

✓ 演出：速狐計畫
時間：5/18/2017
地點：北藝大舞蹈廳
文 張懿文（專案評論人）

本次展演「速狐計畫」，名稱典故來自英文“The quick brown fox jumps over the lazy dog”，這是一個著名的英語「全字母句」（包含有字母表中所有字母並且言之成義的句子），常被用於測試鍵盤是否故障，而此展演名稱或許也暗示了：用一個晚上演出包含了最少重複主題（五支來自國內外不同風格編舞者舞蹈作品）的挑戰性。

這次演出的重點，是受邀來台的德國現代舞蹈家Henrietta Horn和英國舞作重建專家Susan Barnett，駐校指導學生演出德國現代舞先驅瑪麗·魏格曼（Mary Wigman）的經典舞作《死亡之舞II》（Dance of Death II），由於此機緣特殊，本文也將論述焦點放在《死亡之舞II》上。

瑪麗·魏格曼／《死亡之舞II》重建者／Henrietta Horn 排練指導／Susan Barnett

舞台左側有現場敲擊樂器設備，舞作一開始，在簡單的舞台上，幾位舞者膝蓋彎曲折起，前後交織躺在上舞台的地板上，第一個段落是死神的獨舞，戴著面具、穿著綠色的袍子、位在正中央位置的死神，在音樂聲中甦醒，他的動作簡單流暢，有著早期現代舞的質樸風格，舞蹈移動與音樂之間有著緊密單純的聯繫；隨著音樂進行，在第二個段落中，左右兩側幾位戴著面具的死者（遊魂），身穿紅色、紫色和灰色系的袍子，也一一被召喚著醒來，從地板上站起身，轉頭向觀眾看，這個段落象徵著四個死者被死神招喚醒來，在舞台空間中如遊魂般走動；緊接著第三個段落，唯一一個還躺在地板上的舞者，象徵著「還未死亡之人」（not yet dead），終於被死神喚醒，她的衣著與其他死者不太一樣，是唯一一個黑色袍子上還有金色條紋裝飾的舞者，而當其他死者的身體都被袍子全部掩蓋，這位「還未死亡之人」卻露出了手臂的肌膚，或許暗示某種生命依舊存在的肉身性，她開始的動作遲緩有如老人，時而平面性的以2D方式左右移動，讓人聯想到類似俄國現代芭蕾舞家尼金斯基《牧神的午後》中著名的平行移動姿勢¹，又在現場左側敲擊音樂轉變劇烈時，開始大動作的跳躍，而四周已死的遊魂們，也在兩側對稱排列一同舞蹈，在最後一個段落的鐘鼓聲中，所有的舞者都再次躺到地上，綠衣的死神獨自在右側凝視這一切，燈光暗下之前，死神已將所有的亡者都征服了。

在這首舞蹈中，每位舞者都戴著面具，這個道具似乎成為一種表現的媒介，例如死神的面具跟其他人不一樣，有較多的裝飾性如皺紋般的條紋和類似骷髏的嘴形，隱喻著貪婪的氣質，他的動作風格也和其他舞者略顯不同，較有掌控性的力道。而當舞者的身體被布覆蓋住，他們的身體也逐漸轉化為一種「物」的形象，暗示了人成為一種抽象形象的可能。而整首舞作中最为有趣的角色，或許是「還未死亡之人」，這個人物原本是魏格曼本人親自跳的角色，她的動作和死神動作形成對比，姿態是拘謹凝結的，也透過更形式化的舞姿來跳動，而這樣的動作質地，彷彿暗喻了此人被某種力量所驅動，而非透過自己意志行動的彌留恍惚狀態，在這個象徵中，死亡似乎只是一個中介的過程，而不是一個確定的事實，只能想像而無法確定，他的動作表達了在臨死交界處的掙扎。而在最後集體死亡的舞蹈中，身體展現了再次復生的概念，肉體的倒下象徵了決定了一切的最後一口氣，整支舞富含哲學思考般的對話關係，在舞作中身體透過單純直接的表現形式，暗示了生命非單一化的概念，將死亡過程中的未知想像，也是不確定的狀態舞動出來。

「死亡之舞」這個主題，本來是關於死亡普遍性的晚期中世紀寓言，也是中世紀以來繪畫、雕塑跟文學中受歡迎的題材，在許多中世紀繪畫作品中，以人體骷髏頭作為死神的形象，死神與各種階級的人一起牽手跳舞，暗示不管人的生命佔有什麼樣的階級與財富位置，死亡終究統一切，因為在預言之中，死亡是不可避免的，不管暴力或和平，是期待已久或突然發生，死亡最終都會降臨在每個人身上，而這個普遍主題，在戰爭和社會動蕩的時代變得更佳吸引人。特別是表現主義藝術家用它來暗示第一次世界大戰所

¹ 尼金斯基版本的《牧神的午後》發表於1912，而魏格曼的《死亡之舞II》則是發表於1926年，這種舞者在空間中平行位移的姿態並不常見，也因此極有標誌性。但魏格曼《死亡之舞II》中平行移動的手臂姿勢較為開張舒展，和尼金斯基版本的《牧神的午後》中牧神手軸緊縮，手指分叉略顯神經質的內縮氣質不盡相同。

帶來的災難性破壞，或許也暗示了藝術家對戰場和謀殺行為的控訴，但在魏格曼的作品裡，死亡駕馭一切和所有人皆臣服於死神的普遍性並未被強調²，她所重視的，似乎更是個人性與群體性之間的協調狀態，或是在死亡還未完整達到之前，那中介的不確定過程。

本支舞的重建者Henrietta Hom在座談時提到，魏格曼曾在1910-1920年代編創了數個版本的《死亡之舞》，但是在錄影技術尚未普及的20世紀初，《死亡之舞II》並未留下錄像紀錄，音樂曲譜也已失傳，僅有不到十張的照片和不知作者名的舞譜紀錄，使得舞作重建工作需要從繪畫等基礎文獻的考察出發³，也因為沒有紀錄所以只能「重新發展」，根據照片、繪畫、文字等視覺意象，用舞者的身體去感覺姿態的內在底蘊，重繪舞蹈動態和視覺意象之間的關係，而現場伴奏的實驗，讓舞者沒跳舞時就在現場打擊音樂，也是根據原作的設定而來。重建後的作品展現了表現主義藝術對變化、抽象、扭曲的美學觀，無視傳統美感標準（例如平面動作，和往後跳的雙腳雙手開合動作等），運用哲學傾向思考（人之將死卻又尚未到達之時），也表現了表現主義藝術家對死亡議題的關注和內省性。

林立川／《逝去的時間》

姿態美麗動人的現代芭蕾，男女角色間的性別關係，在托舉的動作中明確表現。舞台燈光的巧妙使用，如舞者在台上推移劇場燈，或是頂燈從空掉落，在舞台上畫出危險的弧線，而燈光隨著螺旋揮轉照射在落單的女舞者身上，她形單影隻癱在地板上的身影，更顯纖細，留下令人印象深刻的視覺意象。

林祐如／《就在》

分割切斷的肢體動作，與身體不甚和諧的扭曲，略帶神經質的感受。開場男女舞者從觀眾席走道竄出，以類似國標舞的雙人互動，和些微僵硬有如人偶般，以關節為軸心的動作，用戴著手套的雙手打開舞台布幕，開啟了一齣舞劇的第一章。作品不論是動作語彙，音樂選擇，皆充滿了當下性與摩登的時代感，顯現了年輕而躁鬱不安的氣息。

林懷民／《行草》選粹

林懷民的經典作品，因為現場燈光調度的關係，只能以實驗性的簡單打燈版本呈現，即是如此，在地板上映照著書法線條光線的空間中，舞者以武術和太極導引的身段，身體意象性明確，讓人遙想索緒爾語言學之中意符(Signifier)與意指(signified)之間的連結，一個動作、就是一個筆畫，身體好似被文字所乘載的知識所銘刻，文字也在身體舞動中活靈活現而充滿朝氣，而在下一個黑白色調對比的段落，男女舞者俐落的動作深具氣勢，在群體左右和諧的對比中，充滿體現用身體詮釋書法的抽象美感，既表現了藝術家對中國古典美學的精鍊理解，也讓人感受到國家級編舞者的重量。

李華倫／《of Any If And》

一開場，在宛若美術館空間的白方塊色調中，舞者堆疊有如裝置藝術般的擺設，而劇場燈光巧妙映射在地板上，描繪出塊狀與片狀的切面，帶來明亮清爽有如玻璃折射般新潮現代的時尚感。編舞家由威廉佛塞「即興系統」概念出發，讓舞者嘗試俐落清楚的明晰動作，整首舞有著乾淨明晰的質地，彷彿讓人離開了漆黑神秘的劇場，進入到另一種明窗淨几的當代城市日常。

✓ 時間的痕跡《微舞作》

演出：陳武康、林祐如、劉彥成

時間：2017/06/04 14:30

² 相反的，同樣和魏格曼拜師於拉邦(Rudolf von Laban)的另一位德國表現主義大師柯特尤斯(Kurt Jooss)，在其著名的反戰作品《綠桌》中，同樣用了很多戴著面具的舞者來表現死亡的議題，這支作品就比《死亡之舞II》還要更明顯揭示死亡作為最後審判一視同仁的中世紀「死亡之舞」主題。

³ 請參考此網站，詳細介紹橋派畫家Ernst Ludwig Kirchner畫下Mary Wingman《死亡之舞II》的演出紀錄，所以現在才有辦法還原當初魏格曼《死亡之舞II》的服裝設計 <http://myartguides.com/exhibitions/mary-wigman-dance-of-death-mary-wigman-in-the-works-of-ernst-ludwig-kirchner/>

地點：國家劇院實驗劇場

文 張懿文（專案評論人）

《One dance, one dances, one danced》

十二座紅色烤燈管同時點燃，舞者陳武康站在左舞台，赤裸而行，遲疑踏步、前進後退、在地板一張橫長的紙上左右擺動，從腳底出發到腳掌、膝蓋抬起，時而走路、時而跳步蹲下，而上手臂跟隨著手腕和關節移動搖晃，層層累積身體勞動的厚度。沒有聲音的劇場也隨著時間的推移，開始聽到舞者因動作而發出的喘息聲。陳武康以不同的移動方式，時而正面向背後扭曲，雙臂張開呈現妥協的犧牲意象，時而向上跳躍，彎下身癱在地板上，慢慢躺下緩緩轉圈，從右舞台再爬回左舞台，身體在地板的紙上留下了書寫的痕跡，汗水以身體暈染出舞動的軌道，在燈熄滅前，舞者成為畫筆，藝術的線條在勞動中成為可能。

演後座談時，有觀眾提到這個作品讓人聯想到十九世紀末攝影師Eadweard Muybridge的系列實驗攝影，Eadweard Muybridge讓人最印象深刻的作品是拍下馬在奔跑中的連續動作，但他也曾拍攝一系列人體移動中的片段；陳武康的作品或許沒有像Eadweard Muybridge那麼強調科學觀察，但他從單人表演中表達了一種對舞蹈的觀點：舞蹈從舞者出發，從過去層層訓練逐漸累積到當下的質地，每一次的現場演出皆包含了對過去的沈澱，這支舞既是在觀想已逝的時光，又像是回到起點，靜待下一次開場。

《朵朵》

這支作品的燈光、音樂與動作，皆讓人聯想到浸在水中的人體，彷彿漂來漂去、也載浮載沈的心情。昏暗的舞台上，漫射光灑下，舞者林祐如身穿白色的長袍大衣，在恍若迷霧森林裡移動、凝視、尋找，在鼓聲響起時，她往地板癱下，起身後半身側彎傾倒，隨著音樂逐漸放大，她的動作也越顯急促，時而伸手撫摸自己的臉龐和長長黑髮、時而手部揮動、旋轉、向上直視。直到四周的聲音像是水中氣泡向上漂浮起時，她的觸碰也開始趨緩，手指仍是以略微神經質的方式拉扯，而跳躍時好似身體從關節處對扯，手、腳、軀幹和脖子顫抖，踮起跳躍之間，身體向後仰的顫動宛如被不知名的力量操縱，在一個瞬間的止息後，她蹲低抬頭，雙手握圈放在眼前向外好奇窺視，呼應了舞作一開始的四周探尋意象，而後手緩緩滑過臉頰，身體從牆面躺向地板，整個人趴在地上，燈暗。當場燈再次亮起時，光照下的白色地板映照著林祐如孤獨的影子，她蹲在上舞台，半蹲起身旋轉、單腳重心、凝視著手中的光線，在結尾抒情的音樂聲中，觀者彷彿也跟著林祐如渡過一段生命的過程，那是追尋，也是回首，結尾處仍舊期待看見希望。

《怪獸》

這支作品滿物質性，還沒開場，工作人員已將椅子、電話、擴音機，紙包著大球、光照燈、麥克風，司令台的廣播儀器一一搬上舞台，而這些物件唯一的共同之處是：他們都是白色的，還有一個黑絲襪矇住臉的物體（一個人）——他也是白色的。

在跑馬燈映照著「未完待續」的字幕中，舞台兩側天花板開始傾倒下無止盡的白色煙霧，粉塵在實驗劇場瀰漫，包圍住觀眾，眼前是既黑又白的灰色模糊，而旁白喃喃自語著：「在時間中是感覺不到時間的.....只有在過後才感覺得到時間原來已經流逝.....」。從右舞台出現的舞者劉彥成背對著觀眾向後，彎身手指扭曲，他張口咬起了地板上的白色大圓球，咬著它在地板前進，或是手支撐地板，臀部做出波浪舞的移動。他與圓球玩了好一會兒，直到黑絲襪矇住臉的物體靠近，撕開了包裹著圓球的白色紙張，原來裡面是舞廳天花板上常見的圓形霓虹彩球燈，霓虹燈升上，閃耀四射的光芒，在昏暗的舞台中，這顆圓球耀眼的光芒好似獨立的小宇宙。而黑絲襪蒙面的物體繼續扯開另一個白色包裝，裡面是雞腿，雞腿召喚著另一人的口腹慾望，黑絲襪蒙面物體拉著雞腿牽引著劉彥成移動的方向，直到他咬下再用力吐出雞腿，此時旁白人聲碎唸著關於小時候端午節楊麗花的印象，凌亂的舞台視覺意象繽紛，文本更充斥在人聲和跑馬燈之間，目不暇給。當兩側的霧氣再次灑落，紫色、桃粉色和黃色的光映照在煙霧中，劉彥成的手前後晃動像是在做健康操，他穿著類似中山裝的白色上衣，比手畫腳一番類似武功、馬步、小五花和雲手的片段過場，又不時來回蹦跳、側踏、撫觸手臂、或手腳左右如鐘擺般的來回搖擺、甚至在舞台上快步跑了一圈圓場，四周雖仍是一片煙霧瀰漫，音樂卻轉向柔和古典芭蕾般的曲風，劉彥成一邊躺在地上緩緩朝右舞台移動，一邊慢慢脫下上衣、褲子、襪子、內衣和內褲，爬行回到演出一開始的右舞台洞口，而台上的跑馬燈仍舊閃爍著天氣預報的訊息，口白也轉為氣音嗶聲的喃喃低語：爸爸媽媽小孩生出來好好看，手腳耳朵鼻子嘴巴都好好看....

《怪獸》一舞用類似循環(loop)倒敘的手法，找尋時間經過後重新回首的過程（這似乎也是「微舞作」三支舞的共同主題），從生活中的物去篩檢，每個物件仍舊充滿了尋常脈絡中的意義，而煙霧的處理好似冷凝嚴肅，卻又是同時充滿了混亂曖昧，若舞作試圖從回憶中來尋找「怪獸」被養成的過程，那被黑絲襪遮住臉的物體，作為一個活生生的表演者（人）卻刻意被去人化，甚至連謝幕時都靜止不動成為背景，這讓人疑惑又不安的調度，或許正是本舞最冷眼看世界的表達。

✓ 沉浸式展演與開放詮釋《嗨歌三百首》

演出：陳彥斌（創作概念暨策展人）

時間：2017/05/21/2017 13:00-17:00

地點：北師美術館

文 張懿文（專案評論人）

Masingkiay（阿美語，意為瘋癲地、神經的）。

你將是我們的客人，透過作客的行為，我們與你認識、交流並分享。於有限的時間裡，共同經營這段或長或短的關係，在你和我身上、在美術館的空間中，留下生活軌跡。

『我們，曾經瘋狂地，一起，在這裡。』

——《嗨歌三百首》策展論述

開幕第一個週六徹夜通宵，臉書同溫層的臉友開了現場直播，既有壯觀眾人手牽手共舞，又有令人稍許吃驚的殺豬祭拜儀式。星期日才進入美術館，一樓的服務人員指引著參觀者寫一張自我介紹的問卷，上面列了兩個簡單的問題：「自我介紹：About Me、我覺得原住民都 I think indigenous people are all.....」，這張紙意圖誘惑著參與者跳入描繪原住民刻板印象的挑戰中，讓人馬上感到些許不安。

走進二樓展場，左側是一個西方樣式的長方型宴會餐桌，右側則是用台灣啤酒罐子堆疊出來的裝置藝術，本預期的是一夜未眠精疲力竭的眾人，沒想到入口玄關處一個熱情的演員，一見到人進入，馬上大聲地吆喝招呼：「歡迎～來～你要喝什麼？這邊請！」一位年輕的阿美族原住民被指派來招呼我「這個客人」，請我自己找一個牆面貼上之前寫好的問卷，連忙找了一個被成堆國農鮮乳的紙盒遮住的地板角落，貼上寫著刻板印象的紙條，希望沒有人看見，心理感覺頗為羞恥。轉身坐在台灣啤酒黃色塑膠置物籃倒放的椅子上，他告訴我「還是有人寫原住民都騎山豬上學啊」，又補充說這是一個好的開始，因為來者是客，透過交談打破既定印象，溝通才是化解誤會的第一步。

既然是難得可以和原住民聊天的機會，忍不住記者魂上身，叨叨絮絮開始一連串提問，卻又不時憂慮自己所處的位置，為什麼作為「客人」可以理所當然地問問題，這「交朋友」不該是雙方互惠平等的關係嗎？聊天的空檔，入口玄關處的演員開始呼喊著上菜了，原來是山豬肉來了，保力達B也開始供應，趁著大夥兒忙進忙出的空檔，終於有時間定下神來仔細觀察四周：這個美術館充滿了物質性，國農牛奶的包裝紙盒和台灣啤酒的罐子和紙箱在四周錯落有致，而台灣啤酒罐裝材質在弧面中閃閃發光，也隱約透露類似當代普普藝術家Jeff Koons雕塑作品的質地【1】，這些品牌商品數量龐大擺放成堆的集體感，也讓人聯想到普普藝術家安迪沃荷系列商品（如康寶濃湯或可口可樂）的大量複製絹印版畫，放置在美術館的藝術史脈絡之中，普普藝術是擁抱消費物質社會的享樂主義，然而，在北師美術館的展演脈絡中，這些物質性，卻與天花板上佈置的紅藍白工地塑膠棚布、拉電纜線的木頭桌子、和台灣啤酒裝箱的黃色塑膠籃倒掛椅子，構成了一個劇場般的生活日常。

