

找身體，生活作為方法 《拉歌 La Ke》

演出：布拉瑞揚舞團

時間：2015/7/11 14:00

地點：淡水雲門劇場

文 樊香君

當代舞蹈在開演前有一種趨勢，舞者三三兩兩在台上暖身，甚至交談，如此布局好像在說「我們就在你們(觀眾)面前放鬆、暖身，沒有距離喔。」作為一種打破劇場觀演幻覺的方法，看似與觀眾親近，有時卻置入另一種距離，畢竟舞者總是專心暖身，交談也僅限台上，甚少將注意力投入觀眾席，否則，大概會被辨識為分心？如此，觀眾依然是隔著玻璃看演出。

說到「打破」表演者與觀眾之間的距離，《拉歌》除了作為一件舞蹈作品在展演中的「破」以外，似乎也作為一個攪動既定展演認知的劇場事件。怎麼說呢，布拉瑞揚在《拉歌 La Ke》一開始便無意製造觀演幻覺，各種有意思的小地方於焉而生。

最明顯莫過於觀眾入場時，台上表演者(舞者、歌者)不刻意將注意力收束台上，而是邊暖身、邊保持對台下的開放，偶爾與觀眾交流寒暄也不奇怪，和著現場樂手、歌者的音樂，有那麼一剎那，我以為時空錯置為部落朋友聚會的場合，彷彿來到表演者家中做客，而非進入劇場的神聖殿堂。又如，身兼表演者與行政的林定，一開始著表演服裝於入口處，忙著招呼觀眾入場，鼓勵大家索取節目冊並自由樂捐，待觀眾就定位後進入表演空間，更於作品尾聲分享身兼行政與舞者的孤獨與難處。此刻，台上那位左搖右擺、上下顛簸、不斷從椅子上跌落的獨舞者林定浮現腦中，他眉宇間帶著愁容，默默顫抖、隱隱微動，卻也自得其樂。

除了台上台下相互交織，「破」也單純發生在作品中，當林定隱隱微動的身體，彷彿以孱弱之軀對抗各個述說生命之灰的個體：排灣族青年馬聖淵說著父親酗酒的問題，另一位排灣族女性歌樂恩·達力谷說著原住民在現代化過程中傳統文化(名字)不被重視的窘境等，種種當代原民所遭遇的困頓，最後，總在自嘲自娛下解脫，好比歌樂恩·達力谷以詼諧口吻講述名字不被重視，玩笑中，無奈其實若隱若現。不斷從椅子上跌落又站起的林定，在大家一陣笑鬧：「會不會痛啊，摔很久ㄟ」，彷彿瞬間從黑洞被拉出，畢竟生活還是要繼續。

布拉瑞揚不刻意引導表演者的即興應對，「做自己」於是流露，而正是這種存在狀態，讓一個並未特別強調「原民文化」的作品，反而透現我有限認識中的當代

原民樣貌：歷史所積澱的創傷無法忘卻，但生活總要繼續，歡笑成為必備，創傷成為身體。所以，即便不若年輕表演者的身強體健、精力充沛，甚至最後因抵不過耐力賽而爬行退場的林定，他默默顫抖、隱隱微動的存在卻令我無法忽視。又看到，歌樂恩・達力谷與章素琳，兩位資深的原民表演者，義無反顧地將自己交給土地(地板)，投入重量與速度，踩踏出扎實律動感，迎風前行，那份貼近土地的初衷混合著回復傳統姓名的困難繼續走著。三位領路人，拉著年輕人的手，無論來自任何族群，一同歌舞唱和，共振體內最直接的律動。

無論是作品中的「破」，或是做為劇場事件的「破」，藉由原住民的某種生活態度與情境(如投幣式卡拉 OK、運動會)，除了翻攪劇場可能存在的疏離(有時甚至是親和下的疏離)，更將當代原住民身上可能存在的各種樣貌，無奈、詼諧、創傷、歡樂之間的矛盾與拉扯，「破」於這一進一出、虛實之間，逐漸貼近那隱隱的灰。

然而，不諱言在現階段上，共振尚有些參差不齊，依稀可見年輕舞者離「自己的身體」還有距離，鬆緊不一，但若將「找身體」或「找自己的身體」視為長期計畫，方法便是重點，種種在《拉歌 La Ke》中透現的原住民表演或存在狀態，或說一種生活情狀，似乎正為布拉瑞揚舞團的身體們與表演方法拉出一條道路，也許尚在霧中，但前方有燈閃爍引領，他們拉著手，唱著歌，前進。

行動中，壓迫與輕盈相伴
2015 關渡藝術節《我們的孤獨》

演出：Sylvain Prunenec/ Julie Nioche/ A.I.M.E.
時間：2015/ 10/ 14 19:30
地點：國立臺北藝術大學展演藝術中心 舞蹈廳

經歷一次次的攀爬、墜落，在一個個重量間，終於他漂浮，雖然，免不了回到地面。我開始想著，漂浮的自由，值多少重量？

「孤獨」不是個陌生的字眼，只是關於孤獨，我們還可以怎麼說？除了獨舞、群體與個人、喧囂下等情境塑造，還可以怎麼說？這回，因故未能登台的法國編舞家 Julie Nioche，跳脫情境、戲劇性、身體形象等表達方式，讓只剩下看似極具物理性的身體與重量來說「孤獨」。

舞台頂上裸露金屬骨架，中間直直穿著一排日光燈管，周圍懸掛的盡是大小砝碼，六台重低音喇叭環伺，慘白日光燈襯托著空場，無不散發著一種工業意象。尤其當舞者 Sylvain Prunenec 一身樸實進場，扎扎實實在你眼前將手腳與腰部安全扣環戴上，各種攀岩、極限運動的想像也呼之欲出。但若以為編舞者只是要給你看一個實驗、一個關於身體物理性的探索，那便少了很多趣味，但不得承認，這要用耐心與時間來換，中間不小心恍個神，大概就會直接進入夢鄉。

隨著音樂家 Alexandre Meyer 出場開始彈奏電吉他，不斷重複的連音，彷彿一次又一次迴旋著堆疊夢境，舞者先是離地不到五公分，接著便是一連串爬升、墜落、懸空、漂浮，輕微搖擺，似乎真是在夢境中飛翔。不過說真的，就像舞台空間的裸露，以及舞者與音樂家行動上的直白，可見其實他們無意製造幻覺，舞者不假裝自己飛得輕盈愉悅、或是無重力飄浮，你會扎實地看到他吃力往上攀升，並亟具控制力地將身體維持穩定，只有幾個瞬間，大概是努力爬得辛苦，換來短暫高空俯視，才像鳥一般展翅，旋即節節墜落，轉頭一看，音樂家也是一邊演奏，一邊調著音響與效果器。一面看似漂浮、飛翔，一面透過砝碼與聲音低頻的重量感，告訴我們看似夢幻的另一邊，正敲打著真實。尤其塑造環境效果的音場，總以某種斷裂的方式，提醒我們夢境還有著另一面。好比在重低音烘托下，身體與音場凝聚著重量感到一個極致，卻總在舞者攀升至頂，砝碼落下至底，並重重敲打著地面時，又或者，在段落間音樂嘎然而止，音場消失，凝聚感也隨之瞬間蒸發，這種種斷裂，不斷提醒「這可不只是一個浪漫的夢境阿」。

所以，這樣一個看似物理性的身體實驗，卻遊走於夢境與現實間的狀態，究竟與「孤獨」何干？當然，以獨舞切入「孤獨」是一個最顯著的途徑，但有趣的是，

編舞者無意提供表現性的線索，讓觀眾進入某種情節之中，而是提供一種「經驗」的可能，雖然作為觀眾的我們永遠無法真正地成為台上的表演者，而經驗到他的經驗。但是，一種設身處地的方式，進入表演者經驗，是最大極限。編舞者利用可見可感的砝碼重量布滿場域、舞者因為攀爬而不加裝飾地付出體力與控制力、加上在稍作休息的瞬間(譬如搖晃、在高空中停頓等)所透露出的些微輕鬆愉悅，諸般狀態壟罩在低音頻氛圍下，壓迫與輕盈的矛盾便同時產生，人的行動於是有了張力。沒有情節，更沒有具情緒性的表達，只有身體與聽覺的重量、一個人奮力攀爬、懸吊、墜落可能只為了短暫的高空俯視與漂浮感，種種感知印象隨著旋律不斷推疊成一篇關於行動中的「孤獨」經驗。

乍看之下，身體與器械裝置，彷彿一場如美國六零年代，崔莎·布朗(Trisha Brown)<器械作品>系列的實驗型作品，著重身體、空間與重量的物理性探索，訴求後現代舞蹈時期對於舞蹈範疇的叩問。然而，一旦投入品嚐舞者可能正在發生的經驗後，便會發現，在《我們的孤獨》中，編舞者透過種種物理性探求，其實指向的，是那個對抗引力、對抗重量的行動中的孤獨身影，也就是自己。

有沒有靈魂的國度 2015 新人新視野

演出：朱蔚庭、許程歲

時間：2015/ 11/ 21 19:30

地點：松山文創園區 Lab 創意實驗室

文 樊香君

有沒有這樣一些時候，當你從作品中，「感受」到有些創作者正默默且執著地梳理自己的內在，即便方法可能有些樸拙、甚至無言，但你會覺得真誠、可愛，因為透過作品，你彷彿接收到，他或她正面對深處的自己，這很直覺的，但你就是會知道。也有些時候，某些作品中，你「讀」得出來富潛力的編舞者巧妙運用各種新穎的身體語彙，也彷彿點出了一些當代議題，但無論如何，你與作品之間不知怎樣，就是連不上。

看朱蔚庭的《曼∞曼 II：靈魂的地理》，你不得不承認，它其實有點怪。怪在，無論片段內或片段間，肢體語彙似乎難有邏輯可言，好比一開始舞者何姿瑩坐在椅子上，大力踱步，完畢，燈暗。下一段，她就跟舞者董存真開始流暢舞動，唯衣服將她們「相連」一起，於是顯得不太自由，纏繞、解開、纏繞、又解開，大約是兩人反覆加強的語句，再次完畢，燈暗。上來了另外兩位男舞者初培榕與李承軒，身著同樣相連的服裝，一人以身體做著斷裂、瞬間定格、有些扭曲的動作，另一人則相對柔軟、綿延，又完畢，燈暗。就在此刻，前方兩位觀眾笑到抽動的肩膀，已說明這選擇夠怪。接著，兩名女舞者又是相連而出，但這次，她們只是背對觀眾，彷彿波浪般綿延地動著，身後地投影加強了流動性，好像她們正經歷一段旅途，無盡地走著，不知要去哪裡，就這樣，燈又暗了。

可想而知，目前為止最怪的大概就是舞台調度，時間拿捏令人錯愕的換場，一明一暗間，造成了呼吸與閱讀上的障礙，於是，就在差不多要放棄閱讀的時候，詭譎具吸引力的最後一段出來了。輪迴般，回到了第一段的場景，舞者紛紛換上款式不一的服裝，何姿瑩依舊大力踱步，只是腳上穿了加厚鞋底的靴子，用力踏著；先前綿延、柔軟舞動的男舞者，其實小心翼翼地穿梭在枯枝間；動作斷裂的男舞者，原來是身上背負重物如駝背的男人；不斷向前奔跑的人，為了生存又再長出了一雙腳。此刻，音樂隆隆，低音頻彷彿黑洞般，將觀眾吸進每個人各自畸形、突變的生存方式。《曼∞曼 II：靈魂的地理》一路順下來，其實會覺得有點毛，這裡面的人們神情似有若無，好比何姿瑩，你以為她面無表情，卻其實有一種怨懟，你不知道她在沉重甚麼，直到誇張厚的鞋底出來。於是，不太順暢的舞台調度與不甚細緻的結構紋理雖未能因此合理化，但編舞者執著的表達，竟讓觀看到後來成了一種自省，回想自己的無言與前方觀眾的訕笑，也許正呼應了朱蔚庭想

要反映人們對表面與結果的注視吧。

來到了許程崴的《小小小國度》，編舞者有些巧思，首先，他用紙張講了一個寓言故事，聽到海鳥與浪潮的聲音，知道這個寓言故事發生在一座海島上，「人性」的各種變因在此被放大檢視，這裡面，因為人們的無知與懦弱，才出現了王，以對抗不知名的外力，於是這個王的權力乍看可以成為刀槍，本質上卻也如同散落各處的紙張般，薄弱不堪，隨時可能崩潰，且隨時可能有另一個王的誕生，所以，人人都可能是王，也都是被蒙住頭部的背面人形看板，扁平、單薄、不知名。再來，島上的人們衣衫襤褸，姿態猥瑣，對於世界從來不正面迎擊，所以人形看板總是背面的，而真正的人們竟還躲在人型看板之後，即便現身了，也總是拱背曲身、眼神飄移。至此，可以讀到人的無知與沉默造就了不被限制的權力，進而產生了不平等，這不平等的環境體質，再度加強人的卑微與猥瑣，惡性循環於焉而生。許程崴用紙張創造的小小國度，大致是講述這樣一個彷彿影射當代社會的故事。目前為止，你會讀到編舞者試圖勾連社會、反映現實，但不知怎麼地，一種始終說不上來的無力與空虛，總時不時在觀看的過程中出現。

原來，真正該給力的身體，或說透過舞蹈，我們可以對世界如何著力的支點始終難以在《小小小國度》中感受到。難道說，小國度的人們就真的如此猥瑣、懦弱嗎？似乎又不一定，不然舞者陳智青與賴浩哲雖未正面迎擊，但也已赤裸上身，反覆做著具能量的槌打、踹腳，這不就說明抵抗還是可能？但迎擊也僅此而已。多數時候，動作本身總在一種不高也不低的能量狀態，看似拼命揮舞、抖動，但對於這所謂不公不義的寓言島嶼，編舞者所給予的「行動」是甚麼？無論是卑微、是虛無、是抵抗、是到後來的歇斯底里，都有可能在行動的反覆強化中，成為一種身體，那會是舞者在動作中的精神所在。但在《小小小國度》裡，似乎僅能看到動作，感受不到身體，舞者們反覆地顫動、搖晃、彷彿具野性力量的甩動卻始終難以撼動或不撼動什麼，於是，最後舞者們集體對觀眾投以某種控訴的眼光，便更難以引起反思。如果，編舞者真要說的是與我們切身相關的社會與世界，可能是真槍實彈、血肉模糊，也可能真有一個面向是如紙張般的扁平與薄弱，那麼我的好奇會是，編舞者如何透過他的洞察、沉澱與巧思，引領我們看見諸般現象下的核心，不然，種種形式語言就真有可能像紙一般扁平與薄弱了。

說到底，我們究竟對於關懷的事物體會了多少、深刻了多少，雖非一兩部作品的時間足以完成，但的確是一點一滴為身體灌注能量、為形式增加厚度，為心中的「小國度」賦予「靈魂」。

重組記憶 提問真實 評《那一年・這一天》

演出：香港城市當代舞團

時間：2015/10/02 19:30

地點：台北藝術大學舞蹈廳

文 樊香君

「我不記得了！」、「我真的不記得了！」、「我都說我真的不記得了！」(粵語)，幕啟，一名女子歇斯底里喊著，另一名女子來往奔跑於上下舞台，重覆擦地板的動作，另有舞台上多名男女或跑、或跳、或低聲呢喃，彷彿陷於某段「記憶」中，沒有出口。當餘光飄到右下舞台，透過白色活動布景的窗口，一名如窺視者的女子靜靜看著一切。舞台的「白」盒子像個腦內劇場，不停重播各段混亂、失序的記憶碎片，直到一男一女、各自呼喊、沿著對角線逐漸分離，才結束這屏息焦慮的第一幕。

