戲劇研究　第36期
Journal of Theater Studies
2025年7月　頁175-218
DOI: 10.6257/JOTS.202507_(36).175

曳影殘響中的喧囂諸眾
——臺東杉原灣美麗灣渡假村飯店建物中的《理想生活》*

厲復平
國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

緒論

2004年臺東縣政府透過BOT模式與德安開發公司簽約合作，於2006年在臺東縣杉原灣動工興建美麗灣渡假村飯店。施工期間，臺東縣政府對環評程序便宜行事，配合開發商擴增開發案規模，引發反美麗灣運動抗爭及多起司法訴訟案，到了2016年建物近乎完工時才停建封存。其後臺東縣政府於2020年買回建物，並於2022年10月重新招商企圖轉型營運，同一年臺東藝穗節也將美麗灣渡假村飯店建物（以下簡稱美麗灣飯店建物）納入演出場地，再拒劇團於11月間於建物現地演出《理想生活》。

在美麗灣飯店建物演出的《理想生活》引起研究者高度興趣：其一是對照現今臺灣各地的地方藝術節中諸多特定場域表演（site-specific performance）經常落入場所知識考古的知性訴求或景觀懷舊的感性訴求，而與導覽走讀或行銷地方爲伍，《理想生活》的演出是否有可提供參照之處？現地演出的場域特定性（site specificity）能否成爲演出中緊要的關鍵而非場面背景？其二是選擇在美麗

* 本文爲科技部專題研究計畫「表演空間政治：特定場域表演在臺灣與丹麥哥本哈根」（MOST 112-2410-H-024-02-MY2）之部分研究成果。感謝羅尹如、陳雅柔、曾彥婷、黃思農、王肇陽及楊子瑄接受訪談，感謝再拒劇團提供劇照，也特別感謝期刊審查委員提供的修改建議。

臺灣大學學術期刊資料庫

灣飯店建物進行現地演出，《理想生活》如何回應圍繞著現地建物的公共議題？相較於反美麗灣運動中的藝術行動介入與參與，《理想生活》對於藝術與社會之間的關聯又有何種展現與啓發？

爲回應上述兩組研究問題意識，研究者對《理想生活》的創作團隊進行訪談，並對創作的條件與歷程進行分析與研究，除了希望研究成果能與學界交流，也在論述時盡可能包含創作與演出實務的細節，期望能對創作實踐者有參考價值。本節緒論後半部簡要回顧美麗灣渡假村開發案爭議事件，並於第二節概述《理想生活》演出情形，以作爲後續分析的基礎。第三節從生產與接收兩個面向剖析《理想生活》。第三節前半部從生產面向分析，由劇團組織運作模式、創作者的共創關係等特定的生產條件，來論述生產模式如何形塑演出的型態與特質，並進一步解析創作者如何調度觀眾觀演意識；第三節後半部從接收面向切入，以詮釋研究取徑爲基底，分析《理想生活》意義的開放性，以及觀眾面對演出中的媒介素材，需自主組裝意涵，成就一種高度期待觀眾能動性的觀演關係。第四節與第五節的論述，並非要提出《理想生活》的唯一（正確）義涵，而是研究者進一步展示自身作爲觀眾所組裝的演出意涵，顯現一種積極的可能性。第四節將《理想生活》置入臺灣特定場域表演的脈絡中，論述其創作如何跳脫場所景觀化的窠臼，以回應第一組研究問題意識。第五節論述《理想生活》演出翻轉藝穗節背後的文化治理邏輯，拒絕協作官方的空間操演，更由社會運動拉出另一縱深，批判地反思建物背後的開發思維與人們對物質的支配慾望。這一節的論述也是對第二組研究問題意識的回應。第六節爲本文結論。

在分析《理想生活》之前，有必要先簡述這棟位於臺東杉原灣的建物曲折而富爭議的前世今生，這也是《理想生活》這個創作中最重要的基底。臺東縣卑南鄉杉原灣是離臺東市中心約12公里的半月形海灣，是臺東縣海濱唯一的沙灘，這是阿美族莿桐部落的日常採集與祭典活動的傳統領域，阿美族語稱Fudafudak，有閃閃發光之意。2003年臺東縣政府與德安開發公司轉投資成立的美麗灣渡假村股份有限公司以BOT模式簽約，在杉原灣的海水域場興建並經營美麗灣渡假村飯店。但是從開發之初即變更設計擴大建築量體，且刻意迴避環境影響評估程序，其後十餘年間遭到法院多次判決環境影響評估程序與建照發放皆屬違法，然臺東縣政府仍執意允許開發案繼續進行，引發各界抗爭。整起事件歷經多次訴訟攻防，直到2016年3月底，最高行政法院判決撤銷臺東縣政府通過業者環評審查的結論定讞，2016年4月21日，最高行政法院判決撤銷臺東縣政府准許業者復工的行

臺灣大學學術期刊資料庫

政處分定讞，幾近完工的美麗灣飯店才停工封存（參閱圖一）。至此，位於杉原灣附近的其他幾個類似的開發案也都放緩腳步保持觀望。[1]閒置四年後，2020年臺東縣政府提交仲裁以6.29億元的價格買回美麗灣飯店建物，2022年10月以轉型爲「文教設施」的規劃重啓招商，而2022年臺東藝穗節也以「環境劇場」之名開放這棟建物作爲演出場地之一。2023年底縣府公告由「富野華立合作聯盟（領銜：富野大飯店股份有限公司）」獲選爲合作廠商轉型經營建物，但質疑聲浪不斷。[2]



圖一、位於臺東杉原灣的美麗灣渡假村飯店建物。
照片來源：公視我們的島，陳添寶 攝影。

美麗灣渡假村開發案引起多次的抗爭運動，2011年至2013年間是反美麗灣抗爭運動與藝術介入的高峰。爲支援莿桐部落林淑玲發起的反美麗灣抗爭，[3] 2011年6月金樽意識部落[4]的諸多成員如饒愛琴、王郁雯、巴奈、拿布、逗小花（本名

[1] 在同一時期，美麗灣渡假村附近還有杉原棕櫚濱海渡假村（開發面積四倍於美麗灣渡假村），以及鬱金香大酒店杉原渡假旅館等開發案正在醞釀中。

[2] 公視新聞網：〈美麗灣開發案20年爭議未休〉，《公視新聞網》，2022年11月2日，https://news.pts.org.tw/curation/100，讀取日期：2024年7月20日。

[3] 林淑玲：〈反美麗灣之過程〉，《台灣法學雜誌》第211期（2012年11月），頁21-24。

[4] 關於金樽意識部落，可參閱阮湘芸、柯妙婷、羅倩整理：〈一起一起又自己自己：都蘭意識部落藝術家群〉，《藝術觀點ACT》第75期（2018年7月），頁32-43。史考特．伊佐

臺灣大學學術期刊資料庫

柴美玲）、林瑞玉、見維、伊命、峨冷、達卡鬧、楊宇沛等人自發進駐杉原灣。首先是饒愛琴、王郁雯、巴奈、拿布等人到杉原灣以搭帳篷的方式長期駐守，後由逗小花發起《違．離：集體藝術行動》，並以「反反反美麗灣行動聯盟」爲名開始組織行動。一個月的駐守過程中衍伸出各種行動，如伊命爲遮陽而搭建的「搭麓岸」被開展爲「寓生．搭麓岸——不要告別Fudafudak文件展」，巴奈、那布、達卡鬧等音樂工作者的「百人肉身圍籬行爲藝術」、「千人牽手吼海洋」、「不要告別．夏日音樂會」，逗小花的《綠蠵龜的故鄉》行動劇、峨冷的〈砲轟大違建〉與魯碧的〈蔓延〉裝置。[5]而多位成員也於2011年底在高雄貨櫃藝術節中，以反美麗灣渡假村開發案爲題進行集體創作。2012年夏天於杉原灣再次舉辦「不要告別東海岸：夏日音樂會」，參與的歌手有張懸、巴奈、董事長樂團、飛兒樂團主唱詹雯婷、何欣穗等人，現場沙灘上也設置「搭麓岸文件展」及〈天問〉裝置。2013年4月間饒愛琴、王郁雯、達卡鬧等人發起自杉原灣步行到臺北凱達格蘭大道的「不要告別東海岸——徒步行動」，經過17天的時間於4月20日抵達總統府前，除了舉辦音樂會，也於現場設置〈天問〉的竹枝裝置。[6]其後2020年12月「反反反美麗灣行動聯盟」爲回應縣府買回建物，再發起「全民藝起拆」藝術行動倡議拆除建物。[7]整體來說，歌謠、藝術裝置與藝術行動在反美麗灣運動中持續扮演一定的角色，在社會運動現場以藝術行動介入成爲參與公共領域的途徑。[8]

（Scott Ezell）著、謝承廷譯：《遙遠的角落：美國音樂家的台灣東海岸漂流日記》（臺北：時報文化，2017年）。

5 參閱利格拉樂．阿女烏：〈【原住民新聞雜誌670】看見不一樣的社會運動〉，《原住民新聞雜誌》，2011年7月29日，https://www.youtube.com/watch?v=B0iMgoI-CaA，讀取日期：2024年3月31日。黃瀞瑩：〈前創作、藍調搭接與臨時社群——意識部落及其之後〉，《藝術觀點ACT》第75期（2018年7月），頁44-53。李韻儀：〈「肉花花」&「違．離～集體藝術行動」——藝術關注社會的兩種肉身實踐〉，《藝術認證》第39期（2011年8月），頁78-83。

6 參閱黃瀞瑩：〈前創作、藍調搭接與臨時社群——意識部落及其之後〉。

7 台東反反反行動聯盟：〈「拆了比較省」全民藝術行動 拆除美麗灣〉，《公民行動影音紀錄資料庫》（2020年12月4日）。

8 呂佩怡提出東海岸的藝術行動是一種「生活作爲形式作爲抗爭」，是在部落「共／同」精神與「關乎山海」共同態度的前提下對在地生活方式的探詢，並以此描繪由意識部落延伸到反美麗灣運動，再到凱道抗爭的藝術／運動型態，而期間出現的音樂、展演等是以藝術開心抗爭、共同生活-創作、有機生成策略。參閱呂佩怡：《「藝術／運動」作爲公共平台：當代藝術與社會運動之間》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2024），頁165-193。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖二、《理想生活》演出於美麗灣渡假村飯店建物入口懸掛的紅布條橫幅。厲復平 攝影。

一、《理想生活》演出概述

《理想生活》於2022年11月12、13日在美麗灣飯店建物演出，每天13:30及16:30開演，兩天共演出四場。[9]研究者觀看的是11月13日13:30開演的場次，當天

[9] 《理想生活》演出情形的影音紀錄可參考臺東藝穗節：〈2022臺東藝穗節__《理想生活》2022 Taitung Fringe Festival《Yet to be》〉，《臺東藝穗節YouTube頻道》，https://www.youtube.com/watch?v=mclBmDMNtNQ ，讀取日期：2024年7月18日；演出劇照可參考王肇陽：〈2022年11月再拒劇團《理想生活》〉，《ON演員王肇陽的整理練習》，見https://chaoyang1030.wordpress.com/portfolio/2022%e5%b9%b411%e6%9c%88%e5%86%8d%e6%8b%92%e5%8a%87%e5%9c%98%e3%80%8a%e7%90%86%e6%83%b3%e7%94%9f%e6%b4%bb%e3%80%8b/#jp-carousel-1806，讀取日期：2024年7月20日。劇評文字紀錄可參考王寶祥：〈應無所住的理想，愛上自己的生活：重返歷史現場展演《理想生活》〉，《表演藝術評論台》，2022年12月6日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/571bd5b6-4539-4383-b509-cc59e7097940，讀取日期：2024年7月20日；楊智翔：

臺灣大學學術期刊資料庫

在美麗灣飯店建物前庭，除了幾個臺東藝穗節的簡單立旗，並沒有特別明顯的標示。建物入口落地窗前歪斜地掛著紅布條橫幅，布條上面的白字是「歡迎蒞臨理想生活」，其中「理想」二字以別針補釘掛上，補釘隨風飄起，後面被遮蓋的字欲蓋彌彰（參閱圖二），走進大廳後透過玻璃見到紅布條橫幅內面「歡迎蒞臨美麗生活」幾個字反寫映透出來額外顯眼。大廳中間仍佇立著上一個活動「臺東藍海生活節」的看板，[10]高懸在大廳四周有數個黑白長布條，長短大小不一，分別以各種書體的毛筆字寫著「人生是張單程機票」、「朝氣！」、「作一個心靈的富翁」、「~~健康笑容~~自信是最好的化妝品」[11]、「早睡早起愛上自己」等，字跡紅白黑三色皆有，文字內容雖勵志，但粗曠不羈的字體和邊幅不修的布條，直接讓人聯想到抗爭運動現場的場景。

等待演出的觀眾逐漸在大廳匯集後，一位穿浮潛裝束的表演者（王肇陽）忽然躍上櫃檯，先向大家說明演出訊息與注意事項，然後一一細數這個在杉原灣上的飯店建物與諸多國內外知名觀光景點的距離。隨後表演者對觀眾強調「你是誰不重要」，重要的是「你想成爲誰？」：「Uniqlo讓你瞬間變成綾瀨遙！」、「NIKE可以讓你成爲LeBron James！」[12]。表演者一邊脫去浮潛裝束露出裡面的黑色西裝，一邊強調人人都可以成爲自己想像的對象，表演者說道：同理，「如果今天有人要把這裏說成是臺東新墾丁、臺東峇里島、臺東馬爾地夫也是可以理解的」。在表演者說話期間，觀眾群中有人分別向表演者拋出了桌球和網球，兩度打斷表演者說話，表演者分別拿出桌球拍和網球明星海報，若有所思地看著拋出來的球，短暫停頓後又回到剛才的話題說話。最後有一顆籃球被拋向表演者，表演者脫下西裝外套露出裡面的運動衫，套上頭帶並穿上籃球鞋，不顧還沒說完的話題，拿起籃球運球跑出大廳。