導演陳彥斌是下一個談話的「主人」，阿美族的他提到了從小待在親戚家的記憶，開雜貨店的小房間裡，塞滿了空間的物件成為他的日常，在這個美術館的空間裡，他打造了小時候的「家」之印象，參觀者都是來參訪的客人，因為想透過親身互動體驗的過程，去達到溝通互動、交流與認識的可能。隨著展演時間的推移，水、國農牛奶、保力達B、花生、闖豬肉（siraw）、muna（糯米飯）、台灣啤酒、bula（米酒）等不同的酒水飲料和食物也依序上場，陳彥斌為我做了原住民特調：保力達B+國農牛奶，味道很是奇特，像是中藥混合牛奶的氣味，而配酒的山豬肉和糯米飯則是嚼勁十足，滋味極佳，陳彥斌說他從莎士比亞的作品《仲夏夜之夢》得來靈感，在此所準備的豐盛食物、飲料都成了魔法，暗示著某種新的契機和不可思議的發展。

太魯閣族TAI身體劇場團長瓦旦·督喜，雖然不是這次演出的演員，特地花蓮趕來台北觀展的他，仍表示自己也是這個場子的「主人」，還拿著掃把作勢清掃，卻被陳彥斌給請到這桌坐下，便開始討論之前TAI演出和在台北當代藝術館展出的同名作品《織布：男人X女人》。瓦旦·督喜說在自己的部落裡，織布是已經遺失的技藝，而男子織布更是禁忌，但他認為在織布中，有某種超越了殖民時期影響，而在身體勞動中被保存下來的「語言」，不但是技術，也是圖文技巧，乘載了歷史的份量，他提到在織布中使用的植物染，不會傷害土地，可以分解，保留了與環境和諧共存的關係，而在織布之中，原民的記憶成為體現的知識，具有重量，充滿文化的脈絡，是一種互動的關係。也聊了他在不同部落間田野調查時的謹慎小心態度，他堅持在儀式中不要翻譯，等結束再翻，因為這樣才可以同時性的感受語言真正的意義，不要讓儀式的身體性語言被中斷。

瓦旦·督喜也提到自己才剛從澳洲的第一屆原住民藝術家聚會中回來，這個活動有來自紐西蘭、澳洲、威爾斯、大洋洲上不同島嶼上的原住民，聚集在一起討論他們身為原住民的共同身份，主辦單位還安排了一場「原住民高峰會」，只有血統上具備原住民身份的人，才可以參加此會議，討論何謂原住民角度。有趣的是，因為這些原住民大部分是被英語系國家殖民，所以彼此之間英文溝通無礙，但瓦旦·督喜身為少數幾個非英語系殖民國家的原住民，反而一直處在狀況外，不知道其他人到底在談論什麼，所以最後一天的藝術家作品呈現，他便以此為題，演出了一個即使在無法溝通的狀態下，「總是被要求後，還是能按照指示做出什麼」的作品，他說好像一直以來都是這樣，就是有點搞不太清楚的狀態，但還是就只好去做了，這語帶談諧笑意，細細思索之下卻覺得有些諷刺哀傷。

聊天過程中，參與者來來去去，喧囂吵雜的交談聲是背景音樂，不時有定時地齊聲歌唱，或是隨性自發的小小樂舞演出，今天一個參與者剛好生日，一旁的原住民演員開始齊聲唱歌呼喊，舞動雙臂和雙手，在拍手歡聲中，邀請這個女生坐在椅子上，四個人一人一角把椅子抬起，上下擺動好不熱鬧，在四周的鼓鬧喧嘩聲中，彷彿還真有一種入戲的真實感。在這真實與虛假交錯、人生如戲、戲如人生的沈浸式

(immersive)演出中，演員和參與者的角色不再清楚界定，詮釋權也一併交予觀眾，每個參與者都會根據自己的提問和原先的立場，得到不同的分享和感想。

那麼，在美術館這個作為傳承文化轉譯並保存檔案的空間中，如此充滿參與式美學和沉浸式體驗效果的展演，究竟回應了怎樣的藝術脈絡？一入場左側的長方形餐桌，似乎是個可以切入的討論點：陳彥斌說他特意選擇這個餐桌，擺設了十二張椅子和餐盤，刻意少了一張似乎可以呼應藝術史上重要的繪畫主題「最後的晚餐」，他描述著在餐桌上擺著西式的餐盤和餐具，但在放上原住民的傳統食物之後，還是要用手直接取用，暗示在殖民現代性的發展過程中，在看似現代的外表下，依舊是保留著自身文化的精神底蘊。而這個餐桌的宴會意象，也讓筆者聯想到當代藝術家朱蒂·芝加哥（Judy Chicago）最負盛名的裝置藝術作品《晚宴》（The Dinner Party），這件女性主義藝術的經典代表作，是一件龐大的三角形晚宴餐桌，桌上分別寫上三十九位女性藝術家名字（三角形每邊各13個座位），暗示從古至今表現卓越，但被藝術史所忽視的傑出女性藝術家，並以大量被西方藝術史貶低為女性化的工藝藝術，如彩繪瓷陶、刺繡為主題，在桌上放著類似女性生殖器的裝飾性圖案和雕塑所製成的花朵餐盤，這些造形象徵的意義不言而喻。

《嗨歌三百首》入口處的餐桌，彷彿與朱蒂·芝加哥的《晚宴》在藝術史上互文呼應：朱蒂·芝加哥以晚餐做為主題，一方面表揚了女性數千年來在家務中所做的奉獻犧牲，另一方面也要喚醒婦女勇於挺身而出，創造屬於女性的藝術歷史；而《嗨歌三百首》從西形式的晚宴桌到拉電線纜的木頭桌，帶領著觀眾從美術館的藝術脈絡進入劇場，從長期以來在漢人所建構的歷史中，被侷限在特定環境符碼的刻板印象（米酒、山豬肉、台灣啤酒、塑膠工地帆布、拉電線纜的木頭樁，「你認為原住民都....」等）中解放，一方面重新讚賞了自身的文化物件，並邀請觀眾一同瘋狂（Masingkiay）談心交朋友，另一方面也跳脫了人類學式原住民展演或觀光娛樂演出的既定模式，創造了一個屬於原住民的新展演形式。這個在美術館空間的藝術展演計畫直指問題重心，讓參與者直接檢視並面對自身對原住民的刻板印象，雖然氣氛歡樂愉悅，但企圖卻十分雄偉，在長達一個月的展期中，參與者的自省和反思成為可能，這不僅僅只是《仲夏夜之夢》裡虛無飄渺魔法夢境的曇花一現，而是開啟了一個新的詮釋空間，一個可以讓「客人」去關注理解「主人」的可能性。

註釋

1、例如，Jeff Koons的《氣球狗》（Ballon Dog）那閃亮平滑的不鏽鋼亮面造型，跟台灣啤酒鋁罐材質那閃爍的亮面圓弧造型，比較兩者如本文正文所述的象徵意義，似乎有對比性。

2、在展演中，一直被強調的「客人」和「主人」身份，似乎也暗示了原住民作為台灣真正主人和漢人作為「settler colonizer」的身份。又如瓦旦·督喜並不是這次演出的演員，但也可以瞬間置換自己的身份變成演出中的「主人」，如此看來，「主人」的身份似乎是以對原住民的身份認同和知識體系的理解來達成。

✓ 當「表演」發生時《一個人的美術館—寂靜敲門》

演出：葉名樺

時間：2017/04/20

地點：國北師美術館

文 張懿文（專案評論人）

《一個人的美術館：寂靜敲門》是編舞家葉名樺與藝術家董育廷、晟和趙卓琳合作的展覽作品，在北師美術館中「演出」，在此之前，葉名樺已將同名題材在劇場中呈現，而這次在北師美術館中的演出，作品「脫離劇場於美術館的再言說，創造屬於觀者個人的感知經驗」【1】。藝術家在這結合演出與裝置的美術館空間中，對表演的概念提出前衛的想像：表演的界線究竟在何處？表演的現場性可以發生在何時？當參與者自己就是表演者時，這樣的演出還可以算是劇場的概念嗎？

編舞家從法國數學家龐加萊（Jules Henri Poincaré）的「如果自然不值得去認識，生命就不值得去認識」出發，和此前在北歐駐村的經驗獲得靈感，葉名樺在現場座談時提及，在雲門舞集面試獎學金的時候，滔滔不絕論述著想要實現的計畫，而林懷民淡淡一句：「出去什麼都不用做，就是去過生活。」葉名樺描述著在北歐雪地裡，冰雪晶瑩的光線是如何的反射、在短暫的日光結束後，看見滿天魔幻的極光，感受到在地人真實緩慢過生活的步調，浸淫在地景和天空瞬息萬千的變化之中，出自對大自然風景的崇高禮讚，而體驗到人與環境的關聯，藝術的價值，似乎也在這接近表現主義式的情感中產生，藝術家突然感覺到「準備好了」。

此前劇場版的《寂靜敲門》以「冰」為創作主軸，在三小時的作品中，觀眾可以感受北歐冬日陽光的變化，如同藝評人紀慧玲在〈身體如此成為風景——《寂靜敲門》與《野外》的身體感／觀〉【2】一文中描述：「身體的移動創造了空間...表演者移動的位置，創造了觀看焦點，聲響與音樂也引導觀眾逡巡整處空間，但多時的節奏是緩慢稍停的移動，移動反而延滯了空間。可以說，身體布置了空間，或說身體於空間布署.....觀眾不再採凝睇、觀視方式介入表演，而是游移視線、自我創造觀演關係，形成自己的空間感與參與感。」前次劇場版本的舞蹈，以裝置、泛音、電子音樂和影像建構出一個遙遠的國度，在這裡觀眾彼此的交談與裝置的互動也是作品的一部分，參與者保持著既清醒又像在做夢般的超現實感。

透過邀請觀眾參與來達到完成演出的概念，進一步在本次《一個人的美術館：寂靜敲門》展演中推演，觀者被邀請由地下樓層進入，映入眼前的是全然的一片漆黑，在近乎失去方向感的昏暗迷霧中，觀者的眼睛逐漸適應黑暗，好像身體的感知全被打開了，從空氣的氣味、耳邊傳來淡淡的聲響中，感受到面前牆壁的深處一道側邊的轉彎，靠近，一個光線亮起，投影的圖片指引著觀者從牆邊繞過，走進更大的空間內，房間的深處，有著半開半掩的門，透過門縫鑽進一絲光線，這裏似乎設置有偵測觀者動作的感應器，在空間中移動時，觀眾會感覺到四周的投影和音樂，隨著移動路線的不同而改變，而牆面深處，巨大的螢幕影片中是放大數千倍的肉身和毛髮，放大的效果可以清楚見到身體皮膚上的每個毛細孔，而每個毛髮凌亂紛雜且巨大的線條形狀，感覺似乎與自身感官靈敏度全開的放大感受相呼應，隨著參觀者的移動在空間中發出莫名聲響的音樂，在陰暗而略顯詭譎的氣氛中，參觀的行為本身就帶有一種被操作之感。

真正的無人劇場，似乎是在這鬼魅之中，觀者成了演出的一部分，走在其中心理不自覺地懷疑著：這是否是場把戲？參觀者以為有演出，但其實是表演者在欣賞「參觀者懷疑之心路歷程」的演出？帶著疑惑的心情往樓上走去，原先陰暗鬱悶的環境，卻在二樓電梯門口打開時，瞬間轉換。二樓牆面的大排落地窗面，和灑在地板上的白色塑膠球體，讓整個空間充滿明亮的氣息，天花板用太空包形塑的複合懸吊裝置，裡面裝著白色再生塑膠顆粒，在整個展覽的展期中，隨著時間的遞嬗慢慢落下地板，白色塑膠細微顆粒撲滿在地板上，讓人想起小時候在兒童遊樂室中充滿彩色塑膠球的遊戲空間，滑進塑膠球裡總有一種莫名的歡樂之感。而這些縮小版的白色顆粒，在伸手觸碰時，輕輕滑落掌間，一旁的工作人員凝神專注，蹲在地

板上，將雙手插入這些白色小顆粒之中，我也一作如是，手滑入白塑膠球推之中，緩緩移動的同時，也感受到塑膠微粒與手指皮膚的觸碰，和手臂滑入白色球體之間的視覺意象。在充滿白色微粒的巨大空間中，只有一排三座椅，中間那張椅子上放著一個耳機，當觀眾坐在椅子上開始傾聽耳機，傳進耳畔的是充滿祥和氣息的自然聲響：山間微風吹過的聲音、溪水河畔的流動聲，或是在海邊的漲潮落潮間的聲響，與不同的音樂變化。在二樓的空間裡，舞者在不可預期的狀況下悄然出現，就像觀眾在不可預知的期待中開始與四周裝置互動，再走上三樓的複合空間中，紅色的燈光映照在地板上，帶著點霓虹般的繽紛色彩，而三樓地板好似黏蠅拍一般充滿黏性，每個參觀時的抬腳踏步都是一陣嘰嘰嘎嘎的聲響，是地板與鞋底捨不得分開的共鳴，而在地板阻撓身體前進的黏稠感中，更讓人把全身的注意力都放到身體的重心上，全神灌注，凝氣屏神的專注在當下，進入一種靜心的狀態之中。

在這個美術館的展覽演出互動中，表演的完成，不再是依靠表演者的演出，反而是完成於觀眾進入裝置藝術之中，開始與周遭環境互動之際。《一個人的美術館：寂靜敲門》邀請觀眾進入劇場般形塑好的空間之中，讓觀眾自行與環境中的裝置感受，表演者的隨機出現似乎也不再重要，演出的呈現發生在觀眾開始與環境互動時，這似乎也暗示著表演者已死的概念（相對應於作者與死），在這個場域裡，既可以是沒有表演者，也可以人人都是表演者。在本次展覽中，有些觀眾先行預約，選擇獨自一人進入到美術館空間，「在寂靜與獨身之中碰觸內在與外在世界的模糊疆域」【3】。編舞家從劇場版的《寂靜敲門》起始，在美術館中打造更為哲思充滿性靈發想的安靜展演空間，對比台灣生流不息的快速環境，煩躁匆忙而毫不停歇的過度工作、拼命窮忙，藝術家在城市中心裡，塑造出的一人美術館空間，似乎更是明確地諷刺了作為臺北人處在紛雜環境裡的當代現實。

註釋

1、參見展覽介紹

2、<http://talks.taishinart.org.tw/juries/jhl/2015122803>

3、參見展覽介紹

✓ 復古的早期現代舞《家。回望》

演出：婆娑舞集

時間：2017/04/16 15:00

地點：金瓜石神社

文 張懿文（專案評論人）

《家。回望》舞作以金瓜石、九份為背景，礦工災難的故事為源頭，描繪家的意向、兩代間的溝通情緒和男女性別壓力。此舞是婆娑舞集舞團幾年前發表的作品，今年獲得補助來到了採礦的根源地—地金瓜石神社的戶外演出場地，是舞團追本溯源且因地制宜表演的重要呈現，內容與戶外空間配合恰到好處。

舞者從衣架的意象鋪陳家的框架，在風景潮濕秀麗的金瓜石山城影像中，演出前的小小雨讓空氣中帶著濃濃的溼氣，遠眺凝望山城的家，而舞蹈就在斷垣殘壁的金瓜石神社廊柱間開始，舞蹈分成三個段落，邀請觀眾在金瓜石神社的三個不同面向來欣賞演出。第一個段落，三名穿著日式和服的女舞者和一位穿著鮮紅色洋裝的女子，手拉一卷長長的紅色布幔出現，她們與色彩強烈鮮明的紅色布幔起舞，在金瓜石神社的山嶺戶外空間中，強勁的風勢在紅色的布幔上吹起一絲絲皺褶痕跡，舞者們以輕緩的速度和手勢移動，在神社的圓形廊柱包圍裡，以簡單緩慢的姿勢舞動，當音樂聲轉換時，日式和服女子往另一方向神社祭祀壇位走去，似乎在找尋什麼，而紅衣女子的獨舞在古蹟廊柱圍繞的空間裡更顯張力，四周擺放著紅色可移動式衣架，在舞者的擺弄中，創造舞台空間內外不同的場景，將神社的開方空間引入劇場的空間感。

第二個段落，觀眾被邀請坐在祭壇前的階梯上，在廣播聲播報礦災意外場景的同時，白衣男子從角落蹲地張望，他的眼神與目光專注而痛苦，用下盤位移前進，在靠近廊柱的同時，撫觸柱子而痛苦的推擠，訴說著與家人之間的故事：「好久沒回家了……」在咳嗽聲中，娓娓道出了礦工家庭的階級關係，父母為孩子好希望子女進大城市工作受教育的心情。他穿上襯衫，走到一旁的竹桌竹椅，開始吃起便當飯菜，喝著酒，繼續傾訴著對勞工階級家人之間不被認可的情感，口白卻稍嫌生澀薄弱，下個段落為了表達情緒而摔開桌子和椅子的力道也甚為微弱，讓人感到有些可惜。而三個女子換上黑衣紅裙，拉著紅色的衣架道具再次出場，他們將衣架擺放在柱子圈中，劃分出前後空間，而男女以接觸即興的方式，從頭部開始觸碰，表

露略帶親密的情緒，而來自山間的一陣風，把衣架吹倒了，這不在舞台上安排好的片段，卻讓空間展示出不一樣的層次，好似衰敗的過程是如此自然。

最後一個段落，舞者身著白衣，有如希臘女神般出場（讓人聯想到現代舞之母鄧肯在希臘神廟的舞蹈形象，而恰好此次演出也是在神社古蹟之中），主要舞者身上披著黑色和紅色的織布，另一白衣女子則站到旁邊的石階上，打開帶入的行李箱和帽子，開始在台階上翩翩起舞，手指彎曲的細微動作繁複，幾位舞者在戶外空間中，像擁抱大自然般的美好，傾訴對此情此地的想像，舞蹈像是表演藝術愛好者對自然環境的觀想，帶來一種充滿熱情喜悅、輕鬆而愉快的氛圍，結尾處，男子拿著小行李箱經過，暗示了時光的移轉。

舞評人戴君安教授在一篇評論婆婆舞集的文章中描述「他們既沒有爆發性的情緒表達、技巧精準的躍轉，也不是舞蹈劇場式的演繹；倒可稱之為古典現代舞，充滿延展性的肢體屈張與含蓄的寓意表達。看著他們跳舞時，時光宛若倒回三十年，呈現著七、八〇年代或更早之前的唯美形式的現代舞。」而我以為，這是比七、八〇年代更早的現代舞，是在二十世紀初，現代舞才剛開始萌芽的時期，美國有如現代舞之母鄧肯，在希臘神話中尋找靈感，在希臘帕德嫩神殿的廊柱中，解放舞蹈赤足而跳舞，有著充滿音樂律動和身體熱情，但缺乏技術的藝術氣質，而另一位美國現代舞的先驅路易富樂(Loie Fuller)則是以使用燈光和自己設計的布幕道具「展翅而舞」而聞名【1】，在《家。回望》這支舞蹈中簡單不誇張的動作、對布料質地、在風影中不同折射和紋理的細緻表現，似乎也暗示了舞團對這兩位現代舞先驅致敬的心情，充滿復古之風情。

