

## 薛姝瑀訪談稿

時間：二〇一八年一月十日 下午五點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

薛姝瑀（以下簡稱薛）：我覺得我在這個表演裡面，創作的部分很少。我不是有一個很清楚的概念要去做什麼，我就在這裡面做甚麼。我比較像是因為我是在這空間租這個地方的其中一個人，因為你有這個表演的計畫，所以就自然加入。你在邀約時，希望大家把自己的作品放進來。一開始我也有想說，想要做像黃萱一個很具體就是沙發人之類的。可是後來，我一直不知道我要幹嘛，我比較連結到是我那陣子一直希望可以從我當時在做人體模特兒這個概念去發展出來，那我就用我自己在工作的身分去加入這個作品的計畫。一開始一切很混亂，其實到表演的第一場加入我都蠻緊張的。我還記得那天你跟高西在小房間，我們就在在三樓，到那時候我都不知道我要幹嘛。你還是設定有一個流程嘛，所以我就告訴自己我在小房間裡出來後，比較像是用一個平常在這裡起床生活的感覺，去廁所裡面上廁所，用一個自然的方式表現。之後我就會站在客廳的中間不動，擺一個 pose。當時我希望我把工作的狀態可以延續加入到這個作品裡面。一方面我很氣餒的是當我用工作的方式複製在表演裡面時，它其實是很沒有意義。我覺得我並沒有很深入的去討論這個東西去討論這個東西，我比較像是把工作的方式帶入表演裡面。再之後重複幾次之後我覺得滿氣餒的，我覺得我沒有思考清楚，我覺得我並不覺得很好，嚴格來說他甚至他不構成是創作。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

薛：實際執行的話，我會想到表演開始前，我們籌備的過程。有點久遠，所以我記憶混亂。我一直在籌備的過程裡面，都沒有用我那個方式加入彩排，我也沒有去參與到跟大家開會的時候每個人的想法和大家要怎麼做。如果是我現在來看，比較完整的做法是，我們每個表演者應該要在事情彩排的過程去聊到與瞭解每個人的部分。畢竟我們是一個表演，是在一個空間裡面，我們每個人做的事

情都是跟對方有交集的。雖然他可能散開來看是不同的子題。其實我在籌備的過程一直都很慌張，我常常一直搞不清楚狀況，我不知道自己要幹嘛。加上我那時候，心思放在畢製上面。加上那個時候我跟你在一起嗎？這個要講，我覺得情感糾葛會影響創作者。因為我最近在審視自己的創作脈絡我會思考這個問題。我好像從來沒有自己真正完成過一件創作作品，比較像是我以前是你的女朋友，你在做什麼我就會很自然地加入。但其實那些東西都不是我的構想，都不是我自己要做的東西。常常因為這樣我們不是一起去想出這個計劃的概念，變成說我其實根本不知道自己要幹嘛。但又因為我們又很熟所以我就自然而然會加入。所以在神遊生活籌備制作的過程也會讓我有很強烈的這種感覺。畢竟你其實還是有一個導演的身份在帶領大家，過程至少籌備有一個多月，那個轉換很多，設定一直在變。但我認為很好的一點是其實我們原本這群人也就認識，對我來說重要的是籌備的過程中如何跟大家產生一種默契。

陳：你是如何構想這個創作的？

薛：我覺得你這樣問太官方了！我沒有明確的創作概念，你一直問我構想我會亂扯，我會回答很多我當初根本沒有想到的東西，我不想這樣！我想到這樣子好了！我想到一個說法了。與其談一個構想，我真的知道自己在幹嘛其實是表演發生的那幾天。我真的開始知道我在這個表演的位置跟身分與表演的意義其實是在表演發生的循環場次裡面。所以這對我來說，是我第一次，嘗試去理解到這種接近於……說不出，感覺很特別。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

薛：我覺得一開始，可以算是前三四個循環裡面，我會盡量讓自己好像在表演的感覺。然後一開始我比較僥倖，反正我也不知道幹嘛，但我大概知道我自己做哪幾件事就好了！趕快把那幾件事做好就結束了。像一開始小房間在摸來摸去，鬧鐘響就進去。摸來摸去的時候我就盡量地享受那個感覺，比較進入狀況一點。有人來看會蠻緊張的，就會很怕他看出來我其實沒有進去。一開始我會照一個模式走，我大概有分幾個流程，一開始小房間的部分，然後下去之後算是大亂鬥的

開始了。大亂鬥我就會進去廁所裡面梳洗，然後梳洗完我就會換一件睡袍，我就會在客廳中央擺一個姿勢不動。直到音樂響起之後大家才會回到開始打掃的狀態，這個場次就會結束。前兩三次都是這樣的。但兩三次之後照指令走的模式都開始改變了。你會發現每個場次乍看有照著模式走，但後來其實都沒有。其實後來有幾次我就會跑去三樓聊天，然後你會發現其實你沒在幹嘛大家也會覺得你在演戲。其實就是出鏡跟沒有出鏡好像在這個表演裡面是一樣的。後臺跟前臺好像是不存在的感覺。也是到後來我沒有在照個這個模式走，後來我發現好像這個表演的結構不管你在這空間做的任何事情都好像是表演了。但聰明的人一看還是知道怎麼一回事，這個東西會變成是觀看的人會發現到底有什麼，有真有假。但我還是蠻喜歡很自然的感覺。比方說林心詞做累的時候我們就會躲在大房間聊天，觀眾一進來看個螢幕好像也就走了。那種很荒謬的感覺，看到其他人不知道在幹嘛也很好笑。不知道這個氛圍是怎麼構成的我覺得很奇妙。

陳：你在《神遊生活》中是如何看待觀眾的參與？

薛：我覺得講到觀眾的話，有兩場的觀眾讓我印象深刻。有一場那個場次來的觀眾它們非常有侵略性，我從表演一開始就知道這批觀眾想搗蛋，當我感受到威脅時其實滿不舒服的。我覺得某種開放很重要，那個開放也代表我們要怎麼處理觀眾的關係。但有這種不客氣的人進來的時候，你就會想說到底要用什麼方式去回應他們。這個就會讓我蠻不舒服的，就你在囂張甚麼的感覺。相較之下，王墨林來那場給我一個感覺是：老人看事情的方式就是不一樣。有一種就是他們非常的有耐心。因為那場我沒有在表演，那場我在拍照，所以我可以更特別的看到他們在每一個空間遇到每個表演者他們的態度是什麼。因為大部分觀眾會一直穿梭來穿梭去。一般來說看表演的方式會很明確就是因為某個地方會持續發生事情，但在《神遊生活》不是這個樣子。很多觀眾都在一直穿梭等待著什麼東西要發生。王墨林他們來的那場可以看到他們是如何用觀眾的身份加入表演，他們給每一個表演者的時間非常多，這是我覺得很特別的地方。因為我覺得大部分的觀眾很容易不耐煩，他們花在在每一個空間跟表演者的時間不是非常多，但這群老人不一樣，他們願意在一個地方待很久，他們很有耐心，可能跟一樣是表演者或是從事這行有關係。像瓦旦就很喜歡待在宋偉杰旁邊拍了很多照。最好的想像是，觀眾

也能夠在表演的過程中可以跟我們有互動。但後來我發現其實...我覺得我怎麼看待觀眾跟每一場我們的表演中對觀眾的態度有很大的影響。一開始在表演前我會想像我和觀眾有很多實質上的互動，到後來你又說我們用一種中性的方式去保持跟觀眾之間的距離，所以一開始是有點冷淡的，有點像我們在空間中做我們自己的事情，觀眾在他該離開時就離開，想進來時就進來。但後來觀眾有些留下來跟我們一起成為表演者的時候，我就發現...我好像沒發現什麼欸！就可能一直都在改變吧。簡單來說我怎麼去思考跟觀眾的互動或是跟觀眾的關係是一直在變化的。我們並沒有需要很明確的把這個表演建立在觀眾的參與裡面，但是他想參與也可以。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

薛：最特別的地方我剛剛有講到啊，首先是這個空間的格局很微妙，這個空間房子給人的感覺已經很特別了，表演的空間是神遊生活非常非常特別的其中一個因素。這表演的空間其實沒有經過太多的改變，這當時反而這件事是我最不開心的事情。就是在我之前對表演的印象是應該要有一些很明確的美術設計，我覺得我們好像沒有改變這個空間的場景安排，這是我一開始最不能接受的地方。但後來我發現，就是這樣才是他最特別最有趣的地方。然後，我覺得是就它招喚情緒的能量，這可能牽涉到是用一小時循環的方式在設計表演，所以除了分上午跟晚上白跟夜晚的分界點其實是對我們來說沒有中場休息的這件事情。然後我覺得在表演的過程當中那個情緒累積跟表現其實是跟我們的生活當中的狀態是很符合的，對我來說，確實是有發洩到某些東西。我記得有一個場次我還哭了，記得每次李本善在表演那段的時候我都還是會聽得很雞皮疙瘩，還有寶寶說故事，都常常覺得很感動。但也因為這樣我也常常覺得表演者情緒的牽動很大。就像表演第一場的時候你一直失控的關係導致大家會受不了。所以我會想說，那像這樣子的東西這樣的方式它有辦法延續嗎？

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

薛：這個空間我們本來待在這邊大概有兩年了吧，其實這個空間對其他人就算不是承租者也很常來，我們其實在現實生活中本來就是很熟識的人。這個空間

有一定的熟悉度。它的格局它的樓層設定，是坐落在一個死巷裡面。然後一個沒有路的死巷通過門進去後一直延伸到三樓陽臺他有一個門可以通到屋頂外面。然後你就可以看到在陽臺外面，在地底看不到的天空跟大樓的景象。如果把這個畫面用影像的方式去看已經很特別，對表演裡面有很大的影響，它同時影響了我們怎麼看待跟設計這個表演。然後我們都大部分使用的是這空間本來就有的東西，不管是撿來的傢俱跟表演穿的衣服，基本上這裡本來都有這些東西。我覺得好像你會有很多地方可以躲，其實某種程度來說沒有表演者是真的被設定在甚麼地方。那種大家彼此一直在這裡穿梭其實很特別。其實道路都很狹窄，所以常常有那種擦身而過很擁擠的感覺。我覺得他有一種想像中的親密感。不管到哪裡你都可以遇見另外一個人。可是當你到不同空間時，每個空間給你的感覺又不同，比如說我想躲起來我就想去三樓，當我到樓下我就好像進入到很有壓力的地方。就不是一個很簡單的地方，就好像一定要很有準備之類。轉角處就很莫名其妙，但又覺得林心詞很認真，畫面又蠻好看的。小房間我真的再也不敢進去，小房間真的很噁，後面的櫥櫃都是大家的口水味又很臭。如果把這個空間每一樓層想像成可以變換的表演廳的話，那它真的很豐富。