接下來引導者廣播「請各位旅客朋友帶好隨身物品準備移動……」，將觀眾

〈恍如一場兀自言說的夢遊——《理想生活》〉，《表演藝術評論台》，2022年12月15日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/c85fd69b-805f-41e6-9688-a52b1d4662ff，讀取日期：2024年7月18日。。

10 大約於《理想生活》演出前兩個月，9月17、18、24、25日（週六、日）在美麗灣飯店建物舉辦2022年臺東藍海生活節，活動內容包括支架大洋舟體驗活動、海洋創生社區活化交流體驗、海洋南島文化原住民部落生活體驗等等。

11 刪節線爲標語中原有。

12 陳雅柔：〈《理想生活》演出文本〉（未出版）。以下關於演出中的引用亦同，不再一一註明出處。

臺灣大學學術期刊資料庫

定位爲旅行團遊客，引領觀眾上樓。接下來15分鐘，觀眾可以自由參觀三個門外放置立牌而房門打開的房間。第一個房間門外立牌上有禮物的圖像，還未進門就聽見一片吱吱喳喳吵雜的聲音（多個電動玩具寵物的叫聲），進門後見到的擺設讓人聯想到精品店。屋內有各種設計感的小桌上擺著許多奇特商品，每件商品旁都有小標籤介紹獨特用途，以及專櫃精品標示牌上的昂貴價格，例如售價1260元的印有數獨遊戲捲筒式「數獨衛生紙——益智與健康兼顧／成年後自我提升好工具」、售價2900元的「洗臉刷牙二合一刷——口腔臉皮一把解決／浴室亂糟糟out」、售價7900元風扇與計算機一機成形的「可攜式風扇計算機——精明與優雅兼具／算帳不再滿頭大汗」。這讓人一時間難以判斷，所見的是演出道具，或是眞有這種異想天開而略帶荒謬感的商品，在原本的基礎實用功能之上，附加了一些額外奇想的功能，以進一步「提升生活品質」。此外，浴室洗手臺水中漂著幾隻售價720元的「漂浮塑膠動物」，浴缸裡面則圈養著數個發出吵雜聲的電動「免餵食寵物」，售價1388元，「無排泄物／保持清潔／一鍵開關／陪伴時間由你控制／無壽命限制／免看獸醫」。廁所門內吊了一個小的播放器，以極低音量播放類似某種審查會辯論的現場錄音，在廁所外吵雜聲響干擾下幾不可聞，錄音中發言者聲情激動，但短暫聆聽實難分辨議論何事。

第二個房間門外放著有森林符號的立牌，房間裡面有許多露營用具，包括數張折疊椅、烤肉架、撐起的陽傘、戶外裝飾燈、吊掛的泳衣。現場也佈置了植物盆栽，浴缸裡則堆著細沙，上面散置著沙灘上挖沙用的玩具，像是一個移到室內的微型沙灘。現場主要聲響是播放數個訪談剪接出來的受訪者錄音，受訪者談及居住在臺東和其他地方之間的差異，過怎樣的生活是比較好的，也提及房價的變化。

在房間外的走廊靠落地窗處地板上，排列著一些死去但形體完好的小生物，如同乾燥處理後的生物標本，包括小螃蟹、小蝙蝠、小青蛙、小壁虎、也有蝴蝶、蜻蜓、胡蜂等各種昆蟲。若非陽光斜照拉長小生物的影子，經過的人們很容易忽略。

第三個房間門外放著有波浪符號的立牌，門旁牆上有一個展覽作品標示牌，上面標示「陳明才〈漸漸暗落去〉摘錄／複合媒材／尺寸依空間而定／2022」，右下角貼上一個紅色圓形小貼紙，一如展覽中作品已售出的標記。整個房間裡瀰漫著懸疑而深具空間迴響感的聲響，讓人瞬間由當下現實感進到冥想的國度。房間正中放了一張容兩人併坐的長凳，長凳下有幽微藍光投向地板，在高頻的聲景

臺灣大學學術期刊資料庫

中時而浮現出一個女子聲音，描述著陳明才的投海作爲一種行動劇引發更多後續行動對抗都蘭鼻的東海岸開發案。[13]長凳對面的落地窗作遮光處理，只留下一個橫幅畫框大小的透光區域，從長凳上看出去背景是天與海，玻璃上有貼字，「白色的星／飛過了天邊／來無張遲／去無相辭／漸漸暗落去／漸漸暗落去／這個世界漸漸要惦去」。

15分鐘後，引導者指示觀眾移動到走廊盡頭另一個比較開闊且微暗的空間，讓大家席地而坐，面向已經在場的表演者。表演者坐在一個板凳上，四周地上散落著各種雜物，表演者眼前戴了一個山寨版的VR頭戴裝置，裝置微微傳出航空公司空服員在解說商務艙設備與服務的聲音。表演者坐在板凳上也相應地做了很多探索設備的試用動作。虛擬體驗告一段落後，表演者脫下頭戴裝置，起身打開現場懸吊的小燈泡，開始逐一檢視與梳理身邊散亂的物件，多是些廉價的個人用品。表演者相當認眞地思索，挑選了遮陽傘、太陽眼鏡、一次性梳洗用具、日常衣物、玩具、藥物等，硬塞入一個行李箱中。過程中窗外傳來一呼眾應的原住民吟唱形式的歌聲，[14]表演者探視了一下窗外，又回來繼續完成打包，最後表演者脖子套上頸枕，攜帶一大桶酒精，拉著行李箱，有些滑稽地穿越觀眾沿著走廊離開，這整個段落從頭到尾表演者皆不發一語。

此時引導者讓觀眾拿出手機掃描QR code，用耳機聽預錄的聲音檔案，然後跟隨引導者沿著走廊開始移動。演出自此的形式大都是引導觀眾聽著耳機中的音檔時移動或定點停留，而聲音檔案的內容與所到的定點空間有各種不同的關聯性。

首先沿著走廊到達該樓層的大廳，有整片面海的落地窗，表演者帶著行李箱停駐在落地窗前，靜靜地注視著大海，觀眾逐漸圍繞在他身後駐足。耳機裡傳來的是一些訪談的錄音，零碎地談到開發案抗爭行動的緣由與歷程、孩提時對這個區域的小木屋的回憶、後來飯店施工時引起的爭議，也有另一個聲音談到本身並非原住民的身分而參與抗爭的尷尬，而後來又如何找到在地原住民一起參與等等。這些受訪者錄音片段的剪輯並不連貫，只能約略意識到可能都是反美麗灣抗爭運動的參與者，而這也是演出中首次觸及反美麗灣抗爭運動的段落，但是整體

[13] 錄音片段擷取訪談逗小花談其前夫陳明才在都蘭鼻投海自沉，並激起後續更多行動，而阻擋了該地開發案的進行。

[14] 2011年反美麗灣運動「千人牽手吼海洋」現場的歌聲錄音。

臺灣大學學術期刊資料庫

而言仍是相當零碎隱晦。

在聽這些訪談錄音的期間，表演者也逐漸從停駐的位置開始移動，引導者也示意觀眾跟上。表演者一路走向另一個寬敞的房間，裡面有寬大的不鏽鋼高低層架、水槽及爐架，讓人訝異封存的建物已經有如此完備的廚房設施。這些高低層架上都鋪著泛黃的舊報紙，表演者注視著報紙上的資訊良久，也引起觀眾好奇而開始瀏覽報紙內容，同時耳邊的訪談錄音仍持續播放著。接著暗藏的黑光燈被打開，舊報紙上某些欄位發出螢光而成爲標記的重點，包括一些飯店徵人小廣告、建案新聞、房地產廣告、股票行情報導等。[15]如此過了些許時間，引導者開始引導觀眾走出房間步行下樓，耳邊的聲音變成一個有背景音樂的獨白聲音，講述內容搭配觀眾經過的空間，指認身邊每一樣物件的用途，例如經過走廊穿堂時耳機中聽到「窗戶是用來透光和通風」、下樓梯時耳機中聽到「樓梯的扶手用來防止掉落」、經過一樓大廳時耳機中聽到「櫃檯用來讓員工與顧客之間有一個禮貌的相隔」、走出建築物到戶外時耳機中聽到「眼睛用來看」、「天空用來看」、步入沙灘時耳機中聽到「沙子用來踩」、「植物用來抓住沙的流失」、開始有廣闊的戶外海景時耳機中聽到「旅行用來脫離現實生活」、「海洋用來抓捕食材」、「海用來看」、「用來度假」、「用來享受」等。講述內容由人造物的用途，逐漸轉進到人類感官的用途，再到自然環境的用途。

隨後引導者把演出DM發給沙灘上的觀眾，DM一面列出演出資訊的文字，另一面則是整幅照片。接下來耳機裡面轉換爲另一個帶著情緒的聲音，是這棟建物擬人化的訴說。一名表演者在建築物某個房間的陽台上作開闔跳，觀眾在沙灘上緩步，耳機中的聲音訴說著：它本從山林來，現在就成了沙灘上的一堵牆，在此望向大海，遙想過往所在的山林。它聽到了各種吵雜的聲音，爭論著它的、人們的及海灣的未來。它不知其他的岩石是否也變成各地城市裡的建築物，如同人們移動到遠方變成自己想要的模樣。它想像自己能夠離開，能夠自由，決定自己是誰，而不被人規定用途。它最後示意觀眾拿起DM背面沒有建築物的海岸地景照片，對比現地有建築物的海岸面貌，它說道：「試看這片海岸只有海岸的樣子，試著想起來，你是自由的。」隨後耳機中的聲音淡出，沒有謝幕也沒有掌聲，觀眾各自順著演出中的經歷走進自己的想像與情緒中。[16]

[15] 這些舊報紙都是2014年飯店興建時期留下來的。

[16] 研究者觀賞爲13:30開演場次，另有16:30開演場次，演出結束時已天色昏暗。

臺灣大學學術期刊資料庫

透過以上概述可知，《理想生活》的演出中有情境氛圍的營造，但是沒有戲劇情節。即使有一位表演者，但是有表演者的段落只占整體演出不到四分之一的比例，且表演者的行動雖有某種程度的扮演，但是與傳統戲劇中所謂的腳色人物差距甚遠。整體而言，戲劇情節與腳色人物的缺乏，使得觀眾無劇可觀，逼迫觀眾必須另闢蹊徑來面對整個演出，這也啓發本文另覓分析角度來解析《理想生活》的形式與內涵。

二、從生產與接收談《理想生活》的形式與內涵

文化唯物主義（cultural materialism）的主要奠基者威廉斯（Raymond Williams, 1921-1988）批評與其同時的馬克思主義者的文化理論，指出這些文化理論過於僵固地援引馬克思關於基礎（base）與上層結構（superstructure）的論述，而將文學與藝術單純視爲被生產條件所決定的產物。威廉斯建議應該將文學與藝術視爲一種動態的實踐（practices）歷程而非靜態的藝術品物件（objects），並強調對特定藝術作品的解析應該回到其實踐發生的特定歷史與社會條件，而非僅是分析藝術品構成成分的一般性歷史與社會條件。[17]

藉由威廉斯的文化唯物主義觀點來分析，相較於創作者的主觀企圖，《理想生活》中迥異於傳統戲劇的特定生產脈絡與生產模式，更關鍵地決定《理想生活》中片段式與非線性的形式特徵。因此，本文從再拒劇團試圖擺脫科層化的三組兩人共創模式入手，進一步分析《理想生活》中媒介與素材的運用，以說明《理想生活》的特定生產條件。

（一）《理想生活》的生產

1.再拒劇團模組化的製作編組與對組織科層化的抵拒

《理想生活》的最終樣貌也深受其創作過程中組織運作模式的影響，而一切要先從再拒劇團的成員組成與對劇團組織運作的科層化權力結構的反思行動開始談起。

[17] Raymond Williams, “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory,” in *Culture and Materialism: Selected Essays* (London: Verso, 2005), pp. 31-49.

