

國家藝術基金會表演藝術評論人專案 結案報告

專案補助人：李宗興

目錄:

| | |
|---|----|
| 1. 重回傳統誕生之際：《NO. 60》 | 3 |
| 2. 如何純粹又何須純粹？當代劇場中的原民《深林》 | 5 |
| 3. POST-「少女須知」：《少女須知(後)》觀後的思索 | 7 |
| 4. 刻意的未完成？——2020 鈕扣十週年演出計畫《雙排扣》 | 9 |
| 5. 交織的時空、事物與你我：評 FOCA 福爾摩沙馬戲團《消逝之島》 | 12 |
| 6. 抵抗菁英階級與抵抗父權如何不相對？評闖劇場《老人流》 | 14 |
| 7. 敘事、身體與特技：《苔痕》的多重「真實」 | 17 |
| 8. 在承接之後持續發光的雲門《定光》 | 20 |
| 9. 牽著手的真實：《阿棲睻 X 漂亮漂亮》中的臺灣當代原民經驗 | 22 |
| 10. 舞動的動機與符號：《巢》中角色的成與不成 | 25 |
| 11. 追尋「馬戲人」認同作為第一步：福爾摩沙馬戲團《嘛係人》 | 27 |
| 12. 失能、窺視與他者：閱讀評論之後再看《阿忠與我》 | 30 |
| 13. 游移亦猶疑於傳統與當代之間：《沒有害怕太陽或下雨》與臺灣原民共同體 | 33 |
| 14. 不成功的實驗：《小螞蟻與機器人：遊牧咖啡館》的日常幻象與即時影像 | 35 |
| 15. 誰的「常」與「非常」：從《NON-ORDINARY》反思臺灣現/當代舞身體 | 38 |

| | |
|---|----|
| 16. 作為臺灣舞蹈教育傳統的年度展《奪》 | 41 |
| 17. 持續探索的劇場美學：評梅田宏明雙舞作《存在粒子》、《並存序列》 | 43 |
| 18. 在有限資源下的扭動：評音樂劇《當金蓮成熟時》中的舞蹈 | 45 |
| 19. 在《KIDULT》中想像「尚未長大」 | 48 |
| 20. 「白色」的節奏，普世想像的《共狂》 | 50 |

重回傳統誕生之際：《No. 60》

演出：皮歇克朗淳舞團

時間：2020/8/9 14:30

地點：台北市水源劇場

文 李宗興(專案評論人)

舞作名取自舞團藝術總監皮歇克朗淳(以下稱皮歇)於2019年少量出版之研究，其中「60」標示了泰國箏舞(โขน)59種傳統姿勢樣態之外的額外創新。在近一百年前，泰國六世皇的文化國族主義政策推動下，箏舞在民間藝師與政府機關共同努力發展下，從圖畫中的59種靜態「範式」，衍生出舞台上的戲劇表演，透過這59種範式之間的轉換，呈現出印度史詩的泰國在地化版本「拉瑪堅」(รามเกียรติ์)故事以及其中各種神、人、動物、魔王等角色。然而，也因為服膺於國族主義，發展不到百年的箏舞被視為擁有古老傳統的藝術，成為神聖不可褻玩的國族精神象徵，除了王族與獲得認可的大師外，不可任意更動其中的動作。於是，箏舞成為了典型的「被發明的傳統」(the invented tradition)【1】。就在權力結構之下，皮歇踏上了一條不被國族認可的抵抗之途。

《No. 60》圍繞在百年傳統與當代創新，兩者之間錯綜複雜的關係。舞作開始即呈現了皮歇的「No. 60」，如同魔法陣一般由圓形、線條、幾何等組成的巨大符號組成，由背幕移降至舞台。這「No. 60」圖案標示出皮歇分析箏舞59種範式後所解構、重組出的範式原則。皮歇與舞者Kornkarn Rungsawang兩人在外圈中相對。一開始便演示了皮歇透過研究59種範式而提出的箏舞六大元素，皮歇與舞者或專注於脊椎骨間的蠕動、或以手臂畫出能量投射的曲線、或以捻指手勢標示身體空間點對點的連結。如此透過特定規則而發展出多種動作可能的編舞方法，令人聯想到威廉佛賽(William Forsthye)的即興技巧【2】，呈現出不斷變化卻又讓觀者有規則可循的舞蹈動作。然雖著時間推移，動作發展越趨複雜，規則與規則似乎重疊組合，皮歇與Kornkarn雖同時透過「身體外部空間」的原則互動，相互探索「負向空間」(negative space, 亦即身體周圍非肉體佔據又可觸及使用的空間)，也可以看到兩人手勢與立姿構成的曲線與幾何形樣，不斷地在看似範式的動作結構與兩人相互挑戰中變化，令人無從區辨，也放棄區辨，何謂傳統、又何謂創新，又或兩者從未分離，正如同箏舞範式的誕生與演變。

正當我開始留意到，即興方法所編創的動作雖呈現無限變化可能，卻凸顯了動作質地上綿延流動感的單一時，無調性音樂一轉，警笛聲闖進舞台空間。皮歇與Kornkarn手持大聲

公，重覆喊著「賓客入窩」(แขกเต้าเข้ารัง)、「遮陽」(บังพระสุริยะ)等範式名稱，但當他們對著右前方持續喊著「賓客入窩」後，兩人作出「遮陽」範式雙手擋住刺眼光線的動作，正像是試圖與統治者徒勞對話，僅能遮擋警方強力探照燈的光線一般，讓人不得不聯想到泰國警方近日逮捕泰國社運及學運領袖的社會控制手段。箏舞範式名稱往往來自對於動作的意象詮釋，皮歇又再一次重新詮釋這些名稱，成為其編舞手法中的一個工具。這一段雖然在結構上略顯突兀，但從純粹動作重構轉化到以範式名稱的譬喻發展，皮歇拆解範式動作到重新詮釋範式名稱，將箏舞各元素解構又重組，不斷找尋新的玩法，組合成了《No. 60》。

透過解構重組箏舞範式，皮歇似乎回到了最初範式發明的時刻，不論是靜態姿態轉換成動態路徑，抑或命名的詮釋，在《No. 60》中，皮歇重新探索泰國性(ความเป็นไทย，意為「什麼組成了泰國」)的建構，其所表現的意圖似乎是將統治者定義泰國性的權力取回自身手中。如果說《No. 60》是墊基於傳統的創新，不如說皮歇只是回到箏舞被創造的年代，並在一個平行時空下創造了一種屬於自己的箏舞。從這個角度觀看，傳統或創新成為無關僅要的命題。取而代之的是，皮歇不斷抵抗統治者所下的定義，並積極找尋作為泰國人的國族認同。透過《No. 60》，皮歇直指了僵化的核心：權力。

註釋：

- 1、Eric Hobsbawm, "Introduction," in *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983), 1.
- 2、William Forsythe, "Choreographic Objects," <http://williamforsythe.com>

如何純粹又何須純粹？當代劇場中的原民《深林》

演出：TAI 身體劇場

時間：2020/8/23 14:30

地點：台北市水源劇場

文 李宗興 (專案評論人)

以臺灣原住民為主體的「TAI 身體劇場」，從臺灣原民傳統祭儀與文化元素發展獨特的身體語彙，《深林》一作以耆老口中對於山林的敬畏與知識，透過舞者重複的卷婁身體姿態與踩踏動作，創造出個一個原民創作者想像的山林世界。然而值得反問的是，《深林》作為當代劇場創作，是否有可能、又是否有需要，成為純粹的原民想像？

舞作開始與結尾的大量煙霧，昭示了作品呈現的並非具體的人世，而是與人世或即或離的另一世界。舞台被一條曲延的銀河貫穿，舞者頭罩垂於身前的紅紗，卷婁地遊走於舞台空間。六位舞者或四肢觸地的爬行，或腳踏相同節奏地成列前進。舞者身體的遊蕩姿態加上紅紗掩蓋的面容，如獸、又或如魅般，呈現「非人」的形象。舞台上非人的「靈」【1】，雖不見面容，透過腳踏的聲響、嗚咽呢喃的怪語、甚至是呼吸喘息聲，同步踩踏出相同的節奏，正如暗夜森林中的萬物，透過人類不可知的語言與方法，相互溝通而構成了另一個令人敬畏的世界。

對於第一次觀看 TAI 身體劇場作品的筆者來說，《深林》令人驚艷的是不同於舞蹈教育體系的身體訓練。舞者不斷重複相似的踩踏、頭耍長紗等動作，偶爾出現的勾手、圍圈聚集，甚至是踢腳動作，都令人聯想到原民傳統樂舞，如奇美部落的勇士舞或是達悟族的甩髮舞，而舞者裸上半身並不斷重複動作所凸顯的肌肉線條與汗水，更呈現了部分原民傳統樂舞透過長時間重複動作，所達到的身體訓練。「舞動」在原民文化脈絡下，呈現了與西方舞蹈訓練體系下強調身體控制的舞蹈，截然不同的意義。

然而值得思考的是，以原民文化素材為創作概念的當代劇場，有可能「純粹」嗎？當筆者於演後座談時提到舞者慢速行走時前後晃動肩膀及雙臂，令筆者聯想到漢人文化的「七爺八爺」，創作者們似乎急著撇清與漢人文化的任何關聯，強調彎身姿態來自原民舞蹈姿

態，或是「形成的過程」重於「形象」，甚至是「多看幾次演出」就可以忽略「非人」形象。姑且不論座談時另外兩位觀眾也表達與筆者相似的聯想，讓筆者不解的是，創作者的反應似乎努力說服觀眾《深林》是絕對純粹的原民作品，似乎有任何其他族群相關的詮釋可能，都是種污染。

出身「原舞者」的 TAI 身體劇場創辦人 Watan Tusi，強調原民傳統祭儀的身體元素與「腳譜」所發展的訓練方法，成為其重要創作養分【2】。此一動機固然重要，作品中也可清楚地看見踩踏、節奏、勾手等原民元素，然而「黑盒子劇場」本身就是來自於西方的形式，當代原民創作者透過轉化，再現原民文化元素於舞台，此一創作過程就參雜來自不同族群文化的各種養分。更而甚至，「原民」此一名詞本身就是來自於「殖民」，意即如果沒有外來者的殖民，就不會有相對於殖民者的「原民」一詞。簡而言之，當代台灣原民創作者無法自立於(多重)殖民文化之外，正是其原民身份的重要特徵。在《深林》中，如獸如魅的非人者形象，雙臂擺盪令人聯想到「七爺八爺」，遊蕩姿態又如宮崎駿電影《魔法少女》中的山獸神靈體，又或有更多可能的聯想。正如共同編舞 Ising Suaiyung 於演後座談中所強調的「形成的過程」，筆者認為如果能進一步思考此非人者形象在創作與舞者工作中形成的過程，以及其反應出的「不純粹」原民想像，更能深刻凸顯「當代原民」創作者在創作過程中各種思考與可能生產的意義。

註釋

1. 節目單中以「靈」稱呼此非人形象，然而於演後座談時，編舞者 Watan Tusi 認為這個形象可以是樹、小生物、或是其他「東西」，故下本皆以「非人者」描述之。
2. 見 TAI 身體劇場，「演出團隊介紹：TAI 身體劇場」，《深林》節目冊，2020。

Post-「少女須知」：《少女須知(後)》觀後的思索

演出 | 蘇品文

時間 | 2020/8/31 16:30

地點 | 思劇場

文 | 李宗興(專案評論人)

從一本近 30 年前出版的二手書出發，蘇品文以女性主義為主軸，用了 10 年的時間，創作「少女須知」三部曲。無緣觀賞此系列前兩部作品，然而在前一晚觀賞的「鈕扣計畫」中，蘇品文談到三面台有別於一般鏡框式舞台，也是一種女性主義表演。從這句話理解，蘇品文所做的演出，就是挑戰一種既有的劇場想像與意義生產，簡而言之，就是挑戰一對一的、線性的、直接的連結，而《少女須知(後)》透過身體、動作以及隱喻，即呈現了此種多重的意義生產可能。

作品中，蘇品文的身體混雜了性別的刻板印象。在入場時，蘇品文已躺在表演空間的木紋地板上，身著黑色工作褲、臉戴墨鏡，暈淡而顯黃白的長髮散開在地面，以一種隨意不拘小節的姿態迎接觀眾進場。然而當表演開始，蘇品文起身，熟練地用髮梳整理散亂的長髮，並綁成辮子。這種赤裸上身、從事勞力工作的服裝，對比梳髮、綁辮子等行為，挑戰了直覺式的角色性別詮釋。

「烹飪」是父權社會對於女性的想像之一，《少女須知(後)》即以此為主題，以具體又富含隱喻的表演行為挑戰了既定的性別概念。蘇品文如動手術般一絲不紊地戴上黑色矽膠手套，端詳了一下塑膠米杯，又決定改用有容量刻度的熱炒店玻璃酒杯，精準地測量米及水的份量，並不時確認《少女須知》一書上的文字，像是確認份量一般，同時卻又以蠻力掰斷扭碎木耳、豆莢、紅蘿波等食材，隨意地丟入電子鍋中。如理科實驗般的精準測量與透過蠻力扭斷食材，呈現出兩種對於男性的想像衝突：理性與隨性。然而蘇品文赤裸而展現出的女性身體特徵又對比於其使用蠻力時的肌肉線條，挑戰了既有的性別刻板印象，讓人不停思索此作品的性別敘事：一個男性的靈魂裝在女性的身體中，閱讀著《少女須知》一書，學習以男性的方式烹飪？