婆婆舞集是來自花蓮山海間的現代舞團，自詡「以山海為師，在廣闊的天地間縱舞，源自於花蓮為一處瀕臨婆婆之洋的美麗城鄉，處處可以起舞，人人可為舞者。」【2】也曾辦理「伊莎朵拉·鄧肯舞蹈工作坊」，而本作品中以歷史事件中的礦工意外為故事起點，意圖透過舞蹈去描述「情慾掙扎、兩性定位、家庭價值和礦工的男性社會壓力...」【3】，但在這支充滿早期現代舞風格的作品中，議題性的描繪並不突出，此舞表達更多的是身體在自然環境中律動的沈醉。而本舞的有趣之處，恐怕是移動式衣架在神社空間中的使用，讓人看見道具對劇場空間的靈活調度，觀眾在神社空間裡，觀看著舞者的移動，或許像Peter Brook所說的「空的空間」一樣，「一個人在某人的注視下，經過一個『空的空間』，就足以構成一個『劇場行為』」【4】，這場演出，毋寧說是一場與古蹟神社精神互動的靈性交流。

註釋

- 1、參看Loie Fuller與盧米耶兄弟合作拍攝的舞蹈影片
- 2、參見舞團簡介
- 3、參見舞團此次演出的節目單
- 4、參見 Peter Brook所著的《空的空間》一書

✓ 我相的滌化與自由《自由步—身體的眾生相》

演出：驪舞劇場

時間：2017/03/31/2017 19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 張懿文（專案評論人）

在佛教的重要經典《金剛經》裡面，描述眾生對個體所錯執的四種相：我相、人相、眾生相、壽者相。凡見諸形相的就是「相」，當有「我」的念頭產生時，就會有私心、分別心和煩惱，有所執著，認為有一個有所謂「我的」概念，這就是「我相」，當人透過「我相」去分辨人與人之間的差別，就是「人相」，而「眾生相」的想法是從「我相」、「人相」衍生而來的，唯有能明心見性的人，才能忘卻這四相之苦。在這場以「自由步」為名的探索中，兩位資深而出眾的舞者陳武康和周書毅，以獨舞的方式表現純粹動作，舞出六段不同的身體眾生相。

舞作的第一支獨舞，周書毅穿著藍色的上衣，以極為緩慢的速度，在空間中無止盡地旋轉，他的身體向後延伸而彎曲，形成美麗的弧線，由於動作極為輕柔綿延，觀眾可以清楚看到周書毅本人的腳背，在轉動時漂亮的痕跡，但往往在移動的過程中，彷彿有來自另一個方向的驅力阻撓，流暢進行的動作仍可呈現出被羈絆似的拉扯。第二個獨舞，陳武康穿著短少的衣著，在印尼甘美朗的音樂聲中，以腳步重心的移

轉，尋找地板與前進的位置，三角形光線打在地板上，陳武康的轉圈與腳的動作角度，和身體與手腳刻意維持明顯的稜角曲線，雖然依舊有著芭蕾舞向上跳躍的形式美感，但整支舞蹈低沈的重心，還是讓腳和地板有著綿密的黏稠之感，舞者的動作也以圓形的曲線為主，在舞作最後的鼓聲敲擊中，帶來一種宗教般的氣氛。第三個獨舞，周書毅以長袖長褲出場，開場以一連串有如行雲流水般自在的轉圈和翻身，帶來像水一般質地的流動，舞者的手臂與腳和身體的聯繫，每個動作都在空間中，換化成漂亮的曲線，流轉中沒有任何停頓或阻礙，一氣呵成近乎完美，是舞蹈態勢的精準呈現，當舞台燈光轉為紫色調並在地板上打出長方形的框架時，周書毅停住舞動，面向舞台側後方緩緩移動，而舞者長長的影子托在背後，帶來一點憂傷惆悵的印象，當黃光再起，周書毅再如開場時的扭動轉圈，不時將手往後帶動整個身體的移動，甚至側身以下半身髖部帶動舞姿，在水聲配樂中，他的動作向四周延伸，當他手捂面而轉圈，這末尾段落急速的轉動和手的揮舞，表達出掙扎的概念。

第四支獨舞，圓形聚光燈集中在舞台的正中心，陳武康穿著綠色的褲子，以機械舞的方式，將關節和關節處分開移動，像是移動時的盾點，他在蹲下時張嘴，並用側邊的身體移動，手和腳移動時的關節斷裂狀態，讓這支舞與前一支舞形成明顯的對比，這樣似乎有些卡卡的動作質地，也帶來些許神經質的效果。第五支獨舞，從舞臺左後方的側燈，照在周書毅半蹲的身體上，整首舞舞者都沒有離開過地板，他或是雙腳交疊纏繞，或是以雙手扶地，以緩慢變化姿勢的方式，維持著身體和地板的交流，在氤氳的側燈下，他的身體逐漸扭曲，似乎是用內在的精神發想，或是在某種編舞的指令下，很專注地維持雙手或雙腳接觸地板的移動方式，然而，在這樣的限制之中，在拘束和開放的條件裡，觀眾反而可以清楚看見舞者與地板互動和移動時的可能性，而這段落的光影變化，也特別賞心悅目，略有陰性的迷濛神秘質地，在與地板緊密牽連的羈絆中，讓人感到舞者與子宮，或是人與大地之間綿延交纏的千絲萬縷。最後一個獨舞，一個細長的光束從舞台正上方打下，陳武康表演了定點演出的能量，在這一束光線的照射下，他並沒有在空間中移動，而是站在那光線下，展現臉部、手臂、手腕、手指、腳、膝蓋、頭、頸、腰和背的各種扭曲可能性，在這樣的光線下，身體每個部位彷彿都被放大，既像是默片演員的誇大肉體表演，集中在某些特定的表情，又時而帶有宗教般的犧牲意涵，彷彿是釘在十字架上的肉體犧牲，身體的本質性被放大了，可以讓人清楚看見肉身移動的每個轉換過程，從頂燈定點照射的聚光燈效果中，陳武康的身軀向四周散開而又閉合的態勢，配上他原地側身翻轉的動作，每個細微的身體變化，彷彿都在暗示人生百態的苦難喜樂，而當他雙臂向上宛若呼告，手指指尖張開，那一瞬竟讓人想到如孟克的名畫「吶喊」，強烈的情緒在節制的空間存在中，卻將戲劇性的張力擴展到最大，關燈的一瞬，飽滿的情感也彷彿瞬間凍結，讓人回味再三。

這首舞，每個段落都可以看見舞者身體的不同質地，編舞者彷彿是依照舞者的能力與特質而量身定做每支舞的情緒和美學，在這支作品的六個段落中，舞者的身體有了自己的生命、自己的故事和自己的話語，他們確確實實將自己的獨特性與重要性表現在作品之中，舞者就宛如希臘羅馬時代的雕塑，代表著對藝術本質最極致的追求。在每個段落燈起燈滅之際，灰藍色調的漆黑舞台上，舞者出場和入場的交換瞬間，有一種模糊而曖昧難解的視覺暫留在舞台上，這樣的神秘感似乎也暗示了某種情愫暗喻，而作品的聲音設計來自法國聲音藝術家Yannick Dauby，他的音樂質地並不賣弄催情，反而是讓作品呈現出一種恰到好處的純粹性，觀者因此而能專心地看舞蹈的動作本質而不被音樂牽著走。身體的眾生相，在凝神屏氣的專注之中，所謂的我與他與人之分，似乎也不再那麼重要，對生命的理解，好像是因為曾受過苦難而逐漸成熟的經歷，在看過貪、嗔、痴、慢、疑的慾望掙扎過後，反而能慈悲，或許，這也是身體能表現的自由？

✓ 光暈裡的身體能動性《春門 2017》

演出：雲門2

時間：2017/03/17 20:00

地點：淡水雲門劇場

文 張懿文（專案評論人）

黃懷德《亮》

因為黑暗，才看見光亮。幕起燈亮，一個舞者雙腳岔開，一手向右側伸直，另一支手臂彎曲向下，這靜默的短短幾秒，捕捉了在時間暫停狀態下的身體，在鼓聲響起時，舞台後方的黑幕往上略為升起，光線也轉變為明亮，群舞者的臉上略施白粉，暗示著去除面部表情與情緒後的漠然。在鼓聲急促的咚咚聲響

中，身體與音樂尋找相互呼應的關係，這些動作彷彿延續了黃懷德去年在松菸演出的作品《撕裂》中的身體實驗，舞者藉由肌肉迅速地收縮與放鬆，使身體產生類似顫動的效果，時而展現出機械舞的味道，而舞者的行進方向詭譎多變，他們或反身坐臥倒地，身體向後倒的移動，手指關節的彎曲與分離，在越來越強烈如舞龍舞獅般的聲響中，堆疊出一種怪誕(Grotesque)的意象，某個片段舞者以蟹行的方式側身橫移，加上二度空間的彎曲手臂和平面手掌平移，讓人想到尼金斯基《牧神的午後》精華動作的經典呈現。在群舞的片段，不時出現拉扯中被掌控的身體，如欲往某方向而不得，暗示了內在與外在趨力的衝突，而末尾處舞者們偏著頭，略低的身形彎腰，細碎踏步，呈現出一種集體焦慮的徬徨之感，在奔跑中群舞者集體流動，而後一人被冷落拋下的孤寂，黃色的昏暗光暈中，嗟嗟嗟的聲響漸急漸大，在扭曲變形的肢體動作和震耳欲聾的音樂下，益發彰顯觀眾腦海中留下的明亮清晰。

陳韻如《潛》

在銀白灰藍色調的燈光下，譜出這支舞蹈的漂亮色澤，略帶著一點浪漫芭蕾的遙想，卻是處理充滿強烈議題性的衝突，形式與內容上皆有巧妙呼應之處。一男一女擁抱彼此，女子細膩地撫觸男子，而那充滿愛慾的溫柔輕觸，並沒有得到男子的回應；下一秒，男子蹲下，開始回應這些觸碰，他背著女子，兩人斷續的撫觸開始慢慢變形，從輕柔和緩走向粗暴強制，女子被摀住嘴角，似無法呼吸，而在這衝突緊張加深之際，其他幾位舞者一個個無所謂的從舞台旁經過，偶用定格身軀暗示了窺視的目光，卻在男女掙脫不成，拉扯而幾近暴力的互動中，默然地離去，好似事不關己，當燈光逐漸轉為藍綠色的幽冥，角落的舞者開始悶笑出聲，而旁觀者的毫不在意，讓人感到不安。下一個段落，一名女舞者獨自比著手語，一邊訴說著「在等待什麼...什麼離得很遙遠...每個人都慢動作在跑...與世界隔離...任人宰割...在空氣中靈魂出竅...我怎麼還會在這裡...看著我...我在等待什麼.....」的私密獨白，而另外五人也加入口白，以群舞的方式整齊劃一地比著手語，再各自分開，繼續著各自的低語。當兩女輕輕依偎旋轉、旁人也靠近溫柔撫觸，燈光更藍，兩人的轉圈被眾人圍住、輕觸，女舞者被拖舉著，想離去時又被其他舞者拉回，可遇而不可得的衝突與掙扎在動作中浮現，即使手欲伸往向前，還是被相反的力量回噬，在冷靜的銀藍色燈光中，欲求似乎是不可妄想的奢侈，旁人無關痛癢的凝視，暗示了掙扎者之無奈。劇末，男子回首，抱住女舞者，兩人在劇場式特寫光束中轉圈依偎共舞，緩慢地，在音樂與燈光俱熄時，舞動方歇。

蔡博丞《瞳孔裡的灰牆》

幕啓時，在舞台中央的女舞者，重複一套主題性的舞蹈動作，她雙腳張開半蹲站地，雙手摀住耳朵，有些神經質的踩腳跺地、蹲地抖動。燈光反覆暗了又亮、亮了又暗，外圍舞者窸窣窸窣低聲細語，在每次燈暗燈亮後，舞者會出現不同的動作變化，雙人舞有著極美的質地，不但是舞者漂亮的舞姿，更是紮實身體訓練的顯現，在托舉、換位時轉圈，又或是在地板上掙扎時，在如觸電般顫抖之間，展現精熟的流暢感。男女舞者對峙的片段，四周圍繞著其他舞者，那套組的主題動作再次出現，舞者的低聲呢喃，配上突然的顫抖動作，流露出不安的質疑態度，他們拍打自己的身體、雙腳和雙手，而群舞者的撫觸與抬舉，也表演著彷彿沒有碰觸到彼此的打鬥。在燈光變換的同時，舞台前的灰色透明布幕半垂，被抬舉的舞者在空中翻身，又似流魚般在空中游泳，靠近地板處的拉抬，在極為抒情的音樂下，透過其餘舞者的支撐，舞者宛若鐘擺般前後或左右移動搖擺，在舞台上型塑出圓弧線之外方正直線。結尾處，被拉扯多時的女舞者半癱在地板上，僅有上半身從灰色布幕中透出來，宛如被獻祭犧牲般的半身雕塑，溫熱的身體，似在燈光歇息時已然已冰涼。

✓ 時間對話下的身體哲思《停格》

演出：荷蘭舞蹈劇場

時間：2017/02/25 14:30

地點：台中歌劇院大劇院

文 張懿文（專案評論人）

荷蘭舞蹈劇場（Nederlands Dans Theater, NDT）是世界上最知名的當代舞團之一，在之前著名的藝術總監季利安（Jiri Kylian）之領導下，其獨特的前衛劇場美學風格成為國際舞壇的重要藝術形象，更在八零到九零年代間，席捲全球各大重要舞蹈舞台。然而，如同節目冊導讀舞評人鄒欣寧所揭示的「在季利安之後，為什麼我們還要看荷蘭舞蹈劇場？」答案或許是荷蘭舞蹈劇場是由舞者所組成的，而「舞者就是舞

團的招牌」，這些傑出的舞者來自世界各地，不但能跳，也能編舞，他們齊聚一堂，在經歷超過三十位合作編舞家與累積演出超過六百餘部作品之後，累積了多元的表演技巧與身體能力，並對不同編舞家的風格和特色都能瞭如指掌，也因此創造了一個真正從舞者出發，能跳出充滿高度舞蹈技巧和不同身體想像的舞團特色。

此次荷蘭舞蹈劇場為台中歌劇院所帶來三檔作品《激膚》×《揮別》×《停格》，適逢228假期和大雨，許多從台北坐車南下的觀眾被卡在高速公路上，無法欣賞全部的表演，甚為可惜，筆者也是其中一位。因此僅針對這次演出的第三支作品《停格》（Stop-Motion）評論，此舞由荷蘭舞蹈劇場藝術總監暨駐團編舞家保羅·萊福特（Paul Lightfoot）與舞團藝術顧問蘇爾·萊昂（Sol Leon）共同創作，在當代電影配樂家麥克斯·瑞赫特（Max Richter）充滿強烈情緒的音樂旋律中，舞者透過抽象的芭蕾舞肢體動作，與一旁巨大的投影錄像，展現出在時空遞嬗與光陰流逝過程中的沈思。這支作品在歷史性、概念性與藝術手法上的沿革，與對舞台設計的多方運用上，皆保有季利安的風格，恰好編舞者保羅·萊福特也是之前季利安編導時期的舞者，在本作中，舞者簡潔乾淨的道具與服裝、流暢的芭蕾舞線條、與舞台的神秘宗教性氣氛，讓人看到類似季利安的痕跡，而作品的藝術性在肢體的情緒動力中轉化出現場性，動作的開始或結束不是因為音樂燈光或舞台布幕的影響而分段，而是在「恰當的時間點上」終止或重新起始，這或許也是延續了季利安式的美學觀。

編舞家兩位女兒的照片，以類似古典肖像攝影的方式呈現，從一開場巨大的年輕女子的攝影肖像，帶來一種優雅的復古氣息，接著她背對轉身，又或是面對鏡頭的情緒大特寫，帶來一種流動的時間性。法國文學批評家羅蘭巴特（Roland Barthes）在討論攝影的著作中，曾提及「此曾在」（That-has-been）是攝影的本質，他認為「相片中有個東西曾在那兒，且以包含兩個相連結的立場，真實與過去」，這個「真實與過去」的概念本質是其它藝術媒材所缺乏的，也此指稱的對象物就是被拍攝的客體，它是「曾經置於鏡頭前，必然真實的物體」【1】，而「此曾在」暗示了影像中的人物確實曾經存在過、曾與鏡頭面對面，也因此，攝影重組之後的影片連接了過去、現在與未來的時間性，提供了浪漫的氛圍帶入了緩緩思考的哲思與想像空間，也將芭蕾放入新的境界。

舞者以緩慢的動作，與攝影幻化為錄像所帶來的時間感呼應，透過抽象純淨的肢體語彙，或是大步跳躍、時而向後與先前的移轉開的動作反饋的氣勢，與巨幅的慢速影像刻劃時間的更迭對話，帶來現場與過去的時空交織痕跡，整個作品將舞台轉化為如詩一般唯美視覺，配上情緒溢滿的音樂旋律，帶來感官強烈的感受性。這支作品讓時間宛若一匹織布，重重捲起而又展開，在過去、現在與未來的交匯處，隱喻人在時間消逝中逐漸成熟，而在舞作末尾處，黑人舞者的身影與白色粉塵的飄揚，空氣飄散著白粉所形塑出的弧形煙霧，這似煙又似霧的輕盈，隨著舞者的移動而緩緩落下，視覺對比強烈，也暗示了身體轉化為塵土的過程，表現出對生命消逝的失落和哀傷，有著冥想似的效果，深刻而富有詩意。

這支作品中，芭蕾技巧既是舞者的核心訓練和編舞的基本要素，也是突破傳統框架的參考點，編舞者在芭蕾的基礎上尋找當代舞蹈劇場的美學，舞者高超的技巧配合美術和音樂的效果，純粹的美感帶給觀眾無與倫比的感官體驗，而這或許是為什麼荷蘭舞蹈劇場能引領當代舞蹈風潮的原因吧，他們不僅確立了歐洲現代芭蕾舞的新形象，將現代舞與當代舞蹈融合在芭蕾之中，更重要的是，他們從舞者中心出發，創造出獨特「以舞者為美學」的編舞樣態，帶給觀眾極致淬煉過的美感驚艷（與經驗）。

註釋

1、Barthes, Roland (1981) Camera Lucida, Trans. By R. Howard, New York: Farrar, Straus and Giroux, pp. 76-77

觀視下的殘缺身體《關於生之重力的間奏式》

演出：身體氣象館

時間：2016/12/31 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 張懿文（專案評論人）

演出從觀眾進場時即開始，每位觀眾報上自己的名字，一位男子在舞台後方的黑牆上用粉筆記下觀眾的名字，觀眾被引導入場，而演出則在冷氣關閉之後才開始。男女表演者在舞台上移動走位、轉圈互望、張手擁抱、又在伸直臂膀的同時，再向天空展開雙臂。另一個表演者將原本台上觀眾的名字抹去，只留下後來才被寫在牆上到舞台中央的聖經福音名字（如馬太、馬可等），而女表演者黃柔閩開始彈琴，第四位表演者拿著水管出場，噴水將地上的粉筆字抹去，直到舞台上出現一個小水池，一個表演者的膝蓋著地，在地上搖擺扭動畫出弧線，而來自韓國因腦性麻痺而肢體無法自主靜制的姜聲國躺在水上，把外衣的毛巾脫下擦拭著地板，此時鋼琴音樂升轉為激烈，另一表演者走到舞台後方，在黑牆寫下「幹」字。