臺灣大學學術期刊資料庫

再拒劇團於2002年以「再一次拒絕長大劇團」的團名創團，2020年正式更名爲再拒劇團，歷年來推出多種不同型態的展演，包括環境劇場、議題劇場、聲音劇場、漫遊者劇場、裝置演出、搖滾音樂劇、物件劇場多種路線嘗試。再拒劇團創團時以黃思農、黃緣文兄弟爲骨幹聯合許多不同人合作，隨各個製作形成不同的人員編組，基本上不是一個成員明確固定的組織團體，而更近似可隨時變形調配的集合代名詞。每一位參與的成員雖有各自的專長領域，但也經常在不同製作中切換擔任其他職務，例如專長爲燈光設計與物件劇場的曾彥婷在「公寓聯展III」擔任策展人，在《諸神黃昏》中是表演者，而在《宛如幼蟲》擔任舞台監督，《深夜裡我們正要醒來》則身兼創作統籌及燈光設計。劉伯欣本身是燈光設計的背景，在很多製作中擔任燈光設計，但是在「公寓聯展II」擔任策展人。陳雅柔在《新社員：前奏就用來接吻吧》擔任製作人，在《日常練習：消失的動作》及《其境／他方》擔任文本協作，而在《理想生活》中則是製作提案及演出統籌。每個人都可以各自發起主導不同型態展演方式，並與其他人員形成編組協作。同時各個成員也經常以個人或其他團體的名義，發起或參與其他創作，而未必總是以再拒劇團的名義來創作。[18]鴻鴻（閻鴻亞）即指出「被劇場分工劃入製作、編、導、演、設計的各個部門，在再拒內部，同爲創作核心成員」，「每一位成員都是創作出發點，都是電源，也互爲電阻與導體。再拒成員，雖多爲劇場專業科班出身，但他們顯然都是異類與斜槓」。[19]

當代劇場實踐中，以導演擔負主要創作責任並作爲最終決策者是相當普遍的現象，這也不由自主擴大了導演的權力。創作議題經常關注邊緣人及底層階級的再拒劇團，也持續對劇團製作組織科層化所形成的權力關係進行反省與回應。在不同的製作中，團隊的成員經常換位流動，避免權力固著，特別是編導任務經常流動由不同成員擔任，設計專業背景的人員也可以更大程度的參與甚至主導創作，「所有部門的設計都能討論該戲可以長成甚麼樣子，而非只是各司其職、導演爲大」。[20]劇團成員間生活密切，也藉由不同創作與製作的過程，重新權衡團

18 例如曾彥婷與蔣韜皆多次參與再拒劇團的創作，但兩人也以測不準工作室的名義進行創作。黃緣文除了參與再拒劇團的創作，也以前叛逆男子劇團的名義主導一系列不同風格的創作。

19 鴻鴻（閻鴻亞）：〈再一次拒絕的意義〉，《再拒十八：銜尾而生》（新北市：再拒劇團，2022年），頁4-5。

20 劉柏欣（小四）：〈不吝想像的實驗——當一群設計搞劇團〉，《再拒十八：銜尾而生》

臺灣大學學術期刊資料庫

隊的內部政治，面對組織的問題與可能的傷害。[21]

即使保持人員與編組任務的流動性，並且盡可能給予彼此更大的空間，單一製作內的分工與運作仍不可能全然避免權力高度集中於導演。在2014年劇團成員參與318太陽花學運的背景下，當時製作的《諸神黃昏》就嘗試捨棄華格納歌劇中的故事情節，借鏡太陽花學運現場的衆聲喧嘩。以沒有導演、沒有明確位階差異的製作組織，協力共創安那其劇場，嘗試將無政府主義烏托邦付諸實踐。[22] 該演出在製作成員名單上沒有導演，只標示十位「藝術家／設計／表演者」及一位舞台監督。[23]擔任《諸神黃昏》製作人的鴻鴻即指稱再拒劇團「從生產方式到創作主題到演出型態，都洋溢著濃厚的左翼理想主義色彩」、「公社式的集體創作方式」、「缺乏領導中心……這與臺灣現代劇場多數劇團的寡頭政治與師徒傳承，迥然相異」。[24]然而這樣極度理想化的組織運作模式也帶來創作與製作過程中諸多的懸而未決與難以定調，不同成員間論辯與實踐交鋒固然是豐富的對話過程，無疑也讓演出的完成需要個人心力更大的耗費，而不以製作效率爲考量依歸。[25]

經歷長期的組織內部權力反省與辯證之下，且經過《諸神黃昏》這樣極度理想化的嘗試之後，再拒劇團難免陷入寡頭獨斷與無政府主義之間的折衝與拉扯。這也直接影響《理想生活》的生產模式趨向於去中心的共創模式，進一步形塑《理想生活》的最終樣態。

（新北市：再拒劇團，2022年），頁101。

21 楊子瑄：〈一個行動者的筆記〉，《再拒十八：銜尾而生》（新北市：再拒劇團，2022年），頁254-256。

22 參閱鴻鴻（閻鴻亞）：〈再一次拒絕的意義〉，頁5。吳思鋒：〈《華格納革命指環——諸神黃昏》——沒有導演的集體創作〉，《每週看戲俱樂部－PChome吳思鋒個人新聞台》，2018年2月6日，https://mypaper.pchome.com.tw/allen34/post/1374689592，讀取日期：2024年7月20日。

23 再拒劇團：〈歷年演出製作團隊〉，《再拒十八：銜尾而生》（新北市：再拒劇團，2022年），頁266。

24 鴻鴻（閻鴻亞）：〈再一次拒絕的意義〉，頁4。

25 羅尹如2019年進入再拒劇團工作，對劇團創作過程中的平等印象深刻，會尊重每個參與者的聲音，意見相左時就是會議時間很長、沒有結論必須擇日再議。但比較不會是一種妥協或放棄的狀態去處理。羅尹如訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

2.三組雙人協力不同媒介共創

2022年3月臺東藝穗節節目徵選，以在各種非典型劇場空間中表演爲訴求，開出美麗灣建物作爲表演場地的選項，這個昔日聲名大噪且封存已久的空間激起陳雅柔的種種想像，就以主辦單位提供的有限場地說明資料及內部照片構思一個權宜的演出企劃提案投件，於5月9日公布通過臺東縣政府外聘審查委員的徵選。[26]

陳雅柔爲《理想生活》的提案人與主要創作者之一，但共創過程允許彼此更大的空間，而並非單純是一般戲劇製作中的導演與設計之間的共創關係。[27]依參與《理想生活》創作者的組合，而衍伸出不同的默契與慣用媒介形式，形成三組雙人協力共創爲基底來進行溶接與拼貼。簡要來說，《理想生活》創作前期圍繞著主創者陳雅柔與共創者曾彥婷、黃思農、王肇陽，分三組進行兩兩對偶發想的共創模式。創作過程中分別借助共創者擅長的媒材與方式（物件、聲音、表演者行動），共同發展演出不同段落的內容主軸與形式樣態，然後再匯報到劇團會議中，尋求創作元素上彼此支援。同時，在製作統籌羅尹如的協調下，既在創作上彼此激盪與協作，也共同面對製作面的限制與現場安全考量。[28]這種創作與製作過程的交織與激盪，或許效率不是最高，卻有助於激發創作活力與保持製作依現場情況調配的彈性。

以一般戲劇製作演出中的導演來理解陳雅柔在整個製作中的工作方式並非最貼切的，反而讓人容易忽略《理想生活》製作的協力創作模式。與其說是有一位強力導演以自己的意志進行最終的取捨與整合，不如說是有一位創作統籌者在諸方意見歷經討論磨合仍難定案時，可以設定最終停損點，這也在某種程度上呼應了節目單上未列「導演」，而將陳雅柔的職務列爲「演出統籌」。這樣的創作模式與製作方式使得《理想生活》的最後樣態，大體上保留了三組雙人協力所發展出的場景、物件、聲音、文本各個段落的相對自主性與獨立性，卻又是圍繞著同一組題材而發。這些製作生產的方式直接形塑《理想生活》的演出樣態。

---

26 審查委員包括王友輝、林璞、黎美光、汪俊彥、陳彥斌，爲舞蹈或劇場領域學者或創作者。臺東藝穗節臉書，https://www.facebook.com/TaitungFringeFestival，2022年5月9日貼圖，2024年4月11日檢閱。

27 陳雅柔訪談；曾彥婷訪談；黃思農訪談。

28 羅尹如訪談；陳雅柔訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

3. 創作方式形塑《理想生活》的形式樣態

2022年5月9日通過徵選後，主創成員陳雅柔、曾彥婷、黃思農、羅尹如[29]於7月到美麗灣飯店建物現場進行第一次場勘，建物內部並未被事先整理打掃而保留「建築物既荒廢又不荒廢的狀態」。[30]創作者們對建物中強烈的時空封存感印象深刻，特別是層架都被2014年份報紙包覆的廚房。陳雅柔的第一印象是：

> 它（渡假村）的用途是用來滿足人們對旅行的想像……我覺得它是那些想像的集合體，很具體化的集合體……它停止了，沒有被繼續執行，它在那邊，有點壞掉，這個idea很吸引人……在那邊有點像憤世的狀態，而且又是那樣的一個象徵。[31]

了解現場空間大小、各個空間的質地及安全性之後，才能對可能運用的演出空間與路線有一個實質的取捨與想像。陳雅柔在建物現場思考「要站在甚麼位置？講甚麼樣的事情？」[32]定調觀眾行經的路線爲先在建物內部探索，再來到戶外反瞻建物，並依照觀眾經過的空間來選定採用的素材與媒介。

陳雅柔在蒐集創作素材時，除了梳理反美麗灣運動的歷程，也納入了到臺東旅行或移居的向度。首次場勘後，陳雅柔就委託楊子瑄[33]、王子豪和李子豪組成田調小組，在臺東蹲點約兩個月，就上述兩個面向進行田野調查及訪談。[34]田調小組提供田調成果作爲創作素材，但不參與創作過程。陳雅柔與黃思農也選擇性參與少部分的訪談過程。[35]

主創者以及其他製作團隊成員與田調小組於9月再進行了第二次場勘，在10月大致完成演出中運用到的文本、物件、聲音檔案、表演段落等。11月初進入建物

---

29 《理想生活》節目單工作人員列表說明製作統籌爲羅尹如與張麗珍，張麗珍主要負責與文化部、臺東縣政府文化處聯繫溝通的庶務，製作面主要由羅尹如負責。（羅尹如訪談）

30 黃思農訪談。

31 陳雅柔訪談。

32 曾彥婷訪談。

33 楊子瑄參與社會運動、帳篷劇演出，也經營類營業空間半路咖啡，與再拒劇團成員友好，參閱楊子瑄：〈一個行動者的筆記〉，頁254-256。

34 劇團委託田調小組在8月開始進行訪談，訪談對象包含對興建美麗灣飯店持正反意見的雙方，包括林淑玲、智偉葛格、見維巴里、鄭捷任、凱道巴奈、蔡中岳、逗小花、王郁雯、林瑞玉、潘芊樹、Bryan、杜昀庭、張恩滿、拔耐．茹妮老王、林小逗、汪怡君、李文政、黃亭瑋、曾韻方、莉桐部落頭目／長老／主席、反反反美麗灣聯盟、來客坐 like cat Homestay、僻室、超吉商行、TIWA等。王肇陽：〈2022年11月再拒劇團《理想生活》〉。

35 陳雅柔訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

現地排練時，圍繞著預定的觀眾行走路線，因地制宜進行組構與調整，確認表演的最終結構。[36]在與主創者陳雅柔協商共創的前提下，曾彥婷協力構思房間內的物件規劃、廚房內的視覺安排及整體空間的調度，黃思農協力剪輯訪談錄音，成爲耳機中的聲音檔案及房間場景中聲景的一部分，其它文本由陳雅柔來撰寫，包括開場表演的內容、引導者的導覽介紹、大廳布條文字內容、耳機中指認事物用途與最終獨白的台詞內容。表演者行動的部分則由王肇陽發想，偕同陳雅柔共創。[37]

《理想生活》不以傳統戲劇製作組織的編、導、演、設計來整合，而以三組雙人協力共創的方式產製。這種不同權力結構的製作組織方式，形塑了《理想生活》演出的形式樣態。若論者仍藉戲劇的情節角色來分析，既不適切，也徒勞無功。因此本研究將分別以演出中運用的媒介形式與感知，作爲解析《理想生活》的主要途徑，一方面反映特定的生產條件對最終演出樣貌的關鍵影響，另一方面爲後文延續申論觀眾可以如何解讀演出意涵作準備。

研究者大致依循創作者自述的空間與物件、訪談聲檔及文本三個面向的媒介入手，進一步析辨各種媒介運用的層次與差異，微調整併爲下列三組媒介形式：空間與物件、聲景（soundscape）與聆聽行走（audio walk）、與表演者行動，並以此三組媒介形式進行分析。

（1）空間與物件

《理想生活》的創作起點就是位於杉原灣的美麗灣飯店建物，但是《理想生活》並未成爲述說這棟建物前世今生而編構情節角色的戲劇演出，反而是將這棟建物之物件與空間的本質，作爲表演中最重要的表達媒介。陳雅柔與曾彥婷兩人不依循敘事情節思考，而是就物件及空間來構思場景和畫面。[38]

在《理想生活》演出前一年，陳雅柔導演的《漂移誤差》（2021）[39]即開始關切物的錯置誤用這一創作主題：物爲人所用，但同時人也爲物所用；物的使用

36 曾彥婷訪談。

37 陳雅柔訪談。

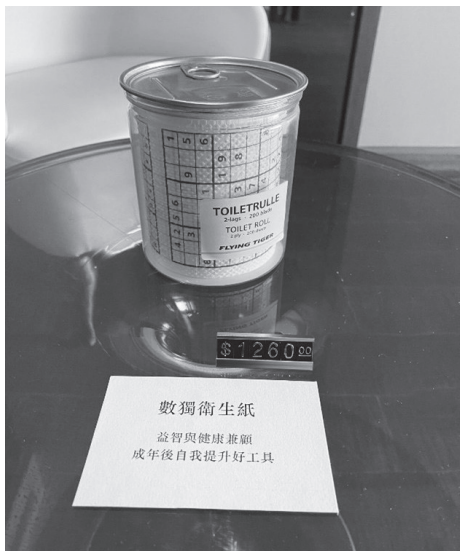
38 曾彥婷訪談。

39 《漂移誤差》爲陳雅柔2018年於寶藏巖國際藝術村駐村作品《平行世界越來越擠》的延伸與再發展，觀眾跟著演出移動，並無主敘事劇情，參考黃馨儀：〈不造期待的概念旅行《漂移誤差》〉，ARTalks「藝論紛紛」，2021年11月29日，https://archive.taishinart.org.tw/event/talks/2021112902，讀取日期：2024年4月18日。

臺灣大學學術期刊資料庫

方式的漂移乃至誤用，也反過來影響人。[40]《漂移誤差》也是陳雅柔與曾彥婷的首次合作，接下來兩人就在《理想生活》中合作。[41]曾彥婷在製作中的自我定位不是道具設計或舞台設計，而是空間設計，以物件劇場的角度來檢視物件及空間，「思考選擇對的物件，以物件的語彙去幫忙空間的形塑」。[42]順著這樣的思路檢視《理想生活》中部分的表現手法，包括以物件構築的情境空間、以聲景與聆聽行走引導視角凝視空間物件、或將整個建物視爲象徵物的反瞻，不難發現其皆源自於創作者對物件與空間的運用與調度。

