

財團法人國家文化藝術基金會

2021「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 II：藝術創作與地域創造之間

評論人 | 楊智翔

日期 | 西元 2023 年 02 月 13 日

## 目 錄

| 編號 | 發表日期       | 文章題目與連結                                   | 演出者   | 頁次 |
|----|------------|---|---|----|
| 1  | 2021-11-01 | <u>當「身體」被引號起來——2021 冉而山國際行為藝術節</u>        | 冉而山劇場   | 4  |
| 2  | 2021-11-04 | <u>連成彼此的風景，而後？《龍潭市場，停！看！聽！》</u>           | 莫比斯圓環創作公社   | 9  |
| 3  | 2021-11-09 | <u>藝穗節、演唱會與她的時間《轉來貓狸寮》</u>                | 邱舒  | 11 |
| 4  | 2021-11-16 | <u>迷走在時序之外《西元二〇七〇—新竹回憶錄》</u>              | 盜火劇團  | 14 |
| 5  | 2021-11-30 | <u>失落、落空、遺落（中）《海洋之聲 - 島嶼的氣息》</u>          | 我們（WeArt）表演藝術平台   | 17 |
| 6  | 2021-12-09 | <u>動起來的記憶，不只屬於自己《他們的故事》</u>               | 賴翠霜舞創劇場、親親舞蹈工作坊學員   | 20 |
| 7  | 2021-12-15 | <u>未來的問題，就交給問題本身吧？——第二屆花蓮城市空間藝術節的一些觀察</u> | 花蓮縣文化局主辦，由嘎造·伊漾、汝妮、冉而山劇場、原舞者、阿努、豐田移創指導所、社團法人花蓮縣牛犁社區交流協會及三分生劇團參與演出 | 23 |
| 8  | 2022-03-01 | <u>就在那夜，我們（空）山中相會——《空山季廣播電台 130.7》</u>    | 小事製作  | 27 |
| 9  | 2022-04-12 | <u>帶風的身體——《半島來跳舞》</u>                     | 微光製造、省北舞藝協會   | 30 |
| 10 | 2022-05-05 | <u>成為探索的場景——六堆庄頭劇場《天河通地頓物語》、《樂土》</u>      | 老男孩劇團、頓物劇團；思劇團  | 33 |

| 編號 | 發表日期       | 文章題目與連結   | 演出者                             | 頁次 |
|----|------------|---|---------------------------------|----|
| 11 | 2022-08-23 | <u>走入一趟神之旅——2022 魚池戲劇節「酬神祭」</u>                     | 魚池戲劇節團隊<br>策辦                   | 36 |
| 12 | 2022-10-15 | <u>走進時間之外的路徑——《2034：未來鹿港》</u>                       | 狂夢藝術                            | 39 |
| 13 | 2022-10-27 | <u>從音樂記憶到無邊無際——2022 半島歌謠祭<br/>《想想·日子》與《島嶼狂想曲》</u>   | 半島歌謠祭團隊                         | 42 |
| 14 | 2022-11-02 | <u>相映成趣的物中樂園——2022 超親密小戲節<br/>「包棟」的超局部觀察</u>        | 飛人集社劇團                          | 45 |
| 15 | 2022-11-05 | <u>一場比雨還狂的肉身派對——《吃史》</u>                            | 闖劇場                             | 48 |
| 16 | 2022-12-05 | <u>身體不是場好玩的遊戲——《#標籤》及《解剖<br/>學與策略》</u>              | 看嘸舞蹈劇場、<br>Natalia<br>Fernandes | 51 |
| 17 | 2022-12-09 | <u>照見生命的不易——《連篇歌曲》及《少女須<br/>知》</u>                  | 田孝慈、李世<br>揚、戴孜婷、蘇<br>品文         | 54 |
| 18 | 2022-12-15 | <u>恍如一場兀自言說的夢遊——《理想生活》</u>                          | 再拒劇團                            | 57 |
| 19 | 2023-01-06 | <u>和自己開房間《性の祕密交換所》</u>                              | On Stage 表演藝<br>術工作坊            | 60 |
| 20 | 2023-02-04 | <u>交匯在（異）身體之間——Tjimur 藝術生活節<br/>《中山休息（sekezi）站》</u> | 蒂摩爾古薪舞集<br>主辦                   | 63 |

# 發 表 文 章

## (1) 當「身體」被引號起來——2021 冉而山國際行為藝術節

演出 | 冉而山劇場

時間 | 2021/10/09、2021/10/10、2021/10/11 13:30

地點 | 港口部落 Makotaay 藝術村 ( 823 藝術村 )、花蓮山七七高地、光復商工

早於 2000 年初創立「漢古大唉劇場」【1】，一路至 2012 年創立「冉而山劇場」【2】，來自阿美族太巴壠部落 ( Tafalong ) 的創團者阿道·巴辣夫·冉而山 ( Adaw Palaf Langasa )，除了製作演出，以團隊為號招在花蓮推行「原住民『成人』表演藝術營」、工作坊等創作研習活動，已有很長一段時間。除了自辦，也與政府單位合作 ( 如花蓮縣原住民族部落大學等 )，舉辦過多屆戲劇、行為藝術營隊課程，逐漸建立起以原住民族生命脈絡為根基，與其生活場域密切關聯的獨特身體表現。歷經多年累積，2019 年 LIPAF ( Langasan International Performance Art Festival ) 第一屆冉而山國際行為藝術節於焉而生，成為擴展歷年研習營能量的展演平台，持續發酵至今。

連年舉辦的藝術節今年邁入第三屆，每屆約以十七至十九位不等的藝術家群體，帶來連續三日、每日時間固定、地點相異，或個人或合作的行為演出。三日行為完全不同，或可能為藝術家個人的系列發展。所有地點皆在花蓮縣境內，但至今從未重複過【3】。三年來不少行為演出者，過去多曾為研習營的學員之一，或為營隊講師，兩者延續的脈絡，顯見過去多次研習營名稱將「成人」引號起來的意涵，以及後續在藝術節中參與者身份轉換的某種承接連結 ( 研習營—學員，藝術節—行為藝術家 )。

成人，含有「成而為人」之意。阿美族向來有嚴謹的年齡階級訓練傳統，各部落分級與進行的方式不盡相同，不過大致可理解到，年齡較輕的階層在進入青少年階段後，必須遵照較年長的階層指導，與同輩一起學習語言、生活技能、精神信仰、部落事務乃至歷史文化等知識，以逐漸擔起部落的期待與責任「成為人」。其中一項重要的環節，即是「共同」生活、工作與學習。過去，研習營長期以密集課程，且連續多日共同食宿、生活為設計 ( 近年也有縮短日程、分梯次的其他規劃 )，或多或少也乘載了這項「成人」之路需要共同經驗、成長的思維底蘊。而研習除了安排講師，2016 年第四屆更有學員需提供共學工作坊的規劃，在十天九夜不等的綿長相處中，促使所有參與者皆能不斷成為彼此學習與被學習的對象。在

「成為人」的路上，這段時間不算長；然而，研習地點多半安排在花蓮原住民族部落的生活範圍，值得注意。無論是遠道而來，或者並非居於該地的學員，這段時間的經驗，以及共同生活的空間經驗，無疑皆具有異於日常的特殊性存在，促使自我與外界的關係得以跳脫既定，重新描繪與辯證。正是這種特異的時間與空間經驗，引領「身體」座落彼此共同交集的對話場域，進而開啟某種關於「成人」的提問與反身性思考，發展出一個個看似獨立，實際上卻能相互呼應、共感或互文的行為場景。筆者雖未參與過研習營，不過透過本屆演出的觀察並參考團隊昔日的資料，推想某些極其深刻的演出意象之所以產生，大抵與前述延續、承載自研習營而來的舉辦過程，息息相關。

就今年的藝術節而言，第三日陳冠穎、李敏如與陳孝齊所合作，辯證行為藝術與行為藝術家兩者定義的講述表演 ( lecture performance ) 曾提及，本屆二十位左右的行為演出者與團隊成員，期間皆共同生活在同一處營地裡，不僅作息一致，連演出以外的時間遭逢困境也得共同面對、解決【4】。奠基在這樣綿密、共患難的相處情境裡，某些預料之外的場景，於演出現場又近一步催化了前述反身性思考的路徑。

同在一面鏡子前方。第三日行為者朱苡綸選擇光復商工一處偌大的鏡面前，身著白淨襯衫、手持白紙稿，以略帶自豪的語氣與肢體朗誦，將老師喻為優秀農夫、學生擬為植物，而知識則為富含營養的土壤。一邊口裡讚揚老師如何辛苦耕耘，灌溉學生茁壯；一邊又轉身背對、面向鏡子，對覆蓋的保鮮膜寫下辱罵與歧視的字句 ( 老師在說話你閉嘴、單親家庭的孩子會有暴力、女孩子頭髮剪太短不男不女..... )，每寫一句便掌摑自己一次。鏡子前反覆頌揚、自審多次以後，將紙稿與保鮮膜纏繞至頭上，網綁、淹沒、消融了臉與整體的感知系統，最終走到空曠的中庭正中央矗立，與環繞的植栽為伍。她將一具抵抗又自審的身體置入一處公審的場景裡，任憑滂沱雨勢襲擊。儘管多名演出者、親友輪番交涉，濕透的她從不願離場，連阿道·巴辣夫·冉而山試圖在自己的行為演出裡，順帶將她領回建物，她的回應卻是跟著回建物後，又復返原位繼續淋雨。歷經多位藝術家演出後，她仍未結束，觀眾沿著走廊移動場地的過程，皆能同步看見她未盡的身體意志與無盡的控訴迴圈。筆者事後詢問本人，此舉並非原初意圖，不止的矗立行為，來自特殊空間給予的條件與氛圍 ( 空曠中庭，雨數度非比尋常的大 )，以及親友各種關切 ( 擔心失溫、累倒，提供椅子和雨衣、共同撐傘等 ) 所帶來的臨場意念。而後，行為者陳奕如與李嘉昇選擇同面鏡子的前方展開行為，兩人坐於課桌椅，一來一往接續拿出立板矗地，寫下多組對立的詞彙：西方 / 東方、文明 / 野蠻、乖巧 / 頑皮、民主 / 專制.....等。接著，起身塗改，如將東方改成他方、西方改南方、野蠻改自然、專制改紀律、英文改方言又改日文、乖巧改自由.....等，甚至邀觀眾一起即興塗寫。兩處場景似乎毫無關聯，也理應不會同時進行。然而，當朱苡綸改為時延演出、親友不時趨前關照後，陳奕如與李嘉昇這場看似互相尊重、理性的無盡對話或談判 ( 沒有明確結束的時刻，別人接續演出，仍持續改寫 )，竟與朱苡綸的行為，以及她所捲動的旁人行為，構成某種國際之間角力遊戲及邊緣處境的整體運作縮影，產生認同、擺盪、教化、遊說、威

權、掠奪、支配、失聲.....等種種的隱喻、議題性、關係、提問及行動。多數人專注在優雅、沈著寫字較勁的兩人，僅有少部分人（演出者、團員）轉向關切起大雨中的獨身。兩個行為演出各自獨立，同時也因行為本身攪動觀眾的能動性，使場景連結在一起。身處周圍或之間，無論冷眼旁觀或採取任何行動，皆是行為者基於「成人」的各種提問與積極性回應，延伸將外部的群眾納入對話場域之中，擴大「身體」交集的對象，於是，交織的場景更加深刻地喚醒觀眾的整體官能與印記，甚至超越兩個演出分開理解的總和。

這種共同、不可分割的場景，充斥在藝術節三天的多數演出裡，行為者不僅正如那面巨大明鏡，反映生而為人的處境、不安與無奈，更極力在傳達與溝通中折射生命百態不屈不撓、異種、混沌的光譜與聲響，重新在不斷逝去的時間裡，尋回身體的主體意識，重構理解自己的態度，並對自己與外部世界的關係提出質疑與觀點。因此，有必要將三天個別的演出連結起來，視為一個具關聯性的整體看待，或許這也是再而山劇場試圖呈現的某種身體宇宙觀。

一如朱苡稭將自己感官蒙蔽，或重塑感官溝通可能性的演出，從第一天到第三天皆能見到幾位行為者也著手於感官的多樣表述情境。行為者陳孝齊將頭埋入 823 藝術村的草地裡，手持擴音機反覆播放「真相不過是虛假裡的一個瞬間」，邀觀眾一起誦讀並拿假花栽種到臉上的土層裡。行為者劉于仙在七七高地軍事廢墟窗框邊，用口水捏塑泥土，覆蓋鼻、眼、耳、口，將多數感官堵塞，徒留不甚穩定的觸覺試探空間結構。行為者摩力·沓禾地 (Moli Ka' ti) 募集觀眾直覺寫下的詞，以繃帶、皮帶將紙覆於五官，逕自走在陰雨昏暗的光復商工校內穿堂，不停與觀眾、攝影鏡頭、牆柱擦撞、轉向。劉于仙同樣選擇校內穿堂，牽著一隻家犬將雙眼蒙蔽，邀請觀眾跟隨她的腳步，以自己熟悉的語言不斷回應她「在書中看見什麼」的提問，在對話中共讀她去年出版的阿美語繪本《Talacowa Kamo 循山》，一面解釋故事，一面將視覺外部化到觀眾的參與中，步行過程再由繪者摩力·沓禾地具象演出口述的場景片段，將視覺經驗佈置到觀眾各個感知層次裡，啟動繪本（太巴塢部落耆老口述歷史）回返空間、浸入身體的循環系統（同樣也沒有明確結束的時刻，別人接著演出，她仍領著部分觀眾續讀）。

另一方面，透過各種不同質地、彈性、顏色的線材來外顯身體、物與環境之間的結構、動力與關係，也是本屆藝術節經常出現的場景。行為者林玉鳳身處藝術家安聖惠創作於 823 藝術村的裝置作品〈被看見也是一種危險〉，在尼龍繩編織而成的半圓拱型球體裡，她以伊斯蘭教蘇菲教派靈修的旋轉動作為始，不久正巧經過一輛垃圾車，她因此並未放空感知與思考，一面轉一面伴隨高分貝的貝多芬〈給愛麗絲〉哼唱，同時邀請觀眾從裝置四周的孔隙拋擲各色尼龍繩給她，加速旋轉的過程情緒幾近崩潰，最終失衡哀嚎倒地，留下牽制於一團混亂繩索的她，眼球造型的裝置儼然成為身體的囹圄。行為者 Takisvalainan Malas (邱惠珍) 手持一段紅棉線從 823 藝術村的草地上現身，她貼近觀眾以手輕觸肩膀、胸口、膝蓋等部

位，再將事先發給觀眾的氣球繫於手中紅線，成串氣球越來越多，互相牽繫、輕盈飄忽，一段不長的紅線在片刻立即交織起觀眾的目光，看待彼此的角度於是產生細微的變化。行為者李敏如選擇以勒痕來抵抗七七高地的廢棄碉堡，於幽黯陰溼的空間裡，呈現被無數錯綜紅線困住的身體，未著任何衣物的皮膚在她頑強抵抗紅線的過程產生一道道紅印，每當繃緊線材求斷脫身，線上的鈴鐺便不斷作響，使得塞滿觀眾而變得擁擠的空間，因充斥噪響又更加壓迫，看似一一被掙脫的線，更像是化成了迴盪在廢墟裡的殘響。而行為者曾啟明在光復商工中庭，以紅、白、黑線連接身體、樹木並沿周圍繞行，因路線幾次經過柱子而將線繃緊，使整齊劃一的縱向植樹空間出現不尋常的橫向切割線，最終於所有線材交會的中心點躺下，在滂沱雨勢中完成一處身體與環境交互輸送能量的詭譎場景，像是將身體獻祭給樹木，又像是樹木強化了身體的脆弱一般。線條與身體構成的造型，與林玉鳳、李敏如有相似之處（皆是身體在中心，線條向外輻射至環境），但演出過程與使用方式截然不同。儘管如此，依稀可理解到三人交集的語彙極可能包含「處境」、「生滅」與「求存」。

簡言之，除了個別看待連續三天的每一段演出，若將運用相似語彙的段落並置理解，則可察覺共同生活在一起的所有行為者，其通透彼此的意識、張力、觀點與創造性，開啟交織於作品與作品之間穿梭閱讀的可能。種種行為創作，不僅表述藝術家個人的主張，同時也書寫了冉而山劇場在花蓮共同生活的具體軌跡，眾人並非只是對演出場地提出回應觀點，更在行為以後重新開展了空間辯證的關係。

「行為藝術是將平凡事物的吸引力翻找出來且即刻賦予它政治的議題。它可能簡單如只是將我的身體移轉到一個不在預期中的位置。」來自摩洛哥的藝術家 Hasnaa Fatehi 在節目單上如此說，而摩力·查禾地在七七高地的演出，正巧呼應了這段描述。他利用抵達軍事廢墟前的斜坡，從遙遠的下方開始進行「三點伏地挺身」動作（左手、右手與右腳著地），逐漸向上爬行。這即是他整段行為的過程，連續伏地挺身。然而，他巧妙安排觀眾坐於斜坡中段，持續向上攀爬，攻佔至廢墟碉堡頂端為止。也就是說，觀眾視角從俯角、平視到仰角不斷調變，他也從被等待、被監視、膜拜他人似的角度被觀看，過渡到被敬佩、被崇拜、激勵人心的位置被驚呼，演出一結束隨即獲得如雷掌聲，不絕於耳。他不只透過行為創作來彰顯身體可能，更藉由「身體」的佈局和參與，引導觀眾重新閱讀、經驗空間加諸在人身上的政治性，三天下來，可見到多數作品皆隱含這項企圖，或許冉而山劇場長年推動行為藝術在花蓮、在部落，某種意義即在於此：喚醒空間意識、解讀身體政治。

綜觀本屆藝術節，當觀看身體的方式掀起變化，乘載身體場景的空間也將獲得被重新梳理的機會。也許正是這個機會，使得行為藝術保有源源不絕的活力與創造性，能不斷在平凡中開創非凡之力。冉而山國際行為藝術節不只看「身體」也看空間，在成人之路上，提問與理解仍未止息，未來深深值得持續一探究竟。

## 註釋

- 1、「漢古大唉」源自阿美族語「Makota' ay」，有溪流混濁之意，並為花蓮縣豐濱鄉港口部落之族語名。
- 2、取自阿美族聖山「Cilangasan」之名，中文有奇冉而山、奇拉雅山、吉拉雅山等稱法。
- 3、關於行程，第一屆的前兩日，各在上午十點至十二點安排工作坊、下午二至四點安排行為演出，最後一日將兩者延後進行（工作坊為下午兩至四點、行為演出為晚上七至九點），預計行為總時數共計六小時，實際時間不一定。第二屆和第三屆則無工作坊安排，但為期三日的行為演出時間皆延長，改為下午一點半至五點進行，預計行為總時數一屆共計 10.5 小時，實際時間也不一定。關於地點，第一屆：玉里客家生活館、林田山林業文化園區、太巴壠祭祀廣場；第二屆：鯉溪 Timolan 生態田區、馬太鞍拉藍的家、花蓮文化創意產業園區第八棟前廣場；第三屆：港口部落 Makotaay 藝術村（823 藝術村）、花蓮山七七高地、國立光復高級商工職業學校。（每屆地點依演出日先後順序排列）
- 4、演出日第二天夜晚（10/10），受到圓規颱風外圍環流影響，花蓮碰上頗為驚人的狂風暴雨，導致藝術節演出團隊扎營的地方嚴重積水，甚至睡覺的帳篷大漏水，團隊成員與藝術家們因而必須連夜辛勤清理，甚至有人冷得整夜難以入睡。隔日（10/11）雖不時風雨交加，但團隊仍如期演出，不見前一晚被雨叨擾的疲勞倦容。



## ( 2 ) 連成彼此的風景，而後？《龍潭市場，停！看！聽！》

演出 | 莫比斯圓環創作公社

時間 | 2021/10/16 16:00

地點 | 龍潭武德殿、龍元宮、龍元路老店鋪

以桃園在地非制式劇場空間、生活空間為出發的「藝術綠洲創作計畫」，今年邁入第四年，與 2018 年自鐵玫瑰劇場（桃園展演中心）擴大辦理的「桃園鐵玫瑰藝術節」邀演節目，每年皆共同於秋冬季一連幾週密集推出。徵件計畫列舉不少演出建議場地，作為今年綠洲計畫的節目之一，《龍潭市場，停！看！聽！》（以下簡稱《龍潭》）的起點龍潭區「武德殿」即為其一。