陳：《神遊生活》這個創作和你日常生活的關聯性是什麼？

薛：很多啊！我覺得它影響到我現在在思考創作蠻深的。我覺得做完《神遊生活》之後...因為一開始我們就希望把日常的狀態帶出來，前面有講到這個部分。與其去談它的關聯性，它在我日常生活中沒有產生什麼大太的關聯性，我的生活跟《神遊生活》沒有什麼關聯性。但作為一位創作者在我參與完這個作品之後，它確實影響我在發展其他作品的想法。直到現在它在裡面給我的...它讓我想相信表演或創作有一種能量可以透過這個形式去激發出來的。我也一直去嘗試我在這個表演裡面可以感受跟體會的東西延續下去，進入我可能現在在做的作品裡面，那些東西有點可貴，我覺得創作最大的意義在這裡。如果要談跟日常生活的關聯性，就是或許就在把我在日常生活當中沒辦法表現的東西在這裡面去表現出來。對我來說生活是生活，日常是日常，談關聯性太造作了。表演在做的就是日常沒辦法做的東西挪移到表演裡面去...其實這一年我感受得很深刻，其實你一直在避免...其實在《神遊生活》裡面是很虛無的狀態的，其實《神遊生活》的表演狀

態不是在鼓勵很正向的情緒在表演。我覺得他是有一個虛無感在裡面。我在生活裡面一直是在避免陷入虛無的狀態，因為我知道這東西沒辦法解決任何事情，而且他只會越來越沉淪。然後我覺得，就是群體去一起完成什麼事的感覺，我覺得也很可貴。我覺得很難在日常生活...除非是在玩樂上，其實日常生活是蠻孤獨的。就是我覺得那種孤獨在表演的過程當中，有被顯現出來，也有被消解掉。講到這個我就想到表演完隔兩天吧隔一天吧，有天在學校地教研大樓的地下室，我覺得真的很巧一尤。我一個人坐在B1教研大樓下面，因為是空曠地方會有回音，我就覺得好像聽見大家的聲音。我就覺得很恍惚，好像有人在樓上，這個感覺真的很微妙。可能就是一個循環還在表演吧，大腦會不知不覺會記起這個聲音嗎，我不知道這個科學概念是什麼。但我覺得就是好像吃藥一樣很微妙，好像聽見什麼卻沒有人在那邊。我記得其他人也有這種感覺。表演的時候也覺得很巧一尤啊，常常會覺得很巧一尤阿快受不了了阿這樣！

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

薛：就後來在表演的過程中我覺得我很像是白癡，就覺得自己不知道在幹嘛。我記得我後來有很不想繼續表演下去是因為，我找不到我為什麼要參與這表演的意義是什麼？我就覺得我很像智障就覺得很不自在。就到後來我就決定，我想要找一點比較實際對我自己來說比較有實質意義、比較有效益的東西。所以我才決定我在最後一次的表演裡面我就不表演了，我就跟書豪一起做影像記錄的工作，因為我覺得可能讓我做影像紀錄我會覺得我參與這個表演我會比較有意義一點。然後也就是在拍錄影跟拍照的過程當中，我也看到跟感受到很多我原本在裡面在表演時無所事事的東西。也就是換了一個方式，從比較身體的方式換成記錄的方式而突破心中的阻礙。

## 江源祥訪談稿

時間：二〇一八年一月三十日 晚上八點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

江源祥（以下簡稱江）：一開始在組織這個展演時，主要負責表演的部分。依照一開始的結構，大家都有一個起始點。我主要是在廚房跟一樓，一樓是我選擇的空間，在我選擇的空間作表演。表演的主要內容就是想連續自己一貫表演的主題，也就是說通過一種身體的改造，或者是一種對於身體的某種感官的遮蔽去創造出一種非日常的身體奇觀。這就是我一直在思考的。基本上會裸體，但單單裸體是不好看的。我想塑造一種裸像的感覺，這跟我的信仰有關係。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

江：就是基本上依照表演的經驗，你想太多的時候基本上做出來會很奇怪。所以當下我基本上腦袋不會去想。在表演當下裡面其實整體是沒人知道會發生什麼事情的狀態。表演當下我只知道我要從這邊走到那邊，例如從廚房走出來。至於要做什麼，在那當下我覺得自己的腦袋是空白的。我自己的表演歷程是，一開始很正常的在廚房做自己的事情。那時候我們還有寫了一些戲劇文本。為了要讓自己進入表演狀態，前面會讓自己先有一個小靜心，就是我會喃喃自語那個戲劇文本，看著廚房的磁磚在唸著那個戲劇文本。也感受觀眾進來的感覺。最一開始首演時大家都在二樓的小房間在打滾，之後因為鬧鐘響了才各自慢慢行動。後來幾場演出我會選擇一開始就在廚房，而不是在二樓跟大家打滾。因為在廚房我有一個先讓自己安心的感覺，然後再把衣服脫掉，再進入客廳。然後現在整個演出大概隔了一年多、快兩年，有些印象蠻模糊的，要完整地講出那個狀態，有一個說不上來的感覺。我記得知道自己一定不能講話，那時候有是訂一個規則能講的話就是”愛”。所以整場就聽到很多莫名其妙的“呖”的聲音，然後那個聲音很像是一個咒語，當整個聲音圍繞著時，它有一個說不上來的安心感。你知道自己就是在表演裡面了，你知道你不會出戲，你就是做自己在那個當下你知道要做的事

情。然後基本上二三樓我是不太管，然後想在一樓跟擺設做一點東西。那時候我沒有想像自己是表演者，而是我成為這個空間的一部分。因為也把自己的身體改造的很奇怪，人的感覺比較沒有那麼明顯。

陳：你是如何構想這個創作的？

江：基本上我有固定的材料。一開始我的地點在廚房，我想做跟聖經故事有關的。這會回到《神遊生活》的那個主題，神遊中的“神”這個字。那時候我對“神”這個字滿有感覺的，所以想在創作裡面讓自己很像某種神像的那種感覺。過程中的材料我首先挑選的是錄音帶，錄音帶是放佛歌。幾次在酸屋的排練，會去附近晃晃，排練過程也不是那麼正式地像戲劇排練一樣，就是讓大家去外面走一走。有一次我跟你去外面走走時撿到一堆佛經的錄音帶，剛好手邊有錄音機，所以我就用錄音帶跟錄音機作為創作。有佛與聖經。當下沒有想太多要怎麼做，只有想要怎麼利用這些材料去改變自己的身體。所以我還選擇了膠帶。然後在思考這個創作時，我沒有在想要表達什麼，而是依照現場的感覺。還有基本上不說話是一定的，然後通過材料跟身體來展現自己。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

江：我基本上是不主動參與到別人的表演的選擇，因為我覺得我要做的事情蠻多的，去互動這件事或刻意去跟其他人有所搭配這件事，我是沒有在思考這個。但是會有人來搭我，我不會覺得是在破壞我。基本上有參與到的部分是在二樓的打滾，因為那是一開始的狀態。但我印象很深刻別人參與到我的作品時，因為有觀眾有事後回饋，是臺藝的陳永賢老師，那時候是我在切洋芋片，然後我在吃聖經，李本善剛好在倒酒，當我把洋芋片切碎時他剛好在我後面一直吐酒。那時候就很像故事連在一起了，很像一個聖餐的狀態。耶穌最後的晚餐，有餅乾有酒。餅乾像我的身體，分給大家吃；酒像是血液，分給大家喝。這是我印象深刻的一個互動。還有大家都在一樓的時候，裸男裸女很多，在那個當下大家好像是有所呼應的，我也覺得是有趣的。是不是彼此在互動我沒想很多，但會想到順應當下的情況，但是在互動的層面上我是屬於比較被動的。



陳：你在《神遊生活》中是如何看待其他觀眾？

江：基本上，沒有在思考觀眾。就是展示自己的生活在給它們看，可是我就是在做我自己要做的事情。沒有觀眾我還是可以做，有觀眾當然表演就是做給觀眾看。但對我來說觀眾他也是空間的一部分，我就是在這空間旁若無人的行動，沒有人是外部的。對我來說他們也是內部的，是形成空間的一切。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

江：第一個是空間。因為我也是戲劇系的，基本上大家一開始的時候會覺得劇場應該是要甚麼樣子，只有那樣子的東西才叫做戲劇，可是在《神遊生活》裡面完全打破這樣的狀態。再來就是排練方式，排練方式裡面一開始的時候還是會構想一個劇本，但在排練當下會發現這是無效的。但我覺得神遊生活中很好的地方是它是具有彈性的，大家都可以討論。它不是這麼固化的，一定要有排練、一定要有彩排、一定要有什麼樣子的時間或什麼樣子的事情，或是定下來就不能改了。幾乎沒有這種事情發生。相對的會給大家彈性空間比較強，然後基本上也沒有甚麼導演，比較會有一個表演構成的組織者，一個比較重要的是大家是平等的，而不是表演者就是要聽某個人的想法。因為試過之後也知道，在居家空間或是這麼特別的不同於黑盒子或藝廊的這個住家空間的表演狀態，那個東西是沒辦法達成的。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

江：我們不可能排除這個空間，直接做一個跟空間無關黑盒子式的表演或者是觀看方式。我在這邊的選擇是說，這個空間從它一開始還是大家住在一起時我就在這裡看著它的變化，因為平常日常的時候他就很搞怪的那種空間，相對的它可以幫助你的表演，它也可能限制住你的想像。空間本來就不是中性的，尤其是像酸屋它特色個性就非常強，所以要順應的我覺得是，因為他的機關很多有趣的角落很多，所以你在思考表演時你必須得去面對它，面對這些障礙、面對這些東西。相對它也會去刺激這些東西是阻礙你的或幫助你的。你做的東西它跟酸屋的整個空間是拼貼起來的狀態，要怎麼把他做的有感覺呢？因為光從視覺來說他就

是不夠寬大，就是窄窄的。我就想到那我就從生活在這裡的人變成一個奇怪的物體或是一個被異化的人。創作會伴隨著空間的情感，因為常來也是有感情的。當他們覺得這個東西是幹什麼的時候，我就把它擺過來用，出人意料很重要。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人生活經驗的關聯性？