演出中自由參訪的三個房間與第四個有表演者的開闊房間，都是以物件構築的情境空間。曾彥婷提出以三個房間展覽物件及空間的構想，與陳雅柔反覆溝通之後，主理最終物件擺設及空間構成。[43]精品店和遊憩空間兩個房間的設置反映追求更好生活的想望。精品店中幾近荒謬的「提升生活品質」的物件（參閱圖三），搭配著昂貴標價與勵志標語，反映著對未來生活的想像構築在「物盡其用」的極致發揮上。若是把地方、居所皆視爲房地產商品，則「物盡其用」自然就衍伸爲「地盡其利」了，這正好連結到精品店房間陽臺上的擴音器重複播放販售房地產的廣告詞。以商品的運用來想像自己的生活，讓人聯想到演出開頭表演者問大家的問題：你是誰不重要，重要的是你想成爲誰？你如何運用周邊的物件幫你成爲誰？



圖三、演出中由觀眾自由參訪的房間之一，其中擺放許多「提升生活品質」的商品。
厲復平 攝影。

40 陳雅柔訪談；王肇陽訪談。

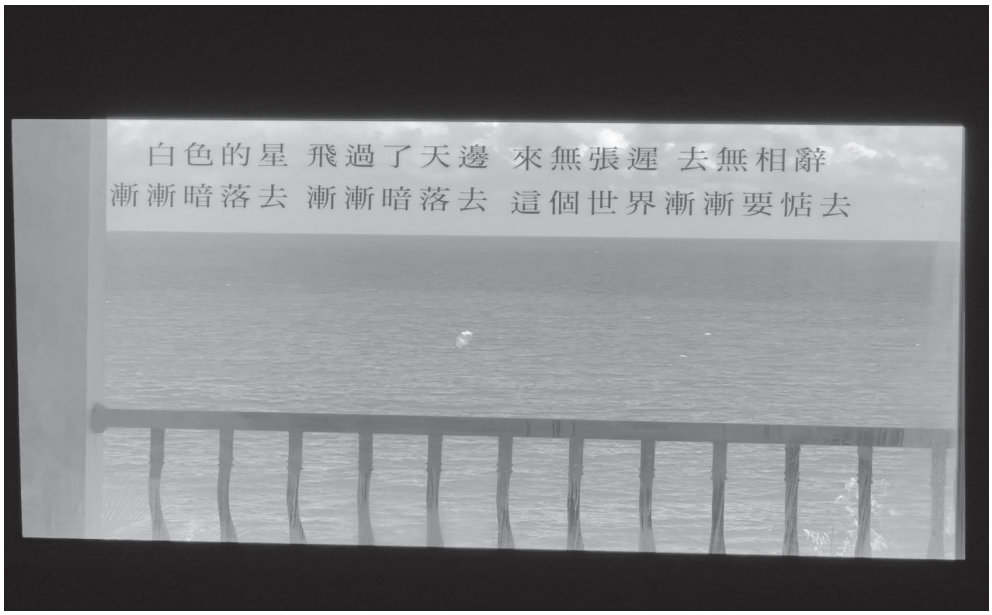
41 黃馨儀述及陳雅柔原希望藉由閒置的美麗灣飯店建物再發展其《漂移誤差》的演出，只是進到現場後意識到議題的高度複雜性而重新調整其創作方向。黃馨儀：〈再拒劇團：拒絕現有框架，種下改變的種子〉，《PAR表演藝術》第355期，2023年9月。https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GOCGHXGZJC，讀取日期：2024年7月20日。

42 曾彥婷訪談。

43 曾彥婷訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

在遊憩空間的房間裡，海沙、玩具、陽傘、植栽、露營用具一應俱全，充滿著硬要將戶外自然環境塞進小小的人造室內空間來享用的荒謬，反諷消費更多物質就能支撐美好生活的夢想。[44]在藝廊情境房間中，現場播放著高頻聲響搭配的訪談錄音，陳明才的詩與窗外海景一起被框架出來展示（參閱圖四），以及入口處貼上紅色圓標籤的作品說明牌，都對應著藝廊展品已被預訂待售的脈絡。海景、對濱海開發有感而發的詩句與詩人自身都被現場操演示範的藝廊展售作品機制，轉化爲具交換價值的物件，也就是商品。[45]



圖四、演出中由觀眾自由參訪的房間之一，陳明才的詩與窗外海景一起被框架出來展示，在藝廊的展示脈絡下成爲商品。厲復平 攝影。

而在開闊房間中演出的段落，陳雅柔延續她在《漂移誤差》中以表演者展現物件的錯置誤用，與王肇陽共創展現一個物資匱乏且渴望旅行的人，以幾近荒謬的幻想，對物件進行超越其物件功能的取用。

44 曾彥婷訪談。

45 第三個房間的調度企圖把海景轉化爲錄像的景觀，置於藝廊展示的脈絡下被觀看，凸顯在不同框架下物件意涵的轉變。陳雅柔依黃思農的建議在此植入了陳明才的詩，並於現場重複播放逗小花談論陳明才自沉與當時都蘭鼻開發案的訪談錄音。曾彥婷訪談；黃思農訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

在《理想生活》中藉由置入物件重構空間情境，跳脫原本美麗灣飯店房間的脈絡。這些搭配許多聲音元素（訪談、環評公聽會錄音、抗議活動現場歌聲等）所構築的情境空間，指涉這棟建築物過往爭議所衍伸出來的人與物之間的思考。同樣的調度思維也很好的說明了在廚房與大廳中空間與物件的構成。

創作者除了運用各種物件建構不同情境空間，也引導觀眾從特定的視角凝視建物內現有物件。例如，在廚房的段落，觀眾耳中聽著反美麗灣運動參與者訪談，眼中見到建物興建當時的報紙部分欄位被螢光記號強調，在接收著這個空間過往的各種訊息的同時，觀眾回望這整個被報紙覆蓋的空間以及這整棟建物。[46] 而建物大廳空間在演出中高懸寬大布條，一方面彷如宏偉的慶典佈置，其上書寫激勵人心的標語，但另一方面，布條上粗曠／陋不羈的書法筆觸，卻又讓人聯想到社會運動現場的抗議布條。藉由內容與形式之間的張力，兩種迥異的情境巧妙地同時被喚起，讓截然不同的視域相疊合，彰顯了建物背後爭議的兩極作用力。同時，入口處的簡陋慶典紅布條上的「理想生活」四字中的「理想」二字的補丁，也欲蓋彌彰地遮掩底下原本的「美麗」二字（參閱圖五），這些調度都引導觀眾以特定的視角檢視現地空間/物件。



圖五、美麗灣渡假村飯店建物入口處的紅布條上的「理想生活」四字中的「理想」二字的補丁，欲蓋彌彰地遮掩底下原本的「美麗」二字。厲復平 攝影。

[46] 陳雅柔與曾彥婷對被當時舊報紙包覆的廚房、磁磚剝落的游泳池、以及被滿是記號與塗鴉的合板所包覆的貨梯深感興趣，但是後兩者基於觀眾安全的顧慮而未被納入演出中。曾彥婷訪談；陳雅柔訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳雅柔與曾彥婷也引導觀眾以看待物件的角度來理解空間。[47]演出最後聆聽行走的段落，耳機中的話語引導觀眾指認沿途物件用途，一路由室內延伸到戶外。隨後切換由物的角度來敘述，透過擬人化的手法，建物自述從山林砂石被遷移塑形爲飯店建物的歷程，不由自主成爲被禁錮於杉原灣的存在，但其心中不免想望其他選擇的可能。[48]美麗灣飯店建物本身就是過往爭議遺留下來的沉積物，但演出將其轉化爲被禁錮的象徵物，對比著人們在反覆消費實踐中被形塑的對物件的想望，如何反過來制約自身。

總結來說，創作者透過物件讓觀眾感知物品消費、旅行想像、人類藉物質建構的生活，再引領觀眾進入對整個建物的檢視，並藉由物的角度換位思考。基於人們對物件的運用、依賴與情感附著，物件對人實則不是客觀獨立的存在，物件與人在各種關係網絡中，以不同方式相互依附影響而共存。對美麗灣飯店建物的檢視不只是檢視其建材裝潢，更是檢視我們與這棟建物之間的辯證：建物的建成正是物盡其用所代表的人與物的關係，服膺資本主義的邏輯；而建物被迫停建則是對前者的反思，試圖掙脫資本主義思維的框限，重思人與自然的共存關係。兩者標舉著不同的世界觀。因此，這個荒置的奢華飯店建物不只是爭議事件的遺留物，更是兩組不同人與物關係網絡彼此角力的象徵物。《理想生活》的表演正是引領觀眾內外穿梭且最終回望此一佇立於海灣的巨大象徵物。進一步來說，美麗灣飯店建物不只是創作的題材，也不只是表演的地點或場所，建物作爲物件／空間的本身既是演出媒介也是表演內容。建物不是演出背景，而是演出的焦點。

（2）聲景與聆聽行走

《理想生活》演出中除了現場環境的聲響（如現場海風聲、表演者對觀眾說話的聲音）之外，也有許多透過播音器材播出的聲音，這些聲音不只是烘托氛圍的附屬元素，而是演出主要內容的一部分，不宜單純以戲劇演出中的配樂或音樂設計來理解。因此本研究藉由聲響媒介特性，以及聽覺元素與視覺元素的關聯性，來探究聲音與現場物件／空間情境的各種並置或對位所衍伸出的意涵。

演出中對於聲音的運用大抵以聲景（soundscape）與聆聽行走（audio walk）

47 陳雅柔訪談。

48 聆聽行走時耳機中話語對觀眾視角的引導，會在後文對聲景和聆聽行走的分析中進一步說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩種形式爲主，[49]但聆聽行走的部分又可細分爲訪談錄音剪輯的聆聽行走與語言引導檢視現場物件／空間的聆聽行走兩個部分。同時，聲音與現地物件／空間的對位關聯方式也有各種不同變化。

A. 聲景營造：

演出中觀眾自行參訪的三個房間內都有刻意營造的聲景。例如，精品房內除了許多電動玩具寵物吱吱喳喳的吵雜聲之外，還有廁所內隨身播放機以極低音量播放美麗灣開發案環評公聽會上憤慨發言的錄音，及落地窗外陽台有大聲公循環播放房屋廣告。各種聲音播放的位置及音量都不同，需要觀眾在空間中走動到某些區域時，該處的聲音才能清楚被聽見。整個房間內構成一個多聲性（multivocal）的聲景，與現場雅緻的精品擺設視覺經驗並呈，致使不同視聽元素之間在量體上的大與小、顯與隱、位處焦點或邊緣等等的對比與關聯，都引人聯想並作出詮釋。而不同質地的聲景營造也見於休憩房間播放的移居臺東經驗的訪談錄音（現場物件一覽無遺，未有過多細節，並提供許多座椅讓人坐下聆聽），與藝廊房間中播放逗小花述及陳明才抗議都蘭鼻開發案而自沉的訪談，並搭配著高冷科幻感電子背景音。同時，在開闊房間表演者整理現場雜物的情境中，落地窗外隱約傳來的反美麗灣運動「千人牽手吼海洋」的歌聲，則形成另一種與現場表演者行爲對話的聲景。[50]這些營造出來的聲景皆與現場的物件／空間配置形成各種對話關係，時而反差對比，時而不直接相關地另啓立體維度，提示彼此無涉的表象之下潛在的可能關聯。

B. 訪談錄音的聆聽行走：

演出中段開始讓觀眾戴上耳機聆聽行走，首先耳機中傳來幾位反反反美麗灣成員訪談直接剪輯而成的錄音檔，述及對杉原灣海水浴場的幼年記憶、對建物開始興建時的疑惑與感受等等。[51]這個段落的聆聽行走開始進行時，只搭配簡單而

---

49 在《理想生活》之前黃思農與陳雅柔此前多次合作黃思農自稱的「漫遊者劇場」作品即採用聆聽行走的形式，漫遊者劇場皆由黃思農主創，提出主要構想後由陳雅柔協力構思撰寫聆聽行走時耳機中聽到的文字內容，找到合適的聲音演員後，再由黃思農完成錄音及聲響或樂音的混音工程。《理想生活》演出的後半段也運用了聆聽行走的形式，在執行分工模式上仍延續兩人之前合作時的模式，但由陳雅柔主導聆聽行走時耳機中聽到的文字內容，及其與現地空間的行走如何對應，由黃思農協力完成。

50 黃思農擷取了社會運動現場「千人牽手吼海洋」活動的歌聲，將聲音檔案運用在演出中。

51 黃思農將約二十幾個小時的訪談錄音，剪輯串接成符合現場步行觀演時間的錄音檔案。黃思農訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

少量的視覺與空間訊息（表演者王肇陽單純注視窗外海景，許久不曾動作），允許觀眾將更多注意力沉浸在耳機中的訪談訊息及聲景。然而，到了後半部，觀眾被引導進入廚房，其內器具上覆滿2014年建物興建時的報紙，隨後又以黑光燈效果強調出報紙上各種與資本運作相關的資訊，包括投資案報導、股市行情、房地產廣告、工作職缺徵人啓事等等（參閱圖六）。此處聽覺訊息與視覺訊息的對位，引人探詢兩者的關聯。



圖六、表演者引領觀眾進入廚房瀏覽器具上覆滿的報紙。
唐健哲 攝影，再拒劇團 提供。

黃思農挪用德希達（Jacques Derrida）的魂在論（hauntology）詮釋聲音在他的創作中的定位：「聲音是鬼魂」，「鬼魂雖然屬於過去，但是它纏繞著我們所身處的現在，我覺得聲音確實可以召喚一些什麼，無論是個體的記憶，還是集體的一些消失的東西」，「我蠻常覺得不在場的東西可能更強烈於在場的東西，或所有在場的東西引導我們去感知一個不在的東西」。[52]無論是前述《理想生活》