「記憶」，是近來舞蹈作品偏愛探討的主題之一，想來，大概與舞蹈某些特質有關，譬如印象式的、跳躍式邏輯的，或是有關身體記憶的議題，其中，以印象式與跳躍式邏輯用以呈現「記憶」質地最為貼切。如此便可理解，何以編舞家桑吉加為香港城市當代舞團編創的《那一年・這一天》大玩視覺語言，透過兩座白色活動裝置、三台投影機、三台攝影機同步抓取台上舞者動態，以各種後製手法，如共時、重覆、扭曲、變形等，模塑並重組「記憶」的各種視角。

在桑吉加預設中，記憶的存取常態大概是無意識、失序溢出、且多焦進行的，於是，他提供多重視點，一個是攝影機、一個是投影機、再加上觀眾視角。好比有一幕，數名舞者在側面開了一個窗口的白色L型活動裝置內舞動，側幕內則有一架攝影機對準窗內正發生的動態，置於舞台前上方的投影機則將窗內動態放大投射在活動裝置正面，於是觀眾透過共時影像窺見窗內舞者，一如滿溢且混亂的記憶或人格，不停爭奪被憶起與看見的機會。

不過，這類影像機器在作品中的運用，其實已不足為奇，各類創作均會沾上點邊。難得的是，無論就視角或舞者的編排運行，桑吉加讓視覺語言得以與肢體的現場性產生有效連結，不只是一種相互參照式的舞者與布景(影像)關係，而是兩種語言得以相互滲透，甚至共同反轉現場與影像的真實感，虛實之間，的確隱含著現實與記憶界線的模糊和侵越。譬如，同樣以捕捉窗內世界的攝影機與投影協作，輔以開放的L型裝置空間，讓一段正在左舞台發生的獨舞，其所應具備的現場感，卻因為攝影機與投影的協作，讓打在白色裝置上的影像獲得遠觀與近觀的可能，強化了動態本身，也同時弱化了正在發生的獨舞，無論獨舞者如何投入，始終難

以與放大枝微末節又宏觀整體的影像匹敵，獨舞者的現場感於是遞減；甚至，桑吉加似乎在有意無意中提問肢體的現場感，也就是說，若「看」，是光影折射、反射、與投射的活動，那麼，當獨舞者一躍進入白色裝置後，我們只能透過攝影與投影看見舞者動態，卻更為迷人，或如前述，當獨舞者與其影像同時存在，影像的細緻與多重視角卻凌駕於舞者的現場感，這些時刻，桑吉加似乎在虛實之間，打上了問號。

雖然桑吉加透過肢體與視覺的協作，就肢體的現場感提問，但他並未放棄以單純肢體在「記憶」上著墨的可能。除了舞作一開始，沒有影像的介入，純粹以歇斯底里的戲劇性表現重覆著單一動作或組合，象徵混亂、失序、重播式的記憶片段，另一明顯段落，莫過於兩串人馬從白色裝置的小門與側幕行列式一湧而出，揮舞著不只卡農與變形的動作組合，甚至將某一組動作抽取並獨立於行列外舞動，隱喻記憶的時間感、變形與放大檢視。當桑吉加以此兩種途徑，也就是戲劇性表現與動作組合方式，甚至混合二者切入「記憶」質地，的確有效傳達了「記憶」的多重面向，也令我目不暇給，彷彿一同陷入失憶或失序的焦慮之中。然而，不可否認的是，當動作組合被獨立抽取出來，僅延伸了肢體美感與奇觀，或落入抒情敘事的路線，譬如有幾段只是單純的男女雙人舞、或兩隊雙人舞重複著同樣動作，輔以抒情的鋼琴與電子音樂，雖可見舞者肢體能力之精湛以及動作組合的奇巧，但似乎多少可惜了前面無論就純粹肢體，或肢體與影像所共構的語言邏輯，以及對肢體現場感的提問等思考。

不過，可留待後續觀察與思考的是，桑吉加在演後座談上，曾提到「舞者的身體記憶」，這個議題，向來是舞蹈可特別著墨處，不過卻並非容易呈現或溝通的議題，畢竟記憶的質地已是傾向個人的，身體感與身體記憶更是私人，實在不是做一組雙人動作，當一個人離去後，留下另一人面對空氣原地做著同樣動作，這類再現式的手法可以滿足探索。但無論如何，這個方向還是有許多值得玩味處。

總的來說，桑吉加與香港城市當代舞團的《那一年・這一天》在視覺與肢體的協作上，的確給出了有效連結與提問，整體更瀰漫記憶脫序的焦慮氛圍，滿足感知的同時，亦不忘提問真實。

不存在的舞者與素人《野外》

演出：創作者/ 劉冠詳 演出者/ 李明訓、顏楷倫、王筱筠、簡晶滢、方好婷

時間：2015/ 12/ 20 14:30

地點：松山文創園區 Lab 創意實驗室

文 樊香君

劉冠詳：「…根本就沒有所謂的素人，只有忘記怎麼動的人。」

近年彷彿流行將素人搬進劇場，林素蓮在 2014「下一個編舞計畫」的《邊緣人物》中，就已展開實驗，在素人身上找尋關於邊緣的故事，從所謂非專業人（如兒童）的位置找尋敘事與身體還有甚麼可能，2015 的台北藝穗節，她持續邊緣人計畫的探索。這回，劉冠詳也將素人搬進劇場，不過他的焦點集中在「動」。劉冠詳說到「根本就沒有所謂的素人，只有忘記怎麼動的人」，並且創作策略上，將專業舞者與素人並置。說到挑戰舞蹈專殊化、僵固化的始祖，想到了 60 年代對舞蹈專業化反動的美國後現代舞家們，其中 Yvonne Rainer 的作品 Trio A，同一套動作在不同時空下分別給不同背景的人執行，挑戰舞蹈界線，跳舞不只屬於專業舞者。又，Steve Paxton 當初創發接觸即興也強調人人都可跳舞，身體是你的依歸，強調接觸即興對於「本能」(surviving skill)的激發。必須注意到的是，無論是 Trio A 或接觸即興，其對於舞蹈專業化的挑戰得以成為撼動，他們的理念通常不只是透過單一作品，而是透過實踐成立。

回過頭來，劉冠詳的《野外》將素人搬上劇場，究竟如節目單所言為了「回歸舞蹈腳步的探索」以找尋新的可能？還是「根本沒有所謂的素人，只有忘了怎麼動的人」的強調？這兩個提問，雖然都可能從素人身體著手，但不同的出發點在觀看的接收與思考上可能會產生不太一樣的變化。

室內與荒野

黑幕乍開，午後日光隨劇場內窗戶透進，好像真有點戶外的味道。我清楚自己的眼光的確是被李訓銘雙手抱胸、揉肩畫八、腳步外開前行的律動所吸引。

隨著黑幕漸開，再出現的是原地前前後後，踩踏腳步與節奏不太協調的王筱筠。

說來奇怪，第一時間還真是會被她那不太協調也不太在節奏上的步伐所吸引，以及她環繞於空間小心、專心的踏著每一步，只是隨著舞作繼續發展，目光逐漸轉移且大多數時間落在專業舞者簡晶滢與方好婷身上。她們兩人刻意多角度、扭曲、

變形、身體各部位彷彿支解般各自打著節奏的怪奇身軀，以及彷彿注定外開般無法合攏的雙腿，扭動、踩踏著。

耳際回響起劉冠詳前一段的口白，說著在醫院經歷了人的身體因為生命而成為了各種樣態，慶幸自己還能在這裡跳舞。眼前簡晶滢與方妤婷的雙人舞彷彿成了一則現代人過度用腦的譬喻，頭成為了足，著地探索前進的方向，即便手與腳過度的凹折與連結，身體還是繼續前進著，是頭腦讓我們的身體彷彿更多功能、更多延伸了，但卻實際上如兩具怪奇的變異身軀，在城市荒野中爬行、蠕動著。

此後多數時間，我的目光終究難以離開簡晶滢與方妤婷身上，大約只有最後李銘銘用平板作為 spot light，努力地搖頭晃腦，搖擺身軀，一路橫跨舞台，我才又想起，這是一個透過素人身體提醒我們：「沒有所謂的素人，只有忘了怎麼動的人」。但，如果專業舞者的存在感早已強過這個提醒，那麼又何須將兩者並置呢？

也許，只有忘記「為何而動」的人

反覆思量當下的觀賞經驗，會發現自己的眼光落在哪裡，當創作策略上選擇於劇場內並置專業舞者與素人，劉冠詳的確在觀賞經驗上給予了我們一個反思的空間，反思自己的觀賞慣習，視覺焦點或動覺同感落在哪(專業舞者身體的強大存在)，不過換個角度想，這真的是所謂的被養成的慣習嗎？若剝除動的裝飾與否，這會否也是一種如動一般本能的眼光？不是本能的會看完熟、精準的肢體，而是本能的被一個人動的「存在」所吸引。問題也許不在於你怎麼動，素人可以動、專業舞者也可以動，這個動因為養成、因為累積、因為慣習、因為不同的歷史厚度，而有不同的樣子，專業舞者可能會有裝飾，素人可能質樸尚存，這都是美好。怎麼動不是問題，問題在於，你為什麼動(動機)？動的相信是甚麼？動機與相信會影響能量，能量也就影響舞者如何存在於舞台上，重點不在於你動的多怪，因為每個人都有自己動的慣性與法則，無庸置疑，只是你相不相信自己的動，即便這個動難以「自然」定義，而是浮動於慣習與覺察間，這個相信都影響了能量與存在。

是否只是要提醒我們別忘了動的本能？或者從創作面來說，要從素人身體找新的可能？這兩個類似方向的提問，卻可能引導出相當不同的觀看經驗與思考理路。素人的動的確可能具有力量，但為何將素人搬進劇場，「動」，更將素人與專業表演者並置於單一作品中？是欲意如後現代舞蹈家們提出舞蹈宣言，劉冠詳提出「只有忘記怎麼動的人」？那麼，也許需要更多的實踐作為參照，難以單一作品論，且創作策略上，即便並置了素人與專業表演者，雖然「只要有心，人人都可以是食神(舞神)」，但實際上，加入了觀看元素進來，這個心，就多了千變萬化的可能，創作者、表演者、觀者的心都將是變因。又或者，創作者只是單純「回

歸舞蹈腳步的探索」這類接近新語彙的實驗？那麼，如何透過創作策略更有效凸顯各個表演者身體動態與存在的發展，也可能是《野外》若隱若現的另一途吧。

找身體 II：不只尋找「台灣人身體」的「台灣人身體們」
《默默計畫 Work-in Progress II》、《泥土的故事》

演出：余彥芳與默默工作坊
時間：2015/12/26 19:30
地點：593 Studio 4 樓

演出：壞鞋子舞蹈劇場
時間：2014/ 6/ 29 14:30
地點：水源劇場

文 樊香君

「我在找一種身體」、「一種動身體的方式」、「台灣人的身體」這樣的說法聽來並不陌生，一直以來驅策舞蹈創作者們投入大量心血與時間工作，不過「找身體」這件事究竟意味著什麼？

身體與主體的難分難捨

讓我們先將時間稍稍拉到早期現代舞的幾個發展狀況。20 世紀初，鄧肯脫掉舞鞋，向芭蕾反動，其實也向歐陸切割，她找尋「自然的」、「民主的」、「美國」舞蹈(身體)，太陽神經叢輪以上連接天空，是靈魂與精神之所，沒有腰部以下的扭腰擺臀，那是來自非洲的律動。來到 30 年代，葛蘭姆主張傾聽祖先的腳步，遠古脈動將隨身體的透明本質流瀉而出，於是，其創作主題不乏西部拓荒、美獨立建國精神的讚頌，隨著內容與身體形式語言的建立，著名的「收縮與舒張」技巧在 70 年代被林懷民引進台灣，以葛蘭姆技巧融合中國京劇武功、身段，乘載中國文化、先民渡海內容如《白蛇傳》(1975)與《薪傳》(1978)，後者更在政治氛圍推波助瀾下，成為當時一致對外的情感投射。隨著時代變遷，從他處移植過來的身體與京劇程式動作雖是說融合，但未能與內容或時代精神產生有效共振也是事實，形式難以成為表達本身。於是太極導引、內家拳等訓練逐漸引進雲門，舞者也才長出詮釋與實踐上有效貼合的身體。

不只台灣的現代舞，其實 50 年代國民黨政府所推行的民族舞蹈運動更為極致，從大量的古文典籍、京劇程式動作、中國少數民族舞蹈等身體樣態，想像中華民族舞蹈的身體是甚麼。當時「民族舞蹈推行委員會」發行的《民族舞蹈論集》從《樂記》、《禮記》中找尋有關古代中國舞蹈的各種詮釋，如「中和」、「從容」、「雅緩」等形容推衍可能的形式風格，雖在文獻資料的整理上有其貢獻，背後意識形態操作卻也不容忽視，無一不是將想像中的身體與想像中可收復大陸的中華民族

國體連結一致，只是方法未能細緻以及與黨國意識形態的明顯疊合，讓民族舞蹈身體走向僵化，淪為時代下不斷借屍還魂卻已喪失意識的軀殼。

如此看來，找身體在每個歷史階段有其時代性需要，尤其在動盪時代找身體成為一種找國體的象徵。那麼在我們的時代呢？也許政治與社會動盪不如以往，但卻似乎更加支離破碎，我們好似漂浮著，惶惶無所依歸，轉個身，想從身體上找到些甚麼，但事實是，多數舞蹈創作者身上長的是來自西方當代舞蹈身體訓練(芭蕾舞、現代舞、現代芭蕾舞、當代舞蹈各門派身體技巧)，或者各種被規訓過、精緻化過後「傳統的」、「民俗的」身體訓練(京劇武功、身段、藝陣、中國古典身韻、民間舞技巧)，那麼，「台灣人的身體是什麼？」成為一些當代舞蹈創作者欲迎戰的難題。

看似延續或突破此一身體探尋的中生代舞蹈創作家如鄭宗龍、林文中，從各自生命經驗如西方現代舞、藝陣、宮廟文化、民族舞蹈中，試圖走出一條有別於前輩舞蹈家如林懷民、林麗珍已淬煉出的鮮明身體道路。雖皆試圖與台灣文化連結，但鮮聞甚至未聞中生代舞蹈家們在創作自述中提及「台灣人身體」，而是旁敲側擊地將發展中的身體與台灣文化或生活勾連，倒是新生代舞蹈創作者開始有自信地在論述中直接喊出「台灣人身體」，2014年中發表《泥土的故事》的林宜瑾以及2015年底發表《默默計畫II》的余彥芳即為二例。