以起點稱之，正在於《龍潭》的演出場景並不固定，也不只是串連幾處定點，而是一段持續移動的過程。過程起自武德殿鼓陣演出、南龍路步行聆聽，至龍元宮廟埕圍觀、宮前龍元路店鋪單人表演，最終於龍潭大池畔合唱收尾。整段路程正好伴隨太陽西下，交通逐漸繁忙的時段，也許停、看、聽者，除了購票參與節目的一行觀眾外，更被凸顯出來的是，本就生活於此，因節目演出使場景奇觀化，被吸引而趨近、駐足或一同隨行的在地居民，以及過路的人。

自龍潭區公所網站簡介可了解到，據說此區中心點的陂塘，南邊有湧泉、泉穴有白石，每逢水位低、白石露出，老天必定落雨。加上 2019 年「鍾肇政文學生活園區」開園以後，武德殿已成園區的一部分，《龍潭》便以「鍾先生訂外送，送來一顆白汽球」為意象，迅速跳接起人與地、昔與今之間的連結。節目由兩名說書人一來一往的對白、合唱為基礎，在不斷變換的鼓陣表演與繞口令中，引領觀眾進入以市場叫賣為呼喚所開展的歷史漩渦。接著，觀眾被要求戴上耳機動身，沿著龍潭國小教師宿舍（亦為生活園區範圍，是臺灣文學作家鍾肇政任教時的住所）漫步，耳機裡傳來民眾關於童年、市場與求學等回憶口述，舞者即在另一側路邊紅線的狹縫上，一同前進、與回憶共舞。聲音傳遞出溫暖、輕緩的氣息，與令人捏把冷汗的沿路舞蹈（車道狹窄，車流量不小）形成強烈衝突。一路上多半時間只能專注在聲音內容，或者將注意力集中在舞者身上，同時又得保護自己安全（有不少工作人員維護交通，形成某種持續提醒觀眾的符號動作），過程非常忙碌。也許，要能全方位投身演出營造的情境，必須要先有某種膽大灑脫的狀態；或者，難以在步行的過程感到全然安妥，是演出欲給予觀眾的感官經驗，也說不定。無論如何，由於演出的介入，行徑獨特的觀眾與表演者確實成了周圍民眾眼中的奇觀，而民眾對此如何反應，亦成為觀眾眼中演出場景的一部分，兩者互相連成彼此臨時性的風景，陷入一段看與被看不斷交互的關係裡。只是，民眾沒有音

檔可聽，僅就看著也許熟悉或不熟悉的場景，似乎變得更加熱鬧了起來（或也可能感到交通阻塞難耐）。風景相連，卻存在著截然不同的觀看角度與視野。

值得注意的是，觀眾前行方向，接近太陽即將下山的位置，隊伍幾度走得比對面舞者還慢，陽光正巧為舞者打上橘黃背光。在朦朧逆光的畫面裡，伴隨懇切的口述聲響而跳動的身體輪廓確實相當觸動人心，敘說的細節未必時時可敏銳接收（在馬路上逆光而行有諸多得注意的地方），但某種彷彿走入時光隧道的體感被喚起，仍可說是本劇令人相當深刻的兩個場景之一。只是可惜，前段在武德殿關於白石、作家鍾肇政與市場的種種敘事，未被妥善於此接續或拓展，有斷裂之感。不過，漫步以後的接續處理卻完全相反。口述結尾的背景聲傳來鑼鼓喧天的聲響，要聆聽者趨前一探究竟，當時路線正逼近龍元宮，鼓陣演出的場景逐漸自聽覺滑進了視覺。拿下耳機那一刻，聽覺的空間感倏忽切換，穿梭、進出時光結界的感知，隱約進入某種富有動態、更有人味的臨場氛圍，彷彿身體被鼓聲召喚似的，被陣陣波動牽引到此地、連接返抵現場。此轉換調度相當迷人，廟埕的故事性被即刻翻轉了出來。

另一處深刻場景，出現在元春中藥房。龍元宮廟埕鼓陣演出後，觀眾依抽籤結果區分四條路線，分別進入包含雜貨店、鐘錶行、線香舖及中藥房等宮前龍元路上的店舖，欣賞單人表演。筆者抽到由舞者郭乃妤運用中藥材、白紙捲、酒精燈、大竹篩等物件帶來的獨舞演出。與前段步行過程相似，以口述為本，獨舞大致依循回憶內容建構起場景與氛圍；不過相異之處在於，此段聲音透過藏在中藥櫃裡的喇叭播送，瀰漫整個藥房空間，而觀眾即是身處整段口述的場景裡頭。舞者郭乃妤不以直接再現為目標，動作貼合著口述者的回憶而啟，捕捉其精神狀態及語言抑揚的聲線轉化為具感受性的情境，再帶回店舖裡與觀眾交流。舞蹈的發生在此有了擴延口述錄音的空間性，幾乎全程站上掌櫃桌的選擇，使得觀眾有了仰望、凝視在地店舖的身體記憶。

綜觀本劇，《龍潭》整體移動空間的規劃用心十足，處處可見完善的引導與保護，對於購票觀眾與一般民眾的界線，亦設想出頗為貼心的開放性，容納參與觀看的空間（如驗票入場時，有一長者趨前詢問，票雖已售罄，前台仍在伸縮圍欄的另一側，協助安排乘坐觀賞）。然而，遊走、口述錄音、在地文史、歌唱、鼓陣等種種表演內容，該如何安排、合作才能將故事深深刻入人心，是本劇尚能調整之處。由此，幾道前提或許能再次回頭思考：訴說故事的目的何在？故事呈現的形式，是否符合此目標？遊走式演出如何取得觀眾介入與民眾生活的動態平衡？將觀眾帶入場景，能否有效喚醒空間資訊，深化觀眾與故事的連結？也許，走入場景更有意義之處在於，在場的種種經驗、過程所衍生的「之後」。能咀嚼那個「之後」及對其感受性的思考，故事因而有了逐漸發酵的契機。

### (3) 藝穗節、演唱會與她的時間《轉來貓狸寮》

演出 | 邱舒

時間 | 2021/10/20 20:00

地點 | 苗栗 首波里和風洋食餐酒館

現今臺灣以「藝穗節」為名、持續舉辦的表演活動大致有：羅東藝穗節、臺北藝穗節、庄頭藝穗節，及臺東藝穗節【1】。今年，苗栗縣政府延續自 2018 年辦理至今的貓裏表演藝術節，增辦與在地團隊 EX-亞洲劇團合作的「苗栗店仔藝穗節」，採用徵選制，期望推動在地觀光與藝文展演的同時，更能與餐飲店家異業合作，連結在地經濟【2】。臺灣由官方舉辦的藝穗節，再度添上一個新品牌。

前述幾項生於臺灣的藝術節慶活動，或多或少早已跳脫源自 1947 年因不滿未獲英國愛丁堡國際藝術節邀演，團隊自籌演出而逐漸發展來的「愛丁堡國際藝穗節」脈絡。絕不審核的臺北藝穗節，強調提供藝術家「另類、非主流、極具實驗性」的展演平台，或許是較接近愛丁堡藝穗節原初精神的一個，其餘如羅東、庄頭、臺東及苗栗等藝穗節舉辦的目的已不盡如此。可觀察到，藝穗節在臺灣，各地已有截然不同的樣貌出現。

《轉來貓狸寮》作為第一屆「苗栗店仔藝穗節」第一檔節目，自有其窺探苗栗藝穗節如何定位的重要位置。節目起初原為備選，但因疫情延期的動盪後，有了安排檔期的機會。選擇在平日週三晚上首演（藝穗節其餘三檔節目皆在週末演出），且未安排任何開幕日活動，與其他可能在開、閉幕時規劃有吸引注目、炒熱人氣的藝穗節慶活動，氛圍大不相同（也有可能今年受疫情影響）。此點格外有意思的是，《轉來貓狸寮》看似為一場創作歌手邱舒在餐廳裡舉辦的個人演唱會，沒有藝穗節，也許同樣能在同一個地點進行演出。然而，正是因為藝穗節整體運作的過程，為本節目包覆起另一層外於表演本身的敘事結構，使得這場演出在沒有「很藝穗節」的造勢、經營之下，反而更有某種獨特的活力、創造性與故事性。

首先，演唱會聽覺的重要性次序被重新調度、翻轉。一般來說，聲音品質應為一場演唱會最被重視的技術條件，以將歌曲中各個聲音細節作最佳的傳遞。實話說，本節目演出場地架設的音響設備，無法在空間中傳達歌者濃郁的情緒，與吉他輕快的弦音並未貼合飽滿、佈滿空間，略顯單薄且發散，渲染力似乎並不足以如實表現自創歌曲裡聲線細膩的情感。然而，這場演唱會呈現的重要內容並不只是將歌曲演唱出來，反而歌曲成為表演者整場演出引發、連結談話段落的過程。換言之，與其說這是一場演唱會，實際上更接近帶有演唱段落的演說表演，呈現一位在聲音中如何尋求歸屬感與自我價值的劇場工作者 / 唱作人。邱舒在唱出一首首自創歌曲前，總是先詳述自己在苗栗成長、臺北求學，直到連年獲得臺灣原創流行

音樂大獎的心路歷程，以及接下來要演唱的歌曲脈絡何在。這些歌的出現，不僅來自於她的生命記憶，更是由於離鄉背井而萌生創作母語歌的念頭而來。現場有不少她的家人，她的分享、彼此綿密互動的場景，甚至比歌曲還要來得迷人，或者說正是這些歌曲以外的表達，使得這場演唱會在藝穗節的架構中，不僅只是一場表演而已，更是一項返鄉行動。

其次，因為這場特別的演唱會，餐酒館原先不存在的另一種時間性於是被開啟。演出時段，原為店家營業時間，但在一連串前台與觀眾對於展演的某些集體認知介入以後（如驗票才能入場、觀看演出盡量不交談、座椅朝向同一方向.....等），餐廳早已不只是餐廳。主辦單位在每個座位桌上擺有菜單，邱舒演出過程也多次歡迎觀眾點餐，甚至，還能聽見觀眾與店家詢問調酒款式的微小談話聲，呈現演出與店家之間彼此自在融洽的氛圍。這段時光連接起邱舒的生命經歷、餐廳的商業行為以及觀眾觀看演出的心理，彼此交融的結果，改變了對於時間既有的感知狀態，似乎更慢了一點，似乎暫時逃逸於一條等速逝去的時間軸線。因為邱舒的時間，待在餐廳裡的時間不再僅限於用餐，或者說時間在這裡有了不同於以往的經驗方式。

儘管《轉來貓狸寮》並非多偉大、多磅礴、集結多少人參與才完成的節目或故事，但筆者認為仍值得書寫之處，正在於它過於平凡。它試圖召喚某種地方情懷，卻不以時下流行的田調、訪談或素人參演等方式進行；它肩負所謂連結在地經濟的使命，但可想而知，兩場演出能獲得多小的經濟效益；它並不是個具有強大魅力的演出節目，不是喜劇、音樂劇，或任何可能更富有幽默感、更能取悅人心的演出形式。然而，從極其個人的經驗，娓娓道來自己今日如何能坐在觀眾眼前為大家帶來自己寫的歌，並將歌帶回到故鄉介紹，這整個過程本身便深具故事性與魅力，為演出增添不少想像空間，亦為藝穗節帶來很不一樣的新氣象。

綜觀上述，苗栗藝穗節的介入，確實為在地餐酒館帶來用餐以外另類使用的可能性。與店家合作一事的重視，除直接反映在名稱上外（苗栗「店仔」藝穗節），亦可見官方臉書粉絲頁安排所有店家介紹的貼文【3】，並規劃一系列在地景點的推介，充分表現「藝穗節」此一藝術節慶活動官方的定位企圖——觀光。致力於節目、店家與觀光三個向度的連結，正是試圖開創觀眾經驗時間的各種途徑。《轉來貓狸寮》作為苗栗藝穗節的首檔節目，不僅貼切，更可嗅到其平凡之中不凡的敘事潛能與引領藝穗節在苗栗的品牌識別。期待未來能有更多類型的節目繼續於此上演，繼續連結節目、店家與觀眾，繼續分享與接收，在苗栗的藝穗節將來樣貌如何，值得繼續關注下去。

#### 註釋

1、「羅東藝穗節」始於 2002 年，以街頭、公園為主要地點，含派對、街頭表演、市集、遊行、街舞比賽等多種活動；「臺北藝穗節」始於 2008 年，報名制，以不審核不設限為機

制，開放各類節目於臺北市各地演出；「庄頭藝穗節」始於 2011 年，邀演制，由高雄市政府邀請歌仔戲、親子劇、豫劇、音樂會等節目，至縣市合併後的多個行政區演出；「臺東藝穗節」始於 2020 年，徵選制，條件為環境劇場新作演出。

2、引自節目單：<https://bit.ly/3q7TOJZ>，頁一。（檢索日期：2021/11/01）

3、「苗栗店仔藝穗節」官方臉書粉絲頁：<https://bit.ly/3EMxfhY>。（檢索日期：2021/11/02）

#### (4) 迷走在時序之外《西元二〇七〇—新竹回憶錄》

演出 | 盜火劇團

時間 | 2021/10/24 14:30

地點 | 新竹縣政府文化局實驗劇場

盜火劇團自去年(2020)發起近未來想像系列創作構想，已陸續完成《西元二〇七〇》(2020年9月，彰化縣)、《西元二〇七〇—新竹回憶錄》靜態展(2020年11月起，新竹縣)【1】及《消失臺北》(2020年12月，臺北市)，三項分屬不同城市、程度的工作坊與演出計畫。延續去年在新竹縣政府文化局演藝廳的靜態展，劇團帶領新組成的工作坊成員，自前人靜態展田調、創作而來的八項概念中，挑出感興趣的三項，進一步構思、編劇與排練，最終帶來由三個片段組成的《西元二〇七〇—新竹回憶錄》(以下簡稱《新竹》)紀錄劇場工作坊成果演出。

不同於去年《西元二〇七〇》【2】在「卦山力藝術祭」策展論述下，強調跨世代觀點的融會，當時工作坊成員招收，有以五十歲年齡為界，區分青年、銀髮兩個組別(後來錄取的十一位學員似乎至多只到壯年)，且田野調查、工作坊與演出的期程安排長達五個月之久(5月至9月)。學員人數、年齡跨距及工作坊時數，諸多基礎皆與今年《新竹》有別(今年學員僅五人，期程也只安排9、10月共兩個月)。也許受限於資源、參與人數、期程及COVID-19疫情等各項外部影響，今年很顯然在文本發展、敘事結構與演出構思等層面，與去年存在一定程度的差異。儘管如此，《新竹》從名稱到三段演出構成的敘事空間，其時序狀態與生產企圖，仍然值得進行梳理，以持續向盜火劇團近未來想像的系列創作提問，探究其可能性與局限性。

《新竹》的劇名比起去年多了「回憶錄」字眼，當理解到演出是融合多人的經驗與想像後(靜態展與演出，兩階段的學員組成幾乎不同)，此指稱比起專指特定人士的記憶書寫，更像是為凸顯本劇連結眾人，以新竹作為交會之地的共筆性質。也就是說，這裡的「新竹」是被集體創造出來的，它不單方面屬於任何一個人，也不屬於目前已知世界的範疇，它指向一個共通的未來。不過，我們尚未抵達2070年，在未來回憶過去，那個關於過去的時間點坐落何處，對觀眾而言可能是過去，或者未來，或也可能是現在。於是，觀眾該如何認知回憶的意義便存在某種不確定性。回憶是否曾被經歷？被誰經歷？要從哪個角度切入體會？我，身在何方？再再皆是因某種飄忽的時間設定，形成觀眾不易尋得所處空間，總在異地的抽離感受。因而，當「新竹」成為想像的產物，時序又不只以「過去—現在—未來」排列，甚至狀態可能保持變動時，被某種程度架空的文本，便需要觀眾更富足的想像力來填補，以

與文本達成對話基礎。只是，填補需要資訊，資訊一但不足，時空設定原初被期待的可能性將轉向某種局限性發展，致使演出與觀眾的距離在還來不及靠近以前，早已漸行漸遠。

即使如此，三段演出仍存在清晰的共同目標。第一段〈新竹醫療城〉以記者會場景，介紹五十年前左右（2019）歇業的站前 SOGO 百貨，現在（2070 年）搖身一變成為醫療城，是享受全球頂尖醫療、照護技術的所在。透過當事人偽親身經歷的訪談影片（以過世伴侶的頭髮基因進行體外受孕、紐約名模跨海來臺整型為時下流行的亞洲基因等），帶出「新竹」對於身體無所不能的想像世界。接續第二段〈好想回去，哪裡？〉，一位生活在 2070 年的孫女，被媽媽要求準備阿嬤想吃的食物，於是使用記憶晶片電腦連線，擲筊詢問，意外得知阿嬤念念不忘五十年前的老味道「水潤餅」。而後，現場播放真實店家（德龍商行）製作、經營的受訪片段，又再跳回孫女所處的時空，看她學習如何拿著水潤餅參拜城隍廟的方法，紀錄「新竹」的記憶是如何被遺忘、儲存又拾回的過程。最後第三段〈獨〉，大致以 2034 年、2047 年、2060 年等時間點的口述日記，呈現一位主持「摩爾計畫」的竹科工程師，因成功研發 AI 情感識別運算系統，打算產製一位伴侶相伴的心路歷程。由於肉身會病、機械不會自然老死等懸殊差異，最後在一片昏暗黃光裡，工程師與一盆植物遙望，似乎領略到自己因「新竹」而擁多這麼多，但在偉大的科技背後，也因而擁有的這麼少，某種強烈的孤寂感受襲奪整個空間。

將演出連結起來看，呈現創作者們對於「新竹」未來截然不同的想像場景；然而，所有人共享著「站在 2070 年回望過去」的守則，運用已知的科技對付已逝的時間，試圖進行改造、重讀與反省的動作，這個「回望、反觀」的目標，正是此時此刻（2020 年）左右的時間。因此，問題並不出在想像未來的各種開放、多元視野，或者從未來反思當前處境的構想概念，而是對未來想像的差異性，能否有效彼此呼應、參照、補遺或擴延，連結不同段落裡的可能性，讓想像中的「新竹」逐漸疊影、清晰與立體。畢竟，彼此定位在接近的時間點上跳躍（2070、2020 年），倘若故事各自過於獨立，那麼在時間軸上移動、反覆對話的創造性將會頗為發散、消解。換言之，想對焦的新竹恐將越來越模糊，因為某種程度上，彼此之間的時序狀態已被分離，但連著演出又很難將彼此獨立看待。觀眾在時間隧道裡探索可能性，恐也在時間構築的迷宮裡打轉而走失。

《新竹》作為一個工作坊呈現的演出，也許如前述的角度看待過於嚴苛，但就筆者過去觀看系列其他節目的經驗，記憶裡深深感受到一如本劇節目單所謂「挖掘過去、理解現在、想像未來」【3】的企圖心與可能性，因此，深入思考本次觀賞經驗的問題，目的在於期盼著近未來想像的系列創作，仍能持續發展下去，以在不同地方穿梭創作的過程中，連結起一個越來越明晰、關於盜火劇團嘗試帶領大眾發展的西元 2070 年宇宙。或許談時間、談想像、談未來的創作，仍然需要更多一點時間、想像與未來的累積，未來，就持續看下去吧。

註釋

- 1、展覽手冊：<https://issuu.com/sunnymogi/docs/> ( 檢索日期：2021/11/07 ) 。
- 2、演出情況敬請參考筆者去年的評論〈[以往昔灌溉未至的遐想《西元二〇七〇》](#)〉。
- 3、演出節目單：<https://reurl.cc/0xnLvo> ( 檢索日期：2021/11/07 ) 。



## (5) 失落、落空、遺落 (中) 《海洋之聲 - 島嶼的氣息》

演出 | 我們 (WeArt) 表演藝術平台

時間 | 2021/10/30 14:00、16:30

地點 | 臺東都蘭 WeArt 大地教室自然林地、卑南鄉杉原海水浴場海灘

徵選簡章以環境劇場為主題設定的臺東藝穗節，今年邁入第二屆。兩屆以來，演出場地皆散落整個臺東縣境，可說是目前為止，全臺展演範圍最廣、地貌最多樣的藝穗節品牌。今年節目之一《海洋之聲 - 島嶼的氣息》(以下簡稱《海洋》)，構想延續自獨立編舞家董桂汝所創立「我們 (WeArt) 表演藝術平台」團隊，今年三月同名、同地的創作計畫，規劃於一日午後，同一群表演者接連在山林、海洋不同地形，各帶來一場截然不同的環境演出，觀眾也需跟隨移動觀看。