[52] 黃思農訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

中的聲景營造或是此處述及的訪談錄音聆聽行走，這些聲音素材雖圍繞著美麗灣開發案的爭議，卻未直述社會運動本身。片段的聲音檔案及受訪者的回憶所構築的聲景，反而彰顯反對運動在建物現場的被缺席或被遺忘，一種被壓抑的、無法完整現形卻又四處顯現蛛絲馬跡、鬼影幢幢的存在，曳影殘響反倒攝人心神而揮之不去，對曾經的喧囂諸眾有了無限擴大的想像，彷彿被表演召喚而來的幽靈。

C. 語言引導檢視現場物件／空間：

運用耳機的聆聽形式可用來創造了一個沉浸的聲景世界，足以和我們主要倚賴視覺所感知的世界相抗衡，而兩者之間的抗衡帶來一種潛能，讓我們有機會從習以為常的感知世界模式脫逸出來，而這種脫逸就成為調度觀眾視角的契機。在演出最終的聆聽行走段落，耳機中言語的敘述者以一種摒除現場其他人的形式，與個別觀眾進行一對一的溝通，引導個別觀眾以特定視角凝視現場物件／空間。首先是一段搭配背景音樂的女性敘述聲音，指認著行走途中建物的各種結構、建材、物品的用途，例如「樓梯的扶手用來防止掉落，樓梯的階差必須符合人的跨步距離」[53]、「外套用來阻擋風的入侵，鞋子用來保護腳」，換句話說，是以物的用途來認定物的本質。而當這樣的指認發揮到極致時卻逐漸令人感到不對勁，例如「天空用來看，星星用來看，海用來看，沙子用來踩，植物用來抓住沙的流失。睡眠用來遺忘，假期用來放鬆，旅行用來脫離現實生活。海洋用來孕育生命，海洋用來抓捕食材，海用來看，用來度假，用來享受」。觀眾開始由認同敘述者而逐步歧出敘述者的視角，拉開了與敘述者視角的距離，同時也意識到剛才的認知方式過於功利主義，以及將這種由人類支配萬物的視角推至極端時的不合宜。

接下來耳機中是一段男性平穩聲調的敘述，以第三人稱「它」來指稱來自山林而變成牆壁的建材：「2006年它來到這裡，和許多跟它一樣的建材手牽手，應該說被黏在一起，被做成面向大海的一面牆壁」。這座牆壁也是這棟隔絕山海之間的建物的比喻，長長的敘述段落描述「它」所處的海邊景致，思念原生的山上風貌，接著開始述及如何被不同的人看待：

> 有時討論它的未來，有時討論人們的未來，有時討論這個海灣的未來……有時候是滿吵的，好多好多想法，在這邊隨著風一下一下的浮現又消

[53] 陳雅柔：〈《理想生活》演出文本〉（未出版）。以下關於演出中透過耳機聽到的敘述內容的引用亦同，不再一一註明出處。

臺灣大學學術期刊資料庫

散……有陣子一群人來到海灘，熱烈討論拆與不拆，它靜靜聽著不遠處的歌聲與談論，有時也有爭吵。

接下來敘述者述說「它」的想望：

不曉得許多年以前和自己同樣被擠壓上陸地的岩石，如今是否也被別人變成了建材，運送到不認識的城市或鄉間，變成了某種樣子，比如說大樓、別墅、紀念碑，變成那樣從沒想過的樣子。就像人們不也總是從出生的地方移動到遠方，追求某個想要的模樣，這樣子的人們也像是城市的建材，變成裹頭的一個個牆壁、柱子或電梯，把一座座大家理想中的城市蓋出來。



圖七、觀眾耳機中的語音引導觀眾對比現地建物的景象與節目DM上面沒有建物的海岸風景照片。厲復平 攝影。

敘述者最後描繪「（它）希望自己能是輕巧而自由的，可以決定自己是誰、想成爲甚麼……」，「它來自山上、來自大海、來自過去、來自未來，它應該是自由的」。就在這時，敘事者跳出敘事宣稱「演出要結束了」，並引導觀眾對比現地建物的景象與節目DM上面沒有建物的海岸風景照片：「你試著看看這片海岸只是海岸的樣子，試著想起來，你是自由的。」（參閱圖七）

臺灣大學學術期刊資料庫

聆聽行走建構一個沉浸聲景的世界，敘述者的言語如同觀眾腦內音，透過陳雅柔構作的文本，無論是以人類中心的視角看待物或從物的角度來反瞻人類，皆引導觀眾跳脫慣常視野來凝視現場物件／空間。表演內容被感知理解是藉由聲音所傳遞的暗示、現地空間要素及觀眾的想像力共同完成。

總結來說，聲音媒介傳送的方式與器材的選擇本身就是表演的調度（而不只是製作執行面的技術問題），大聲公、隨身播放機、喇叭與耳機各有不同屬性，不同的播放器材選擇，搭配不同的播放位置與音量，混入或不混入背景音樂的抉擇等等，都是創作者調度的範疇。這些不單純只是傳遞內容訊息的途徑，也很大程度就是內容訊息的本身。也就是說，演出中的一些聲音媒介傳送方式的選擇就是演出的內容。聲音（包含著聲音的內容及聲音媒介傳送的方式）與空間之間產生的「衝突、張力、甚至荒謬感」，[54]引領觀眾主動尋找連結並組裝意義。

（3）表演者行動

演出中有表演者王肇陽在場的部分雖貌似一般有演員演出的劇場表演，但究其在整體呈現的配置與調度，表演者顯然不是所謂的主角，而更多是引導者與誘發者。表演者出現於開場說明、開闊房間內的表演與第一段聆聽行走至廚房時的引導。在開場說明的部分，表演者提供演出須知等資訊，也以問答方式詢問觀眾的旅行經驗，說明「其實你自己是誰也不重要，重要的是，你想要成爲誰」。[55]表演者在開場說明的同時，也對現場持續被拋出來的桌球、網球及籃球，表現出情不自禁的嚮往，並在最後變裝爲籃球運動員而去。開場說明不只提供演出須知，也具現了人與物的相互關聯。

在開闊房間內的表演，本質是物件表演，與陳雅柔共創這個段落的王肇陽闡述：

> 不是運用物件幫忙表演者表演，而是透過表演者運用或誤用物件來完成物件的表演，不是流浪漢的旅行夢想，而是旅行夢想要透過商品來完成，即使是廉價商品或仿冒品，但觀眾卻感到夢想的美好與商品的廉價之間的反差。[56]

這一點也延續陳雅柔對物件的使用與誤用的創作主題：人自身的期待影響其如何

54　黃思農訪談。
55　陳雅柔：〈《理想生活》演出文本〉（未出版）。
56　王肇陽訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

運用物件，且形構不同的人與物之間的關係網絡。[57]連同第一段的開場說明，兩個段落都延續著陳雅柔對人與物件關聯的探索。（參閱圖八）



圖八、開闢房間內的表演本質是物件表演，表演者王肇陽闡述：「不是運用物件幫忙表演者表演，而是透過表演者運用或誤用物件來完成物件的表演」。唐健哲 攝影，再拒劇團 提供。

在第一段聆聽行走至廚房的段落中，表演者王肇陽需恰當地引導觀眾的焦點。曾彥婷述及該段落對觀眾感知調度的考量，在於避免表演者本身成爲焦點，而企圖讓表演者引導觀眾進入專注聆聽的狀態：

> 觀眾現在的狀態是會覺得我可以稍微輕鬆自由地去探索？還是我應該就是站在原地聽這個聲音？……我可以稍微遊走嗎？……還是我其實現在應該要一直盯著王肇陽看？很多的細節在調整肇陽他應該要散發出一個什麼樣的訊息？[58]

整體而言，表演者的行動無意塑造角色來傳達任何虛構的故事情節（因此本文不以演員稱之，而《理想生活》節目單上王肇陽列爲「共同創作表演者」），表演者的行動主要回應著人與物交互影響的各種面向。

57 王肇陽也是陳雅柔在《漂移誤差》中合作的表演者之一。
58 曾彥婷訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

（4）整合調度觀眾感知媒介素材的（批判）意識

以上分別說明了《理想生活》演出中三組主要素材媒介運用，這些素材媒介皆圍繞著核心議題展開。這樣的形式也反映了協力共創模式取代導演主導統合的特色。但這些演出中的物件、空間、聲音、言語文本、表演者行動等素材的組構，並非隨意的拼貼並置，任由觀眾自由心證地詮釋解讀，而是創作者有明確企圖與預設的意義（有可能是複數而非單一的）。調度上述的素材媒介之外，也調度觀眾的身體移動及感知途徑，最終依歸在於調度觀眾面對素材媒介的觀演意識，畢竟演出現場的場面調度是爲了調度觀眾的想像與意識而服務。因此，要分析《理想生活》的表演，只解析現場外在的場面調度是不足的，還須深究創作者如何圍繞觀眾構築一系列內在感知歷程，以激發觀眾的想像與批判意識。

進一步來說，不是單純調度現場各個空間的場面來完成表演，並期待觀眾在遊走移動之際仍以一組近似於鏡框式舞台第四面牆式的觀演模式來感知，而是調度觀眾身體的移動並切換不同素材媒介，來激發觀眾感知模式的重組與流轉。因此，在安排觀眾駐足與移動的表象之下，更要緊的是爲了誘發觀眾進入非常的視域而調度現場的素材與媒介。

這樣的調度中，感知途徑的選擇的重要性不亞於感知內容的選擇，也就是每個當下的媒介類型的選擇、媒介單一或多重並置、焦點的配比、銜接或轉化，皆爲調度重點。甚至有時表達媒介的選擇直接界定內容爲何，例如在精品店房間內的環評公聽會錄音，相較於其言語交鋒的議論內容，其播放形式更要緊地界定了其易被忽略的邊緣位置。這樣的調度以構築非常的觀看視角與感知爲核心，導引觀眾感知媒材內容時的觀看意識，期使觀者跳脫既有慣性，讓批判意識的萌發成爲可能。

總結以上由生產面向分析《理想生活》，論述再拒劇團對劇團組織運作權力結構的反省與科層化的抵拒，逐步演繹出《理想生活》中三組雙人共創的協力創作模式，進而形塑出空間與物件、聲景與聆聽行走、表演者行動三組演出運用的主要媒介形式，並調度觀眾的移動與感知模式轉換，以構築非常的觀看視域，期使觀者跳出既有慣性，讓批判意識的萌發成爲可能。然而觀者批判與否無法由創作者的創作單方決定，以下對接收面的分析會延伸論述。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）《理想生活》的接收

1.多種媒介素材的感知需要觀眾自行組裝意涵

《理想生活》演出中營造的物件展示、空間巡禮、表演者行動、訪談錄音的片段、聲景的營造、聆聽行走等等，爲觀眾創造一序列的五官感知體驗，各種圍繞著主題但沒有明確敘事情節的感知經驗交纏與折射，都亟待觀眾自行解讀。雷曼（Hans-Thies Lehmann）指出後戲劇劇場（Postdramatic Theatre）的特徵之一，即是不再如同「場面調度的作品」（a work of mise en scène）一般，企圖統整所有符號以傳遞一致性的內在意義，而是期望觀眾欣賞演出時以聯覺（synaesthesia）自行揣摩延展各種可能的連結：

> 人類的感官會設法找出路、變得主動、變得更拼命想像，這時不管多麼遙不相及的事情，其相似性（similarities）、相關性（correlations）、照應（correspondences）都會在感官中湧現。[59]

雷曼在此顯然受到波特萊爾（Charles Baudelaire）的照應（correspondences）的啓發，進而界定這樣的觀演關係是一種高度依賴觀眾運用聯覺的「溝通過程」（a process of communication），而非觀眾面對一個意義完備且如客體般存在的「作品」。雷曼界定的「溝通過程」顯然比「場面調度的作品」更能生動貼切地描繪《理想生活》演出時的觀演關係：將《理想生活》的演出視爲現地溝通的過程，而觀眾從中藉由感知與聯覺自行組構意涵。這是接收《理想生活》演出較爲貼切的方式，也是觀眾參與演出（共構意涵）較爲貼切的方式。

然而，需觀眾更積極透過聯覺參與意義的組裝與共構，並不意味觀眾可任意拼貼並自由詮釋。德諾拉（Tia DeNora）借用吉布森（James J. Gibson）環境賦使（affordance）的概念來描繪人們在不同社會脈絡下對音樂的運用，主張人們可以自主選擇如何使用音樂構成當下生活中的意義（表達個人情緒或創造與他人的連結等等），然而音樂創作者與演奏者所生產的音樂質地仍提示了（afford）有限的可能。亦即，人們會受到音樂中某些突出特質的驅使，在音樂本身提示的有限可能中選擇運用該音樂的方式，並創造出音樂對自身當下的意義。[60]德諾拉

---

59 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006), p. 84.

60 Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 39-44, 161.