燈亮，黃志勇擺弄姜聲國的腳，移動他的手，姿勢近乎國術館推拿整理的手勢，兩人的身體互動有著近似接觸即興的概念，縱然並未有著明確的重力移轉，但兩人的身體互動暗示了彼此擠壓推擠的爆裂性，像是掙扎著、對抗的身體，而姜聲國手指的扭曲和足部像是站不穩的傾斜狀態，透過腦性麻痺者的歪斜步伐，與屈身蜷縮加深了這樣的衝突感。而一旁角落的紙箱也在此時開始移動，雙腳萎縮的鄭志忠從紙盒內出來，三位演員在舞台中央扭曲倒地，彼此交疊的肉身掙扎。下個段落是全盲且右腳踝粉碎性骨折暨左小腿骨裂的李新寶與鄭志忠的雙人舞，維持上個段落黃志勇與姜聲國的互動，李新寶與鄭志忠的接觸一樣充滿了憤怒有若困鬥之獸的情緒，鄭志忠手部強壯力道穩健，而萎縮的下半身卻有著不相稱柔軟雙腿，在拖行的同時顯出異常的流動性，他們的喘息聲配合著彼此用身體方式不同的互動、觸摸，強烈的感情到了末尾終究趨緩，兩人擁抱而後站起，燈光驟暗，寂靜中，凸顯了舞台後方牆上的「幹」字。

舞台從側邊繩索上拉出一面鏡子，姜聲國走上前看見鏡中自己，扭動著身體發出憤怒的聲響，跌倒在地，另一人出來擁抱著他，摸著頭安撫。在令人留下深刻視覺印象下個片段，表演者從另一人嘴中挖出鮮紅色的液體，而腦性麻痺患者姜聲國的聲音，以讓人不容易理解的韓語話語在場中播放，帶來混亂語言的效果，而另一表演者在舞台中攤著身體，有如擱淺在淺淺水面上的活魚，三人最後都貼在地板上無語。最後，姜聲國跳上一旁黃柔閩的鋼琴演奏位置，一起彈奏，其他的表演者最終一齊搶著鋼琴彈，演奏出眾聲喧嘩的混雜聲響，而帶著蛙鏡的表演者，緩緩地拿著鏡子，走到一旁的椅子上，黃柔閩最終被擠出鋼琴彈奏者的位置，演出在聲音從混亂中間歇而結束。

傅科在《臨床醫學的誕生》一書中，探討病人的身體在醫生眼中，是一種降級（degraded）的身體，在知識訓練的過程中，醫生的觀看與對待病人身體的方式，已經形成一種權力的位階，然而，在這場演出中，殘缺的身體挑戰了觀者對既定活動想像的認知，這些移動凸顯身體多樣性的可能，好似在告訴觀眾，本來就是有這般不盡相同的移動和使用身體的方式，在劇場巧妙的美學融合下，觀看的權力位置似乎被打破。此表演也讓人聯想到前陣子王墨林為北美館台北雙年展演出《哈姆雷特機器詮釋學》中的幾段話：「我就地躺了下來，傾聽這個世界跟死屍一塊地腐化」、「我把自己那官僚化的軀體倒掛起來」【1】，身體的歪斜，用安安靜靜、持續不間斷地節奏，貫徹整齣作品，而命運的作弄，不管是上帝的安排，又或是生命中的偶然機運，都在所有人（包含觀眾）的參與中成為現實，即使是在面對鏡子的片刻，端詳鏡中

反射中的殘缺，也只能短暫的低聲嘶吼，過眼雲煙，這即是現實社會中的平行宇宙，不知是否有人關心探問的另一個角落，是雲淡風輕的日常，卻也是真真實實的存在，那或許就像是生與死亡之間的距離。

此劇最讓人驚喜之處，或許是其「第六種官能表演」的概念：創立於 2001 年的「第六種官能表演藝術祭」，「從『表演者與工作者在此場合呈現出正常的五種官能之外的另類動作語彙』的發想，產生出『第六種官能表演』……無論是身心障礙別，或身分與社會階級的認同與排除——其機制與脈絡，均透過表演者與研究者等把其中豐富的形象在劇場裡引介出來，不僅在以弱勢 / 身心障礙者通過表演，改變一般人對障礙身體不能自主活動的刻板印象，同時也從中發展、累積新的在地身體表演形式的美學思考。」【2】在演出開始，也就是冷氣關掉的同時，嗅覺向來頗為敏感的我，斷斷續續地聞到一種身體的味道，雖不能確定是從觀眾席這邊發出來，又或是從舞台上演員身上的氣味（筆者坐在第二排），那是類似老人身體的氣味，帶著一點生病的腐敗，又是淡淡酸酸的腐朽氣味，不管是刻意也好，湊巧的意外也罷，在觀賞這場演出時聞到這些味道，果然好似打開了「第六種官能」，感知了除了視覺之外的表演形式，而這氣味也隨著演出結束，在感官印象中留著，儲存在記憶裡，從劇場帶回了日常。

註釋

- 1、請參考《哈姆雷特機器詮釋學》節目手冊。
- 2、參見本節目節目單。

1+1 大於總合？《既視感》

演出：張婷婷獨立製作

時間：2016/12/25 14:30

地點：台北市水源市場

文 張懿文（專案評論人）

既視感指人在神智清楚的狀態下，初次見到某個情景，却感到莫名的「似曾相識」，好像曾經在過去經歷過一模一樣的事情，這個詞來自法語「Déjà vu」，代表一個獨特又神秘的生理現象，好似幻覺般似真似假的記憶，有人把這種現象當作靈魂漫遊或前世記憶的證明，而神經科學與腦科學家也試圖解釋這種現象，認為既視感可能是來自於暫時性的記憶存儲混亂，因腦部處理錯誤，而將當下發生的訊息錯誤地判斷為「過去記憶當中的畫面」【1】，然而，這種神秘感召的呼喚，還是引發無數藝術工作者的創意聯想。

由張婷婷獨立製作的 3D 舞蹈劇場作品《既視感》，透過實驗性 3D 技術結合舞蹈劇場，探討了古老的既視感現象。舞作充滿未來感，開場時在極為冷調的黑白原色光線變化中，配上震耳欲聾的音樂，地板上菱格紋色塊塑造出冷冽的視覺印象，而舞者身著黑色衣服，從左右橫移起始，做出類似鐘擺晃動的感覺，從像球體一樣的中心軸開始擺動，而觀眾配戴上 3D 眼鏡之後，也可以看到舞台後方的光影，呈現出建築感般的立體層次，與舞者配合圓球體中軸的鐘擺移動。

在吵雜的聲響節奏中，觀眾看見被波紋圍繞的舞者，在凌波花紋的線條轉折中，呈現出一種與光影線條共舞的錯覺，地板上的方形格紋，也在光彩巧妙錯置下，變幻出不同的軌跡。3D 的立體投射，從舞者身上層層圍住，再緩緩而下，舞者宛如做困獸之鬥，黑色的舞衣包裹在皮膚上，與場內冷冽肅穆的風格，恰巧形成一個很清冷的對比。而舞者高超技巧的

展現，不只在作為鐘擺晃動身體的瞬間，還帶著微妙手指姿勢，有若民間舞般細膩的手部動作，強化了動作與節奏之間的節奏，在呼吸聲、心跳聲與舞者之間細膩的連結中，情感的醞釀也逐間加溫。結尾處，舞者從右舞台走到左舞台，背景是剛開始的中軸線和建築物倒影，而線條也呈現繞圓的條形，以點對點的方式，兩人 and 三人成舞，搭配頭頂上的 3D 視覺印象，呼應開頭的鐘擺姿勢，舞者以圓形隊伍搖晃至舞蹈結束。

這支舞作最特別之處，是當觀眾戴上 3D 眼鏡之後，透明鏡片模糊了舞者相對清晰的身形，在欣賞作品的同時，感受到舞者似乎也在某個程度上，簡化為略為平面的迷糊線條，在此狀態下，移動舞者與 3D 動態顯影的分界似乎也逐漸消弭。由此觀之，若既視感無心理學上神秘主義式的「曾經好像」來臨，或是「意識」與「潛意識」之間彼此反覆糾結掙扎的互動狀態，則代表的是一種神經科學之中，對記憶重置的錯誤阻斷狀態，在演出過程中，3D 影像與舞者動作間的呼應是有些曖昧難解的昏暗和不清晰，而是否這些真實舞者活生生舞動出來的身體動作，在模糊化之後，與 3D 顯影那似真卻又似假的三維空間影像結合，卻反而能暗示了模稜兩可的「潛意識」之前的意識？如此說來，新媒體似乎最能捕捉這種充滿流動性的模糊印象，例如，在攝影發明之後，法蘭雀斯卡·伍德曼（Francesca Woodman）拍攝了在子宮間徘徊的模糊女體，在牆面、桌角穿梭如鬼魅的形象，暗示了形象與界限的消失，藉以描繪「賤斥」女體概念下的消失主體性【2】；而台灣新銳攝影藝術家陳長志的得獎系列作品《體面計畫》，以新的創作技法「相對透視」捕捉身體性的流動性，也暗示了數位科技為平面視覺藝術帶來 3D 面向的立體感。

攝影或是 3D 影像較其他視覺藝術媒材，似乎更能表現出模糊流動的錯置感，由此來表現「既視感」這個概念，似乎再恰當也不過，然而，必須小心拿捏的是，舞蹈本來就是以三度空間運動來表現的立體藝術，當把普遍運用在電影中帶來視覺刺激的 3D 手法，運用在原本就是以立體的身體動作訴求主要概念的舞蹈表演時，究竟 3D 技術能為原本就是三度空間的劇場，達到如完形心理學所謂「整體大於部分之和」的效果【3】，還是成為觀眾想專注欣賞肢體動作時的干擾？在應用新技術的實驗過程中，將 3D 技術運用在劇場中欣賞，或許值得提問是，這樣的感官新意，將把觀眾帶往何處？

註釋

1、參見 Brown, Alan S. (2004). The Déjà Vu Experience. Psychology Press. ISBN 1-84169-075-9. 和 Cleary, Anne M. (2008). "Recognition memory, familiarity and déjà vu experiences". Current Directions in Psychological Science. 17 (5): 353–357. doi:10.1111/j.1467-8721.2008.00605.x

2、請參考 劉瑞琪，《陰性顯影：女性攝影家的扮裝自拍像》，台北：遠流，2004 年。

3、完形心理學又稱為格式塔心理學（德語：Gestalttheorie），興起於 20 世紀初的德國，後來經常被用來解釋視覺藝術的造型形式法則。透過對「模式、形狀」等「動態的整體（dynamic wholes）」分析，完形心理學認為由於人腦的運作原理是整體的，因此「整體不同於其部件的總和」。在本文所探討的舞作中，完形心理學的整體是指同時觀看「3D 影像加上舞蹈動作的整體經驗」，理應比單純看「舞蹈動作」加上看「3D 影像」個別單獨存在再加在一起時，還要更能凸顯其作品的藝術內涵。

概念性舞蹈的演繹《鬼臉和炸彈之演繹——娃雷斯卡，記一段旅程，或是：誰怕詭態感？》

演出：拉蒂法·雷阿畢樹 & 林怡芳 & 克里斯多夫·維弗雷特

時間：2016/12/01 17:00-20:30

地點：台北市立美術館 地下樓 D 區

文 張懿文 (專案評論人)

演出從觀眾還不知道開始之時，就已經起始。

在台北市立美術館地下樓的大廳裡，觀眾坐在四周，而法籍編舞者拉蒂法·雷阿畢樹 (Latifa LAËBISSI)、旅法編舞者林怡芳和身兼表演者、策展人和評論人的克里斯多夫·維弗雷特 (Christophe WAVELET) 三人坐在灰色地墊上，竹斗笠繫著像是白色人偶裝置藝術旁，竊竊私語……直到三人起身，對一旁的觀眾招喚：「Do you have plan for me tonight?」

一旁的觀眾多半呈現出莫名其妙的反應，不知該回答什麼，倒是前陣子才剛在北美館創作《二十世紀舞蹈史，在亞洲》的林人中很爽快地回答：「脫衣服啊…」林怡芳卻沒打算遵守，而這一連串窘迫的問句，就在拉蒂法·雷阿畢樹、林怡芳和克里斯多夫·維弗雷特三人中英法語夾雜、詢問觀眾該從什麼“situation”起始中，呈現出語文不通、誤解中的失落 (觀眾很困惑也不太想回答)。在有些冷淡地無反應的狀況下，一位男觀眾說到了「交通的情境」，而克里斯多夫·維弗雷特轉頭指著我，用英文問：「這讓你感受到什麼？」想著「交通」這個概念，我用英語描述了當天我的臉書上最火紅的巴西足球隊員在哥倫比亞墜機的事件，我說：「這讓我想到無止盡的悲傷。」在這個對話過程中，由於大部份的觀眾根本不知道巴西足球隊的全隊墜機事件 (國內媒體報導甚少)，在加上整個對話是以英語進行 (外加三位藝術家彼此用法語討論)，整個場景呈現出一種非常荒謬、在邏輯和情感連結上完全讓人不知所措的情境，不太確定是否是藝術家刻意造成的效果，在這個開頭的片段，觀眾跟表演者之間的聯繫是疏離、無法理解、抽離的狀況，而很大的原因，是由於語言的混亂和資訊的不可翻譯性所造成的。

總算，藝術家好像找到一個可以表演的切入口 (「無止盡的悲傷」情緒)，林怡芳開始「演出」痛苦和悲傷的情緒，她耍賴似的躺在地上，模仿嬰兒的哭聲，而克里斯多夫·維弗雷特則對著觀眾質疑這樣的情緒表現是否為真，或是太過刻意的假裝，從這個段落開始，觀眾終於意識到，表演者已經「正式進入」一個「表演的狀態」，而大家也從前面的「狀況外」與不明所以，開始慢慢安靜下來，聚精會神地進入專注的凝視欣賞。

演出透過許多不同的、散落的片段來組成，有如著名的後現代藝術中，常見的蒙太奇與拼貼手法，最特別的是每個串場都與美術館空間中的牆面、燈光有所呼應，而藝術家也在旁側牆上貼上似乎是當天排演的順序表，幾位表演者不時走到那道牆前觀看，好似在演出這個「確認表演」的過程。整個演出過程中，三位表演者依舊不時用英法語爭執討論，那語言的不可轉譯性與幾乎無法被理解的交談狀況，讓人感覺彷彿一下是在吵架，但又無法肯定是否是另一種觀眾無法理解的討論。

女舞者從在躺地呼吸開始，在兩側日光燈的照射下，舞者好像劇場式燈光照射的重點，也或許是美術館場中對展示品的燈照重點亮相，讓人清楚看到她的身體在呼吸中的流動延伸，或是在表演者張大嘴時，燈光從上方直洩而下的特寫畫面；而另外幾位表演者，則時而在四周化妝準備。在另一個演出的片段，舞者將身體靠在美術館牆面上，把身體伸展到最大，又緩緩地縮起來，在不停地重複循環中，好像有些身體的緊張感被慢慢的釋放了，說也奇怪，在美術館展示物件的燈光下，每個動作的效果都彷彿被放大許多倍，不管是緩慢的延伸、或是緩慢的收縮，那移動的過程被放置著有如顯微鏡下的科學觀察，張力十足，那是明顯在凝視中被仔細端詳的物件，但卻又是活生生的肉身。

另一個片段，表演者臉上帶著不屑的表情，手指胡亂揮動著，卻又像鳥一般輕巧的遊走，在有如韻律體操的音樂中，她彷彿現代舞者鄧肯般地自在移動，「太陽神經叢」是驅動身體移動的動力來源，上半身也是以舒展的方式敞開，但手指

卻是內彎著，與鄧肯不同；又有個段落表演者穿著衣衫不整的服飾，帶著假鬍子，讓觀眾笑得開懷；又或是穿上紅色洋裝的女舞者，在地板與牆面來回碰撞，失足跌落，像是酒醉一般。表演者也在移動過程中觸碰觀眾，甚至是用有些脅迫性的方式挑釁觀眾，在長串跌落和起身（fall & recovery）的過程中，尋找四周的物件或是人來撞擊，而表演者彼此依賴身體互動的時刻，又彷彿像是在接觸即興，用重力轉換去尋找彼此的推拉力量，這與他人身體互動的過程，卻又像是在處理與不同物件間溝通的關係。在拼貼段落的一幕，拉蒂法·雷阿畢樹穿著亮片裝出現，而音樂也轉換為開心的歡慶聲調，她拉著觀眾一起跳著類似印度寶萊塢的音樂舞蹈，在抒情的氣氛中，找落單的觀眾一起玩樂，作品裡看不到明確的線性敘事，卻可以在破碎的片段裡，細細品嚐那找不到答案的過程。

演出末段，林怡芳拿著手電筒，用燈光暗示觀眾往最裡面的另一個牆背面走去，在最邊角的空間中，光線的表演發展到了極致，只見四周一片漆黑，而表演者的臉孔在聚光燈照射下，細緻地呈現臉上每個五官的精緻線條和細微動作，如噁嘴親吻、到張開嘴的緩慢過程和擠眉弄眼的細微表情與微笑，在這個過程中最驚人的是表演者有如「活動雕塑」一般的質感，每個緩慢的動作被劇場式燈光特寫照明，而表演者既讓人看見了作為活生生肉體最根本的那個血肉質地，在此同時，卻又表現出像是藝術品、一個物件般被仔細觀看凝視觀察、甚至是近乎賞玩的那個細節特性，主體與客體的二分似乎在此過程中逐漸消解。而結尾處，在美術館布展卸展過程中進進出出的小型工程車，緩緩開入展間，表演者戴上安全帽和原本裝置在演出空間的斗笠，一齊站到工程車上，微笑地與觀眾說再見。整個作品在時而好笑、時而弔詭、時而歡樂、時而震驚的荒謬氣氛中，呈現出一種徹底疏離的效果，觀眾在不知所以的狀態下開始欣賞演出，又在不明所謂違和的狀態下與演出者結束道再見。

根據演出節目的介紹，這支作品是受了娃雷斯卡·基爾特（Valeska Gert）的啟發而創作，而「娃雷斯卡·基爾特是集舞者、歌舞劇藝術家、編舞家、演員、歌手、作家等身分於一身，她在 1920 年代初獨創的舞風讓布萊希特（Brecht）、梅耶荷德（Meyerhold）和艾森斯坦（Eisenstein）等人為之傾倒。她那諷刺滑稽、如古怪的啞劇又是幻覺現實主義的舞蹈，在怪誕與抽象之間，產生了持續性張力。透過拼貼和蒙太奇手法，她將從社會現狀中借用來的剪影、人物、體態的表現予以精煉濃縮，因此她的舞劇也是時事劇（Zeittheater）與錯位的戲劇，能編造出各種類型，也將她那個時代的城市文明律動及觀點予以虛構化。」【1】