能於短時間內，引領觀眾上山又近海，在官辦的藝穗節當中，至今大概只有坐擁得天獨厚地貌環境的臺東較能辦到。演出前一日，因颱風、潮汐變化造成原場地無法演出，團隊即刻將海洋場地從都蘭海灘，更改至相距九公里遠的杉原海水浴場(原訂演出的兩場地皆在都蘭，間隔時間內步行便可往返)。顯然整個政府、演出團隊等溝通環節，對於各種不同演出環境高度的不可控、不確定性，皆保有一定程度的彈性、備案與協調經驗。也許，會前往欣賞的觀眾，也多是自在於環境，種種突如其來、意料之外的臨時變動與狀態，可說這場演出能完成，靠的是演出團隊、主辦單位(政府)及觀眾三方共同對於環境的韌性能力而來，在沒有任何接駁的情況下，滿座實屬不易。藉此也可看見，臺東對於此類型節目的重視與需求究竟有多大。

具多重身份的音樂創作者阿洛·卡力亭·巴奇辣(Ado' Kaliting Pacidal)，在「MAMA' AN」團體今年四月發行的同名母語專輯中，寫下〈Lotok 山〉這首歌，內容如此唱著：「因為海洋想念著太陽 / 所以給從海底隆起了山……海洋、山、太陽 / 構成了我們島嶼人的宇宙觀與信仰……」。歌詞描述一則馬太鞍部落(vata' an)老人家流傳下來的阿美族傳說，關於島嶼如何形成、人與環境如何互動與依存的生命哲思。歌詞中的「島嶼」即是臺灣。編舞家董桂汝創作期間曾聽聞這則傳說，便試圖將傳說的意象轉化到肢體創作上，並連結尋根、回溯內心依歸的意念。於是，分隔為山林、海洋兩場演出的《海洋》便從此引子展開。

「世界上最後一個島嶼消失在地平線」開演以後，推著樹木餘燼移動的表演者張婷詠，口中喃喃自語，領著觀眾步入一處樹林。襲滿濃濃炭煙味的路程，這句話格外令人深刻。事實上，演出行前通知強調需「步行」，規劃觀眾無論使用何種交通工具至臺東都蘭，皆要從

臺 11 線徒步上坡十餘分鐘，才能抵達驗票集合地點（有些人直接騎車上山，有些共乘者先至山上下車，再至山下停車，未必所有人皆步行上山）。此段過程，將自汽車疾速呼嘯而過的公路，逐漸過渡到人煙罕至而寂靜的林地。基於這項細微的感官經驗，本以為將進入遺世獨立、與自己更加親近的場域，不料，張婷詠口中的世界竟卻充滿失眠、不耐煩、消失、失去計算時間的方式……等，關於逝去的字眼。搭配餘燼的氣息，前述關於島嶼的字句，頓時給人某種無所依歸、腳不著地的失落心境。引人納悶：我現在，究竟身處何方？一行人逐漸下坡，等待眾人的場景會是什麼？眾人又是期待什麼，浪跡步行來到此處？起初自在的狀態，剎那間變得不安、困惑與質疑了起來。

尚未在斜坡坐定，山林場定點演出早已開始。還未釐清一切元素組成關聯或因果以前，舞者吳思瑋、黃至嘉及許書銓已然穿梭於林樹之間，甚至幾度從低位起身攀樹而舞，身體重心不停位移、牽制，流動之姿閃現與環境地貌彼此相依又抗衡的矛盾心理，瀟灑既在又不安於在的動作表現。同時，蘇瓦那·恩木伊·奇拉雅善（Suana Emuy Cilangasay）的大提琴、Viktor Schmack 的擊鼓，以及 Mic Usay Munali（章素琳）的人聲層層疊覆，各種幽幻音色、敲打擊的節奏不斷出現、唱和，看似最能抓住理性或邏輯的語言，在張婷詠碎片一般的敘事狀態下，反而使一切的混亂變得更加猛烈。整群共同創作與演出的藝術家，雖依循著一則具體的傳說來發展，然而現場很快便已跳脫故事線而狂野，彷彿所有舞蹈、音樂與環境的共構並不為處理文本，而是讓文本的張力從中加速迸發，將觀眾包覆起來。

某些時刻，被音樂吞沒的語言極其模糊，甚至無效。然而，也因為模糊，感官勢必須要打開，在混亂能量持續積累的場景裡，任何一閃而過的清晰，都是對自己切身議題的關鍵回應。「山曾經是海的一部分，海裡曾經都是山……如果是這樣，我不知道我從哪裡來」張婷詠這番話突然灌入腦裡，清澈卻令人心醉。來到此地尋根，卻尋不著任何頭緒。眼前借著舞動、造響，試圖追溯與連結土地根源的表演者，不斷在林間造型自己的身體，也不斷在環境中尋覓自己的造型；只是，看似徒勞無功的能量消耗，越是探尋，越是散發焦慮、困頓、難耐與不適的情緒反應。猶記山林場開端與結束，皆是黃至嘉背負乾枯的椰子樹葉，躬身前行入山的背影，那片比她還大的葉子，宛如種種放不下的期待、想望與美夢，倒頭來，山林裡的尋根之路仍兀自帶著沈重的疑惑落空，或者前行的速度根本無以察覺。越是戮力找尋自己，越是與深幽靜寂的自然格格不入，一如，她一襲豔紅都會衣裳，與山林成片綠蔭所形成的極端對比景象。

抵達杉原海水浴場海灘，海洋場定點演出也早已若有似無地展開。依稀能聽見些許鼓聲、弦聲，舞者也已在沙灘上輕微擺動，但更引起筆者注意的是，張婷詠在一旁，正帶領幾位非表演者進行活動。演後詢問，原來是《海洋》與在地業者「有責行旅」的合作，規劃一日限定的「創藝都蘭—與山海的相遇」行程，除了欣賞兩場演出，另有晚餐、藝術家講座、肢體課程及睡前冥想等內容。特別的是，海洋場演出舞臺，正是由表演者引導此行參與者，

拾取現有的漂流木與石頭佈置完成（行程說明裡，稱此為「地景創作」）。因此，海洋場幾乎可說是即興中的即興，不僅演前一日才公布變更地點，空間會變得如何，也得要演出當下才會明白。

相較於山林場，海洋場幾乎捨去語言。然而，Mic Usay Munali 與蘇瓦那·恩木伊·奇拉雅善的雙人吟唱在陣陣浪聲拍打中，由於越發高亢、低迴與綿延，人聲與漸強的節奏樂聲構築出廣博、深遠的聽覺空間，形成一股狀似正在向環境訴求的強大力量，支撐起舞者在即刻完成的沙灘舞臺裡，隨即具有濃烈的儀式性、貫通古今的時間性，以及對其感到愧疚、試圖療癒、渴望和諧、追憶根源及期待回返等的動作回應。比起看似能精準表述的語言，海洋場更加著力（或者說更純粹）的身體景觀，能說的、想說的、被說的反而更為豐富與直接。表演者入山的下一場景，竟是臨海，空間感知乍看被顛置，實則呼應了前述婷詠在山林場的那番話。對於不知從何而來的自己，當投身拍打不停的浪邊放肆癡狂時，內在也已滿溢了無以名狀的亂象與海浪。如何與自己波濤洶湧的內浪相處、起伏，以致自在與外部世界的長浪起舞，很可能正是探尋根源、與自然和諧共處的胸懷與途徑。

綜觀《海洋》的兩場演出，其中試圖勾勒的「自然」似乎已不只是外於身體的觀察對象或客觀現象，更直指著意識裡被遺落（中）的那些所有之物。然而，究竟什麼是自己所有？在自然中尋根（/回家）如何可能？倘若海洋想念著太陽，便從海底隆起島嶼，那麼居於心中的那片汪洋，真正想念的是什麼？內心的海象是否有利於島嶼生存？

也許走一趟臺東，仍然無法解答，但必須肯定的是，《海洋》確確實實從環境中，長出了藝穗的舞臺並使之茁壯。回家與否尚未明朗，但總得先要帶著對自己內部的提問，回家之路才更有走下去的動力與可能性吧。相信這條路，臺東將不停走下去，為了自己，也為了這個近山又臨海的環境，持續將遺落中的島嶼氣息，尋覓回來。

## (6) 動起來的記憶，不只屬於自己《他們的故事》

演出 | 賴翠霜舞創劇場、親親舞蹈工作坊學員

時間 | 2021/11/13 14:30

地點 | 台江文化中心台江劇場

去年(2020)9月，「《他們的故事》—素人演出雙年計畫」在五個月的親親舞蹈工作坊後，曾進行第一階段導覽式演出。【1】當時二十位左右的學員，其中十四位於今年再度相聚，接續第二階段的劇場演出《他們的故事》(以下簡稱《他們》)，為雙年計畫帶來最終的展現。

儘管計畫強調「素人」，然而觀看過程很快便與「素」可能指涉的意涵(舞臺經驗較少、非所謂專業表演者等)脫鉤，反而舞臺何以持續動起來，過程更吸引筆者注意。如何在舞臺上表現自在的模樣，或許已非第二階段著力的方向；更進一步，一群來自相異背景、世代的表演者，如何交織彼此看似不相連的記憶，共同以身體書寫他們的故事，很可能是本演出相對重要的觀察角度。換句話說，《他們》表演者身體的開放性，在舞臺上已無明顯的背景或經驗上的差異，群舞時個個能量均衡飽滿；然而，觀眾該如何在群體裡，閱讀專屬個人的記憶？很個人的抒情，又是如何感染到舞臺上每一具身體，形成共同的文本？動起來的，會不會已不只是眼前，可見的十四名表演者？故事，又渴望說給誰來聽呢？

這些問題，或許得從演出的兩個層面來看。首先是「空臺」的設計。將近兩小時的演出，大半時間都是如此，道具微乎其微。舞臺看似提供表演者身體最大、最自由的表達空間，不過同時也意味著想說的、想展露的身體得夠大、夠強健，或者夠脆弱、夠坦率或夠彈性等，足以支撐起空無一物的黑暗，從中顯影並牽動觀眾的目光，傳達才更有可能。從起點來看，在場上遊走是燈亮後第一個編排，彼此相遇、觀察與學習，隨即某些角落開始發展零碎的局部群體動作，如手臂甩動、軀體搖曳、即興流動等。這儼然像是將排練場初始發展過程給橫移過來的場景。一人突然拿起麥克風，訴說漢人渡海來臺的歷史，最後眾人齊聲呼喊「他們的故事就是我們的故事，我們的故事就是現在的故事，就是此刻.....」。身份與時間由此穿梭交會，儘管眾人來自四方，但接下來將不僅是個人的抒發，裡頭可能也有他人的記憶、我們的記憶，甚至不只是記憶，而是身邊正在發生的事情。當注意力從自己移轉到群體，或者與群體、地方連結，也就不難看出，何以接續編排表演者維持遊走狀態，並以第三人稱的口吻，一一介紹、映照彼此。初始流動的速度感與節奏頗佳，只是，為了在遊走中準確執行次序，明顯可看到某幾次的銜接(將麥克風遞給對的人)，產生路徑些許卡頓的狀況，但也因此設定，場面疊加的動能得以維持並累積。因著動作與現身(被介紹)，個體逐漸承接相連，舞臺也逐步暖身驅動，彼此的關係越發緊密，最終，每一人都不再獨身，就算

舞臺上僅存一位表演者，我們皆無法忽略黑暗裡，在背後支持的群體力量。於是，《他們》所展現的身體，在彷彿毫無浮木可安身的空臺裡，顯露耀眼、開闊的自信，以及使人悸動的純粹魅力。身體已不只是動作的載體，更是蓄積能量的場域，準備給人生再次發光的動力。

光潔的自信，讓個人的記憶演來相當深刻。例如眾人在場上不停垂直奔走，烘托表演者吳孟渝在臺南騎機車的經驗。她沿著蜿蜒街巷尋覓，挖掘個人在地的美食指南，正洋溢著幸福與滿足。但場景隨即轉變為一列隊伍，躲藏在她身後的手，不斷趨前捏揉她的臉部與身軀，神情痛苦且身體不知所措。連結前段眾人的移動，這般景象似乎不只是她個人的經驗，舞臺上其他共謀的群眾，很可能也同步形塑著某種在地飲食文化與社會價值約束的內在困擾。又如表演者梁瓊芬將排練經驗與自己個性扣連，回訪工作坊相見歡的第一天。自認好相處的她，無心數落眾人一輪，所有人起先背臺而坐，最終全部中槍倒地，徒留她直面觀眾，納悶問道：「我真的是個怪胎嗎？」在此之前，她細數自己名字的由來、年輕時婚嫁的趣事，皆逗得觀眾笑聲連連，難以想見，後續場景竟是前述那般內疚與難堪。這些被搬演的記憶，對於表演者而言之所以深刻，不難發現其中皆帶有表象與內心衝突的層次，藉由舞臺呈現，很可能伴隨著某種一次次逐步釋懷與和解的進程。表演可以與記憶保持一定距離，表演也能夠與自己再一次親密。就《他們》而言，空臺帶來對彼此的需求與信任，儘管是極其個人的專屬記憶，觀看時也不得忽略這兩年來，整群表演者共同建立的親近關係。願意翻出自己不易面對的糾結，使紛亂內心的梳理過程構成眾人共演的文本，互相在對方的場景裡，修補關係、凝練信心，如此不容易且真誠地表露與協作，再再讓臺下觀眾反覆咀嚼且為之動容。

其次是關於身體的處理方式。紙本創作理念有一段這樣的敘述：「.....因為大多的素人沒有接觸過情境式肢體表演方式，在時間有限的情況下，我們為了避免在表現上增加的困難度，因此也從他們與故事內容討論出相關的生活化台詞.....」筆者演後才閱讀節目單，藉此了解到編舞家賴翠霜對於本製作表演者的思考。這無疑是《他們》頗為亮眼的地方：讓表演者說話。如果語言便能清楚傳遞故事，那麼何須舞蹈來「再說一次」？反面而言，倘若肢體能力有限，那麼語言果真能填補或豐富未盡與空缺？在不同段落裡，台詞的對象有不同的表現手法，例如前述的吳孟渝、梁瓊芬，以及分享兒時「撿戲尾」記憶的表演者葉美娥，皆是選擇直接對觀眾訴說；某段母親對小孩連續性的訓斥，則是對著情境中的角色；此外，也有表面看似不語，但肢體透露波淘淘湧的聲音，正於內在高速翻攪（某段表演者著紅衣、吊帶裙，後腦勺戴上童真面具，背臺跳房子）。種種台詞的操作，顯然已將時間與記憶給空間化，裡頭正安置著不可見的身體，可能是過去的、難以現身的、重新認識的，也可能是別人的、渴望擁有的或尚未遇見的。相對於肉身，這些不在舞臺上具體可見的身體，並非不存在，也並非被藏匿，而是藉由台詞來使之「再次可能」。換句話說，台詞令表演者召喚出記憶中的身體，得以與之同臺共舞、對話與省思，同時也藉此凝聚、壯大群體的張力。這不僅需要訴說的意志，更得要有被看的勇氣。是以，語言與舞蹈的關係，在《他們》裡彷彿身體

於不同空間條件表達的造型。身體的型態該如何表現，除了動作以外，仍然有其他場域的可能性。無論如何，一旦記憶得以動起來，便開啟了重新認識自己與世界關聯的契機；與他人一起動起來的記憶，不再只屬於自己，而是互相在身體上，共筆書寫出來的「我們的故事」。

某種程度上，素人不一定僅意味著表演能力的差異，而是隱含有其他職業身份、曾離開表演好一陣子，或者非曾受過長期專業訓練的表演者等。倘若有其他呈現自身的方式，為何非得選擇用兩年的時間，在舞蹈、肢體、舞臺裡，釀造這僅僅一個週末、兩日、三場次的演出？就算滿座，觀眾也極其有限。這樣說故事的方式，究竟渴望對誰傾訴？線上展演日益蓬勃的此刻，實體舞臺、有溫度的燈光、在流汗的身體，對於他們而言又存在何種意義？故事，在舞臺上被訴說的不可取代性又是什麼？

《他們》帶來的影響力，或許不單單只是這幾場演出便可說盡，來自服務業、教育、家庭、藝文、設計、工程與研究背景，甚至從行政工作退休的表演者們，經驗身體的方式已產生一定程度的變化，這些經驗很可能在演後，透過他們潛移默化至舞臺以外的各個領域。在那裡，又還有多少東西值得挖掘？也許，他們的故事注定未完待續，因為聽故事的人顯然尚未離去，有人想聽，人便有說的必要。由此看來，說者和聽者，從何而起？誰才是自己呢？

#### 註釋

1、相關演出評論，可參閱評論人楊美英〈[素人、地方，起舞為何？《他們的故事》](#)〉，表演藝術評論台。從文章中可理解到，親親舞蹈工作坊參與的學員，也就是《他們的故事》表演者，實際上多是具有某些表演經驗者，並非零基礎的完全素人。

## (7) 未來的問題，就交給問題本身吧？——第二屆花蓮城市空間藝術節的一些觀察

演出 | 花蓮縣文化局主辦，由嘎造·伊漾、汝妮、冉而山劇場、原舞者、阿努、  
豐田移創指導所、社團法人花蓮縣牛犁社區交流協會及三分生劇團參與演出

時間 | 2021/11/20 05:00、09:00、16:30

地點 | 花蓮縣太平洋公園南濱段、壽豐鄉豐田村、花蓮市上海街

以「溫花蓮」為題，邀請藝術家與觀眾透過提問來共創展演，是第二屆花蓮城市空間藝術節核心的訴求。之所以要問，源起已動工兩年，今年二月逐漸開放通行的花蓮市自由街、明義街一帶，城市景觀出現劇烈變化，記憶該如何存續與開創，各界仍存有相異的看法。藝術節的文宣可見，活動場地包括「花蓮日出大道」，而活動項目則包含「溝仔尾問路」，兩個名稱所指，皆是那條曾經名為「紅毛溪」的出海水道。【1】此地相關的藝術行動，實際上早於2018年工程動工前，民間團體「花蓮老王」便已在文化部青年村落文化行動計畫支持下，攜手在地跨世代居民，共同於該地呈現《咱溝仔尾ㄟ》社區漫步劇場演出，【2】藉行動開啟城市發展背後，被忽略的實質對話場域。

儘管，三年前的行動並無法改變水道被覆蓋、被消失的命運，但開創的影響力仍持續發酵。部分演員之後成立「三分生劇團」，持續透過社區劇場促進空間記憶的復返，於今年十月野台演出的《溝仔尾ㄟ摩登時代》，也成為本屆城市空間藝術節「日出未來河」主題的節目之一。本文接下來將從此節目觀看的經驗談起。

擷取、改編自十月演出，三分生劇團《西服店的日常與盛況》（以下簡稱《西服店》）安排在下午四點三十分，為部分遊走式演出。因明義街工程尚在進行，文宣所指「明義街 x 上海街」集合地點，實際上需繞道才可抵達。這件小事，呼應著演出呈現的場景，某種空間被夾擊、即將成為過去的證明。再說件更小的事情，當筆者發現集合地被重重工程圍籬包圍，難以前往時，向藝術節服務台詢問如何抵達，獲得「演出已開始，直接走去『明星西服』就好」的回應。一走去西服店，演員卻驚訝地問：「你是觀眾嗎？快點去集合點，走過來的路上都有演出！」幸而因飄雨稍有延遲，折返跑後仍未錯過開演。一路上演員牽著鐵馬，上演叫賣、買賣肉粽的戲，不只觀眾熱情，路過民眾也湊熱鬧起來。一陣搶購，完全模糊了演出虛構與否的情境，時空頓時穿梭在展演、導覽、過去與現在之中。步行過程，肉粽攤不時也回應著飾演顧客的演員，各種關於溝仔尾、上海街、花蓮慈天宮的提問。混在觀眾群裡的演員，無意間啟動了觀眾發問的好奇心，帶起一路熱絡不已的歡笑、交流情景。要是這場景被忽略，那麼正巧印證了此戲存在的必要性。也許重現記憶並非要抵抗迎向未來的機會，反而是在向後看的同時，提醒能否有機會再一次探問：過去是否已被細膩地對待或道別？過去的、錯過的時間在未來如何可能？或者，何以不能？