臺灣大學學術期刊資料庫

的分析非常適用於描繪《理想生活》創作者預設的演出意涵與觀眾組構的演出意義之間的關係。《理想生活》的演出需觀眾更積極透過聯覺參與意義的組裝與共構，但仍然是在現場演出所提示的素材媒介的前提之下進行。創作者依其創作的核心關切選定素材內容及媒介形式，有意識地調度觀眾對建物現場的感知，並預設了可能的組構與詮釋（不必然單一，而可以是多聲的）。而觀眾以聯覺組構意義雖是自主的過程（自然是帶入觀眾個人經驗與認知，而有某種多義的開放性），但仍是在創作者提供的諸多可能前提之下。演出當然無法強迫觀眾如何作出意義詮釋，但這不意味著演出中的提示（或者說是環境賦使）不會在觀眾的身上發生效應。至少創作者並不期待觀眾全然自由心證地任意詮釋。

2.對象徵物／空間拉開陌生化的審視距離以待批判意識的萌發

在這樣的演出型態中，創作者以調度觀眾觀演意識爲核心來安排觀眾的移動與各種媒介之間的切換與交疊運用。而觀眾面對這樣的多種媒介素材感知，需更自主地參與組裝演出的意涵，同時也被期待在過程中形成具批判意識的主體。

《理想生活》不止於引導觀眾在日常中感知非常，更邀請觀眾審視、回望與反思公共領域中辯證對抗下沉積出來的遺留物，同時也是濱海旅遊消費文化下的巨大象徵物。某種程度上來說，美麗灣飯店建物在《理想生活》中的空間意涵其實源於建物作爲遺留物與象徵物的物件意涵。演出中閃現過往爭議事件的曳影殘響，支離破碎地提示了曾經的存在與如今的缺席，但無法完整現形反倒令人對那曾經的喧囂諸眾有無限想像。無論是視覺與聽覺的抗衡或是視角的切換都是以陌生化的效果拉開距離，跳脫與現場空間相連的成見。觀眾在部分演出中（例如聆聽行走）雖貌似極度沉浸耽溺，實則隨著耳機中語音的引導，以跳脫現場的意識回望凝視現場，將現場對象化，拉出後設思辯空間。演出也因而成爲在現地場域展開的拒絕懸置不信（refusal of suspension of disbelief）的藝術，這也是批判意識得以萌發之處，得以察覺無所不在的資本運作的契機。再拒劇團多數成員的社會運動經驗深植於其創作的基因，也深刻地影響創作者觀照世界時所採取的視角與位置。然而，這些創作者在創作中的提示或環境賦使，仍端視觀眾如何詮釋與解讀。

基於上述對《理想生活》接收的解析，本文自然不會以實證主義研究取徑來分析作品本身的意義，而採取詮釋研究的取徑，闡述個別觀眾的能動性是《理想

臺灣大學學術期刊資料庫

生活》意義構成的關鍵因素，以及《理想生活》所具有的意義開放性。而在指出這種期待觀眾能動性的觀演關係後，研究者接下來會更進一步展示自身作爲觀眾所組裝的演出意涵，其目的不在提出對演出的唯一詮釋，而是展示面對演出自行組裝意涵的可能歷程之一，顯現一種積極的可能性。

三、《理想生活》對臺灣特定場域表演創作取徑的提示

在臺灣劇場評論的語境脈絡中，有沉浸式劇場（immersive theatre）、參與式劇場（participatory theatre）、互動式劇場（interactive theatre）、移動式劇場（promenade theatre）等名目指稱不同劇場演出類型，而對於不在制式劇院演出的類型，有可能被指稱爲環境劇場（environmental theatre）、特定場域表演（site-specific performance）、現／限地製作、因地制宜表演、非典型空間表演等。上述這些分類名稱皆指涉其劇場形式上的特質，但彼此並非全然沒有交集。《理想生活》既有參與和沉浸，也不乏場域特定性，當演出中的觀眾參與或觀眾沉浸感被強調時，可視之爲參與式劇場或沉浸式劇場，當演出地點不在劇院內的特點被凸顯時，演出就可能被指稱爲環境劇場、特定場域表演或非典型空間表演。

事實上臺灣在1980年代就有在劇院外利用地形地勢空間而不搭舞台的演出，當時就有論者以謝喜納（Richard Schechner）在1968年提出來的環境劇場概念來含括。[61]而特定場域表演的概念形成則遲至二十世紀末、二十一世紀初期。[62]在臺灣的報導評論中最早於1999年開始提及國外的特定場域表演，[63]而在2005至2008年開始出現以特定場域表演概念來自我定位創作或討論臺灣的表演藝術作

61 參閱鍾明德：《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》（臺北：揚智，1999年），頁159-197。

62 關於西方特定場域表演的定位討論，可參閱Fiona Wilkie、Mike Pearson的著作。

63 魏淑美介紹英國Brith Gof爲「當地備受榮寵的特定場域劇團」，參閱魏淑美：〈表演倫理與政治側寫第五屆「表演研究國際會議」〉，《PAR表演藝術》第80期（1999年8月），https://par.npac-ntch.org/cn/article/doc/D99EPH3KZP，讀取日期：2024年7月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

品，[64]此後，臺灣各地在非典型空間中進行的表演更是越來越多。[65]

無論是在國外或是在臺灣，環境劇場概念皆早於特定場域表演概念，但是兩者的關係並非單純的承繼或取代。兩者雖同樣在非典型空間中演出，但是特定場域表演更強調表演內涵與現場場域的連結關係，也就是場域特定性（site specificity）。然而兩者概念的部分疊合使得論述上交混運用兩個名稱的狀況經常可見，這使得這兩個名稱的概念經常模糊不清，也常被望文生義地運用在節目行銷話術中，而流於演出形式的粗淺分類。礙於篇幅限制，本文不擬在此梳理這些名稱背後的概念發展與流變，而要聚焦於《理想生活》的場域特定性所開啓的實質內涵，及其對臺灣在各種現地空間進行的演出的參考價值。

無論被稱爲環境劇場、特定場域表演或非典型空間表演，這類型的表演在臺灣經常伴隨著地方創生、地方觀光行銷或地方藝術節慶等生產面向的利多誘因而生，多是就地取材來編寫故事情節，並在現地進行演出。這類型的表演也常常不經意落入現地景觀導覽及文史知識考古的懷舊敘事。[66]其中尤以各地標榜以非典型空間演出的地方藝術節，很容易便不由自主地將地方場所轉化爲可消費的

64 在2005年稻草人現代舞團羅文瑾介紹其在臺南大南門城的演出《府城舞蹈風情畫——南門城事件》，就自稱該作屬於「户外特定環境舞蹈演出系列（site-specific dance performance）」，參閱古羅文君：《足in．動與感之境遇稻草人現代舞團特定空間舞蹈創作演出》（臺南：稻草人現代舞團，2019年）。傅裕惠討論2008年女節的戲劇演出節目時，論及「既有場地訴求（site specific）性」，參閱傅裕惠：〈我看見更放肆的「雜交世代」！〉，《PAR表演藝術》第187期（2008年7月），https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/D99EPH3NWK，讀取日期：2024年7月20日。

65 參閱厲復平：〈從多元表演空間檢視臺南現代劇場發展軌跡〉，收入于善祿等：《臺灣當代劇場四十年》（臺北：遠流，2019年），頁179-205。另外，《PAR表演藝術》從2011年起每年回顧表演藝術年度十大現象，其中好幾年都將特定場域表演列入年度現象回顧中，參閱林人中：〈2011表演藝術回顧現象觀察之九：非典型劇場空間的展演與開發走出黑盒子觀演之間營造獨特體驗〉，《PAR表演藝術》第229期（2012年1月），https://par.npac-ntch.org/cn/article/doc/D99EPH3PMJ，讀取日期：2024年7月20日；陶維均：〈2017表演藝術回顧／現象觀察．趨勢探索現象10：藝術走出場館，深入生活場域走出劇場處處劇場藝術擴散無邊際〉，《PAR表演藝術》第300期（2017年12月），https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/EW1XD7YAZJ，讀取日期：2024年7月20日；吳岳霖：〈2020表演藝術回顧／現象觀察．趨勢探索　10個現象，回探這一年的台灣表演藝術現象9 走「出」劇場　漫步看戲　行銷城市也回應地方〉，《PAR表演藝術》第336期（2020年12月），https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/FTJH1VL4YF，讀取日期：2024年7月20日。

66 黃馨儀在2018年已觀察到非典型空間表演中的空間普遍流於布景的現象。參閱黃馨儀：〈失效的非典型空間演出——當環境成爲布景〉，《痞客邦》，2018年4月17日，https://ducky22.pixnet.net/blog/post/43995042，讀取日期：2024年4月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

景觀，而這種消費的觀看關係更開始形塑人與地方的連結模式，落入德波（Guy Debord）所批判的城市空間作爲可被消費的景觀更甚於作爲可棲居其中的存在。[67]臺東藝穗節以「環境劇場」之名，開放縣境內的各種場所作爲演出場地，其實正是此一景觀消費的操作模式。

特定場域表演中的空間不應只是田調素材或劇本情節的時空設定，而可以是演出的主要素材。如果能讓具有宰制性的劇場幻覺與情節腳色缺席，讓空間的質地與觀眾的感知直面交鋒，觀眾對空間的審視感知將取代對故事情節的關注。同時，這也使空間浮現爲前景而非背景，場域特定性亦不證自明。無論是創作或觀看特定場域表演，探索感知空間當是這類型表演的獨特之處與核心價值。

若僅強調空間作爲表演主要文本的表現形式，仍不足以全然避免場所景觀化及其衍伸的提升空間交換價值的資本運作邏輯。《理想生活》不只以空間作爲表演主要文本，其創作根源來自具批判意識地對現地空間的審視，構築觀眾凝視與反思的意識與想像。這極大地翻轉了表演中的場地空間總不由自主淪爲景觀的宿命，避免落入鄉愁情調導覽走讀式的空間場所的行銷；不但擺脫了經常以考古或懷舊爲依歸的非典型空間表演模式，且引領觀眾凝視並共構《理想生活》演出內涵。這對日益陷入窠臼的臺灣特定場域表演創作，是一個很好的參照點與創作取徑的提示：藉表演反思藝文活動如何不由自主地成爲地方縉紳化（gentrification）的手段，而非讓表演被設計收編爲縉紳化的操作手法。[68]

四、《理想生活》介入社會的能與不能

此處將從藝術創作擴延論述，進一步從社會介入（intervention）、藝術行動論（art activism）的角度探討《理想生活》的意涵。

---

67 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, translated by Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014).

68 祖金（Sharon Zukin）分析紐約曼哈頓下城區域的發展，將廢棄工廠空間轉型爲閣樓風格居住空間，即是先以藝術進駐，藉文化資本拉抬經濟資本，提升房地產商品價值。像這樣透過藝文進駐的縉紳化手法，今日仍在世界各地頻繁發生。可參見Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1982), pp. 82-125.

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）表演作為公共領域或倡議行動？

《理想生活》演出中所運用的訪談錄音、環評公聽會錄音、抗議現場歌聲錄音、聆聽行走耳機中的話語等等，都觸及過去美麗灣渡假村開發案及反美麗灣運動所激盪出的開發與環境之間的公共議題。巴爾梅（Christopher B. Balme）將劇場演出造成劇場內外眾人間的交流視爲劇場公共領域，具備理性批判式（rational-critical）、論爭式（agonistic）、及嬉鬧諷刺（ludic）等三種樣態。[69]若借用巴爾梅對劇場公共領域的分析來看，則《理想生活》雖運用諸多美麗灣開發案爭議事件的素材，然而演出當下營造觀眾個別的感知遠高於現場觀眾之間的對話與交流，開展的公共領域相當有限，無法與反美麗灣運動中的藝術行動所開啓的公共領域相提並論。即使再拒劇團委託長年參與社會運動的楊子瑄、王子豪和李子豪三人駐點田調之餘，也試圖再次串聯反美麗灣運動成員，[70]而王子豪也在網路媒體《焦點事件》進行一系列對於縣府轉型營運建物的報導，[71]但這些都不是《理想生活》的演出直接開展的劇場公共領域。整體而言，《理想生活》並未銜接或延續反美麗灣運動中諸多藝術行動所開啓的公共領域。然而，《理想生活》的演出刻意翻轉臺東藝穗節對美麗灣飯店建物的空間操作，成爲滲透藝術節機制內的介入行動，以下進一步申論。

（二）轉生咒逆轉為召喚幽靈的曳影殘響

臺東藝穗節從2020年開始舉辦，以「環境劇場」之名爲號召，歷年演出計畫徵選皆要求演出內容「應與演出場地之環境結合」、「須以環境劇場元素發掘場

---

69 Christopher Balme, *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp. 11-12.

70 楊子瑄原本想聚集反反反美麗灣社運成員另辦座談未果。楊子瑄訪談。

71 王子豪於2022-3年間在網路媒體《焦點事件》的相關報導包括：〈美麗灣大事記〉（見https://eventsinfocus.org/issues/7147119）、〈美麗灣建物重啓促參　「文教設施」下可住宿〉（2022年10月25日，https://eventsinfocus.org/node/7147114）、〈「美麗灣」重啓招商　東縣府官員：已有申請人〉（2022年11月21日，https://eventsinfocus.org/node/7147144）、〈「買回美麗灣」爭議未完　民團：仲裁、會議紀錄應公開〉（2023年3月15日，https://eventsinfocus.org/node/71472952）、〈仲裁不能公開？爭議BOT促參案　疑雲撥不開〉（2023年3月15日，https://eventsinfocus.org/node/7147290）、〈杉原灣ROT招商　住宿空間沒變少　美麗灣復活？〉（2023年8月9日，https://eventsinfocus.org/node/7147443）。以上讀取日期皆爲2024年4月 20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

域的可能性」。而2022年的臺東藝穗節，在空間上劃分市區、山線、海線、南迴線四個區域，廣泛指定縣境內的「山海和人文地景作爲舞台」，從9月24日到11月27日，共有15檔節目，分別在知本白玉瀑布、都蘭、活水湖、鹿野神社、成廣澳文化地景（廣恆發商號遺址）、關山天后宮及「杉原灣建物」等地進行共43場演出。[72]《理想生活》屬於海線的節目，於11月12日及13日的13:30與16:30共演出四場。

全球化資本主義邏輯下的地方藝術節很容易落入將在地風土地景轉化爲景觀獵奇的標的物、以文化觀光凝視的對象物來自我定位的境況。臺東藝穗節對美麗灣飯店建物的操作，正是運用各種藝術節慶來振興地方觀光，轉化環境空間爲觀光資本。臺東縣政府2020年買回美麗灣飯店建物，2022年10月以《促進民間參與公共建設法》中的「文教設施」項目，辦理「杉原灣建物」ROT招商。[73]臺東藝穗節以表演藝術活化／行銷縣境內景點的文化治理術，與縣府招商轉型營運「杉原灣建物」的企圖，兩者一拍即合。因此，縣府自2022年開放「杉原灣建物」作爲藝穗節演出場地之一，企圖以藝文展演活動作爲活化「杉原灣建物」的手法。