當然，這個性別敘事不會在這個作品中成立，因為作品中出現的各種物件與行為往往帶有非線性的詮釋可能。例如「烹飪」在這個作品中，直接呈現了成為父權想像中的女性所必須的技能，同時也隱喻了少女成長的「成熟」。隨著烹飪的過程，蘇品文漸漸脫下黑色工作褲與黑色蕾絲內褲，呈現全裸的身體。按下電子鍋開關後，全裸的蘇品文爬上烹飪桌，以四肢撐在電子鍋上方，隨著電子鍋烹煮的時間推移，蘇品文逐漸開始扭動，從局部的小肌肉開始緊繃，慢慢擴大，像是身體內部的肌肉不斷緊繃而出力。隨著食物的熟成肌肉張力不斷加強，伴隨著喘息與呻吟，像是生產時的子宮收縮、又像是性行為高潮時的器官肌肉筋攣。這個電子鍋烹飪的過程，暗示了父權想像中女性身體透過性行為與生產而來的成熟，然而這個專屬於女性經驗的「成熟」想像卻男性難以想像的過程。以此複雜的非線性連結，《少女須知(後)》挑戰了父權對於女性經驗的想像。

當電子鍋飄出了炊飯的香味之際，蘇品文的汗水因用力而覆蓋其身體。若從父權對於女性身體氣味的想像詞「香汗淋漓」來思考，此處的「香」並非女性體味，而是生命能量來源的食材所散發的熟成香氣。而前段所述了女性生育或性行為，也可以連結此處食物所帶來的生命意涵，因此「香」與「汗」在此時組合出了不同於父權既定想像的嗅覺、視覺、觸覺連結。在《少女須知(後)》中，意義可以不斷地重組，不斷地重新被想像。

《少女須知(後)》的「後」暗示了三部曲的完結，但所產生的意義卻不斷綿延，就連寫作的當下，詮釋與意義依然不斷翻轉，而無法給出一個結論。但對沒看過前兩部作品的我來說，「後」可以解讀為「post-」，對於身為觀者的我來說，意義與詮釋產生於觀賞之後的不斷思考，因此《少女須知(後)》不是一個敘事的結尾，而是一個意義生產的開頭。

刻意的未完成？——2020 鈕扣十週年演出計畫《雙排扣》

演出 | 周章佺 + 林燕卿、蘇品文 + 董柏霖

主辦 | 何曉玫 Meimage 舞團

時間 | 2020/8/30 18:00、20:00

地點 | 華山烏梅劇場

文 | 李宗興(專案評論人)

何曉玫 Meimage 舞團於十年前推出「鈕扣計畫」，音譯自「New Choreographer」，提出「讓舞者回家跳舞」訴求，每年邀請於國外舞團服務的臺灣舞者回台編創作品，今年以十週年為主軸，推出三檔表演，其中「雙排扣」讓曾於國外舞團服務的舞者與於臺灣奮鬥的舞者合作，不僅讓不同經歷的臺灣舞者能夠交流，更透過現場直播的方式讓於臺灣奮鬥的舞者可以透過此製作被法國、英國、日本等舞蹈社群看見。「雙排扣」分為兩檔演出，呈現四支「未完成」的作品【1】。演出中穿插了講座形式的製作人與創作者訪談，由對話得知，每支作品發展的時間短則不到兩週，長則不超過一個月，加上空間與疫情等等限制，使得創作者們必須在有限的時間內推出時長十來分鐘的作品。因篇幅有限，本文僅討論林燕卿與周章佺的《發酵中》以及蘇品文與董柏霖的《阿媚仔與珍姐》。

《發酵中》

林燕卿+周章佺

林燕卿曾與多個當代劇團合作，也嘗試過多種表演形式，對比於周章佺長期服務於雲民舞集，讓兩人身體所呈現的強烈對比成為觀看的重點。舞作開始於身著桃紅色金屬光澤緊身衣的林燕卿，坐在台車上被推上舞台(由後來的對談得知，連頭都被緊身衣包裹的林燕卿是完全看不見的)，而周章佺則身穿深色連身洋裝、長風衣、高跟鞋，並拎著一把傘，高雅地步上舞台。服裝的對比，即呈現出兩人似乎不在同一條敘事線上。周章佺走向四個角落，隨著聲響重拍，用手在空中畫出了幾道細緻的弧線，令人想起《松煙》開頭的獨舞如煙裊裊的手部動作。相對地，被緊身衣全身包裹的林燕卿則呈現出銅像局部斷裂扭曲的姿態。兩者之間的身體表現回應了服裝的對比——周章佺的高雅、林燕卿的前衛——也呈

現出人與非人的相對象徵。

兩人的對比在音樂變化之後，人與非人的角色敘事開始有些交錯。當姚莉的「人生就是戲」歌聲響起，周章佺舞蹈手上的傘、踩著恰恰舞步(此時又不得不讓我想起《如果沒有你》)，表現出享受輕快舞動的姿態，此時的林燕卿雖然依舊無法看見前方而漫無目標的遊走，卻也受到輕快音樂的影響而有些搖擺。彷彿兩人的角色在「人生就是戲」的寓意中有了交集。又如，在舞作後段的強烈音響下，兩人皆不斷在重低音下抖動。如同在第一段重拍時就脫下桃紅緊身衣露出銅色緊身衣的林燕卿一般，周章佺在此時也脫下了風衣與洋裝，露出底下的暗金屬光澤旗袍，似乎想要擺脫原本的高雅婦人形象，變得有些接近林燕卿的「非人」角色一般。然而旗袍的剪裁與周章佺清楚的身體線條，並未讓這個意圖成真，她離開了舞台。

於此，「角色」、「人」、「非人」之間的關係，變得不再直觀。舞作結束於林燕卿脫下第二層緊身衣，全身赤裸地拿出拍立得照相機，她往觀眾席拍了拍，又走向一位觀眾，請觀眾為她拍下照片。這似乎是在說，看似人的周章佺活在角色中，才是真正的「非人」，而看似「非人」的林燕卿，因為沒有扮演的角色，才能在脫下緊身衣後，回到真正的「人」的狀態。而這樣的解讀，又令人聯想到兩人的身體訓練歷史，以及在「角色」中無法逃離的經歷，然而舞作已然結束，令人無從繼續解讀編創意圖。

《阿媚仔與珍姐》

蘇品文 + 董柏霖

相對於《發酵中》尚在發酵中的主題，蘇品文與董柏霖的《阿媚仔與珍姐》清楚地以女性為編舞概念的起點。在黑暗中，梅艷芳的「女人花」一響，就表明了作品與女性的關聯。在歌聲中，兩人擺出不同的姿勢，如一開始背對觀眾蹲著的蘇品文指著身旁站著的董柏霖，停頓數十秒後，兩人等速地交錯流動至左舞台，變成董柏霖仰臥在品文背上，下一次，又轉到右舞台，董柏霖背對觀眾坐著，手臂高舉過頭指著靠在身旁的蘇品文。每個姿勢皆伴隨著頗長的停留時間，搭配昏黃的區塊燈光，像是呈現了一張張展示回憶的泛黃照片。然而這些照片中的姿勢並未直接說明兩人的角色關係，反倒是提供了多種可能：母子、青梅竹馬、夫妻等。

歌聲停後，兩人以實驗的手法展開一段與母親相關的主題式創作。蘇品文從董柏霖身上各

處找出不同的小紙條，並唸出紙條上所寫的句子：「媽媽害怕六隻腳以上的昆蟲」、「媽媽充滿好奇心」、「有人說牽一髮動全身，但媽媽是牽一髮動全家」、「我喜歡媽媽叫我叫他珍姐」等等。董柏霖依句子中不同關鍵字，如「害怕」、「好奇」等，表現出符合關鍵字想像的動作。例如，緊張地閃躲腳下的蟲子或是不斷左右觀察表現出好奇等等。紙條上的每個句子都呈現了一部分對母親的認識，透過這些碎裂的關鍵字組合出一個多面向但又具有生命力的母親形象。

爾後，一句「媽媽曾經學過民族舞蹈與芭蕾」，董柏霖停了下來，彷彿恍然大悟母親與自身志業的舞蹈有如此之關聯，心中情感漸漸蔓延。董柏霖以母親為概念創作的《1974》響起，兩人開始在舞台上放開了身體，展現出過往的訓練。董柏霖釋放出身體能量，在侷限的舞台空間跳躍旋轉，而蘇品文也隨時音樂扭動身體各部位，兩人以不同的方式漸漸往相同方向堆積能量，呈現出激烈的情緒。舞作的最後，品文撿起地上的紙條，靜止了下來，董柏霖站在背幕的燈光前，獨自揮動著雙手，唱完一整首《What's up》。

因編創的時間所限，本次發表的作品都有尚待著墨之處。如《發酵中》的兩位舞者如節目單所述，處於平行時空而鮮少有所交集，令人只能從兩人身體的對比不斷猜想，也讓主題持續處於發酵之中。《阿媚仔與珍姐》雖然主題明確，但作品呈現出四個明顯分隔的段落，讓人感覺每一個段落可以再發展成完整的作品，又末段讓董柏霖完完整整的唱完一整首歌，除了讓人陶醉於董柏霖美好的歌聲外，不太清楚這樣完整的演唱在作品中的位置，又與其主題有何關聯。而這些因為「未完成」而產生的疑問，更可惜的是，觀眾沒有機會在演出中間約略 20 分鐘的講座中提問。

註釋：

「未完成」出自製作人何曉玫於演出時的說明，因編創時間與空間限制，何曉玫要求創作者們「不要完成」，而是呈現發展中的作品，

交織的時空、事物與你我：評 FOCA 福爾摩沙馬戲團《消逝之島》

演出 | FOCA 福爾摩沙馬戲團


時間 | 2020/9/12 17:30

地點 | 臺北市社子島

文 | 李宗興(專案評論人)

夏末的傍晚，黑丫丫的烏雲伴隨時不時的轟隆聲，為這一場社子島之旅拉開了序幕。當無法被編入作品、也不能輕易重製的天空成為作品的一部份，地域限定的《消逝之島》便給予了觀眾傷感的詮釋方向。FOCA 福爾摩沙馬戲團為團址所在地區—社子島—製作的《消逝之島》，結合了北管、特技、觀眾參與和互動等元素，道出社子島的前世今生，也為社子島的居民們說出了在發展與懷鄉間糾結的惆悵。

地域限定創作的特色就是與表演空間的緊密結合，使得空間本身成為編創的要素。《消逝之島》由踩著高翹的政客角色，一邊拜票、一邊解說社子島的歷史與現況，帶著觀眾走過河堤，穿過橋下。踩高翹本身不僅是特技演出的元素，同時也因高於一般人的位置，使得政客一角也成為帶團導遊，能夠順利領著觀眾穿梭於社子島空間。政客角色、高蹺與導遊功能的結合，成功地讓觀眾接受到社子島居民在政治與經濟中的掙扎。

社子島的另一個特色，便是由錯落低矮建築所構成的複雜空間。裝置藝術家理羅  紐 (Leeroy New) 以束線帶所結構出的可穿戴裝置，以不同的裝置結構，構築出社子島複雜的空間紋理，將這些可穿戴裝置套在身上移動的表演者，變成架起社子島空間的巨人，扛著或圓或方的空間在橋下行進，又或者是擠壓空間的怪獸，在街道上張牙舞爪地展示力量。此外，當觀眾穿梭小巷之中，懸掛在巷牆上的裝置，使得觀眾必須擠壓裝置才能通過，更讓觀眾感受到空間的壓迫感。

儘管馬戲團的特技表演，在《消逝之島》中並未直接地成為觀看的全部重心，卻在特定的時間點上扮演了不同的功能。從一開始撐著杆子、飛簷走壁的表演者帶著觀眾開始移動，在四層樓高的鴿舍前，表演者架起的疊羅漢，宛若成為鐵架所構築的鳥籠結構，到後面在

橋下休閒設施上翻滾、移動、抬舉，讓人提心吊膽的特技表演，搭配謝明諺的薩克斯風演奏，在對岸燈火通明、高樓聳立的背景映稱中，反應了社子島的藍領底層生態。

除了動作與空間的結合，如上所述，聲音在《消逝之島》也扮演了重要的地位。表演由曾薇熹現場北管演出開始，鄭各均則隨著演出場域移動時，將北管音樂以電子器材調動，呈現破碎而有距離感的背景音樂，讓觀眾遊走在社子島時，彷彿經歷舊時與現代的時光交錯，反映了因法令限制而無法開法，一直停留在舊式建築環境而經歷時間耗損的社子島空間。此外，當政客請觀眾拿起手上的水管一同敲打鼓譟，像是拜票遊街一般，透過互動讓觀眾融入了表演之中。鼓譟聲響，更吸引了路過民眾的注意，讓觀眾也成為被觀看的表演者。

在約莫一小時的演出中，福爾摩沙馬戲團隊成功將社子島化為劇場，讓觀者經歷時空的變化，進入劇場的幻境。儘管有別於一般概念中由表演者演出的表演，卻讓更多元素都成為表演的一部份，打開劇場更多的可能。這樣的作法在黑盒子劇場演出佔大多數的台灣，成為新的，並且是成功的嘗試。雖然因為元素眾多而有時會讓觀眾失焦，但演出團隊一開始便提醒觀眾，《消逝之島》沒有特定的觀看視角，讓觀眾可以自由選擇。於是，我抬起頭看看灰暗的天空，看看燈光閃爍的河岸，看看發出新聞頻道聲響的電器行，看看慈制的花圈與禮儀服務的招牌，社子島的人、事、物，以及我，也都在表演之中了。

抵抗菁英階級與抵抗父權如何不相對？評闖劇場《老人流》

演出 | 闖劇場

時間 | 2020/9/17 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場

文 | 李宗興(專案評論人)

「闖劇場」的創團作《老人流》，創作靈感來於藝術總監黃懷德對阿公的鋼鐵印象與年老後身軀的對比，呈現出一場「生猛」的演出，挑戰了劇場屬於菁英階級的價值觀，將臺灣閩南的俗民文化帶入實驗性質強烈的小劇場，同時也企圖讓不熟悉小劇場及當代舞蹈的台中觀眾，得以走進國家歌劇院小劇場觀看作品。然而，令我感到不安的是，黃懷德對於階級的挑戰，抵抗「俗民等於入不了廳堂」的菁英階級壓迫，是否必定全然擁抱俗民文化的一切，而沒有反思性別壓迫的可能？