另一方面，《西服店》選擇回到店家演出，在藝術節裡或許別具意涵。「溝仔尾問路」這項活動雖已串連數十家在地店家響應，民眾可前往消費、交流，提問城市演進的脈絡故事；然而，同樣見證溝仔尾發展的「明星西服」，在《西服店》裡卻搖身一變，易名為「金順利西裝」。不僅注入虛實難分的昔日景象（觀眾圍觀宛如重現過去熱鬧街景），更透過驚喜瞬間的經營，包裝另一種更深刻的提問反省。肉粽嬖領觀眾走到西裝店後，經歷一連串老闆、學徒與顧客之間笑鬧場景的重現，音樂隨即響起〈愛情的恰恰〉，演員紛紛拉觀眾入店起舞，店家真正的老闆倏忽從隔壁咖啡店走過來，閃亮登場成為舞池焦點，剎那間觀演界線全消，全面掀起高潮。喧鬧劃破寧靜的上海街，某種空間記憶不需言語註解或詮釋，隨即便被喚醒。現場飽含活力、充滿生機，當下所有的提問皆失效，或者也可能瞬間迸發，若非觀眾已被吸納進過去的時間，那麼便是《西服店》促成了逝物吐露的空間。藝術節以「問」為起點，除了直接向人提問，營造遊蕩或進出虛實之間的曖昧感，似乎也是開啟對話的良好情境。在此之中，問與不問花蓮早已不是重點；正好相反的是，藉觀眾投身情境同歡的共時，可否捫心自問：我們究竟感受有多深？對於事物了解的程度，能否支持我們產生提問？甚至問題本身，是否即是個有問題的問題，而我們尚未發覺？返回店家演出，正是把「提問」本身的曖昧性釋放回到空間，要人發問前再緩一緩，再感受看一看。試想，欲發問的會不會不是自己，而是花蓮本身，住在花蓮的人。

住在花蓮的人，也包含著搬到花蓮住的人。上午九點，筆者與一行人上遊覽車，隨著從臺北遷徙到花蓮縣壽豐鄉定居，成立豐田移創指導所的陶維鈞，前往《回家的聲音》展演現場。事實上，這個在「豐田村秘境」項目之下的活動，很難與展演扯上直接的關聯，但要說沒有展演的性質，倒也絕非如此。節目單一句「藉由真人農村 RPG 的形式讓參與者實地體驗返鄉所遇到的困境與挑戰」，事後看來，極其精準。抵達豐田後抽籤分組，隨即展開三條路線的活動，我們成為限時兩小時的豐田臨時村民。筆者被分配到營火烤肉的組別，坐上小發財車，準備前往林地撿拾柴火、香蕉葉與竹子等用具。途中，陶維鈞回應著搬入花蓮的提問，提及結識牛犁社區協會的過程及目前生活的概況。最令他訝異的是，從都市搬到農村定居後，他的工作量、生活品質反而逐漸倍增，與村裡的返鄉青年們，正實踐著某種城鄉共融的生活風格，自在且樂於分享心法。過程中，我們一起輕度勞動，一起在認識與好奇不斷接續的循環裡，逐漸進入彼此過時間的意識之中。

這和城市空間有何關聯？《回家的聲音》透過社區生活體驗、青年返鄉 / 移鄉分享，在極其低限的分工情境裡，將觀眾參與的身體感給極大化。他們帶著從城市移返農村，面臨的各種困境與疑惑，轉化成為活動發聲的肌理與文本，試圖將城市的概念從空間解放，引入重新丈量城鄉生活的認知差異，省思追尋自我實踐的路徑，農村是否也能成為可能性的場域之一？農村能否活出城市都會的性格？更進一步地，過時間的方式如何相容從農村出發的聲音？過去面臨的問題又如何透過展演拋給觀眾再度追問？《西服店》與《回家的聲音》皆調



度觀眾遊走在多重形式交疊的邊緣，或者說，兩者皆在特定場域及脈絡中，探尋適合自身行走的路；而正好相反的是，前者不以提問為核心來迫近問題本身，後者則是圍繞著問題進而拋出更多的提問。最終，問題的答案，看來仍然是個問題。

回到日出以前。清晨五點，「南濱奔日流」邀請嘎造·伊漾、DJ 汝妮、冉而山劇場、原舞者及歌手阿努，接續在自由街、明義街盡頭，鄰近的太平洋公園南濱段演出。從公園的入口意象走向海濱，再前往海浪不停拍打的巨石沿岸，嘎造·伊漾帶著觀眾一路過橋，逐步接近海天臨界的所在。尚未天亮以前，黑暗中的遠方，海洋與天空仍然相連，空間模糊不清、一團混沌。當各團隊於四處不經意開演，伴隨源源不絕的浪潮聲響，尋常休憩空間的潛能漸被激發，遠景海洋於是現身，成為一名有話想說的要角。在天色漸變之際，DJ 汝妮播著電子與現場演奏交織的幻音聲響，並加入作家瓦歷斯·諾幹朗讀自己戰爭書寫的人聲，光線漸亮的節奏因而產生變異，石頭、海水甚至萬物的秘密，似乎逐漸被喚醒，彷彿代替不肯善罷甘休的暗夜，持續從遠方與深處傳來呼求。

接著，冉而山劇場以圍舞迎接天光，幾位行為者從沿岸巨石裡閃現，與水果、線、刀、水、布條、黑泥與圓鏡等物對話。覆滿塑膠袋的人面海矗立，平靜地延續呼求的聲量。原舞者一陣吟唱現身，演繹海洋之於原住民族的意義與歷史。最終，觀眾從面海觀看轉身向山，由歌手阿努及多位樂手帶來幾首輕緩抒情的歌曲，朝向海洋，回應浪潮的唱和，同時也從中獲得能量與希望，轉化成歌聲獻給觀眾。一連串將近兩個半小時的演出，彼此呼應著彼此，關係並非接續而啟，而是交互鑲嵌在石縫之中。時間因著展演介入，似乎跳脫了線性的進程，隱隱錯動，而近海一艘停泊的巨大船隻，在等待靠岸或離港之際，動也不動，不動也動。展演與現實兩者幽微地動靜與迴圈，映照在空間中，可看到演後離場時，抵達海濱觀光的旅行團，乍現湧入演出現場的景象。我們錯身而過，引人想起伊始嘎造·伊漾要觀眾「注意微不足道的地方、注意身處空間的性質」一話。當慣於被創造的空間既定的使用意義時，空間的可能性將進入一套循環機制，進而反過來影響我們對於空間的認識。有問題的也許不是空間，該被問的很可能是想像、使用、定義與支配空間的人們，是否有些訊息，早已為人忽略、遺忘，或者已被蒙蔽或消聲。也許，「無法追問」更可能才是問題真正的所在。

連續整日觀看的經驗，令筆者揣想：跨年可以倒數，但時間如何倒過來走？演出如何倒過來看？問題如何倒過來問？共識如何倒過來習慣？感覺本屆藝術節仿若一場「倒過來」的追問行動，節目拆解來看，各自精彩，而當進入「溫」的提問情境，衍生的問題，似乎正是答案本身。提問，好似已踩在有個可以想像的既定未來因而發聲；然而，這個未來屬於誰？未來如何而來？或者更應該問：提問未來的空間，究竟在哪裡？天還沒亮，一片混沌，答案可能就在那裡，也不在那裡吧。

## 註釋

1、活動地圖及項目，詳情可參閱第二屆「花蓮城市空間藝術節」官方網站。有關日出大道、溝仔尾、紅毛溪等名稱變動之間的關聯，可參閱游婉琪：〈失去城市記憶的花蓮香榭大道〉，報導者，2017年4月19日。

2、演出相關文章，可參閱評論人黃馨儀：〈如何社區？怎樣劇場？《咱溝仔尾ㄟ》〉，表演藝術評論台。

## ( 8 ) 就在那夜，我們 ( 空 ) 山中相會——《空山季廣播電台 130.7》

演出 | 小事製作

時間 | 2022 / 01 / 30 18:20

地點 | 台南市龍崎區虎形山公園

始自 2019 年，邁入第三屆的「2022 龍崎光節-空山祭」，在策展團隊「艸非火藝術」( 陳雋中、辛綺 ) 不斷向在地深掘、策動之下，同樣一方公園的吸引力，依舊連年持續發酵。空山的「空」，已一點也不 ( 空 ) 。

值得注意的是，節慶不僅已成為臺南龍崎年末跨年度的光影盛事，公園入口的草地表演，也已從第一屆規劃至今，不曾停歇 ( 過去僅安排開幕或節日期間，本屆加入藝外創意等合作團隊策劃，表演擴大為數週 )。在場域性視覺作品的策辦之外，以音樂展演為主的草地舞台，今年出現以舞蹈跨域見長的「小事製作」，引起筆者注意。截至演出前夕，官方宣傳皆未透露節目名稱，心想若維持以音樂為出發，會不會是該團自 2020 年臺北白晝之夜起，一路發展至今的《忘情 KTV》【1】新版？或者，也可能無關乎音樂，純粹帶著任一舞作而來？

### 裝置作品裡，一夜限定廣播電台

抵達現場，超乎想像。在艸非火、龍崎永續發展協會及現場民眾參與所共創，夜光裝置作品《苗 Bud》的包覆裡，小事製作的表演空間被佈置為一處樂團演唱場景，大致沿用了前面其他演奏表演的基本舞台。「大家好，我們是小事製作，我們是一個舞團。」藝術總監楊乃璇一句柔緩、肯定的開場介紹語後，表演者張堅豪獨自輕唱起〈她來聽我的演唱會〉一曲，表示前幾天夢裡，他就是歌王張學友。

下一曲，則由楊乃璇帶來美國爵士樂歌手 Peggy Lee 的〈Is That All There Is?〉，副歌反覆唱著「Is that all there is, is that all there is / If that' s all there is my friends, then let' s keep dancing」。句末「keep dancing」一詞，唱來慵懶綿延，越是因動聽而領略詞意，越是會遺忘，或者難以忽視開端那句揭露自身是個舞團的定位語。輕輕地、暈暈地，意識伴隨歌聲逐漸模糊地不可思議。

這兩首曲目為現場帶來靜謐、沉穩的氛圍，演唱過程包括陳詣芩、黃裕閔另兩位表演者在內，四位皆彼此有編排動作或行為入歌，如贈送觀眾紅玫瑰，徬徨或盼望似地獨舞，下場入坐觀眾席聆聽，四處游走尋覓等等。這些安排，不但體現歌曲的意境，並且也將樂中場景

與現場作品交融在一起。不經意，觀眾已然進入音樂裡，而音樂表現的形式（演唱會），又提醒著觀眾置身的環境場域（龍崎光節-空山祭）。

換句話說，由於表演十足沉浸的介入，觀眾感知現場作品的方式，已不再將其視為有一定距離的對象看待，而是「身陷其中」般地親密。內在於是變得敏銳，易被觸動，感官接收外在的能力，同步也變得更為敞開與深遠。簡言之，透過這場表演的感性調度，觀眾已不只是前來欣賞的個體，更像是來和作品跳舞的知己。「歡迎來到空山季廣播電台。」楊乃璇再度開口，一切總算水落石出，原來我們正在空中相會。「電台」的設定，饒富趣味地固守草地舞台音樂展演的基調，同時逃逸於純粹演奏、演唱，或者對於一個舞團演繹歌曲的想像。

## 與人 / 空間 / 記憶共舞

此作品看似與《忘情 KTV》有所淵源，《空山季廣播電台 130.7》（以下簡稱《空》，節目名稱來自演後官方臉書貼文）卻並未將故事的話語權直接提供給在場觀眾，被點播的兩首歌曲演出後，由陳詣芩飾演的角色 Call-In 了進來。她分享進入職場後，難以與人親近、相處的煩惱，接續這段故事的演出，則由黃裕閔襯著斷斷續續的對話與剁菜聲響，帶來一段思辨接觸與關係的舞蹈。動作啟動的因素，原是電台 DJ（楊乃璇飾）回應 Call-In 人煩惱的解方，她提到週末去逛菜市場、花市與人交流所獲得的「溫度」，並欲分享近日閱讀的一段文字。那段舞，就是這段文字動起來的樣貌。

黃裕閔此段獨舞相當凝練、俐落，從脫離接觸、由地重生、漂泊遊蕩到拾取追尋，觀看他的動作選擇，仿若能推敲出化為舞蹈以前，字斟句酌的書寫態度。最終，他牽起一位觀眾，共同在裝置作品裡搖曳繞行。切菜的聲響巨大，但伴隨眼前連結情意的場面，卻是一點也不衝突。

由於裝置本身的構想即是匯聚並點亮心念（民眾可參與製作樹苗燈座，不斷拼接成更密、更耀眼的空間場景），《空》轉化故事為舞蹈的編創手法，正好靈巧地與裝置裡外呼應。互文的結果，凸顯出「溫度」不僅來自物質的堆疊（燈光作品），更是來自人際之間真誠地互動往來（分享與共舞）。儘管故事來自表演者編創好的文本，然而有意思的是，未將講故事的機會轉給現場觀眾所支撐出的幽微距離感，維繫住了某種關於收聽電台所獨有的似近又遠的空間經驗。並且，話題聚焦在親近之難，後續電台邀請表演藝術工作者陳詣芩時（即 Call-In 角色的表演者），又聊到近期發生車禍，腦海閃現生命裡遺憾的事件，引領她摸索人在一瞬間消失的感受。

種種情節佈局，無疑隱隱浮現「相遇」之不易的題旨。如何珍惜每一刻、愛自己所做的事，「共舞」或許是個可行的方案與行動指南。當穿梭在虎形山公園上上下下的步道漫遊

時，除了因作品調度異樣的夜間光源，使觀眾感知環境的狀態得以被喚醒與重塑外，小事製作的演出，更進一步點到何以與內心的匱乏感相處，以至於能夠與自己、與記憶、與空間、與物，甚至與人持續共舞。龍崎光節 - 空山祭展場，不乏有爬上爬下氣喘吁吁喊累的民眾，但為什麼許多人仍願意連年前往同樣的地點遊走？或許某種一言難盡的內在聲音與需求，正潛藏在《空》所帶出的空中對話情境裡，一邊與作品呼吸、一邊與人群相遇。

龍崎光節 - 空山祭是個給觀眾在偌大作品裡共舞的傾聽之地。《空》演出尾聲，開場演唱的張堅豪展開各個「關於我的移動」片段，遊走在裝置作品裡到處舞動。每轉換一次座標，便點出一個時間地點，同時迅速變換動作：2012 年巴黎—踩著光影搖曳；2013 年越南—兩處加速折返；2015 年美國—原地踏步與跳躍；2017 年美國與新加坡—原地左右甩手；2019 年韓國—靜止不動；2020 年疫情前在印尼—地上爬行翻滾。這些年，每個人對於移動與相遇的認知，多少產生了變異，回應變動要快、沉澱時間縮短，連帶地，自己內心的聲音要不是聽得太多，就是聽得不夠。

也許我們需要的，正是一個能夠梳理自己過往歷程的聲音，一個「關於我的電台」，蓄積能量、重整，並再次啟程。以「空山其實不空」為發想的藝術節慶，在看見「空」的潛能後，意涵似乎正在轉向，（空）逐漸朝某種註解式的內在聲響潛伏，迴盪於體質之中。由此看來，小事製作《空》來得正是時候，一個從山中出發、一夜限定的療癒電台，延續自舊作又緊扣節慶現場內蘊的創作，未來還有何發展，十足令人期待。

註釋：

1、《忘情 KTV》源自 2014 年，小事製作在「臺北藝術自由日」發展至今的《一日編舞家》作品，為迎向大眾推廣舞蹈美學、表演藝術，具參與、互動性質的講座表演節目。觀眾將在認識舞蹈風格、動作構成及表演編排等解說後，上台成為編舞家。接著，選擇歌曲曲目並分享自身故事，小事製作表演者將即時統整所有素材，以音樂為基礎、故事為指引，於現場即時舞出一段 MV 表演。目前，《忘情 KTV》已有 2020 臺北白晝之夜、2020 故宮藝術節、2021 板橋慈惠宮等多樣版本。根據場域性質，曲式、演出、互動將有所差異，詳細演出內容與情形，可參考《眼底城事》，王秀儒，〈廣場之上，以身體語言直面眾人的創作——小事製作《忘情 KTV：女伶篇》的多重觀點〉。

## (9) 帶風的身體——《半島來跳舞》

演出 | 微光製造、省北舞藝協會

時間 | 2022 / 03 / 18 21:30

地點 | 屏東縣恆春鎮西門廣場

疫情之故，「2021 半島歌謠祭」延至 2022 年舉行。連續三日的演出，就屬《半島來跳舞》（以下簡稱《半》）帶給觀眾身歷其境的經驗，至為奇幻殊異。

並非其他節目就不精采，而是相較之下，可能在此看似最平凡的廣場舞，竟能在恆春鎮廣場現地，被調度出感人肺腑的觀賞體驗，實則不易且倍感新鮮。事實上，歌謠祭所有節目安排，皆略有將平凡化為非凡的意味，試圖帶人重新認識本地的風景與人文。因此，從本作切入觀察，或許也能一探某種藉由合作而活現風土的創作，究竟是如何使地方再度青春，創造誘人的活力與魅力。

### 「帶風」的身體

《半》是個篇幅為二十分鐘的舞作，連續兩日演出三場，皆於晚間草地舞台開演，穿插在大舞台（以樂團演唱為主）、詩市集（輪番出演六場內容不同的滿洲、恆春民謠）與光影劇院（安排三場在地故事改編的繪本光影戲）的演出之間。作品可略分為五段：開場、日常光景、廣場練舞、混音記憶及謝幕（分段及命名僅為本文敘述使用，並非創作者原意），由微光製造的三位舞者，攜手在地省北舞藝協會的十一位團員共舞而成。【1】

其中，「日常光景」與「混音記憶」令人動容的程度，深深值得仔細品味。自開場起，不論哪位舞者或團員，「身體帶風」的質地皆相當顯著，可說啟動、推展與貫串了幾乎所有的舞蹈動作。

這裡「帶風」的意思，指因生活在恆春與強勁落山風相伴的律動特質，反映在舞蹈上，便成為具有曲線、搖曳、輕擺、奔流、迴旋、甩盪與闊步等，輪替發展的動作元素。像是雙腿微張向前闊步，雙手以反覆地向右上空、左上空八字甩盪，便是整個舞作最常出現的風動組合。

在此基礎上，「日常光景」所呈現的，不只是再現民眾上市場的場景，更是透過步行，給隱隱作祟的舞動步伐有乘風而起的自由。當所有表演者穿梭、停留聚舞時，將可發現某些

持續性的動作，看似為舞者領頭帶著團員們跳，卻在後段「廣場練舞」反覆出現，而其質地與節奏感，更像是從廣場舞中擷取而來。

也就是說，倘若風的元素是舞者駐地分析所得，而廣場律動是團員在地長期的經營，那麼在「日常光景」快速流動的畫面裡，某種與風土緊密相黏的身體，將因兩者的匯流而更加顯現。也許在地的團員，動作本就帶風，但有微光製造的組合加乘，某些尋常因而被點得更亮，或者在兩相換位共舞之間，風速有了變化，造就黏在風裡的身體有了非比尋常的風景。

## 「混音」的記憶

另一方面，「混音記憶」則是透過凸顯個體差異，來複雜化一個地方組成的緣由。

開始之前，舞者們先帶來一小段月琴伴奏的雙人舞，延續使用前述的動作元素，但刻畫得更為深入，情緒則更為內斂沉靜。接著，團員們一一登台亮相，聲響傳來每一位自我介紹的錄音，除了姓名，來自何處、與恆春、與舞蹈的關係也是表述重點。包含舞者，舞台上來自高雄、廣東梅縣、花蓮、臺南、嘉義、墾丁、臺南學甲及臺北等地的人，當然也有土生土長的恆春人。她們此時此刻共同在半島跳舞，她們交換身體的記憶，她們的聲音在聲響裡逐漸織流。

「混」並非讓兩組人馬迅速成為一體，反而像是從編曲的概念出發，將她們的自述梳理，讓每一段所要強調的重點，一一深植觀眾的感受中。

最後，層層疊疊的感受，被埋入末段群舞的配樂裡，歌詞唱著：「長大的我 / 寫著思念的信 / 一張一張像是曾走過的路 / 看著藍色的海 / 青色的山 / 突然想起阿嬤的歌聲」。整首閩南語歌的尾聲，接續哼唱恆春著名的民謠〈思想起〉，伴著濃烈情感的低吟，所有人舞蹈的身體，便一起相黏在富含記憶的風裡了，一路延續到謝幕的團體敬禮、一一敬禮。短短的、簡單的安排，像是一段變形、被延長的謝幕表演，「恆春—落山風—民謠」的句式因此意外岔出，提醒著觀眾，每個人的生命經驗與狀態是如此不同，這支舞的結束，正在預告恆春的豐厚身世，才正要為世人開展而已。

整體而言，在編舞家王宇光與音樂設計余楊心平調度出的舞台上，焦點始終不是「表演能有多好看」，而是適時的顯露合作過程所激盪的各種火花，並妥善分配每一位表演者乘載風土的重量。《半》有廣場舞也有現代舞的基因，但當其被舞出的那一刻，足以使人感動十足的絕非它的由來，而是人們藉此能憶起珍貴的過去，並從中經驗到富含生命力的將來。也許不久後，這裡的傳統，將會是新生的「半島舞」也說不定，但首先，必須得讓舞繼續跳下去才行。