「台灣人身體」與「台灣人身體們」

有趣的是，雖然都在講台灣人身體，林宜瑾的台灣人身體與余彥芳的台灣人身體因工作方法上而各自開展出不太一樣的感受視野。

從罵髒話「幹」找到台灣身體的可能性，林宜瑾發現罵幹的時候，身體能量的投射與台灣身體也許能有所連結，那是從腹部發出氣力的身體狀態。又，脈輪系統中的臍輪也就是腹部，正是情緒所在處，於是不難想像充滿情緒的罵髒話身體，是一種從腹部發出氣力的身體狀態。於是，從2014年《泥土的故事》對於幹身體的初步發展到2015年「混種現場」發表的《初岸》，可以看見林宜瑾試圖藉土地之力，將氣力集中腹部、從中心向四肢發射的身體動態，情緒張力於是藉由此身體動態更為飽滿擴散，這是林宜瑾的「幹身體」，也是她環島後感受到並提出的「台灣人身體」。這種以身體觀建構著手的找身體方法，其實與台灣早期、中生代舞蹈創作者們找尋身體的途徑類似，雖然林宜瑾更有意識地企圖擺脫過去建構的身體訓練，並開始觀察常民身體，但在出發點上，彷彿還是預設有一種與文化脈絡孕育有關的身體，透過身體動態的實驗與文化字詞的牽連，讓文化性被化約為一種身體動態，進而成為一種單一的、象徵式的身體動態與形式語言以乘載相關內容，此種方法找尋的象徵式身體在呈現上固然有其劇場能量，然而，此種

提問方式的盲點除了內容往往會因為形式而可能有時代侷限，再者，在認同流動的當代，當文化身體直接與眼前所呈現之傾向單一化論述的身體扣連，則容易落入認同與代表性的危機。

同樣屬於新生代創作者的余彥芳，也在創作論述中談及「台灣人身體」作為觀看《默默計畫 Work-in Progress II》重要的關鍵線索之一，其作品卻呈現相對多元且具想像力的身體樣態與動態。簡紫婷如軟泥般自角落滑出，到站立、對抗、放棄、再對抗、再放棄的循環；田孝慈魁儡般鬆散卻硬被髮束自頭頂吊起的身體，倒地抽蓄、喘息，想爬起來卻失敗；吳立翔日復一日的起床、穿衣、刷牙、洗臉、即將出門卻又退到床上的無限輪迴，原本日常的動作在他與田孝慈的一來一往間，逐漸模糊成不甚清晰、軟泥般不成章法的比手畫腳，甚至最後田孝慈更直接成為吳立翔身上的包袱，死賴不走；還有鄭皓身上如何也褪不去的包袱—李銘宸。

在《默默計畫 Work-in Progress II》中，我們也許不見余彥芳所提出的身體觀論述，但不知怎麼總覺眼前各種身體狀態好像在講觀看中的自己或生活中的任一人，如抵抗與放棄間的循環、被動吊起的軟爛、掙扎抽蓄卻總是起不來的壓抑、怎麼樣也完成不了的行動、如何也擺脫不了的沉重負擔。相較於林宜瑾偏向身體觀建構，余彥芳提出的台灣人身體是複數的，不存在於單一的固態形式語言，而存在於此身體的每個行動，無論運動狀態或正在從事的活動寓言。感受上呈現複數且各有存在重量的行動也好、狀態也罷，我想，此與余彥芳在方法上也許以美國60年代柴金(Joseph Chaikin)的開放劇場(The Open Theater)為靈感導向有相當關係，開放劇場以集體即興為發展路線，雖仍存在劇作家(在舞蹈上可能是編舞者)的腳色，但過程仍有可能漫長且難以聚焦，但這也是集體力量得以形塑多元面貌的重要過程，複數的台灣人身體於是各自閃現。

此次呈現據說相較於第一次 open studio 的呈現方式更趨近於作品式發表，不過仍掛名 work in progress，幾處尚模糊但頗有趣的片段如鄭皓以數學家邏輯推演生命之於宇宙的關係，也許稍稍填補了余彥芳提出的「時間」、「生老病死」等時空性概念卻難以在呈現中被感受到的空缺。不過換個角度想，單一作品的呈現是否足以將默默計畫的主旨「時間，安靜的，改變了甚麼？」立體化，尤其時間概念如何可能被更深度且具重量地被體驗，也許才是命名為「計畫」最為可貴處。

舞蹈創作上，從身體出發的工作本質，是每個舞蹈創作者的共同基礎，當新生代創作者如林宜瑾、余彥芳願意大聲喊出「台灣人身體」，的確是值得矚目與期待的。不過對我來說，更有趣的還在於創作者探尋、實驗與發展身體的方法，方法除了導向結果，也意味著創作者的視點。在認同趨於流動的當代，以主體性出發的視點與方法著手身體建構，固然有機會找到具文化連結性與份量感的身體，進一步成為風格化的形式語言以承載內容，卻也有落入單一與固化危機的可能。於

是集體即興式、計畫式、非單一作品式的工作方法，似乎提出了觀照單一、固化主體以外的想像路徑，甚至照看了主體以外的世界。無論如何，不失成為挖掘台灣人身體更大複數值的一種可能。

後記：將此篇定名為<找身體 II：不只尋找「台灣人身體」的「台灣人身體們」>，是期望將與身體有關的作品做一系列書寫，於是上一篇<不存在的舞者與素人>則列為此系列的第一篇。

參考資料

Banes, Sally. 1993. *Green Village 1963: Avant-garde performance and the Effervescent body*.

Duncan, Isadora. 1969. *The Art of the Dance*.

陳雅萍(2011)。《主體的叩問》。

賈亦珍。〈壞鞋子舞蹈劇場《泥土的故事》－從罵髒話中尋找台灣的身體〉 <http://blog.udn.com/jabbar66/12551146>

找身體 III：錦鯉錦鯉，何處游？

《十三聲》

演出：雲門2

時間：2016/3/12 19:30

地點：台北國家戲劇院 嘉義表演藝術中心演藝廳

演出：雲門2

時間：2016/3/25 19:30

地點：嘉義表演藝術中心演藝廳

文 樊香君

說舞蹈是轉瞬即逝不斷流動的藝術實在不為過，即便非即興前提下，隨著時間、空間、環境不斷挪移，身體若真有滋味，滲出是早晚的事。只是，滲出的範圍若總在身體，那麼以民間或鄉土作為路徑的效果，這條滲著土味的錦鯉將游向何方？找身體的究竟會是什麼？這也是我自己反覆思量的。

不過說真的，《十三聲》離開了市中心，才終於在嘉義的紅磚瓦劇場散出些土味。不只是那一片迷幻時尚的彩，幾位舞者真正讓色塊立體起來，搖擺之間，多了幾味，那可不只是熟悉的雲門太極導引，借地之力、至踝、至膝、至髁、至腰、至脊椎、擺盪至指尖正旋又反旋的運動邏輯，或是精緻化後的藝陣身體即便搖擺也搖得準確、擺得能量飽滿、整齊有致，當然，你還是會看到這些，只是在這標準化的雲門身體邊緣似乎開始流竄著幾味，套句舞者陳逸恩分享學習〈請神咒〉的心得：「最有趣的是師傅唱咒間的『出其不意』，規範之外的個人色彩，一樣的咒語每間宮廟會有不一樣的唱腔。」¹於是，同樣臀部畫八、左搖右擺，他或她這裡顫一下、那裏甩個頭，在規範之外，旋律節奏的縫隙之間，多了小小的鉤子，勾得你心癢癢，勾得你不得不跟他抖一下，好像真的可以在茶室裡土裡土氣的搖擺起來，又好像錦鯉那一擺尾留下的無限韻律，就這麼盪阿盪的在身體。

也就是說，《十三聲》在國家戲劇院的精緻太極導引加藝陣身體規格下，舞者彷彿套上標示鄉土的外皮，骨裡依舊服膺於現代精緻藝術的美學下，那樣的高重心、那樣的「展演性」、精確無誤的步履，所幸，走出了台北城市的舞台，才在嘉義劇場內，開始有些真實的顛簸與佝僂，有些長在肉裡的張狂、醜怪，卻勾人的身體性，在邊緣發作著。好比鈴聲召喚一片黑衣遊魂似的〈廣州街〉，家將搖擺、男女調情間，陳逸恩拖著殘足抖動一隻無法控制的手，拱背乞討著，沒有圓滑的運動邏輯，只有猥瑣的神情與不協調的顫動身體，瞬間，龍山寺外頭千奇百怪的

¹ 某日，在路邊巧遇舞者陳逸恩閒聊起《十三聲》的工作心得。

乞討身影好似冒了出來，更多的是，這樣拱著背不太協調的身體，再接續的排舞片段中，若有似無在他身上繼續活著，而非瞬間轉為雲門身體模式。又如舞者廖錦婷，這次，她不以先天 model 般美艷高挑的條件躍出，在〈那卡西〉一段，她張狂的扭動間多了土味的挑逗與細瑣的歇斯底里，於是在台北場只感受到紫的、紅的、綠的時尚螢光夜店裡，華西街的流鶯或三姑六婆也若隱若現了。

在《十三聲》中，這樣的例子雖然不多，卻值得關注。在找身體的脈絡下，刻化時空的外在身體符碼也許是啟動內在能量的鑰匙，無論是藝陣身體的跨步扭臀、昂首搖擺，重點在於啟動後迸發了甚麼？就嘉義場而言，兩位舞者(可能有更多我沒看到的)給出自成一格的能量也許說明了，《十三聲》已不只是鄭宗龍想像中與民間的連結，更在於舞者自身與民間連結的內在風景如何在當下發作，這也許是唱咒、穿梭龍山寺、萬華巷弄間在少數舞者身上留下的一點漣漪，於是我們不只看到鄭宗龍的內在民間或鄉土情懷，舞者，這個與當下身體共在、共振的介質表象，也終於給出了生命能量與詮釋。也許可以說，鄭宗龍找的身體，產出了不只是無機、單一的外皮，內在的骨與肉也逐漸在舞者身上「各自」生長了，但這些細節與味道，於觀眾、創作者或表演者而言，均需時間滲出，尤其當包裹在林強極具渲染力的音場與王奕盛廟宇彩繪與時尚迷幻的影像下，諸多感官刺激過後也許會爽，也許會叫囂，但真正影響身體的細節與走向也可能被遮蔽了，而那是需要時間沉澱、反覆咀嚼的。

但，怎麼就還是有些不過癮。想著，滲出味的範圍若只在身體，那麼我們會不會也只是蹲踞在現代藝術的精美池子旁，看著這些被好生豢養卻早已甩首擺尾、急欲躍入川流的錦鯉。民間給予的力量，會否只是再次被收納進現代藝術的黑盒子裡，雖說即便如此也無大礙，但於我是有些小小失落感徘徊著。

細究其因，除了從各類媒體報導與節目冊中，可以明白鄭宗龍如何想像，如何回憶、如何以街頭藝人十三聲以及艋舺、華西街形形色色的人物景象作為靈感，但一種難以言喻的距離感始終揮之不去，彷彿，創作者的視點總固定在一個模糊的距離上，於是乎，《十三聲》可以給出生猛有力、瑰麗迷幻的庶民景象沒有問題，也的確在找身體的細部層次上又推進一些，但好像就少了點深刻。思量著，鄭宗龍是如何定位自身與民間或鄉土材料的關係呢(念咒、吟唱、藝陣身體、廟宇、市集、人群等)？這也關乎他如何面對曾言及「對於自身文化的自卑感」，如何決定自身在民間、鄉土考察的位置，做出一種身體以外更大範圍的、關於台灣與現代舞蹈史的反思。那麼，也許就不會只是將十三聲瞬間轉換表演模式或桌頭念咒、乩身出神、被黑衣人托舉造成某種非現實的意識狀態，彷彿只單一地比擬為那卡西音樂下眾人穿上螢光彩衣在舞廳或夜店集體出神的狀態，各種符號間的關係處理，也許正是得以折射編舞者位置的機會，而不會只是單單將曾經記憶中的難以面對，透過現代劇場精緻化後，成為另一種可能代表台灣民間身體或鄉土認同的

符號，那麼我們對過去究竟反思了甚麼？

不過話說回來，從台北到嘉義，我終於不只聽到林強或看到王奕盛了，鄭宗龍試圖用身體播灑的世界，在時空地域轉變下，一勾再勾，對我來說，終於滲出了滋味，而這是從《在路上》(或是更早以前)、《杜連魁》、《來》就進行實驗的民間身體，在《十三聲》幾位舞者身上，的確長出些真實的骨與肉，隨著廟宇彩繪或夜店迷幻旋出帶土味生命力，只是，若說要面對鄉土、面對過去，那麼創作者的位置在哪裡？是我好奇的。也許，處理關係與結構上所需具備的歷史意識終將無法忽視吧，找到身體後還要去哪裡，我期待著。

卑微與可貴間，我們搖晃著，細碎前進 《May B》

演出：瑪姬・瑪漢舞團

時間：2015/ 10/ 30 19:45

地點：國家戲劇院

文 樊香君

開演不久後，觀眾席發生了一件事，鄰座一位中年男子不耐煩地打著呵欠、呢喃抱怨：「台上怎麼一片漆黑，啥都看不見！」語畢，漆黑的舞台上，音樂依舊悠悠，白影若隱若現，突然間，遠方傳來一聲哨音，彷彿驚醒了台上夢遊的人們，他們開始如行屍般拖著步伐、遲緩位移，還不時發出悶聲嘆息，此刻，台下帶著滄桑嗓音的中年男子竟發噱一笑！就在這有些意外諷刺的觀演互動中，《May B》展開了。

遠遠看，沒有實體舞台布景的《May B》像一本小說、書冊或只是一種敘事框架。好比第一段，安養院般死氣沉沉的燈光，渲染著塗白如行屍的人們，拖著細碎步伐，嘆息往日。不知何時，燈光在塗白的身上染上一片藍綠，他們隨著進行曲過渡到關於性與愛的鮮活雙人舞，雖然動態依舊瑣碎、斷裂，但至少從行屍轉為偶，逗趣許多。才知道，原來冗長的虛無中，依舊藏著生的竊喜，生命再怎麼百無聊賴，至少我們還擁有相互撫慰的能力以及高潮後的短暫歡愉。只可惜，短暫被拋向虛空後，依舊會淪為充滿斑黃的記憶，於是，燈光逐漸轉黃，才剛鮮活的偶，再度成為泛黃照片中過去了的行屍，在另一平行時空中，近如凝滯地的繼續漫遊。這才發現，原來《May B》的誕生是從瑪姬・瑪漢閱讀貝克特的文字、繼而通信、甚至討論創作而來。

雖說《May B》結構如書冊，但瑪姬・瑪漢不靠舞台設計或裝置營造具體空間感，她物盡其用地運用一絲一毫劇場元素，塑造具敘事性的空間感，其中，舞台調度即是重要手法之一。好比第二段，從上舞台現身的各組生命片段：雙手提著行李的男子被另一男子以狗鍊圈住、盲眼老人與身旁不斷叨念的女人、坐在輪椅上的男人與看護、左下舞台席地而坐的三位女子不斷咒罵並發出歇斯底里笑聲，各組人馬即便有任何動態，也彷彿被侷限於老舊照片中般地微弱，瑪姬・瑪漢直白地讓我們看到生命的卑微與缺憾。終於，又來到生之竊喜的可能處，一位女子從後方拿出了生日蛋糕為盲眼老人慶生，卻在短暫且敷衍參半的慶生歌曲後，眾人因爭食蛋糕而又露出了人的劣根性。但他們無論如何的可愛與可恨，終將回到來時路，逐漸被吸附回舞台後方深處。又如第三段，後方黑幕開了兩個洞，好像旋轉門一樣，輸送一群旅人搖搖晃晃、右進左出，輪迴不止，在生命的軌道上，遷徙、逃難、或死亡，直到視點結束在一位提著行李即將動身的男人身上。編舞者似乎