猶太裔的德國藝術家娃雷斯卡·基爾特最有名的作品，或許是 1920 年代在柏林演出的作品 Pause，她在電影膠卷播放的空擋，站在舞台上動也不動，直接表達出希望觀眾注意現代生活中的所有運動和混亂中的不活動、沉默、寧靜與靜止的狀態，而後她更在其他演出中表演交通事故、拳擊或死亡，甚至是高潮的演出，而引來觀眾報警處理。根據本節目介紹，雷斯卡·基爾特在 1920 的柏林寫下一段話：「既然現有價值已遭到破壞，原本哺育民心與智能的價值已成了問題；既然化整為零的文化意志已無法供養穩定狀態中的創造——我敢斷言，怪誕的舞蹈靠一個簡單的動作而且為了這個時代，會讓即將爆炸的種種困境更具體化。」【2】這段話激勵拉蒂法·雷阿畢樹、林怡芳、克里斯多夫·維弗雷特製作這件首度在 2016 台北雙年展中公開演出的創作，也可以為本次演出做一個最好的詮釋。

對應本次雙年展的主題「當下檔案·未來系譜」，以知識考古學的方式爬梳藝術史，與同樣在北美館展演之林人中作品《二十世紀舞蹈史·在亞洲》和薩維耶·勒華（Xavier LE ROY）的《回顧》相呼應，而此作品瘋狂的概念，配上讓觀眾不明所以而產生疏離效果後的重新思考性，似乎也對德國表現主義式的精神傳統，進行如策展人所說的「演繹檔案」（performing the archives）或「演繹回顧」（performing the retrospective），在這場演出中可以看見類似德國舞蹈劇場的暴力、甚至是少許日本舞蹈的激進概念在其中，也讓人更進一步期待和思考，當代跨界藝術中，概念性舞蹈在美術館脈絡中展演的新可能，和視覺藝術當代理論對舞蹈表演的重新定義。

註釋

1、參見演出節目簡介

2、參見演出節目簡介

✓去熟悉化的眾我《撕裂》

演出：黃懷德

時間：2016/12/03 14:30

地點：松山文創園區 LAB創意實驗室

文 張懿文（專案評論人）

這支舞描繪人處於撕裂之狀態，表達出一種不安的氛圍和被困擾的感受，像是與不同自我掙扎的故事，是一個不斷和自己對話、搏鬥、宣示、被擊敗，在反駁之中，再次宣示後，一連串前進又後退的過程，一個個片段交織出作品《撕裂》的主題。

一開場，從手電筒照亮整個舞台，特寫的燈光打在舞台上涼鞋上，在光線轉換中，觀眾看見幾個舞者分散在舞台四周，有手臂被反綁的女子、有孤獨面向舞台邊的舞者，每個人靜止不動，彷彿一個個充滿疏離感的靜謐肖像畫，流露出濃濃的孤獨意象。起始段落是一位白衣女子的獨舞，她的身體動作和一般習以為常的「芭蕾或現代舞者身體」一高挑向上延伸，像空間裡擴張的身體一有著不同的質地，她的動作以背脊出發，不時以蹲坐或是扭曲的低姿態，反向延伸，整個背向後彎曲到最大，幾乎像是軟骨功的演員，然而這些動作並不是要炫技或展示奇觀，而是在這宛若蟲子般蠕動的狀態中，塑造一種讓人不熟悉的錯亂感受，她既像是蟲，又像是蛇，而女舞者在手掌心和腳掌心都畫上充滿情緒（大笑、微笑）的表情臉孔塗鴉，在動作間展示手腳掌的面孔圖像，帶來有些錯置或是嘲諷的效果。

背景的黑布被緩慢移去，出現了舞台上重要的物件：一個白色的門和白色的沙發，第二個段落是一位男舞者的獨舞，他幾乎從頭到尾都在地板上移動，這種拖著身體在地板上舞蹈的片段，讓人想起DV8肢體劇場「The Cost of Living」舞蹈電影中，缺少雙腳的身障舞者與一群專業舞者共舞的身體，在那幕讓人印象深刻的片段，所有的「正常」舞者曲彎下身，用手的力量支撐大部分的動作。此段落中的男舞者，也採用非站立的重心，拖著下盤移動，這拖著下半身在地板的移動彷彿暗示了無止盡的包袱和重擔，讓舞者無法站立起身，而此時音樂也轉成台語舞曲，略有哀傷滄桑之感。

下個段落先出現兩男一女，而身著黑衣的女舞者留下來獨舞，她的雙手反手捆綁在身後，一樣是採用下半身拖曳的方式舞動，音樂也轉化為單音的金屬聲，她的腳移動翻滾，滑入之前被當作佈景的白色門後。而兩男兩女再次出現，躲到沙發後，音樂又再次變調，呈現略微混亂的感覺，前方男獨舞者用抽搐的方式移動，反覆一再重複的倒地、站起，身體分割使用不同部位的肌肉而顫抖，其他躲在沙發後的舞者，緩慢從沙發背面伸出手和腳，而此時燈光也投射出藍、紅、紫的不同變化，整個場景呈現出詭譎的戲劇畫面。下一幕是男女的接觸即興，舞者先躺在地板上移動轉換彼此的重力，而後站起身的雙人舞蹈中，卻有著明顯的控制與被控制的關係，男子站在女子身後，用母雞帶小雞的方式，一人前一人後，帶著前面的女舞者移動，動作既是控制但又有模稜兩可的反抗在兩個舞者之間流動。接下來是一段落打開門、關上門、開門闔上的無限迴圈，編舞家巧妙的利用門來處理空間和時間上的錯置，白色門配上背後黑色布幕擋住舞者出入的軌跡，讓舞者的出現和消失變得有如幻術，四個舞者排列組合，像在開門關門中尋找什麼，又突然從門縫中窺視、伸出手腳畫上臉孔的微笑手腳掌心，這段無止盡的反覆，描繪出強烈的不確定性與不安全感。

下個段落是三人的群舞，他們彼此黏貼在一起，看不出來是誰抓著誰、誰綁著誰、又或是誰又避著誰，雖然傳統既定舞蹈中的群舞，向來是以和諧美感著稱，但在這首舞的編排下，由控制與操弄和非常間身體語彙所累積出來的掙扎、手部的凌空抓取和放棄等姿態，在彼此像是互相依賴、又互相排斥的過程中，竟慢慢讓人產生一種噁心的感覺。最後一個段落在燈暗後，手電筒從左舞台拋出，舞者拿起手電筒緩緩掃視觀眾，慢慢又轉向透過光線探詢四周，舞者從靜止移動中開始狂亂群舞：地板間的拉扯、手被綑綁又被黑布包裹的女人、男人站起來彷彿合體的三人舞……最後一個男舞者坐在沙發上喘息，一旁是被黑布包裹著的舞者，推著一開場被手電筒大特寫的鞋子匍匐前進，結尾呼應了開頭。

《撕裂》用一種視覺上相當漂亮的劇場美學，優雅地訴說了一個精神焦慮的狀態，舞者「去熟悉化」的動作，闡述了人類心靈的分裂與不安，在小心選擇動作語彙的編舞中，觀眾可以很驚喜地看見不再「正常」熟悉的身體，留下來怎樣不同的質地，譬如拖曳的下盤暗示過去的包袱、掙扎的分裂片段身體巧妙地表現想要逃脫的狀態，與舞者和舞者間不時出現的強烈疏離感，女舞者手腳掌心的塗鴉臉孔也在細微處，暗示了分割斷裂的主體，這必須要在前排的觀眾方可能看的仔細。而整首舞讓人最印象深刻之處，或許是編舞家巧妙地利用物件與人的關係來分場，透過物件（沙發和門）與燈光換場的巧思，舞台上簡單的工具，轉化出複雜多樣的變化：沙發既是可以拿來休息躺坐的道具，又可以是人從中伸展延伸肢體的阻礙；門是字面上進出的開關處，也是不同空間在幕前幕後轉折交錯的出入口；人的身體既是具有能動性的主體，又是被拖擺拉扯無法分割的累贅負擔；手掌腳心的塗鴉既是童趣詼諧，從另一個角度來看又是單純中帶著一絲莫名恐怖。每個物件和舞者、甚至是舞者的身體部位，似乎都有雙重意義，而這雙重義，恐怕就是撕裂的主題——在這裡，沒有任何意義是固定。

✓反規訓與反劇場《2016新人新視野》

演出：楊升豪、張可揚、黃鼎云

時間：2016/11/19 19:30

地點：松山文創園區 LAB創意實驗室

文 張懿文（專案評論人）

不知是否誤讀了開演前的廣告文宣而期待錯誤，誤以為楊升豪《卡關》會讓觀眾戴上虛擬實境的VR裝置體驗新的劇場經驗，但《卡關》其實是透過劇情情節，描述VR時代人們在虛擬實境遊戲世界中的故事。演出的感官刺激還頗有「虛擬實境」之感受，而形式上的聲光效果放在黑盒子劇場空間裡，也頗為新穎有趣，但劇本與演出手法並無特別推陳出新之處，在劇情轉折處稍嫌老套，觀眾可以輕易猜到接下來會發生什麼，到了末尾，聲光刺激亦隨時間遞減，而產生視覺疲勞後邊際效益遞減的效果（感官麻木了）。作品題材新鮮有趣，總體而言形式略勝於內容。

張可揚《從前從前，那裏有座國立編譯館》用近乎刻意輕快活潑的姿態、快樂的身體舞一齣反對權威的嚴肅主題，編舞者意圖用一種輕鬆、嬉戲、愉悅的童趣方式，質疑教育體制中的權力壓迫，力道頗為輕緩。

舞者穿著高校制服，在放置著桌椅的仿教室空間內，從斷斷續續像是村落廣播的音效中，探討權威對身體的控制：從耳熟能詳的標語，如「如何成為堂堂正正的好青年」【1】、到經典的《龍的傳人》的音樂歌詞、長江黃河的意象不時出現，舞者也順理成章地展示了芭蕾舞技巧中的規訓（discipline）特質【2】：右腳伸直、轉身、再伸直腳等、A, B, C, D, E的幾組不同語彙要用怎樣的動作來表現、「請、謝謝、對不起」與特定動作相搭配，透過一再的重複、重複、再重複，描繪了體制如何透過對身體的操演，來達到內化精神思想的效果，整支舞雖是極為輕鬆的氛圍，但動作卻在重複的累積中，逐漸堆疊出對權威之不滿。

最好玩諷刺的或許是蔣公肖像畫的使用，這在中小學隨處可見的「偉人肖像」，當挖空臉孔的蔣公肖像，中間面孔掉落地上的那一剎那，觀眾席間爆出些許的笑聲，而舞者拿著蔣公臉孔當作面具，「附身」後體罰他人的片段，比喻雖然直白，卻也符合整舞的輕快風格。結尾處觀眾看到舞者細膩地搬弄椅子，從舞台後方往前，排出一個長長的椅子橋，接續到舞台前方，近乎儀式性的處理，在緩慢移動的堆疊累積中，彷彿有某種私密的情緒醞釀，留給觀眾在歡樂過後，淡淡的沈思餘韻空間，整首舞充滿小清新的文青風格。

黃鼎云《亂迷》這表演似乎是三支作品中最有趣的一個，需要花一點時間思考，不然好像掉入迷霧之中，因為這作品的視覺意象太豐富，每個物件和現成物都有原本脈絡之中的象徵意義，加上表演者近乎諷刺、毫不警覺的裸體演出與慾望展示，在反劇場、反敘事、反表演的過程中，丟出了好多細節，讓人有些被刺激的小小不自在感受，卻又留下許多思考的空間和問號。

在黑盒子劇場空間中，觀眾一入場就會看到像美術館裝置藝術般的場景，地板上有綠色的草坪、灰塵遍佈的泥地、有如墳場般用椅子堆疊的墓地小山，每個物件都密密麻麻的交織在一起，讓人目不暇給之餘，也有一種因為資訊爆炸而無法解讀的錯置感，而一個上半身套著「亂丸號」紙船的扮裝男子，頭戴長假髮，手上配戴著絲質手套，略微慌亂的走來走去，開啟了這場表演的序幕。一名身材姣好的扮裝男子從舞台後方出現，「她」的表情曖昧，擺弄充滿慾望的姿勢，毫不嬌羞地舔弄自己的身體、胳膊、腿，而另一邊出現了「水管工人」打扮的男子，她拉著他的長水管做出自慰的動作，而他則在另一處搖晃著水管上下搖擺震動，只見這些人物一下子內衣外穿、穿上束腰、黑紗包頭變裝成另一種性別角色，又或是使用不同的物件，如吸管吸水、牙刷刷牙、擦口紅化妝、噴髮膠、拿著掃把掃地、放小禮炮，用平凡無奇的日常動作，加上有些誇張瘋狂的行為，如揮灑美金紙幣、用拖把自慰、吐口水和漱口水、拿著針頭擠出潤滑液在身體上意淫的動作等，去堆疊出荒謬的情境。多樣化的聲響，如唸經或是宗教性的吟唱、國旗歌（青天白日滿地紅）時肅敬起立再加結尾的比中指、和諷刺性的「瑪莉亞的天使讓愛永不止息」、與歌曲《瀟灑走一回》【3】等聲音中，這些角色時而跳起巴西戰舞卡波耶拉、又或是類似原住民豐年祭的牽手圓場舞步、和類似雙人社交舞的兩人共舞動作，而中華民國的國旗不時被拿起、留學生之寶的大同電鍋被捧來捧去、現場還煮起烤肉香味四溢……看似彼此沒有交會的日常行為，拼湊出一連串行為藝術脈絡下般累積、堆疊、重複的實驗性動作，這些動作彼此之間並沒有明顯的敘事性或故事性，也沒有起承轉合的亞里斯多德式劇場邏輯，是徹底的反劇場。

除去那些擺脫日常脈絡之後的尋常行為，整個作品幾乎是以赤裸裸的「性」和「慾望」貫穿表演（演員也是赤裸裸），再加上些對性別惑亂、國族概念嘲弄的反諷，作品用一種滿不在乎的態度，描述身體/性/慾望/性別之間的關係，與這些關係之間不對等的嘲弄。特別的是，雖然是一種毫不在意的隨性，但在接近結尾處那不斷愛慾喘息中，卻讓人讀到一絲好似在「I don't care」的狂亂下，所隱約暗示的極端痛苦，竟讓人聯想到了幾天前護家盟的抗議嘴臉【4】，不禁讓人感同身受而突然傷神。

這個作品最有趣的地方，或許是用身體/性/慾望的直接展示，去拆解如美國後結構主義學者茱蒂絲巴特勒（Judith Butler）所批判的語言邏輯，巴特勒在著名的《性別麻煩》（Gender Trouble）一書中，援引語言學概念而引伸出所有既定的性別結構皆是透過一再重複的「表演性」而產生，而世界上並無所謂具本質性與普遍性的概念。當巴特勒用文字書寫表演來尋找解構的可能時，本表演創作者卻用了更激進的策略，告訴觀眾「如何透過身體來重新找尋一個沒有中心敘述邏輯的文本」，以此而論，似乎頗有法國女性主義文學理論學者西蘇（Hélène Cixous）所謂陰性書寫（Écriture féminine）的味道。然而最特別的是，這支作品直接以身體和行為出發，徹底了反抗了文本與言說中的中心結構概念（不管那是父權中心、或是異性戀中心），完全超乎了語言的範疇，直接用身體與行為說話，反對傳統戲劇中幻覺的建立和亞里斯多德的淨化美學，把身體放到了中心，超越了語言與邏輯。

本劇創作者黃鼎云告訴我，北藝大藝術跨域研究所教授楊凱麟看了這個作品，說聯想到了十五世紀時荷蘭畫家波西（Hieronymus Bosch）的繪畫【5】，這個聯想頗為有趣，或許必須要加入更多人物、更龐雜的物件，才會更呈現出波西畫作中的意象。而我不曾看過舞鶴的作品，演出結束後才找到影響此劇的《亂迷》來翻閱，發現舞鶴的書寫極為後現代，有時會故意用錯字或倒裝來表現，也因此讀者反而要很仔

細去讀每一個字，才能抓到作者想表達的東西，黃鼎云的《亂迷》也有類似的質地，觀眾要很仔細的看每個發生的事件、每個去脈絡化的物件如何被重新賦予意義，否則就會迷失在這片意義的泥沼之中。

這支作品成功地利用對劇場的形式反抗和媒材的實驗，挑戰了傳統的劇場美學，也讓劇場現場性的重要性被凸顯，並提供觀眾另一種感受劇場表演的可能。然而，當行為已經去概念化，且創作者也意圖告別戲劇言說的傳統時，是否有必要限制自己繼續處理文本的概念呢？

註釋
1、我一直以為他們要說「堂堂正正的中國人」，這句話是國立編譯館版本裡面的經典句子。

2、相信編舞家必然讀了傅科的《規訓和罰罰》，或許也參考了一些Pierre Bourdieu的habitus（慣習）概念。

3、歌詞：「天地悠悠 過客匆匆 潮起又潮落 恩恩怨怨 生死白頭 幾人能看透 紅塵啊滾滾 癡癡啊情深 聚散終有時留一半清醒 留一半醉 至少夢裡有你追隨」。這首歌出現在作品的末尾處，似乎有種反省的意味。

4、這齣戲演出前幾天，正是立法院司法法制委員會審查攸關婚姻平權的「民法」修正草案。

5、波西的畫作多在描繪罪惡與人類沉淪，以細密的惡魔、半人半獸甚至是機械的複雜形象，並大量使用各式各樣的象徵與符號，來表現出晦澀難解的超現實意象。他著名的三聯畫《人間樂園》，最近才在李奧納多所監製的紀錄片《洪水來臨前》一再被提到。

✓ 中國式的後現代抽象舞蹈《4》、《8》

演出：陶身體劇場

時間：2016/11/12 19:30

地點：台中國家歌劇院中劇院

文 張懿文（專案評論人）

摩斯·康寧漢（Merce Cunningham）讓舞蹈擺脫如瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham）充滿情緒性心理分析跟戲劇效果的現代舞主題，將動作進一步帶入純粹肢體形式與線條美感的後現代舞蹈領域，而後發展到極簡主義的舞蹈，所有的動作都可以被精簡到最簡單的初始狀態，在露辛達·蔡爾茲（Lucinda Childs）和當代比利時著名編舞家姬爾美可（Anne Teresa de Keersmaeker）的作品中，編舞家透過重複和增減的語法，創造出一種純粹的舞蹈，讓觀眾專注於舞蹈抽象形式的美感。假若上述這些西方編舞家代表了當代舞蹈從芭蕾舞現代舞之後對形式的革新，那麼，陶身體劇場似乎讓人看見一種用中國式身體語言來當作語彙的後現代抽象舞蹈。

在舞作《4》之中，舞者身穿深灰色的上衣，一邊有類似水袖的長袖子，下半身穿著寬鬆的黑色褲子，最特別的是舞者臉上用深灰色的布包裹，遮住臉部的表情，這樣的服飾將人的情緒性與表情都排除在觀眾視點之外，觀者可以純粹欣賞身體線條舞動時的美感。《4》的四位舞者，圍繞出一個像是圓形的四方空間，在這個空間裡面，舞者重複、再重複、繼續重複簡單又經典的基本動作，讓人想到美國後現代舞蹈編舞家摩斯·康寧漢或是伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer）的嘗試，這些西方編舞者將線性的芭蕾舞形式放大在空間中，透過直線性的伸展來掌握身體在空間的巨大化；而陶身體劇場的舞者，則是利用充滿了圓弧狀的手臂、身軀的環形曲線、充滿弧線形的舞姿，與精煉而重複堆疊、近乎哲學思考的方式發展出「東方後現代舞蹈」的身體美學。