在這樣的背景下，無論創作者個人對建物的主觀態度如何，《理想生活》的演出有可能被藝穗節整體行銷導向收編，而不由自主成爲一符爲建物轉型營運加持的轉生咒。《理想生活》的創作團隊意識到這樣的處境，爲了避免變成建物轉型的背書活動，婉拒參與該屆臺東藝穗節的記者會，劇團成員也一度商議棄演的可能。但是基於在訪談過程中獲得反美麗灣運動者的認可，同時也想再次喚起人們關切這棟建物的未來，仍決定完成演出。[74]在縣府文化處委外拍攝的臺東藝穗節節目行銷影片專訪時，受訪的陳雅柔曾提及「飯店和地景與地方文化一點關係也沒有」，事後知情的縣府承辦人直接去電關切，表示「我們不可能做一個節目來罵我們自己」[75]，製作期間劇團與縣府之間的角力協商從未間斷。

再拒劇團有意識地拂逆臺東藝穗節串聯開發邏輯的空間操演，不僅設法避免

72 臺東藝穗節臉書。

73 可參閱王子豪在《焦點事件》的報導：〈美麗灣建物重啓促參　「文教設施」下可住宿〉、〈「美麗灣」重啓招商　東縣府官員：已有申請人〉、〈杉原灣ROT招商　住宿空間沒變少　美麗灣復活？〉。「杉原灣建物」ROT招商於2024年2月由富野大飯店及聯合華立公司得標簽約。

74 羅尹如訪談。

75 黃思農訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫

成爲建物轉型營運的文宣助力，更在演出籌備期間，促使縣府人員、反美麗灣運動者、莿桐部落長老等各方諸眾再度回返甚至回應過往的爭議，同時又在演出中召喚美麗灣渡假村開發案爭議的幽靈，讓過往諸眾行動的曳影殘響迴盪於建物內外。從這樣的角度來檢視，《理想生活》擾動縣府向發展主義靠攏的文化治理思維與空間政治操作。這雖不是藝術行動主義般的阻斷式介入，但是一種抵拒戰略明確的創作實踐：寓身於官方體制之內，運用主辦方的資源，卻讓臺東藝穗節對「杉原灣建物」的空間操演失靈，不但折射出藝穗節向開發思維靠攏的文化治理，並且打開了美麗灣飯店建物背後的空間政治的辯證空間。

（三）觀者意識的自覺與自決

昔日反美麗灣運動中諸多藝術行動，引發了各界關注與支持，對於阻擋開發案進行頗有助力。相較來說，《理想生活》寄身臺東藝穗節演出節目之中，抵拒其文化治理的收編，看似只是隱晦消極的作爲，與昔日反美麗灣運動中的藝術行動不可同日而語。然而本文在此要提出另一值得注意的面向，《理想生活》雖不直接訴諸行動倡議，但深入建物背後所表徵的人們的思維，讓習以爲常而被內化的想法，重新被意識、被檢視，並深入對自我意識的覺醒與批判。

《理想生活》中的召喚與思索並未止於美麗灣飯店的爭議事件本身，更是對美麗灣建案背後人們的想望如何被開發思維所塑造的普遍性反省。依據厄里（John Urry）與拉森（Jonas Larsen）的研究，英國海濱渡假勝地興起於十八世紀末，而至1840年代火車旅遊普及後，更吸引大批勞工選擇搭火車前往海濱渡假。當勞工的僱主們意識到休假有助於提高工作效率時，甚至會主動安排勞工定期休假。這也促成當時英國海濱渡假型態大受歡迎，而許多海濱城鎮順勢發展爲觀光勝地。[76]臺灣自1970年代時，國民旅遊逐步興起，隨後海禁的鬆綁更促成全臺許多海水浴場的開設。[77]而在台2線北部濱海公路拓寬後，北海岸興建許多

[76] 約翰．厄里（John Urry）和約拿斯．拉森（Jonas Larsen）著，黃宛瑜譯：《觀光客的凝視3.0》（臺北：書林，2016年），頁57-78。

[77] 近代的臺灣人本認爲海是危險的，對海並不親近，日治時期日本殖民政府推廣海泳及海事教育，全臺多處開設海水浴場，二戰後臺灣戒嚴時期實施海禁，解嚴後才逐步重新開放海水浴場。參閱陳坤毅：〈盛夏樂園——台灣海水浴場小史〉，《薰風》第6期（2018年4月），頁86-91；富田昭次著，廖怡錚譯：《觀光時代：近代日本的旅行生活》（臺北：蔚藍文化，2015年），頁72-81。

臺灣大學學術期刊資料庫

大型濱海樂園渡假中心，成爲各地仿效的濱海觀光產業開發模式。[78] 2000年後，墾丁國家公園內更有旅館業者透過ROT模式，在沙灘防風林帶合法興建VILLA旅館，將原本是公共領域的沙灘佔據爲私人遊樂園。而這樣將國有土地的沙灘轉化爲私人商品的操作手法更在全臺各地展開，一處處廢棄的濱海樂園，一件件濱海開發案，標示著臺灣濱海淪爲消耗性商品的悲歌。[79]

休假、旅行本可用於逃逸資本主義社會的箝制與制約，避免個人被化約爲人力資源。但是這種逃脫的想望又被收編於旅遊產業中，安排爲一種特定的消費型態，回饋爲資本主義運作機制的一環：一方面說服／催眠人們對海景的各種想望，另一方面將海濱的環境風土納入開發大計，營造符合觀光客凝視下的誘人景觀，規畫爲海濱觀光旅遊渡假勝地。於是在沙灘地形稀缺的臺東，杉原灣被不計環境成本地選定爲在臺東複製海灘渡假勝地的觀光景點。《理想生活》正是要扣問美麗灣飯店的出現，究竟反映著甚麼樣的想望與甚麼樣的理想生活？《理想生活》引領觀眾凝視美麗灣飯店建物所反映的慾望，揭露人們的想望被塑造的痕跡：藉由獲取有交易價值的物件來轉換自我，營造自己的居住環境、遊樂空間與休閒方式。同時也質疑：人們因而更自由自在？或是一再變相落入貌似享受的束縛中？

依據傅柯（Michel Foucault）的分析，在推崇私有化的新自由主義氛圍下，個體逐漸掙脫國家機器的管制，進而轉向爲彰顯個人慾望的生命政治（biopolitics）。這也促成個人以交易價值來施行返身治理，無形中被化約爲市場中的人力資本（human capital）。[80]高俊宏更進一步衍伸，在這種返身治理之下，個人「主動進入市場交換其人力資本」，「把自己當成一間公司來經營，把自己當成一個企業來投資」。[81] 這不禁讓人聯想到《理想生活》開場時，表演

78 荒廢多年的三芝飛碟屋也是濱海渡假思維下的產物。郭志榮：〈濱海樂園玩到high〉，《我們的島》，2008年6月18日。

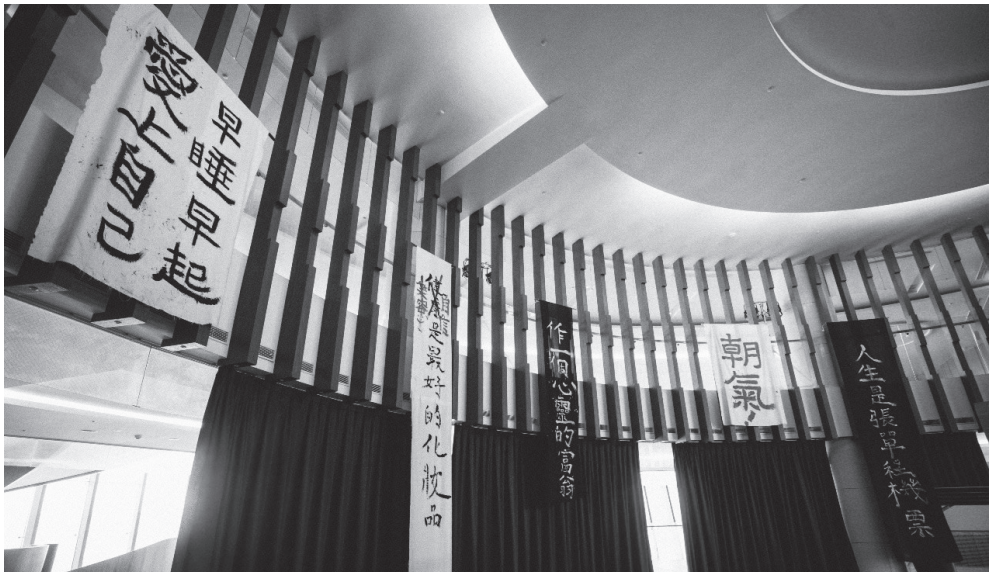
79 郭志榮：〈濱海樂園玩到high〉，《我們的島》，2008年6月18日，https://ourisland.pts.org.tw/content/965，讀取日期：2024年7月24日。

80 Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France, 1978-79*, ed. by Michel Senellart (New York: Palgrave Macmillan, 2008), pp. 215-233.

81 高俊宏：〈行爲藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討〉，《現代美術學報》第24期（2012年11月），頁44-45。前一段引用係轉引高俊宏引用李紀舍、黃宗儀：〈新自由主義經濟人的生命政治：中國富商傳的企業家主體敘述〉，《文化研究》第11期（2010年6月），頁55。後一段引用係轉引高俊宏引用吳淡如：《投資自己》一書封面標語（臺北：方智，2004年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

者對觀眾說：「你想成爲誰？」、「Uniqlo讓你瞬間變成綾瀨遙！」、「NIKE可以讓你成爲LeBron James！」。而演出中建物大廳高懸的標語：「朝氣！」、「作一個心靈的富翁」、「早睡早起愛上自己」等（參閱圖九），無一不是從這種計算交換價值的自我投資延伸而來。



圖九、高懸在美麗灣渡假村飯店建物大廳的長布條，文字內容雖勵志，但粗曠不羈的字體和邊幅不修的布條，讓人聯想到抗爭運動現場的場景。唐健哲攝影，再拒劇團 提供。

在《理想生活》演出末了，觀眾由建物內走出，從人類居住空間走向海灘。最後兩段的聆聽行走敘述中，從人類運用物件的敘事觀點，切換到以物爲中心的敘事觀點，逸出以人類爲中心的「物盡其用」與「地盡其利」資本主義發展視域。這一段遠離商品構築的世界，投向天空、海洋、大地交匯的自然環境的步履，彷如一段象徵性的旅程。但這段旅程是原地踏步或到達彼岸，端視行走的主體如何認知眼前的自然：是發展主義下可爲人類利用的自然？或者是人類歸屬其中的自然？聆聽行走最終的話語意味深長：「你試著看看這片海岸只有海岸的樣子，試著想起來，你是自由的！」[82]

[82] 陳雅柔：〈《理想生活》演出文本〉（未出版）。

臺灣大學學術期刊資料庫

《理想生活》召喚建物過往的幽魂意不在耽溺於過往，而是引導觀眾在現場對物以及對被物圍繞的生活的反思，期能成爲未來抉擇與行動的契機。因此，與其說《理想生活》是反美麗灣運動的回溯與延伸，不如說《理想生活》從反美麗灣運動中拉出另一層縱深，反思這類開發案所反映的人們被形塑的想望——追求以支配物質爲基礎的渡假模式和「理想生活」——的可疑與可議。

結論

依循文化唯物主義的觀點，生產脈絡與生產模式較創作者主觀企圖更關鍵地決定最終的成品產出。因此，本文從再拒劇團試圖擺脫科層化的三組兩人共創模式入手，分析《理想生活》中媒介與素材的運用，並進而說明《理想生活》迥異於傳統戲劇演出的型態。在這樣的演出型態中，創作者以調度觀眾觀演意識爲核心來安排觀眾的移動與各種媒介之間的切換與交疊運用。而觀眾面對這樣的多種媒介素材感知，需更自主地參與組裝演出的意涵，同時也被期待在過程中形成具批判意識的主體。

本文以詮釋研究取徑爲基底，並帶入批判思維的論述，研究焦點不以實證主義研究取徑來分析作品本身的意義，而闡述《理想生活》的意涵是因個別觀眾而定，具有意義開放性，而非意義封閉單一的作品。對這種期待觀眾能動性的觀演關係進行分析後，研究者更進一步展示自身作爲觀眾所組裝的演出意涵，其目的不在提出唯一的詮釋，而是展示面對演出自行組裝意涵的可能歷程之一，顯現一種積極的可能性。

將《理想生活》置入臺灣特定場域表演的脈絡來檢視，《理想生活》不僅跳脫臺灣非典型劇場空間表演習以爲常的景觀考古與懷舊氛圍的空間展演，其以現地空間構築表演文本主體的創作型態，不再讓演出場域淪爲場面背景，提示了特定場域表演另一種可能的創作取徑：讓表演成爲地方縉紳化的反思途徑，而非讓表演被收編爲縉紳化的操作手法。

在2022年臺東縣政府著手規劃轉型經營美麗灣渡假村飯店建物的同時，臺東藝穗節也將建物開放作爲演出場地之一。在官方企圖藉由藝穗節施行活化建物的文化治理術之際，再拒劇團透過《理想生活》的演出參與藝穗節之中，卻又刻意溢出其文化治理邏輯之外，拒絕成爲與官方空間操演協作的轉生咒，並成功跳脫了臺灣特定場域表演經常落入的場域景觀化的操作模式。相對於過往藝術行動直