有意讓他被固定在上帝之眼的凝視下，或這凝視其實只是提供給身為觀眾的我們攬鏡自照呢？透過舞台調度，瑪姬・瑪漢不浪費任何一分劇場元素，讓我們透過她的敘事空間，看見他們也是我們的可愛與可恨。

於此同時，舞作起始處彷彿聖歌的音樂又響起了。對比一開始，黑暗中白影重重，好像說著，我們充其量也不過是茫茫人海中，模糊的身影之一。隨著時間流轉，舞作終了，而視點結束在這位即將動身的男子身上，也許瑪姬・瑪漢更要我們記得，每一張塗白的臉孔永遠有其可貴處，行動亦然。

是的，她要我們記得，行動永遠可能，無論動態如何。真實世界中的我們，棲居於各種可能之間，面對生命中每一轉瞬的選擇，我們大可奮不顧身、勇往直前，就好像德國表現主義舞蹈，或是 30~40 年代美國現代舞那種表達自我的企圖，情緒澎湃、線條直接、大鳴大放的身體動態，那是對生命的渴望，我們想要不顧一切地跳躍、奔跑、奮力衝撞。然而，總有那麼一刻，我們必須直視生命的虛無，於是，多數時候，在真實世界中多數的人們，正如同台上的行屍般的舞者，擺盪於狹小的選擇與可能間，左搖右晃，細碎前進，在波浪中安身立命。偶爾自我安慰、骨盆上下頂撞，也只換取高潮後被拋向虛空的短暫歡愉。

有些時候，這群人也會衝突，然而，可悲又好笑的是，他們磨拳擦掌、相互叫囂、來回挑釁個幾次後，只見你推我躲，有人隔山觀虎鬥，兩陣營未達衝突高潮，就散去，甚至無人膽敢成為衝突高潮下的焦點，於是，他們又團結起來，對抗聚光燈下，空無一物的不知名對象。這個不知名的對象是誰？大概也像是第三段，左搖右晃從遠方小碎步駛近的人們，旅途中偶而側面仰望，所再次面對的生命虛無或只是上天，他們發出悉窣咒罵聲，但又能如何，生命的旅程還是得繼續。所幸，當志投意合的兩人相遇，總能暫且擺脫行屍般僵硬晃動，回到鮮活的身體、充滿意向的互動，即便群體總會咒罵那些暫時超脫的少數人。正當我們開始對人性或生命存有一絲光明的時候，瑪姬・瑪漢大概在遠處戲謔地笑著說：「真的是這樣嗎？」不然，那段象徵下葬或逃難的情景，人們一個接一個從舞台下離去，怎麼最後只剩下那位熱心的先生與他被丟棄的帽子？沒人等他，因為大家逃都來不及了；沒人等他，因為生命的河流就是這樣把人一波波帶走，誰會陪你到最後？

這齣誕生於 1981 年的作品，我們大可遠觀地說他手法有些古典，音樂與動作合拍到一個不行，少了後現代以降那種刻意將舞蹈與音樂疏離，訴求舞蹈擁有獨立話語權的精神。《May B》的舞蹈與音樂根本有著令人著魔的加乘作用，尤其第一段鼓聲隆隆下，乍聽如軍歌又像嘉年華，和著他們斷裂、細碎的晃動，透露著腐屍的狂歡以及對性的暗示，一次又一次，歌頌著生而為人的卑微與可貴。也許，對於歐陸的舞蹈家們來說，即便也有著對形式的反叛精神，好比瑪姬・瑪漢就是不滿「精準的芭蕾動作背後，似乎缺少靈魂的真實」進而重新探索新的表達語彙，

但不可忽視的是，他們的創作核心時常圍繞對生命與歷史的叩問，相較於二戰後屬於富強端的美國，提供了後現代舞蹈家們探索純粹物質身體作為精神憑藉的土壤，兩次世界大戰為歐陸烙上的集體記憶，也許讓歐陸編舞家們反覆琢磨的身體，或多或少乘載著對於生命與歷史的反思，或至少不可避免地沾染上這樣的氣息。

於是我們看到《May B》中，擺盪於卑微與可貴的人們，在這或左或右、或前或後的細碎之間，他們調整著步伐，好讓自己鑲嵌進生命虛無的大河中，偶爾咒罵、偶爾竊喜、偶爾狂歡，但多數時候，他們只是如行屍般無意識的前進或輪迴著。

忘了何時，那位怨聲連連的中年男子已離開，依稀記得他還留下了這麼一句「騙錢！」，但說真的，我由衷希望他能留到最後，不知會不會有那麼一刻，台上正發生的事對他而言有些似曾相似？Maybe.

深陷烏托邦的泥淖 《Mr. R2.0-烏托邦》

演出：體相舞蹈劇場

時間：2015/8/15 19:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 樊香君

近年，反烏托邦小說如著名的《飢餓遊戲》、《移動迷宮》、《記憶傳承人》等，陸續改編為電影，題材所設定的世界觀，往往表面上看似人人同一、公平有序、整潔規律，但內在其實各種弊病繁生，主角往往意識到這一切有序地太不自然，便開始追尋背後真相。體相舞蹈劇場的《Mr. R 2.0-烏托邦》大約屬於這類情境。

關於此類主題，幾支作品如劉彥成《最高的地方》、《再見吧！兔子》對於更好未來既期待又怕受傷害，或是安娜琪舞蹈劇場《我們》透過概念與實踐試圖朝某種理想的共生與存在狀態前進等，雖均未直接提及烏托邦理想，但皆於作品文本或實踐中透過想像與辯證接近未來藍圖，時態上屬於未來或未來進行式。

相較於前述作品，也許李名正的《Mr. R 2.0-烏托邦》在時態上屬於現在進行式，已然深陷其中，難有距離遠觀，於是一股悲觀氛圍瀰漫。好比《最高的地方》對於未來進行的寓言烏托邦雖極盡冷嘲熱諷之能事，最後甚至眾人齊聲唱歌幹譙，至少也是某種群體不滿寓言的未來或諷刺的現在，既然感覺到不滿，也就還有改變的可能。回過頭看《Mr. R 2.0-烏托邦》，首先這個烏托邦似乎已被設定為固著現況，一進劇場，令人不容忽視的巨型赤紅結構幾近吃掉大半舞台，淹沒了黑盒子的長寬高，壓迫感與尖銳性顯而易見。再來，身著赤紅服裝的舞者們面無表情，彷彿被結構同化的人們，一舉一動整齊劃一、不具情感，各舞者之間還時不時地組裝變形，諸般存在不知是日復一日操演著同樣生活的人們，還是人早已為了結構而異化為另一種存在。

《最高的地方》或《我們》以群體戰姿態面對襲來的各種好壞，《Mr. R 2.0-烏托邦》的群體則已是被同化的結構共犯，只剩兔子先生獨身一人，迎戰龐大結構機器。但說實在也未迎戰，只是在龐大結構下無聲吶喊、糾結於心、至多發出神經質的窸窣氣息聲並無力還擊。最令人感到心驚的是，李名正赤裸呈現人一出生即受結構制約、擺佈，由小舞者李涵玄所飾演的小兔子先生如偶一般在象徵結構的紅衣舞者吳品儀操弄下，無任何主體性地隨之擺佈，直到後來，小兔子先生一翻而上，立於紅衣結構之上，情勢似乎正要翻轉，卻果不其然，小兔子先生不過成為另一個操弄之人：紅衣舞者一個仰身，雙手、雙腳吸附地面、臀部離底而起，緩慢爬行，小兔子先生跨坐其腹，威風凜凜、左顧右盼地逡巡著，宛如操弄結構

怪物之人，也就是那個在階層底端之人。躲在赤紅結構中心，只能無聲吶喊的兔子先生，以及成為操控結構的小兔子先生，透過不斷叨念的巴哈無半奏弦樂陣陣穿透，產生歇斯底里的強烈反差，告訴我們這就是真實。

而李名正《Mr. R 2.0-烏托邦》的悲觀即在於此，說真的，這般真實困境不難體會，生活中到處充斥，我們日日面對，但要談建議或突破也並非易事。這麼來看《Mr. R 2.0-烏托邦》，作品雖未就這無奈困境想像出口，但給出的感官印象倒算強烈，種種刺激諸如赤紅巨型結構、兔子先生神經質、歇斯底里的肢體動態、詭譎的小兔子先生與結構之舞，諸般印象透過叨叨絮絮的巴哈無伴奏弦樂，陣陣壓迫著一些觀眾可能只是想進劇場暫別現實的心，再次直視這每日都在面對的困境，倘若得以在劇場內獲得救贖也罷，但彷彿，最終只隨兔子先生一同深陷烏托邦的泥淖阿。

詰問之後，去哪裡？《去自由》

演出：安娜琪舞蹈劇場

時間：2015/ 11/ 06 19:45

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 樊香君

這一年來，呼喊「自由」的舞作就來了兩齣，從蘇威嘉的《自由步》到謝杰樺的《去自由》，這其實也不意外，畢竟「自由」早是千百年來西方大哲們想破頭的重要議題。什麼是自由？自由何時發生？如何逼近自由？大抵算是人類共通議題。無論思想上如何辨證，這兩齣作品各自提供了思考「身體」與「自由」間關係的方法及實作，於是，對我來說更有趣的，是兩人的編舞方法正反映了他們對自由的想法。蘇威嘉的《自由步》似乎認為自由存在於規範與自我達致平衡的瞬間，他相信的是，當自我透過身體養成(cultivated)來超越阻礙的當下，自由得以綻放，作品中，透過各個身體掌握能力強大的舞者們時而控制、時而享受的舞動，反覆趨近此信念。¹

相較於蘇威嘉，謝杰樺對「自由」的信念似乎位於模稜兩可的階段，於是可以看到，延伸自 2014 年周先生「下一個編舞計畫」中的《舞者與編舞者》，他不直接切入立場，而是藉由一連串的分析、拆解與提問，來旁敲側擊一個主要問題「身為一名舞者，在劇場中自由地舞動如何可能？」(節目單編舞者的話：企圖讓舞者這個「人」在作品中更淋漓盡致的表現出來)，就此而言，他首先拆解「舞動」是甚麼？是如同舞作一開始，黑暗中透過聽覺所接收的一連串動作指示嗎？當燈亮起時，舞者們接收著各種手手腳腳、扭屁股、畫圓圈等有關身體動作的指示，無論接收地如何迅速，畢竟指令是以口說發射與聽覺接收，很多時候，無可避免動作以序列式呈現，一次一個，無法同時並進，於是，舞者大約就像機器人一樣，我想，這應該不是謝杰樺所期待的「人」的舞動吧？

的確，一陣手手腳腳之後，出現整場最令人驚豔的，也就是舞者蔡冠伶的獨舞。其實一開始，她也約莫操演著前一批舞者們所接收的指令規則，只是，少了編舞者刻意營造指令接收的慌亂，蔡冠伶雖然也是手手腳腳的動著，卻多了些東西，譬如動作的方向性明確了、動作的連結流暢了、動作質感豐富了、身體的運作邏輯清楚了、大小肌肉的使用條理分明。接著，又來到了動作的接收模式，舞者一一開始模仿蔡冠伶的動作，只是這次，不若之前一個口令一個動作序列式的接收，眾舞者們開啟視覺、聽覺、動覺、觸覺的整體接收，然而，清晰可見的是，其他舞者們與蔡冠伶舞動的細微差異，以及舞動過程中的自在與否。至此，謝杰

¹ 為免篇幅過長，附上曾於今年五月書寫的《自由步》供參考 <http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=16769>

樺好像丟了一個問題出來，要身為觀眾的我們觀察主導這些變化的是什麼？然而，不得不說，其複雜性遠不是這一招一式、以及接下來的一問一答得以拆解而來。所以，當謝杰樺向舞者廖婉琳提問，是否可以模仿蔡冠伶的時候，她一舉手一投足，其實正呼應了一開始，只給聽覺指令，或是後來靠各種感官模仿所產生的窘境，畢竟沒有一個人可以真正成為另一個人，或是透過各種成分的增減，而得其精隨。

若說舞作前半段的整體結構與提問方向大致是關於：舞者是否安於自己、能夠體察身體的動、身體是否能自行有機接收、消化、重組動作，來進行有關「自由」的討論。後半段，謝杰樺則似乎擴大了提問，「身為一名舞者，在劇場中自由地舞動如何可能？」甚或透過這樣的提問，其實反向質疑「若真有這看起來或感覺起來的自由，那會是真的自由嗎？」，於是外部因素開始成為舞動是否自由的可能變數，好比他向舞者邱鈺雯提問是否能跳出某一種情緒或想像，並讓觀眾接收到(可惜編舞者並沒有向觀眾挑戰是否接收到舞者的表達)；再來，他也要求舞者洪紹晴與劉俊德與燈光或音樂共舞，且留下一句頗有挑釁意味的暗示：「舞者都很會找燈」。當燈光、音樂、觀眾的眼睛、甚至從排練到演出一直都在的限制－編舞者的眼光等，都被考慮進去，多了這些，舞者的自由還可能嗎？

但話說回來，若台上的舞者是實驗自由與否的主要對象，其實也沒人知道舞者是不是自由的？畢竟，當舞者早已注定存在於觀看之下，自由就已是有限的，或者，無論看起來或真的自由，其背後必須經歷的是層層疊疊不自由。又或者，討論的是誰的自由？雖然節目單上提到，此作試圖翻轉舞者與編舞者的權力關係，然而當提問的編舞者選擇藏身幕後，在某種程度上已經賦予編舞者不一樣的位置了，比起 2014 年的《舞者與編舞者》，兩種角色皆位於場上，《去自由》的權力架構更顯起頭位置的不一。提問之間，也許是首演緊張之故，而未能產生得以翻轉的契機，關係上穩固的不平等，反而襯托了編舞者的最大自由。

回過頭來，若從方法來看《去自由》，謝杰樺以分析、拆解、提問的途徑追索議題，固然是有趣且具挑戰性的切入手法，不過方法也往往引領著問題的走向與結果，若只是單純關於舞者個人如何在作品中更淋漓盡致的展現，其實以分析、拆解與詰問等減法逼近的方式，是否能得其精要，至少在這個作品中的討論與呈現方式，難以顯見。但謝杰樺也留了另一個伏筆，《去自由》的「去」不只是往、到，同時也有離開、死亡之義。此雙重意涵，正讓分析、拆解與提問上的正反詰問顯得重要，先不論手法是否深刻，或此議題是否有以作品式呈現以外的可能，現階段，通往具統合性本質的自由舞動當下，拆解、分析都顯得必要，這是看清現象另一面的必經之路。那麼，若將《去自由》視為編舞者對「自由」的階段性省思及分享，「編舞者的相信是甚麼？」也許是下一階段需要面對的，否則雖顧及各面向，卻可能不知往何處去，而難以深刻。

