

劇場與科技的肉身搏擊

劉守曜 × 姚瑞中



時間 | 八月四日

地點 | 台北Opposite對面餐廳

主持 | 莊珮瑤、吳俊輝

記錄整理 | 江育瑩

攝影 | 許斌



對談舉行的所在，是在師大對面的義大利餐廳，一九九〇年代曾是一幢兩層樓建築，一樓是畫廊，二樓是間咖啡館，名叫「台北尊嚴」。

話匣子就從這個早就消逝的咖啡館打開，在這裡曾經演過的一齣戲《拖地紅》，串起了今日對談的兩個人——身兼身體表演工作者與劇場導演的劉守曜，與曾參與小劇場運動、近年以研究「蚊子館」空間知名的視覺藝術家兼策展人姚瑞中。

距離上次推出獨角身體演出已有十五年，劉守曜以五十歲的身體，試圖在劇場中以肉身與影像對話，在新作《Shapde 5.5》中他與多位影像藝術家合作，企圖展現影像的「角色」，在劇場中，探索人與科技「對話」的可能性。而作為最早在劇場中運用影像的視覺藝術家之一，姚瑞中以自身經驗反思科技藝術之於劇場的意義，歸根結柢，仍肯定無論是科技藝術或劇場，還是要回到人的本質。

經歷過九〇年代的小劇場狂飆風潮，或許讓人以為現場會陷入「白頭宮女話當年」的懷舊氛圍，但長期思索藝術與美學形式的兩人，更多是從小劇場打破框架、奮力質疑的基底精神出發，以不改當年的犀利加上多年創作的積累，交換對現下劇場發展的觀察與思索。

Q：兩位是什麼時候認識的？

劉守曜（以下簡稱劉）：我是從姚瑞中與北藝大戲劇系合作組成「天打那實驗體」時認識他的，可惜我沒看到那齣戲。

姚瑞中（以下簡稱姚）：在九〇年代初期守曜與侯俊明合作《拖地紅》，侯俊明是我的學長，那時還去幫他黏作品中的頭髮。

Q：所以某個程度來說，《拖地紅》是你們第一次合作。

劉：對，一切從《拖地紅》說起。

姚：那時台灣的前衛藝術運動比現在張狂，能量非常劇烈，加上參與者大多皆非戲劇系出身，主要是文史哲科系，因此身體的運用跟話劇、藝工隊、明星系統完全不一樣。當時小劇場界與藝術界有很多交流，跟實驗電影、社會運動都有關聯。像河左岸、臨界點、環墟、台灣沃克，還有吳中煒等人弄的「甜蜜蜜」咖啡館以及後來的「破爛藝術節」、「後工業藝術祭」，都

是在小酒館或咖啡廳「玩」出來的。

劉：那時的作品激進又大膽，比現在的威力強很多，應該是跟那時社會的氛圍有關。

姚：嚴格來說，現在台灣所謂的小劇場已經沒有當年的革命氣息了，大部分都必須考慮票房，並受到美日通俗劇、外來文化的影響，變得很安全，相對比較媚俗一些。九〇年代的劇場運動傾向批判社會並反思主體，不管是政治禁忌或社會議題，還包括女性解放、同志出櫃、社會人權等，題材百無禁忌，這廿年來的差別其實很大。二〇〇〇年之後被收編的速度加快，不論是場地、資金、票房、宣傳管道，都慢慢被政府納入體制，因此相對而言，要做具批判性的小劇場已很困難，更別說搞運動了。加上政府目前的補助機制，送審者為了存活也開始自我審查並弱化批判意識。試問，歷史上有任何美術運動或戲劇革命是靠政府補助才產生的嗎？

那時大家的身體沒有劇場制式化的訓練，對於自由運用身體的形式反而沒有太多限制，加上沒有所謂的指導老師，所以變成大家都

「小劇場運動的原始精神是在推翻樣板、顛覆權威」—姚瑞中

是自我或互相開發。例如當時就開發了同志議題，並在陰柔身體的書寫上開創了新格局。那時的陰柔意識加上女性主義高漲，很多女性演員的演出都很大膽裸露，或將女性私密經驗與公眾分享。這幾年的社會抗爭層出不窮，並不會比九〇年代少，但議題已經偏向轉型正義與土地倫理了。