江：我自己本身也是創作者，也是戲劇的組織者，我看到一個可能性的嘗試，大家很賣力地去展演自以為是的真實，這個真實很重要，我們就是因為這場表演集結在一起。雖然結束後大家都散了，但大家依然會帶著在裡面受到的挫折，或是開心的事或難過的事。我們在實驗的組織方法不是一般戲劇的邏輯，一般戲劇的邏輯基本上還是功能取向。但在《神遊生活》裡我們還是必須回到生活中，不可能跟生活切割得很乾淨。它就沒有這麼功能取向。我們不是只有排練才再一起，對我來說業餘的狀態很重要。怎麼去看不同領域的人的需要，去給予互相激盪。因為會想做不一樣的演出就是因為劇場或說學校讓我們失望，這個機會是失望的我們怎麼發揮自己的主動性，然後去組織。唉！有一個機會這樣來了，有外面的團想找我們一起參展，自己想跟誰合作，或是有些人我一開始根本不熟，可是大家因為這個演出不得不面對彼此，尤其是關係如此緊密、不得不這麼緊密。所以不可能忽略別人，不能只是做好自己的事情就夠了，不可能只是排練，不可能只是工作上的，如果是這樣的話這個表演是不成立的。當然就是在這裡面可以看到人的很自然的反應，看到大家的想像，還有發現想像根本就是自己想的太美了，去看一個很實際的問題，很具體的行動就會出現。當我們只是很抽象去談的時候，這些東西就不可能出現。那個具體比如說，這個演出這個東西是為了什麼？可是在小房間就發生一件事情，有人演完就很不爽啊，在當下可以看到這個憤怒的情緒，但也知道他在氣什麼？這個東西就很具體。所有的東西你覺得是好的但它不一定是好的，很多東西都很抽象，你覺得為了什麼理想而奮鬥，那些都是屁的。幻想啊妄想啊，都是要先認清楚在這個現實裏面要創造的是真的可能性。是必須得通過身體跟原本先入為主的那個概念想法是要丟掉的，不然你根本無所適從，不知道怎麼做。所以就在那個表演狀態裡面很有趣，你越想要做什麼的時候你越做不到。大家會因為這個演出放掉你原本堅持的東西，看到因為這個演出密集的兩三週後都變得不太一樣。人跟人之間我們從一個陌生到變成一體的，但

在這個一體不是大家都要做到怎樣，或是要達成什麼規格，而是我們的目標就是要完成這個演出，但每個人完成這個演出的路徑都不同，可以看到十一個人不同的路徑去完成這個演出。在這裡面我們都知道這不是最好的狀態，這跟外面很不一樣，並不是個人的成敗都在個人，而是你必須去 cover 其他人。我們知道絕對沒有最好的做法，但我們都知道自己最自在的、可能都很自在的那個路徑。去磨合去衝撞，把它完成。這個就是很有啟發性的一件事情，之後再回到生活你就開始思考到這件事情。因為一場演出演完就結束了，重點是那個結束之後你產生了甚麼樣子的主動性，你去重新梳理了什麼。這也是當下演完我不會去想這些，也是經過兩年的沉澱後自己生活辯證的過程，也會時不時地拿出來聊。有時候看到動態回顧才發現原來自己當時是這個狀態，但是對我來說沒有後悔，只知道自己那時候原來是那個樣子。這樣回去看也是一種顛覆與創造，首先要破壞的不是別人或外面的東西，而是自己。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

江：阻礙絕對不是在自己的創作本身，而是怎麼讓大家都有一個共識去尋找一個共同的作法。怎麼讓大家達到同一種的...那個同一種不是大家都做一樣，而是大家都明白表演的狀態是什麼狀態，它是不是能夠扣合，也就是尋求共識的過程。那個共識不是說了大家就懂了，而是那個身體能夠共同創造一個氛圍，這個我覺得是最難的。因為那個大家的背景不同，生活環境也不同。雖然有些人是常常來這個空間混的，但大家對空間的熟悉度敏感度也不同。還有大家能給的排練時間也不同，所以在尋求一種大家都可以進入到那個表演狀態的身體感。最大的障礙就是怎麼去尋求一個身體感的共識，這個很重要，因為你的身體要跟大家有所呼應，要去創造出那個感覺，讓它不會成為一個很突兀的，好像不屬於這裡。那個障礙是說，要怎麼讓大家知道我們是屬於這裡的屬於這個表演的。每個人的節奏都不一樣，但創造出來的氣氛會覺得大家是一體的，那個一體是沒有人是被迫的，這是一個很關鍵而且困難的一件事情。那個突破在於說，一開始大家都很緊張，或者說一開始大家都不知道要幹嘛。這跟組織者找大家的狀態有很大的關係。因為他是最了解整個規則的人，他必須去通過跟每個人傳達那件事情。透過排練跟彼此之間，因為你跟大家都很熟，因為這些人是你找的，但其他人跟其他

人怎麼創作排練之外的連結。這很重要，就是回到生活本身。所以那時候我記得... 有列公約，因為你從一個都不是這個群體的人，但大家因為表演有所聚集，對我來說劇場這件事情就是非常政治的，你要怎麼疏通每個人，讓每個人去瞭解。我可以對照到的就是說像是一個公社的狀態，可是那個公社是你必須要去制定一個守則，就像大家分在同一班必須是制定一個班約，那是不同於外面社會的規則，然後必須通過這個東西去發揮想像力，所以才會說彈性很重要。

## 杜易昂訪談稿

時間：二〇一八年一月三十一日 晚上八點

地點：臺北麟光捷運站附近，杜易昂居所

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

杜易昂（以下簡稱杜）：最主要是在三樓的裝置的部分。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

杜：情況就是很 gay 啊！因為我們三樓有一個很豪放的 gay，大家也都是沒什麼在穿衣服，這樣比較舒服，我就想弄一個很舒服很軟爛的地方。現場的情況是，有鈎黑布，還有一些黃燈，那些燈是可以跟著音樂的頻率去動的，動的模式是根據我寫的程式。就是讓它比較慢、速度不要太快。還有有鋪地毯在樓上，還有幾個裸男...戶外有很多酒瓶和燈，那些酒瓶也是打破的酒瓶，把它弄在酸屋中間像廢墟的地方亮著，很爛、像貧民窟的感覺。

陳：你是如何構想這個創作的？

杜：其實就是腦袋裡面的幻想，腦袋裡面覺得什麼樣的狀況與場景很可能是很舒服、很軟，滿溫暖的感覺。腦袋裡的場景看怎麼做出來，找到那個感覺。技術層面是，用電腦去聽音樂頻率，用電腦控制燈的亮暗，亮暗是透過頻率，有時候是低頻有時候是高頻，主要是讓光的動態變成是跟聲音的動態可以在一起。比方說低頻可以只聽音樂低頻，把低頻輸出到燈光的控制器上，然後你可以決定它聽低頻的時候要亮，它要怎麼亮，亮的多快，他是閃著亮還是慢慢的亮，這些就是我在玩的東西。高頻那時候做得比較少。這些都是自動的。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

杜：就到處跑啊，就隨處走走晃晃，一個到處看看隨便走走晃晃的感覺...找樂子的感覺。有時會覺得爽時還會自己跳舞，還會拖到大家的進度，超好笑的。

就是觀眾進場在一樓，時間到了要去二樓，有設定那個過程，我就覺得”好無聊噢要幹嘛啊！”我就到處走，結果突然發現氣氛對了，我就在一樓跟二樓的樓梯中間做了一段表演。自己覺得很爽，但沒想到耽誤到他們的時間。他們就用另外一種表演的方式再把我拉進去。其實就是不知道大家到底在幹嘛。

陳：你在《神遊生活》中是如何看待觀眾的參與？

杜：像小房間就是很淫蕩，三樓就是休息的感覺。就是我想要的感覺看能不能用這樣的方式傳達給觀眾。我其實沒有想太多他們的事情，覺得就只是假日來玩一下的人。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

杜：在於它的軟爛。因為我覺得我們現在大家都超軟爛的，我現在 27 歲，我的感覺是滿軟爛的，大家好像做什麼都可以，但是也都沒有很想做。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

杜：每個空間都有一個...多層樓裡面好像每個都很小，然後有時候這邊多了一個空間出現，有時候要找到新的空間，然後他有很多特別的樣貌，在同一個距離與時段中，滿特別的。空間不會移動，人會移動到各個不同空間。我覺得其實也沒什麼特別的，大家也都做過這些事情，所以它很特別的地方是每個地方都可以變得很特別。或是它其實根本不特別，特不特別到底重不重要？就很在地，有貧民窟的感覺，應該是說包含貧民窟元素的元素的感覺，但它不代表就是這個。像是二樓就是很黑暗的空間，很冰冷，就大家在裡面互相取暖互相擁抱。有點像是在夜店裡很ㄍㄨㄥ的那種感覺，反正就是想把它弄得很淫蕩，所以跟一樓感覺很不一樣。還有一個地方感覺是很冰冷的，有個女生一直在舔牆壁。因為空間很狹小，又有很多小空間在裡面，從窗戶看進去空間裡面有閣樓，牆壁有時候還會破洞，你可以從洞裡面看到另外一個人，可以跟空間裡面的人玩。有點像是電影場景會發生什麼事情一樣。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人生活經驗的關聯性？

杜：二樓那邊就是很像我們之前在海邊一樣辦趴玩的感覺，有點情慾有點暴力，還有點無知，有點開心，有一點點狂喜。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

杜：就是我自己沒有辦法把時間規劃好，有時大家是很認真的在做這件事，我覺得如果要把事情做好，就會變成說會影響到一些事。突破就是溝通啊，應該那時候有很多人覺得我超雞掰的。

## 李玟瑤訪談稿

時間：二〇一八年二月二日 晚上七點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

李玟瑤（以下簡稱李）：最主要的其實分成兩個部分：一個是身穿金銀童子裝，是引路人的狀態；還有一個是在這個空間裡面的我。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