尋找另一種觀看的邏輯？《肢•色系列 2：時間抽屜》

演出：張婷婷獨立製作

時間：2015/8/22 14:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 樊香君

白色大抽屜懸空倒置、小抽屜層疊於下、另有 3D 投影抽屜浮空旋轉－這是張婷婷獨立製作《肢•色系列 2：時間抽屜》的演前場景。

隨著作品開始，塗白的舞者們，纖長肢體古典如雕塑般，開始一段段與抽屜的舞動，時而將意識中心的頭顱沒入抽屜，就這麼倒立著；時而將身體某部位隱藏抽屜之後，一個上半身加另一個下半身，延伸再延伸，好像可以忽略抽屜裡藏了甚麼秘密，無數秘密堆疊於身體間，無盡擴張著不是自己的身體。一段旋律後，總會配搭上時鐘滴答，李世揚的鋼琴與時鐘滴答聲，些微抒情、些微詭譎，一方面襯出了張婷婷的雕塑肢體與多媒體設計林經堯科幻視覺的唯美夢幻，另一方面，也助長了作品關於回憶、秘密與無盡時間裡的耽溺。

張婷婷說，因為出生於繪畫世家，讓她對於繪畫特別有感，於是開始一系列從經典繪畫出發的舞蹈作品，《肢•色系列 2：時間抽屜》已是此系列的第二部作品。¹整體除了瀰漫微微超現實夢境的味道外，肢體與視覺二元素的強調，也表明此作以探索抽屜各樣態象徵對記憶與時間的探詢，至此，就形式而言，明顯感受到除了舞蹈外，視覺元素在此作的重要性。又，取名「張婷婷獨立製作」，強調不以單純舞團形式出發而與相關領域的藝術家或團體合作，在這樣的前提下，首先會遇到的題目便是：除了營造古典式的唯美以外，視覺與肢體的關係，給出了甚麼樣的觀看邏輯？不只是一種既定認知中對照式的關係，譬如肢體與視覺、舞者與布景的單一鏈結，而是一種視覺與肢體之間發展出的特別觀看途徑，在反覆實驗、辯證的過程中自成一套觀看邏輯。

就此，在《肢•色系列 2：時間抽屜》中，其實有一段挺有意思，透明薄膜投影幕上出現的不是既定印象中直接投射的浮空投影，而是地面上舞者與平面投影共舞的反射，虛實之間，乍看之下，以為舞者懸空抵抗地心引力，類似匍匐於投影的立體方塊上，而觀眾視角，則是一個甚少有過的角度－從正上方俯瞰舞者匍匐進退；薄膜後，另一舞者以三角頂立之姿，倒立於一抽屜內，雖也類似某種對比式觀看，但從這一小段，可以讀到創作者試圖以各種角度翻轉觀眾的正立中心，頗具巧思，可惜未加以發展。

¹ 參考自《肢•色系列 2：時間抽屜》節目冊與演後座談。

且多數時間，視覺與肢體仍以一種平面或對照式的關係處理。投影薄膜加諸於視覺上的迷濛感與幽微燈光，讓舞者於薄膜後時，頗有畫中人的意味，當舞者反覆穿梭於薄膜前後，似乎製造一種畫中人跳脫畫框內的超現實世界，現身於觀眾面前的幻覺，又或者是記憶與時間的詩意流動，但無論給出的意象如何，肢體與視覺之間，依舊以舞者與布景之間的邏輯處理，只是舞者從畫中跑出跑進而已，於是乎，舞者肢體古典唯美，浮空投影科幻眩惑，卻仍處於各自的邏輯系統內，而未給出自成一套的觀看邏輯，或者就只是兩者間有趣的觀看連結，也稍縱即逝。

古典唯美不失為一種整體風格的經營，從經典繪畫切入更是少有，然而，當強調實驗性與各藝術領域合作的前提下，加上實際感知經驗上，視聽與動態處於非極致的中頻基調時，在作品中找到各元素之間自成一套的觀看邏輯並加以方法化是重要的，否則，所營造的劇場時間真會像達利的「軟鐘」一般，癱軟無力，綿延無期。

找身體 IV：變於真空之中

《流變》

演出：林文中舞團

時間：2016/6/2 19:30

地點：城市舞台

文 樊香君

「讓舞者成為水。」

水的概念，或者說的更精確一點，是一種不斷「變動」、「非固態」的理想，約莫是林文中一直以來追求的身體邏輯。從《小結》開始，試圖打破身體的形、《慢搖滾》攪亂編舞的邏輯，到《長河》、《空氣動力學》甚至今年的《流變》開始身體的無形之形三部曲。他說「不管是水還是空氣，都是無形的，自由的。我想尋找沒有套路的身體美學。」¹

的確，林文中是個穩紮穩打的身體研究者，帶著願意投入研究的舞者們，細細地，一針一線編織每一個關節的轉動、每一寸肌膚的聯動，至每一個體有形與無形的牽動。《長河》聚焦上半身的處理，尤其手部關節的牽動，交出一篇四平八穩的練習卷。《空氣動力學》的發動力還是來自於手部關節的牽動，進一步將此發動力更極致地運用在舞者之間的傳送與拋接，製造空氣般無重力的流動感。今年的《流變》大約是把什麼無重力、流動、滑順等想像的框框全拋去，什麼都來，什麼都不奇怪。給你漂浮感、也給你重力踏地；給你螺旋迴身、也給你平面如壁畫姿態。音樂乍聽像天堂聖樂，眼前舞者雙腳重心穩穩踏地，骨盆左歪右移，雙手搖擺，有點像家將，又有點滑稽。甚至舞作末了還變出一隻小狗，東聞西嗅，回頭望向過去，只看舞者緩行如一團雲霧飄渺，似乎什麼都沒發生過。《流變》把「變」的精神發揮極致，音樂與舞蹈時而緊密、時而疏離個十萬八千里，乍看乍聽好像有些精神分裂。光與影所製造的幻彩，讓人如入仙境，加乘「流變」的極致。

就這樣變啊變，暈眩啊暈眩。回過頭來，不禁好奇，為何想「變」？想要「變」去哪？

¹ 張慧慧。〈讓舞者成為水 找尋變動不居中的身體〉。表演藝術雜誌，281 期。

其中一個有跡可循的線索，在於技術上，林文中對於舞團舞者的期許「給舞者詮釋舞團身體系統的自由，用舞團身體的語法，說自己的話」。²所以看到，同樣的關節鬆動、轉動到聯動，不同舞者反映了各自內在韻味、音樂性與節奏感。好比跟了林文中滿久的陳欣瑜，一樣的身體運動邏輯牽動全身，你會感受到各種想像的可能同時發生，像一條悠遊的魚、又像一頭蓄勢待發的獸。尤其當天幕一片藍，只剩陳欣瑜的投影，所有細部的身體運作更為突顯，可見其細膩處。技術上「同中求變」的精神，多少反映了林文中在群我關係上，試圖找到一個合適的距離，無時不揣摩著如何與大家說著同樣的語法，也仍保有自身的獨特性，說自己的話。

創作反映藝術家個人無可厚非。若再拉遠一點，把林文中企圖找的精神與操作方法，脈絡化來看。其中另一條線，可以看到他旅美十年，在 Bill T. Jones 舞團任職舞者七年，多少吸收了美國後現代舞蹈發展到後來，以「純舞蹈」為風格的創作脈絡，單純研究物質身體的邏輯與運動，以及實踐劇場觀看如何可能的走向。於是，創團一系列的「小」系列作品，透過「微型劇場」的形式，先來玩玩觀看如何可能的實驗。以《小結》作為「小」系列的終結，此後搬演於中、大型舞台上的作品，均專注於身體研究上。而這樣的路徑似乎與 70 年代以來的雲門，以及旅美前輩舞蹈家王仁璐、黃忠良等將中國題材、平劇動作元素與現代舞技巧結合，找尋有別於西方舞蹈，且探索自身文化根源的方向類似。然而不若當時前輩舞蹈家以國族想像與文化認同的精神出發，以林文中的舞者養成歷史來說，浸淫於各種身體技法間，包括其母蔡麗華老師的民族舞身體，進入學院後的現代舞、芭蕾舞身體、甚至旅美後必須在職業舞團的身體，也許一路以來，最實際也最切身的問題，其實是如何在各類身體的夾殺間，展露頭角，找到一種自己說話的方式。

於是，選擇「流變」的身體哲學，多少也反映了林文中自身曾經的舞者處境，也是台灣一直以來的舞者處境。面對大量西方身體系統的輸入，以及國際舞台的吸引，如何走出去，被看見，與國際接軌，對於部分舞者來說似乎是更急切的一條路。所以，西方身體技巧的扎實訓練成為台灣舞者養成的必備，並且在一種自身文化身體意識尚不清的狀態下（說真的也很難清楚），我們只能不斷在身上配備各種舞蹈或身體實踐形式，如芭蕾、現代、民族舞蹈、頂多加了藝陣、太極導引、武術，若還有街舞或社交舞的身體更屬難得。也於是，國際上

² 擷取自節目單。

對台灣舞者的評價總是身體太棒了！若以這樣的生態與軌跡，來理解林文中選擇一種「流變」的哲學，作為身體研究的核心，似也有跡可循。

即便就背景上可以理解林文中選擇「像水一樣不斷變動的身體」，其可能的脈絡來源，亦不諱言編舞家一針一線的編舞手法細膩且精密。但若變的核心僅是為了在各種身體的夾殺間，各取特性，另外建立起一種身體運動邏輯，卻似乎難以看見編舞家對於所經歷或曾運用的身體系統，採取任何位置或看法，觀看上也就相對少了些張力。簡單的說，從哪裡變？變的另外一邊是什麼？好比當年的《水月》，雲門舞集提出太極導引作為一種有別於美國現代舞在空間上的佔領與開拓、線性與外向等運動邏輯，而提出「流動」、「低重心」、「螺旋運動」、「內在空間」的身體，此對於現代舞的回應，就舞蹈史脈絡而言，的確可視為某種張力與超越。但這種流動、低重心、螺旋運動等關鍵詞，似乎也就這麼定調了往後編舞家們再提出有別於現代舞的身體，說真的，要超越還真是不易。

必須給予肯定的是，林文中確實找到一種身體邏輯，一種無論人與人之間，或身體之內齒輪運作般的邏輯。更在上述流動、低重心、螺旋運動等運動特質間，又找到一種反邊律動的拙樸感，那是相較於順邊協調的正與大氣，更顯土味的律動。但這個身體邏輯乘載了什麼？目前似乎還未能言明。若就說是「變」吧，那麼為何要變、變的另外一邊是什麼？當然以希臘文 *Phata Rhei*「凡事都在持續變動中」饒富哲學意味的說法也通，但是否會有點走回了 90 年代身心靈的回頭路呢？只不過這次不是東方、也沒有宗教性。也就是說，當主要創作媒介的身體不斷流變，卻無所依循或參照，即便加乘了燈光、影像，美輪美奐地讓人如入仙境之中，更別說音樂根本超時空跳躍了好幾層。不諱言眼前美景是美，卻讓人如入五里霧中，張力無從顯現，變著變著也就暈眩了。

回到脈絡上來看，說真的，處於當代台灣的我們也的確在不斷變動的浪潮中，試圖找到平衡或殺出一條血路，就像舞者們要在各種技法間試圖生存。然而，無論是尋找一種身體運動的邏輯，或僅是身體存在的可能，在「找身體」作為舞蹈創作幾乎是必然道路的前提下，如何不只讓身體真空發生、真空存在，而能就美學或歷史上交織出更大張力，實非易事，卻也是身體厚度需要存在的可貴處。或許，「立」的過程還需更多的攪動與扣問，於是身體研究便不僅止於貢獻為舞團訓練系統，也能夠在歷史與美學的意義上有更大幅度的啟發。換個角度來說，當創作者意識到身體的產生必經與文化、歷史、社會交織張力的階段，而非僅在技術上真空存在的操作，那麼或許身體研究也將不僅止於美學內部的推進，在我們所處的當代亦將掀起漣漪。

面對恐懼的旅程 《孤單在一起》

演出：李貞蕓、Vakulya Zoltan

時間：2016/6/3 19:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 樊香君

我一直在想，為什麼要裸體？

純白的地板，空無一物，只有天上幾束閃電般的細長燈條。演出正式開始前，李貞蕓與 Vakulya Zoltan 如互斥又互吸的磁鐵般，時而近，時而遠，轉身、小跑、慢走，每一步相互調頻。突然，就黏在一起了。他們小心翼翼地，丈量彼此身體，深怕一個不注意，就分開了。

貞蕓的身體柔軟有韌性，說是丈量彼此，多數時候，其實是她扭曲著，為了不分離。但也因此，你不得不盯著她看，太美了。有點像《疊韻》裡，舞蹈家莫尼葉說的「赤裸具有一種怪異的方法，讓人回到力量更強大的舞蹈。…我沒有絲毫不自在的感覺，因為我已穿上了舞蹈。」貞蕓的裸體也像是穿著一件舞蹈的衣服，就看著那件美麗的衣服，蜷縮、延展、折疊、凹曲、所有細節與整體運作無瑕。

某一刻，他們像拼圖一樣，就這麼面對面，疊合了身體，吻著彼此，好像對方是自己唯一缺少的一塊。他們朝各自的方向前進也退後著，停下後，只是呼吸。燈光隱晦間，你看到小小的晃動，從肩膀開始，清脆地，然後是手的擺動，由小而大。低頻音場也在底層隱隱流動，推進這儀式般的交融。有個瞬間，這個由肩至手擺動的奇異雙身體，好像就這麼成為一個身體了。

到目前為止，他們都是雙腳立於地，穩穩站著的。

不過，某種程度上，通過這個出神儀式，嘉年華式的狂歡開始了。他們先是有如異形要自體內竄出般，痙攣式的顫動、不協調的抖動。漸漸地，異化的身體佔領全身。當爵士樂曲”*Sing Sing Sing*”的鼓聲一下，能量改變了，掀起一陣騷動。他們肆無忌憚的奔跑、大跳、扭動、大笑、抱著轉圈、倒立，樣樣來。此刻，通過運動開始搖晃身體的穩固性、意義便在狂歡中脫韁、流竄。

從站立到出神，似乎提醒我一開始對於創作者選擇裸體的刻板印象，那種我以為乍看又是某種「裸體以示身體或性別的平等與解放」的宣言。不，與其說是平等與解放，不如說是差異與脆弱的極大化，因為他們不假裝中性，不假裝無所謂，否則燈光為何晦暗？身體為何只是站立？即便出神過後，最多也只是倒立。身體為何無法真正開放？可以看到，整個過程中，他們有些拘謹，像是因為裸體所可能帶來的恐懼感而無法放開，也像是面對伴侶、他者、世界的未知而無法交付。中間，他們試著通過某種交融或出神的可能，面對未知的恐懼。某種程度上，他們也的確開放了身體，站得穩穩的身體，開始有些張開、開始上下顛倒。

但最多僅止於此，精力流竄後，他們倒地、喘息、彼此交纏、滾動，漸漸卻如繩縛般緊緊捆束彼此，甚至有意無意間，為彼此遮住可能最敏感的部位，綁縛了更多打開的可能。所以，你有點難真正看見任何刺激或產生遐想的推進。雖然裸體，但沒有想像中的解放或激進，反而是真實面對「恐懼」而可能帶來的拘謹，並且試圖開放。