註解：

1、《半島來跳舞》演出舞者：李尹櫻、涂立葦、施旻雯、王瑞華、李雪櫻、林梅瑛、林淑敏、莊孟珠、陳春津、張素蘭、黃彩玲、廖秀枝、謝碧娥、鍾碧霞。



## (10) 成為探索的場景——六堆庄頭劇場《天河通地頓物語》、《樂土》

演出 | 老男孩劇團、頓物劇團；思劇團

時間 | 2022 / 04 / 23 15:00 ; 2022 / 04 / 24 16:30

地點 | 中堆 竹田 - 六堆忠義祠；前堆 麟洛 - 鄭成功廟

先破題，標題缺失的主詞是「家鄉」。

《天河通地頓物語》、《樂土》兩齣戲皆從主角因故返鄉說起，他們先是離鄉又都試著回鄉探尋，故事於焉展開。有趣的是，究竟成長環境，何以在長大後變得如此珍奇，這麼被需要？或者說，是什麼因素使得離鄉後，紛紛萌生對家鄉的好奇？甚至，家鄉變成被探索的對象，能在同一個策劃的不同節目裡，出現相似情節？

1721年，朱一貴事件爆發，居住在高屏地區的客家人為保衛家園，於是團結各庄，逐漸形成「六堆」來力抗動盪。隨後經歷不同政府治理，中堆、前堆及先鋒堆等集結，現今已轉變為竹田鄉、麟洛鄉等行政區域劃分。【1】

因大規模集結歷史至今已300年，客家委員會於是推出長達一年多，橫跨高雄市、屏東縣多個鄉鎮的「六堆300」系列活動，包含九檔節目的「六堆庄頭劇場」為此系列壓軸。九檔演出多以四縣腔客語為主，本文書寫的其中兩檔《天河通地頓物語》、《樂土》，亦不例外。

### 戲中對譯，戲外交融的《頓物》

然而，我並不熟悉客語，在沒有任何字幕輔助的半戶外演出裡，語言成為我與返鄉之情最遙遠的距離。正巧，「必須翻譯」是老男孩劇團《天河通地頓物語》（以下簡稱《頓物》，竹田舊名）中，使故事得以放慢、反覆確認述說合理的原因。

在戲中戲的結構裡，男孩離開多年，帶著厚實資料與相機，決定返鄉尋根。客語不復流利的他，遇上留鄉童年玩伴，兩人於是就著華語、客語，不停對譯當地劇團正在上演的在地故事，所述說的，正是上述「六堆」形成由來，以及竹田昔日生活情景。

由於場景變換與對話翻譯頻繁，戲中戲於是越來越破碎，並與兩人時空逐漸交融。當兩層戲的角色穿梭對話，似乎正隱喻著忠義祠裡，觀眾與《頓物》互為觀看者、互相承繼史事的關係。能否仔細明白字句，顯得重要，卻也沒那麼必要了。至少，在返鄉男孩設定上，堪

可給外來的、對客語生疏的觀眾，某種行動者的體認：於不易釐清的事物面前，仍積極渴望了解，我的到來也是我欲探索、理解的一部分。

將戲外實際存有的在地「頓物劇團」編入戲裡，並在語言、時空的斷裂上往返琢磨，足可見《頓物》的精明安排，既照顧眾多當地觀眾，也考量到現場少數外來者如何介入故事的問題。戲裡戲外，人人皆頻頻持器材攝錄，以及交頭接耳，互相解釋及談論眼前故事，台上台下於是輕易地交融在一起，一切既寫實又真實。因而，客語能被即刻理解多少，重要性變得其次。最重要的是，藉由搬演活動，地方的人得以相聚，讓家鄉化為探索入口，給相聚的人一同進入場景發現與交流。

### 《樂土》，一場在地事件的發生

思劇團《樂土》同樣也將觀眾納入考量。這回，觀眾不若返鄉青年，觀眾就是觀眾。演出前後，健康操老師登場，吆喝村民（觀眾）共同律動，地點在一點也不違和的廟埕與一旁空地。且一同律動的在地演員（村民）候演時，被安排坐在觀眾席；也就是說，「演員—村民—觀眾」三者身份可能同時兼具或已模糊化，這種「同在」設定，促使彼此心的距離大為縮減。

戲裡多段角色直面觀眾傾訴的獨白，有效傳遞演員豐沛的情緒及整場戲的氛圍。於是，觀眾不只是觀眾，也是場景的一部分，也是故事的一份子。因此，儘管我對客語生疏，卻不致影響感受過大，仍能找到與情境相處的位置，被演員打動並產生共感，有一種故事裡的親情也與我有關的感覺。

此外，不得不讚賞，《樂土》的在地演員【2】表現相當成功，一場親族商討未婚女性能否入宗祠的戲，十分撼動人心。被清晰述說的台詞，被厚實呈現的立場，以及順暢緊接的默契，在在顯示演員消化劇本的功力，他們與范宸菲、詹玉琴兩位飾演核心角色的演員同台，融洽至極、互為助力，讓戲就像正在發生一樣。換句話說，《樂土》不只上演一齣受挫名廚返鄉尋味的戲，更是透過演出，顯影一場在地事件，而觀眾也都被捲入事件當中，一起屏息與呼吸。

相較《頓物》場景多在竹田，《樂土》則不只著墨於麟洛。對我而言，儘管兩者皆有人物返鄉的情節安排，但後者有較充分的角色內在衝突、異地經驗衝擊（歸國、城鄉移動），家鄉成為探索場景的過程，因而變得更為遼闊、有活性、有氣息。當在戲裡要挖掘、探究與思辨一個地方的史地紋理、人文風景時，甚或只是要傳承在地故事，若能添上更豐富的差異視角（如由外而內、今昔相較等），或許該地內蘊能因對話辯證而更加浮現與立體。同時，返鄉的意義，也就能不言自明。

回到文章開頭提問，由不同劇團在不同地點上演的戲，有神似的情節起點，很可能絕非偶然。以「返鄉者」作為方法，進行與當地人合作的在地創作，看來頗具趨勢。在《頓物》及《樂土》裡可以發現，返鄉者人設建構，當地與外來表演者情節佈局，角色與觀眾互動關係及觀看家鄉的角度，皆是能多加切入思考的重點。

不論此類創作目標觀眾有哪些，只要能為人召喚，對即將佚失的史地風土探索的渴望，故事終將有機會未完待續、持續綿延。30 分鐘、60 分鐘的演出，未必能說盡角色探尋的心理因素，不過若能藉戲喚起觀眾對家鄉的注意，在腦海形塑想像的場景，創作目的也就到位了。

註解：

1、有關「六堆」更詳細的由來說明，可參考「六堆庄頭劇場」官方網站

<https://www.liugduitheater.com/about>。( 檢索日期：2022/04/28 )

2、《樂土》庄頭在地演員：邱瑞英、洪秋菊、徐秀琴、陳詩穎、陳和鄉、陳懋順、黃子玲、黃昌德、黃羿汎、黃歆婷、潘珠晔、謝朋鄉。

## ( 11 ) 走入一趟神之旅——2022 魚池戲劇節「酬神祭」

演出 | 魚池戲劇節團隊策辦

時間 | 2022 / 07 / 30

地點 | 魚池鄉麒麟宮代化堂

2020 年，魚池戲劇節帶領觀眾，穿梭街巷欣賞演出，一路從黃昏走到黑夜【1】。2021 年，疫情衝擊臨時轉型，一個線上地方藝術節，令人留下深刻印象【2】。來到第五屆，返回魚池舉行，這次不再漫遊，眾人於當地悠久的廟宇裡外，一邊鬧熱看戲，一邊持續共創「新的傳統」【3】。

策辦團隊自在地既有的祭典與觀光文化著手，接合兩者，試著推進地方更多可能性。演出地點麒麟宮代化堂，本就有酬神儀式，每年農曆六月二十四日關聖帝君誕辰時，會舉辦團拜三獻禮。與穀笠合作社聯手，團隊招集青年深入了解、參與儀典，同時進行策展與田調工作坊。藉此，新的連結開展，他們與在地信仰社群交流，開啟跨世代對話、傳承與轉化慶典的契機，實踐於本次戲劇節。

### 逐漸扎根的新傳統

雖從傳統儀式出發，團隊卻不囿限於此。今年售票首度使用群眾募資，各項方案除了票券，亦有在地有機茶葉、魚池散步地圖、在地商家優惠及過夜遊程等內容供選擇。節目發生於下午四點至晚上九點，若為外地旅者，相當合適安排連日行程（官方即有規劃「台北—魚池」兩日遊程供選擇）。

明顯可見，團隊嘗試以戲劇節為介面，連結南投縣魚池鄉多方位的體驗進行整合，傳遞戲劇節的理念，重點絕對不只是節目安排，地方生活的分享與連結更是策劃重心。不論吃的、玩的、住的、買的、文化內涵或表演，官方主要宣傳途徑很有意識地揉和串接在一起【4】，某種戲劇節深度扎根地方的狀態不言而喻，彷彿本來就存在一樣。新型態節慶的介入（轉化祭典結合旅行），使得魚池既有的元素，變得既新鮮又生機盎然。

至今，戲劇節系列活動如：兒童戲劇夏令營、木屐曬換蕃所、口袋劇場徵選及邀請演出仍連年進行。加上整體新生廟會的意味，兼容當代表演的企圖，今年可說奠基在穩固策展結構下，另有耳目一新的主題推進及場域表現。絡繹不絕的在地及觀光人潮，顯示戲劇節這個新傳統已有逐漸深植地方及人心的跡象。

結構上，六檔節目於一夜接續演出兩輪，共五個區域，樹下、堂內皆有，廟埕另有市集。演出時間皆錯開、緊接，唯有兩檔口袋劇場時間重疊。由於場地規劃得宜，就算不願錯過任何一檔節目，也無需趕場，能從容移動與欣賞。市集精巧，吃用皆有，空擋時間逛逛正剛好。人群在一個又一個廟宇的空間與角落，閒逛、駐足、交談、觀看與飲食，偶爾能聽聞久別重逢的激動叫喊，或見到附近居民信步走近。看似習以為常的互動，在戲劇節的時空結構與氛圍的加諸下，一切變得有些不可預期、更為有機。

## 酬神祭的當代魔幻

無疑地，除了定時演出的節目，「酬神祭」於廟堂重塑的群眾行為、流動景象，甚至是關係再造，處處皆是無比的日常，卻又無限的非常。

名為酬神，卻不見印象中的符號表現，多得是重新凝聚人心的調度鋪陳。場域中每個觸發盡皆為祭典的部分，鬧熱酬神之餘，推進人們虔敬關照當前的自己與生活，似乎更是今年主題意欲對話、感謝的對象。這在說唱日常心情的「微醺開根」，及反思神話之於自我當代意涵的「部落劇會所」演出裡，皆可察覺。換個角度想，在旅行意味濃厚的「酬神祭」中，步上這趟神之旅的，是神還是人較多呢？

作為人，在整個酬神之旅裡，我曾感受到幾個魔幻片刻，宛若神蹟就在眼前發生。

其一是因降雨，移至堂內演出的街頭藝術家周子益。他介於魔術、雜耍之間的單人表演，本就含高度驚奇、動魄的情境渲染，加上神祇就在他背後，每當成就各式驚險瞬間，某種不可見的神助力量，似乎正在被窺見。

其二是「五告贊」帶來的口袋劇場《阿嬤！那裡有怪人！》。運用天真無邪的小孩，與笨手笨腳、新來的家神嬉鬧互動，描述一段關於成長、遷徙、幻想與現實的故事。在暗夜幽靜的宗教場域裡，透過射出寫有願望的紙飛機，能向神明許願的設定，帶出童趣、幽默且溫暖的儀式想像傳遞心念。新的神、新的儀式、新生的力量，在頗為動人的結尾之際，彷彿劇中虛構都變得有一絲真實。某種程度上，此作宛若「酬神祭」之於魚池戲劇節關係的縮影，當心念、信念與新念交織，逐漸成熟的行為舉措，終有一天也將會成為舊的擴延、新的傳統，持續傳承與衍變。

三度觀察下來，魚池戲劇節確實已走出明晰、穩健且深具發展潛力的步伐，不斷成長茁壯。官方粉絲頁提及今年的節目理念，是試圖翻轉習以為常，創造當代「酬神祭」。然而，地方儀式如何挖掘？沒有儀式怎麼開創？既有儀式何以翻轉？為何需要翻轉？從魚池的經驗

來看，答案或許正藏在戲劇、儀式與觀光之間，如何互相神助、拿捏調配，給遊歷其中的人們，種下再度前往的信念與冀望。新的信念一但被創造，那麼當代儀式的建構也就不遠了。參與「酬神祭」，正像走入一趟神之旅，過程不只有神隨行，也見證到了魚池戲劇節這五年來的累積與非凡。

註釋：

- 1、可參考拙筆〈[邀 / 要誰來地方看戲？——2020 魚池戲劇節【魚池遮；戲佇遮】](#)〉。
- 2、可參考拙筆〈[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](#)〉。
- 3、參考自《地味手帖 NO.06 移動販賣車：日常中的地方行動》，〈一開始只是想做戲給阿公看〉一文，陶維均訪談撰寫。魚池戲劇節創辦人巫明如於文中提及，戲劇節的策劃與地方傳統之間的思考與期待。節錄可參閱裏路出版社臉書貼文：[風土繫新專欄開箱](#)。
- 4、[「魚池戲劇節」官方粉絲頁](#)。

## ( 12 ) 走進時間之外的路徑——《2034：未來鹿港》

演出 | 狂夢藝術

時間 | 2022 / 09 / 25 15:00

地點 | 彰化縣鹿港鎮玉渠宮、龍山寺、鹿港溪

由鹿港囝仔及保鹿運動協會主辦，始於 2015 年的今秋藝術節【1】，今年邁入第六屆。長達一個月的藝術節，展覽、講座、走讀及工作坊接續於鹿港舉行，其中亦邀請到狂夢藝術帶來兩場（一夜一午）環境劇場演出《2034：未來鹿港》。（以下簡稱《2034》）

日本殖民時期，曾在 1934 年於鹿港進行「市區改正」計畫【2】，拆除不少建物，影響既有聚落型態及景觀。《2034》依此背景出發，從中山路一處修繕中的古宅為起點，帶領觀眾繞進街巷，凝視各種建築風格交會的生活空間，最終走向鹿港發展的源頭「舊鹿港溪」。藉此，作品試圖重新問題化，在該事件百年後，距今不遠的未來，人們將會如何認識及想像鹿港。

事實上，近年著力現地創作的狂夢藝術，今年七月才在鄰近區域，發表同為移動式展演的《鹿港有條舊港溪》【3】，演出規劃與《2034》略有相似之處（同樣觸及水文、地點皆有龍山寺等）。我未觀看前作，但可想見兩件作品應有某種延續性的思考與關係。

### 格外殊異的時間感

考掘歷史進而想像未來，這可能不足為奇。不過，《2034》對我來說最饒富趣味的也正在於此：勘察調研後，共同創作者們【4】究竟如何處理時間及空間，以創造現地遊走的體驗？面對底蘊深厚的古城，在作品介入後，觀者能感知何種時間及空間的變化？而此感受，又能否進一步誘發意識的活性，成為對話未來或產生行動的契機？

從時間來看，《2034》確實營造了某種超然感知，佈局出特殊的時間觀。演出約莫兩小時，儘管在豔陽下全程步行，要不是後來天光漸暗，觀看過程我幾乎忘卻時間不停流逝的現實。整段路程彷彿凝結於一刻，越渡時間的一行人正在裡頭重新探勘世界一番。仔細回想後發現，作品裡有諸多不相對稱的時間軸被混合交錯，致使彼此產生幽微的參照與對話關係：有講述往事的訪談錄音；有直指「現在是過去的未來、未來是現在的未來」的台詞；有中場休息的時間提醒；也有街景本身存有的當下。尤其，當與民眾相遇，我們成為被觀看者時，時間感的層次格外殊異。觀眾既在現場，又在理解過往，同時又陷入作品營造的時空，指向始終將臨卻又未至的時刻。

儘管作品內部時間有自己的秩序與邏輯，不過因表演調度保留了充分空檔（表演者不時沒入或鑲嵌在街景裡，靜靜地喚醒觀者意識），使得觀眾雖不停被督促往前，但仍有呼吸與感覺的餘裕校準各路時差，讓思路保有理性與感性的動態平衡。也就是說，透過作品，觀者的確不只能以此時此刻來認識鹿港，更可在不同的時間裡徜徉，時而沈浸、時而旁觀。表演介入交疊改正的市區空間

若從空間切入，則能更進一步發現作品偶然的魔幻力量。整體路線選定多處緊鄰住宅區的斷垣殘壁，表演者總是即刻進行臨場表演（多次察覺鄰居探頭，工作人員正在解釋，有可能並未先行溝通）。放眼望去，能見到廢墟、紅磚屋、透天厝、古蹟，或現代建築等不同質地的空間交疊，這都成了《2034》的表演舞台，以及要人想像、揣測未來的景象。表演者步行期間總拿著大黃燈籠，上頭寫有馬戲、舞蹈、行為藝術、公共空間等字樣。這不僅時時明演出囊括的形式，更處處提醒觀眾眼前所見、所感的狀態，盡皆有層表演的介入。

不論試圖將身體塞入門框、無預警高攀鏽蝕鋼樑、在瓦礫堆裡踩踏漫舞，或只是任意在屋前嬉戲講述。種種看似不明所以、未必前後銜接的表演段落，無不令人在凝視的經驗裡，四處探索、探問了起來。於是，空間的表演性被打開，令人察覺，之所以有這麼多差異極大的建物並存，不只是各種時期的累積，更是生活其中及治理地方的「人」表演出來的痕跡與場景。

打從開場邀請觀眾觀察古宅，到穿越宅間修繕部分，開啟後門通往紅磚巷時，已可發現，此作所謂「未來」，絕非錨定「之後」，而更是積極向「之前」或「之間」提問。因此不難理解，《2034》試著引人走進的，是時間與空間的裂縫。透過非比尋常的身體表現，重新凝望當下與現場，進而展開荒蕪與奇觀背後，前世今生的多重思索。扯鈴、鋁梯、大毛筆及大立方體等道具運用，可謂精妙得宜。表演者的操作不只展現技術，更是藉此在空間中，呈現人的各種精神狀態，讓觀看有了更深遠的意涵。

總體來說，此作不以完整或據實呈現所見所聞為目標，而是經多重轉化，融入創作者各自擅長的 form 來詮釋與表達。或許某些段落轉化過度，令人未能吸收讀取，或偶爾不易與題旨連結，還在摸索可能的訊息便需快速經過，甚為可惜。不過，《2034》的觀賞經驗仍屬深刻，它帶來獨特的凝視時空，閱讀地方的方式著實變得有別。

差異的閱讀能將觀眾帶往何方，尚未明朗，但必須肯定，狂夢藝術走出來的路，頗為值得繼續看下去。至少，我被黃子溢結尾操弄著火大立方的演出深深打動。不是特技撼動人心，而是一路走下來，立方體被賦予了某種空間上的意義。當它被置於頭頂旋轉，使他產生專注且謹慎凝視的目光時，看似與該地無關的特技表演，邊界於是被晃動了起來。



註解：

1、曾經隨樂團至義大利演出的張敬業，在當地看見至外地讀書工作的青年，總會在藝術季期間返鄉協助，種下他想為家鄉鹿港做事的念頭。自 2012 年起，他與返鄉夥伴共同發動每月一次「保鹿運動」，號招關心地方事的居民展開各項行動及在地連結方案。2015 年逐漸將運動經驗帶入策展概念，舉辦第一屆鹿港藝術節《今秋會》，訂定三大節慶目標：（一）帶動地方社群（青年、商家、社區）參與；（二）以表演藝術，重新建立人們與歷史空間的關係；（三）透過表演，重新詮釋在地傳統藝術。隔年，正式更名為「今秋藝術節」，一路發展至。2020 及 2021 年曾兩度停辦，依著前兩年調息，日後將改採三年一度的節奏策辦。以上參考來源為訪談文章〈[從義大利藝術節到回台灣撿垃圾——鹿港囝仔張敬業守護家鄉 3 部曲](#)〉、「2019 今秋藝術節」[官方網站](#)，及「2015 鹿港藝術節」[ACCUPASS 紀錄頁面](#)。藝術節歷年來活動報名與售票，皆使用 ACCUPASS 平台，今年亦是。（以上網頁檢視日期：2022/10/05）