李：印象中比較深的，就是在銀子的角色中...算角色吧！比較多的時候是跟觀眾一起在觀看，多多少少會做到一些導引他們在參觀的這件事情。雖然隨時隨地會有事情發生，通常還是有一段時間哪個地方會有事情發生的。不太會有說話的時候，裡面除了有特定的臺詞，大多數都是用眼神跟動作去跟觀眾交流的，也不會有過多的接觸。比較類似於不是我請他們看，而是跟著我去看，也都只是我一種引導的方式。然後，我覺得有些時候是在示範在這個空間裡怎麼做自在這樣子。我到後來創作結束的時候很常回想到有一次，是在晚上的場次，我就是到頂樓外面，去到別人屋頂上面，外面也是有佈置，我就躺在輪胎上面看天空，有些星星。那時有一隻白色的鳥飛了過去，沒有很大就是小小鳥，但翅膀很明顯這樣，飛過去。就覺得天啊！好浪漫，自己在心中覺得很浪漫。

我自己另外回到自己的角色在這個狀態，就是脫掉銀子裝變回李玟瑤的時候，我比較常做的是跟衣服之間的互動。會在身上穿很多很多的衣服這樣子，把自己埋在衣服堆裡面。回到自身就是變成是我自己在空間中找到一個我自己自在的地方。

陳：你是如何構想這個創作的？

李：與其說是構思，那時候比較都時候是直覺式的去決定一些物件，試著跟它們發生一些事情。也不是一開始就想好要做什麼，而是當那個東西可能發生之後，你去決定或去發現你想要怎麼跟它互動。也可能到時候是越穿越多越穿越多，



或是把自己塞進比較小的空間裡面。創作過程中到整個表演都會覺得自己是...會去挖角到自己某個部分的需求吧。需要一個小小的空間的安全感，而且是需要被包覆的。這個作品我覺得蠻奇妙就是，有很多人在參與。所以我自己從自己去做的事情沒有那麼多，我很多是去跟別人互動的。這點也滿有趣的，就是你去觀看他人正在執行的事情，去參與其中。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

李：比如說有些是技術層面上的。我們可以利用一些燈或鏡子，讓觀眾可以在那個時候去...就像那個時候我同樣去觀看著個人，同時也將我觀看得這個東西讓它有更多面向展示在觀眾面前。讓它有不一樣的模樣，給它不一樣的焦點。也有一些是在很即興的在互動中跟對方發生。好像我最常互動的是黃萱吧，好像有一次是把她當成一個支架，我在她身上掛了很多衣架在她身上。

陳：你在《神遊生活》中是如何處理觀眾的參與？

李：我覺得其實在我自己的狀態下其實是比较忽視他們的，讓他們可以是以一個自由自在的方式在這裡，讓他們有很多可以做的事情，這空間其實是沒有什麼限制的地方。在銀子這個身份反而有時候是蠻想靠近對方的，我記得有一場最後的時候，看觀眾好像很累的樣子，然後我就幫他們按摩。這個按摩結束後不管他們有沒有跟我說謝謝，也沒什麼眼神跟語言的交流，而是很直接身體的觸碰。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

李：空間感吧！本身就是位於永和巷內。從一開始進去的路程就讓人就充滿想像。它就是一條拐彎抹角的小巷子，到了房子裡面之後空間又非常多。爬上樓梯就會有小房間，上面還有一層小閣樓，外面通出去還有一個戶外空間。本身這個空間就讓人充滿想像。有一種柳暗花明又一村的感覺，發生甚麼事情都蠻不奇怪的。每個空間的布置或狀態都蠻不一樣，都會有一些靈感。在一般的表演當中你一定需要觀眾，其實在神遊的狀態裡面沒有觀眾你還是在那個狀態裡面，還有那段時間我們生活在那個房子裡面的模樣。就算我們只是在走路、停駐不動看著

某個東西，不管有沒有人觀看的情況下，蠻在一個意識的流動。這時很不像人的實際作為，很像你腦子中的意識在想甚麼，然後它就在做什麼。比較像是類似喝醉酒的狀態這樣子，雖然我也沒有喝酒，但是就會進入一個丐一尤、丐一尤的狀態。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

李：空間是有一個家的感覺存在，雖然居住的人都是滿神秘奇妙的人。視覺上的東西一直在改變的。而且比較跟一般劇場不一樣，這些東西是其實是可以實際觸碰的，或是身在其中，而不是像戲劇演出舞臺上要換景。因為它們是一直一直在酸屋裡面存在著，所以觀眾就會有選擇自己比較喜歡的空間，就像有些人明明知道樓下有事情正在發生，觀眾還是會選擇自己想要去的地方。或是有些人會去找一個安靜的地方待著。因為空間中有很多小小的不同，連觀眾也會有他自己的選擇。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人的生活經驗的關聯性？

李：這是一個不太道德的空間，在這邊做的很多作的事情並不是我在日常生活中我會去發生的。但好像就是好像實際在這個空間參與跟當下感覺去行動之後，就好像連結到日常生活中你潛在的慾望或想法。某一刻你會在這個空間中你感受到。可以跟一般戲劇做對比，在一般戲劇的情境中，那些東西會比較有關係的存在。例如你跟你的朋友或情人甚至陌生人之間發生了些什麼，這些東西都是在一般戲劇中出現時你可以去連結很多你的過往經驗。可是在神遊當中我的部分是比較少的。比較是你幻想中的模樣吧。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

李：我覺得一開始大家要一起去作一些事情的時候，一開始會比較難去...我覺得調頻的過程比較困難的。一開始都會專心地做你自己要做的事情。當它實際上同時發生的時候，你還是多多少少要有表演上的意識去避免太大的衝撞的，整個表演還是有一個它自己的流，沒辦法一直處在很高的狀態，或毫無作為。在那個空間裡面雖然大家做著各自的事情，彼此的關係跟感覺還是很敏感的，時時刻

刻感覺到其他人，去意識到自己跟他人你才可能會發生事情。不去互相打擾，讓大家在一個很好的狀態完成自己的事。當其中有人狀態比較重的時候，你會感覺到自己跟其他表演會受到影響的，連帶沈重的狀態會一起被扛下來。就是你要去意識到自己當下在幹嘛，去意識到當下身邊的空氣是什麼。打開更多的意識，也不能完全的沉溺你自己的狀態裡面。

## 宋偉杰訪談稿

時間：二〇一八年二月二日 晚上八點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

宋偉杰（以下簡稱宋）：我覺得《神遊生活》裡面一直都是有一種，大家都在創作自己的東西，可是它又可以合在一起的感覺。應該會回到最一開始跟這個群體相處的時候會拉出自己的定位這件事，也會慢慢察覺自己在這群體裡面有一角色性的定位，會讓自己開始開始形塑出一個跟這個空間的狀態。我不知道你是否有意，但那個時候會感覺到每個人會被分配在一個位置上。那個位置並不是透過指令給予的，而是每個人會創造自己的空間，對我來說這是最主要創作的感覺。就是你會開始形塑你自己的空間。我的方向會比較往某一種神性的狀態，相較之下是比較中性的，比較屬於接收者，比較聆聽這個空間跟所有人發生的事情。所以它會變得感覺沒有很主動的丟出什麼東西。是依據這個空間去改變的。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

宋：最一開始的設定是在三樓的房間跟小閣樓跟外面的陽臺空間，那是最一開始主要的活動執行的部分。通常都只有我一個人在那邊，但是有人會進來有人會出去。進來的人通常會丟給我一些東西，我會再把它丟回去。就好像一個牆壁，別人丟什麼東西來我就丟什麼東西回去，好像沒有經過什麼太多的詮釋跟改變。那是一個相較之下比較昏暗、比較像佛堂的空間，那時候的人物很像是一個仙姑或是比較宗教性的氛圍，很像是誘使大家丟出心理的什麼東西來指引方向的感覺。其他空間相較下發生的事件衝突比較多，以至於人從一樓到二樓到三樓來的時候，那是一個會讓人比較平靜的空間。

陳：你是如何構想這個創作的？

宋：最一開始是從放逐開始。從排練初期的時候一直感覺到明顯的放逐感，一開始的設定是在一樓外面門口外面要進來的空間，那是所有觀眾最一開始進到

屋子裡第一個看到的空間。可是卻要感覺自己不屬於這邊，像是被吐出來在外面的、不需要的東西。所以那個抽離感好像慢慢地發展成從一個不同的視角再看這個屋子裡的人跟這個屋子，它好像慢慢就被演變成一個相對上位的，我不知道這有沒有關聯，但它好像拉高到一個很抽離的位置。所以那時候才會往三樓最高的位置，好像跟別的樓層做切割的感覺。那時候核心的發想好像一直都是從人跟空間的相互映照開始，我自己的記憶是這樣。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

宋：因為那是我第一次參與非制式排練的狀態，是第一次。過程中比較像是一直不段再吸收，感覺自己相較於其他人而言不是那麼熟悉，或是不是對自己那麼稀鬆平常的問題。所以也會感覺到大家反芻的速度很快，交流跟互相丟接的感覺很順。可是自己一直處在需要快速接收，想辦法擠出東西，實際上卻是需要慢慢咀嚼。一直到演出的時候其實那個感覺是不見得。好像沒有一切明確的時間點切割，但你會發現之前那些擔心好像不見了。你會很自然而然地跟這個空間的人互動跟相處，就好像大家是一體的，包括這個空間也是。所以後來的感覺是你好像都不需要思考。

陳：你在《神遊生活》中是如何處理觀眾的參與？

宋：就像我剛剛前面講的，會把自己形塑成一個牆壁或是一個鏡子。有可能會基於自己對宗教性的理解，有一部分會來自於一個反射性的東西，人們接受到丟回來的東西是他們自己對於丟出去的東西的詮釋。所以我想要到不要做加工或多餘的回答。狀態會像是，你來到這個空間你可以放心地告訴我你想要對我或對這個空間說的話，或是你想要從身上丟的東西，然後再還給他們。我覺得那時候滿有趣的，那時候是我第一次遇到大旺，那時候跟我牽著手對看非常非常久，久到覺得時間過了...因為沒時間感，好像只是兩個人把心裡的東西互丟，可是他沒有任何要回答對方問題，我們只是兩個人交流，我也忘記旁邊的人看了多久。有時候會像我在陪著他們。像是有人帶著我，我們一起到外面陽臺的屋頂。那原本是有點像灰色的一個空間，它沒有那麼明確的在表演的場域裡面。我們一路爬到

外面的陽臺到別人的屋頂，躺在外面，那樣的感覺好像跳脫出這整個表演的空間跟時間。可是回來的時候又覺得我們根本又沒有離開過。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

