉麗娜、林娣蒂、阮氏藥、徐麗麗、徐閤芸）在演出中的角色身份。她們可以只是公司員工，可以只是自己，當然更可以兩者同時兼具。無論如何，她們在臺灣成家、立業（不管是節目冊上的個人經歷，或節目中的展銷員）的場景，正是在高雄，「新城」房產計畫的所在地。雖計畫是虛構的，然而她們表達卻充滿真情，她們可能並非賣屋達人，但賣「家」的功力卻深深打動人心。或許原因正在於，那個具備國際視野的「家」，早已超脫過去因全球產業鏈興起，造成跨國工作、合作、移居日增後被動地組成，反而已具備了從自己經驗出發的嶄新成家觀點。她們已不只是進口人類，她們正在成家出口國際，她們正是其中關鍵的連結角色。

後段，由兩名展銷人員的訪談紀錄作結，懇切分享在地生活經驗（警察樂於助人、民眾十分親切、女性出門很安全、政府富有效率、醫療技術發達等），甚至表達若再有機會選擇，仍會選臺灣、高雄為家。她們不只在臺灣成家良久，同時也透過各種方式，向在地民眾輸出母國文化。至此，後段相較中段的心境又再度翻轉，一如前段展銷房屋時的肯定、自信神氣，只是這回她們使用的語言已轉為流利的中文。她們所要展示的，不再是家可以有多豪華、多頂級或多享受，而是關於如何實踐出心目中「家」理想的模樣。它未必有前例可循，但可能性無庸置疑。

《新城》架構一個真正虛構又無比真誠的展銷情境，將舞台讓位給所欲凸顯的對象本身，並且揭露其所謂「真正的故事」，形塑出比假還假、比真還真的敘事場域。透過不同媒介適時地切換、整合，創造仍然保有故事純粹、動人力量的線上展演，同時，並未捨棄幽默感、娛樂性的發揮空間，甚至藉此支撐起思考的起點。透過本劇，確實覓得一個重新認識高雄的視角，與其說新城是為新移民而建，不如說：新城，正由她們而生、由她們而「新」。