以前的議題大致來說集中在人權、性別及主體性三部分，當然還有戲劇美學的開發。那時大家用了很多國外的參考案例，不管是碧娜·鮑許 (Pina Bausch)，或是葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski) 的「貧窮劇場」、亞陶 (Antonin Artaud) 的「殘酷劇場」，都有一些影響。但基本上還是靠演員自己的本能反應摸索，不過也開發出非常多元的身體經驗。當然向民間傳統戲曲採集也成為很重要的方法論。反觀現今，劇場的身體性在很多層面上被馴化了，像剛才說的是劇場體制的馴化，包括補助機制、場地管控、媒體萎縮，以前還有小型激進刊物，但現在連《破報》都倒了。那時候有很多人在做身體開發。守曜是蠻突出的一位，因為他的身體十分纖細內斂。

劉：我覺得有趣的是，那時候對身體的開發跟當時的運動、思潮息息相關。像本土化風潮初起時，我們跟劉靜敏 (劉若瑀，優人神鼓藝術總監) 一起工作，除了學習她引進的葛羅托斯基訓練系統外，也因為本土化意識的影響，所以去學車鼓、氣功、太極拳...等，屬於東方、台灣的身體訓練方式。在這種看似東西混雜的訓練中，帶著尋找自己 Identity (認同) 的目的，結果東試西試、經過各種不同的淬煉之下，反而找到了屬於自己個人的特殊質地。時代的氛圍、鼓勵實驗

的氣氛，讓自己的特殊性與認同感成為藝術創作、情感表達及為理想持續奮戰的利器，這是我在那個時代的收穫。

姚：政府這些年都在推動定目劇及所謂的文創。文創的邏輯是創造產值，定目劇就是眾多生產線之一，在固定地點幾年內要不斷上演同樣戲碼，對劇團的基本生活可能會有保障，但也可能慢慢變成某種文創樣板。我一直反對台灣這十多年來推行的「假文創」，幾乎我所有的藝術界朋友對「假文創」都十分感冒，實質上，這些包山包海的文創法對以藝文為人生志業的藝文人士傷害很深，傷害最大的，就是為了創造產值而把很多原本優質卻不受市場青睞的東西給排除掉。

首先，文創把不安全的東西排除掉。什麼叫做不安全呢？就是會傷害票房、無法掌控的變異因素，比如說政治議題、統獨意識或色羶腥，當然還有宗教偏見。當這些都被排除後，小劇場賴以批判的幾個命脈也就所剩無幾了。像當年的《拖地紅》有民俗信仰，有裸露，也有政治批判。為什這個時代出不了《拖地紅》第二集？就是因為都被文創最在意的市場機制所排除了，只剩下小清新、小確幸或是電玩動漫偶像劇。導致許多年輕人對身體的認知逐漸被動漫或連續劇裡的浮誇身體感所掌控，或無意識地成為劇中主角而在失落的現實中被滿足。這也許並沒有不好，因為每個時代皆有它自己的特色，但若將決定權全部交給政府、市場或媒體主導，它就會逐漸變成另一種窄化的文化樣板了。

而小劇場運動的原始精神是在推翻樣板、顛覆權威，但若連自己都慢慢地樣板化，並

欠缺自我批判或反思的勇氣，難怪劇評家王墨林會提出小劇場已死的論點。我認為台灣小劇場運動最重要的核心其實是反動的修辭，它把很多陳腔濫調、因循苟且的事物拿出來重新討論，重新打開想像力。現較之下，現在的劇場想像力卻是萎縮的，看不到更深刻、更尖銳的觀點，或不像以前撞擊出開放的視野，現在很多劇場為了生存而都只能被迫停留在娛樂層面。

第二，為了票房，所以在某種程度上必須討好觀眾，為了討好觀眾，有些事情難免變質，導演有壓力、編劇要努力、製作人不給力，壓力就會回到演員身上。演員如果不想隨波逐流，有點骨氣的就只好捲鋪蓋走路，或成為到處接案子的兼任演員。整個台灣的社會機制往往將有主見、想做不一樣東西的人給排除掉，這是很令人遺憾的。而申請經費補助一年頂多拿到兩三次，但也沒多少錢，有時還得自掏腰包，這種不足額的雨露均霑補助文化，變成「既要馬兒跑得快，又要馬兒吃得少」的無奈剝削現象。因此很多專業演員必須打零工賺外快，無法全力投入戲劇演出，吃不消打退堂鼓的年輕人在所多有，導致專業人才消耗得特別快。