宋：我第一個浮現在腦海的是在小閣樓，因為小閣樓就在我的空間的旁邊，它們是連通的，它只有一個通道之隔，可是它對我來說很像是一個先經過三樓的宗教感的地方，之後可以再一步進去像是僻護所的地方。好像你想要短暫的離開這一整個空間的時候，它會是這個空間裡獨立出來的僻護所。裡面的物件跟氛圍都讓我覺得很像回歸童貞，好像是要你卸下所有的東西，就只是玩玩具，當一個小孩，當一個甚麼都沒有掛在身上的小孩。那是我第一個印象深刻的地方。第二是屋頂，那是我連接外面的世界。它連接的通道是一扇窗戶，它的開關你可以自己控制。你想要出去那扇窗戶離開這棟建築物與否，很像是個很明確的象徵標的在那裡。所以我在那個空間也會看著很多人，因為外面的世界很髒亂，那時候有下雨有木板木屑、未經處理的傢俱跟各種石頭小沙。外面的空間相較之下是非常混亂的地方，但又相對真實，跟我們所處的世界來說。

所以其實會一直觀察，來這裡的人經過這裡的人，會不會選擇離開這裡去外面。那是我一直在觀察覺得很有趣的事情。會離開這裡甚至帶著我離開的人，都有一種明顯想要追求自由的慾望。有一個女生帶著去外面曬太陽晒很久，因為窗戶只能由內而外開，那時候我們被鎖在外面，我們甚至不知道時間過得多久，這場表演有沒有結束，裡面發生什麼事情，我們都無從得知。那個空間好像也變成我們的空間。我們嘗試過大叫，嘗試過敲門，嘗試過各種方式都得不到裡面的人的回應。可是那時候感覺卻不是害怕，我們兩個人經歷了一段冒險，非常有趣。我們也相信會有人找到我們，事實上也是，有人找到我們。我覺得那個跟觀眾互動經驗蠻有趣的。我們其實就是在聊天，走回來的路上發現門被鎖住時我們都覺得太好笑了，因為看得到裡面，但看到三樓完全沒有人，那個時段已經將結束，一切超荒謬，我們就在那邊笑邊叫。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

宋：我覺得從最一開始，這個空間就是創作者的一員，它一直讓我感覺不只

是我們在丟東西給它，而是做為這群人、做為跟這個建築這空間我們一直在交互影響著。我不知道是否我們一直丟東西給它然後它反饋回來，好像這個過程是一直不斷在交互的。所以它很像演出的表演者。我映像深刻的是，有一次你好像說了一句話”整理房間是很重要的一件事，就好像表演。”那時候我覺得，對！我在這裡看到很多改變空間不只是改變空間的例子。就像是把門拆掉的廁所，它一開始困惑我很久，可是後來發現這些建築這些物件的營造或是拆除，他都會很直接性的影響到這空間的人跟所有物。那是無法言喻的感受。跳出來說，我是真的很喜歡酸屋這個空間，它一直讓我感到一種好像想要營造成跟這棟建築外的世界隔離的僻護所。可是你進到這個空間又讓人覺得這裡就是這個世界真實的樣子。而且你會覺得很舒服，它讓你覺得很 chill、很放鬆，所以好像形式上是隔離世界，但其實你來這裡又好像在入世。這是讓我覺得最特別的地方。我不知道究竟隔多久沒回來了，但我現在回來還是覺得很放鬆。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人的生活經驗的關聯性？

宋：我記得我那時候說過很多次，感覺很矯情，我記得我一直跟你說謝謝你。那是兩年前吧，那是我最早開始參與劇場表演，剛開始接觸不同形式創作。對於我自己非常草創的時期，接收各種表演的資訊。那一次排練跟演出，對我來說幾乎是我現在之於我這個人最大的轉捩點。是真的！我覺得它打開了非常多不管是感知，或者是改變了我對於表演的理解。雖然我是街舞出身，但之於表演這件事其實吸收的還是比較學院體系的東西，畢竟我是臺藝開始長大的。就好像是好像是人喝了死藤水之後這樣，你好像感知是被發掘被打開。這些東西本來就存在，只是某一部分你把這些東西都關掉了。包括我那時候最大的感覺就是人對時間感跟空間感這件事情。我原先都是處再睜一隻眼閉一隻眼的狀態，好像很少人感知能力會放大打開到參與在其中。這是我第一次覺得被打開。包括時間不只是我們現在所制定的時間裡這件事。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

宋：第一個遇到的阻礙是，我跟你最早開始還沒這麼熟。我記得那時候我們也沒有到認識非常久。我一開始進來是導助的身份，那時候會有位階的想像存在，

包括職位分工及上對下的關係，或是權力位階，有一些既定的印象在裡面。這個東西有時候必須要拿著，有時候必須要拋掉、克服。因為那時候很小，對於這些東西沒有辦法很快速理解，或是取其輕重。會造成我一開始很緊張，會有所焦慮或不確定感會非常重。當然後來的相處過程、排練的過程這個東西就慢慢地消除掉。比較有趣的是，有一次排練你就突然說”現在就來羞恥心訓練吧！”，大家就把衣服脫到不能脫為止。我記得我那時候還是脫到剩內褲而已，我那時候第一個反應是”What the fuck?!”。是還滿幽默的感覺，但從這個例子或諸如此類的事情，會不斷衝擊我現在當下的價值觀，那應該是我需要花時間克服的東西。所以後來演出的當下，我也是穿性感內褲。真的超幽默的，我還有被觀眾吃豆腐。我到現在都不確定知那個狀態是不是有克服，那可能是基於我自己本身性格被形塑的時候，對於身體…男生的身體、女生的身體，身體這件事情之於我是什麼？其實我一直到大學以前一直對身體的問題非常保守的人。一直到大學的時候我人生第一次性關係是被強暴，那一次被強暴的過程有影響到我對身體的認知的崩壞跟重建。一直到現在，就像我現在是一個表演者，我有時候也會用身體當籌碼或玩弄的符號。所以我覺得我到現在都還在跟自己對話這些事情，嘗試理解我到底要選取甚麼樣的東西，所以這個問題我好像還沒辦法回答。



## 李本善訪談稿

時間：二〇一八年二月五日 晚上八點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

李本善（以下簡稱李）：最主要創作的部分就是表演，最主要負責的就是金銀童子的迎賓，一開始在巷子口迎接觀眾的部分。進到酸屋裡面的話就是，有點像是照顧者的角色，看哪邊需要幫忙就幫忙。到演出中後段有說一段《鬥陣俱樂部》的臺詞。主要是這樣。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

李：一開始金銀童子的部分算是整個表演的開頭，我跟李玟瑤感覺有點像是浦島太郎的海龜，或是就像愛麗絲的兔子，就有點像是帶領觀眾進入酸屋那個世界裡面、《神遊生活》的世界裡面。一開始就像領航員的角色，我們兩人的狀態好像決定了整個演出的調性，一開始還滿嚴肅地在前面做引導。演出中有蠻多在鬧或是開玩笑的部分。就是我們一開始是嚴肅的狀態，那個狀態是滿收斂起來的。可能一開始觀眾都在聊天，但我們開始引導時觀眾都會閉嘴，開始被我們從那條街口帶領到酸屋的《神遊世界》裡面。我覺得這條路蠻重要的。是愛麗絲夢遊仙境的感覺，進到這裡面的感覺。

陳：你是如何構想這個創作的？

李：因為一開始我們被分配的物件是要穿金色跟銀色的緊身衣，穿上去後就有點像精蟲跟淫蟲。那感覺就是造型蠻變態的，但我們是蠻嚴肅的對待這個物件。前面我們不苟言笑的想要怎麼做一種引導。後來我們有用一個很大面的鏡子，鏡子它有一種到奇幻世界裡面的感覺。比如說很多日本怪談都會掉到鏡子裡面，或是鏡子裡面的我突然活起來。我們一開始把整面鏡子對著觀眾，所以觀眾在前進的時候是看不太到前面的路，只看到鏡子裡面的自己。感覺在那個過程中是一步一步的把他們帶到不知道會去哪裡的地方。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

李：就是打醬油吧！到處混。這個演出基本上真的是蠻自由的。除了被分配到主要的段落以外，像是引導，引導進來的時候一樓會發生一些事情，或是有人會上二樓，所以這時我們一開始的主要任務就結束了，就會到處看哪邊需要幫忙就去幫忙。其實也不是幫忙，就是看我們想去哪就去哪。就是在一個跟其他人的創作，有直接打架的情況底下，也許去加入觀眾，也許去強化其他人的表演。但有時候也可以跟其他人的表演有一些衝突，也沒有關係。像我通常都是引導完觀眾後去二樓的小房間休息，或是躺在那邊滾來滾去。其實還滿看我想幹嘛就幹嘛。但就是順在一個氛圍底下。

陳：你在《神遊生活》中是如何處理觀眾的參與？

李：其實我覺得基本上觀眾都有一個基本的 sense，他們來看這個演出就會有一個基本上知道他們可以隨意地走動。但我們還是有做一個引導，所以基本上不會看到觀眾只坐在一個地方不動，如果有的話也是他們故意不走。他們是有意識地在行動，所以我覺得好像這個演出很重要的部分是蠻尊重觀眾的意志。當然我們有一些固定要發生的事情，但不會硬要觀眾做。或是我們會故意跟觀眾產生衝突，不是說他一定要走到那，可能是我們現在覺得他這樣很北爛，所以給他有一個關係上的互動。跟觀眾的關係，因為我覺得大部份他們都很知道自己要幹嘛。要嘛順著我們帶，要嘛做他們自己要做的事情。可是我覺得基本上還是在跟觀眾做一個介紹吧，就是介紹這個空間，引導他們進到這個空間。例如在每個空間我們都會安排一些事情發生，就介紹這個空間發生什麼事。最後其實到演出結束我們也不會硬要觀眾離開，因為還滿多場次的觀眾後留到下一場。所以其實就是一個平等的關係。因為一般的戲可能就是演員在演，觀眾在看，關係其實還滿對立的。某種程度上好像是說演員比較大，像是我要告訴你某些事情，你只能看也不需要做出什麼反應。但我覺得《神遊生活》中表演者跟觀眾之間的關係還滿平等的，就是互相尊重。如果他們不尊重我們，我們也會不尊重回去。整間房子大家都是自己人，團結力也是很夠的。記得有一場外面的人開車跟觀眾發生衝突，然後到巷口還有警察來。但不管是酸屋裡面的表演者或是觀眾大家都是超級一致的，