2、日本殖民臺灣期間，曾於多座城市進行「市區改正」計畫，將當地人們長遠以來發展的居住、商業空間及街道進行重整，拆除建物、拓寬道路、重塑立面及棋盤狀規劃等，皆是計畫常見的方式。鹿港的市區改正計畫於 1934 年進行，主要執行區域為昔稱「不見天街」的經濟要道——鹿港大街（五福街），即今日的「中山路」。當時日本人將該路段的頂棚、兩旁商家拆除，拓寬空間轉為道路使用，並將街屋立面重新改建。資料參考自畢業於臺大城鄉所的鹿港人王麒愷文章〈[從全景敞視到抗議空間：鹿港不見天街的拆除與拓寬](#)〉，相關歷史照片可參考「[國家文化記憶庫](#)」。（以上網頁檢視日期：2022/10/05）

3、彰化縣政府為慶祝即將建縣 300 年之際，選定鹿港於今年舉辦「2022 彰化走讀藝術節」。其中一項展演活動為「實驗劇場」演出計畫徵選，共計三檔節目入選，狂夢藝術《鹿港有條舊港溪》即為其中之一。相關演出評論可參考評論人梁家綺文章〈[以物為象，以身觸界——《鹿港有條舊港溪》](#)〉。（檢視日期：2022/10/05）

4、共同創作者包括：魏暉恩、曾少彤、趙亭亭、吳顯中、陳恩彤，及黃子溢（同時也是導演）。

## ( 13 ) 從音樂記憶到無邊無際——2022 半島歌謠祭《想想，日子》與《島嶼狂想曲》

演出 | 半島歌謠祭團隊

時間 | 2022 / 10 / 15

地點 | 屏東縣恆春鎮北門廣場

由於疫情延期，一年一度的「半島歌謠祭」今年兩度舉行【1】。早在 2008 年，恆春即有國際民謠音樂節，包含比賽、工作坊及國內外民謠樂團聯演等活動，傳承與推廣半島獨有的音樂記憶。十年後，在地策展團隊火箭人實驗室將之轉型為「半島歌謠祭」，開始逐年推出跨域新企劃，包含「老調新聲」、戲劇、馬戲、舞蹈，及今年度的時尚走秀等【2】。這些無邊無際的想像與實踐，使得看似亙古不變的記憶注入活泉、返回生活，能持續發展與創造。

### 別出心裁的策展，回到民謠本身的音樂性

自 2020 年起，半島歌謠祭每年皆有以恆春民謠、滿州民謠為基調，進行再創作的「詩市集」演出。除了吟唱古調，演出重點也著重氛圍營造——運用簡短對話情境結合唸唱，試著呈現悠遠以來，民謠融入街頭叫賣、尋常生活的場景。《想想，日子》即是今年詩市集之延續。值得注意的是，分為上、下半場各二十餘分鐘的演出，中間夾有長達兩小時的民謠時尚秀《島嶼狂想曲》，其中包括 DJ、時尚走秀及夏川里美等樂團演唱。兩個節目的舞台皆緊鄰恆春北門城牆，互相對望而區隔甚遠，彼此之間的草地，是觀眾往返兩側欣賞節目的座位區。

或許準備與排練期有限，亦或呈現目標轉變。不若今年三月的詩市集，有較豐富的戲劇動作、情境烘托，或道具使用，《想想，日子》中的傳藝師演唱過程多為定點，似乎較少如過往有市集、叫賣與生活感等氛圍的場面調度，僅些許段落輕輕搖曳、偶有走位，或安排吻合唱詞的肢體動作。然而，由於散落大量紅色塑膠椅的舞台空間並不小【3】，且有一定高度（大約一位成人高），於是不論傳藝師唱得情意多麼濃烈、記憶多麼深刻，都顯得被過於寬闊、空曠的空間所形成的距離感稀釋了些許，頗感可惜。

不過換個角度切入，不難發現這次演出另有別出心裁的一面。比起過去試圖呈現懷舊寫實的表演，這次《想想，日子》嘗試突破的，則轉向民謠吟唱與月琴演奏本身的音樂性。

### 與時俱進的民謠意象，才能傳唱更多生命記憶

在過去，傳藝師的出場，標誌著某種保存意味，而昔日民謠傳唱內容，多是悲苦、無奈、心酸的人生寫照，唱詞與詮釋無不反應著低落或糾結的情緒。然而，此時的生活景況已與過去截然不同，《想想，日子》邀來資深戲曲家游源鏗，以吳登榮、王洋月、林秋月及洪秀蘭四位民謠傳藝師實際的生命故事為本，撰寫全新的長篇唱詞來演出（如年輕時至高雄百貨工作、到台北學機車修理的故事等）。企圖在既有的思想起、守牛調、五孔小調、平埔調及四季春之曲調裡，打開民謠打趣、正向、積極、幸福與自信等吟唱變化的可能。例如，傳藝師吳登榮就以思想起曲調，改唱他親身的經驗：「若是講到機車 / 欲按怎來修理 / 首先就來講 Kuratchi / 這個臺語叫做變速器 / 變速器若是壞去 / 變速就會嘍 / 思想起 / Honda 的尻川翹懸懸 / 石橋仔是溜掠好繞彎.....」。或像傳藝師王洋月以四季春曲調，唱出她昔日工作的所思所見：「阮遮的貨色是有夠濟 / 若是買洋裝 / 著配懸踏鞋 / 若有錢就儘量買 / 若是無錢 / 就電梯罔來坐」。

因此，倘若仔細聆聽及閱讀唱詞（一旁有大面投影），便可察覺樂聲呈現的意象，相較過去的內容，顯得輕鬆、詼諧且繽紛了不少，且暗藏著全然不同的生命記憶與生活感。這項變化相當細微，不過頗具發展價值。也許，民謠能藉此以更多樣的質地與色彩，融入吟唱當下的時空條件與心境，並收服更多具有不同生命經驗的聽眾，帶出更多樣的情緒起伏與味道之後，重新回到當前的生活裡，續存並傳唱下去。這或許正是半島歌謠祭渴望開創的目標之一，一如這次主視覺及現場陳設，那把不斷流動變色、半透明的絢麗月琴，其幻變、未定、新鮮且廣為接納的通透意象。

### 用悠遠的文化底蘊與聲音記憶，編織伸展台上的自信光彩

至於夾在《想想，日子》上、下半場中間的《島嶼狂想曲》，主要由設計師 Daniel Wong 帶領四十餘位專業及徵選而來的素人模特，共同在恆春北門城牆上，帶來近一小時的服裝走秀演出【4】。除了擷取在地意象、色彩及動植物來設計的全新服裝，以及印花動態投影令人屏息外，城牆走道轉化後的景象也頗為撼動人心。也許本就是人們日常步行的走道，當轉為伸展台使用後，筆直深長的高位空間，正好提供了模特們展示自我的絕佳場域。甚至，在凝望他們的同時，觀眾也正以嶄新視角仰望著古蹟，兩者因而產生連結，互相給予彼此豐沛的注目與活力，古老的城牆於是有了全新的生命。要說《島嶼狂想曲》是場無與倫比、深刻動人的時裝展演，一點也不為過。

其中，搭配走秀的音樂，數次安排民謠經典〈思想起〉，由 A\_Root 同根生樂團、歌手范逸臣及恆春國小南灣分校的學生，以各種編曲與演唱組合在不同的段落演出。悠遠懷情的聲音記憶，頓時與流行有了意想不到的獨特感官交會，彼此匯聚於新生的地方文化印花上，及走秀模特散發的自信光彩裡。

於是，從《想想，日子》上半場，到《島嶼狂想曲》，再到《想想，日子》下半場，歌謠祭的節目安排，讓人意識到民謠原是具有萬千變化的創造源頭，領著眾人重新探索音樂是如何跨越時空與各種形式的邊界，不斷復返到當前的生活之中，成為凝聚、維繫人們情感的動能來源。

記憶能帶人去到多遠的地方與未來？半島歌謠祭給出了看不見盡頭的實踐能量，接下來又將前往何處，著實令人期待。

#### 註釋

1、七個月前（今年三月），「2021 半島歌謠祭」才剛舉辦完，當時地點選在屏東縣恆春鎮西門廣場（自 2018 年以來皆在此），這次十月則是首度改在北門廣場舉辦。今年三月其中一檔節目內容，可參考拙筆〈帶風的身體——《半島來跳舞》〉。

2、半島歌謠祭每年皆至少有一項新的展演企劃，挖掘民謠與其他領域結合的可能。例如：2018 年，以傳唱古調加入流行音樂元素改編演唱的「老調新聲」；2019 年，由在地傳藝師結合台南人劇團與斜槓青年創作體的舞台劇《半島風聲 相放伴》；2020 年，與 FOCA 福爾摩沙馬戲團合作開幕秀與遊街，及 2021 年，安排在地協會與微光製造共創舞作《半島來跳舞》等。各項演出皆可見民謠的運用，其中「老調新聲」、舞台劇等項目，更不只在當年出現，而是逐年持續著。以舞台劇的相關書寫來看，表演藝術評論台目前已有五篇歷年演出的評論文章，筆者亦曾投稿〈從旁觀走向和鳴《半島風聲 相放伴》〉。此劇今年仍有演出，可參考評論人吳依屏〈唱出人生的歌，演著青春的夢：《半島風聲 相放伴》〉。

3、不確定大量堆疊陳設的椅子是否為佈景，多半僅是散佈、置放於台上，表演者只用部分乘坐使用。由於台下椅子不足，民眾數度衝上台欲拿取，但總是被一旁工作人員制止。

4、額外約一小時，為 Jez Fang 的 DJ 演出及夏川里美的演唱，兩段並無走秀。

## ( 14 ) 相映成趣的物中樂園——2022 超親密小戲節「包棟」的超局部觀察

演出 | 飛人集社劇團

時間 | 2022 / 10 / 22 10:30

地點 | 雲門劇場

### 「最後一屆」的超親密小戲節

十餘年來，以偶戲與物件劇場、城市遊走體驗，及高度親近短巧為特色的超親密小戲節，今年宣告為最後一屆。地點除了以往的街區（今年規劃在台北晴光市場周邊，稱為「包區」），另增加雲端線上「包廂」及室內劇場「包棟」，共三類差異極大的表演空間，推出不盡相同的作品【1】。

在歷年來首度規劃的「包棟」裡，含有九件作品及四部回顧影像，被安排在雲門劇場一樓舞台（原一樓階梯座椅全收）、二樓觀眾席走道，及地下二樓戶外演出。由於全數作品在時段內有二到四個場次不等，且彼此時間多有重疊，在空間開放通透，及觀眾可自由移動參與的情況下，我於是注意起作品與作品之間潛在的對話關係，與其靜默卻因而更加彰顯的力量。

首先是由鄭嘉音、梁夢涵重置的裝置作品《肌構》。有別於第一屆小戲節，曾以生肉表演發表的版本，這次改以開放拿取尺寸、重量不等的紅水袋為互動，供觀眾可任意選擇並置放秤台。裝置中心的骨骸人偶，將隨連接四周秤台的線軸運動，變換其不可預期的身體姿態。紅水袋內含囊腫、骨折及結石，各種人類病症的照片，置放越多、越重，人偶將因線軸連動而越升越高。一旁同樣有線軸牽引的作品，為余孟儒單人的現場表演《繭》。圍起半圓的觀眾將可察覺，製偶的過程非但只是匠人在操作、組裝各式材料，因著連結天、偶與匠人可見的錯綜絲線，逐漸成形、騰於空中的偶將被注入生命，傳來無聲的期待，驅動匠人持續不斷地創造。

兩者基於對戲偶的深度掌握，呈現一靜一動、一衰一生、一主動一被動等截然不同卻交相互涉的狀態。並置在一塊，不但激盪著彼此未吐露完全的隱言，同時也撥動著人偶之間若有似無的指認邊界。疾病與人的關係是生或滅，在偶的身上可能開啟更多解讀空間；人與戲偶的差異何在，對偶來說，或許並非「擁有」或「絕無」生命徵候的定奪分野。傾聽、等待、觀察、感受、呼吸、醞釀……，種種帶有緩慢及親近屬性的動詞，成為可否品味這些作品的關鍵。一但越渡偶的心靈世界，或許還得留意無法自拔。

## 「不太對勁」卻意外的吸睛

另一方面，黃瀚正作品《意外》本在室內一樓舞台，點位上卻僅立一面告示：「因量體大了點，請觀眾移至 B2 戶外停車場」。那裡停有一台發財車，車廂印著售屋廣告及世界末日、沒人愛我等噴漆字樣。突然一人衝出車箱，刷牙、澆花、弄早餐、著裝梳整，展開他的一天：賣房子。他向觀眾懇切發放「夢想大帝」傳單，他就住在裡面。他的夢想大帝，雖只是台販售昂貴夢想的廣告車，不過裡面一應俱全。他掛足所需用品、寫滿激勵期盼，一切完備的生活感，來自擁擠無光的起居空間。有意思的是，原預定演出地點的劇場內置有數張鑄鐵公園椅，供觀眾乘坐休息，節目告示牌前方就有兩張。乘坐在那，望向窗外可見到一片無價的綠蔭盎然。

不同於前段兩件作品，相互映照人與戲偶的關係，《意外》與觀眾休息椅無形的對話，只是偶然。畢竟「夢想大帝」廣告車，本應該在劇場內（據了解，因場內承重限制才有此調整）。一進一出的觀看過程，我納悶著起初一股幽微怪感從何而來：為何公園椅在場內、房間被加工在車上，會有點突兀且吸睛？為何衝出車箱、看來相當富足自在的人，什麼話也沒說就透露出孤寂、無奈及頹喪的感受？彷彿那些椅子，及塞滿廣告車內部的生活用品與工具，有很多話想說，他們不慎卡在不太對勁的時空裡，極度引人注目，著實意外得很。

公園椅長時間皆可乘坐，《意外》演出約二十分鐘，表演者以發放售屋廣告給圍觀的人作結。兩者皆與觀眾有所接觸，時間一久，那股怪感便逐漸消散，轉而變得頗為習慣，物件好像也已無話可說。對物件的感受變動，使我好奇：一個物件是如何被創造、被使用、被感覺、被定義的？這些過程如何打破？破除以後又是如何影響著人的知覺、記憶與情感的變化？這只是一個非常微小的觀察，但顯然所有物件隱含的潛能，絕非人們掌握或以為的情況。更多時候，或許只是麻痺或過於習慣，認為物件就是「被人」操弄的對象，鮮少存在發聲的場合及開發的空間。

## 「可見 / 不可見之物」交錯的驚喜

當諸多物件相聚一堂，齊聲發威後，於是，劉孟誠、李昶佑作品《木盒宇宙》中無數的紙箱與木盒，不再只是緘默的他物；林子恆、吳伊婷、邱垂龍作品《視訊通話練習》裡的電視、手機、攝影機及便條紙，也不再只是各種顯影或紀錄的工具；盧崇真、王東浩作品《考爾德叔叔的馬戲班子》使用的文本與鐵絲，不單單僅是執行演出的途徑；譚天作品《內容不詳》給觀眾品嚐的麵包與咖啡，不只有提供熱量與風味；楊元慶、余奐甫作品《翻譯溜溜球父與子》反覆出現的多條繩索與玩具，不單是掌中把玩的樂趣；而全時段可參與的詹雨樹作品《法蘭克的紙箱》提供的拼貼紙板，也不再只是回收再利用的圖像組裝素材。所有可見 /

不可見之物都在互相匿聲低語，包棟度假、玩在一起，有緣的、空間的、樂意的或心胸開放的人，自然便可加入讀取。

倘若《意外》不在戶外、公園椅不在場內，《繭》的絲線隱匿起來，《肌構》的紅水袋置放在秤台不可碰，一切都在正確、穩定、熟悉的位置時，那很可能正是侷限的開端、無聊的過程。偶就是偶、物件就是物件、人就是人、空間就是空間，劇場成不了樂園，作品各說各話、自成一格。幸好令人欣喜的是，2022 超親密小戲節「包棟」的策劃與製作，促成了上述一切的反動，偶 / 物件 / 人 / 空間變得不太穩定了起來，給予短小的作品彼此更加豐富的意涵（《繭》甚至每場只有十分鐘），親暱地呈現在觀眾多重的感官體驗裡。於是，各段移動觀看的微型路徑，變得不只是在步行，因為同一刻的風景，包容了至少超過三件以上的作品。他們並非各自獨立，而是相映成趣，漫步其中才能領略種種交錯的驚喜。

但相反地，能夠自在移動，也意味著觀眾並無從頭到尾參與的限制，可能鄰近的作品開演，走著走著便被吸引過去。因而，「包棟」的經驗人人有別，在有限、緩慢、多路的时间裡，我只得看見超局部。不過這也無損膩在裡頭的況味，因為互相襯托的作品，魅力早已超越彼此能見的那一部分，互相在不可見的默契中靜謐起舞。相信要是願意加入，物中樂園的大門將隨時為人敞開。甚或，這個樂園早就藏在人們日常生活中也說不定。

#### 註釋

1、唯有林子恆、吳伊婷、邱垂龍合作的作品《視訊通話練習》，在室內劇場「包棟」有現場演出外，並於雲端線上「包廂」又以另外的影片形式放映，其餘作品皆僅在單一地點發表。三地詳細節目表，可參考「2022 超親密小戲節」[官方網站](#)。（檢閱日期：2022/10/26）

## ( 15 ) 一場比雨還狂的肉身派對——《吃史》

演出 | 闖劇場

時間 | 2022 / 10 / 28 19:30

地點 | 大稻埕碼頭 - 天水宮廣場

闖劇場年度製作《吃史》，靈感源自編舞家黃懷德故鄉彰化，知名美食「肉圓」的由來。藉著認識這段歷史，他欲探尋祖輩生命經驗與自身的關聯。

### 小吃背後的戊戌大水災

1898 年八月，颱風帶來強風暴雨使濁水溪暴漲，導致中臺灣發生嚴重水災連淹三天，耕地流失、死傷慘重。相傳當時於彰化北斗某廟服務的范萬居，在一次神明降駕時抄寫下地瓜粿的作法，並製成賑災糧食解救居民，成為日後肉圓發展的原型。

那年，北臺灣也降下豪大雨使淡水河溢堤，臺北盆地淹水多日，據當時《臺灣日日新報》指出，溺水、死傷者多為不易逃難的纏足婦人，死亡與失蹤者超過四百人以上。依此背景，演出選在緊鄰淡水河的天水宮前廣場，雖非所謂「吃史」的原地，但演出過程始終可見舞台後方湍流河水（之間隔有圍觀民眾形成撐傘剪影），且該地曾同樣面臨水患災情，因而整支舞作企圖演繹的景象，與現地場景高度契合，未有生硬拼接的感受。甚至，演出當週正巧受颱風外圍環流影響，臺北風雨交加，讓整體觀演經驗無比據實而驚駭。「如天破般的傾盆大雨，滂沱不斷，如世界末日來臨。」傳單的文字，彷彿寫的就是演出當日。

這支引自沉重史事的舞作，並未追求重現當時景況與細節，陷入緬懷、憂患或省思等較為深沉悲壯的情緒，反而僅擷取某些記載中的描述，靈巧發展舞蹈場面，進而翻轉史事的悠遠情懷與既定氛圍，意外帶來輕鬆、詼諧與狂放逐漸疊加的全新感受。就算架起黑膠地板舞台於宮廟前看來有些突兀，我仍被地板所支撐與創造的舞蹈動作，及其發展自題旨卻不斷破格的情境與能量深深吸引，乃至嘖嘖稱奇，更於末段隱約體會到某種呼之欲出的神性，飽含在舞者肉身逐漸形成的張力之中。

### 舞作的鬆適感，人神界線的模糊

張力的源頭，來自整體演出建立在「鬆」的開放狀態上。起自觀眾入場椅子自己拿、隨意坐，演前舞者（陳代雯、莊秉衡、曾子音、趙怡瑩、鄭斌）於台上自由暖身走動。再包含延後開演、注意事項及演出過程的短語口令，編舞家 / 音樂設計黃懷德皆以某種隨性不拘謹



的態度與口吻在鋪陳與表達，而舞者自在上下台、進行各段舞蹈時，也總從容不迫、無所拘束。他們彼此經營的鬆適感也反應在動作表現上，軟、柔、剛、流、緩、輕、急、重各個質地鮮明、變換到位而不過度用力。整個舞作就像萬花筒般，變化綺麗帶有魔性，毫無壓迫充滿魅力。相較外部緊繃的狂風豪雨，舞者能量流動與蓄積在此之中顯得格外自然且游刃有餘，令人相當信服他們正在詮釋與環境拼搏的威猛與膽識。他們演繹的人帶有些許神性，同時形塑的神也帶有人性一般。