在《8》這個作品中，舞者身穿黑色的舞衣，簡單而乾淨地暴露身體的線條，每個呼吸都顯得非常明顯，《8》的八位舞者從頭到尾都「躺在」舞台地板上跳舞，從瑜伽的魚式之中，以雙手支撐地板，仰臥，頭頂著地，慢慢將上半身向後躺，腹部、胸部微微向上伸展，他們又或手肘撐地，胸部盡量撐高，繼續保持呼吸，又或鬆開雙手，身體平貼地。在這支舞裡，舞者自始至終都不曾站起來跳舞，他們躺在地板上移動，透過無止盡的呼吸變化，將頭與身體側彎轉身移動，在每個呼吸轉換中，我們看到舞者身體如何在這套身體語彙的訓練中，成為一種流動不止息、持續移動的有機個體。雖然《8》是陶身體劇場的最新作品，但這支作品卻彷彿讓人閱讀到編舞家陶冶系列作品最基礎也最根本的身體底蘊，這些在地板上重複的起伏動作，彷彿在展示陶身體劇場的最基本身體訓練。

中國的抽象藝術，例如書法與中國水墨畫的意念，對西方抽象藝術影響頗大：在視覺藝術界，二戰後美國現代主義藝術家，諸如馬克·托比（Mark Tobey）曾經習書法多年，弗朗茲·克萊茵（Franz Kline）對亞洲禪宗的古代哲學思考的反思，作品可以看出書法線條性風格，而抽象表現主義藝術家傑克森·波洛克（Jackson Pollock），拿著黑色畫筆的行動繪畫，也頗有草書的影子；而在舞蹈界，1952年在美國北卡羅來納州的黑山學院（Black Mountain College），前衛作曲家約翰·凱吉（John Cage）策劃了一場即興劇場演出，參與者包含了視覺藝術家羅勃·羅森柏格（Robert Rauschenberg）與後現代舞蹈大師摩斯·康寧漢等，後現代舞蹈家視覺藝術家交往密切，當中彼此交流影響的滲透力也不言而喻。

陶身體劇場透過新型態的中國式抽象舞蹈，表達出對中國抽象藝術的再思索，並加入了西方極簡主義和科學抽象思考的數學元素，而也是這種對科學（如題名數字、舞者數字等）的追求，讓他與如雲門舞集《行草三部曲》的抽象舞蹈不同，雲門的《行草》是行雲流水的自在暢快，多了一點揮灑自然的風流個性和情緒，而陶身體劇場的作品則是在精準的計算、重複與堆疊中，將身體純粹形式化，充滿理性思考的科學邏輯。我以為，陶身體劇場或許可以被視為，將後現代舞蹈中的抽象邏輯從西方的脈絡中，重新拿回中國藝術語境，並結合西方極簡主義科學性冷靜思考的後現代編舞家。

台灣人的身體，如何「亞洲」？《二十世紀舞蹈史，在亞洲》

演出：林人中（概念、編舞），林文中（演出）

時間：2016/11/05 15:00

地點：臺北市立美術館，D展覽室中庭

文 張懿文（專案評論人）

表演藝術學者黛安娜·泰勒（Diana Taylor）在《文件檔案和表演劇目：美洲表演中的文化記憶》（Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas）一書中提到，每個活生生的表演都是傳遞和保留知識的方法，體現的記憶（embodied memory）會一直保留在身體經驗的傳承之中，表演是「活的文件檔案」，而《二十世紀舞蹈史，在亞洲》也因此與本次台北雙年展主題「當下檔案·未來系譜」有著密切的關連。

作品原本預計在北美館地下中庭演出，因為舞者前一天彩排膝蓋受傷的緣故（中庭地板太硬），改在北美館地下室演出，恰好在黃博志個展《五百棵檸檬樹：有機檔案》的空間裡，舞動在有著鮮嫩綠葉的檸檬樹環繞景致中，倒也呈現出一種活潑自然的有機氣息。

“My name is Wen Chung Lin. I am a dancer. This is the 20 minutes for the 20th century.”穿著白襯衫、黑長褲、黑色西裝外套與一雙運動鞋的林文中，在用英文開口自我介紹和說明題旨之後，開始了國民健康操的表演，只見他挺胸頓足，數著讓人有些熟悉的節拍和韻律（好像每個人國小都有跳過這種韻律健康操），讓人聯想到韻律體操的歷史，從德國傳入日本，再傳到台灣的脈絡，本身就有著藉由身體規訓，來達到富國強兵的國族主義意識形態【1】；從韻律體操起始，林文中展開芭蕾舞的基本動作變化，從五個腳位到Plie（彎曲）、Demi Plie（半彎曲）、Saute（跳躍）、Attitude（一個動作腿彎曲的姿勢）和Arabesque（一個動作腿在身體後伸直的姿勢）等，從國民健康操到芭蕾舞基本技術的轉換，似乎也暗示了技術訓練對身體操縱的過程，接著林文中開始耍弄中國武術，勾腳繃腳、山膀手架好、雲手的轉折之間，上下八字盤腕的手姿，加上正腿、旁腿、片腿、拍腳尖、雙飛燕、探海等動作，俐落快速一氣呵成；而下一段落，林文中又自在地轉換為忸怩害羞的民族舞蹈小姑娘，眼神嬌媚地開始小碎步圓場，蓮花手指、動作嬌羞，刻意與一旁觀眾的眼神交會讓人嘆為一觀；而觀眾還沒習慣舞者的少女模樣，林文中卻又一轉身，開始大跳起郭富城的MV舞，像是電影Para Para Sakura（櫻之花）之中的舞蹈，腳簡單地左右踏步，以輕鬆揮舞手部的動作為主；接著進入現代舞的脈絡，瑪莎葛蘭姆的基本技巧，如contraction和release，配合著她經典的向上伸手側彎在空間移動的動作，最後再進入林文中曾經待過Bill T. Jones舞團的身體脈絡，讓人看見現代舞身體佔有空間的強烈伸展特質；接著林文中舞弄如雲門舞集的太極導引，化流暢自如為身體流動的語言，而在最末尾的階段，林文中在地板上做出類似東方瑜伽和皮拉提斯的身體訓練，在緩慢呼吸與伸展動作中，慢慢結束這段其實超過二十分鐘的舞蹈（結束時我鬆了一口氣，好似這「認出」到底有多少舞蹈動作是自己熟知身體語彙的「測驗」終於結束了！後現代的概念性舞蹈真是非常考驗觀眾的知識水平）。

接著林文中在一旁檸檬樹的角落，開始脫外套、脫上衣、襪子、皮帶、褲子，我們也看到舞者的腿上包著護膝，他將膝蓋的護膝移除後，赤裸著身體，回到前一段落開始的入場位置，重新用英文自我介紹一次，這次的介紹從20分鐘的二十世紀舞蹈史，變成了20分鐘個人過去二十年的舞蹈訓練史（This is the 20 minutes for the past 20 years of my dance practice），林文中光裸的身體，重複舞動一次剛才穿著西裝時所跳的舞步。

說也奇怪，雖然跳的是一模一樣的舞步，但赤裸身體的舞者，竟讓整個空間氛圍大大地轉變。在看穿著西裝的林文中跳舞時，我很努力地辨識舞者的發力起始點，看他的肌理如何移動，並試圖找出他每個動作的技巧形式和可能流派，只是，面對全身脫了衣服的林文中，理應讓觀眾可以更清楚的觀察肌肉紋理和動作線條，卻發現自己稍微窘迫地努力看著舞者的臉，好像這樣就可以避免掉某些窺伺別人身體私密部位的尷尬，自覺到目光的「軟弱」，忍不住開始觀察四周其他觀眾是「怎麼看」，果然大家都一副有點不好意思的模樣，臉上似笑非笑的表情，目光不敢往下移。我努力強迫自己用力看林文中的身體，用力看他的肌肉線條和發力位置，一邊是驚嘆舞者完美的技術與身體表現力，一方面又為他在非舞台木質地板的硬石板上跳這麼大的舞蹈動作感到心疼，想想舞者的腳踝和膝蓋，如何承受在這樣地板上的大跳躍呢？強烈的身體勞動感在近距離凝視下，更是親密地凸顯出舞者身體的血淚勞力，林文中的身體好似活生生的雕塑，為我們展示舞者身體的精力。而當舞者開始以民族舞蹈和四周群眾互動時，也可以看見與舞者眼神對話的觀眾，那貌似好笑又緊張，略微不自在的表情，在林文中靠近的時候，達到最高潮（不時有觀眾在舞者靠近時想要轉身逃避，又或是全身像是被木樁釘住一樣，流露出動也不敢動的尷尬神情），整個過程中，除了可以貼身看舞者的細膩動作之外，也可以清楚察覺赤裸身體跳舞與穿著服裝跳舞所帶來的巨大差異。

第三個段落，林文中回到了前面兩個段落起始之處，再次自我介紹一次，這是「二十世紀的舞蹈史，20分鐘為了台北雙年展的表演，在亞洲（英文是but Asian）」，此段落的表演有著類似來自日本舞蹈的質地，舞者緩慢的移動身體、呼吸，在每個轉折的段落，面露猙獰痛苦的無聲吶喊，雖然沒有發出聲音，卻有面孔蜷曲的力量，從無聲的面孔，和近似緩慢顫抖的身體中，精力四散出來往周遭空氣中遊走，這是全然不同於前述西方舞蹈美學的身體能力。最後結尾處，林文中身體朝下、兩手兩腳張開躺平在地上，無聲赤裸的健美身軀，在白方塊的美術館空間中，留下充滿戲劇性的張力，俯視林文中在地上的背影，好似一幅活生生的畫作。

《二十世紀舞蹈史，在亞洲》是由林人中發想概念並編舞的實驗性作品，用以回應波赫士夏瑪茲（Boris Charmatz）的《二十世紀的二十個舞者》（20 dances for the 20th century）和提諾賽格爾（Tino Sehgal）的《二十世紀的二十分鐘》（Twenty Minutes for the Twentieth Century, 1999），在此作品的演出節目說明中，創作者描述「《二十世紀的二十個舞者》和《二十世紀的二十分鐘》啟發了我如何思考在亞洲脈絡談論舞蹈史。而這個作品的發展過程是一種批判思考。」

在舞蹈史上，有不少利用互文的方式，去處理和回應既定作品的創作，最著名的或許是由俄國現代芭蕾舞編舞家尼金斯基（Vaslav Nijinsky），用史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）音樂所編的芭蕾舞《春之祭》（Rite of Spring），這個作品在第一次演出時引起暴動，觀眾將手中所有可用的投擲物都扔到舞台上，聲音吵雜到最後尼金斯基不得不上去幫舞者喊拍子才能繼續，但這支舞蹈歷久彌新，從1913年首演過後，無數的芭蕾舞和現代舞編舞家，前仆後繼地嘗試用史特拉汶斯基的音樂，編出不同版本的《春之祭》：例如德國舞蹈劇場的碧娜·鮑許，編作了探討德國民族主義精神中，個人與群體間反抗和衝突恐怖面向的《春之祭》版本；雲門舞集林懷民也曾利用舞蹈劇場的手法，編了《春之祭禮·台北一九八四》來描繪八零年代台灣紛亂醉紙迷金的生活亂象；近期則有在法國的以色列編舞家Emanuel Gat，透過騷莎雙人舞步，來探討雙人舞身體中情慾、調情、慾望和死亡之間的掙扎，甚是精彩好看，這些作品持續召喚了不同時空中，創作者的情感和想像，特別是對祭儀的想像，編舞者用自己的巧思，將一個經典作品，用不同的編舞形式，交織出對經典的當代性對話。

以上透過不盡相同的編舞策略，來回應經典作品的例子，或許可以反映出我對《二十世紀舞蹈史，在亞洲》的一點疑惑。《二十世紀舞蹈史，在亞洲》，很明顯的採用了與原作《二十世紀的二十個舞者》和《二十世紀的二十分鐘》稍許雷同的編舞手法：夏瑪茲的舞曾在美術館、圖書館、公園等大眾空間中演出，二十位舞者在特定空間中，同時為觀眾演出二十世紀不同舞蹈派別的動作語彙史：如模斯·康寧漢（Merce Cunningham）、碧娜·鮑許、接觸即興、舞蹈、流行舞蹈等，透過不同舞者solo的身體，來保存並演出二十世紀的舞蹈史；賽格爾則是透過自己從頭到尾全裸solo來展示二十世紀重要編舞家的舞蹈，如鄧肯（Isadora Duncan）、尼金斯基、巴蘭欽（George Balanchine）和康寧漢等人的作品，而這次的《二十世紀舞蹈史，在亞洲》則是用一個舞者（穿衣與裸體）跳完全場，或許暗示了在台灣的舞蹈脈絡下，舞者身兼多種身體技巧的驚人能力，但這幾個作品基本上是採用獨舞的方式，透過類似的形式，以身體來保存舞蹈史。

在閱讀節目說明時，我開始思考著何謂「亞洲」？和英文題目中的亞洲人（but Asian）的關聯是什麼？編舞者林人中的在自己的臉書中，談到：「為什麼標題是『在亞洲/but Asian』，而不是『在台灣/but Taiwanese』。這個縫隙，確實是我想討論的事情之一。為什麼呈現台灣出發的史觀不能 represent 亞洲？collecting 東亞、中亞、南亞、西亞（中東）才算是亞洲？『台灣—亞洲』這組關係又是什麼？這樣說吧，西方人自己的西方舞蹈史，並不會說自己是『西方』，因為他們的中心本位裡，他們的舞蹈史就是『世界』舞蹈史。而你通常不會疑問Tino Sehgal、Boris Charmatz的舞蹈史為什麼不加註『德國版』、『法國版』。那為什麼我們要加註『台灣版』呢？在我的作品論述裡，『亞洲』在這裡指的是西方的『他者』，而『西方』是我要指認的『他者』。這也是為什麼這件作品，我要呈現『一個在亞洲的舞者被他者舞蹈系統』賦體的過程，並以三種時間軸表現：『大歷史的時間』、『個人歷史的時間』、『當下的時間』。」

【2】

這段文字確實有解答我心中的一些疑惑，但依舊不能讓我減少對此舞既要有「批判性思考」，而又馬上落入「與前者相同形式和相同本位主義立場」所產生的矛盾窘困。假如此作品想要質疑西方舞蹈史中的西方中心本位主義，那麼用一個台灣人的身體訓練史，來說自己就是「亞洲」，可能危險包括：第一，掉入西方與東方的二元對立架構之中（此二元對立的問題，在後結構主義時期已有許多批判）；第二，若意圖要批判歐洲舞蹈的西方中心主義（「西方舞蹈即代表全世界舞蹈」的概念），卻用台灣代表全部亞洲的「台灣中心主義」來取代，豈不是還是站在前者的框架和結構中，繼續鞏固一個既定的中心主義概念，而無法從邊緣出發去探討多元的聲音？而這一點，或許也與林文中對著台灣的觀眾，以英文自我介紹時讓人產生奇妙的感受有點關連：是否，要成為能代表「亞洲」的台灣人，也只能不停的用英文來說話（即使是在台灣的美術館演出）？這溝通語言所預設的觀眾是誰呢？是否這個「亞洲」還是希望能被西方人看見才能「真正完成自己是亞洲的使命」？

不可諱言，《二十世紀舞蹈史，在亞洲》是非常好看的舞蹈演出，林文中以絕妙精湛的身體訓練回顧了台灣當代舞蹈發展脈絡，透過國民健康操、中國民族舞武功、台灣車鼓陣、芭蕾舞、葛蘭姆技巧、與美國編舞家Bill T Jones等不同身體技術，將身體技巧當作文本，展示了台灣舞蹈身體的歷史，和台灣當代舞蹈與西方舞蹈之間的關聯，而林人中的在編舞形式的概念上，與表演和觀眾互動設計巧思，也都有許多值得探討之處，我中心小小期待著，或許這個互文還可能有更顛覆性、更爆炸性的操作方式。

註釋
1、請參看Manning, Susan. A. Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman. Berkeley: University of California Press, 1993. 和我即將出版的期刊論文“Modernity and Formations of the Female Bodies: Dance Hall Culture in Taiwan during the 1920s-1930s,” Body Politics – Zeitschrift für Körpergeschichte/Journal for the History of the Body, Berlin: Center for the History of Emotions, Max Planck Institute for Human Development

2、文字來源林人中臉書

監控中，真實與再現的辯證《火炬下的囚犯》

演出：遊牧行星

時間：2016/10/23 14:45

地點：台北市水源劇場

文 張懿文（專案評論人）

一開場看見幾台小小的高清航拍無人飛機，搖搖晃晃，好像有些顛簸勉強地，從舞台中升起，在小小的劇場黑盒子中，這樣通常在室外才會出現的機器，加上極端吵雜的聲響，呈現出有些超現實的場景。而這一場實驗性質極重的演出，探討無人機的監控、操縱、凝視，與在攝影中被捕捉、再現在後方的真實，觀眾從劇場的「黑盒子」，往舞台裡面看，真實與再現的分界被一層又一層的定義出來，作品的冷酷調性，也幾乎讓人有種很不舒服的感覺，但這不舒服的感覺卻與作品的主旨貼切地對應。

在演出開始前，對無人機的想像，似乎是來自新聞媒體的報導，雖然無人機最早的技術，是從偵察機的軍事功能開始，但在逐漸普及之後，慢慢轉往具有消費性空拍和自拍的娛樂功能【1】，無人機就像是天上的網路，可以空拍，可以送商業產品貨物，也可以運送緊急救援物資，無人機似乎是科技產業的新一波流行。與之前的玩具遙控飛機相比，玩具遙控飛機和無人機最大的差異就是在於有無人工智慧的功能，前者需要有人拿著遙控器操縱飛機，飛機也必須在視線內飛行，然後者卻可以用電腦來操控，就像飛機的自動導航系統一樣，可以事先設定運算好，加上人工智慧之後，無人機甚至也可以自動閃避障礙物、跟著人走，操作也比之前的玩具遙控飛機還簡單方便。

無人機成為娛樂性質的空拍機，是因為搭載了攝影的功能，從攝影術發明開始，生活中到處都有攝影機，就像人人口袋裡有手機，街頭巷角（特別是在台灣）到處都有攝影頭，往天上看，每個在太空中的人造衛星，也可以被視為監視著地球的攝影機（不管是google earth，或是在許多科幻電影，如《全民公敵》等，都提到類似的監控與隱私權問題）。在這作品中，藝術團隊很明顯地想要探討監控、操縱，與攝影的真實和再現的問題。四面環場的高速攝影機確定了整個舞台的空間界線，無人機的「眼睛」所拍攝的畫面，投影在舞台深處的螢幕上，觀眾再透過螢幕閱讀到無人機的視角，如果說投影已經是無人機觀點的再現，那麼觀眾在高速攝影機所圈定的範圍之外，觀看整個場景與螢幕，似乎也是在觀看「再現的再現」，而在這一層又一層的凝視之間，或許也會讓人開始質疑，真實與再現的感知區隔究竟何在？或許，監視就在這樣的過程中，讓人開始失去對真實的判斷力。