後來那個鄰居隔天好像還有進來看我們在幹嘛。大家的氣氛是很一致的。講到表演的話一般劇場會說這是參與式的表演，但基本上《神遊生活》中的表演是整個房子，這個空間原本也不是給劇場表演用的。觀眾其實基本上也還滿自由。我們會有自己一個表演的狀態，在這個狀態裡觀眾也不太會去打擾，不會去互相干涉。他們會知道你是有一個表演狀態，但也有時會知道你不是在表演狀態時會想跟你聊天，在某個程度上其實都 ok。但我們進到表演狀態的時候，如果他們干擾時我們也會犯回去，或是讓他們知道這不能干擾。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

李：我覺得是跟空間的關係，因為酸屋這個房子本身整個結構很特別，因為它有些樓中樓跟閣樓的空間，它的頂樓打開門就可以踩在別人的屋頂上。就覺得他在整個空間的格局就滿藝術的。這可能跟以前房子的結構有關係吧，就以前臺灣人的房子都亂亂蓋，你要什麼空間他就蓋給你這樣。所以因為這樣整個空間還滿特別的，會影響到我們在安排表演時會得要配合這個空間。所以不像一般劇場演出時要搭建一個舞臺或空間在裡面表演，《神遊生活》它本身就是一個舞臺，可以給我們什麼東西或我們要怎麼用，對我來說創作有趣的地方就是跟空間的對話。比如說在哪邊我們只能怎麼用，我們就是用了空間。我們會有物件，但我們不會在那個空間裡面搭一個布景或改變原本的樣子。所以我覺得表演本身是在跟空間對話。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

李：比如說像廁所沒有門！這件事情也滿好笑的。但是它當然不是原本就沒有門，是我們後來將它拆掉的。某個程度上我們的確也改變了這個空間，比如我們把門拆掉廁所還是廁所，我們還是只能在廁所尿尿，不能在客廳尿尿。在物理上我們不能改變空間原本的樣子，但我們可以藉由一些物件或是一些破壞改變空間中的感覺。當下對空間的感受的話，我自己是沒有負責到奇怪的空間，例如閣樓，我自己負責的是從巷子走進來。我覺得對於《神遊生活》的表演來講，它的表演空間不只是酸屋本身，戶外的空間也是很重要的一部份。基本上酸屋滿隱密的，從巷子進來還要轉幾個彎，那個巷子的感覺很像是要走進奇幻世界裡面。

近來裡面之後又有一個小的陽臺，再進來整個空間裡面。所以好像這個空間包括外面的巷子都是整個表演的一部份。酸屋是活生生的，它的空間可大可小，可以是很小的奇異空間，也可以是包含外面的路。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人的生活經驗的關聯性？

李：幽默感吧！因為人蠻多，十多個人，主要就是你嘛，因為這個空間是你的空間，掛名也是掛你，所以你的狀態好像比較嚴肅。但包括我、杜易昂或是江源祥還是保有幽默的狀態。你一開始好像抗拒某種搞笑的感覺，但這個搞笑不是廉價的搞笑，是一種幽默感。有一次我、杜易昂和江源祥還在客廳打手槍。最屌的是那時候根本沒有觀眾，我們只是想試試看在表演時打手槍。像我們常常在做裸體表演，反而是在表演時沒辦法勃起。不知道為什麼平常滿容易勃起的，但表演時卻沒辦法。我們三個就坐在客廳的高處，想要試著讓自己勃起。這個就是很幽默，因為我們不是為了給觀眾看，而是自己想做個挑戰。而且打到一半江源祥還放佛經，就覺得滿巧一尢的。我們打了五分鐘到十分鐘都硬不起來，後來是觀眾陸陸續續的下來，他們也覺得還滿幽默的。我們是自己在一個滿安靜的世界作這樣的事情。對於我自己也有在表演戲劇，所以看待生活時會想每件事都保有幽默感，或是有不同的角度。當然我覺得我們都是以一個很尊敬的心在看待表演。但適當的幽默感是很重要的，不是說打手槍就是不尊重這個表演。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

李：好像比較是跟大家的調性吧？像黃萱一開始都還滿ㄍㄧㄥ的，我們還有做羞恥心練習，讓大家對表演的感覺或空間的感覺比較統一。羞恥心練習就是看你能脫到什麼程度，像黃萱就有漸漸的減少衣服，後來做錄像的時候還幾乎全裸。她自己也有說跟參與《神遊生活》有關係，所以我覺得大家都是彼此突破一點點ㄍㄧㄥ的東西。還有在小房間裡滾來滾去，這對我來說很重要，好像是找到大家的調性。那時候是不知道該怎麼發展下去，就決定在那裡放個音樂，大家穿得少少的，大家都在交融的感覺，頻率比較一致。最主要是它不是一個戲，沒有一個角色，很多戲都是有角色的，你要去找到那個角色，而劇本都是劇作家安排好的，所以你只要演那個角色就好。所以《神遊生活》不會因為大家背景不一樣調性和

不起來，因為它就不是一個文本，也沒有很明確要跟隨的東西。所以重要的是在表演中找到彼此的平衡跟規則。其實前面一兩個月發展的這些事都沒有用上。我還做了一個墨西哥卷餅，結果都沒用上。但這就很重要，就是大家彼此丟出物件，然後彼此看看想要如何發展成什麼模樣，達到一個平衡。這是前面跟整個演出最重要的。有一次你還對杜易昂生氣，那時候大家還沒找到一個共同的規則。但找到規則的意思是，我可以知道規則在哪裡而我故意打破它，而不是不知道規則所以出錯。這個演出很棒的地方是你要找到一個規則，但不一定要遵守。但是你知道我是故意不遵守的，其實我是知道我想要遵守或打破，那個自由度是這個演出很棒的地方。有一種危險感，對於這個表演你很不確定也不知道別人要出什麼招。所以最難的是要彼此知道要出什麼招，然後在一個平衡的狀態下。就是繼續前進把它完成，因為很長也不知道什麼時候要結束，但大家就會知道該收了。這沒辦法用劇本去規範，而是大家用感覺去體會。而且那時候整個酸屋都沒有時鐘，唯一的鐘都被亂轉，根本不知道現在是幾點。進到那個奇幻世界的意思是那個地方沒有時間感。

## 許鈺羚訪談稿

時間：二〇一八年二月六日 晚上七點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

許鈺羚（以下簡稱許）：就是一個穿紅衣服的女性，然後它在不同的空間有分別不同的幾個部分。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

許：我記得的是觀眾進來的時候我藏在二樓，然後開始跟那些躺在地板上的人，一起做一個被動的，疊在一起的在地上動的動作。然後裡面的人，包括我，會逐一到下一個我們指定的地方去。我的部分主要的在樓梯的地方吧，去做一些事情。運使用道具因應觀眾的動態去做一些事。

陳：你是如何構想這個創作的？

許：當然就是抓幾個點做，大部份知道要做什麼的時候。現場找到可以跟觀眾做一些事情就去發展。我有一個稿是貼在一樓跟二樓的樓梯的牆壁上，我可以對著樓梯往下的方向唸。還有那邊有一個鏡子，我好像有被分配到口紅，它可以在一些光滑的表面上，例如櫃子的鏡面跟玻璃都可以做一些事情。我越到後面越可以走來走去，可以進到樓上的空間，或到一樓去，或到其他樓層去找其他表演者。那時候是在二零一六年四月之後，那時候我剛剛結束三個月在酒店的工作，所以那時候我想說是一個恢復期，因為那個工作會讓我比較少時間在創作、讀書還有自己本來要做的事情上面。當然《神遊生活》是一個創作的機會，我沒有辦法很進入到創作的狀態，只能依照當時生活狀態的慣性去處理這個腳色。例如說剛剛講到的口紅，這都是一些符號。還有我寫了一個文本，那其實是有一次彩排後給大家的一個作業，寫一段東西，那後來沒有用到。可是在現場有時候我如果看到它我會唸。然後在房間的時候可以給身體一些設定，例如說我可能同一個時間只用身體某一部份的肌肉去用力，畢竟像這種沒有受過什麼訓練的身體還是比

較難去做出一些好看的東西，所以只能在這個身體上面加一些規定。還有當時把《國際歌》背得很熟，因為最後要唱。我不太會去用比較大的道具，比較是用好玩的，例如有個東西可以轉一轉發電當手電筒用，還可以聽廣播，就是這種小的東西。但其實他表演時動作做起來並不是很好看，因為太小了，看不出來是在幹嘛。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

許：就是每次約集合的時候到，做集合的時候作指定的練習。

陳：你在《神遊生活》中是如何處理觀眾的參與？

許：被動積極。就是說基本上沒有在鳥別人在幹嘛，但是我要去做一些我本來設定好的舞步。但是我看到觀眾在某一些位置或點上的時候，也可以去補那個場上的空間。但基本上應該是沒有管觀眾在幹嘛。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

許：它選的空間本身很特別。然後它有角色但沒有劇本，角色是指它比一些行為的設定又還多一點，它不是很聚焦的說我要具體的描述一個人他是怎麼樣，在這個設定中它會讓那個人物有特定的符號，像是金銀童子這種的。它還是有一個形象的符號，但不是說很具體的人物或是故事。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

許：如果沒有在這種類型的老房子裡面可能就沒有辦法做《神遊生活》。後來黃純真有做類似的東西，但以那件作品為例的話，他是在宜蘭獨棟的別墅裡面，他的狀態跟永和區的老房子還是不一樣。雖然都是獨棟，格局都是比較老比較奇怪、上上下下，有二分之一樓中樓奇怪的格局，但是酸屋是更少，它會讓表演給觀眾看的人在密集的狀態中。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人的生活經驗的關聯性？

許：就是以我那時候生活慣性跟狀態為模板去做的一個角色…假設說這是一個角色。某部分也是一種侷限，我那時候能做的事情就是這樣，所以就是角色也就是長那個樣子，就是平常生活習慣的樣子。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

許：不知道要做什麼，就是沒辦法做出好看的畫面。沒辦法突破，就看著辦吧，我也沒辦法。



## 林心詞訪談稿

時間：二〇一八年二月六日 晚上八點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

林心詞（以下簡稱林）：我這次《神遊生活》只是我參與的一個夾層而已，對我來說它只是一個夾層。應該是說這是我一個系列的作品中其中一層，然後因為我選了這個空間，那在這個空間裡中間的一個模糊地帶的，算空間又不算空間的地方，我在那個空間裡試著去做一長系列的作品。因為他有一個發展的進程，所以剛好在《神遊生活》的時候我試著把它封起來變成一個有點...其實那對我而言是個有點侵略性的空間，因為我在地板上放水，還有針。我雖然是赤裸的好像看起來沒有防備的狀態，用跪姿去幫人把襪子脫掉，但其實是用一種看起來好像無害的方式去迫害別人。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