我一直呼籲政府，可以嘗試將某個閒置空間無償釋放給具有實驗性質的團體去運作，放任他們進行藝術範疇中任何可能的事物，可能的話還要補助部分運作經費，這種例子在歐美各國屢見不鮮，但在台灣卻不多見。像牯嶺街小劇場這十年來就做得不錯，若政府少管一些、多給予協助可能還會更精采些，像其他外縣市除了台東、台中、台南之外，缺乏牯嶺街這樣成功的例子，政府應該多方鼓勵或釋放資源，不然日



後所有劇場都可能因為同質性太高反而限縮其未來發展。

Q:除了表演，守曜這十年也持續擔任導演，跟不少視覺藝術家合作過，你可以談一談，視覺藝術家跟劇場合作時，有什麼互相影響與變化？

劉:那時年輕的我們憑著一股對社會、藝術的執著就投入其中，可是時間久了，一切自然就會回歸到某種現實面。對社會議題有熱誠的人，便直接投入議題組織進行改革；對藝術有興趣者，便開始成立團體、發展藝術風格。選擇留下來持續創作的人，最後一定會問自己：當回歸藝術本質時，你到底喜歡什麼、想要什麼、要做什麼？

我過了卅五歲之後，就開始問自己：到底做劇場這件事情的意義為何？之前都在找尋自己的Identity，可是當認同已不是問題，自我實現也滿足了，那現在支持自己繼續做下去的理由為何？經過這個過程後，我便把大部分的精神與力氣投入在作品的藝術面與美學的探討上。

剛開始我做跨界創作時，像一九九一年的《拖地紅》，就是去參與視覺藝術家的創作。在那個「裝置藝術」還要被解釋的年代裡，大家共同的想法就是要打破禁忌、打破大家對藝術僵化的看法。一九九三年我還邀請影像導演關文勝將我的舞台作品《觀自在》，用他的觀點拍成《9413號流動性軀體機械》實驗短片的創作。

之後，一九九二年也參與了環墟劇場徐乃威的《吠月之犬》、《斗燈首》演出，這時開始接觸了動畫、數位藝影像的製作。

一九九八年，我邀請香港的視覺藝術家黃

智輝合作獨舞《肌肉的記憶是最持久的》，我們嘗試把裝置、動畫、表演放在小劇場裡進行互動。記得當時黃智輝要設計一組動畫圖像投影在我頭上，光算圖就花了三天。那時MP3的音樂檔正流行，音樂設計是來自香港的龔志成，我們便透過「撥接」網路，香港、台北兩地用MP3來傳輸音樂、進行溝通。隔年，我們原班人馬又共同創作了《差異·共振#2》的演出。現在想起，幾乎每個作品都記錄了當時的技術發展。

二〇一一年我參與了舞蹈空間舞團與現代數位科技合作的《窗》和《世界末日這天，你會愛誰？》的製作，強調數位科技的應用。在這兩部作品裡視覺藝術家江元皓設計影像互動裝置、機械燈箱等，運用電腦程式計算物件的運行。這些都是人工智慧的產物，是人賦予它某種規範、可自行運作的物件。它已經脫離我們傳統上對物件在舞台上的了解，所以科技的發展逼得我們得換個態度來面對它。

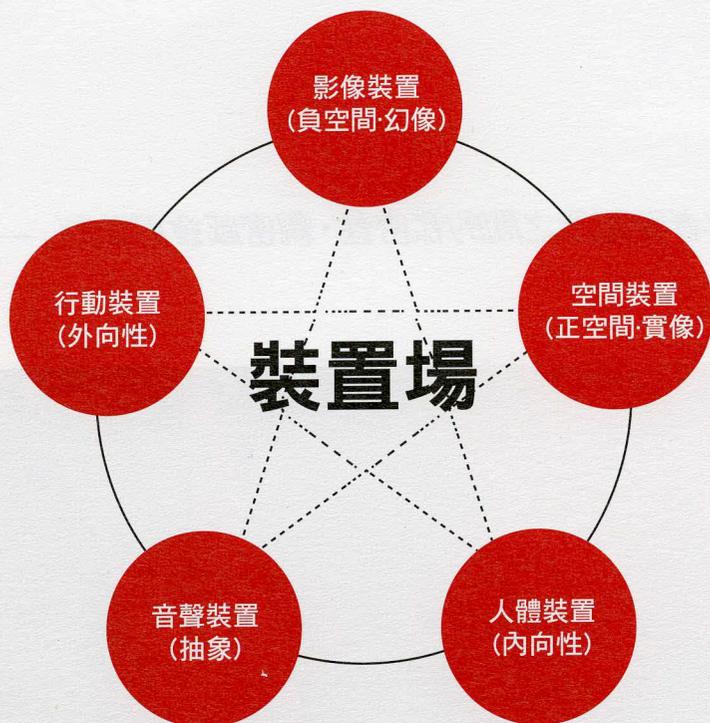
很有意思，經歷這些不同階段的合作歷程，這樣跨域的創作不斷地打破著我們對表演在美學上的邏輯。