人與神，甚至是魂，《吃史》的處理在我看來彼此界線有越發模糊的意味，推進著舞作達至末段群起同歡的癡狂敘事，一以貫之的即是舞者難以忽視的「面無表情」。無論是幾段舞者重心極低摸索平衡站姿，一路從緩慢貼地、扭曲、翻轉、腳抬升倒立到真正站起，狀似淹入水中的姿態；或是加入熱鬧喧天的電子音樂後全場加速聚散流動，時而牽手扭臀、搖曳狂歡，時而反應黃懷德在一旁重覆吶喊「過橋嘢」的詭譎段落；或者幾度一字排開直面觀眾，身體呈現多道彎令人聯想廟宇神祇圖像，及演繹神明騰雲駕霧飛抵凡間辦事的舞段。

種種藉情境營造而角色明確可辨識的段落，皆不難發現舞者多半神情平淡或接近毫無情感，依此過渡在不同的時空與事件裡。這不僅讓整支舞作在各種氛圍變換的過程顯得極為詭異、荒謬與離奇，有時更彰顯著強力壓抑情緒後的冷靜、疏離與反差，進而造成某種潛在的詼諧感受流竄在所有動作裡。少數幾次刻意亮相微笑的場面，甚至讓面無表情累積出來的怪異感更加深化。

### 獨特表演語彙切入史事

詼諧的極致，在末段有精湛表現。帶來歡騰氛圍的電子音樂再度響起，舞者拿著指揮棒、玩具小喇叭、直笛、小鼓、沙鈴等樂器列隊上台，開始在具速度感、重節拍的樂聲裡，輪替拿麥克風對著節奏唸唱 1898 年戊戌大水災的事發經過及奇聞軼事，同時打散前段諸多動作重新組合。人、神、魂差異在此盡失、同台交錯演譯，交融在流動不止的音樂、故事與身體裡。黃懷德更數次要求重複唱詞及動作「再一次、再一次」，讓整個情境循環、加速永無盡頭一般，悲慘故事頓時變調為舞曲大帝國，但內在卻有誦經勸世、度化眾生的味道，幽默又魔幻。當唱詞越來越模糊、場面越發混沌，一個不留神，恐怕會越聽越看越陷入那個波濤洶湧的漩渦時空，深受舞者狂野乖張、律動不止的身體感召，被鼓舞震盪、激昂起來，因而對史事產生極為顛覆、另類的感官體驗。

整體而言，由於創作素材幾經重組與詮釋，料想透過《吃史》來認識歷史的來龍去脈略為不易（或其實閱讀入場發放的文章即可略知），且也未必能在觀賞舞作的過程，明瞭史事與創作者的關聯或試圖對話的角度。然而，此作從故事敘說到動作發展的轉化手法相當獨樹

一格，可說已有超越史事本身樣貌的狀態存在，感受性十足強烈，舞者經營出來的殊異時空亦活靈活現、令人深刻。

這齣頗具開創性的舞作處理歷史與身體的思維，表面看來有些令人難以捉摸，不過藉此發展出來的身體語彙卻極具衝擊力道。這些感受要帶人去向何處尚未明晰，但可以確定的是，《吃史》將乘載歷史、記憶與文化的肉身可能性再度打開，回望的同時，也拓展了指向未知的眼界。

## (16) 身體不是場好玩的遊戲——《#標籤》及《解剖學與策略》

### 《#標籤》

演出 | 看嘸舞蹈劇場

時間 | 2022 / 11 / 06 14:30

地點 | 嘉義縣表演藝術中心實驗劇場

### 《解剖學與策略》

演出 | Natalia Fernandes

時間 | 2022 / 11 / 06 14:30

地點 | 嘉義縣表演藝術中心實驗劇場

由嘉義縣表演藝術中心、衛武營國家藝術文化中心「臺灣舞蹈平台」及西班牙馬德里「Certamen 編舞平台」三方合作的「舞蹈·南方」嘉義雙舞作邁入第二屆<sup>1</sup>。甩開疫情影響，這次邀來跨國藝術家實體演出，與臺灣藝術家於嘉義分別帶來相當迥異的兩支舞作。

### 不斷崩解的物件，頻頻重啟的身體動能

首先由陳俞臻及七名嘉義駐地創作者<sup>2</sup>共同呈現《#標籤》。觀眾席設為三面，舞台上空掛有七雙襪子，地板則散落已揉成團狀像是紙屑的牛皮膠帶。眾人先是拋接更大顆的膠帶球上場，歡樂無比玩耍在一起，過程為了擺脫地上不停沾黏的碎屑，進行遊戲的身體逐漸忙亂了起來。

同時，因位移丟接而不斷崩解的球體，使得地上碎屑越來越多，甚至多到舞者後來只能拿碎屑丟，還遞給觀眾一起，於是整個舞台動態形成一種變異中的循環遊戲：越想專注地玩，越可見其中的不能與不連貫性，規則不停在變化與產生。身體動能因外部干擾而頻頻被迫打斷與重來，一切像是被某種引力牽制住一般。而後，舞者各別穿上襪子，自主拿出一捆膠帶黏著、拉扯或纏身，開始造型、編排自身的形狀與行為，並有一段狀似被操控，聚集揮舞手部的動作，最終又拆分彼此、或坐或站，快樂地玩著膠帶展示美妙的自己。

整個場面建構出個體 / 群體、內部 / 外部、身體 / 意識、監控 / 形塑，種種不可分割又交互影響的關係。舞者們一方面看似享受其中，另一方面又渴望擺脫，膠帶成了最鮮明的隱喻，無所不在的黏著交纏，既限制也創建著與眾不同的自己。試圖去挪動、排列、轉交或撿拾那些碎屑看來都只是徒勞，它不會消失反而會增加，但問題是：眾人為何仍玩得不亦樂乎、面露微笑？是有意識的反動，還是脫身不了而被迫接納？又或者膠帶本身已成為部分的

自我？比起僅作為能寫上詞彙，凸顯貼上／撕下標籤的媒介，膠帶似乎已在此作打開了更多發揮的潛能。若能繼續挖掘並更加著眼於物件特性與身體之間可能闡述的意涵與張力，及其與身份、認同可能交織的複雜關係，或許將有更多思辨身體的空間可承接目前的發展進一步探究。

### 凝視所注入的能量，持續變形的身體

接續登場的是來自西班牙的巴西裔藝術家 Natalia Fernandes 帶來的獨舞作品《解剖學與策略》(Anatomía y Estrategia)。舞台地上有個白色方框，場燈全亮，觀眾被允許自由移動觀看，任何姿勢、不論多近、多遠都行。不少觀眾選擇直接移動到舞台上，甚至緊貼方框周圍。「掌控自然／掌控想掌控自然的本能.....不要想掌控自然」在前提說明完後，Natalia 小心翼翼地行走出場，每當走近一個人他便直角轉彎再筆直向前，最終進入框內，路徑形成一片隱形向內迴圈收縮的方陣圖形。當他不為所動，環繞在他四週的觀眾仍強烈地盯著他看，都在等待他發生些什麼，彷彿早已約定好他的身體定會有變化出現一般。

當他一動，他多半重心偏低，接近地面蹲坐、斜躺或傾身，經常專注在腳踝、手腕四肢的細部動作發展，或在雙手與軀幹甩、扭、拋等動能中，展現身體關節與肌肉一連串互相牽引的動態表現。過程中，他局部的身體時而會跑出框外，時而整個人會試圖收縮進框內。他總是仔細觀看每個正在進行怪異扭曲的部位。

匯聚在身體上的所有變化，讓他像極了多重動物的複合生命體，圍觀人群強烈的注目眼神，配合著建構了一座對我而言彷彿是科學教室的景觀。有趣的是，某些觀眾有意無意地會逐漸開始模仿他，或試著逼近、遠觀或繞行，變換與他的距離及關係，也有少許人拿著紙筆記錄過程，這些行為與觀看意識所造成的某種權力、支配狀態，於是隱隱地連帶產生，可同時似乎又供應著他持續變形的能量。二十餘分鐘的舞作所創造的專注凝視，不只解剖了身體，還有觀眾與他微妙的動態關係。

### 雙舞作提出「身體被觀看」的問題意識

前者從探討「標籤」出發，試圖提問其作用於身體的各種變化；後者則是頻頻游移於自設的「邊界」，帶動觀眾共同探索其與身體的關係。表面上，兩者看似未有交集，然而兩件作品皆在舞蹈中製造了一定程度的遊戲性。《#標籤》內建在演出裡，《解剖學與策略》則是誘發觀眾的參與興致，靈巧地達致合作關係。

不過，遊戲性的存在顯然都不是為提升觀賞樂趣，在有效吸引觀眾注意後，反而藉此來營造身體被觀看的问题意識，逐漸迴盪在觀者腦海，進而浮現觀看身體時潛藏而經常被忽略

的預設與疑慮，留待觀眾各自延伸思索。兩支舞作儘管不長，卻皆展示了提問身體有力的方式，能在觀演中聚焦概念、引起關注並打開思辨空間。

這場由看嚙舞蹈劇場藝術總監蘇品文所策劃的嘉義雙舞作，一方面募集創作者前往嘉義駐地生活，二方面連結國際平台創造對話交流。在這次演出中能看見計畫思考身體與舞蹈的企圖，除了強調與觀眾親近的程度，亦甚是注重可看性背後形塑的觀看問題及省思，是一次相當深刻的觀賞經驗。未來計畫還有何發展，頗為令人期待。

註解：

- 1、「舞蹈·南方—臺灣 X 西班牙當代舞蹈創意國際交流」這項交流計畫除了固定於嘉義進行雙舞作演出，另包含公開的身體創作工作坊、嘉義駐地創作徵選等項目。2020 年第一屆期間，受國際新冠疫情影響，另以「移動自由」為題，規劃舞蹈影像跨國放映計畫，於衛武營國家藝術文化中心、嘉義縣表演藝術中心及西班牙馬德里 Conde Duque 文化中心，播映臺灣舞蹈藝術家的作品。第一屆雙舞作演出相關評論，可參考表演藝術評論台張淑媚投稿〈當淑媚遇見淑媚——談「舞蹈·南方」《少女須知》+《淑媚》雙舞作的女性主體創作〉。
- 2、七名嘉義駐地創作者分別為：何晏妤、林佩瑩、林慧盈、徐雅瑄、黃蕙、詹雅淳、鄭雯娜。

## (17) 照見生命的不易——《連篇歌曲》及《少女須知》

### 《連篇歌曲》

演出 | 田孝慈、李世揚、戴孜婷

時間 | 2022 / 11 / 12 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

### 《少女須知》

演出 | 蘇品文

時間 | 2022 / 11 / 12 19:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

兩年一度的衛武營「臺灣舞蹈平台」今年由駐地藝術家周書毅擔任策展人，其中一檔節目組合兩件形式、主題差異極大的作品接續演出。演後座談策展人提及：兩件作品都有鋼琴，也皆提到累積，串連彼此似有某種對話關係。我反覆咀嚼「累積」對於兩作核心命題的指涉，或許，如何照見生命的不易並勇於面對、抗衡與回應，會是穿梭這檔組合節目的關鍵意涵。然而，演出裡這些抉擇如何發生？藉著身體，他們想展現何種過程？甚至作品最終何以打動人心，堆疊出濃烈的情感呢？

### 不會照著排練走的連篇動態

首先是田孝慈、李世揚、戴孜婷三位主創者，攜手客席藝術家高辛毓帶來六十分鐘的結構即興《連篇歌曲》。一切從一塊鋪滿舞台、輕柔而巨大的塑膠薄膜開始，黑暗裡幾處微光漸啟，表演者在膜裡緩緩竄行，帶著光線朝四處滑出，終至薄膜整片升至半空，留下一人場上仰望。場面似有出生、乍到的意象。一組平台鋼琴與琴椅出現，頂上懸著一盞燈，罩著透光但表面凹凸不平的材質，光線有些昏暗。

後續一連串行動從各自背景出發，舞蹈、彈琴、拉中提琴，三人不間斷地場面流動，使得觀眾很快便察覺事實並非如此區分。斷斷續續的琴聲背後，有著演奏者循跡使用身體的動能，當他遠離樂器發展肢體，空缺的琴響便被拋擲到了空間裡頭，舞者將其延續並復返琴弦撥動造響，兩相持續換位的情況最終達致交融 / 互抗的地步。當一切樂聲逐漸成形、流淌之際，舞者與音樂家共造的「聲音—身體」已然難以剝離、獨立，正相互依存、支持或抵抗在一起。可說，因為身體，有了聲音；也因為聲音，遇見了身體。

而後，田孝慈推進一盞移動式燈源，加入客席表演者，整個場面添入新意，幾度看似走不下去的僵局於是接續，懸在不可預測、不明所以而不穩定的動態，再度綿延不息。場上四人展現極度的專注、自在與彈性，經營自身行為的同時，也接納突如其來的影響外力，幻化為彼此下一階段前進的方向。像是田孝慈倚在演奏中的戴孜婷並改變對方姿態後，幽微變動的樂聲也指引著李世揚作出相應轉變。接下來該如何是好？是繼續接球並回應？抵抗而反動？或者離場再重來？快速流變的他們，顯然沒有任何評估的時間，只能緊握直覺引領眾人前行。

每一人每一次微小的選擇變化，都牽繫著所有人接下來的不能與可能，那些偶然的巧合、不易重來的片刻、意外而致的悸動，處處隱喻著再怎麼排練也無法全然照著走的人生。舞台的空、場面的暗、樂聲的斷、動能的緩都架構著生命的難，尾聲出口深處那道孤寂的身影，凸顯了再怎麼累積，終點也只能自己面對的事實。

### 浪漫壓迫下的抵抗與順從永不止息

接續是女性主義藝術家蘇品文《少女須知》。這件首演於 2018 年臺北藝穗節的作品<sup>1</sup>，我曾於 2020 臺北白晝之夜，觀賞過於臺北市極限運動訓練中心演出的版本，這次在廳院內與鋼琴家林麥可的合作，是此作又一嶄新的嘗試。與過去單人演出截然不同，舞台上加入一架平台鋼琴及一位西裝筆挺的演奏家，持續在蘇品文的背後彈奏浪漫、輕柔而悠揚的蕭邦樂曲。在悅耳、舒緩的聽覺饗宴裡，舞台上的演 / 奏佈局，隱隱潛藏著那道不可見卻深可感的力量，與他始終頂著的安伯托·艾可 (Umberto Eco) 《美的歷史》這本精裝書的連結關係，因而反映出其對身體的控制與壓抑狀態。一切優美地離奇。

蘇品文在清透純淨的白光裡，自始至終動作優雅，面帶一抹不多不少恰恰好的微笑直視觀眾。他打開行李，一一拿出物件排列，接上延長線，插上燈泡，磨咖啡豆，煮咖啡，逐漸褪去洋裝至裸體 (nudity)，喝滾燙咖啡，擺各種相當吃力的姿勢，喝，吐氣，拿麥克風變聲朗讀《少女須知》，戴黑手套，拿按摩棒震動頸部，疾速揮舞手腕與指頭，逐漸收回物件進行李箱，拿線綁腰，臀部畫八字扭動，嘟嘴裝哭裝鬧，靜止不動。中間一度書本墜落，轟然巨響、琴聲中斷，他迅速頂回，像是沒發生任何事一樣繼續日常。

據演後座談了解，林麥可彈奏與蘇品文的動作並無固定搭配。儘管上述編排與 2020 年的版本差異不大，然而明顯可察覺，飽含自由度的樂聲，加上極度正式的正裝彈奏，對比小心翼翼且緊繃的身體，及一絲不掛全然裸裡的行為，深化了本作亟欲處理的性別與身體議題之層次。就算他一舉一動的背後，貌似有著一股溫文高雅的勢力掌控，但在連續不止的日常動作裡，他以更加雅致的姿態展示無懼的身體，表露一面順從、一面抵抗的過人毅力。這全來自頭頂那本書的重量，及環繞在周圍柔美又可怖的反差旋律所致。

透過兩人高度弔詭的關係建立，少女身體累積的不易更顯張力。他的笑容令人無力，他的渴望寸步難行，即便如此，咖啡再燙他還是爽口直飲，展示百態、開腿歡迎那個保有生命力、仍未棄絕慾望的自己。人生不易，可有些厚重的、無形的壓迫是致使其更為艱難的主因。某種程度上，美的歷史或許就是美的包袱，他渾身輕盈的儀態、空洞的目光，直叫人不忍且動容。

整體而言，上述兩作在生命課題的處理上，具有強烈對比：《連篇歌曲》開展於晦暗微光，在自由裡保持警覺以回應外部變化，連結彼此的是身體，深具差異性的也是身體；《少女須知》則是全程光明，以凸顯被壓縮在體內的暗黑，機智地埋藏顯而易懂的宣示於日常行為的再現裡。前者內斂深邃，後者直白坦率，兩作接續演出，撐開了在生命中某些時刻難以言喻的五味雜陳。這組動情的策劃不僅體現了生命的難，同時也在累積中醞釀出直面的意志，對話的結果，交織出了一則令人難以忘懷、耐人尋味的身體詩篇。

註解：

1、關於 2018 年首演的評論紀錄，敬請參考表演藝術評論台評論人紀慧玲〈凝視與反凝視：女體主權的回奪《少女須知》、《身體計畫》〉。



## ( 18 ) 恍如一場兀自言說的夢遊——《理想生活》

演出 | 再拒劇團

時間 | 2022 / 11 / 13 16:30

地點 | 臺東縣杉原灣建物

因環評程序令人疑慮、殃及生態及生活領域等問題，偌大的「美麗灣渡假村」建物已矗立東海岸多年，至今仍未開業或拆除<sup>1</sup>。2020年，臺東縣政府已將建物購回，並於2022年十月公告，徵求民間單位以「文教設施」委託經營。十餘年來的爭議，又將再度開展新的一頁。

### 杉原灣，建物現身

再拒劇團以此事件長久以來的爭論為背景，運用原建物開創想像，於今年臺東藝穗節帶來《理想生活》遊走式演出。作品引領觀眾走入閒置多年、從未開放的建物，展開一趟虛實交錯而曲折離奇的空屋遊歷。透過未具名的旅者穿梭、簡便塑造的屋內陳設，及無需過度解釋的群體遊蕩，構成一場仿若建物現身，兀自言說的虛幻夢遊，藉此反思生活所需為何，並質疑人類無盡的渴求渴望所帶來的影響。約莫八十分鐘的展演，自始至終僅有一位表演者，徘徊在一段又一段不同情境的訪談、紀錄與旁白聲裡，時而露面、時而隱匿。他就像這棟龐然建物的化身，歡迎大家蒞臨參觀，同時也企圖在四處遊覽的過程喚醒眾人，省思欲望與生存之間，盤根錯節、交鋒未息的關係與困局。

演出大致分為五段（以下非作品既有區分，僅為本文描述使用），依序為：大廳開場接待、十五分鐘房間自由參觀、攤開行李箱的旅人房內臆想、廚房內過時報紙重新閱讀，及矗立沙灘的遙望對照。除了旅人與行李箱那段表演近乎無聲，其他段落含有表演者與觀眾接待問答、房間四處置放多重播音喇叭（大聲公、大小音響、小型錄音機等），而最後兩段則是請觀眾自戴耳機，一起播放線上音檔沿路觀看與聆聽。約莫三十分鐘的聲音，包含田調對象的訪談，及高度抒情、引導想像的沈穩旁白。

所有迴盪在空間與耳邊的聲音，其敘事所指對象，即為觀眾這趟參訪身處的所在。然而，在那當下發聲者皆不在場，尤其部分清晰可辨識的抗爭原音，當事人甚或可能從未踏入建物裡頭。當此相對真實的情況，交織本作在主題中所建構的空間敘事（如在房內反覆播放海景第一排優質售屋廣告等），整座宛如廢墟般的空殼建物，頓時被翻轉為十足弔詭的理想展售中心（某個房間甚至佈滿商品成為展銷場所）。灰塵四處滿佈、昆蟲屍體於角落成列，

加上荒誕滿點、精心陳列的生活用品，看似海納各種聲音與期盼、展望未來的場域，竟卻滿溢著荒謬、膠著的情緒，讓言說的一切遲遲擺盪在現實與夢境之間，越來越空洞與疏離。

在此情境裡，深深令人無奈的是，唯一不能也毫無可能同時被納進的聲音，即是倘若這座渡假村從來就不存在的假定。《理想生活》對我而言最諷刺之處在於，它讓眾聲回返當地的同時，也更加凸顯一個不爭的事實：對某些人來說，最理想的生活可能已變調、不復存在。又或者，體現了理想生活從來就不是可對話、可翻譯的共通語言，它極其喧囂嘈雜、難以收束，它的出現勢必會掩蓋或抹滅某些聲音，它永遠是個變化中、難有共鳴與和諧的存在。某種程度上，它是屬於相當個人的經驗，每一個人的理想生活，之中正有著差異的人生百態。