林：因為外面有封一個透明的膜，所以外面其實可以看到裡面。但是會覺得”裡面到底在幹嘛？”會不太想進去，所以大家都在外面觀望一陣子。然後我就會突然爬到門口，用跪姿去把他的腳搶過來，強行脫下他的襪子，所以他其實是一種很驚恐的狀態。那在《神遊生活》前面的表演過程中，大概會是一個比較冷靜，或是一個看大家在自己狀態內的，反而是好像觀眾是一個區隔開來的狀態，可能可以想介入也可以介入，但不一定會介入。但對他觀看的感覺應該是一個有點距離的，但到我那的時候我是突然穿過去攻擊他，對他也是一種攻擊，對我而言也是一種攻擊。只是我用一種看起來好像很沒防備的樣子，但是是攻擊的。所以我覺得我的這個地方是一個情緒上面的波動的轉捩點。然後到三樓這邊又是算滿 chill 的感覺的地方，上面有一個妖豔的女人在那邊。其實剛好有點接到我這邊。但是我覺得觀看的情緒在這裡會是有一個大起伏的。雖然動作可能很慢，但就心理上是滿強烈的。

陳：你是如何構想這個創作的？

林：其實我一開始的時候就是希望可以帶著這種形式去，算傷害嗎也不算，但就是強迫別人，然後也有點恐嚇，因為就是逼別人在水裡赤腳又有針，他可能會覺得不知道會不會有針掉下來之類的。因為它就是一個系列的作品，所以它就是一直從第一個作品慢慢地長出來，它是有一定的脈絡，它是很長的，其實跟《神遊生活》沒有太大的關係。這個脈絡就是我選了藍色跟紅色兩個顏色，水跟火兩個元素。然後我試著將他們兩個融合在一起。是一種很曖昧有衝突但又和平相處的狀態。緩慢而平靜，但是又掠奪。又舒服又不舒服，又想要又不想要。這樣的狀態。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

林：其實我在《神遊生活》裡面的感覺，我自己覺得我跟其他人感覺很不一樣。我覺得他們好像會彼此試著連絡彼此，可能會彼此說話，雖然是單一個字，但是他們是在說話。或是彼此接觸，不管是眼神或是肢體。但對我而言我一直都是用旁觀者的角色去看這些...不管是演員或者是觀眾。對我而言我好像是在什麼樣的時間軸裡面踏入了一個切片去看待大家。

陳：你在《神遊生活》中是如何處理觀眾的參與？

林：我都是強迫別人參與。有的觀眾可能會在我的後面跟著我之類的，他也沒有做什麼特殊的動作，只是跟著我。我就做自己原本的事。有的時候我可能會，很高的地方我碰不到我會找觀眾幫我用。主要的互動應該都是剛開始的時候我去掠奪他們吧。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

林：我覺得這個作品最特別的地方是一個...我覺得我會用一個人來形容它，他感覺很像是一個，它搞不清楚世界長什麼樣子，不知道怎麼走，但是眼神充滿了光芒。然後它就自己沈溺在自己的世界裡。但它還是走的很大步，可是不知道是往前還是往後或是亂走之類的。不過不管走去哪裡都沒差。不過那個狀態很快

就會過去了。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

林：對《神遊生活》而言，因為從一開始就是一個居住空間，真的有部分《神遊生活》的人一直長期居住在這裡的。它一定是到處都有這些人的影子。但這個影子，跟我剛剛說的《神遊生活》如果是一個人的話，它就好像是皮膚。空間像是一個人的皮膚。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人生活經驗的關聯性？

林：我覺得跟每個人的生活都很有關聯，因為在這個環境每個人都是好像一個旅居的狀態。那我覺得它好像每一天感覺都一樣，但其實...這種感覺就好像看一本書，你可能一年前看，你後來又畫了重點，之後過兩年再看這本書你會發現你畫的重點是完全不在重點上的重點。就好像每天都在過同樣的日子，但是其實你一直過下來就會發現，這些重點都不是重點。你就會一直發現新的重點。雖然你看的是同一本書，過的都是同樣的日子。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

林：最困難的阻礙是我覺得，很不滿意自己吧。這應該大家都是這個答案吧。我要努力向上。我不滿意自己的全部。

## 黃萱訪談稿

時間：二〇一八年二月十二日 晚上十點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

黃萱（以下簡稱黃）：沙發人。在客廳中扮演一個沙發，然後不斷的靠著牆壁維持一個沙發的形狀，但那個形狀其實非常的耗體力，當我支持不住的時候就會往下滑。然後我就會再爬起來靠著牆壁，一直不斷的重複。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

黃：我一開始是在一樓的客廳裡面。在扮演沙發人之前，我會有個像是工作人員的角色。我會穿著睡衣，當觀眾按門鈴時我會一一幫他們開門，讓他們進到現場。在所有觀眾都進來的時候，會看到一個空曠的客廳。我是裡面唯一的人、唯一的表演者。但他們可能也不會意識到我是表演者，可能會覺得我就是幫忙開門的工作人員。他們可能期待的是，從另外的窗口會有事件發生，或是有其他人進場、其他東西進來的這個部分。但是接下來我就透過一個換裝的過程，讓他們發現我的身份好像轉變了。然後我就換上沙發的布墊，靠在牆壁上，重複執行沙發人的過程。前面帶他們進來的金銀童子會變得有點像是...因為像李玟瑤會放音樂，或是放一點文本，這幾個元素就會共同形成一個表演的片段。我們是一起這樣去完成的。

陳：你是如何構想這個創作的？

黃：單純就沙發人來講的話，它其實一開始是一個攝影作品。我去想說如何跟空間產生關連這件事情，我要做什麼會非常取決於空間。在空間中做的任何事情都可以跟空間產生關聯，這個關聯是，你換了一個空間就會產生不同的關聯，這是很正常的。那如何是依照這個限定的空間去跟他有一個對話。我那時候覺得通常大家客廳裡面都會有沙發，那我就扮演成沙發，以沙發的視角來觀看這個客廳。就是把原本這個物件換成一個人。然後我就縫製了一些布墊與抱枕，塞一些

東西，穿在自己身上。把原本的沙發移走，坐在它的位置上，拍了一張照片。後來你來找我做這個表演之後，我就開始思考如何把這個靜態的東西變成動態的現場。如果它發生在現場又是一個動態的話，又會是一個什麼樣子。因為《神遊生活》也有在創作論述中提到城市漫遊者，我自己覺得很像是社會邊緣人。其實社會邊緣人就是會帶有一點痛苦的情緒，又好像非常的疏離。大家平常知道有這群人，但會選擇去忽略或是不去注意他們。大概有這些情緒在。後來你也有給我一些建議，我覺得或許它可以不斷的重複落下。因為我們發現它維持一個動作會需要非常大的體力跟勞力，也許可以拿這個體力當作是這個創作的出發點，然後跟擬物這個東西，是靠體力支持然後不斷跌倒再站起來。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

黃：我記得那個時候我自己滿卡的一個點是，你有叫我尖叫。說滑下去的時候也許可以配合一些情緒的發洩讓身體感更強烈、讓人更感受得到。可是我那時就很卡的是我叫不出來，叫會對我來說變成一種很假的事情。我想像中會有一個”叫”的範本在。後來你跟我說不一定是哪一種叫，可能是隨便發出的聲音都好，那就是一個發洩。如果只是一個發洩的話對我來說會比較自然一點。延伸到後面，我記得我有問過你說，其實有時候真的滿想笑的。就是進去那個狀況，自己有跳出來一點時會不知道這群人到底在幹嘛，就會覺得很想笑。我記得你那時候就跟我說，你就笑出來啊，因為那是一個很真實情緒的反應，並沒有要任何的演，或是掩飾。然後順著這個很開放的條件與氛圍下，也因為跟這邊的人...其實一開始我並不是很認識其他的成員，在這些稱之為排練的過程中開始跟他們熟識起來，開始對這個人的個性也好，或是他會做的事情，開始會有某種定調。我可能可以預期他要做什麼，或感受到他要做什麼。在這個基礎之下可能可以做一些回應。也因為對這個空間越來越熟，對這裡的物件...可能是衣架或是什麼東西，會對它有一點情緒想跟它回應，用這些物件去做現場的發想。有幾次滿特別的經驗是跟金銀童子...在客廳我們三人好像可以意識到對方想要做什麼，可以去形成一個剛好可以互相配合與接應的狀態。這是我印象深刻的。

陳：你在《神遊生活》中是如何看待觀眾的參與？

黃：在你一開始提的漫遊者的概念之下，好像冷漠是其中一個很重要的情緒，我自己感受到的。包括後來大家一起討論，是用一種看不到觀眾的態度在處理這件事情。看不到觀眾就是，可能不會太主動地去回應觀眾或是主動去找觀眾。我覺得觀眾經過我，或是在這個屋子裡面走來走去，有一點像我是美術館的展品，然後觀眾來看展覽品。他實際上不會碰到我，但我知道他在看我。或是他試圖要理解我，或是我們這個區域形成的氛圍，他在進行他的解讀。是被看的感覺，滿強的。但因為這個屋子的光線他不是像美術館這麼明亮，因為顏色跟光線的關係，又很像同時被包裹在這個空間裡。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

黃：在這個空間吧！他發生的這個場所。是一個比較崎嶇的家屋。但這個家屋又不像是一般人會住的空間，儘管它是你們之前的租屋處。對我來說這個房子本身的戲劇性就滿強的，包括它的裝飾或是裝潢。這是我覺得最特別的地方。以及沒有設定好什麼，只是大概設定幾個 cue 點這件事情。因為我畢竟不是戲劇科系出身的，我對表演或戲劇史發展的狀況是有限的想像，所以這次的參與有打破我的想像。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

黃：最大的影響應該是，因為你是發起人，你對這個空間的感情一定跟我差距很大。對我來說它不是一個在我生命中必須常去的一個地方，但對你來說這是你曾經的住處，你跟你的朋友或是你的愛人曾經一起住在這裡。情感上的差別，我覺得你們是比較重的。但對我來說我是從很物理上去理解它，例如他就是家屋特性，有奇怪裝置的空間，然後它可以造成表演者跟觀眾一種...同時在空間裡走動，地位變成有點平等的關係。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人生活經驗的關聯性