在《老人流》中，創作者同時也是獨舞者的黃懷德，採用了許多臺灣俗民文化的元素，構築了一場臺灣味十足的實驗作品。例如在舞作開始不久，黃懷德便在節奏強烈的四拍子音樂下，跳出有些破碎節奏的流行舞蹈動作，如爵士舞的旋轉或是嘻哈的提肩等等。爾後，當黃懷德戴上漁夫帽，嘴上頂著衛生紙裝的白鬍鬚，變成年長者形象時，依然嘗試重複這段舞蹈。然而，長者形象的黃懷德跳起來卻小心翼翼，一個轉圈分成多次完成，表現出長者身體能力退化的不可抗力。又如，黃懷德演起了猴子，呈現民間戲曲常出現的孫悟空形象，從臥到站表現出半人半猴的進化過程。另外一段，當談論到阿公，黃懷德從臉旁灑落大量硬幣，宛如斗大的淚滴滴落地面，此時伍佰的台語流行歌曲《心愛欸再會啦》響起，直接傳達了與心愛的人別離的感傷。

與俗民文化相關不僅是這些顯而易見的動作或音樂元素，黃懷德也讓黑盒子劇場如同野台戲劇一般，直接與台下觀眾對話，打破黑盒子所構成的劇場幻象。在上述段落結束後，黃懷德拿起麥克風以台語向觀眾介紹這個段落的意義，說明他以從低到高的姿態表示人的演化(與成長?)，而作勢吃地上硬幣則是表示進食維持生命(同時又使用了電玩馬利歐兄弟的金幣音效)。黃懷德的說明淺顯易懂，卻也留有不同的詮釋空間。加上，其解說打破了黑盒子劇場所呈現的幻象，如同野台戲一般地直接跟台下觀眾互動，讓專業與非專業觀眾都

可以從中得到不同的詮釋意義。

此外，《老人流》也具有當代劇場的實驗精神。如一開始，黃懷德配合著動作節奏，使用麥克風在身穿的編織上衣摩擦，產生動作與聲音的直接關聯。當告知完其與阿公有關放屁的互動後，拿著麥克風反身從跨下摩擦屁股，聲音與動作也連結到其敘事。這些實驗精神雖不必然建立完整的敘事，但黃懷德對於麥克風與麥克風架的多重使用，也可以看到如當初「羈舞劇場」集體創作系列，不斷把玩特定物件所玩出的各種可能性。

然而，在這些成功地挑戰階級概念之後，《老人流》中豬歌亮歌廳秀式的性暗示表演，卻讓我感到不安。黃懷德拉開褲襠拉鍊，將麥克風從內至外伸出並緩緩抬起，暗示了男性的性器與性能力。這種直接的男性性器暗示在豬歌亮歌廳秀，甚至是野台演出中，往往被視為笑點。但是這種強調男性性能力的「陽具崇拜」(penis envy)【1】，正是俗民文化中性別壓迫的一面。因此，當黃懷德使用了相似的暗示，連結了男性性能力與男性年齡，似乎暗示了只有生育能力的男性才是有社會價值的，正是這樣的概念使得「回春」、「壯陽」成為臺灣社會中常見的藥品、食品用語。於是，這樣的男性性器暗示附和了臺灣社會的父權價值。

《老人流》中以俗民的身體、敘事、語言及聲音，將臺灣俗民文化帶入了國家歌劇院。猶記2018年「不和諧開講」中，國家歌劇院王文儀總監強調台中國家歌劇院的重要任務，進入親近並教育台中觀眾，帶領台中觀眾進入劇場【2】。黃懷德以其熟習的臺灣俗民文化挑戰了觀眾對於「劇場」的階級想像【3】。然而，值得進一步深思的是，挑戰階級的方法，除了全然擁抱俗民文化外，是否也有反思俗民文化中性別或是其他社會壓迫的可能？

註釋：

1. 「陽具崇拜」或譯為「陽具欽羨」，為心理分析理論的專有名詞，指女性因為缺乏如男性般外顯的性器而羨慕，進而渴望成為男性。女性主義普遍認為這個概念充滿「男性才是好的，而女性是有缺陷的」的父權思想。相關說明可見楊玉華，〈伊底帕斯情節〉，《教育百科》網站，中華民國教育部。

<http://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=伊底帕斯情結>

2. 相關記錄可見羅倩，紀錄者，「TT 不和諧開講 2018」第四講「國際生產，臺灣製造——全球脈絡下國際藝術節策展及其市場」（上）、（下），表演藝術評論台，2018。 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30845>
<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30866>
3. 然而有趣的是，最後六位女性長者上台跟著黃懷德一起跳排舞。長者身着的緊身爵士褲與芭蕾舞鞋，卻還是呈現了非專業民眾對於「劇場舞蹈」，那種以西方舞蹈為主的想像。

敘事、身體與特技：《苔痕》的多重「真實」

演出 | FOCA 福爾摩沙馬戲團

時間 | 2020/10/24 15:00

地點 | 雲門劇場

劇場中何謂「真實」以及如何達到真實【1】，是上個世紀中劇場界重要討論之一。FOCA 福爾摩沙馬戲團與支離疏製作合作的《苔痕》，結合了敘事、身體與馬戲特技，觀眾必須切換於不同的真實感知模式。根據英國劇場學者包爾(Cormac Power)的整理【2】，這種劇場的真實可以大略分為三種不同的模式。第一個是故事的真實，也就是「演得跟真的一樣」。第二個是靈光式的真實，係一種劇場的表演呈現了生命意義的真實，碧娜鮑許舞蹈劇場中常常呈現出的肉體暴力，即被視為一種呈現生命本質意義的真實。而第三種，則時此時此地的真實，即是表演者與觀眾共同感受、知覺到，處於同一時刻、同一空間的真實。《苔痕》結合了特技演出、男性友情的聚散故事以及舞蹈劇場強調的動作真實，不同於太陽馬戲團弱化故事成分的方式，讓《苔痕》整場演出不斷切換在不同的真實感受之間，挑戰了我作為一個專業當代劇場舞蹈觀眾，慣有的觀看模式。

作品的故事圍繞著一群「身懷特技」的建築工人，相遇又分離的惆悵回憶。舞台上破損的水泥圍牆、修補的鐵皮、笨重的鐵製大門以及三層高鋼架，寫實地成了故事發生的工地場景。陳冠廷飾演的男子，在這個工地遇見同樣身懷特記得朋友，相知相惜，但又為了特技表演的夢想而提起行囊離開，當再次回到昔日的工地，人事已非，不論如何的吶喊，只剩下回憶中的美好友情，最後，陳冠廷再次提起行囊，踏上旅程。這一個描寫男性友情聚散、追逐特技夢想的故事，搭配表演者們呈現的驚人特技演出，更顯真實而感人，似乎這個一個故事，正是這群表演者之間伙伴情誼深厚的具體呈現。

舞蹈劇場風格所強調，那份屬於身體的真實，也成為《苔痕》所呈現之真實的一環。支離疏製作由兩位與德國舞蹈劇場有所關聯的舞者組成，出身臺灣的田采葳曾擔任碧娜鮑許烏帕塔舞蹈劇場的舞者，而揚莫蒙(Jan Möllmer)則出身於德國福客旺舞蹈工作室。在節目單中，編舞者說明，此次合作的契機，來自於感受到 FOCA 團員不同於一般舞者的優雅，

而是「跑起來猶如狂風般地無所畏懼」【3】。這種強調動作不漂亮卻真實的身體美學，正是舞蹈劇場顯為人知的特色。這樣強調真實的動作，多次出現在舞台上，表演者們彼此追逐，抬翻、甚至是從三層高的鋼架上摔落，觀眾深刻感受到表演者身體上的各種感受，雖然明知表演者皆是受過專業訓練而不會真的受傷，但不論是追逐後的喘息，抬翻時的身體翻弄，或是高處跌落的身體撞擊感，都真實地挑起了觀眾的身體感，彷彿這份身體的疲累、痛楚、傷痕，也傳遞到了觀者的身體，深刻感受地這份屬於身體的真實。

然而，在前兩種不同模式的真實之外，來自 FOCA 成員長期的特技技巧訓練，往往時不時地將觀眾拉出沈浸的故事或身體「真實」，切換至讚嘆特技演出的精彩表現。儘管看得出來支離疏製作試圖將這些特技演出融入故事之中，如陳冠廷回憶過往時，胡嘉豪高空吊環的來回擺盪，呈現出夢境般的美感，正貼合敘事上的想像情節，或是大夥嬉鬧時，穿插的雙人疊帽與多人拋接球等特技，觀眾不時驚嘆於高難度技巧的演出而鼓掌，說明了觀眾正是看到表演者於「此時此地」的高超技巧表演，而非劇情中的角色。有趣的是，唯有一個例外，是當林聖瑋表演甩繩特技，儘管技巧一樣精湛，但其令人信服的閃躲以及不時的恐懼表情，彷彿甩繩真的有靈魂一般，到最後精準地捆住林聖瑋的雙手。這一段反而獲得觀眾的掌聲，我認為這正是因為此段表演，故事的真實強過了技巧的真實，讓觀眾關注於表演出的敘事而非其驚人技巧。

《苔痕》作為 FOCA 跨界三部曲之一，在與劇場導演、裝置藝術之後，與熟悉舞蹈身體的支離疏製作合作，可見其試圖在過程中找尋劇場馬戲特技的新的可能。加拿大起家的太陽馬戲團將劇場美學引入馬戲特技表演後，其弱化敘事以維持觀看高超技巧的娛樂性，已經成為當代馬戲特技演出的經典，吸引了來自廣泛族群不同觀眾的青睞【4】。然而，《苔痕》跳脫既有模式，試圖找尋當代劇場馬戲特技新的可能，儘管作品中不斷切換的「真實」模式讓我感到不適應，但這不必然是件壞事，也有可能是不同劇場風格發展的可能。如果硬是要給個建議，我認為當代劇場舞蹈能夠提供的養分，可能更多是動作的發展。意即，如果能嘗試擺脫 FOCA 團員多年累積的特定技巧，在這些技巧所建構的表演身體之上，拆解並探索其他動作的可能，或許可以找到新的方向。

註釋：

1. 我使用「真實」一詞，是指學術討論中所指稱的劇場「在場性」(presence)，也就是劇場有別於其他藝術媒體所呈現出的當下在場。然未避免使用中文語境下不常使用的翻譯學術詞彙，我以貼近意義的中文詞彙取代之。

2. 三種模式原文為 Fictional Mode, Auratic Mode 及 Literal Mode，相關論述，請見 Power, Cormac, *The Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam and New York: Rodopi, 2008.
3. 田采葳、揚莫蒙，「編舞者的話」，《苔痕》節目冊，2020.
4. FOCA 團員出身的國立臺灣戲曲學院，所成立的臺灣特技團，與劇場與舞蹈背景的軟硬備施合作，於 2020 年 10/31 及 11/1 推出《魔法森林 online---Unknown Aurora》，即依循太陽馬戲團的創作模式，以弱化敘事的方式呈現精彩的特技演出，成功獲得不同族群觀眾的熱烈掌聲。

在承接之後持續發光的雲門《定光》

演出 | 雲門舞集

時間 | 2020/10/4 14:45

地點 | 國家戲劇院

文 | 李宗興(專案評論人)

去年(2019)觀賞鄭宗龍甫接棒藝術總監一職的「雲門舞集」，演出全球巡迴行前演出的《十三聲》，便好奇「雲門舞集」在創辦人退休並傳承給下一代之後，如何成功延續其品牌，以及觀眾印象中的雲門身體美學。相對於《十三聲》的嘈雜多聲，鄭宗龍於接棒後首部全新作品《定光》在宣傳上便以「安靜」為主軸，張珣以舞者發出的和諧人聲模擬自然音效，林強以簡單音律加以協調，李琬玲的燈光設計以反射模擬自然中的散射光線，呈現出一幅人與自然的和諧圖樣。鄭宗龍創作上的迴變，反應出「雲門舞集」舞蹈美學的傳承，來自舞者長期訓練的身體。因此，《定光》一作實則凸顯了舞者作為《雲門舞集》創作的主體，舞者的身體延續了雲門的品牌與美學。

《定光》的舞台由三面白牆所組成。有別於一般常見的舞蹈作品，舞台兩側除上、下舞台的角落外，沒有空間讓側燈直接照射舞者。相反地，透過白牆所散射出的間接燈光，似乎更貼近自然環境中的燈光效果。而由上方燈光經弧形鏡面反(折)射出的光線，也在白牆上畫出斑斕的痕跡。此散射的燈光設計，使得劇場舞蹈中常見的深層心理氛圍轉為再現自然環境的另一種「劇場幻覺」，揭示了這不是一個關於「人」，或說不僅僅是關於人的作品，而人與環境為一體的世界觀。

然在編舞的手法上，《定光》凸顯出舞者作為「雲門」美學載體。舞者們往往分成幾組群聚於舞台，如前段兩位舞者於下舞台互動，如同林中鳥兒相互嬉戲時，後方舞者們則一致地晃動，並發出蟲鳴鳥叫之聲，宛若林影搖曳，塑造生機蓬勃之感。這種群體與個體之間的散落編排，也往往可見於雲門舞集其他作品之中，如《松煙》中，鄭宗龍獨舞時，其他舞者一致地展示武術姿態，或是《十三聲》中道士與靈魅的關係亦有幾分相似。

而在動作上，《定光》似乎也依循了林懷民後期的發展方法，也就是由舞者自身的長期累

積發展出舞蹈動作。《定光》中，可以見到舞者們的身體訓練累積，有的舞者沈著深蹲，略微內彎的屈膝凸顯了深厚的太極導引訓練，有的舞者則強調快速流動地動力，從手部的繞轉，蔓延至其他部位。彷彿呈現了林野中萬物的不同姿態與性格，卻又透過綿延柔軟的力量，和諧地融合在一片風景之中。而在這些動作之中，又加入拍打身體發出聲響的動作，舞者一致地拍打身體各處，製造節奏，在綿延的動作動力中加入了因規律節奏而產生的另一種持續的時間感。