姚:當時美術界或搞科技藝術的人都很喜歡找演員合作，強調互動性與空間上的突破。後來舞蹈界也加入了追求結合新科技的浪潮，現在的新生代舞團很多都與新媒體合作，像黃翊等人。這種身體感的媒體化跟守曜剛才提到的資訊社會變革有關。

從類比時代過渡到數位時代的二〇〇〇年前後，其實不只美術界很焦慮，表演藝術界也適應不良，因為古典的身體觀已經到了發展瓶頸，所以希望從其他方面找尋突破。



「裝置場」概圖——星狀凝聚的全視點



那時候有幾個參考點，像守曜之前說的貧窮劇場之外，還有一個很重要但較少提到的Dumb Type日本後現代劇場，或是羅伯·威爾森 (Robert Wilson) 的舞台空間、香港的進念·二十面體，二〇〇〇年之後身體與媒體的互動開發蔚為風潮。九〇年代剛開始的時候，大家都喜歡在舞台上投影，自然要跟影像互動，可是投影有其先天限制，因為只能在密閉或暗黑空間中播放，螢光幕有時會像一大片撒隆巴斯貼布，演員有時為了要配合事先預錄的影像，身體上的即興動能往往被壓抑，身體感可能會慢慢變得不敏感。其實我並不太喜歡看這類演出，因為無論是導演或觀眾都好像不是來看「表演」的，而是為了投影而投影、科技而科技。

這樣一來，「人」在劇場變成只是一個元素，而不是主角，甚至只是一件道具。這也是身體在面臨媒體化的共同現象，舞蹈界也曾討論——到底是直接呈現身體的感性經驗，還是科技只是身體的擴張性輔助呢？或是說，科技必須創造一個魔術般的空間，而舞者就像魔術師，在舞台上搬演各

種魔術、幻覺，用肉身去串場？

另外的問題就是「炫技」。一般來講這類科技劇場都很喜歡炫技，可是每次去看這類展演，都覺得是在看新科技產品發表會。往往只目睹科技的厲害，卻看不到人到底在幹嘛。過往的肉身崇拜已經變成科技崇拜了，其實表演藝術跟以前的巫術儀式是有關係的，可是這種特色卻在科技裡慢慢不見了，那些儀式化的過程與某種神秘事物也逐漸消失中。

Q：在這次的作品《Shapde 5.5》中，劉守曜就是要把影像（科技）當成一個角色來對話，你可不可以談談要如何與這個「角色」來對話？

劉：我的經驗是，如果沒有深刻地了解並有興趣去探索表演者與影像之間關係的創作者，會很容易把影像以布景道具的概念來使用，為表演服務。於是，再酷再炫的技術都將淪為科技的把戲。現代科技發展日新月異，如果追求炫上加炫的刺激，的確會有「科技崇拜」的問題，有很多作品都陷入這樣的困境：視覺的主體，可是人的必要性在哪裡？

我覺得我之前的作品像《差異·共振#2》、《肌肉的記憶是最持久的》是尋找形式的融合技術，並沒有對身體與影像彼此共存的理由思考得很清楚。但是，可能因為我接受身體訓練系統的關係，比如葛氏身體訓練強調身體的純粹性與表演的本質，貧窮劇場論述幾乎也以演員為本，鈴木忠志的訓練概念更十分相近，都在強調演員的存在感。於是，當舞台上音樂或影像表現強烈時，身為表演者的我會不由自主地用一個對抗的姿態顯示我的存在。不管影像投在你頭上、身上或是在黑暗中，那個身體戰鬥性的本能就會出現。

到了《窗》與《世界末日這天，你會愛誰？》，我以導演的角度把科技跟所有舞台元素與舞者並列、打破主從關係，目的在整合，呈現導演對主題的詮釋，身體只是其中的一個部分。

這次的獨舞《Shapde 5.5》，我想換一個方向來思考影像在作品的位置，我把「影像」當成一個角色來看待。如果影像是個「人」的角色，他就該會有個性與主動性的存在。我們觀察到八釐米、十六釐米和數位投影的器材機械性運作時會呈現不同的性格，宛如人階段性成長的表徵。於是運用這種階段性變化的時間順序，來堆砌影像的個性特質並強調他的存在感。與表演者之間的愛恨情仇，都將隨互動、成長的改變而化為自我進化與覺醒的依據。