那麼身體在這樣的監視架構中，又有什麼樣的作用？法國哲學家傅科在《規訓與懲罰》裡面，很細緻地分析環景式監獄的系統，如何透過對空間而對身體進行監控，而在這支演出中，舞者的身體與移動，的確有著驚慌失措的被窺視感，在黑暗裡，身體的脆弱與容易被傷害的特質顯而易見。然而更弔詭的是，由於無人機所發出超大的聲響，與在行進時所震動出來的巨大風量，讓整個表演場地呈現一種略微恐怖的氛圍，特別是當無人機朝向觀眾飛來時，觀眾可以很切身的感受到威脅性，而這份發自內心的感受，也就更讓人能體會到，舞者與無人機互動時，在很近的距離下，卻依舊能精準的傳遞動作該表達的質地所顯示出來的身體力量，如此說來，那「演」出來的驚慌感，反倒呈現出舞者身體的表演專業——在觀眾確實感受到對無人機可能造成的威脅而感到恐懼的同時，台上表演者自在精準地與無人機互動的場景，反而讓人更清楚地看見，舞者對身體移動的精準掌控與精神氣勢。這樣一想，那麼，究竟是真實感到緊張的觀眾，還是在台上演出被監視的舞者，才是這場演出中，真的被無人機所觀看、凝視的對象呢？在這場形式與內容上都層層緊扣著看與被看的監控結構中，似乎也存在著某種辯證的關係。

註釋

1、根據媒體報導，Google早在2011年就開啟無人機送貨計畫，開始在澳洲測試送貨和運送緊急救援物資；亞馬遜從2013年高喊無人機送貨，希望用無人機在30分鐘內把貨送到消費者門口；而Facebook也嘗試在2015年用太陽能無人機把網路熱點帶到偏遠地區。參考李欣宜，《無人機起飛！》，數位時代。2015/02/26。http://www.bnext.com.tw/article/view/id/35473

翻轉日常，看見彩虹《漂亮漂亮》

演出：布拉瑞揚舞團

時間：2016/10/15 15:30

地點：淡水雲門劇場

文 張懿文（專案評論人）

布拉瑞揚的舞蹈作品《漂亮漂亮》，讓觀者用一種全新的目光，看藝術家如何將台灣在地元素化腐朽為神奇的驚奇魔力。

向來被視為醜陋的、庸俗不堪的工地用藍白塑膠帆布、廟會擺攤的七彩塑膠布，在白色燈亮、黃色隱晦、藍色略帶高科技的氛圍中，呈現出有如流動雕塑般的詩意：細微的皺摺變化，讓觀者重新認識這個布料的材質，寂靜的舞台上，當塑膠布厚重的質感，在舞者巧妙地遷移和擺弄中，摩擦出粗糙的聲音，觀眾安靜地凝視，全然注視著這個平常習以為常的既成物 (ready made object)，我心裡一嘆，這空氣繚繞的感覺基本上是科技藝術的質感！

既成物，在後現代藝術中的脈絡中，自從後現代藝術開山鼻祖杜象 (Marcel Duchamp) 在1913年將腳踏車輪 (Roue de bicyclette)，及1917年的小便器「泉源」 (Fontaine) 拿到美術館展出之後，整個西方藝術思潮邁入新藝術觀點的里程碑。「既成物」進入藝術領域，重新定義了藝術的可能性，將藝術品

的價值轉向概念性的探討，看待「既成物」就是將它除去原本脈絡，切斷原本的功能，而重新定義其「藝術性」，並拱手將詮釋權交給觀眾。如此概念下，藍白色塑膠帆布不再跟缺電、漏水、工地、遮蔽有關，而是劇場裡可以讓人重新思考其物質性與美學價值的新材質，於是，我們看到舞者拿著這大大粗粗的布，搔首弄姿，擺出不同的姿勢，隱約讓人想到一些對性別的諧擬，淡淡地，重量不太大，卻又有那麼一點味道。這藍白塑膠帆布既可以是舞者的時尚服裝展示，也可以是具有雕塑般質感的第二層皮膚，又或是在拉著藍白塑膠布前後擺動中，有如潮水般的磅礴海浪（這似乎不少編舞家都用過，如雲門《薪傳》裡的渡海段落、或是Alvin Ailey“Revelation”中的一段）。

用藍白帆布包裹著身體的舞者，像活動雕塑，現代舞大師們如瑪莎葛蘭姆（Martha Graham）或是艾文尼可萊斯（Alwin Nicolas）也曾嘗試過特種特殊材質的布料，來實驗身體被遮蔽後的不同質地。這種將身體包裹著，製造在限制下活動身體的雕塑概念，似乎也讓人想到黃翊在Second Skin之中，那玩弄材質與充氣，和舞者由身體體現出精神形式的實驗，而類似透過包裹、印象主義式描繪身體精神的，還有雕刻家羅丹幫大文豪巴爾扎克所製作那件被退回的醜聞雕像，羅丹說雕這個其貌不揚的大文豪，考慮的「是他的熱情工作，他的艱難生活，他的不息的戰鬥，他的偉大的膽略和精神，我企圖表現所有這一切」，所以藝術家並不把精神集中在人的形體細節的精雕細琢上，而更關心如何把人的心靈、感情和力量的精神氣質。這些藝術家們，都打破了物與人之間的隔閡，創造出了一個新的欣賞藝術的觀看視點。而布拉瑞揚的這支作品，似乎也能在這樣的脈絡中，成功地將藍白塑膠帆布轉化為另一種漂亮的質地，傳達了這支舞的精索——藝術作品如何轉化日常生活中貌不驚人（有時候甚至有點醜陋）、令人習以為常的台灣在地通俗物件，讓觀眾用新的眼光來經驗與詮釋。

於是乎，我們看到這些刻板印象中在文化村裡、或是外交場合被拿來隨意挪用的豐年祭形式「原住民圍圈跳舞的舞蹈」，一下子被抽離了這種「被誤用很久甚至都是以為是真的」觀光表演，觀眾看到這些舞者，真心的開心、玩耍、戲弄、吟唱、踩著祭儀樂舞的腳步，笑嘻嘻地在舞台上手拉著手移動跳舞的場景，完全不似原住民觀光園區內的冷漠疏離臉孔，不是唱著歌表情不快樂的演藝人員、表演著給異族的所謂文化觀光，而是一群來自東部的舞者，開心的、有朝氣的、好玩的，充滿了青春氣息。

在演出中，腳步與踏地聲似乎是另一個演出的重點，已故劇作家陳明才於其編導《七彩溪水落地掃》（1990）的節目單〈踏出台灣人的腳步〉一文中，曾對「腳步」有所探討，他說：「不論車鼓、傳統歌仔戲、布馬，甚至扛大轎，鄉親你會看到這些不同的技藝有一個同款的所在；腳步『軟軟』地踏在土地上（咱原住民鄉親的腳步也有類似的感覺）。甚至肩甲頭扛著很重的大轎，轎夫的腳也是輕輕、軟軟地落地，這裡面若有一種謙卑、膽怯與敬畏的感覺。」而在《漂亮漂亮》中，雖不見明顯謙卑輕盈的腳步，但「踏」在舞作中，既是動作的起點，也是貫穿作品的聲音，舞蹈的順序由踏步所串聯，而這踏步與吟唱，似乎也成了連接劇場與部落、現代生活與傳統的橋樑。

穿著雨鞋的舞者，那笑鬧像是清掃風災後的清閒無憂，既然埋怨也是一天過，憤怒也是一天過，日子總是要過，那不如就笑著開心過吧！布拉瑞揚的《漂亮漂亮》，把既定形式的物、既定觀想中的習以為常和庸俗，幻化成了讓人開心、不一樣角度的漂亮，不但漂亮，還是千真萬確的好漂亮！在台北這樣擁擠髒亂、建築老舊醜陋、空氣污染嚴重、忙碌不堪又繁瑣惱人的環境裡，這支作品宛若一個清流般的現代預言，提醒著人們：你有選擇看見台灣美麗的可能性，只要懂得換一個角度欣賞。

純真遊戲的空間探索《那些記得的一城市訊息》

演出：董怡芬X安娜琪舞蹈劇場

✓ 時間：2016/10/19 16:30

地點：臺北藝術大學舞蹈系戲舞大廳中庭

文 張懿文（專案評論人）

「透明的水，透明的瓶身，不透明的身體。所有那些記得的，交給身體在有形無形的訊息滿載城市裡，藉由移動，透視所有生命重量。」『那些記得的一城市訊息』是由編舞者董怡芬與安娜琪舞蹈劇場舞者們共同創作。以特殊場域表演形式出發，開放觀賞者的參與方式並嘗試實踐主動貼近大眾的概念，希望藉此演出，反思我們如何更有意識地發掘自身所處的環境，並啟動內心最珍貴的那份好奇心。觀賞演出的同時，觀者也創造了自己的“那些記得的”獨特經驗。」

一《那些記得的一城市訊息》演出介紹

董怡芬與安娜琪舞蹈劇場合作的作品《那些記得的一城市訊息》，以戶外演出與環境結合的方式呈現舞作，這支作品是《那些記得的》系列作品中的一支，之前的另一支系列作品《那些記得的一竹林城市》曾在台北市立美術館的戶外廣場演出過，這些因地制宜、特定場域（Site-Specific）的作品，以所演出的特殊環境為創作題材，配合現場情境來創作演出，擺脫了鏡框式舞台的表演空間限制，而將演出帶入日常生活領域，與觀眾當場即時進行互動，讓演出者與觀眾融入所處環境中，而這樣的表演形式，似乎也在美術館與舞蹈跨領域的合作方案中，成為近來火熱的跨領域藝術實驗形式。【1】

《那些記得的一城市訊息》以舞者的身體、一旁音響播放的聲音（剛好今天出現不少直升機飛過的聲音），加上礦泉水瓶的物件等元素，用接觸即興技巧與身體訓練的手段，來表達對生活周遭環境的重新探查，舞者好似小孩子一般，將一個日常所處環境去熟悉化，以全新的目光來凝視自己與特定空間之間的關係。在這個作品裡面，看到許多純真的好奇心，表演者彷彿在提問：該如何在開放空間中使用身體？在一個平常系所教室外的中庭迴廊與樓梯走道，我可以用什麼樣的方式讓自己在這些空間裡面移動呢？

在義大利作家伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino) 的小說《看不見的城市》之中，作者透過跨越虛實分界，讓讀者可以對文本產生多重解譯的思辨關係，城市是近代文明發展的源頭，而城市的存在，與記憶、慾望、符號往往有多重變奏的關係，小說是用隱晦的象徵暗喻，來取代單一的故事語言，而這種頗為後結構主義的文學觀點，似乎也與這支舞蹈重新看待空間使用的方法態度，有著異曲同工之妙。我聯想到法國哲學家Michel de Certeau在The Practice of Everyday Life這本書裡，描述行人如何透過游擊策略(Tactic)的方式，漫遊在城市中尋找非都市計畫設計者所安排的路線，而《那些記得的一城市訊息》舞蹈，似乎也讓人想到這種對抗策略(Strategy)的游擊戰略，在不是作為表演廳堂使用的日常建築中，用充滿好奇心的身體，探索移動的不同可能性。

在動作一開始，從礦泉水瓶的拋擲、扔砸，到放置水瓶於地上的排列組合，我們看到舞者游移在中庭和樓梯上下，正向的走、倒立的移動、從玻璃牆上爬上天花板的方向、蹲在樓梯角落...如果現代舞從芭蕾的向上顛高往地板移動，這支舞顯然重新定義了地板的可能性，或許有如後現代舞蹈家崔莎·布朗(Trisha Brown)70年代的著名作品"Man Walking Down the Side of a Building"的提問：為什麼一定要水平方向跳舞呢？舞者可否對抗地心引力來舞動？在這支作品中，從接觸即興般的身體探索開始，舞者們從身體的一個部位作為接觸點，開始以此為中心，移動彼此的身體重心，除了雙雙兩兩的點對點式移動，偶爾也加入更多的舞者，以每個觸碰的點作為支撐處，向四周尋找重力變化之間的移動，而這些對身體「點」的探索，也逐漸轉化為用物件（礦泉水瓶）來對身體互動時重心轉換過程的介面。

在這個探索身體可以怎麼運用的過程中，我也開始思索著身體的效率性問題，尤金諾·芭芭在《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》(A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer)中，描述了印度舞者對日常動作(Lokadharmi)和舞蹈動作(Natyadharmi)的差別，前者技巧原則是「用最少的努力」，也就是最有效率的做完身體動作；而後者則是運用某種極端技藝來達到異於日常生活的「另一個身體」。**【2】**而令我感到疑惑的是，這齣看似在實驗日常生活中身體移動的不同可能性之表演，舞者在身體重心變換的過程中，卻偶爾會出現突然把腳抬很高，以一種「優美的姿態」再現的身體形式，這很顯然是並沒有那麼有效率的身體移動方式，如果此舞意圖打破日常動作和舞蹈動作身體之區隔，那我不能確定此種「美麗的身體移動方式」是否必要？畢竟在身體移動轉換的段落，自然有種精力飽滿的流動性，然而在移動中刻意要抬起的腳，似乎將這樣的順暢性給稍微破壞了。

然而整首舞作的進行中，在身體軀幹、手腳、不同身體部位之間，有一種輕鬆、隨性的、很愉悅的感覺，在玩耍般的身體動作之中逐漸累積，特別是在後面搶礦泉水瓶的段落，那遊戲性特別明顯，讓觀眾也忍不住開始微笑起來，再一次感覺舞者和觀眾都變成了小孩子，重新去探索這個世界跟自己的關係，不在乎他人的目光，而是盡情在遊戲中感受四周環境。下一個段落，舞者開始邀請觀眾一同拿著礦泉水瓶嬉戲，在這個參與式的開放空間，許多觀眾也樂於找回童稚的心，成為作品過程的一部分，而這個後現代的概念與因地制宜、特定場域的表演概念結合地恰到好處。

觀眾、表演者、編舞者，在微微細雨的北藝大戲舞大廳中庭中，好似化為一個整體。舞者的衣著漸漸與草地上的泥濘混合，身體的汗水、雨水、礦泉水揮灑在整個空間中，一個小時不停歇的演出，確實讓人重新思考空間、身體移動、環境與自我的關係，而這一切，是在好玩的遊戲氛圍中慢慢體悟。

註釋

1、有關舞蹈表演在博物館的相關討論。請參考拙作張懿文，〈美術館脈絡下的舞蹈表演藝術〉、〈舞蹈表演在美術館：以美國惠特尼美術館和紐約現代藝術美術館為例〉，《藝術家雜誌》(2016/06)

2、尤金諾·芭芭，《劇場人類學辭典：表演者的秘藝》，2012，書林出版有限公司。頁7-8。

從蔡柏璋的獨角戲談科技表演藝術的幾點思考《Solo Date》

演出：台南人劇團

時間：2016/09/30 20:00

地點：淡水雲門劇場

文 張懿文（專案評論人）

在廣藝基金會的QARing交流計畫下，蔡柏璋挑戰用英文、法文寫劇本，演出獨角戲《Solo Date》，在臉書上看到表演圈的朋友用「絕非廣告」的保證，推薦此戲「是科技與表演藝術結合作品中最恰如其分好看」的一齣戲，加上演出前兩廳院售票系統上幾乎已經售罄的演出，讓人特別期待。《Solo Date》描述失去摯愛的主角，透過民間信仰、靈媒，乃至人工智慧(Artificial Intelligence)的科技，重製了那個逝去的愛人，卻又在愛人隱藏的加密檔案中，看到了被隱藏的欺騙與謊言，然而又在愛人逝去前精心錄製的預錄影片中，才恍然大悟了解了造成愛人死亡的真正原因，在情緒近乎崩潰的當下，劇情卻急轉直下，原來這一切，只是主角被人類用來實驗機器情感模擬系統的成功試驗。

這齣戲緊湊而短暫，在劇情的轉折間，稍嫌快速，似乎是還在發展的階段，但作品成熟度極高，不管是在美學、技術使用、科技與表演結合的內容議題上，都頗有讓人值得思考之處，而蔡柏璋一人分飾多角，藉由數位扮/卸裝自在演出，在表演中毫無口音的法語、英語、中文和台語的使用，讓人讚嘆其表演才華。筆者想從這齣好看的戲，談談科技與表演相關的幾個有趣思考點：

1. 讓科技技術化轉為感人藝術的人性關懷：

在國家補助機制下，近年來不管是科技與視覺藝術、科技與表演藝術、科技與音樂的作品，在台灣宛若當紅炸子雞，頗受關注。只是在眾聲喧嘩宛若百花齊放的眾多科技藝術作品中，水準也在實驗之中，

有些作品純粹為了科技藝術而科技，將技術視為重點，在作品中用力展現技術所能帶來的新感官刺激或視覺震撼，譬如有動態捕捉、浮空投影等炫麗的技巧使用，而這樣的作品，或許會流於拉斯維加斯（賭城）式的感官強烈刺激，但是只是玩弄技術形式的作品，除卻了一開始的新奇感之後，往往也不太能讓人有更深層的思考。然而，當然還是有運用新科技，卻同時也讓人思考良多深受觸動的作品，幾年觀察下來，發現運用科技藝術探討回憶、時間與空間的作品，再加上一絲濃厚人性，往往能讓科技藝術更顯動人，這也與印象中科技藝術冰冷死板的刻板印象大異其趣，似乎越是冰冷的形式，處理越是人性的感性內容，越彰顯其震撼力。

猶記2006年的台北雙年展「限制級瑜珈」，有位巴西藝術家Valeska Soares (娃莉絲卡·索拉斯)的裝置藝術作品《經過》(walk on by)，是近幾年內筆者所看見，少數能用巧妙的科技藝術手法，呈現題材與形式上的精準，將作品帶出一種對時間、空間、記憶和身體的詩意，而能讓人印象深刻的科技藝術作品。

《經過》的形式是這樣的：在三間類似的房間彼此相連成長形，由牆面大小的透光投影幕分開，觀者入口在中間房間的牆中央，所以第一步走進這個空間的時候，與另外兩個房間的距離相等。影片同時在兩邊牆上放映，一位女士坐在公園長凳上，做著自己的事。房間裡剛好也有一張長凳，看起來和影片中的一樣。那張長凳可說是影片中唯一可靠的實體，因為隨著圖片一張張放映，我們仍無法確定，她和其他幾位進入圖片的演員之間究竟發生了什麼事，或究竟是否有發生。而房間中的實體長凳製作成透明的樣子，恰好與兩邊牆上影片中的透明人物形成呼應，當觀者走入作品之中，與作品產生互動的同時，便可以將藝術家寓意表現的主題微妙牽引出來：在「過去」的部分，如影片所顯示的，椅子是實體，而人們經過來來去去，是透明的影像，與此相對應，展場中透明的椅子，實體(觀者)的存在才是真實，觀眾來來去去，影片與裝置中的場景詩意地表現出一種恰如其分的流動性，如同提名所顯現的「經過」意涵，過去/現在、真實/虛擬、當下/回憶，這個作品微妙而精準的表現了題材與內容的緊密結合。