臺灣大學學術期刊資料庫

接參與反美麗灣運動，《理想生活》所能開展出的劇場公共領域是相對有限的，但演出更訴諸觀眾個人感知的重組與反思，拉出另一層縱深：透過表演將建物幻化爲意象交織的所在，調度獨特的視角引領觀眾審視這棟爭議的建築物，重訪這件巨大象徵物所表徵的交鋒與爭議，反思建物背後的開發思維與人們對物質的支配慾望。《理想生活》彷如反美麗灣公眾運動在個人領域的延伸，引領觀眾更本源地反思這棟建築物所反映出來的人們的思維與想望。若不能回到個人自覺的層面來反思這棟建築物所表徵的思維與想望，美麗灣渡假村飯店仍會在更多其他地方，以其他名字輕易地潛入人們對未來的想望中，而其背後所付出的代價仍然會被有意或無意地忽略。

臺灣大學學術期刊資料庫

曳影殘響中的喧囂諸眾——臺東杉原灣美麗灣渡假村飯店建物中的《理想生活》

厲復平

國立臺南大學戲劇創作與應用學系副教授

2022年臺東藝穗節開放經歷多年爭議的杉原灣美麗灣渡假村飯店建物作爲演出場地之一，再拒劇團獲得徵選在現地演出《理想生活》。再拒劇團多年來試圖擺脫科層化的組織運作所催生出的另類共創模式，形塑了《理想生活》演出中空間、物件、聲景、聆聽行走及表演者行動等媒介運用的型態與特質，以調度觀眾觀演意識爲核心來安排觀眾的移動與各種媒介之間的切換與交疊運用。而觀眾面對這樣的多種媒介素材感知，需更自主地參與組裝演出的意涵，透過非常視角，形構具批判意識的主體。

在臺東縣政府規劃招標轉型經營美麗灣渡假村飯店建物的時間點，企圖藉由藝穗節施行活化場所的文化治理術之際，再拒劇團透過《理想生活》的演出參與藝穗節之中，卻又刻意溢出其文化治理邏輯之外。相對於過往藝術行動直接參與反美麗灣運動，《理想生活》所能開展出的劇場公共領域是相對有限的，但演出更訴諸觀眾個別的省思，拉出另一層縱深，透過表演將建物幻化爲意象交織的所在，讓觀眾重訪這件巨大象徵物所表徵的交鋒與爭議，反思建物背後的開發思維與人們以支配物質爲基礎的慾望。

置入臺灣特定場域表演的脈絡來檢視，《理想生活》不僅跳脫臺灣非典型劇場空間表演習以爲常的景觀考古與懷舊氛圍的空間展演，其以現地空間構築表演文本主體的創作型態，不再讓演出場域淪爲場面背景，提示了特定場域表演另一種可能的創作取徑。

關鍵字：美麗灣渡假村飯店　反美麗灣運動　《理想生活》　再拒劇團　特定場域表演

臺灣大學學術期刊資料庫

Recalling the Howling Multitude through Afterimages and Reverberations: *Yet To Be* in the Unfinished Miramar Resort Shanyuan Bay, Taitung

Fu-ping LEE

Associate Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

In 2022, the Taitung Fringe Festival included the controversial unfinished Miramar Resort building at Shanyuan Bay (Fudafudak) as one of its performance venues. The Against Again Troupe was selected to produce *Yet To Be* at the site. The troupe's long-term efforts to challenge the rigidity of the hierarchical power structure within the production team catalyzed a collaborative process based on equal terms in creating Yet To Be. This process contributed to shaping a montage of multilayered, autonomous media, such as space, objects, soundscapes, audio walks, and performer's actions. The arrangement of these media, along with the movement of the audience within the performance, was designed to maneuver the audience's awareness. Confronted with these diverse media, the audience was encouraged to develop critical consciousness through the unique perspectives presented in the performance, actively constructing the meaning of the performance for themselves.

At the time when the Taitung County Government was planning to reopen the unfinished Miramar Resort building and attempting to regenerate it through the Taitung Fringe Festival's site-specific performance program, the Against Again Troupe produced *Yet To Be* as part of the program, with the intention of deliberately deviating from the cultural governance of the Festival. In contrast to the earlier social movement that protested the construction of the Miramar Resort, *Yet To Be* could only shape a limited public sphere surrounding the issues related to the building. Nevertheless, the performance transformed the building into a space where various images intertwined, allowing the audience to revisit, on an individual basis, the confrontations and controversies symbolized by this imposing relic. The performance provoked reflections on the developmental mindset embodied by the building, as well as on the desires of people driven by the dominance of materialism.

Yet To Be was structured in a way that positioned space as the core of the performance, rather than merely as a backdrop. It departed from the local historical and nostalgic narratives typically found in site-specific performances in Taiwan, offering a distinctive approach to productions in this genre.

Keywords: Miramar Resort　Anti-Miramar Resort Movement
Yet To Be　Against Again Troupe　Site-specific Performance

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

公視新聞網：〈美麗灣開發案20年爭議未休〉，《公視新聞網》，2022年11月2日，https://news.pts.org.tw/curation/100，讀取日期：2024年7月20日。

王子豪：〈美麗灣大事記〉，《焦點事件》。https://eventsinfocus.org/issues/7147119，讀取日期：2024年4月20日。

_____：〈美麗灣建物重啓促參　「文教設施」下可住宿〉，《焦點事件》，2022年10月25日。https://eventsinfocus.org/node/7147114，讀取日期：2024年4月20日。

_____：〈「美麗灣」重啓招商　東縣府官員：已有申請人〉，《焦點事件》，2022年11月21日。https://eventsinfocus.org/node/7147144，讀取日期：2024年4月20日。

_____：〈「買回美麗灣」爭議未完　民團：仲裁、會議紀錄應公開〉，《焦點事件》，2023年3月15日。https://eventsinfocus.org/node/71472952，讀取日期：2024年4月20日。

_____：〈仲裁不能公開？　爭議BOT促參案　疑雲撥不開〉，《焦點事件》，2023年3月15日。https://eventsinfocus.org/node/7147290，讀取日期：2024年4月20日。

_____：〈杉原灣ROT招商　住宿空間沒變少　美麗灣復活？〉，《焦點事件》，2023年8月9日。https://eventsinfocus.org/node/7147443，讀取日期：2024年4月20日。

王肇陽：〈2022年11月再拒劇團《理想生活》〉，《ON演員王肇陽的整理練習》，https://chaoyang1030.wordpress.com/portfolio/2022%e5%b9%b411%e6%9c%88%e5%86%8d%e6%8b%92%e5%8a%87%e5%9c%98%e3%80%8a%e7%90%86%e6%83%b3%e7%94%9f%e6%b4%bb%e3%80%8b/#jp-carousel-1806，讀取日期：2024年7月20日。

王寶祥：〈應無所住的理想，愛上自己的生活：重返歷史現場展演《理想生活》〉，《表演藝術評論台》，2022年12月6日。https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/571bd5b6-4539-4383-b509-cc59e7097940，讀取日期：2024年7月20日。

古羅文君：《足in．動與感之境遇稻草人現代舞團特定空間舞蹈創作演出》，臺南：稻草人現代舞團，2019年。

台東反反反行動聯盟：〈「拆了比較省」全民藝術行動　拆除美麗灣〉，《公民行動影音紀錄資料庫》，2020年12月4日。https://www.civilmedia.tw/archives/99147，讀取日期：2024年7月20日。

史考特．伊佐（Scott Ezell）著，謝承廷譯：《遙遠的角落：美國音樂家的台灣東海岸漂流日記》，臺北：時報文化，2017年。

再拒劇團：〈歷年演出製作團隊〉，《再拒十八：銜尾而生》，新北市：再拒劇團，2022年。

利格拉樂．阿女烏：〈【原住民新聞雜誌670】看見不一樣的社會運動〉，《原住民新聞雜誌》，2011年7月29日。 https://www.youtube.com/watch?v=B0iMgoI-CaA，讀取日期：2024年3月31日。

吳思鋒：〈《華格納革命指環——諸神黃昏》——沒有導演的集體創作〉，《每週看戲俱樂部－PChome吳思鋒個人新聞台》，2018年2月6日，https://mypaper.pchome.com.tw/allen34/post/1374689592 ，讀取日期：2024年7月20日。

吳淡如：《投資自己》，臺北：方智，2004年。

臺灣大學學術期刊資料庫

呂佩怡：《「藝術／運動」作爲公共平台：當代藝術與社會運動之間》，臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2024年。

李紀舍、黃宗儀：〈新自由主義經濟人的生命政治：中國富商傳的企業家主體敘述 〉，《文化研究》第11期，2010年6月，頁55-82。

李韻儀：〈「肉花花」&「違．離～集體藝術行動」——藝術關注社會的兩種肉身實踐〉，《藝術認證》第39期，2011年8月，頁78-83。

阮湘芸、柯妙婷、羅倩整理：〈一起一起又自己自己：都蘭意識部落藝術家群〉，《藝術觀點ACT》第75期，2018年7月，頁32-43。

林人中：〈2011表演藝術回顧現象觀察之九：非典型劇場空間的展演與開發走出黑盒子觀演之間營造獨特體驗〉，《PAR表演藝術》第229期，2012年1月，https://par.npac-ntch.org/cn/article/doc/D99EPH3PMJ，讀取日期：2024年7月20日。。

林淑玲：〈反美麗灣之過程〉，《台灣法學雜誌》第211期，2012年11月，頁21-24。

約翰．厄里（John Urry）和約拿斯．拉森（Jonas Larsen）著，黃宛瑜譯：《觀光客的凝視3.0》，臺北：書林，2016年。

高俊宏：〈行爲藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討〉，《現代美術學報》第24期，2012年11月，頁31-56。

吳岳霖：〈2020表演藝術回顧／現象觀察．趨勢探索　10個現象，回探這一年的台灣表演藝術現象9 走「出」劇場漫步看戲　行銷城市也回應地方〉，《PAR表演藝術》第336期，2020年12月，https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/FTJH1VL4YF，讀取日期：2024年7月20日。

郭志榮：〈濱海樂園玩到high〉，《我們的島》，2008年6月18日，https://ourisland.pts.org.tw/content/965，讀取日期：2024年7月24日。

陳坤毅：〈盛夏樂園——台灣海水浴場小史〉，《薰風》第6期，2018年4月，頁86-91。

陳雅柔：〈《理想生活》演出文本〉，未出版。

陶維均：〈2017表演藝術回顧／現象觀察．趨勢探索現象10：藝術走出場館，深入生活場域走出劇場處處劇場藝術擴散無邊際〉，《PAR表演藝術》第300期，2017年12月，https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/EW1XD7YAZJ，讀取日期：2024年7月20日。

傅裕惠：〈我看見更放肆的「雜交世代」！〉，《PAR表演藝術》第187期，2008年7月，https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/D99EPH3NWK，讀取日期：2024年7月20日。

富田昭次著，廖怡錚譯：《觀光時代：近代日本的旅行生活》，臺北：蔚藍文化，2015年。

黃瀞瑩：〈前創作、藍調搭接與臨時社群——意識部落及其之後〉，《藝術觀點ACT》第75期，2018年7月，頁44-53。

黃馨儀：〈不造期待的概念旅行《漂移誤差》〉，ARTalks「藝論紛紛」，2021年11月29日，https://archive.taishinart.org.tw/event/talks/2021112902，讀取日期：2024年4月18日。

_____：〈失效的非典型空間演出——當環境成爲布景〉，《痞客邦》，2018年4月17日，https://ducky22.pixnet.net/blog/post/43995042，讀取日期：2024年4月1日。

_____：〈再拒劇團：拒絕現有框架，種下改變的種子〉，《PAR表演藝術》第355期，2023年9月。https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GOCGHXGZJC，讀取日期：2024年7月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

楊子瑄：〈一個行動者的筆記〉，《再拒十八：銜尾而生》，新北市：再拒劇團，2022年。

楊智翔：〈恍如一場兀自言說的夢遊——《理想生活》〉，《表演藝術評論台》，2022年12月15日，https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/c85fd69b-805f-41e6-9688-a52b1d4662ff，讀取日期：2024年7月18日。

臺東藝穗節：〈2022臺東藝穗節__《理想生活》2022 Taitung Fringe Festival《Yet to be》〉，《臺東藝穗節YouTube頻道》，2023年10月18日，https://www.youtube.com/watch?v=mclBmDMNtNQ ，讀取日期：2024年7月18日。

臺東藝穗節臉書。https://www.facebook.com/TaitungFringeFestival，讀取日期：2024年4月11日。

劉柏欣（小四）：〈不吝想像的實驗——當一群設計搞劇團〉，《再拒十八：銜尾而生》，新北市：再拒劇團，2022年。

厲復平：〈從多元表演空間檢視臺南現代劇場發展軌跡〉，收入于善祿等：《臺灣當代劇場四十年》，臺北：遠流，2019年。

鍾明德：《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》，臺北：揚智，1999年。

鴻鴻（閻鴻亞）：〈再一次拒絕的意義〉，《再拒十八：銜尾而生》，新北市：再拒劇團，2022年。

魏淑美：〈表演倫理與政治側寫第五屆「表演研究國際會議」〉，《PAR表演藝術》第80期，1999年8月，https://par.npac-ntch.org/cn/article/doc/D99EPH3KZP，讀取日期：2024年7月20日。

Balme, Christopher. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014.

DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College De France*, 1978-79. Edited by Michel Senellart. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Pearson, Mike. *Site-Specific Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

Wilkie, Fiona. “Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain.” *New Theatre Quarterly* 18 (2002): 140-160.

Williams, Raymond. “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory.” *Culture and Materialism: Selected Essays*. London: Verso, 2005.

Zukin, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

臺灣大學學術期刊資料庫

訪談：

王肇陽 訪談，2023年3月14日。
陳雅柔 訪談，2023年3月14日；電郵往返，2023年4月18日。
黃思農 訪談，2023年3月10日。
曾彥婷 訪談，2023年3月28日。
羅尹如 訪談，2023年4月10日。
楊子瑄 訪談，2023年5月24日。

臺灣大學學術期刊資料庫