回過頭來，為什麼要裸體？

也許關於裸體這件事，兩人也未有定數。但至少在身體的存在與態度上，你會看到他們整個運動中，不斷面對恐懼與脆弱。就像兩個人在一起，成為關係的這件事，是不斷流動的經驗過程。過程中，你會恐懼、會沒安全感；但有時候你也會滿足於當下，你會自信，你會感到全然的交付與交融，但稍微偏一點，會不會就是彼此約束、綁縛？當然，也有另一種可能，兩人還是黏著彼此，但是孤單在一起，沒有誰將就誰，更沒有像作品剛開始的主動與被動，取而代之的是相互為彼此補上不足。各自為體，也彼此相依。完整後，也許就像舞作結尾各自分離，但誰說不是在一起呢？

最後，想起《疊韻》中，哲學家農西回應莫尼葉關於「全然赤裸」的說法：「赤裸展示一種無限的脆弱。當我們赤身裸體，暴露在眾人面前，我們便完全處在外部，或是內在不斷被推向外在，使得內在可以被指認、被辨識，並且使得內在退向一種更深層、更幽微、更無法觸及的赤裸。因此在某種程度上，赤裸根本就沒有全貌，就像孤獨也沒有全貌，沒有極限。」我想他們兩人說的都對，赤裸的確可以擁有如同莫尼葉說的力量，但正是因為面對了像農西說的「赤裸的無限脆弱」，於是得以真誠勇敢。而貞蕨與 Vakulya Zoltan 的身體，正

在這兩者間擺盪著。他們不宣言，不做姿態，只是透過對彼此裸裎、對觀眾裸裎，手牽手，迎向這可能帶來的拘謹與不適，也朝向他們所要面對的孤單、在一起，以及後面所指向更大的未知與恐懼。

非關專業、素人、邊緣人？《福吉三街》

演出：創作者 林素蓮

表演者 林時青、余長晃、連志炫、馬雅、鄭澈、林小婷、吳怡蓁

時間：2016/ 5/ 27 19:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 樊香君

「老師說，側空翻的時候，墊步要墊得高，才不會摔下來。」輕巧的小舞者小蓁語畢，咻一下，就這樣翻了過去，的確，她墊得挺高。接著，後面一位較高的女孩小婷，清脆響亮地念出一段司儀朝會的台詞後，最後一聲：「唱國歌」，出來卻是烏克蘭麗麗的刷扣。

嗯，那有些不自然、刻意訓練的司儀腔跟敏捷身體，怎麼好像有些熟悉。一種家庭、學校、社會期許「好的」、「正常的」、「專業的」人生路程，該是贏在起跑點如墊步墊高、清晰而明確如司儀演講。年屆三十、四十、五十的青壯年，也就是後來拋接小蓁的大人們，正是為了維持社會運作正常、安全無虞的年齡階層。於是，在孩子成長過程中，她飛啊、跑啊、跳啊、倒啊，無論行旅何處，皆有一群穿著黑衣的安全網保護著，讓她無憂無慮在夢想中悠遊著。也許不盡然所有人，但我們之中的確有一些人是在這樣的安全狀況下長大的吧？這個安全來自何處？這些維持體系的黑衣人是誰？好像不太重要，因為「安全」、有人給你當墊步「翻得高」就好。但這些人是誰呢？先無論邊緣或主流與否。至少，這些人是誰呢？（當然不是指節目單上的舞者介紹）

必須說，林素蓮真的很可愛，她總能找來各式背景的人們，與她一起分享生命經驗。在「下一個編舞計畫」中，她的《邊緣人物》透過素人跳芭蕾舞、現代等專業舞蹈動作，那些伸不直的腿、有點重的大跳，又如何？他們就是跳得開心玩得盡興，林素蓮以一種「舞蹈當下的純粹開心」回應策展人周書毅向各編舞家提出「純」的問題，機智且頗富素蓮風格。不過，當時令我有些好奇，卻還只是隱隱的提問，其實是有關「邊緣人物」議題上刻板化的疑慮，只可惜未能觀賞第二年《邊緣人物計畫—業餘人生》的發展。

所幸她還持續關注此計畫，集結前兩年作品，命名為「邊緣人物計畫」今年該系列計畫三《福吉三街》，在人物刻畫的層次上，的確有些突破，好比警察不只

打人也指揮交通，維持著公眾安全，更有自己的日常生活，好比打籃球，並置公領域與私領域；反課綱外面唱著滅火器的《晚安台灣》與發聲處遙遠的國歌並置，無所不在的暴力發生在各角落，身體的暴力到語言歧視的暴力；相互干擾的聲音總是存在各個公共空間，就是這樣有點亂像菜市場一樣，但好像又可以相互溫暖的不協調感，大約是《福吉三街》的時空架構，也多少隱喻了你我身處的台灣。

只是，這些已知的現象並置、議題拼貼，架構上似乎僅停留在既定日常的鋪陳，儘管相較第一年的《邊緣人物》已有層次些，但就「邊緣人物」作為初衷且已進行三年的計畫，我還是好奇這些被素蓮找來的素人、業餘者、邊緣人，各自生命史與這種已知日常與現象可能的交織與張力？而不只停留在苦與樂、溫暖與孤獨的情感或現象並置。顯然關於素人生命史需要更細節的田調觀察。於是編舞者觀點與作品厚度得以可能。若以關心專業、學院另一頭的素人、邊緣人、業餘者生活出發，這也許也不是三次作品就可以達成的，所以素蓮想做六、七、八年，值得期待。

不過，「邊緣人物計畫」除了關心常民生活以外，其實還有另一層屬於表演美學上的意義，也就是她提問「為什麼看到專業的舞蹈技巧不容易感動？」、「為什麼素人跳舞好好看？」¹於是，她從所謂的素人、邊緣人、業餘者著手，探究這些提問。

只是，如果問題是「為什麼」？也許只是把素人身體搬上台上，時而日常、時而重複著被給予的動作組合，尚無法滿足為什麼的提問？可能還得考慮，是什麼造就了素人獨特的身體感？或說，這些外在標籤如「素人」、刻意選擇的「年齡階層」，與他們獨特的身體動態關係如何？好比，各個角色如何「素」？如何「邊緣」？所以呈現了如此令素蓮著迷的身體感。於是，每位素人與編舞者在工作過程中交換生命經驗後，透過編舞者之眼與手，織就了什麼樣的觀點，讓我們重新省思了所謂的素人、業餘者、邊緣人與其身體？

我們當然可以說，表演者在舞台上那種樸拙、不經矯飾的身體，正說明了素人、邊緣人、業餘者與專業舞者之間，未經琢磨的真實身體與過度技巧化的虛飾身體之差異結果。但如此是否刻板化了素人等於人性展現，專業舞者等於舞

¹ 王顯燁，〈林素蓮「邊緣人物計畫」第三發《福吉三街》素人起舞各訴孤寂〉。表演藝術雜誌，281號。

蹈機器，這種非此即彼的想像？也導向一翻兩瞪眼的問與答。那麼編舞者對於素人們真實背景、不同年齡層的選擇，在計畫的架構上有何關鍵性呢？當然，我依舊相信年齡所可能帶出的時代差異、生活背景所可能反映的環境差異，隨歲月鑲嵌在身體中，悄悄流露在動靜之間。好比 16 歲的男孩鄭澈，無論是否建中學生，都有種身體存在上的飄忽，也許透露了青少年對於目前生命階段的不確定性；兩位小女孩，皆為學舞的孩子，儀表上都頗有台風；三位男士的身體存在狀態，各有拘謹、踏實、浮動的面向，雖然編舞者將變因設定為年齡上的差距，但背景環境如何能不影響？最具模糊地帶的，是曾參與第一年《邊緣人物》的馬雅，又畫圖、又自彈自唱，猛一下還給你下腰，柔軟度不輸科班生。有趣的是，素蓮在舞者介紹、實際作品敘事中，均沒給予任何角色，頂多是個大學生，但不管走到哪裡，你會想看她。也許這些隱晦的、不確定、可能動搖的存在與質感，正是素人們「身體」與「生命」引人入勝的地方。

但如果，在動作設計上，還是給予素人舞者一套「現代舞」或「流行舞蹈」套路，然後跟著音樂舞動，雖的確展現了每個人單純跳舞的狀態，以及其中可能的人性滋味，但何以專業舞者若遵循這樣的方法卻可能缺少存在與人性滋味？如果與素人合作的原因之一即是因為「舞者的動作執行完美與否，彷彿有著另外一個對立面是人性展現的缺席。」²（透過長期計畫）一步步從與素人表演者的合作，到賦予其舞蹈課程訓練的動作觀察，並在最後將這類觀察與實驗重新運用回專業舞者身上，使其不成為執行動作的機器，激發出更多舞者在人性上的展現。」² 那麼，也許該回過頭想想，「專業舞者」不是問題，問題在於專業舞者如何在舞台上擁有存在的滋味，才是問題。

於是，當編舞家如劉冠詳的《野外》以及林素蓮的「邊緣人計劃」總希望透過「素人」作為找到舞蹈中「人性」存在的可能，甚至因為這些人性所帶領出非專業、非學院的奇異「身體性」，進一步激發專業舞者思考表演當下的存在。也許可以試著反過來問，是什麼讓所謂的專業舞者難在舞動中呈現人性，除了整個舞者訓練，甚至更大教育體系、養成土壤的問題？身體與生命總是相互嵌合的，無論素人與專業。

或許，編舞者也該自問，還有什麼方法或可能性，讓專業與人性不是天平的兩端，而得以趨中。如此，可能才面對了「專業舞者如何不成為執行動作的機器」的問題核心。不過，這樣的提問，還是潛在地圍繞在如何讓表演本身更具

² 節錄自節目單「編舞者的話」。

可看性，專業舞者在表演中可以展露人性，而不是演或做而已。那麼，會否到頭來只是透過另類途徑，追求美學意義上的（有人性的跳舞）突破。如此亦無不可，只是會不會對於眼前被定義為素人、邊緣人、業餘者的生命，終究無法有太多的觸碰，無論專業與素人，還是一樣的啊。

作為一個得以讓「素人」或「邊緣人」舞者，進入劇場，以自己的生命經驗作為舞動存在的基礎，並且與其他素人、編舞者共同交換生命中的這個片刻，其動人與可貴處無疑在大家一起唱歌、跳舞、女孩們嬉鬧說笑、男人們相互笑虧之間，人性與真誠某種程度得以展現。我也相信，林素蓮提出「邊緣人計畫」的想法，必然對於常民生活可觸與不可觸的故事是著迷的。只是，如何避免落入素人與邊緣人的標籤化，或者專業與業餘的二分（我想專業舞者有人性、具存在感的舞動還是大有人在）？也許釐清計畫初衷，對於素人、邊緣人、業餘者的興趣除了身體性之外，那些累積為身體性的背後是什麼？除了已知的苦與樂、溫暖與孤獨並置的大分類，還有什麼？或許最後回饋就不只是到「專業舞者如何更有人性地跳舞」上了。後面更大的漣漪，持續期待著。

直視行動，在歷史中 《阿棲暎》

演出：布拉瑞揚舞團 BDC

時間：2016/5/14 19:30

地點：國家戲劇院

文 樊香君

行動的迷人在於，你永遠無法知道接下來會遇到什麼，即便你有一份計畫，你照著計劃中的指示前進，今天的跟明天的，還是會不一樣，只不過變動範圍可以從極小到極大。恩，劇場就是這樣一個有點像賭博的地方，有些創作者玩很大，有些創作者兢兢業業計算著每一步，沒有好壞，只有選擇，但無論如何，驚喜或驚嚇總是伴隨著每一步。

《阿棲暎》可能是那種驚嚇與驚喜間震幅最大的作品。

一開始，你看他們身著西裝、禮服，牽著手，搭著圈，黑壓壓一片，好像有種莊重與緊密感，微微踏步、前後移動，突地，身著女裝禮服的男子，像著魔般、身體痙攣、蜷曲吊掛在鄰人牽起的手上，如此，你可以想見那牽起的手應該頗吃力，但這只是剛開始。彷彿某種內在或外在動力的晃蕩與震動，如狂風般吹打這支原以為穩重且緊密的隊伍。為了不放手，有人開始扭曲肩膀、手肘、甚至整個身體，你開始有點擔心他們會凹傷、會扭到。但這還不夠，來自內在或外力著魔般的狂風，持續侵擾，整支隊伍開始如漩渦般大肆掃蕩整個舞台，然後，你又開始擔心跑在最外圈的人，會因為跟不上隊伍而跌倒，甚至擔心在地上爬行的林定會被踩到。為什麼會膽戰心驚，因為你感覺到他們是來真的，真的不知道下一秒會成為什麼，只知道「牽起的手不能放」。所以有時候亂成一團，腳步零落，有時候又如狂風暴雨，肆虐整場。

零落的不只是腳步。

本來還吟唱的歌，因為隊伍開始推擠與拉扯，逐漸轉為嗚咽、吶喊、喘息、嘶吼，但這群人怎麼樣就還是要持續在歌曲的線上，這裡硬丟一個音符上去、那裡卡一個聲，如此，才能持續在行進的曲調上，即便此起彼落、不成調，還是要「唱」。沒錯，牽著的手，不能放；唱起的歌，不能斷，好像這是他們能夠與飄渺在空氣中的靈有一絲感應的唯一可能。然而，彷彿靈的男子，林定，他的

雙腳，就像那些被外力與內在驅打的黑衣男子們一般，總是虛虛的，飄渺在蟲鳴鳥叫的空氣中，怎麼樣就落不到地上，身體瑟縮、蜷曲、碎步移動著。

就這樣，狂風肆虐，侵擾著極其凌亂的隊伍，一次次的撕裂下，皮鞋、西裝與禮服也一一被脫去，全數人轟然倒地，真真切切的喘息聲此起彼落。此刻，飄渺的靈突然一躍而上，大力向下踩踏著地板，「碰」的一聲，這是《阿棲睞》進行到目前最有力的一句。此後，彷彿芝麻大門就這樣打開了。陣陣渾厚蒼古的歌聲自遠方傳來，林定也跟著哼起，地上裸身喘息的男子，隨著歌聲一一起，透過吟唱、踏步、蹲跳逐漸加入靈的隊伍。明顯地，你會看到本來飄渺的步伐踏實了、存在穩重了、微弱稀疏的歌聲嘹亮了、凌亂的隊伍開始同一但不統一，每個人踩踏與身體清晰可辨。

就在你以為，前面的艱辛已結束，現在他們要加入祖靈的行列，昂首闊步，有自信地唱跳。但，怎麼眼角還瞥見角落有一枚穿著女裝的男子，撕啊、扯啊、跳啊、轉啊，不知為何那女裝就是緊緊的脫不下，無法褪去的女裝，也成為被隊伍拒絕的印記。此刻的我，著實替他感到憂心，你可能知道編舞家要講卻講不下去的會是什麼，可惜這赤裸與殘酷也許還讓人無法直視與深究，就連編舞家也是，點到為止，埋下伏筆，可能是目前所能做的吧。

所幸，隊伍終究沒有放棄這名男子，他們大聲唱著、蹲低彈跳、闊步深蹲、每一步都伴隨著疲累更伴隨著榮耀。領頭的林定不時為年輕的男子們打氣，即便自己也累得上氣不接下氣，直到男子好不容易脫下女裝加入隊伍，他們才完整了。然後你才赫然發現，一路從上舞台牽手到下午台，歷經了千辛萬苦，原來，只為榮耀與自信地裸身站上台前，透過歌聲與腳步，與身後影像上遠古的祖先們相疊，與部落和歷史相遇，更其實也是與自己相見。