另一個令人玩味的，是舞者不離場的安排。當少數舞者不在群舞或是獨舞的安排之中時，這些舞者則靜靜地臥坐在舞台一角，等待再次起舞的時間。如此的安排或許可以解讀為冬眠蟄伏中的動物，等待著時間的循環，但這樣的安排不得不令人想起美國編舞家瑪莎葛蘭姆的編舞特色。葛蘭姆的作品中，舞者從演出到結束，都不會離開舞台，這也成為葛蘭姆的品牌標記之一。雖然如此的編排不是只有在葛蘭姆的作品中出現，但在 70 年代雲門舞集創團編舞家林懷民便是以身為葛蘭姆(技巧)學生為臺灣觀眾所知的，如今在接棒給新任藝術總監鄭宗龍後，同樣的編舞手法再次出現於雲門的舞台，令人不得不建立傳遞與承接的歷史感。

以「極簡」、「安靜」為出發的《定光》，呈現了鄭宗龍有別於《十三聲》喧嘩感的雲門美學。《定光》的安靜得以達成，有賴於雲門舞者長期的身體累積，從隊形安排、動作發展，都可以看出鄭宗龍的編舞墊基於雲門舞者的身體，不僅是因為舞者良好的身體能力，更是因為舞者們可以安靜下來的長期身體訓練，讓《定光》得以靜悄悄的發散光芒。因此可說，雲門舞者的身體傳承了雲門舞集的美學，在藝術總監一職交棒之後，作為主體的雲門舞者們，依然持續地映射亮眼光芒。

牽著手的真實：《阿棲睇 X 漂亮漂亮》中的臺灣當代原民經驗

演出 | 布拉瑞揚舞團

時間 | 2020/11/23 14:30

地點 | 雲門劇場

李宗興 (專案評論人)

成立於 2015 年的布拉瑞揚舞團(BDC)，在短短五年中，便拿下兩次臺灣表演藝術界的重要獎項，藝術總監布拉瑞揚特別的編舞手法與融合原民元素的美學是重要原因，但功不可沒的是舞者們的努力與直接碰觸人心的真誠。從舞團的成立之前，布拉瑞揚便一直嘗試引出舞台上舞者的真實反應，在舞團成立之後，更大部分錄取非科班出身的舞者，透過其高強度的身體訓練，讓 BDC 舞者呈現與科班訓練不同的樣貌。BDC 不同於舞蹈科班訓練出來的表演方式，不僅展現了每位舞者的歷史，也透過此個人化的生命歷程，構築了當代臺灣原住民整體的後殖民樣貌。

布拉瑞揚探求舞台上表演的真實，可以追塑到其於 2011 年受邀參與英、臺、中三校合作的「跨藝計畫」【1】。於此計畫中，布拉瑞揚以兩週的時間，密集與不同訓練背景的舞者工作，創作了階段性作品《未知...等待...》。此作以結構即興的方式，讓編舞者直接在演出當下，透過麥克風下達指令，挑戰舞者已經習慣的表演方式，在其中一場演出中，布拉瑞揚直接指示來自北京舞蹈學院的民族民間舞者田羊取中脫下褲子，僅以圍在腰間的衣服遮蔽私處，以令沒有心理準備的田羊取中在當下表現出真實的情感反應【2】。相同的編創手法也持續發展，於 2013 年於「雲門 2 春門」中推出《搞不定》一作【3】。

布拉瑞揚呈現舞者在舞台上真實反應的創作手法，即是《阿棲睇》一作的核心。舞者們身穿西裝或連身洋裝，以臺灣原住民儀式中常見的方式牽著彼此的手，不斷地重複吟唱、踏舞。在一次又一次地重複中，舞者越顯力竭，撕裂的聲音與支撐不了而跌倒的樣貌，呈現了舞台上無從假裝的身體勞動。這份真實即來自舞者們在舞台上的反應，不斷失

敗卻又不斷爬起，只未完成一場演出的意志。這份舞台上的肉身「真實」在此時也呈現的臺灣當代原住民的生命「真實」，一份無論如何都要彼此牽著手，踏著傳統流存下來的歌舞，以「成為原住民」的當代後殖民處境。然而，在強調原住民國族主體的處境之中，身著細肩帶洋裝的舞者曾志浩 Ponay 不斷地露出無奈的表情，他被其他舞者拖著，被動地踏舞，一次又一次癱軟又被拉起，突顯出當代原住民在個人追尋與群體傳統文化之間的不斷拉扯【4】。

不同於創作出發於傳統文化的《阿棲睺》，《漂亮漂亮》則以當代原住民處境為底，發展出強調個人當代生命經驗的樣貌。在正是開始之前，裝台的樣貌即赤裸裸地呈現在觀眾眼前，工作人員掛起塑膠帆布，舞者穿著舊衣雨鞋、拿著工具鋪平舞台。這種赤裸呈現，即以宣示了「真實」作為主軸。舞作中，舞者也不斷地彼此對話，甚至是挑戰對方。如當舞者一個一個站上辦桌用的大圓桌，表演自己的拿手絕活，舞者許培根便常常以言語確認、甚至挑戰，這份直接而真實的互動，也感染了觀眾，讓劇場彷彿成為台上台下互動的辦桌現場。

「牽手」也成為貫穿上下半場的主題之一。除了《阿棲睺》以祭儀牽手為動作核心，《漂亮漂亮》也有著類似的牽手段落。不同的是，《漂亮漂亮》的牽手跳舞成為舞者彼此挑戰作為遊戲的方式。在《阿棲睺》中唯二穿著細肩帶洋裝的舞者高旻辰 Aulu Tjibulangan，在《漂亮漂亮》中以其輕鬆駕馭七吋細跟高跟鞋的能力驚艷全場。於是，在牽手舞動的段落中，其他舞者不斷加速並加大移動的幅度，試圖挑戰踩著高跟鞋的 Aulu 是否能跟上。雖然 Aulu 一次又一次被動力甩出而跌倒，但這不同於《阿棲睺》的沈重，反而引發觀眾與台上舞者的笑聲。而 Aulu 也不斷地接受挑戰，不論成功或失敗，都讓劇場成唯一個氣氛熱絡的大型晚會現場。

在此場演出中，布拉瑞揚串連兩支先後創作的作品，不僅讓「牽手」的符號在上下半場前後呼應，更突顯了其所試圖創造的劇場「真實」。不論是《阿棲睺》中舞者肉身疲態與意志展現，或是《漂亮漂亮》中舞者之間及跨越第四面牆的互動，都讓觀眾感受到舞者在眼前舞動的那份真實。就算如英國學者包爾(Cormac Power)所下的結論：劇場的各種「真實」，都是劇場手法所創造的幻象【5】，布拉瑞揚編創手法所呈現的「真實」，不僅讓台上的舞者真實地跳著舞，更讓觀眾看到了舞者的生命經驗。不論這份表演的「真實」是否為幻象，我相信舞者們在謝幕時所牽起的手，共同完成一場演出的歸屬感，是百分之百的真實。

註釋

1. 「跨藝計畫」相關歷史與檔案，請見英國 Middlesex 大學 Center for Research into Creation in Performing Arts 網站，此網站也提供《未知...等待...》(*Uncertain... Waiting...*)的影像。
http://www.rescen.net/events/ArtsCross_index.html#.X8xTmh1S9n8
2. 筆者時任「2011 跨藝計畫」之執行助理，此處細節出自我對當時演出與排練過程的記憶。
3. 國立臺北藝術大學副教授陳雅萍博士在其於 2020 年 10 月 30 日淡水雲門小劇場，關於布拉瑞揚創作歷程的講座中，提到《搞不定》為《未知...等待...》的延伸作品。
4. 陳雅萍博士曾詢問布拉瑞揚，部分舞者身穿洋裝而非西裝的原因，布拉瑞揚表示這是舞者自身依據自身性別認同的決定。
5. 有關包爾(Cormac Power)對於劇場性與在場性的研究，可見我於表演藝術評論台〈敘事、身體與特技：《苔痕》的多重「真實」〉一文。包爾同時以佛學哲學提出「生命即幻象。」

舞動的動機與符號：《巢》中角色的成與不成

演出 | 稻草人現代舞團

時間 | 2020/12/5 19:30

地點 | 臺北市水源劇場

李宗興 (專案評論人)

從杜思妥也夫斯基的《地下室手記》與卡夫卡的《地洞》出發，羅文瑾與「古微琉樂」合作，創作出帶有奇幻感、與現實若即若離的舞台，藉以隱射當代對於「安居」的追求與矛盾。舞作呈現三種角色——浪遊者(羅文瑾飾)、地下室人(李佩珊飾)與勞動者(何佳禹、倪麗芬、孟凱倫飾)——對於「家」的不同追求與狀態，搭配由舞台裝置風格分隔的空間——地下室內的簡單桌椅與小舞台、地下室外的通風管、雜物堆積與糾纏——對比出「家」內的躁動及「家」外的追尋與渴求。然而，《巢》一作雖呈現出強烈風格的劇場特質，部分角色透過動作表現出精彩的角色特質，然而其他角色動機與動作符號無法連結，讓編舞者試圖構築「家」的不同意義與面向反而略顯模糊。

李佩珊飾地下室人，由文本與角色動機為底發展動作，鮮明地呈現了地下室人的神經質與焦慮感。身著 19 世紀風格服裝的李佩珊，不斷在侷限的方框中踱步，時而躲入桌下，時而拿起木椅護住頭部。其不斷顫抖又刻意控制的雙手在空中揮舞，試圖驅散地下室外傳來的聲響魅靈。她在名為「家」的地下室，看似安穩，卻焦慮地爬上爬下，試圖躲藏卻又無處可藏。李佩珊於演後座談中的說明，其動作來自於文本中的角色動機。她充滿戲劇性的動作演出，呈現相反於一般概念中「家」作為避風港的象徵，在其獨居的地下室，「家」卻成為其焦慮的來源。

不同於李佩珊貫穿全場的演出，羅文瑾所扮演的浪遊者則鮮少出現在觀眾眼前。浪遊者兩個引人注目的時間點，其一其從觀眾席走上舞台。羅文瑾身穿白色的套頭長版外套，背著蜘蛛網般層層交疊的紡織物，從舞台悠悠地登上舞台後方的裝置高台，其將身後的網包裹全身，狀似結蛹，隨處即成「家」。另一時間點則是結尾，對比於地下室人的侷促與不安，站在小舞台頂端的浪遊者，朝夜空伸出雙手，彷彿擁抱天地，以遼闊的宇宙為家。於此，浪遊者成為地下室人的鏡像。

相對於地下室人與浪遊者的明確意象，「勞動者們」則讓我感到疑惑，若不是節目單上的介紹，我一直無法清楚瞭解這三位舞者所扮演的角色。三位扮演勞動者的舞者，雖有時蜷居或隱藏於舞台裝置之中，但一旦出現於觀眾眼前，則是不斷地「舞動」。我使用「舞動」一詞，即是其字面上的意義：一般大眾印象中的舞蹈動作。三位舞者的動作常常出現彎身劃腿、軸轉、劈腿等在舞蹈教室常見的舞蹈動作，又時不時會在不同位置齊舞以相互呼應。在完成這些高難度又高強度的舞動之際，卻不見舞者表現疲累，反而更像是芭蕾舞的優雅姿態，將舞蹈動作的困難與勞動本質隱而不顯，凸顯舞者高超技巧且遊刃有餘。因此，三位舞者的「舞動」很難讓我聯想到「勞動」，不論是動作動機與動作符號都不易與「築巢」的意義連結。於是，對我來說，三位舞者更像是靈巧的小精靈，在地下室周圍鑽來鑽去，試圖惡作劇式地驚嚇地下室人罷了。此外，再加上改編的古樂、藍綠的燈光與繁雜的舞台設計，所營造的氛圍，三位小精靈更讓我時不時聯想到太陽馬戲團的定幕劇《Mystère》，所呈現富有娛樂性的特技與奇幻氛圍。

從配樂、裝置與動作來說，《巢》具有豐富的劇場性，意即透過角色與其動機，呈現出不同面向的人性。從舞蹈的觀點來看，「動機」即是最重要的出發點，如碧娜鮑許的名言所述，「為何動」是舞蹈劇場的關鍵。李佩珊從角色動機出發，發展出不斷抖動的肢體動作，讓觀眾得以深刻地感受到地下室人的心理狀態。然而，當碧娜鮑許說其所關心的不是「如何動」，我想並非指「如何動」不重要，而是「如何動」應依附著「為何動」而來。當三位勞動者呈現出的是優雅而高超的舞蹈技巧，我便無法清楚感受到他們身為勞動者究竟是為何而動，更毋論這些角色與「家」的意義連結。或許，重新思考勞動者的動機與動作符號，更能深刻突顯「徒勞」的困境。

追尋「馬戲人」認同作為第一步：福爾摩沙馬戲團《嘛係人》

演出：福爾摩沙馬戲團

時間：2021/9/18 3:00 pm

地點：雲門劇場

福爾摩沙馬戲團（以下簡稱 FOCA）在經歷過跨界三部曲之後，推出由副團長陳冠廷擔任導演的《嘛係人》，以台語「也是人」諧音「馬戲人」，從導演兼表演者自身的特技馬戲背景，回顧身為馬戲人的生命經驗，融入各種傳統馬戲與特技的元素，試圖追尋身為馬戲人的歷史與認同。然而，認同往往是雙面刃，可以穩固地基、向前邁進，卻也可能落入畫地自限的陷阱。在訪查式的元素呈列作為探尋新可能的第一步之後，如何在既有的歷史根基之上長出屬於 FOCA 的馬戲人，甚至是陳冠廷的馬戲人，則可能需要更多馬戲特技表演中，令觀眾折服的勇氣，更具冒險精神地進一步拆解、重組這些元素，才可能找到屬於 FOCA 的答案。

