

跨文化戲劇與國際共製論壇 II

學術×評論

主持人：何怡璉

主講人：紀慧玲、林偉瑜

回應人：杜佳倫

日期：二〇二一年十一月

地點：國立中山大學藝術大樓

何怡璉

大家午安，我是這場的主持人何怡璉。接下來這一場是關於學術跟評論，讓我來介紹一下我們今天的主講者，還有我們的與談人。首先我們的主講者是林偉瑜老師，林老師是台南大學戲劇創作與應用學系的系主任，她一直以來也都關注在整個亞洲的傳統劇場，以及傳統的美學怎麼樣在現當代劇場去應用。她過去也曾經擔任李六乙戲劇工作室《李爾王》(2017)的戲劇文學統籌，林兆華戲劇工作室的國際事務負責人，也曾經在中國戲曲學院，還有北京大學的戲劇研究所藝術學院擔任講師，很開心邀請到林老師。

另外一位的主講人是紀慧玲老師，紀老師是一位非常非常資深的劇評人，然後是國家文化藝術基金會表演藝術平台的台長、駐站評論人，過去也是非常重要，在關注臺灣整個藝文發展民生報的記者，非常長，十九年的時間，一直以來都非常關注整個臺灣藝文生態的演變。

今天的回應人是杜家倫老師，她是我們中山大學中文系的系主任、副教授，

她研究的方向是聲韻學，台語研究，也是很多的語言學的創作，還有語言學的整個風格的發展。接下來就請主講人開始今天的分享。

紀慧玲

剛才吳興國老師講得非常好，喚起我的一些記憶。在準備題目的時候，我並沒有從《奧瑞斯提亞》開始講。如果符合「跨文化戲劇國際共製」題目的話，我第一個想到的是二〇〇二年的《八月雪》，但是因為透過剛才吳興國的召喚，我想起來了這個作品。我同意，你看他整個服裝的造型，處理希臘悲劇的調度風格，用更激烈的感情模式去處理，吳興國剛說很成功，當年我還看不出來好壞，只記得京劇界認為這個戲多了一個外國導演的介入，京劇主體性的辯論很快就跳出來。京劇界認為京劇這樣子被使用很糟糕，它裏面有穿插現代歌舞，一個主持人主持公投，穿著很辣很露的衣服，像民主廣場這樣子。京劇人覺得很譁眾取寵的一個作品。但我記得很清楚，訪問紀蔚然時，他認為這是一個非常好的作品，利用環境劇場，把一個西方文本改譯放在臺灣當下情境裏面，非常成功。

我剛看一下那個照片，現在我比較懂了，可以說它真的是一個很好看的作品，他調動了那個氛圍，大安森林公園第一次被公開使用為環境劇場，甚至有觀眾參與，可以投票，在非常前驅性的時間點已經這樣做。京劇人認為這個作品不理想，因為他沒有辦法用所謂的跨文化理論，或是我們現在談的國際共製可能導致的文化權利不平等去扣帽子，只能說好不好看，喜不喜歡，如此而已。

回到二〇〇二年《八月雪》的例子，剛剛吳興國說，第一個是時間，製作時間與創意時間相對足夠是國際共製很重要。第二個，他剛剛很強調，藝術家本身跟藝術家直接的參與，這中間並沒有他剛剛提到第三方的製作方，或者是一個中介管道，而是藝術家可以本身參與，是對等的。在吳興國舉出的作品裏面，他一系列只要涉及國際或跨文化的，吳興國的主導性都非常強。我要講的是，二〇〇二年的《八月雪》其實是一樣的模式，當時的文建會主委陳郁秀主導這個案子，當製作人，所以這是一個國家級製作。跟高行健合作也不是憑空而生，因為他前一年拿到諾貝爾文學獎，而在更早前，他就一直想跟臺灣劇團合作，當時的國光劇團貢敏先生或者陳兆虎

團長，在國光赴法演出時，都跟高行健談過。本來要演《冥城》，後來高行健專門為了實踐他想要的一個革命的前衛歌劇形式，為臺灣而寫，要臺灣京劇演員來演，而有了《八月雪》。所以這其實也是一個醞釀蠻久的作品。大家可以讀偉瑜在回應仁豪關於《千年舞台》提到的，我們如何建立批評，我們對這位跨國而來的創作者背景瞭解多少，可以在多少知識背景下去回應他的創作理念。但《八月雪》，媒體與創作者在演出前，是鋪天蓋地的宣傳、講解，經由創作團隊一再的闡述，最後《八月雪》的評價，大家認為它就是一個不成功的作品。