我想著，布拉如何能夠如此大膽，舞台上發生的一切，對他來說，可能有很大一部分也是未知，而他只給了舞者一個終極目標「把手牽起來，牽了就不要想放掉，看看我們還能走多遠。」¹除了幾個必須的結構指令，其他的行動，他交給了什麼？除了交給了舞者，也交給了你、我的身體，又或者交給了祖靈，更也許是交給了生活與歷史。但不可諱言，在觀看過程中，你很難真的去直接指涉到什麼事件，也許有些情結得以辨認，卻難說辯證。但是你感覺得到，族群的歷史，無論是你的我的，有如灰黑色的沈重團塊，跟著這群狂風暴雨的黑衣

¹ 節錄自《阿棲睞》節目單。

人，以實在的生活、真切的行動，脫去外衣，逐漸向我們逼近，要我們面對，但面對什麼？我不知道。於是期待他們不放手，繼續走下去。

當歷史成為平面 《SUN》

演出：侯非胥・謝克特現代舞團

時間：2016/4/10 14:30

地點：國家戲劇院

文 樊香君

鏡框式舞台與觀眾距離的設計還真是有些難搞，編舞家在作品結構上一個不小心，原試圖讓觀眾身體獲得共感的作品，有可能落得一個冷冷冷的下場，無論音樂、節奏、舞者動感如何挑逗，觀眾的背還是難以離開國家戲劇院那舒適的絨毛椅墊，甚至直接與周公相會都可能。但這窘境用在侯非胥・謝克特

（Hofesh Shechter）的《SUN》，倒是有幾分值得玩味處，很難說此作與四年前《政治媽媽》的身體帶給我似曾相識的感受，即便舞者都是同樣猛烈的搖頭晃腦，甩動那招牌的骨盆與雙手，但不知怎麼，近距離第五排如我，就還是有些疏離，但細想這疏離，卻又似乎來自編舞者的刻意經營，也許這背後深意真有些耐人尋味處。

約翰・伯格說「廣告的本質是太平無事的（eventless）。太平到就像沒有事發生。」商品廣告的版面與巴基斯坦戰爭的新聞照就這麼擺在一起，匪夷所思。這是伯格對於廣告媒介的「平面」本質，及其所造成扁平化的理解進行反思。

回過頭來看看侯非胥，對於「平面」，他好像也有些話想說。

就展演媒介來說，在大劇院的鏡框式舞台，因距離之故，能獲得較好發揮的多屬營造幻覺的作品類型，而鏡框的存在也容易製造平面效果，無關好壞，都只是媒介本身特質。《SUN》的有趣之處正在於此，侯非胥有意識地透過場面調度、道具運用，強化鏡框舞台相較於黑箱劇場的「平面」特質，好比各種人形（動物形）立牌，總以橫越舞台的方式行進著；而羊與狼、原住民與殖民者，皆從舞台兩邊以對立的方式相遇，總有那麼些皮影戲或偶劇的意味。

再來，舞作前半的段落組成，總重複著同樣模式，即擬人（物）立牌出來後，接著就是這段故事的真人版，頗有一種童話故事的意味，清楚而明瞭每段故事所要傳達的單一價值。又好比，穿著貴族服飾的舞者擺出各種宮廷芭蕾的展演之姿靜立橫列於舞台，古典繪畫一般，你會以為一部關於歐洲貴族生活的百科

全書正攤開在你眼前。更細微的，莫過於燈光的轉換，侯非胥似乎不太讓燈光以浸染的方式入場，總以一種平面、迅速切換、強化面光的方式亮相，有意無意間，一種作秀、展演、疏離的狀態已然醞釀。這是第一層平面。

第二層平面，則在於編舞者作品結構的鋪陳與舞者的表演方式，在在營造了一種電影場面所具有的時間感，再多說一些，這時間感依稀指向好萊塢動作片的速食與扁平。侯非胥擅長以電影意味開場即為一例，帶著陰謀語氣的旁白直接為我們帶至歡慶、明亮的結尾，不懷好意地告訴我們「最後一切都會沒事。」接著暗場，回到開頭，愛爾蘭曲調的手風琴響起，帶出某種好萊塢西部拓荒片或殖民帝國侵略的敘事氛圍，在這樣的大主題下，無論是燒、殺、擄、掠，舞者總以一種刻意誇張、風格化、平面化的表演方式詮釋事件中該有的情感深刻，就像眼前雖是受害婦女遭受侵略者（或就是殖民者）暴力，但因為整場刻意累積的風格化表演，讓婦女的尖叫聲在此也顯得有些誇張與滑稽。

這類對好萊塢電影所指向的單一信仰，在暴力與文明之間的辯證尤為明顯，除了旁白不斷以教條式宣導「非黑即白、非正即邪、非光明即黑暗」的二元價值，一些直接指向熟悉的好萊塢電影畫面，好比殺戮場面、侵略者在夜幕低垂後歡慶勝利、早期舞廳的場景等迅速切換，更造成一種收音機或電視機等訊息媒體快速轉換的時間感。侯非胥好像正告訴我們，世界與歷史大概也在這般迅速切換下被我們接收著。就這樣，一種刻意營造的斷裂、瑣碎化時間序列，讓整體呼吸彷彿總要累積些什麼，卻又在高潮時冷去的節奏，加上蓄意地宣導刻板化、單一化價值觀也讓所有的認識都顯得沒有深度，扁平、泡沫與廉價。

那麼，在此結構下的身體又是什麼樣的存在呢？當我們以為，《政治媽媽》所帶來的身體狂飆與震撼，應該在《SUN》中扮演類似的反抗功能，攪動這藏匿殺戮的虛偽文明，然而，侯非胥似乎不以此為滿足，於是，你很難分清楚

《SUN》裡面那些瘋狂抖動骨盆、甩動雙手、大步踹踢的舞者，究竟指的是誰？是虛偽的文明掠奪者，還是抗拒被理性收納的暴亂民眾？身體，是侯非胥塑造二元價值世界中唯一的模糊地帶，也許瘋狂的下一秒，就是整齊劃一的踢正步，而前一秒還可能是芭蕾的小跳，再慘一點，就直接被結構切換到下一個場景了。暴亂無法累積，狂飆無法繼續，先不談這狂暴的身體是誰，就光說這一次次的扁平化、迅速切換場面，其實早已不斷削弱甚至收納這狂暴身體於扁平的結構之中，又或者，暴亂身體在成功之後，也就自己加入了偉大文明的百科全書中，無論這個暴亂身體是誰，無論他的目的是什麼。

所以說，我們當然能夠輕易識破侯非胥故意構造的二元世界，只須辨識出誇張又荒謬的教條宣導，或者直白的人形立牌。但更高招的，是透過作品結構的呼吸、鏡框式舞台的形式、好萊塢電影的時間感，所可能意味的廉價、速食與泡沫化等創作策略，諷刺歷史無意識下的扁平理解。若在這樣的大架構下看待侯非胥所放置的身體，那種無法被挑動共感的遺憾便可被理解，他大約也沒要挑動的意思，反而，他要你看著這些無法被定義清楚、原本具有狂暴潛能的身體，一次次地被呼吸中斷、一次次地被場景切換，淹沒進扁平、迅速、廉價、單一的歷史百科全書中。

如果說，侯非胥的《政治媽媽》在四年前帶給我們的是攪動規訓身體的狂飆，那麼這次的《SUN》透過強化鏡框式舞台的平面特質，揉合編舞者刻意的線性敘事結構、重複模式與二分單一的價值觀宣導，似乎更有意暗中收納這曾經狂飆的身體。也就是說，侯非胥透過結構鋪排，諷刺歷史被扁平化後的理解，於是，即便燒、殺、擄、掠的暴力天性可能都存在人類身體的基因中，那麼瘋狂甩動骨盆與雙手的狂亂身體也不一定指向誰，但無論如何，人們終可能因扁平、二分單一的理解、而以為時間洪流下只產出一個可能繼續的結果，以為歷史是以單一方向、單一目標的直線前進。而其犧牲就在於，淹沒了具動能與創造力的任何可能，無論是身體或是什麼。

踰越，揉合顫慄的愉悅 《如饑似渴》

演出：大衛.溫怕許

時間：2016/6/9 19:30

地點：兩廳院實驗劇場

文 樊香君

把《孤單在一起》與《如饑似渴》放在同一檔展演中，真是有意思的選擇。若是將「為什麼要裸體」的問題，同樣問上《如饑似渴》，答案應該再明顯不過了。

關於挑戰劇場中不曾直視的，這樣的梗不稀奇。早些年，傑宏.貝爾來台的同名舞作，整晚不跳舞，只是走來走去，便溺、摳弄、拉扯身上皮膚，透過文字在身體上塗抹，象徵性地去標籤化，提醒觀眾將身體扁平的危機，更挑戰我們未意識的框架。反觀《如饑似渴》，其迫人在於，大衛.溫怕許的確如節目單所言不做觀念藝術，不說教，不透過文字本身進行身體的標籤與去標籤。他直接脫離以語言為基底所構築的認識系統，直接在身體上硬來。

當然不只在身體上，更精確地說，也許是在於感知上。

從一進劇場那堵奪目的反光牆，反射著觀眾席變得有點亮，但又不是一般熟悉的劇場燈或白光的亮，而是有些令人目眩的亮。黃光透過凹凸不平的反光牆，折射出火光般熠熠閃動，更似乎強迫著我們進入某種奇異經驗，你必須直視，卻又難以直視。

目眩一陣，舞台燈光逐漸打白，反光牆頓時折射出令人神經緊繃的氛圍。一位身著黑色塑料衣的男子，自牆後猥瑣走出。眼神東張西望、嘴裡不斷吸啜、或咀嚼、或乾嘔，口中玩弄許久的唾液就這麼吐了出來。接著，同伴們自牆後紛紛走出，嘴部操演著類似的動作，唾沫也一樣向外噴發，像遊戲一般。很難說這些身著黑色塑料裝的人們有什麼樣的「身體」，只能說他們的身體呈現猥瑣、憋腳，卻又為即將噴發慾望而興奮不已的「存在」。

起初，你會感到這些黑色塑料人新奇、滑稽、甚至有點噁心。但逐漸，從嘴巴開始進行的奇異吸啜成為他們的溝通、親吻與咒罵，參雜著猥瑣、滑稽、甚至

有些危險，彷彿病毒般擴散。就在他們一一裸露乳房、雙臀、甚至陰囊，加以拍打、捏擠、吸允後，這些身體部位怎麼開始變形了。尤其，當年輕的女舞者不斷拍打自己的乳房，好似著火般焦急。拍著拍著，有一瞬間我以為這對乳房是假的，臀部是假的、男人的陰囊也是假的，就像表演者身上的塑料衣一般，也變為一層衣服。但別以為這是出生醫科的創作者，以科學觀點對身體刻意的客體化、無差別化。對我來說，大衛將身體裸露、戲謔與玩弄，是為了將身體的刻板印象與界線暫時模糊，大衛要將它們抹去，以重新拓展關於身體與慾望的歡慶和爆發。

於是，較年長的女人被另一位年輕女子以均速踩踏著陰部，並發出有些淒厲的叫聲，乍聽好像有點慘，但又有些曖昧。這樣叫著、踩著，我突然以為眼前看到的是一架樂器，原來後方的兩位男性加入了和聲陣容，四人就唱起來，還不錯協調。和聲有點美妙，四人也呼吸一致。關於情慾，他們不只遊戲得開心。到後來燈光轉紅，身體透過前面一陣誇張戲謔、玩弄等搖晃，各種情緒與慾望相互拉扯衝撞，就在年輕男人的陰囊被年長女人擠捏所產生的張力與叫囂下，高潮推至極致。爆點過後，男人眼神空洞了，紅色燈光下，無神地盯著觀眾席。

從頭到尾，「眼睛」與「觀看」是被刻意放大的。除了舞作開始前，反光牆在視覺上製造的暈眩與緊繃，第一段從頭到尾，一男一女矗立反光牆兩側高處，像監督者般看著這群人，卻不作聲。如此的視覺強勢，竟在接下來的一段，換成了兩顆大大的屁股。時不時，又將男性表演者的眼睛直直對比著女性表演者的乳房。從眼睛而來的觀看，或因觀看而成為強勢感官的眼睛，到底與其他身體部位有何不同？更不用說，大衛在一開始便要觀眾把視覺的強勢摘除，所以女人將男人的眼睛象徵性的拔了出來。到最後，男人的眼「神」透過身體慾望的激烈震盪與暴力擠壓，失焦了，游移慌忽了。

大衛的「儀式」不想讓眾人心醉神怡，與眼前幻象合一。相反的，他給出一種距離，甚至因為一開始的噁心與防備而產生有點警醒的距離。好比我的身體對於唾沫噴向觀眾席產生一種抗拒、一種緊繃、然後時不時的發噱一笑，鬆了一下，又繼續緊繃。但這一鬆一緊間，其實就漸漸進入他的時空，那個相互挑逗、攻擊、慾望的世界將你吸入，那是一種混合著恐懼、震顫、快感與興奮的世界。有點像是巴代伊在《情色論》中不斷辯證禁忌與逾越的關係「逾越的基本前提是尊重禁忌存在的事實，超越禁忌卻不廢除禁忌」、「禁忌與逾越反應兩股相反的力量，禁忌令人退縮，但魅力卻令人逾越。」所以他們猥瑣、憋腳、

滑稽，卻又不斷推擠、拉扯，將彼此丟向踰越/愉悅的邊界。也很像獻祭，那是將生命的不連貫拋向連貫的可能途徑，卻又混雜對死亡與未知的恐懼，正是那既愛又怕的狀態得以將顫慄推向高潮。

如果說《孤單在一起》裸體後是穿上了一件美麗的舞蹈，並且多數時候乘載著「意義」，關於一場關係的隱喻。那麼《如饑似渴》的裸露則讓我分不清那究竟是肉還是衣服，他逼迫你震盪想像力至邊界的過程，所有意義可能都不及現場的真實碰撞。直到最後電子舞曲一放，我才發現肩膀終於鬆了下來，更發現自己其實無力在過程中，或者過程後思考什麼，那種恐懼與挑釁已侵襲全身。甚至有那麼一刻，我幾乎以為台上眼神詭異的長髮男子會朝我撲過來。所幸他沒有，於是禁忌還是得以保全自身，愉悅也才有了可能。

眾聲喧嘩我獨靜：淺談徼舞流與舞空舞者

徼舞流

演出：舞蹈空間舞團

時間：2016/4/9 19:30

地點：水源劇場

文 樊香君

在台灣，只有藝術總監與創作平台卻沒有固定編舞家，有時外邀編舞家更可能風格迥異的前提下，每年仍不間斷推出新作，甚至有幾部驚豔之作，這樣的團體大概就屬舞蹈空間了。風格各異的作品交織下來，折射出一個有趣的向度或說隱性主軸，也許是關於舞者，以及觀眾無法參與卻有待細究的製作面向以及舞者與編舞者工作情形。不過，今年日本編舞家島崎徼與舞空合作的三支古典、簡約卻細膩、有味的作品，彷彿給出了一片澄亮透鏡，讓往往藏匿於浮誇劇場手法之下的舞者身體質感與主體性，在這片透鏡下一覽無遺。而島崎徼專注於音樂與舞蹈的密合編織上，得以讓跟上順風車的舞者質感加乘，也可能讓未跟上的舞者追得辛苦，而失了自己。