另外值得一提的是，《Shapde 5.5》的影像創作者吳俊輝、區秀誼、李少莊與我在討論影像的主動性時，曾提出人工智慧影像的討論。或說，如果影像或科技有了自己的智慧與意志，他又會如何存在？說不定這會是某一種關鍵。雖然目前科技仍服務於人類，但是未來人與科技如何共處？其實我比較悲觀，因為肉體終究會死，而科技的進步難以預測。雖無定論，但值得研究。

這次的舞台設計是吳季璵，我們雖然沒有使用互動裝置或電動機械，但即使是手動、操偶的邏輯，這個舞台仍然呈現某種性

格以及它跟表演者之間的互動關係。我把它界定為一種母體的存在，是一種母親的角色，跟表演者呈現某種孕育、關懷、限制、主動或被動的存在。如果舞台、裝置、影像都不是服務表演，也不服務科技的話，我們還有什麼方式可以走？這是我做這個作品最想突破的地方。

姚：我在廿多年前繪製了一個圖表稱作「裝置場」（見左頁圖），它是由人體裝置、影像裝置、空間裝置、音聲裝置還有行動裝置構成，不是傳統定義上的劇場，而是一個互相交錯、互動的「實驗體」。

像河床劇團採取了一種倒位、反向的操作策略：一次演給一位觀眾欣賞，把接收端與發送端的某種公共性給私密化了。換句話說，只要改變傳統觀看模式，就有可能讓觀者印象更加深刻。所以，劇場經驗的再開發並

不一定需要運用科技概念去改變接受端的經驗值。像我們天打那實驗體廿一年前用投影機做互動時就很新鮮，但對目前的劇場來說已很老套，因為感官經驗很快會被填滿。有些劇場科技狂就會想開發新的感官經驗，讓劇場變得更炫目、更華麗，但這樣往往造成反效果，有時只加強科技而忽略人文素養不見得是好事，適可而止需要更大的勇氣。而科技是否等同前衛？我倒覺得不一定，很多的劇場形式也許很原始，但還是很有前衛精神，端看如何去撞擊它面對的那個時代。現在美術界，尤其是媒體藝術界有一股新潮流，就是重新去看待媒體當中的巫術性。其實古代巫師有點類似現在的媒體藝術家，只是說古代沒有電，需要透過火作為媒介或轉換，例如煉丹、燒符，用一些超越共同經驗的特殊技能加強其巫術權威，像現在的video、科技劇場或媒體

都有很強的巫術本質，但大家都不太談論這部分。

媒體當中，也有自己的不可預知性與生命。科技被創造出來後會變成另外一個生命體，有它自己的巫術在進行，可是大部分的使用者都只看到它的應用性層面。新趨勢著重在重新探討媒體藝術當中何謂「幽靈」？話說回來，以前的巫術是人與靈之間的中介管道，我個人覺得守曜蠻有這方面的天分。媒體當中也有神秘經驗，只是一直被應用性所壓抑。比如說，天才設計師設計程式丟到網路上，它就開始有了自己的生命，可說是媒體當中的「薩滿」。身體中當然也有這種神秘經驗性，但現在科技藝術都只談理智層面，完全不談超驗界的神秘經驗，因為會讓它變得「不科學」，變成「反科學」，對其基本立場來講是相悖的。但現

第六屆
數位藝術
2015 6th Digital Art Performance Award
表演獎

徵件日期 2014/09/23
2014/11/23
徵件辦法 <http://www.dac.tw/dap15/>

▲ EXPERIMENT

▲ ARTISTRY

▲ CONCEPT

▲ TECHNOLOGY

▲ PERFORMANCE

在發現很多科學也是不科學、反科學的，有很多奇妙的狀況、神奇的東西出現，這點其實在守曜之前的作品裡也可以看到。

劉：很多人說我的表演像舞蹈，我覺得這不是訓練技巧就可以表現的結果，因為演出時表演者的精神必須進入一種所謂chance的狀態（姚：忘我神迷的狀態）。可是因為這樣的表演與運用科技藝術的方式，兩者之間，一個太理性了，另外一個太神祕了，目前我自己還不知道該怎麼解釋兩者之間的關聯性，只是覺得應該用更客觀的角度來審視。所以你提到所謂的科技藝術本身的發展，跟一種薩滿的狀態的出現，這個部分對我來說還蠻新鮮的，說不定這種模糊的狀態之間還有它交集的所在。