黃：我記得我是這個表演裡面年紀最小的，我是工作經驗最少，會有一種我在人生的經濟方面沒有吃過太多的苦，這是我給自己跟其他人的比較。或者是生

在一個滿健全，或是外面來看一個完整的家庭裡面。但這個表演裡面包括本善唸的臺詞，或是整個屋子形成的氛圍，跟我自己有一點不相容。我常常聽我朋友跟我分享一些事情或是有很大的痛苦時，我都會有一種無力感，他們都會覺得說你沒有經歷過這樣的事情，你沒有這個困擾，我講給你聽就只是講給你聽這樣子。他們會覺得有一個隔閡在。這其實一直是我覺得滿痛苦的事情。每個人講的故事或生命經驗都很像是在穿透我，我的確與無能為力幫助他們或改變他們什麼。這個無力感是在這個作品之前就有很強烈地感受。說有關聯的話或是感情經驗的相關，大概就是這種無力的感受吧。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

黃：它沒有一個固定的劇本或是說好至少可以確定的東西，在這個前提下你們對這個表演都有自己的想像。要如何把所有人的想像都拉到你覺得頻率對的狀態下，這是我覺得最難的。我覺得開始有變化或轉機是一次一次的練習。有一次練習是，三個小時不要講話，在這個空間裡找適合的物件，透過非常基礎的調頻率的方式，達到開始有共同的想像。當對話的頻率對了，你才可以開始給誰建議。

## 郭書豪訪談稿

時間：二〇一八年二月十二日 晚上十一點

地點：酸屋（新北市永和路二段五十二巷四弄十號）

陳孝齊（以下簡稱陳）：你在《神遊生活》中最主要創作的部分是什麼？

郭書豪（以下簡稱郭）：因為我在裡面的角色就是一個拿著相機的人，所以我覺得除了在當中成為一個表演者之外，我的創作也有屬於影像的，然後我看到的。其實我那時候最關注的部分比較像是觀眾的反應，因為我那時候有一個（相機）spotlight，所以他們在當時很混沌的情境裡面時，他們的感官都是很敏感的，當我去拍攝他們時，他們都會跟我這角色有所互動。所以我覺得很難歸類我在之中創作的部分到底是什麼。但是我會覺得觀眾在面對我時是把我當成表演者或錄影者，還是一個讓他們很有壓力的狀態的人，我記錄下來的東西都是跟這些很有關的。要說的話就是，來參與的人的一些反應。

陳：請描述該創作中執行在《神遊生活》展演現場的情況？

郭：我覺得情況是非常不可預測。你沒有辦法知道那個人...通常我們會覺得面對鏡頭時會有一個僵持的狀態，或是他可能會擺一個表情，或者是當作沒看到你，或是閃避你。但就其中有一個觀眾他面對鏡頭的時候，他有意識到這是其中一個表演的部分，所以他那時候做了一個互動讓我滿印象深刻的，就是他拿著菸，一直靠近我的鏡頭。那個當下就是有一種我們在這個表演者與參與者之間的關係有種變化，我覺得他感覺也想參與到這個裡面，所以他試著來挑戰我。最後他的菸就直接戳到我的鏡頭上面，那當時我沒有閃避。那個當下對我來說是滿特別的。因為我會覺得他也參與到了整個表演裡面來。

陳：你是如何構想這個創作的？

郭：那時候也算是一個意外吧。因為我沒有做過表演，我還記得那時候我在討論時你還一直問說我到底要不要演？因為我要記錄嘛，以往來說我在酸屋大部份的生活都是在做記錄的部分。結果聊著就突然想到說，如果有一個人在裡面拿



著相機，也在裡面走，其實也滿有趣的。我覺得那時候很有趣的是，你會發現在任何場合有一個攝影師的時候，他也會是一個那個場合很重要的角色。他沒有辦法像是監視器一樣，你看不到也感覺不到他，可以沒有壓力的做一些自然的反應。當有這個人存在時，你會發現在這個場合裡面他也是其中的部分。他已經不再是只是記錄的人了。我覺得如果要說怎麼夠想創作或角色，我覺得有點算是誤打誤撞吧。聊著聊著我們就做了這樣的嘗試。也讓我發現了一些以前沒有意識到的事情，可能你知道但沒有意識到。

陳：你除了呈現最主要創作的部分，其於都是如何參與在《神遊生活》的展演中？

郭：因為我們有四個主要是經營酸屋的人，所以在過程中我們彼此聊的東西很難區分。因為我覺得大家都有每個人的影子在。無論是當初你構想什麼或我構想什麼，我們一定都會有打架的地方，而且它通常都會交纏在一起。這比較是當初構想表演的部分。另一個部分我參與比較多的像是，跟每個非酸屋經營者的談心吧。因為你那個時候的角色比較像是一個監督或導演，所以基本上你給大家的指令或安排是大家得去遵守的。因為這種東西你不一定能夠告訴他們做這件事情你想要發生什麼樣的反應，或是你預估的，或是你不可預估的。但是你覺得這樣可能會有趣，或可能讓人害怕之類的，但你沒有辦法告訴他們。所以他們有時候會在做的時候很困惑。可能有點像是黑臉白臉的白臉吧。像中途有些人也是搞到很難過，這時我會試著跟他們說這樣子做我們的想像會是什麼，我們希望可以創造出什麼，這個大結構下每個人扮演的角色又是什麼樣子。我的意思是說這種參與的方式依然不知道該怎麼去歸類，可以說是從頭到尾吧，都會有我這個人在裡面。

陳：你在《神遊生活》中是如何看待觀眾的參與？

郭：這會講到我對小空間表演迷人之處的想法。因為當表演它是發生在離你很遠、你是坐在一個安全的位置上的時候，其實你就像是一個旁觀者，就像是一個網路上的ID底下的人，沒有人會發現你是誰或你怎麼想。但就像今天我坐在這裡跟你面對面時，我們的任何一個舉止都是可以被察覺的。所以我覺得大部份

的觀眾依然是不知道該怎麼去介入的，尤其當他們如果是第一次接觸到這麼近距離的表演，或是一個無論你歸類是什麼東西的時候，我覺得大部份的人其實是不知道的。我會覺得對他們來說是另一種感官的開啓。對於這樣子開啓的反應，我覺得就能看到每個人不一樣的地方。每個觀眾他們反映都是大相逕庭。如果是參與過這樣子的活動的人，他們都會互動的滿熱烈的。會嘗試想要去跟隨這些。回過頭來說我如何看待觀眾的介入或參與，我覺得像是一種可以看出這個人個性的一件事。就是他們的介入就像在表達他們的性格或是什麼。

陳：你認為《神遊生活》這件作品，最特別地方的是什麼？

郭：我覺得如果是沒有來看過這個東西的人是很難以去想像的。它最特別的地方是，所有的事情都是隨機的。說實在的對我們自己來說，表演者到底會做出什麼樣的表演，那也是我們沒有辦法預估的。因為我們都是用大架構的東西去給各位，加上我們自己對這個表演的想像，然後再加上我們對一些自己覺得浪漫的事情的想像。所以我覺得它的特別之處就是在這樣一棟屋子裡，當你自己沒有限制，你遇到的事情又沒辦法預估，這是最特別的狀態。一切都是未知的，而且沒有受限制，通常你去看一個表演時你就已經被限制住了，被限制住的那個東西叫做”你今天要來看表演”，因為你已經告訴自己我今天是來看表演的。那他們在裡面會變成這個表演的一部份。

陳：酸屋這個空間對《神遊生活》創作有什麼特殊影響？

郭：這個屋子跟這個表演是沒有辦法分離的，我們當初會想到這個表演就是因為我們待在這個屋子裡。為什麼我們會對這個空間有那麼多的想像，是因為它的格局很奇怪，它有一個三樓的小閣樓，一個很壓迫的空間，一個到底是不是客廳的客廳...這個屋子本身就有他很特殊的地方，它還有一個別人的屋頂只有我們能上去。因為有這個屋子才誕生了這個表演，這個表演只有在這個屋子裡才有一個它特殊的味道。如果我們今天把同樣的概念拿去別的地方做，可能也可以做出一個有趣的東西，但那就是在另一個地方的另一個東西。所以兩者的關係沒有辦法分開。

陳：可否敘述《神遊生活》這件作品和你個人生活經驗的關聯性？

郭：因為我就是拿著相機嘛。攝影這件事情，在生活中我就是一個觀察大家的角色，我很在意每一個人細微的舉動。比如說摳指甲、眨眼睛、看手錶，我會很關注這類的東西。有時只有在那個特定的時刻大家才會流露出那真實的自己吧！就是真正的他的反應。畢竟這麼多文化包裹在我們身上，大家本來就是外面都穿了很多層的東西，包括你的衣服。這個角色對我來說跟我生活經驗最有關聯的地方，我一樣還是在觀察大家，但我同時也參與在其中。所以當時我也意識到即便你是一個觀察者，你也同樣在這個群體當中，不是像你想像的那樣你只是在觀察大家而已。也算是我另外察覺的感受。

陳：在參與創作《神遊生活》中最困難的阻礙是什麼？你如何突破？

郭：當我們把一切都設定成未知，而指令都是很精準的時候，這個組織就會變得很散亂。要怎麼把這些東西拼湊起來呢，我們同時又不想破壞他的不規律性或是隨機性，或是現場的東西？所以我覺得在這之中不斷碰撞的那些小事是最困難的。就是你把它解決時，又有人問你”那我這時要做什麼？”你跟他說”你什麼都不用做，也可以什麼都做”。而他還是不斷一問”他到底要做什麼？”的時候，我們終於告訴他你要做什麼，我們是不是就破壞了我們自己當初的那些想像？那到頭來我們在想像這些隨機會發生的事情，我們又會有它的矛盾點在。比如說我們今天就是要做這個表演，我們在這個日期就是要這樣做，那時候大家的心情是怎麼樣，會做出什麼樣的事，它還是會被規定。在這些宏觀與微觀的矛盾點中會一直彈跳，搞到最後你會有點迷失吧。你也不知道自己到底在幹嘛。這算是最困難的部分吧，這像是你要找到一條叢林裡面的溪徑，你要慢慢地走出來，然後繞了兩圈又迷路了，又要再重新找路。我覺得這是最困難的部分。如何突破比較像是找到一個答案吧。我覺得那個答案比較貼近：我們所追求的一切自由或是隨機，它都是有限制的。它都是在一個框框內發生，如果今天沒有這個框框，它就沒有所謂的自由。有點像哲學的東西吧，我覺得這是最終找到比較貼近答案的東西。