這透鏡效果，在以現代芭蕾為基底的《Grace》尤其充滿張力。

那是染著些銀白與冷調藍的世界，從一對男女舞者彷彿兩片雪花般交疊開始，坂本龍一輕盈的電音琴聲零碎掉落空間中，基底是隱隱電波與脈動似的暗流，難以覺察卻綿延整支舞作，成為舞者流動感的重要推手，於是，舞者如精靈般輕盈的抬舉、撐托、延展甚至手部細碎的角度，都彷彿無重力般圓滑地飄移著，卻不失一種具節奏感的前進作用。島崎徼掌握如此飽含節奏的身體感，且在動作設計上無盡雕刻與變幻、舞者時而雙手拉鋸、時而身體各部位做為支點轉換重心，倆倆交纏下，看似相當現代芭蕾的身體語彙，卻因銀、白、藍燈光渲染、音樂作為底層流動、舞者以卡農組合，在空間中以象徵時間的方式橫向流動、細膩而專注地交織動作，產生一種奇異時空感，有那麼一刻，你會以為是天光、雲彩或只是雪花自四面八方的黑暗出現又零落；但又有那麼一刻，你會以為時間在現代精神驅動下前進著，動作交織變化越顯複雜卻有跡可循，直到最後，又回到了最初男女交疊的場景，才知島崎徼給出的，是四季看似前進卻又循環的時間觀。

《Grace》是這樣的一個作品，讓舞者赤裸裸面對現代芭蕾技巧與身體節奏感的掌握。這真是不容易，稍微只專注在稱舉的支點、落點、與舞伴的相對位置、各組人馬的時間感，舞者便容易忘了動作中的身體主體性。而島崎徼巧妙地以晦暗

燈光，以及不斷流動的時間，沖逝每位舞者與編舞者意志不斷拉鋸或加乘的當下，產生有時令人擔憂卻又巧妙的優雅平衡。如果說《Grace》舞者與編舞者意志的拉鋸是浮動的，那麼相對奔放自由的《Zero Body》舞者主體經驗可能就獲得較大的釋放，而不拘謹於精細的線條與托舉之中，時而卡農、時而共舞卻幾乎未有接觸的舞者們，彷彿只是享受所有呼吸、飄移與擺動，身體除了大範圍、長線條的延展與刻畫外，亦不時點綴雙手的細碎角度，以及雙臂的彈盪揮舞，開合之間更輔以向下顫動的韻律感，善以音樂入舞的島崎徹，穿插細微身體律動在音樂呼吸、起落間，更添舞者動感中的小勾子。更在剎那間，那麼點儀式意味若隱若現。這樣的一支作品，可以想見舞者們應舞的痛快，舞者與編舞者意志可算是共乘飆升高點，感染著中型劇場中不甚遙遠的觀眾，於是一瞥眼，就見一位觀眾不停跟著節奏點頭、顫動，可能他心中的小小人也跟著舞動吧。

無論是《Grace》中，舞者與編舞者意志間巧妙拉鋸與平衡，或是《Zero Body》中節奏感與律動性緊密貼合的快感，在以男舞者為主的《The Game》中，似乎都未曾現身，或說難以感受到任何訊息。除了音樂在第一時間給出一聲震撼，燈光在舞台地板打出造型特殊的窗或牢獄，以及從頭到尾熱情富戲劇性的音樂，視覺與聽覺效果澎湃，卻怎麼硬生生地吞了三位印象中身體素質優異的男舞者，在不算太大的舞台上彷彿急於奔命、彈跳、翻滾，好像有那麼點戲劇性卻又送不出訊息。相較於靜謐編織的《Grace》以及，動感渲染的《Zero Body》，《The Game》似乎難有定位，而在這支作品上究竟意味著甚麼樣的舞者與編舞者關係，也許不是世界首演的一次性演出就能說明的，也不是一篇短評就能完成思考的，其中難以捉摸與正在生成的感性，需要時間吧。

由於徹舞流的古典、簡約、細膩與純粹，這片透鏡得以折射出的舞空舞者相對較基礎卻重要的面向，也就是關於編舞者意志與舞者主體經驗以身體技術作為場域的拉扯或加乘。不過拉遠來看，也許需要更多風格迥異的編舞者作品才得以更立體化此關心，推到最後可能問的會是，作為一位應付各類編舞家與有限製作時間、資源下舞團的舞者，會是甚麼樣的主體經驗？或該具備甚麼樣的身體與主體意識呢？不過，回到徹舞流本身，在眾聲喧嘩演出爆錶的一週，難得透過編舞家的專注與細膩，沉澱感官紛雜與心浮氣躁，在劇場中安靜地享受舞蹈與音樂本身，已是美事一樁。

漂浮在自己間 《七》(Seven Selves)

演出：小事製作

時間：2016/4/8 19:30

地點：松山文創園區 Lab 創意實驗室

文 樊香君

長久以來，在舞蹈學院、國高、中、小舞蹈實驗班教育等一系列體制下，所謂科班出身的舞者，常令人擔憂的即是舞者身體主體與意識形態等問題。科班訓練標準化美學的身體，在台灣現代舞教育、表演、創作等發展的需求下，固然有其時代演進的必要性，也的確耕耘了、更追趕上國際上當代舞蹈的發展進程。不過，這一連串體制化的過程，隱含對身體的規訓與箝制，在近年某些創作議題中頻頻浮現，從「素人身體」找尋靈感便是一例。回過頭看這次的《七》，小事製作的主要表演者以及外邀表演者身上，往往不太會有這類關於舞者或表演者主體的擔憂出現，這裡的每位表演者也幾乎都是創作者，想當然爾，他們都很「做自己」。當這六位表演者(楊乃璇、林素蓮、蘇品文、黃懷德、劉彥成、張堅豪)碰上劇場導演王嘉明，的確令人默默期待，不過，第一次由王嘉明編導、小事製作任表演者的實驗性也是難免。

《七》的節目介紹提及王嘉明將「六位舞者視為六種聲部，他的工作則像是(指揮)交響樂」，舞者大約像是六線譜，只是落在上面的不是音符，而是各種標註動作質感、鬆緊勁力(effort)的符號。乍看真是令人好奇，王嘉明發展出了甚麼樣的舞蹈工作方法呢？

就音樂與舞蹈的關係而言，最常見也單純的狀況就是舞蹈依附著音樂工作，不代表成為音樂的附屬，編舞家若有意就舞蹈身體的編織上與音樂的呼吸、起落溝通，即有可能造就舞蹈強烈存在感、音樂與舞蹈對話的趣味性。另一種也常見的，則是音樂作為舞蹈情境的烘托，音樂類似一種氛圍的存在。但說真的，這兩種彷彿各以音樂或舞蹈為主的方法，不可說非黑即白，很多時候，是介於兩者間的擺盪產生更有滋味的觀看經驗。而在觀看演出，後輔以導演王嘉明在節目介紹上透漏的「舞線譜」工作，彷彿是位於兩極端間偏向後者的作法，猜想是為了不讓舞者的內在韻律感在情境下(無論是合拍的動作或只是某種情境下的日常動作)脫離音樂太多，而有一個動作譜有跡可循。然而，觀看舞作後，想著這舞線譜工作法，彷彿在舞者身上發揮影響力或產生火花並不算太多。假設這不是一場以即興為前提的演出，導演也有舞線譜已將舞者動態與 timing 作了標註，但就現場的觀看經驗而言，各有特色的表演者們，彷彿只是以本能也就是原有的身體動態邏輯與風格回應著時間流動下的種種事件，他們相遇或分離，時而做做觀眾不陌生的自己，

時而相聚。編導與表演者似乎未能在身體或表達上給出碰撞的新意，但更多的工作細節非觀眾能參與體會，眼前只浮現這冰山一角，更多可能也許將在未來繼續發酵。

所幸，表演者的聚合在王嘉明敏感的劇場眼光下，有時還是給出了某些印象深刻的畫面。好比，舞作一開始，場景深處彷彿日常，近處則類似內心小劇場，七個自己(*Seven Selves*)各自進入空間，彷彿七條平行時空，張堅豪默默立於近處(下舞台)背對觀眾，看著舞台空間上來來去去的另外六個自己；又好比，楊乃璇那歇斯底里無法停止卻又似乎樂在其中的顫抖，在黃懷德的溫情陪伴下的確有些不只通俗愛情的動人；蘇品文詭異曖昧的眼神望向張堅豪，兩人遊戲般小心翼翼的一起前進，卻從未觸碰彼此，蘇品文透漏著熱情如火的慾望，飛撲、追趕，而張堅豪即便回應神情卻始終冷漠如冰。導演營造了幾個劇場畫面又不離音樂所給予的律動性，也許在這裡舞線譜發揮了作用。

就在上半場音樂與舞蹈飄渺關係間給出若有似無的畫面感，下半場王嘉明似乎直直轉了個大彎。就在表演者們狂笑得肝腸寸斷之後，舞台中心似乎有往日常場景(上舞台)移動的趨勢，表演者們開始操演著前述體制內的各類型舞蹈身體，芭蕾的程式化語言是一定不可少的，武術動作、傣族舞蹈動作、舞蹈考生必知的瑪莎葛蘭姆收縮與舒張技巧，操演之餘，發笑、吃東西、喝水樣樣來，不若上半場舞者們還有些嚴肅的在旁邊默默擦汗、喝水，下半場可說是邊吃、邊做、邊笑，大概像是對這些體制內規訓身體的嘲諷吧，但無論如何嘲笑，這都還好，也不算新鮮事了。最有意思的，其實是黃懷德享受在芭蕾世界的神情，以王子的語言急切地與正在喝水、吃東西的其他人溝通，他們只是莫名其妙地看著黃懷德，他卻依舊享受著每一個大跳、旋轉與外八奔跑甚至只是深蹲，雖然有時意志似乎也被動搖而發笑，但立即又回到芭蕾世界，乍看的確有些可笑。但其中規訓身體與主體身體之間的拉鋸，尤其援引的各類型舞蹈身體與發起動作的舞者可能多少有些生命歷程上的相關性，於是，是否不是完全做自己就不是自己，何謂身體主體尚存大範圍的浮動空間。

這樣看來，上下半場似乎有個隱約貫穿的主題。王嘉明發明了一個用樂理工作舞蹈的方法，這方法想要導引的是甚麼，是表演者主體與音樂嗎？雖然就作品上半場看來似乎還在實驗階段，但若將下半場關於規訓身體與主體身體之間的諷刺與黃懷德的例子拉進來看來，舞作英文名稱 *Seven Selves* 的「自己」可能有些著落了，也就是說，《七》的上下半場似乎帶出了可長遠思考的是，對幾位富個人特色的表演者們來說「自己」究竟意味著什麼？或者，還能是什麼？

因為每個人找到自己的位置《依據真實》

文 樊香君

演出：克里斯汀・赫左

時間：2016/3/6 14:30

地點：國家戲劇院

每每重溫美國六零年代前衛發泡、領域混雜的時期總是振奮，各類藝術熔岩四溢 happenings, pop art, fluxus, underground film, new dance 等，不過貫穿其中的關鍵之一是 folk art 「精神」。舞蹈史學者 Sally Banes 說得很明白，早期六零年代紐約下城的藝術家們，來自各方，想以 folk 精神自組社群(community)，試圖以 folk 精神的常民、混雜、遊戲、共群、反階級、反專業等關鍵字，翻攪當時布爾喬亞的品味當道，這時期的海納百川，沒有非此即彼的狹隘，光譜兩端從 folk 抽象精神到具體形式的實驗大有人在。有趣得是，如此多元開放也讓當代 folk 存在多種可能與詮釋。在舞蹈方面，「日常」成為指標，所以傑德森教堂的舞蹈家們穿起球鞋，從走路、運動、冷靜且不具表現性的中性運動開始。

只是，若要以此背景來說明在《依據真實》中感受到的一切，未免太過粗糙，畢竟舞者一開始都在台上脫下球鞋了，想來已不只是 Sally Banes 的著作《穿著球鞋的舞神》。但不可否認接續一系列中性、冷靜、不外放的地板動作，從單人陸續加入穿著灰階色調的舞者，不難聯想到後現代舞的冷調氛圍，在這之中，你不太看到手腳繃直、精力外放，自我表達色彩濃厚的延伸與望向遠方，他們只是 enjoy their selves，就在此處，某種 folk 的精神於是發酵，也正像演後座談會中編舞者克里斯汀・赫左所說「每個人找到了自己的位置」。所以，有人堅持躺下，有人兩兩穿梭、前後互換、一陣穿插後仍踩踏著同一步伐，同一律動不曾中斷，彷彿無縫接軌，緊密而綿延，協調無比。而有趣的正在於，這一切看似理性、精密計算的步伐、隊形與群體調度中，你還是能在其中感受到「每個人的身體與呼吸」（當然這跟觀賞者與舞台間距離所能體受有關）。在他們的舞動中，也許不是某種激情、大口吐納以維持張力的身體與呼吸，而是藏在舞者像蟲一樣的蠕動中、藏在每個當下看似安排卻又不經意的眼神與肢體交流中、藏在舞者與現場音樂的互動中、藏在手腳不刻意伸展的彈性中、藏在柔軟具空氣感的跳躍中、藏在遊戲、運動、自我享受而非表現中。

而這些正是去除掉依據真實民族舞動作與形式後的真實，如赫佐說的「抽象是為了找到真實」。《依據真實》沒有甚麼表現性元素，因為群體不強調「個人」，但你也不能說這作品沒有個人，你能看到的，就是每位舞者內向性地感受自身律動並加入群體律動，更不用說，眾人在場邊烘托著獨舞者的快速旋轉、跑跳，但你

還是會感覺，這個 solo 是為了群體，獨舞者的投射在於場邊為之歡呼的夥伴，而非為台下的觀者所表現。再一次，每個人在群體中找到自己的位置，於是，你若坐得近點，會看到每個人的律動其實存在明顯差異，好比同樣的踩踏步，有人維持著膝蓋柔軟的反彈，有人則頂直膝蓋，卻也帶出另一種震顫，不無趣味，就像參加部落的豐年祭，他們一同踩踏一同歌唱，但其實難以找到真正標準或極像的兩人。

回過頭來，六零年代後現代藝術家追尋 folk 精神的時代氛圍與眼前所感，若直接挪用可能稍嫌不妥，且其中是否具歷史關連性有待更細緻的考察，但無法迴避的是，當時的幾組關鍵字：常民、遊戲、共群、反階級、反專業等詞的確反覆羅織成為我感受眼前這群人輕鬆、不外放、向內感受個人呼吸、向外感受群體韻律，個體與群體並存的美好。在認同流動、裹纏且交織的當代，《依據真實》依據的顯然不是某種可見、可論述的真實，畢竟赫佐都把台上本就稀少的日常物件直接移除了，可以見得，他依據的是生而為人的真實、身體脈動的真實、呼吸律動的真實、人總會來來去去的真實、當下交遇、離開又聚合的真實，他們不表現但能量已渲染，在 70 分鐘內，你只能跟著進入或者選擇關上自己，而這也是在場每個人的真實。