所以，國際／跨文化製作好像又不是吳興國所講，在你可以履行、掌握的時間與條件下，它就可以成功。《八月雪》有另一個點，這個戲，除了所謂的國際共製，主要是陳郁秀要推動國際交流，但不是雙方買賣節目，她認為交流要深入到創作跟製作端，而且這個作品一開始就鎖定要到歐洲演出，於是跟法國的藝術家合作，法國人的燈光，法國華裔作曲家許舒亞。同時也跟法國馬賽歌劇院談好，因為馬賽要舉辦「高行健年」。這些事情都被考慮了，這是國際共製，又是華人編導，照理說跟我們跨文化沒有那麼大的隔閡，可是為甚麼最後作品被認為還是失敗的。有一個點是剛剛吳興國提到，你這個企圖要往哪裏，你這個跨或合作，目標是甚麼？《八月雪》除了有陳郁秀所想要主導的，推到國際劇場演出的製作端考量之外，高行健的目標是，他不斷提到一個是「中性演員」，另外一個是演員的「表演三重性」，此外還有「禪劇」，他說不是京劇，不是歌劇，不是說唱劇，不是歌舞劇，勉強可以說是「禪劇」。

剛剛如果吳興國可以留下來，我想請問他的是，為甚麼《八月雪》這樣一個看起來所有客觀條件都具足的狀況下，還是會產出一個對我們來講不是很成功的跨越。這個跨越跟 Robert Wilson《歐蘭朵》很像，他用了歌劇的模式，歌劇調門、曲式，不要京劇原來聲腔，要小生曹復永用大嗓，旦角也是一樣就是改用大嗓比較多，花臉不要有花臉的聲腔。當時京劇演員一片哀嚎，吳興國的背景適應性較好。可是即使這樣，成品還是一次過於理想的實驗。

所以我要講的是，大家覺得不很成功的作品，關鍵因素到底是甚麼？《奧瑞斯提亞》當時被認為不成功，現在來看卻好得很。Robert Wilson 來臺灣

做了兩個作品，一個是《歐蘭朵》，另外一個是《鄭和 1433 年》，《鄭和 1433 年》把優人神鼓等於閒置了，《歐蘭朵》也把安祈老師的看法撤下，等於是把臺灣的材料放入 Robert Wilson 個人已經非常成熟的一個藝術風格裏，我們成為他的複製品，就是這樣。這個製作端，又是陳郁秀，她那時是兩廳院董事長，推動了三年的國際共製，同樣希望藉由大師跟臺灣合作，請大師有機會把作品帶到國際。她第一個找的是 Pina Bausch，可是 Pina Bausch 不要，因為一九九七年幫香港做已經是一個災難，所以不做。那 Robert Wilson 兩個作品，完全就是他的風格複製，最終也沒帶出國門。剛剛提到共製目的跟最後我們的收穫，安祈老師退出，很無奈，可是對魏海敏來講，她後來不斷感謝，《歐蘭朵》讓她得到很多，因為 Robert 甚麼都不讓她做，她必須釋放原本很多東西，結果是擴充了自己的表演能力。所以，國際共製的成敗與目標，到底該如何評價？

第三個例子已經到了二〇一一年，兩廳院那時候是非常大手筆的，每一檔都到一千五百萬以上。《八月雪》花了三千萬，因為它製作期最長，那時候高行健整個住在臺灣，但長時間製作看來也不太能保證甚麼。二〇一一年《茶花女》，鈴木忠志是亞洲人，而且臺灣有更多熟悉他的藝術的專家學者，經由聯繫，扮演當年周慧玲、鍾明德跟理察·謝喜納關係的角色，作為文化轉譯與導演協助。但《茶花女》有更大的企圖，從一年前就徵選了臺灣演員，到日本接受鈴木忠志表演工作坊訓練，臺灣演員學習蟹腳步、下盤前進，一邊行動，一邊講話。整個採用鈴木忠志表演法，同時，鈴木忠志試圖跟臺灣的語言、風土融合，於是他把歌劇的歌全都改成台語流行歌，「酒干倘賣無」、「望春風」啊。結果首演完，臉書就炸了。現在的廣藝基金會執行長，古典樂樂評人楊忠衡在臉書發起「兩廳院還錢運動」，他說這是史上最難看、最難看、最難看的《茶花女》，褻瀆、不尊重、亂改編，亂配音樂……一大堆質疑。《茶花女》是一個更嚴肅的例子，就是說，跨文化共製的情況下，融合？移植？再加上改編，能夠說服多少觀眾？你會如何去評價他？