《嘛係人》由上下半場組成，上半場可見以鄉愁懷舊之感，回首馬戲人的養成經驗與認同追尋。舞台上呈現黑白相間的圓形地板及白色弧形支架所構成的圓形，加上排列成線的球形燈泡，明顯地帶入了馬戲的歷史由來：馬戲的英文 *circus* 來自馬戲團搭建的演出圓形帳棚。開場由陳冠廷獨自一人拿出一張椅子坐在舞台中央，然而時不時因為滑溜或傾倒的身體姿態而滑／倒落椅子，一副就是「坐不住」的樣子。隨後四位表演者也以一種鬼魅的姿態出場，他們擺動脊柱的身軀充滿了幽默，卻也呈現說不上來的詭異。鬼魅操控著陳冠廷的身體部位，令其重複的跌落反而跌出了個樣子。這或許是許多馬戲特技人甚至是舞者共同表演生涯開端，往往因為「好動」、「坐不住」而被家長送去學習舞蹈、特技等有關身體動作的訓練，慢慢地這些動作就成為身體的一部分，也成為生命與認同不可分割的一部分。

除了回顧自身的生命歷史，《嘛係人》上半場同時也透過馬戲的經典角色—小丑，帶領觀眾憶起對於馬戲的固有印象。當表演者林聖璋脫下大衣，露出帶有經典紅白花色與領、袖口襯飾的寬大小丑服，就彷彿被附身一般，失去自主意識並唯妙唯肖地扮演起馬、虎、猩猩等各種馬戲團常見的表演動物，其他團員則逗弄著成為小丑的林聖璋，引以為樂。直到

林聖瑋愈趨瘋狂，在眾人的強迫下半脫下小丑服裝，才讓林聖瑋回到了自身的意識。然後，當眾人離開，獨自留在舞台上的林聖瑋卻又抱著小丑服暗自感傷，彷彿小丑一角已成為林聖瑋懷念的往昔。在這些演出中，小丑不僅是角色，也是整段演出的表演方式，不論是「成為小丑」的附身或瘋狂，抑或是旁觀者的逗弄或插手，甚至是與觀眾的互動，都是以馬戲團小丑默劇式的誇張肢體呈現。固然過程中有時可以如馬戲團演出般，逗得觀眾發笑，但當表演需要承載更深刻的認同回溯與反思時，就顯得表演方式過於直接而表淺，難以引領觀眾進入更深層的思辨。

下半場的演出，則聚焦與物件的高超技巧互動，帶給觀眾拍手叫好的演出，卻也讓人疑惑與上半場敘事間的關聯。趙偉辰的大環、陳冠廷的帽子、共同完成的摺椅，加上羅元陽的雜耍棒與林聖瑋的耍棍，這些經典的特技演出已多次呈現在 FOCA 歷年的作品之中，也是每位表演者獨特的高技巧表演。然而當這些道具一再出現於不同製作當中，對於長期關注 FOCA 的觀眾來說，似乎缺乏新意，僅是不斷看著類似的技巧重複出現在不同的背景之中。或許我們可以說，這正是這些表演者重要的自我認同，然而當每次的演出都無法超脫觀眾的預期時，這些技巧就成了無法衝破的一堵牆，困住了表演者而令其無法繼續探詢更多可能性。於是，上半場的敘事便戛然而止於中場休息，下半場便回到精彩卻又不脫預期的特技演出。

此外，令我困惑的還有表演動作與節奏的關係。《嘛係人》使用了許多類型的音樂，從快節奏的嘻哈到充滿復古風情的爵士，再到清新的吉他，然而這些音樂多僅是氣氛的烘托。例如當四人於直立轉動的大環中冒險，或是拋接、遊走於摺椅等，快節奏的音樂的確讓整體氛圍略顯刺激，襯托出冒險的緊張感。然而音樂的作用往往僅限於此，特技演出時表演者為了能夠同步以完成高技巧的合作演出，往往靠的是相互的呼吸節奏，透過預備的深呼吸確認彼此的準備狀態，於是動作節奏與音樂節奏便成為兩條線，令我像是看著同時對拍又不對拍的動作演出，充滿著不對勁的拉扯感。

我的確看到《嘛係人》中導演與共同創作／表演者試圖呈現的各種馬戲、特技元素，在上半場以懷舊情懷登場，而在下半場又成為娛樂性強烈的表演。然而「嘛係人」不僅是馬戲人，如何從馬戲人到「嘛係人」的重要連接卻消失在精彩而又不脫期待的特技技巧之中。《嘛係人》試圖探索了身為馬戲人的生命與認同，透過各種馬戲特技元素的呈現標記自身來時的足跡，卻沒有令我看到未來的方向，更多的像是停在原地、躊躇不前的腳印。《嘛係人》的確讓我看到導演陳冠廷試圖看清足跡、踩穩腳步，然而這也只是第一步。作為對

FOCA 充滿期待的觀眾，我期待看到更具有勇氣的解構與挑戰，更深入思索跨界合作三部曲之後，從劇場、舞蹈及裝置藝術中所吸取的養分，更深刻地往內深掘也往前突破。而這，更需要過人的勇氣，正如成為飛人的特技人所需要的勇氣那般。

失能、窺視與他者：閱讀評論之後再看《阿忠與我》

演出：周書毅×鄭志忠

時間：2021/8/15 14:30

地點：國家台中歌劇院小劇場

李宗興／專案評論人

「這注定是一篇很難的評論。」謝鎮逸的評論如此開頭。【1】對我來說，這注定是一篇更加困難的評論。三級警戒之前，《阿忠與我》已於台北國家戲劇院實驗劇場演出，並受到許多評論者的關注。在表演藝術評論台上除了數篇評論外，張懿文也以「再批評」為題，從後設的角度討論已刊出的評論。【2】雖然我有意與前述評論保持距離，但也無法視而不見，尤其諸篇文章中對於「失能」、「窺視」、「他者化」等議題的討論。總歸來說，我必須清楚意識到，我是帶著檢驗前述評論觀點的前提，觀賞三級警戒解除後《阿忠與我》的演出。

同理與識讀

同理(empathy)是早期美國現代舞研究即已提出的理論，90年代又因認知科學中，鏡像神經元(mirror neuron)的發現，似乎有了生理與科學基礎。姑且不論將鏡像神經元擴大解釋於舞蹈動作的識讀，可能會有證據不足、過度概化的學術疑慮，依據同理與鏡像神經元的理論，現代舞能夠成就敘事，或許就是因為觀者可以對於舞台上發生的動作感同身受。更直白地說，看舞的人感受到自己也在做相同的動作，而對於舞蹈動作產生置身其中的理解。

舞作的開頭，周書毅單純而理性的動作即召喚了我的同理。沒有華麗的炫技，周書毅僅僅只是排列小腿、腳掌、手掌及手臂，以身體測量距離。或者凝視著手肘，向上伸出另一手，順著往上的動力翻身。又或者，向後跳躍一步，接上步伐，順著動力移動並轉身至舞台另一側。這些看似沒有故事的動作，卻也因為單純，讓我可以想像自身也在做著相同的動作，感受著視線關注的身體部位，於空間中排列、轉動、觸碰、位移。彷彿周書毅的身體邀請我的附身，而我則透過觀看感受動作的發生。開頭的同理召喚，提供了接下來詮釋的角度。

輔具、身體與想像

輔具作為身體延伸的編舞，我第一印象便是加拿大編舞者馬麗書娜的《身體重組／郭德堡變奏曲》(2005)，馬麗書娜以各種乖誕的輔具支架延伸身體功能，探索動作的更多可能。

《阿忠與我》或許也有類似的畫面，但更多的可能是透過身體與同理，探問失能的差異。周書毅與阿忠並肩駛著電動輪椅於場上穿梭，阿忠的聲音回答周書毅的提問，說明自己使用電動輪椅已 20 年的經驗。於是，我可以輕易想像周書毅試圖學習阿忠與電動輪椅因多年經驗而結合的身體。伴隨著的聲音敘事，兩人時而前進，時候後退，時而繞圈，時而牴觸再推離牆面。周書毅彷彿成為阿忠聲音所說的「遇見的另一個自己」，一個同樣操作著輪椅，快速又平穩地移動於舞台，讓沒有輔具的人跟不上的、往往被預設為「失能」的身體。這似乎是一種同理，正如同我附身於周書毅的動作身體般，周書毅也試圖透過身體行動、透過成為阿忠的影子，來同理阿忠的身體經驗。

相似的同理意圖，也呈現於另一個拄著拐杖的片段。周書毅架著兩支拐杖，奮力地撐著身子，彎曲左腳，右腳輕觸地面在台上幾近踉蹌地快速移動，待阿忠也拄著拐杖登上舞台，我才發現周書毅雙腳的樣態正式在模仿阿忠的雙腿。雖然阿忠對於拐杖的使用也說不上遊刃有餘，兩相比較下還是可以看出周書毅的吃力。當兩人相對，周書毅面向右下舞台，而阿忠些微背對著觀眾，憑藉著拐杖跳動，我清楚地感受到此動作所需要的強大肌肉力量，以及每一下跳動，接觸拐杖的身體部位所接受到的衝擊。此處，沒有馬麗書娜實驗中，科技延伸身體的動作發展，更多的是透過身體的動作，周書毅奮力(又徒勞無功)地同理著阿忠的身體，而觀眾席的我同理著周書毅的同理。

影子、他者與劇場性

雖然作品之名《阿忠與我》，在語言上標示了周書毅與阿忠的主、客體位置，但鄭志忠拒絕了弱者的預設。【3】對於觀眾於演後座談關於展現自身劣勢的提問，鄭志忠回應：劇場的真實不是他的真實，就算那創作來源曾經是。周書毅則說，在作品中他有時成為阿忠的影子。演後座談的回答，讓我想起柏拉圖的洞穴寓言與劇場性的「再現」議題。柏拉圖認為人們僅能從映在洞穴牆上的影子，窺探穴外世界的模樣。鄭志忠的回答呼應了此一概念：劇場作為真理的再現，比真實的生活更加真實。而周書毅(僅能)成為影子，可能是身為禁錮於洞穴、僅能面向牆壁的人類，與生俱來的原罪，僅能透過永遠無法成為真實的那個影子，試圖多理解一點點阿忠的身體。鄭志忠的回應，破除了作品之名中語言性的主、客體，對於自己的生命經驗成為劇場的真實，成為觀者試圖捕捉的真理再現，鄭志忠具有清楚的意識。阿忠的身體經驗作為真理再現，而周書毅

的同理嘗試作為影子，從這角度來看，失能的是，被禁錮在自以為健全的身體之中的我們。

或許，「窺視」與「他者化」是我們身為人類，天生的失能。人們窺視弱者，藉以獲得快感與滿足，成就自身主體性。然而作品中，對著周書毅、對著觀眾質問著「你們在做什麼」的，是阿忠，爬上高聳的支撐架，身處於由燈光與煙霧所構成的雲海之上，彷彿更接近浩瀚宇宙的，也是阿忠。我不禁疑問：阿忠是被窺視的弱者，還是，觀者透過同理試圖理解的生命真相？

註釋

1. 謝鎮逸，2021/4/28，〈方法阿忠：「我們」的共體身艱？《阿忠與我》〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=66521>
2. 張懿文，2021/7/12，〈【Reread：再批評】從兩廳院 Taiwan Week 性別失衡危機談起——論國家級表演場館之自我定位、國際想像與本地藝術生態（下）〉，表演藝術評論台，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=67677>
3. 本文中，我以「阿忠」指涉作品中的角色，以本名稱呼作品外的鄭志忠，以呼應鄭志忠於演後座談的回應。

游移亦猶疑於傳統與當代之間：《沒有害怕太陽或下雨》與臺灣原 民共同體

演出 布拉瑞揚舞團 BDC

地點 雲門劇場

時間 2021/4/25 14:30

文 李宗興(專案評論人)

從阿美族的年齡階層傳統出發，布拉瑞揚帕格勒(以下簡稱布拉)再次反思當代台灣原民於傳統與當代、族群與自我等掙扎。《沒有害怕太陽或下雨》(以下簡稱《沒有》)發展於阿美族都蘭(Lataolan)部落音樂人舒米恩自願，並打破傳統地投身於年齡階層訓練，努力接住迷惘於網咖、街頭的未成年階層，但同時也反應了其對於傳統價值的掙扎。布拉透過符合傳統或違背傳統的各種選擇，反應出臺灣原民作為當代人，身處於被想像為固定不變的傳統、以及與其對立的當代，兩者之間的各種矛盾，突顯了身為臺灣當代原民，可能共同經歷的生命經驗。

舞作開始於海浪沖刷的沙灘，三位舞者講雙手放於背後，指揮著上身赤裸的成列男性，不斷地重複著蹲下起立、低姿位移等極需體能的動作。這樣體能操演令人聯想到海軍陸戰隊的蛙人操，也貼合臺灣社會上世紀末軍教片不斷展演的陽剛男性氣質想像。他們口中不斷喊著：「巴卡路耐」。這個詞是指阿美族社會中青少年男性至成年前的年齡階層，而他們正接受年長階層所安排的訓練。

在如此考驗體能的訓練中，隨後加入的孔柏元 Kwonduwa 往往無法達到要求而落隊，令三位教練不斷指正。曾志浩 Ponay 大聲喊著：「再蹲低一點！」、「跟上！」，催促著努力嘗試卻無法負荷的 Kwonduwa。正當我開始聯想到校園或軍隊的霸凌、思考著社會對男性氣質的單一想像，以及施加於個人的壓迫時，留在場上 Kwonduwa 卻對 Ponay 表示想要再繼續表演伏地挺身、蹲跳等動作。儘管每種動作只是三下，Kwonduwa 奮力完成動作的堅持，讓 Ponay 乃至觀眾皆為之動容。Kwonduwa 自願接受並完成訓練，因為這是成為社會認可的男性，最重要的成年禮。

我不瞭解阿美族固有的巴卡路耐訓練形式，或著其演變的過程，然而軍教片的訓練與阿美族 Pakarongay 的貼合，卻反應了臺灣原民文化與大眾媒體的交織，進而呈現原民文化的當代特質。敘事原型的舒米恩於同場演後座談中表示，自己在日常中不會擺出將手交叉於背後的教官姿勢，但 Ponay 的教官姿態，卻恰巧符合舒米恩自己帶領巴卡路耐訓練的樣子，因為他必須表現出