### 在這裡，思索自身扮演的角色

演出情緒相當關鍵的轉折，出現在第三段末旅人收拾好行李、觀眾各自佩戴耳機後，共同在三樓面向環形大面落地窗遙望遠方的場景。那時，觀眾耳裡接連傳來多位反對美麗灣的抗爭者回憶，而眼前隻身遠望大海的旅者，則是顯得失落、無奈又孤寂。背影看似正被巨幅海景包覆而享受，身體卻實實在在被框限在整棟建物裡。兩相交疊的氛圍，一反前面三段仍處模稜兩可，給觀眾保有嚐鮮般的詭譎觀光情境，不賣弄、不詼諧、不虛張、不刻意，回不去的環境、出不去的自由、道不盡的委屈、看不見的未來，一切的意念在此傾瀉而出，伴隨天光漸暗流入了觀眾心靈深處。

末段，依循耳機指引，觀眾一行人離開建物前往沙灘，工作人員隨即遞上如明信片般的演出傳單，上頭印有還不存在建物、面向山邊的風景。圖像與實景相較，一切是如此地虛幻不實。遠處正沒入暗夜的建物，唯一光源來自一個閃爍紅光的陽台，孤零零的旅人正隻身在那開合跳著。他與建物同在、呼吸，此時耳機傳來連綿不絕的傾訴，揭露此處跨越時空的萬物心聲。搭著幽深玄妙的配樂，那段時間令人感官全面舒張、陷入沈思，開始遙想起一路走來蘊含的奇想寓意。房間可曾答應被建在此地？窗框為了製造誰的風景？陽台已收納多少心情？而沙灘是否曾去旅行？對於建物樹林會如何回應？猶記聲音裡一道最深刻的提問：土地這個商品是成立的嗎？恐怕對潮間生物來說，成立與否已是其次，難以加入共論才是它最大的困境。久居在地的人或許也是如此。

在一棟爭議不休的巨大建物裡辯證理想生活，坦白來說有些無力與為難。藉著購票機制，有能力的觀眾才得以加入這趟旅程，一窺內部實情並參與思索過程。因而，越是聆聽過往抗爭的聲音，越是難以辨明自身扮演的角色。觀眾、訪客、旅客、貴賓或公民，身處虛實交錯的敘事情境裡，眾人皆是也皆不只是。如何自在切換或交融彼此，投入其中又保有思緒，或許是能否細膩品讀本作必要的彈性。

尾聲，一句深刻的提醒總結了一切：請試著想起來你是自由的。最終，旅人去了哪裡不得而知，他可能還在那裡，靜候下一趟行程，也可能從未抵達該地，所見不過是個幻影。無論如何，嶄新的旅程又要啟行，期盼他旅途愉快，大夢初醒之後，未來能自由如海，繼續遠行。

註解：

1、起自 2003 年的美麗灣開發案事件，詳細爭論過程回顧，敬請參考公視新聞網今年十一月的專題報導〈[美麗灣開發案 20 年爭議未休](#)〉。

## ( 19 ) 和自己開房間《性の祕密交換所》

演出 | On Stage 表演藝術工作坊

時間 | 2022/11/25 19:30

地點 | 文萌樓

耗時兩年多整修的臺北市市定古蹟「文萌樓」於 2022 年 5 月正式開幕，紀錄了從日治到國民政府時期一段不可抹滅的公娼歷史，也為臺灣性產業發展及九零年代性工作者倡議運動留下實質的空間與證物 1。On Stage 表演藝術工作坊年度製作《性の祕密交換所》，選擇運用該建物一、二樓窄小隱密的樓梯與走廊，及過去營業用的房間、客廳與櫃檯等，近乎整棟房屋的區域進行演出。以五位角色、九位演員、共十四場不同演員的組合，連續兩週為觀眾帶來各自深埋心底的身體故事，上演於具展示氛圍的性歷史空間，是個既開放又私密的獨特觀戲體驗。

或許因空間限制，抑或為了製造更加親密及流動的觀賞過程，所有觀眾被區分成四條路線移動觀看，每路皆為五人。除了各空間演出順序有別，四路觀眾基本上並無太大差異。觀眾入場前需在騎樓等候，泛著強烈紅光的玻璃窗內正在進行對象配對，能見到裡頭一字排開正準備服務人客 / 觀眾的性工作者 / 演員面帶微笑迎賓。選好的人客上樓，性工作者們則留在一樓繼續接待下批入場的人。由劉洪麗香飾演的阿玉姨是這裡的靈魂人物，他主控接待、引介及配對的整體節奏，一面賣弄談笑一面口齒伶俐穩住接招。他和觀眾一來一往的即興應答，自在從容地就像真的曾在文萌樓執業過，再加上其他表演者共同烘托，擁擠的選人客廳頓時熱鬧鮮活，空間脈絡與演出形式有了相當適切的轉化基礎，觀眾於是能卸下心防自然投入，舒展感官沈浸其中。

選好對象的觀眾需先上二樓等候，連接一、二樓狹窄陡峭的樓梯，將觀眾從紅色客廳送往同樣滿佈豔紅光線的房間。在這裡無需久候醞釀，無盡的紅光加速著各種慾望的堆疊與流動，使人十足期待即將到來的演出究竟會如何發生。不久，阿玉姨便上樓開場，除了演出注意事項，也道盡自己過往與空間歷史，姿態婀娜多姿又恰到好處，進一步深化了表演者與演出地點的緊密關聯。坦白說，我在觀賞前並未閱讀任何介紹，觀看當下數度以為演員劉洪麗香是邀演而來的前性工作者。她在極度逼近觀眾的觀演距離裡展現深厚的表演能力（這點所有演員皆表現亮眼），不僅讓人著迷於直率、自信、大方且靈活的動作表現，空間也因她整段前置開場而迅速甦醒，令人而後無時無刻不把注意力投注在演員如何駕馭空間與身體關係的所有佈局。

我選到的演出路線依序為一樓後側浴廁區、一樓兩間執業房，最後是二樓的開放空間

(僅有三面牆無完整隔間)。孟儀、琴子、Berry、梨奈四名角色待在前述四處地點，彷彿與自己開房間一般，除了在該處接客傾訴，同時也反覆挖掘並揭露自身難以言喻、不易面對的各種身體故事，與觀眾共同正視其中的不堪、為難、困惑與疼痛。飾演孟儀的演員洪懿彤，運用狹小不規則的短過道及廁所結構安排表演，將童年深受霸凌所苦，婚後丈夫持續壓迫，致使身體與心靈滿佈傷痕的敏感、脆弱及否定狀態精準傳遞。隱隱顫抖又頻頻壓抑的訴說口吻迴盪在冰冷慘白的空間，深深使人憐惜。而後飾演琴子的演員江寶琳，透過曾在文萌樓工作的資深公娼一角，引領觀眾探索執業房間各處細節、昔日性產業公私規範，及與人客萌生情愫的生命記憶。按表計時十五分鐘，除了是她的演出長度，同時也是過去工作一節的時間。在此時限內她化身公娼、介紹空間並交代一生，堆疊情緒又游刃有餘掌握觀眾體驗節奏，表演相當深切且真摯動人。儘管過度整潔的陳設擺脫不了展示意圖，然而她曾在房內執業的敘事情境，仍令人無比信服與投入。

接著來到角色 Berry 的房間，演員陳群堯不時在窄小的彈簧床、木櫃及輕隔間頂端四處移動，他向觀眾娓娓道來與女友的相處點滴、朋友邀約出演男男情色片的掙扎、對於信仰的重新理解，及在情趣用品店與男性邂逅的過程。棉被與衣物是他敘說身體經驗重要的道具，透過其與身體之間遮掩 / 露出、脫下 / 穿上的漸進程序，空間與故事的關係於是有了更加綿密的具體想像。Berry 與孟儀的故事或許皆與文萌樓的過去無直接關聯，然而以「身體」與「性」作為主軸來串接與連結這幾段演出與空間的脈絡，實則一點也不違和，甚至藉著表演的介入拓展了空間的無限可能。位在一樓的三個片段，事實上演出期間聲音彼此互有穿透干擾，不過此一狀態某種程度也反映了當年各房執業滿載的現象，只是此刻的喧囂並非比拚如浪的床叫，而是給予各種不適、不安的私密性事，有發聲梳理與相伴傾聽的空間。

最終位於二樓的梨奈則是一名直播主，演員陳以亭在空蕩蕩的角落獨自面對鏡頭及滿桌器材，詮釋為了不斷討粉絲歡心登上排行榜，做盡極致手段（如更衣、關掉濾鏡）卻遭逢排山倒海網路霸凌的崩毀情緒。雖說在鏡頭背後活蹦亂跳、浮誇笑鬧的肢體語彙相當傳神，作為觀眾，陪伴他經歷解鎖成就、大喜大悲也頗能共鳴。不過相較前面三段戲，這段觀眾所處位置顯然有些模糊，彷彿是有特殊身份而亂入直播現場的梨奈狂粉，但當嚴重霸凌出現時，卻又只能沈默觀看任憑發生，無法干預或遏止這一切。儘管在角色營造的情境裡，我們與正在收看線上直播的觀眾是共時存在的觀看群體，然而在場的我們卻多了疏離全知的視角，正覺察著有別於鏡頭裡的梨奈處境與我們存在的關係。換句話說，我們明白梨奈會有今天是觀眾造成的，就算不是直接導致的那群，我們也是某種漠然以對、間接造就的共犯。有了這層理解，於是感受便相當有別於前面三段與角色親密同在，能直接沈浸於敘事意境的深刻體會。但反面而言，觀眾在這段戲裡更能清醒、冷靜與理性地旁觀，反思資訊時代裡性、慾望及權力相互糾纏的另種表現，及人們是如何成為延續甚或擴張對身體壓迫的一份子。

尾聲，近乎隱沒暗黑中的眾人各自拿著蠟燭，卸下角色的演員們先是自剖難以忘懷的身體經驗，再邀請觀眾於心中默想，最後熄滅燭火將之一並送離。深具儀式性與感受性的結尾，凸顯這場演出目的並非停留在重建空間的歷史脈絡。更要緊的是，藉著觀眾與角色同在甚或觸發同理心的過程，引出所處空間背後蘊含的種種性歷史、性意識、性議題、性主張及性的未來，待在角色自開的房間裡，一起和自己開房間，省思各式各樣交織在身體與性之間的多重問題。最終或許會發現，換得的性早已不是什麼秘密，性是如此個人又共有的難題，唯有持續開展其談論的空間，方能更加認識性本身多元的樣貌並處理各自的境遇。《性の祕密交換所》不僅帶領觀眾進入性空間，也拓展性空間可能的邊界。文萌樓的房間也許不大，但是關於性的故事與聲音，從來就不只是房間裡進行的小事，那是關乎一棟樓、一個地區，甚至牽繫著整個世界的眾人之事。深深期待著這齣戲的未來，同時也期待著文萌樓已被開啟的無限可能。

#### 註釋

1、興建於 1924 年的公娼營業場所「文萌樓」現已成為可預約入館參觀的市定古蹟。關於建物更多的歷史介紹，敬請參閱[官方網站](#)。

## ( 20 ) 交匯在 ( 異 ) 身體之間——Tjimur 藝術生活節《中山休息 ( sekezi ) 站》

演出 | 蒂摩爾古薪舞集主辦

時間 | 2022/12/18 16:00

地點 | 蒂摩爾古薪舞集 ( 屏東縣三地門鄉三地村 )

結合工作坊、論壇、展演及深度之旅等內容的「Tjimur 藝術生活節」去年邁入第五屆。前年受新冠疫情影響，原定第四屆「tazua·那時」因而延期，歷經更長時間沉澱，策展人 Ljuzem Madiljin ( 路之·瑪迪霖 ) 轉以「sekezi·休息」作為本屆主題，聚焦身體對土地及日常的感觸，試著從休養生息的過程，深掘藝術生活無限的可能。與前三屆有別的是，參與者除了舞團團員及受邀藝術家外，另增國立臺北藝術大學研究生，使得本屆最終展演成為歷屆藝術家人數最多的一次。歷經五天共同生活的藝術行程後，所有參與藝術家齊聚分組，一同為觀眾帶來《中山休息 ( sekezi ) 站》演出。本文將以此節目為核心，細究各組在短時間內所激盪的細節與火花。

長期摸索何為「排灣族當代」身體語彙的蒂摩爾古薪舞集，對外界如何看待及理解原住民有極深的體悟及創作實踐【1】。這次演出地點原設定於三地門鄉公所旁的中山公園，演前策展人提及，過往那裡曾有不少售票表演，外來朋友多半藉此來認識部落，復返該處的展演規劃有重新開創對話的企圖。無奈天氣因素，最終改以舞團室內排練場，和周邊空間作為演出場域。

節目分為五段，五組藝術家散落在建物不同地點，接續進行各約二十至三十分鐘不等的表演。觀眾必須遊走參與，最終回到起點，路程正巧經歷空間一次進出循環。一切始自策展人戶外引言，而後觀眾被帶入一處設有桌椅區的半戶外休憩空間，觀看周寬柔、楊淨皓及 Fabiola Guillén 三人一段無法對話的閒聊。同桌但語言不通、同在卻互不熟識，他們努力言說拋接，似是理解而回應，又在不斷反覆確認的過程，一再察覺根本不對頻的翻譯窘境。他們聊刺青與穿洞，也互現肢體技能，最後帶勁起舞，輪流向眾人教學藏在身體裡的動作記憶。在大聲公擴音又滿場跑帶動的渲染下，原先靜默凝視的觀眾，於是被捲入歌聲與肌肉協作的洶湧律動，融會了三人迥異的動作質地。毫不矯飾的隨興空間，在他們仿若戲弄的玩笑裡，顯現深具批判潛能的對話情境，凸顯在未必充分理解的情況下，身體感受經常優先於語言的實證，但荒謬的是人們總信仰語言的便捷與可能，扭曲、誤解甚或新解於是從中有發揮的空間。

第二段進入排練場，余承婕、江聖祥、邱瑋耀及張又瑄各自攜帶月桃莖登場。混搭族服與交管背心的他們，先是手持月桃列隊向觀眾進行移動管制，幾次分裂聚合後置月桃於地上

圍出方陣，在一旁反覆吶喊數字一至十，同時配合聲韻律動身體，舞出大幅度甩盪雙臂、精確轉向方位、著重步伐踩踏的組合動作。除此之外，場上藍芽音響傳來孩童歌聲，有人抓孩童共舞、有人拿手機交換拍攝，也有人脫下衣服給觀眾穿上。弔詭的是，在潔淨明亮的室內出現最不需要的反光背心，最該站在邊界管制的角色成為被凝視的核心，促使整體空間彷彿有些錯置與變形，觀看與被觀看的關係也相繼亂了秩序。這段演出極為不對勁，隱約透露某種被迫、受控、強顏歡笑並帶有劇烈反動的內在情緒，呈現難以言語復刻的現場張力，十足翻攪觀眾的體感與思緒。

接續來到第三段，一行人走上旋轉樓梯抵達窄小、陰暗的餐廳，唯一明亮的地方是由草蓆包覆的單人座位，陳惠蓮、康書瑄、王秋茹、黃翠絲四人輪流上場，入座、用餐、離席，而後為下一位入座者上菜，互相形成循環。如此簡潔的表演，卻可能是最具衝突與挑釁力道的片段，但同時又顯現強烈的幽默氣息，引起觀眾低聲談論甚至發笑。有此反應，關鍵在於上桌的套餐組合及用餐方式，無一不令人納悶至極：以咖啡杯盛維士比並徒手吃滷肉飯、用竹筷吃油漆桶倒出的薯條配小米酒、拿火槍自烤蛋塔搗爛後配米酒入口、以刀叉吃著 cinavu（吉拿富）並啜飲紅酒。桌上料理及餐具越來越紛亂，只見她們極其靜謐與優雅地享用他人端上的餐點，一點異議也沒有，卻也毫無期待，滿臉抑鬱低沈，彷彿只管吃就對了。他們滿腹對跨文化現況的接納與質疑，全然凝縮在一個餐桌及一位輪替的用餐者身上，巧妙將切身議題融合日常行為，造就令觀眾無法鬆懈而忽視的思辨場域。全程幾近無聲，想說的話再多，卻一再與融並的佳餚吞食下嚥。

第四段由林克偉、Ljaucu Tapurakac（舞祖·達卜拉沓茲）及游馨璇帶來最接近心靈的時刻。他們以鼻笛與吉他演奏、古謠吟唱與書寫行為包覆觀眾，在比餐廳更親密的夾層休息空間，引領大家並肩乘坐與搖曳，而後合唱〈姐妹〉、〈解脫〉、〈愛情釀的酒〉及〈情非得已〉等中文流行歌曲，和諧沈穩的氛圍明顯一反前段靜默卻緊繃的吃食演出。或許兩段並無直接關聯，不過皆同時碰觸到某種當代情境。在不同文化背景高度交流並交融的此刻，身體經驗養成已不再扁平單一，實際上複合了多重元素拼組，有時在不經意的情況下，線索將會指引彼此製造關係。就像餐桌上的味道、歌聲裡的旋律、動作中的質地，看似平凡無奇的記憶，都是深埋在生活裡解密自己並重新連結彼此的證據。

末段，觀眾被引導回到戶外起點，李律出現在鋪滿石頭的停車場，展開佛朗明哥舞蹈與吟唱。溫柔聲線藏有初來乍到的生命力，伴隨忽疾忽緩的輕快踩踏，曾智偉與 AL Garcia（賈西亞）於遠方車輛後車廂蹦出。兩人幾近裸身糾纏在布匹裡，他們以詭譎變異的八足獸身，不斷幻化爬行體位朝向李律移動。像是牽引或召喚，三人成列逐漸走向斜坡，解體開始變裝。他們有意拼組、跨置性別，穿脫衣料同時，李律歌聲延續不止。在歡騰激昂時刻，一道紙做的紅毯在曾智偉面前沿坡滑出，他過度標準地唸誦上頭偌大文字：「做個活活潑潑的好學生、做個堂堂正正的中國人」，顯然他們當下行徑正刻意要反對此教條。最終，三人踩



踏紅毯走秀狂舞，一邊猛爆撕毀文字，一邊拍打節奏唸唱「don' t stop dancing / I miss myself」作結。這段結尾像是重生宣告，試圖擺脫一統訓教，分化每具身體殊異特質，企圖彰顯差異並存的事實與價值。延續前面幾段跨文化身體探尋，此處態度丕變，他們不對話、不詰問、也不捲動記憶，而是飛快抵達現況，將追尋自我的心聲用力放送，埋在顫動香豔的動作之中。斜坡霎時成為展示差異的舞台，要人見識到流變的掙扎過程與蛻變的歡快。綜觀由五段演出構成的《中山休息 ( sekezi ) 站》，儘管每位藝術家身體截然不同，但接續觀看並未有過度紛亂之感，反倒浮現某種斑斕色彩不停交匯的動態調和。不難看出各自差異，卻又可見某種互通意念，流動在彼此身體之間。這場帶有駐村呈現、階段性或現地創作成分，且與空間緊密關聯的展演，儘管臨時更換地點（原定中山公園戶外，一度改為三地門文化館室內，後又確定於舞團演出），然而成果仍有高度縝密、流暢且細膩的展現，要說是個經歷長時間構思與排練的節目，或許也能被信服。

嚴格說來，各段內容與「休息」命題或有遠近差距，不過各組藝術家在幾天之內可組織出明確概念，並且可被協作執行的演出計畫，一方面表現了驚人的觀察、省思及轉化能力，二方面也凸顯蒂摩爾古薪舞集多年來策劃生活節的精準調度。「休息」意味著靜候下一次開端，期待這項演出能不只停留於此，來日還有哪些拓展或延續可能，深深值得繼續觀察下去。

#### 註釋

1、舞團團長 Ljuzem Madiljin ( 路之·瑪迪霖 ) 及編舞家 Baru Madiljin ( 巴魯·瑪迪霖 )，在訪談中提到自身學習及創作舞蹈的過程，反覆思索能如何抵抗人們看待原住民文化的刻板印象，因而在他們的作品裡，經常可見以身體探究觀看 / 被觀看、如何認識彼此、如何對話差異等相關命題。以上內容參考自高雄市立美術館視覺藝術影像資料庫「南島當代記憶工程—蒂摩爾古薪舞集《傾聽音韻的身體：邁向國際之路》」。