蔡柏璋的《Solo Date》讓我想到同樣的問題，形式(科技的使用)與內容(藝術內涵)的精準，讓科技藝術作品大為打動人心。在《Solo Date》中，打在前方螢幕上的AI助理、已經離世的愛人、與主角的獨白相交錯，串連出來的是種對未來世界的科技想像，好像被關在手機或電腦螢幕裡的主角，與虛擬世界的人物溝通，雖然skype接聽電話的音樂一直讓人很出戲(未來的世界裡skype應該會被別的應用程式所取代吧?)，但這個表演形式似乎頗具現實感，好像真的未來世界就是該長這個樣子，在這樣形式頗具說服力的框架下，科技的運用顯得合情合理，而在內容上，探討摯愛死亡後的不捨、拒絕承認、希望愛人藉由AI復活、發現愛人隱藏的秘密、到聽聞愛人死前預先錄製的影音，這些雖是用科技才可以完成的技術，其所欲所求，說到底還是為了一個充滿人性的愛，而似乎也是因為這樣一個追尋所愛、超越生命的情感，才能讓觀眾感同身受，進而隨著戲劇的進展，感動喜悅、難過落淚。如此說來，這齣戲之所以好看觸動人心，說到底，也是因為這齣最終探討的，還是人性最根本的核心問題，愛與被愛、分離、想要而不得的心情，科技藝術看似冰冷無情，然而能觸動人心的作品，依舊處理的是人性，做表演時回歸到劇場，用科技的技术打造出更多的「人味」，將形式與內容配合，才能打動觀眾的內心深處。

2. 現場演出與錄像影片之比較：當機器是精準而無法改變的，而表演者的肉身是「活著的」，那劇場與電影間的界線為何？

演出後的座談上，有位觀眾提出了疑問：「若所有的影像都可先行錄製，那麼為什麼還需要一個真人在舞台上與虛擬人物演出對手戲的？」這個問題直指劇場作為「活生生」的事件本質上，與沒有生命的肉身表演形式之間的差距。而在演出後，也聽到一些朋友和路人私下討論，因為前方布幕上的影像太過鮮活，充滿聲光效果，導致注意力全盤放在虛擬影像上，而無法「分心」專心看蔡柏璋現場表演的遺憾。另外蔡柏璋在演後座談時也提到，由於程式先行設定好的虛擬人物出場次序，時間上非常精確且無法更改，因此，在表演的過程中，反而是演員本身必須針對現場的狀況，來實際即興調整，以配合已經事先安排好的虛擬演員之節奏，蔡描述「有幾場在AI僕人講有腔調的英文時，全場笑到不行，也拖延了時間」，蔡柏璋說他因此特別緊張，怕之後的台詞講不完，情緒的醞釀不夠到位，而筆者之前在探討編舞家黃翊與機器人庫卡共舞的文章中【1】，也提到了類似的問題：當表演者為了配合無法改變的機器程式而必須限制自己比機器還精準的精準度(因為要把因觀眾反應而帶入的微調也放進來看)，那麼高科技技術在劇場的使用，對表演者而言，究竟是加分還是扣分呢？進一步來說，表演者作為「活生生的身體、有生命的肉身」，該如何在不同新元素的表演環境中，被清楚地看見？就如同蔡柏璋在訪談中所說：「劇場裡最溫暖的元素還是演員本身，應該要回歸演員的表演。」【2】表演者的身體如何被技術而彰顯的更明確，是另一個值得思索的課題。

3. 眾多內容上的倫理學議題：

除了形式的探討與表演者身體的劇場討論之外，這齣戲似乎在內容上，也觸及許多曾在科幻小說，或是在如《雲端情人》、《AI人工智慧》、《楚門的世界》等電影中曾經討論過的倫理學議題：包含對愛、慾、科技道德與隱私、人類是否可以扮演神的角色等，顯然都是可近的未來，甚至是現在就已經需要面對的迫切問題。《Solo Date》對這些複雜又嚴肅的議題皆有所碰觸，只是如同前面所述，在短短的演出裡，似乎放入太多也太快的概念，觀眾除了要小心避開炫目科技的誘惑(不能只被螢幕上的虛擬演出的聲光效果所吸引)，要專注在蔡柏璋的個人表演上(有真人在舞台上!)，又要同時消化戲中所提出一系列的議題討論：還沒處理完對逝者的哀傷；還在思考對逝者私人隱私曝光的道德問題；還沒想清楚到底該如何面對愛與慾、信任與背叛；還在思索科技允許下從過去傳來的未來情書所造成的震撼；又要瞬間進入原來這一切都是科學實驗、目的是要探討機器人有沒有能力發展到像真人一樣細緻的情感變化.....每個轉折處，好像都在跑接力賽，一刻也停不下來，有時觀眾好像快進入那個情緒裡面，正在醞釀一個深刻的感受，卻又在下一瞬間被另一個新的概念所迷惑了。

如果科技劇場是一個減法的練習，要去除技術上的浮誇，回歸劇場最真實的表演性，那或許在內容上，也可以用這樣一個減法，來抓住最核心的動人精髓，總而言之，還是一齣非常好看的戲，在內容與形式上的編排和整合度都有一定的水準，也讓人期待此齣戲的下一步發展。

註釋

1、參看I-Wen Chang, "Are Dancers Robots? A Theoretical Consideration of the Body between Human and Robot in Performance," 《台灣舞蹈研究》, 第九期, 臺北: 台灣舞蹈研究學會。

2、請參考<http://www.flyglobal.tw/zh/article-381>

原住民身體的追求《在一起》

演出：蒂摩爾古薪舞集、紐西蘭黑色優雅舞團

時間：2016/09/24 19:30

地點：台北市水源劇場

文 張懿文（專案評論人）

由四位來自臺灣蒂摩爾古薪舞集和四位來自紐西蘭黑色優雅舞團舞者的國際合作演出《在一起》，節目單上說明此舞實驗揉合排灣傳統樂舞、毛利戰鬥能量、優雅緩步與當代嘻哈，用親近土地的身體，穩健有力地舞出對自然的崇敬，用當代的肢體語彙，自由地跳出嶄新的時代精神。編舞家試圖探究在當代的美學情境中，如何用現代舞的身體語彙和傳統的祭儀文化樂舞，找尋屬於當代的原住民身體，在此舞中，我們看到排灣族的身體和毛利人身體間的互動和對話，這個作品也展現出編舞者對「身體」的重新定義與追尋「當代原住民身體」之企圖。

在舞蹈開始的第一段落，舞者們是一個群體，在團體舞蹈中，身體變成了一個「整一」的狀態，舞者的呼吸聲和身體的起伏律動配合，身體彷彿成了一種集體性的精神展現，在單一化的絕對精神中，觀者似乎也看見了現代舞身體中，對精神原型（Archetype）的追尋。對精神分析學派的榮格（Carl Jung）而言，原型是一種源自集體潛意識的古老的意象，也是精神分析中的集體無意識觀點的重要概念，它指出了在各種不同文化中，皆存在一個普遍的精神形式，原型是一種集體的、普遍的先驗價值，不是從個人發展而來，而是透過繼承來傳承，而在這首舞作中，也可以看見編舞家企圖追尋原型的先驗身體形式。

從這個類似現代舞中追求集體精神與人類精神原型的概念起始，舞蹈的第二個段落，舞者慢慢從團體凝聚中分離，開始了個人的舞蹈動作，特別是幾位舞者手部的動作一氣呵成，精力串連有如細微蜿蜒的流（flow），在此段落的結尾，舞台上頂燈的不同聚焦光束一各個地照射下，形成鮮明而有戲劇效果的畫面，每位舞者的身體被宛如被這些聚光燈所標誌，映照出了每人的獨立性。接下來的第三個段落中，最讓人印象深刻的是舞者們在台上自如轉圈的姿勢，那流暢的轉圈態勢，既不似讓人習以為常的芭蕾舞、也不是現代舞的動作語彙，而獨舞者的身體在流暢的轉圈中，展現出對使用身體的自在，在空間中展現了精力流動的自在與渾然天成的悠閒，當舞者開始吟唱，一種獨特的氛圍開始醞釀，這氣氛在男舞者由左舞台側孤聲嘶吼燈滅而達到高潮。

第四個段落的開始，主場燈光由上舞台射向前方觀眾，在上舞台處，幾位舞者的身體交織在一起，這個場景在燈光的投射下，塑造宛如宗教儀式般的神秘氛圍，而舞者們緩慢地移動著，在下一個鼓聲節奏的段落中，剛才在上舞台的舞者，開始一個接著一個用英語或地方原住民語言開始對話，介紹自己來自何處，而最特別的是下舞台上，兩位男舞者透過身體的觸碰，用嬉笑遊戲的方式相互對話，一個觸摸也是一個問候，一個問候也會產生不同的身體反應，如在手和臀部的顫抖、擺動等，就在兩人身體的幽默逗趣互動中，觀眾也忍不住開始輕聲微笑。第五個段落鼓聲漸大，中舞台處有一位女子獨舞，而後面的三位男舞者則是隨著旋律上下跳動，這個段落觀眾可以看到很強烈的情緒張力和身體爆發力，此段落結尾處，四位來自紐西蘭的舞者在舞台均勻分布，每位舞者都被從舞台上射下的橢圓型光線所環繞。在最後這個段落，台灣的舞者也加入剛才舞台上的留白處——沒有舞者身體的光圈之中，這似乎也象徵著一個融入的儀式，原本的舞者與後來才上台的舞者開始以不同的身體互相交流，用兩組的團體形式互動，似是遊樂、也是混種，最終在此段落開始的環形光圈中，靜止結束，整支舞也首尾呼應，暗示了一個從整一，趨向分歧，最後又重新認識而統一的過程。

本表演節目單中強調兩個舞團在時間與地域上的關聯，臺灣的蒂摩爾古薪舞集和紐西蘭的黑色優雅舞團，兩支舞團各有自己的脈絡，然而，從一個當代的角度來看，這個跨國製作，所關注的跟實驗的應當是對「當代原住民身體」的重新認識，互相理解，進而去對身體定義和詮釋的過程吧！在這個演出中，可以看見這樣的身體美學探索，以一個跨國實驗的方式，提供了沒有標準答案的開放空間。

《鬼臉和炸彈之演繹——娃雷斯卡，記一段旅程，或是：誰怕詭態感？》

時間：12/1/2016 17:00-20:30

地點：北美館 地下樓D區

作品：拉蒂法·雷阿畢樹 & 林怡芳 & 克里斯多夫·維弗雷特

文 張懿文（專案評論人）

演出從觀眾還不知道開始之時，就已經起始。在北美館地下樓的大廳裡，觀眾坐在四周，而法籍編舞者拉蒂法·雷阿畢榭（Latifa LAÂBISSI）、旅法編舞者林怡芳和身兼表演者、策展人和評論人的克里斯多夫·維弗雷特（Christophe WAVELET）三人坐在灰色地墊上，竹斗笠紮著像是白色人偶裝置藝術旁，竊竊私語……直到三人起身，對一旁的觀眾招喚：「Do you have plan for me tonight？」

一旁的觀眾多半呈現出莫名其妙的反應，不知該回答什麼，倒是前陣子才剛在北美館創作《二十世紀舞蹈史，在亞洲》的林人中很爽快地回答：「脫衣服啊…」林怡芳卻沒打算遵守，而這一連串窘迫的問句，就在拉蒂法·雷阿畢榭、林怡芳和克里斯多夫·維弗雷特三人中英法語夾雜、詢問觀眾該從什麼“situation”起始中，呈現出語文不通、誤解中的失落（觀眾很困惑也不太想回答）。在有些冷淡地無反應的狀況下，一位男觀眾說到了「交通的情境」，而克里斯多夫·維弗雷特轉頭指著我，用英文問：「這讓你感受到什麼？」想著「交通」這個概念，我用英語描述了當天我的臉書上最火紅的巴西足球隊員在哥倫比亞墜機的事件，我說：「這讓我想到無止盡的悲傷。」在這個對話過程中，由於大部份的觀眾根本不知道巴西足球隊的全隊墜機事件（國內媒體報導甚少），在加上整個對話是以英語進行（外加三位藝術家彼此用法語討論），整個場景呈現出一種非常荒謬、在邏輯和情感連結上完全讓人不知所措的情境，不太確定是否是藝術家刻意造成的效果，在這個開頭的片段，觀眾跟表演者之間的聯繫是疏離、無法理解、抽離的狀況，而很大部分的原因，是由於語言的混亂和資訊的不可翻譯性所造成的。

總算，藝術家好像找到一個可以表演的切入口（“無止盡的悲傷”情緒），林怡芳開始「演出」痛苦和悲傷的情緒，她要類似的躺在地上，模仿嬰兒的哭聲，而克里斯多夫·維弗雷特則對著觀眾質疑這樣的情緒表現是否為真，或是太過刻意的假裝，從這個段落開始，觀眾終於意識到，表演者已經「正式進入」一個「表演的狀態」，而大家也從前面的「狀況外」與不明所以，開始慢慢安靜下來，聚精會神地進入專注的凝視欣賞。

演出透過許多不同的、散落的片段來組成，有如著名的後現代藝術中，常見的蒙太奇與拼貼手法，最特別的是每個串場都與美術館空間中的牆面、燈光有所呼應，而藝術家也在旁側牆上貼上似乎是當天排演的順序表，幾位表演者不時走到那道牆前觀看，好似在演出這個「確認表演」的過程。整個演出過程中，三位表演者依舊不時用英法語爭執討論，那語言的不可轉譯性與幾乎無法被理解的交談狀況，讓人感覺彷彿一下是在吵架，但又無法肯定是否是另一種觀眾無法理解的討論。

女舞者從在躺地呼吸開始，在兩側日光燈的照射下，舞者好像劇場式燈光照射的重點，也或許是美術館場中對展示品的燈照重點亮相，讓人清楚看到她的身體在呼吸中的流動延伸，或是在表演者張大嘴時，燈光從上方直洩而下的特寫畫面；而另外幾位表演者，則時而在四周化妝準備。在另一個演出的片段，舞者將身體靠在美術館牆面上，把身體伸展到最大，又緩緩地縮起來，在不停地重複循環中，好像有些身體的緊張感被慢慢的釋放了，說也奇怪，在美術館展示物件的燈光下，每個動作的效果都彷彿被放大許多倍，不管是緩慢的延伸、或是緩慢的收縮，那移動的過程被放置著有如顯微鏡下的科學觀察，張力十足，那是明顯在凝視中被仔細端詳的物件，但卻又是活生生的肉身。

另一個片段，表演者臉上帶著不屑的表情，手指胡亂揮動著，卻又像鳥一般輕巧的遊走，在有如韻律體操的音樂中，她彷若現代舞者鄧肯般地自在移動，「太陽神經叢」是驅動身體移動的動力來源，上半身也是以舒展的方式敞開，但手指卻是內彎著，與鄧肯不同；又有個段落表演者穿著衣衫不整的服飾，帶著假鬍子，讓觀眾笑得開懷；又或是穿上紅色洋裝的女舞者，在地板與牆面來回碰撞，失足跌落，像是酒醉一般。表演者也在移動過程中觸碰觀眾，甚至是用有些脅迫性的方式挑釁觀眾，在長串跌落和起身（Fall & recovery）的過程中，尋找四周的物件或是人來撞擊，而表演者彼此依賴身體互動的時刻，又彷彿像是在接觸即興，用重力轉換去尋找彼此的推拉力量，這與他人身體互動的過程，卻又像是在處理與不同物件間溝通的關係。在拼貼段落的另一幕，拉蒂法·雷阿畢榭穿著亮片裝出現，而音樂也轉換為開心的歡慶聲調，她拉著觀眾一起跳著類似印度寶萊屋的音樂舞蹈，在抒情的氣氛中，找落單的觀眾一起玩樂，作品裡看不到明確的線性敘事，卻可以在破碎的片段裡，細細品嚐那找不到答案的過程。

演出末段，林怡芳拿著手電筒，用燈光暗示觀眾往最裡面的另一個牆背面走去，在最邊角的空間中，光線的表演發展到了極致，只見四周一片漆黑，而表演者的臉孔在聚光燈照射下，細緻地呈現臉上每個五官的精緻線條和細微動作，如噘嘴親吻、到張開嘴的緩慢過程和擠眉弄眼的細微表情與微笑，在這個過程

中最驚人的是表演者有如「活動雕塑」一般的質感，每個緩慢的動作被劇場式燈光特寫照明，而表演者既讓人看見了作為活生生肉體最根本的那個血肉質地，在此同時，卻又表現出像是藝術品、一個物件般被仔細觀看凝視觀察、甚至是近乎賞玩的那個細節特性，主體與客體的二分似乎在此過程中逐漸消解。而結尾處，在美術館布展卸展過程中進進出出的小型工程車，緩緩開入展間，表演者戴上安全帽和原本裝置在演出空間的斗笠，一齊站到工程車上，微笑地與觀眾說再見。整個作品在時而好笑、時而弔詭、時而歡樂、時而震驚的荒謬氣氛中，呈現出一種徹底疏離的效果，觀眾在不知所以的狀態下開始欣賞演出，又在不明所謂違和的狀態下與演出者結束道再見。

根據演出節目的介紹，這支作品是受了娃雷斯卡·基爾特（Valeska Gert）的啟發而創做，而「娃雷斯卡·基爾特是集舞者、歌舞劇藝術家、編舞家、演員、歌手、作家等身分於一身，她在1920年代初獨創的舞風讓布萊希特（Brecht）、梅耶荷德（Meyerhold）和艾森斯坦（Eisenstein）等人為之傾倒。她那諷刺滑稽、如古怪的啞劇又是幻覺現實主義的舞蹈，在怪誕與抽象之間，產生了持續性張力。透過拼貼和蒙太奇手法，她將從社會現狀中借用來的剪影、人物、體態的表現予以精煉濃縮，因此她的舞劇也是時事劇（Zeittheater）與錯位的戲劇，能編造出各種類型，也將她那個時代的城市文明律動及觀點予以虛構化。」¹

猶太裔的德國藝術家娃雷斯卡·基爾特最有名的作品，或許是1920年代在柏林演出的作品Pause，她在電影膠卷播放的空擋，站在舞台上動也不動，直接表達出希望觀眾注意現代生活中的所有運動和混亂中的不活動、沉默、寧靜與靜止的狀態，而後她更在其他演出中表演交通事故、拳擊或死亡，甚至是高潮的演出，而引來觀眾報警處理。根據本節目介紹，雷斯卡·基爾特在1920的柏林寫下一段話：「既然現有價值已遭到破壞，原本哺育民心與智能的價值已成了問題；既然化整為零的文化意志已無法供養穩定狀態中的創造——我敢斷言，怪誕的舞蹈靠一個簡單的動作而且為了這個時代，會讓即將爆炸的種種困境更具體化。」² 這段話激勵拉蒂法·雷阿畢樹、林怡芳、克里斯多夫·維弗雷特製作這件首度在2016台北雙年展中公開演出的創作，也可以為本次演出做一個最好的詮釋。

對應本次雙年展的主題「當下檔案·未來系譜」，以知識考古學的方式爬梳藝術史，與同樣在北美館展演之林人中作品《二十世紀舞蹈史，在亞洲》和薩維耶·勒華（Xavier LE ROY）的《回顧》相呼應，而此作品瘋狂的概念，配上讓觀眾不明所以而產生疏離效果後的重新思考性，似乎也對德國表現主義式的精神傳統，進行如策展人所說的「演繹檔案」（performing the archives）或「演繹回顧」（performing the retrospective），在這場演出中可以看見類似德國舞蹈劇場的暴力、甚至是少許日本舞蹈的激進概念在其中，也讓人更進一步期待和思考，當代跨界藝術中，概念性舞蹈在美術館脈絡中展演的新可能，和視覺藝術當代理論對舞蹈表演的重新定義。

¹ 參見演出節目簡介

² 參見演出節目簡介