年長的威嚴。這或許可以理解在舒米恩的想像中，巴卡路耐帶領與軍教片的軍事訓練帶有同樣的社會功能，因此不自覺地呈現了軍事教官的形象。而這正是原民的當代性，意即原民不是獨立於殖民社會之外的、被想像為固定不變的傳統守護者，而是在被殖民的當代現況中，不斷與殖民社會有各式互動的、各種掙扎、多重社會情境下，不斷變動的當代社會群體。

這樣的原民當代性，不僅是我作為觀眾眼中的巧合，反而更明顯地是布拉的創作核心。當高旻辰 **Aulu** 穿上螢光綠高跟鞋，在投影全場的現代圓點圖樣中，展現其高超的舞蹈技巧，不論是朝天蹬、劈腿、前手翻，都能夠穩定地展演，在高跟鞋的女性符號以及 **Aulu** 強而有力的控制下，疊合了跨越性別二元的想像。布拉瑞揚在演後座談表示，在不同舞作中一再讓 **Aulu** 穿上高跟鞋跳舞，這並非要突顯高跟鞋與男舞者的特殊關係，而是因為這就是 **Aulu** 跳舞的樣子。對比於前段體能訓練的男子氣概，**Aulu** 作自己的展演，更突顯了當代原民自我認同，與社會(不論殖民或原民)期待的男性形象，可能有的衝突。

然而，《沒有》一作的深度思辨更來自於，布拉並非以單一的「對抗傳統」作為原民當代性。腰間繫著象徵帶領者的鈴鐺腰飾，阿美族舞者朱雨航 **Liy** 從舞作中前期開始，便在上舞台來回表現都蘭部落護衛勇士舞(**kulaku**)動作，他重複地甩出手臂、跳躍並站穩於單腳。**Liy** 幾乎貫穿全場的重複動作與越趨吃力的表情，讓我不得不佩服其體力與毅力，同時也疑惑這是否象徵了另外一種伴隨著「傳統」的壓迫。然而當其他舞者於濕漉的舞台，嬉鬧地來回滑動，並聚集於 **Liy** 身旁時，**Liy** 雖持續著 **kulaku**，也被同伴逗樂而露出笑容，我對於「傳統壓迫」的疑慮，如撥雲見日般消散了：堅持傳統可以是當代原民的一種選擇。

原民的當代處境，一直是布拉瑞揚舞團創作的核心議題。布拉從不同臺灣原民族群的傳統文化，表達臺灣當代原民夾在代表原民身的傳統，以及多重社會經驗的當代經驗，兩者之間的掙扎。正如在演後座談中，舒米恩談到其因考量傳統而拒絕一位女性阿美族青年加入巴卡路耐訓練掙扎與懊悔。這些跨越原民族群的共同經驗，正是成為「原民」這樣一個想像的共同體，重要的核心之一。雖然從劇場的角度來看，《沒有》雖然結構略顯鬆散，動作如前幾個作品一樣包含體耐力與跨性別挑戰，議題也是布拉瑞揚舞團一貫的原民當代性，然而《沒有》一作清楚地從阿美族年齡階層文化為創作出發，進而反映了臺灣當代原民的共同處境。布拉瑞揚舞團再次突顯了當代原民游移也猶疑於傳統與當代、壓迫與挑戰、堅持與反抗，不斷掙扎、挪移、行動的共同生命經驗。

不成功的實驗：《小螞蟻與機器人：遊牧咖啡館》的日常幻象與即時影像

演出：黃翊、胡鑑、林柔雯、駱思維、李原豪、鍾順文、謝承佑、庫卡工業機器人

時間：2021/4/24 19:30

地點：國家戲劇院

「黃翊工作室+」在《黃翊與庫卡》成為其代表作後，持續嘗試讓庫卡機器人以不同的方式融入其劇場作品，而在其最新創作《小螞蟻與機器人：遊牧咖啡館》(以下《遊牧》)中，黃翊不僅試圖運用日常動作語彙、挑戰劇場中的動作可能，同時也希冀能吸引不同以往的觀眾群。雖不忍苛責黃翊於 4/29 晚場演後座談時所表達，勇於突破的企圖心，此次的作品卻不是一個成功的實驗。黃翊試圖透過平緩動作與低限戲劇性所營造的「日常」幻象，以及透過即時影像呈現劇院觀眾席中無法看見的細微動作，讓整場演出不僅平淡無味，更不知所謂。

如果將「編舞」一詞的定義，擴張為「動作在時間、空間中的安排」，而「舞者」為執行編排完成之動作的表演者，黃翊將咖啡店中製作餐點、清潔、擺盤等日常動作搬上舞台，成為其編舞的一部分。在《遊牧》中，放慢的、幽微或幾無情緒的動作執行方式，的確構成了「日常感」的劇場幻象。一個咖啡店吧台設立在上舞台中央，表演者扮演著咖啡店員工或料理人執行著料理的動作。除了實際料理的動作，《遊牧》更呈現了從料理動作中的倒水、擺盤動作，發展出各種多種動作可能的執行方式。如謝承佑與李原豪在吧台前方的狹小空間、炙熱陶爐上方，輪流以各種手臂交錯的方式將水到入對方手中的鋼杯，若有不慎，水滴便會滴落陶爐成為水蒸氣裊裊升起，於是兩人小心翼翼地錯身、轉動，將手或從後方、或從腋下伸至爐上，只為完成倒水的任務。另外段中，另外兩人與小庫卡合作，將白盤以各種方式相互遞交並堆疊於吧台桌面。這些動作本身雖來自實際的生活動作，但在不斷地重複與各種嘗試之下，成為一種帶有日常感的「編舞」，而表演者成為執行日常任務的小螞蟻。

這樣的「日常」幻象，勾勒了整場演出的氛圍，甚至表現在表演者間的互動，彷彿將人的情緒壓至最低限度的幽微程度。當駱思維與林柔雯從交遞香檳杯、香菸的動作，到駱將酒

杯延著身體曲線，輕輕滑過躺於桌面的林柔雯身上，似乎展現出兩人間的情慾，但這樣的纏綿卻也是點到為止。而當所有表演者成對地於中下舞台的沙地上跳起社交舞，大家也如同初學者般踩著簡單的步伐，輕輕轉圈，甚至到了最後煙火下，相互保持距離地跳著同樣的舞姿，情緒表現都相當低限，似乎刻意拒絕了展演人類情感的戲劇演出。根據黃翊於演後座談的說明，這樣的「日常感」是其試圖讓作品「面向一般大眾」的刻意選擇，我認為這可能來自對「無印風文青感」的想像，但對於坐於劇場內的觀眾來說，感受到卻更多是「平淡」二字。

但我認為日常感與極低情緒表現，並非讓表演者成為如庫卡般的機器。相反地，與庫卡機器人的程式編寫固定動作相比，更突顯了吧台內製作飲品甜點的表演者是非機器式的、「舞者/動作執行的人」。幾位舞者與吧台桌上的小機器人合作，共同製作咖啡、調酒、冰淇淋等飲料甜品。除了三個延伸發展的片段，這些料理的動作是真的為了製作出料理。雖然這些動作在時間順序、空間位置都是安排好的，但表演者必須配合小庫卡，放慢動作速度，並不斷調整或補救失誤。例如當庫卡未如預期地抓起裝飾餅乾，表演者只好自己將餅乾拿起放到庫卡夾子上，再將夾子上的餅乾放到聖代上。然而，正是因為表演者可以不斷觀察、調整、補救，更突顯了庫卡機器人做不到，而人才能完成的複雜動作特質。只是真人與機器人的動作特質對比，卻沒有因其即時攝影手法而充分突顯。

根據其演後座談中的說明，黃翊試圖透過科技，挑戰於舞台上呈現原本不易呈現的微小動作。然而《遊牧》中的即時影像卻是不成功的嘗試。在《遊牧》中，一個咖啡店吧台設立在上舞台中央，前方由兩台黑色庫卡機器手臂拿著鏡頭，將吧台內或前方影像投射在吧台上方的背幕。根據黃翊於本場的演後座談解釋，他嘗試將舞台上發生的微小動作，透過科技呈現在觀眾眼前，因此，即時攝影變成為黃翊構想的方法。然而投影於吧台上方的即時影像，在觀眾因距離無法看到，甚至不用看清，現場動作，失去現場與影像之間關聯的線索，「即時」的意義便消失了。取而代之的經驗，與觀賞影音平台上的料理影片沒有太大差別。加上表演前期偶爾出現的掉針、表演者背台擋住吧台畫面、或是觀眾演員們玩黏土時的抓不到觀看重點，使得影片品質也讓人不耐。

即時影像少數成功的效果，反而是將現場的群舞轉換成舞蹈電影呈現於劇場內。舞者立或蹲於排列成排的折疊圓桌前，他們或用手肘撐著頭、或趴在桌面，並且依據推進位置。機器手臂由程式編寫好的取景角度，以及黃翊於側台即時切換鏡頭，讓整個群舞呈現出一種規律群體動作的舞蹈影片風格，讓人聯想到安娜·泰瑞莎·姬爾美可編舞、蒂埃里·德·梅伊導

演的《Rosas danst Rosas》舞蹈電影。但同時也讓人不解，如果僅是將劇場作品轉變為無法與現場演出相互映的舞蹈電影，為何需要在上千座位的大劇院呈現？

總和來說，雖然我不願意恣意猜測《遊牧》與即將推出的定幕劇《咖啡小酒館》的關聯，但對於《遊牧》的實驗成果著實無法給予肯定。這個實驗的不成功，可能很難完全歸咎於美學偏好或是手法選擇，也或有可能是在眾所期盼的目光下與大量資源投入後，反而難以開展、更易迷失的劇場初衷。期盼此次「黃翊工作室+」不成功的經驗，能成為創作者釐清方向的養分。

誰的「常」與「非常」：從《Non-Ordinary》反思臺灣現/當代舞身體

演出：余金文 X 張堅貴
 場地：華山 1914 烏梅劇場
 時間：2021/4/10 19:30

文：李宗興(專案評論人)

「Non-Ordinary」由舞蹈家及教育者余金文製作，邀請臺灣編舞者張堅貴，分別編創上、下半場作品。以「非為平常」為題，余金文從變化的視角創作《非常定位》，而張堅貴則從與文字構築的虛實人生哲學，以「怪異」為題創作出《The Strangers》。然而兩支作品的參與舞者多出身相同的訓練系統，使得整場演出都表現出相似的動作特質。讓我不禁開始思索，臺灣的舞蹈教育是否過於單一，進而侷限編舞者所能呈現的身體美學。

《The Strangers》

張堅貴一人拖著看似疲累的身軀走上舞台，倒臥在散落成堆的衣物中。站起時隨手抓起西裝外套，反穿上身，似乎暗示了「怪異」(strange)一詞。隨後，張堅貴走向下舞台，對前方觀眾擺出各種默劇般動作手勢，隨著音樂表現出街舞的節奏性。

然而在帶有獨特節奏的開場之後，接下來的動作發展卻開始趨向單一。同樣身穿俐落西裝的許程崑及劉孟圓加入舞台，三人繞著衣物堆相互追逐，期間時而拉扯、時而抵觸，或許試圖表現如節目冊所說的「文字與真實人生虛實對應」，然而只看舞作卻讓人不太理解三位舞者之間的關係，而這些「對應」的方式又與閱讀的體悟有何關聯。對比於舞意的詮釋不易，突顯的反而是三位舞者成熟的雙人技巧及和諧的重量轉換。當張堅貴與許程崑二人分別拉住劉孟圓的雙手，讓劉孟圓順著兩人甩動的動能翻轉擺盪，清楚表現出舞蹈動作發展時三人合力工作，嘗試出的流暢動力使用方式。

隨後，三人同時倒臥衣物堆，卻看到衣物堆開始蠕動，第四位舞者張靜宜從中孵化。或許衣物堆象徵的是節目冊所說的「生活」，而從中孵化的舞者則是「生活中的迷惘與衝突」。

【1】於是，一系列的雙人、群舞展開。令人印象深刻的兩段，分別是四人站於下舞台，從各自的動作突然銜接四人整齊的群舞。另一段則是一人倒掛於張堅貴肩上，其他兩人或

站、或臥，同時揮動雙手，在背光下組合成張牙舞爪的八手怪物，成為怪異又和諧的「自我」。

我的這些詮釋，皆是來自於演出後不斷對照節目冊所闡述的舞意文字，努力建立的刻意聯想。單就舞作內容，因缺少線索，使得我難以聯想到「人生」、「虛實」、「閱讀」等舞意中重要的抽象概念。此外，舞蹈動作發展一貫的流暢動力，大手大腳的現代舞身體美學，都讓我漸漸疲乏於優美的動作畫面之中，更不易進入編舞者試圖構築的深層生命哲學思辯。

《非常定位》

相對於張堅貴試圖探索的哲學想像，余金文則以後現代思維，探討多元視角的意義建構。部分觀眾被安派入座舞台上的階梯裝置，在舞作發展的同時，舞者會推動裝置以改變角度或於舞台的位置。這種「舞台調度」直接了當地呈現的編舞者探討視角的意圖。起初，六位舞者齊聚舞台，一致地朝向下舞台舞出群舞動作。而身坐上舞台裝置的我，只能看著舞者背面的風景，搭配著台下觀眾的專注神情。而在第一次搬動我原本所坐的裝置時，我也成為了此場演出唯一一位，也是唯一一次「適時地移動座位觀賞」的觀眾。**【2】**之後的裝置挪移，改變的不僅是身處舞台的觀眾，觀看舞者演出的角度、距離，也讓台上的觀眾成為其他觀眾所觀看的演出。例如當一台裝置的觀眾被移至舞台中央並面向背幕，因其所坐的裝置遮擋住我看向下舞台獨舞者的視野，我只能看著這些觀眾面面相覷的表情。這樣的安排最有效的一段，可能就是僅有我們坐在上舞台的觀眾可以看到，對比於裝置外的男舞者揮動肢體，一位女舞者在裝置內幽柔的黃光下，僅能區縮著身體、輕柔撐抵空間。此作中安排了六位舞者各自創作的獨舞。**【3】**然而可能因為舞者相似的訓練背景，這些獨舞所呈現的動作語彙，多是臺灣現/當代舞中常見的身體使用。例如黃彥霖迅速抓住舉向前方的腳，狀似舉起槍枝，或是謝承家的跳躍流動，比比表現出臺灣當代舞中偏好的「動作為動作」(movement for movement's sake)美學。甚至當其中一段獨舞音樂，隱隱奏出康加鼓節奏與拉丁美洲舞蹈的躍動旋律，舞者依然透過身體旋轉、肢體收展，展現其高柔軟度、核心控制力以及切割空間的動作思考。