Q：姚瑞中在創作上，有沒有這種科技焦慮？

姚：搞身體表演只要跟自己的身體與心靈工作，每天面對它、鍛練它，或是進行自我對話，可是搞video或攝影就不能如此單純，因為還是必須依賴外物，不但依賴器材、更依賴對象物。

我最近比較常在繪畫，因為拍片要動員很許多人，很多客觀因素也要配合；繪畫就是完全自己的一人世界，可以專注享受過程，雖然畫畫是一件很孤獨的工作，不過書寫更加孤絕。有一陣子我太悶了，就上臉書。後來發現，我畫兩筆就要去臉書看一下，搞到最後就很焦慮，沒辦法畫，也沒辦法靜下心來，因為太多的東西在那邊等著你去發現。就算搞身體的也一樣，如果自己可以面對自己的話那當然沒問題，可是當有很多外在資訊刺激時，同樣也會很焦慮，身體感就會變調。

我很多作品都是回顧過去生命的政治史，因

為我是從解嚴前成長的，年輕時很多事情還沒辦法明確地透過作品講出來，過了十幾年沉澱，較能抓出心裡感觸。我不是那種看到就能去做的藝術家，我會看它跟我的生命經驗是否有關，沉澱之後會想去面對它、解決它，所以沒有那種特別想要給誰看的壓力。但劇場不一樣，必須在特定時間內給某些特定人士欣賞，所以會有時間壓力，在表演之前ㄍㄨㄥ出東西來，所以質量會因此而有差別。但，重點是守曜是獨舞，獨角戲是一種可以更接近自我生命的陳述狀況，必定是沉澱過後的生存感受所濃縮出來的，等於是累積很久的能量、透過表演將它釋放出來。我覺得獨角戲的確很難，如果是五、六個人還可以跟其他人搭配，或者偶爾摸魚一下，但獨角戲就沒辦法，獨挑大梁的演員十分難得。

劉：我過去有一系列的獨角表演，但如今相隔十五年再回來做獨舞。回頭觀看過去的獨舞與獨角戲時，發現幾乎個個都是發自內心、從生活經驗中撞擊出來的成果。而且都是一個人編導演，關心的議題也類似。由於我一直都很誠實地面對自己，雖然作品在不同階段可能有不同的議題出現，但最終的母題卻很一致。難怪，有人說「藝術家一輩子只做一个作品。」

我沒有用臉書，對它很排斥，因為不喜歡生活一直被別人的評價所影響。所以很早就意識到這方面的焦慮。雖然在資訊的流通上會慢一些，可是人會比較輕鬆，也有時間找到生活中對科技焦慮的Solution（解決）。

不過有趣的是，創作來自生活、生活反映創作。我在創作上面對科技問題提出的解決

方案或是新的邏輯思考，往往也像轉個念頭般地回饋到生活當中，讓自己找到如何可以舒服地與這複雜環境的共存之道。

Q：因為科技會一直發展，劇場的形式也會一直再開發，兩位覺得未來能有什麼樣的開發，或可能遇到什麼問題？

姚：我覺得無論是科技藝術或劇場還是要回到人的本質。我選擇進劇場觀賞而不是在電視前看演出影片，還是希望能與表演者面對面的同步接觸，你可以說我比較老派，但這樣的觀賞方式對很多人還是比較對盤。還有一點是誠意問題，作者對待作品本身的尊重度在哪裡？因為作者總希望讓作品呈現最好的一面，而科技是幫助主體所開發出來的一種工具，所以回過頭來還是要回到人的身上去思考。我覺得演員還是要有溫度，這樣接收者才比較容易投入，不用太過譁眾取寵、討好觀眾，不然會很像在賣膏藥，誠懇是很重要的。

劉：劇場的未來，我覺得現場性會愈來愈重要，未來的劇場就是表演者與觀眾之間的私密性、親密感會更強烈。因為科技幫助了我們溝通的速度，卻拉開了面對面的距離。劇場表演不論是回歸人本或是透過科技展現更多的可能形式，我相信觀眾將會更踴躍地走進劇場，尋求一個當下可以寄託、療傷、救贖並感覺人的溫暖的機會。 ◎

劉守曜獨舞 《Shapde 5.5》

9/24~27 19:30 9/28 14:30
台北 牯嶺街小劇場1樓實驗劇場
INFO 02-2391 9393