「Non-Ordinary」製作呈現了來自兩位不同世代的舞蹈工作者，所創作的作品。兩人創作的出發點，來自相當不同的思考方向。然而或許是舞者的訓練背景相似，也或者是跨世代的編舞者對於舞蹈身體美學的偏好相似，整場演出呈現的是跨舞作的一致性。這樣一致的身體美學，讓我不禁開始思索，所謂的非「常」，是對誰來說的「常」？對習慣觀看臺灣當代舞蹈作品的我來說，這場製作所呈現的是常常可見的「常」。

註釋：

1. 引述自「Non-Ordinary」節目冊(https://issuu.com/isa0921/docs/non-ordinary___)，頁 4。
2. 引述自「Non-Ordinary」節目冊(https://issuu.com/isa0921/docs/non-ordinary___)，頁 5。節目冊上述明「歡迎觀眾以不妨害作品演出之進行，可適時地移動座位觀賞。」
3. 「Non-Ordinary」節目冊，頁 5。

作為臺灣舞蹈教育傳統的年度展《奪》

演出：國立臺灣體育大學舞團

地點：臺北市藝文推廣處城市舞台

時間：2021/3/24 19:30

作為舞蹈系所舞團的年度展演，國立臺灣體育大學舞團(以下簡稱「臺體」)推出的大型舞劇《奪》，其教育與宣傳的功能，大於一般藝術創作作為創作者個人發聲的媒介。臺體的專任老師們，不畏艱辛、耗費心力地策劃製作大型展演作品，不外乎讓學生舞者們能從中學習，並藉以讓觀眾瞭解臺體的教學特色。正因有此展演目標，編舞者們在舞劇的創作上則須帶有不同的編創思維，在學生舞者人數的最大化、學程內容的呈現以及編創的經典表現手法等方面必須兼顧，也因此所著重的藝術創作意義，也有別於當代藝術所強調的創新、思辨與社會功能。

《奪》雖看似有敘事結構，但實際著重於舞蹈的情緒表達。舞劇包含六個段落〈奪佔〉、〈川流〉、〈安魂〉、〈再起〉、〈安好〉、〈同心〉。從段落名可以大致看出舞劇的敘事結構，並找來故事工廠藝術總監黃致凱擔任導演，但實際在作品呈現上，並未清楚交代故事發展的因與果，而是透過舞蹈表現群體的情緒與轉折。從一開始的〈奪佔〉，並未清楚表達為何而「奪」、為何而「戰」，而是透過開場的鳥瞰視角影像中，舞者如同求救一般伸手抓向鏡頭，或是舞台上舞者的拉扯、掙扎，或在末段由群舞堆起的舞者緩慢地朝天空伸出象徵勝利的手勢，比比表現出抽象的戰爭情境。又如〈安魂〉中，舞者魚貫地從左舞台進入，端著燭光，輕輕地安置於倒臥的舞者身旁，看似透過儀式安撫戰爭的逝者。而在〈再起〉、〈安好〉中，男舞者們奮力地拉扯繫於瞭望台的粗繩、攀爬竹竿，表現出建設新家園的辛勞，然而在末段時，舞者們突然跌落哀嚎，彷彿建築坍塌，所有人皆因此負傷。這些段落皆沒有清楚的故事，然而透過抽象化的敘事，以及舞蹈肢體所呈現的濃烈情緒，讓觀眾感受到劇情發展的大致樣貌。

《奪》劇中以舞蹈作為抽象敘事與情緒傳達的創作手法，同時也讓人聯想到許多臺灣舞蹈前輩的經典舞作。〈安魂〉的獻燭儀式中，舞者細膩的行走，令人聯想舞垢舞蹈劇場特有的道教儀式氛圍。〈再起〉中男舞者赤裸胸膛，透過群體的吶喊以及使力的手臂肌肉線

條，所展現出的同心勞動氛圍，也讓人聯想《薪傳》中〈拓荒〉片段。又或〈同心〉中，兩組群舞同時佔據舞台，以眾多舞者、眾心同一的氣勢表現團結感。這些經典的表現手法，也是透過抽象化的敘事，以及舞蹈的情緒感染，成就臺灣舞蹈史上的經典作品。

此外，從教育的觀點來看，四位編舞者，同時也都是臺體的專任師資，也融入課程的內容，包含現代舞、芭蕾舞、中國舞技巧等，讓學生舞者們得以從做中學、從學中做。在〈奪佔〉與呼應的末段〈同心〉，群舞者穩定核心、奮力揮展雙臂、邁開步伐，表現振奮的主題動作；〈川流〉則以讓舞者揮動中國舞中常見的彩帶，表現出水的流動感；而在其他段落中也可見男舞者舉起女舞者，展現出芭蕾舞的雙人技巧。這些舞種的呈現，不僅讓學生舞者從表演中學習舞蹈，同時也像觀眾展現臺體的課程內容，讓有興趣就讀的未來學子與其家長可以瞭解系所的舞蹈教學特色。

舞蹈系所舞團的年度展演，背負著不同於一般藝術創作的功能，更多的是教育工作的意義。

盡可能最大化舞者數量，除了讓多數學生能夠透過正式展演的機會，親身體驗編舞工作的流程與上台演出的成果，同時也對台下觀眾展現系所的教學成果，建立系所的品牌形象，吸引未來的學生報考。《奪》以整合的劇場美學與抽象化的敘事，展現臺體於現代舞、芭蕾舞與中國舞方面的教學成果，以及師生同心的團結氣氛。這樣的劇場美學與師生情誼，也正展現了臺灣舞蹈高等教育系統的傳統。

持續探索的劇場美學：評梅田宏明雙舞作《存在粒子》、《並存序列》

演出：S20 舞團

時間：2021/3/20 14:30

地點：臺中國家歌劇院小劇場

結合當代舞與街舞身體的日本編舞家梅田宏明，於 2021 臺灣國際藝術節(TIFA)推出包含了新、舊作的「雙舞作」製作，除了讓觀眾可以見到其結合影像與跨舞種肢體的經典作品外，也透過臺、日的跨國共制新作，嘗試跨文化的身體探索。而對於臺中國家歌劇院作為共制單位來說，也為臺灣舞者增加與國際知名編舞者合作的經驗，並藉此增進臺灣舞者的國際能見度。雖然本製作是在上半場先演出新作《並存序列》(以下簡稱《序列》)，下半場才呈現舊作《存在粒子》(以下簡稱《粒子》)，但就其創作理念與美學發展，此文必須先討論舊作中的身體與視覺美學，才能就其發展脈絡探討新作。

《粒子》首演於 2015 年，是梅田的獨舞代表作之一。梅田自身的跨舞種身體與其掌握劇場影像的精準能力，讓觀眾感受到獨特的劇場知覺。舞作開始於梅田站立於右舞台，結合數位雜音所構成的節奏，梅田讓動作從身體各部位開始流動，透過街舞的脈衝韻律，呈現出結合當代舞的動作發展與街舞的動作質地。後方全投影的白光線條，讓幾乎全黑的舞台呈現一種視覺的流動感。不同於現代舞常有的舞台空間運用，梅田大部分時間僅立於右舞台，並未位移，然而後方線條由左舞台至右舞台的流動，讓我感受到梅田在全黑的舞台上快速流動的錯覺。因此，此作中如此肢體、影像與聲音的結合，似乎有意以極簡的視覺效果，表現知覺操弄的幻象。梅田獨特的劇場美學，清晰地表現於此作之中。

《序列》為臺中國家歌劇院共制、NTT-TIFA 首演作品，梅田與跨國(台、日)、跨舞種(現/當代、街舞)舞者合作，各位舞者的個人身體特色與訓練背景清楚可辨，為「並存」一詞下了貼切的註解。兩位街舞背景的舞者——來自日本的 AYUMI 與來自臺灣的洪翊博——表現出街舞的爆發力、地板動作與脈衝式節奏，對比三位具芭蕾及現/當代舞背景的涂立葦、王甯與中村憂希，所擅長的扭轉、流動與重心轉移，加上每位舞者的個人特色，舞蹈的多樣並存，可以看見梅田在編舞上企圖在突顯而非融合差異。

然而多樣的並存，亦非無序。舞作的編創似乎採用結構即興的方式建立動作，舞台上可見舞者之間，在時間與空間要素上互相關照，例如舞者相互成為 cue 點，一方的動靜變化，驅動另一方動作開展；又或另一段洪翊博試圖跟隨另一舞者的動作線條與形狀，卻又因此自身的街舞訓練，呈現出相似的擺動形狀，卻又配以截然不同的動作質地。結構即興的編舞手法，架構了動作「秩序」，卻也因此挑戰了「秩序等同單一」的直覺想像。

《序列》可視為《粒子》的延伸作：從獨舞延伸為群舞，影像亦從線條延伸為顆粒。舞台背幕投影的影像皆由流動的巨量粒子組成，這些粒子流動的速度與聚散，似乎呼應著編舞結構，例如當三位舞者分散於左右舞台，粒子便流轉於影像的左右兩側，像是呈現了舞者之間的能量流動。然而，不確定是否為編舞者刻意安排，或是硬體限制，粒子影像多次快速停止，或是出現類似運算遲鈍的卡頓，儘管這些速度的瞬間歸零或變化，或許呼應了舞者的動作停頓，然而舞者不間斷的呼吸，與舞者之間不間斷的相互關注能量，卻與後方數位影像的全然靜止，呈現了強烈的對比。舞者身體變動於凝結與流動之間，所呈現的特殊身體，與數位運算的絕對二元所呈現的「動」、「停」截然不同，舞者的靜往往並非之的停滯，舞台上的能量流動與呼吸並未真的中斷。這種對比反而讓後方影像與舞者表現有些扞格，呈現出與《粒子》中獨舞者與後方影像的知覺融合完全不同感受。

從《粒子》到《序列》(雖然節目演出的安排是相反的)，可以看到梅田在《粒子》一作的成功之後，試圖繼續探索其劇場美學可能的發展方向。從獨舞轉變為群舞，《序列》一作透過跨國共制，試圖引入更多的肢體元素，然而不同於梅田自身對於不同舞種的掌握能力，當舞者受限於其自身對於特定舞者的表現方式，例如街舞者常常使用顯而易見的街舞動作，似乎打破了《粒子》一作的視覺融合，突顯出舞者之間的差異。加上後方影像的卡頓，也讓影像與舞台有了區隔，《序列》一作反而像是一個探索的過程，而非未表現出如《粒子》一作精緻的成果。這樣的結果，可能是受限於疫情下的跨國製作困境，編舞者與舞者工作的時間與方式，無法達到動作與技術上的精細調整。但必須讚許的是，梅田跨國共制的嘗試與其持續探索獨特劇場語言的努力，一位編舞者的成功，並非僅是單一作品，而是如何發展出其為人著稱的劇場美學。就此點來說，梅田的嘗試依然可貴。

在有限資源下的扭動：評音樂劇《當金蓮成熟時》中的舞蹈

演出 | 臺北市立國樂團、瘋戲樂工作室

時間 | 2021/1/30 19:30

地點 | 臺北市中山堂中正廳

李宗興 (專案評論人)

近年來，音樂劇（或稱歌舞劇）在臺灣的發展日益蓬勃，不僅多個劇團轉型專門發展音樂劇，許多音樂劇團體也相應而生。更甚於此，公部門如客家委員會、臺北表演藝術中心、高雄衛武營，亦投入資源培養臺灣音樂劇的作品與相關人才，似乎看中了音樂劇能夠吸納更多觀眾進入劇場的商業性質，期望能發展出如百老匯音樂劇般叫好叫座的劇場作品。然而，音樂劇人才的培養卻受制於現有戲劇、音樂、舞蹈分家的劇場人才訓練體系，能夠駕馭於其中兩者即以難能可貴。於是，需要長期訓練並投入大量排練時間的舞蹈，常常成為最容易備取捨的部分。以我數次在臺灣觀看音樂劇的作品，舞蹈常常僅是某一小段落，炒熱氣氛的橋段，而表演者的舞蹈身體訓練，也不足以駕馭複雜的動作，於是整齊簡單的排舞成為容易實行的手法。相對於美國百老匯音樂劇中許多以舞蹈著稱的經典劇目【1】，台灣近期的音樂劇發展讓身為舞蹈研究者的我不禁疑問，舞蹈如何能夠在當今蓬勃的臺灣音樂劇發展中，找到一席之地？

臺北市立國樂團與瘋戲樂工作室合作推出的音樂劇《當金蓮成熟時》(以下簡稱《金蓮》)，找來跨越爵士及現當代舞編舞者彭筱茵擔任副導演【2】，並由其子弟兵陳福榮與彭建銘擔任編舞助理，讓編舞的變化能夠配合王希文的多樣黑人音樂取風，呈現出不同於過往臺灣音樂劇中，舞蹈侷限於短時間炒熱氣氛的角色，讓舞蹈動作能夠成為輔助劇情表達並提供娛樂效果的一環。雖然表演者的身體條件並不若專業舞者，因此無法呈現高水準的舞蹈演出，然而能有此一正向發展，也讓我看到舞蹈在臺灣音樂劇中發展的可能。因此，本文並非探討《金蓮》的文本、性別意識、國樂演奏、黑人音樂曲風等元素，而是著重討論本作中舞蹈所扮演的角色功能，以及力有未逮之處。

《金蓮》以清代小說《金瓶梅》為背景，故具有特色的舞蹈動作適時地補充了角色形象。在《偉人即將誕生》中眾人配合行進曲的節奏踏步，或是在《絕對不要作蕩婦》中潘母

(張嫻芯飾)與足婆(許照慈飾)的身段手勢，都清楚地貼合歌詞欲傳達的敘事，並標示潘家期望金蓮成為傳統婦女的傳統價值。又如潘金蓮(顏辰歡飾)掙扎於自身情慾與傳統婦女道德之時，黑衣人扭動著身軀，呈現誘惑又躁動的形象，彷彿正是金蓮內心的寫照般。這些舞蹈動作並非僅在特定片段中呈現，而幾乎成為所有歌曲呈現時的輔助視覺與身體動覺要素。

此外，《金蓮》呈現多樣的舞蹈種類，企圖貼合歌曲的風格。在王婆(又仁飾)演唱《我不是潘金蓮》一段中，王婆一正一反地擺出手勢，不僅表達了歌詞中「我是潘金蓮、我不是潘金蓮」的正反兩造，也配合帶有雷鬼風格的音樂呈現類似《Macarena》舞曲的拉丁流行舞蹈風格。而在武松(楊宗昇飾)與李春梅(買黛兒·丹希羅倫飾)在踩蜚蠊時，兩人竟踏出了踢踏舞的步伐與節奏，雖然短暫卻也為此一片段呈現出一亮點。而在末段潘金蓮與韓秋菊(管罄飾)讓村民都服下王婆提供的春藥後，配合帶有 Swing 風格的《我蕩故我在》一曲，數位村民也表演出如 Lindy Hop 般，雙腿快速擺動踩踏的舞步，並以此呈現出服藥後的踉蹌姿態。雖然這些強烈舞蹈風格的動作接僅有短短數拍，但考量表演者本身並非長期訓練的舞者，能在短時間中清楚呈現這些舞種，已是值得鼓勵的事。

《金蓮》一劇不同於以往我曾觀賞過的臺灣音樂劇，找來專業編舞者擔任副導演，讓舞蹈動作可以更加融入整個作品，也讓作品能有戲、詞外的不同表現可能，劇中蜚蠊大軍即是一例。當武松與李春梅試圖克服對於蜚蠊的恐懼時，居然有一批身穿蜚蠊裝的表演者站上舞台伴舞，雖然僅是簡單的旋轉動作，但透過走位的編排，呈現出荒唐卻又彷彿歌廳秀、富有娛樂性的舞台演出。根據彭筱茵的說法，這部分並非導演的想法，而是彭筱茵與演員們一起發想的呈現方式【3】。

《金蓮》呈現出舞蹈進入臺灣音樂劇發展的可能，透過帶有特殊意義的舞蹈動作與不同的舞蹈風格，不僅輔助了敘事，也豐富了作品的視覺呈現。雖然可想而知表演者必須付出非常多的心力才能稍微駕馭這些數拍的舞蹈動作，但在剛剛起步的臺灣音樂劇發展上已具有意義。而劇中所呈現的舞蹈動作，雖然多是直接採用容易辨識的舞蹈動作，較少看到編舞者在動作發展上的仔細著墨，或是突破現有框架融入更多舞蹈風格，然而在有限的時間與資源中，這也是無可厚非的手法。只能期望在接下來的音樂劇發展中，相關單位納入舞蹈訓練課程，並且投入資源培養音樂劇編舞人才，如此一來，臺灣才可能發展出如同 Jerome Robbins 所編舞之《西城故事》一般，以舞蹈為人熟知的經典音樂劇作品。

註釋

1. 有關於美國百老匯音樂劇中，舞蹈的風格使用與編舞手法的戲劇效果之實例，可以參考刊登於「菜市場政治學」的拙作〈百老匯歌舞劇很(不)政治：Hamilton: An American Musical 的歌舞與政治〉，<https://whogovernstw.org/2020/09/03/tsunghsinlee2/>
2. 必須表明的是，因我與彭筱茵的私交，故約略知曉其參與《金蓮》的發展，然於此文中，我盡力以舞蹈評論者，而非熟識友人的角度，討論舞蹈於此音樂劇的表現與功能。
3. 我與彭筱茵於 2021/1/30 透過臉書訊息的對話。

在《Kidult》中想像「尚未長大」

演出 | 許程崑製作舞團

地點 | 兩廳院實驗劇場

時間 | 2021/1/9 19:30

李宗興 | 專案評論人

圍繞著「長大」這一個容易取得共鳴，卻又容易落入俗套的主題，編舞者許程崑呈現出童話般的「尚未長大」意象。正如舞名「Kidult」—kid (兒童) + adult (成人)—所示，許程崑企圖描繪一種成長的中介狀態，並作為不同年齡層觀眾都有可以取得共鳴的舞蹈作品【1】。《Kidult》以充滿童趣的舞台布置與裝置、懷舊而幽默的動作設計，引發觀眾的笑聲。然而在笑聲之後，這個持續長大的 kidult，又該如何面對從來不若想像中般童趣的世界？

對許程崑來說，成長並非是時間的前進，更可能是身體經驗的更迭。舞作開頭，燈光在地上映出蜿蜒交錯的路徑。許程崑沿著這些路線或趴、或滾、或模仿動物、或趴低姿態撲抓蟋蟀，甚至是擺出現代舞基本訓練的姿勢。這些不同的動作姿態，不僅反應了其自身成長的身體經驗，同時也暗示了其所描繪的成長路徑並非直線，而是錯綜複雜的交纏。

然而，開場中複雜化的成長路徑，並未在後續段落中反映出深刻的探索。許程崑與陳智青兩位舞者，宛若演出兒童劇般，以誇大的默劇動作，相互溝通、一同嬉戲。從捉迷藏、造飛機、到「頭兒肩膀膝腳指」，宛若天真爛漫的兩小無猜。他們戴上怪獸頭套，扛起巨大的雲朵裝置，互相追逐，彷彿成長從未發生。這一系列的兒童劇演出，表現出的浪漫懷舊情懷，滑稽地引人發笑。

相對於觀眾的發笑，「成長的複雜」卻從未發酵。雖然後段，對比戴著頭套的許程崑依然天真的姿態，陳智青在跑步機裝置上疲累地奔跑，彷彿被時間推著不斷前進，無法回頭地長大了，然而如此的「成長」直線概念—從童趣的天真爛漫到疲累的社會經驗，似乎並未跳脫懷舊情懷的後現代想像，意即一種對於過往時光的無限懷念，彷彿在現代化來臨之前，生命的過程都是美好而沒有任何困難；彷彿所有的兒童都如此天真無邪、無憂無

慮，沒有兒童曾經經驗傷害、破碎、痛苦、分離；彷彿對於「兒童」的單一想像，成為一種取代真實生命經驗的純粹真實。

儘管未見清晰而深刻的議題探索，兩位舞者的舞蹈技巧令人驚艷。當巨大的雲朵升上天空，發出炫目光芒並噴出白煙，兩位舞者彷彿脫去了人類的形象，成為某種狀態的實體。兩人保持接觸，不斷於對方身上翻動，彷彿成為一體，似乎呈現了某種成長與褪變的成年儀式。他們相互從腰間、從肩上、從後背翻動，不斷地協調兩人之間的平衡，所依賴的「接觸」技巧，清楚地呈現出許程歲多年的接觸即興訓練與探索。如此高超的身體技巧累積，不正是經年累月的付出，所構成的成長痕跡？而許程歲那一句以氣音說出的「我真的好想長大」，不正是希望看到這樣的成長？

「成長」作為一個人類共有的個人生命經驗，的確容易取得觀眾的共鳴。然而，「共有」往往僅是一種想像，這種想像抹去了每個人不禁相同的成長經驗，成為一種取代真實的「擬像」(simulacra)【2】。舞作名所示「尚未長大」的中介狀態，除了懷念過去、期望未來，有什麼更值得發人思索的樣貌？在實驗劇場演出的《Kidult》，試圖線性地呈現出兒童的天真對比成人的複雜。這種浪漫懷舊情懷，除了讓觀眾享受一場無壓力的觀舞經驗，是否還有可能給予觀眾、給予舞蹈更多「實驗」的可能？

註釋：

1. 許程歲在其個人臉書，公開的貼文中表示：「下次這齣可能就變成成人版跟親子版兩種囉！」由此可知，其有意圖關照的觀眾對象，不僅是成年人。
2. 「擬像」為哲學家布希亞所提出的概念，意指人們對於某種社會現實的單一想像取代了真實發生的社會經驗，最為人所知的例子即是迪士尼主題樂園所建構的夢想世界。

「白色」的節奏，普世想像的《共狂》

演出：李貞蕙、Dutch E. Germ、柏霖 PoLin、壞鞋子舞蹈劇場

地點：2021.10.30 19:30

時間：桃園展演中心

李宗興(專案評論人)

撤下翼幕、天幕、甚至沿幕的赤裸舞台上放著爵士鼓組，垂降板空的燈架搭配消光黑的舞台水泥結構與線路，《共狂 Ride the Beat》(以下《共》)令人直接聯想到硬核(hard-core)的演唱會會場。編舞者暨舞者李貞蕙，與音樂設計兼鼓手 Dutch E. Germ 合作，以強烈的節奏帶領肢體，企圖提供觀眾一個疫情下壓抑情緒的出口。【1】然而，在這樣的企圖下，我嗅到了一種將歐美社會脈絡普同化的危險。不論是搖滾、疫情與社會批判，當歐美所經歷的歷史與當代情境，和台灣觀眾所感受到自身情境的有所不同，這樣的搬用是否能有預期的效果？抑或可能帶有另一種文化殖民的痕跡？

《共》舞作中，敲擊爵士鼓所發出的激烈鼓聲節奏，搭配舞者兼歌者柏霖 PoLin 帶有迷幻感滑音的人聲旋律，讓我想到了歐美 70、80 年代之際的末日金屬搖滾樂。這種末日感呈現出 COVID-19 疫情下，全球人民身處的無助與無力感，更是一種看不到盡頭的精神與信念毀滅。舞者訝異地看著自己怪異扭動的肢體，彷彿無法控制地跟著音樂節奏兀自動了起來。隨著節奏的加強，動作益趨劇烈。直到舞台上降下彩色眩光的巨大藥管，彷彿天神降臨般，以救贖之姿瞬間吸引所有人的注意。於是，舞者們停下了動作，受到了莫名神秘的吸引而趨向光亮，相互擁抱、安慰彼此。

然而救贖的敘事並未成為圓滿結局而停在此處。李貞蕙透過舞者的再次動作，質疑了救贖的可能。當舞者從相互擁抱漸漸轉為相互推擠拉扯的暴力，並再次隨著節奏精疲力竭地揮舞雙臂，直到所有物件降下，舞者在瀰漫的煙霧中慢慢退到赤裸舞台的最後方，在視覺上不停地縮小、失去光亮，遁入煙霧與黑暗之中，彷彿末日與毀滅並未因解藥的到來而停歇，又或者解藥才是真正的暴力，假救贖之姿，行控制與毀滅之實？

舞名中的「共」，似乎暗示了一種人類普世界皆同、「共有」的傾向，彷彿不同時空的人們

對於強烈節奏的反應，基於一種根植於人類的基因。我戴著口罩、規矩地坐在觀眾席，看著一樣坐在觀眾席的其他觀眾，腦中浮現出硬搖滾演唱會，台下觀眾跟著跳、叫的投入場景。相較於搖滾樂跨越舞台的激情，坐在表演廳觀眾席的觀眾似乎保持著安靜的距離，靜靜地看著台上的演出。這種激烈搖滾樂的興起，與歐美年輕世代當時對於國際政治、社會控制等強烈不滿有關，除了尋求情緒上的出口外，也強烈地批判社會現狀。《共》以此搖滾節奏的歷史，不僅是作為情緒出口，似乎也具有歐洲社會對於疫情下政府控制擴張的批判意圖。然而，這樣的批判在台灣觀眾眼中，似乎鮮有「共」感。當台灣政府以嚴格的邊境控制及無孔不入的社會監控(實聯制、手機訊號監視)，讓台灣的疫情晚於世界一年多才小程度爆發，又於三個月後迅速控制下來，劇場觀眾得以回到劇場觀看演出，台灣觀眾似乎無法對於演出的批判有所共感。當搖滾樂的強烈節奏所欲提供出口的壓抑情緒並不若歐美經歷年餘的封鎖般強烈，當台灣民眾對於政府的防情措施感激多餘批評，源自歐美的搖滾樂就可能只是一個被創作者想像為普世「共」有的「白色」文化，即是一種被視為不屬於特定文化、普世共有，但其實是來自歐美特定時空的文化產物。

以節奏牽動觀眾情緒的編舞手法，讓我不禁想起舞評前輩陳雅萍在評論雲門舞集《薪傳》的文字：「原始撼人的聽覺震動不僅烘托出舞劇粗曠而大氣的格局，也驅動舞者們以更大的能量投入集體的舞動，帶動觀眾沸騰的熱血與情緒....這共同的心跳穿越了時空，也穿越舞台與觀眾間的界線」。**【2】**同樣強烈的鼓聲，相似的企圖，在不同的時空脈絡下，有著不甚相同的效果。我並非認為台灣沒有搖滾樂的歷史，然而所有文化實踐都必然有其時空背景。當來自歐美的搖滾樂被不假思索地當成了普世「共」有的，是否忽略了其進入不同社會場域的不同脈絡？而其所帶有的批判性，被去脈絡化地帶入不同社會，是否忽略了不同社會所經歷的不同情境？《共狂》中，台上與台下「共」了甚麼呢？

注釋

1. 《共狂 Ride the Beat》節目單之介紹。
2. 陳雅萍。(2003)。〈舞台灣的歷史，跳先民的故事—《薪傳》〉。《雲門·傳奇》。台北市：金格。