很可惜，那時候民生報劇評已經關了，表演藝術評論台還沒誕生，我們能夠給予類似這樣製作多少回應。即使到今天，我們該如何評價國際共製？一樣的例子，二〇一六年，可能大家記得，在兩廳院廣場上有上演過一齣

《酒神的女信徒》，希臘導演狄奧多羅斯·特爾左布勒斯(Theodoros Terzopoulos)的導演作品。它一樣有徵選(audition)，一樣讓演員學習他的「有機動力學」表演方法論，把演員操到累斃。這齣戲怎麼看？有些人說不錯，有些還是覺得看不懂。一樣的是，你請國際導演來，就要非常多的錢。我們回到《茶花女》，當年跟鈴木學鈴木方法的那些人現在何在？當年跟《酒神的女信徒》學有機動力學的人何在？有這兩個例子，也許可以問問演員，這套訓練方案有沒有對他們影響。我是在《酒神的女信徒》認識林子恆，在那個作品裏看到林子恆，從此林子恆對我來講就是一線演員了。但我還是不知道那個訓練有用或無用。就跟當年跟魏海敏一樣，魏海敏說 Robert Wilson 讓她成長了，或許是她私人感受，我們可以不同意這樣說法，因為她其實經過當代傳奇的操練就夠了。所以，像「有機動力學」也許會對工作坊演員有些影響，但這是請這位導演來台目的嗎？我不知道，因為它沒有延續，永遠沒有延續，所以我們不知道。

所以，找一個國外的導演進來合作，我們的目的是甚麼？我們想學習甚麼？然後我們最終要留下甚麼？我蠻同意剛才筱玫說的，在過去，好像主體性這個事情很容易會先跳出來，我們在評價的位置上很容易有主體性焦慮，可是當我們越來越有自信，我們有很大的聲音可以回罵，我們知道如何去批評的時候，在乎的應該不是那個主體性，而是在合作、跨的過程裏，我們到底有哪些交流？然後這些交流是有用的？今天再把國際共製聚焦(focus)在「國外來的人」，跟我們不熟的人來合作，比方這次《千年舞台》王景生，他跟臺灣合作多久？他對臺灣京劇史，魏海敏的認識甚麼，他跟陳界仁見過幾次面？類似這樣的事情我們可以去深究，但是太著重又覺得吹毛求疵，好像不是中華民國國籍的，就成為一個譯者、一個他者。

眼前還有一個例子，台北藝術節的策展人鄧富權，他是新加坡人，在他的策展下，我們有了更多跨國製作，他引進徐家輝的作品，徐家輝用了臺灣的三太子，也用了蒙古薩滿，以及臺灣的舞者，這個作品也是一面倒的被批到不行。一樣的情況，我們對王景生的瞭解不夠，對徐家輝也是，他一直用拼貼的方式處理文化，而且從身體出發，他並不討論文化，不那麼從田調式的人類學觀點面對文化，比較是從身體的感官出發。當他把身體的感官擴大、誇張出來，結合一個數位的幻影，造成一種數位式的動態捕捉，

我自己在他的演出上是很有感受，很喜歡的。所以我不會去探究他懂不懂三太子，我也不太在乎他的薩滿。而且我覺得他根本沒有要告訴觀眾他很懂薩滿。

但是，剛才吳興國講到一個字，我一剎那有點恍神，但是有點感動。他提到「世界劇場」，他在講世界劇場的時候，應該是說，他可以把作品帶到世界去。但我被他這一句「世界劇場」震到，我想到的是，郭寶崑在新加坡想做的，跨領域的表演體系，跨語言的文化，可能就是一種世界劇场的概念。可是我剛剛聽吳興國講的那一刻，我想到的是，這個世界如果是一體的，沒有一定的中心，也就沒有相對的邊陲，所以你的位置永遠不是先樹立一個主體性，然後再去尋找一個跟他對話的對方。它可以有各種動態的可能，意思是說，我們如果立基於世界劇場的一份子，根本就毋須去捨、連結、轉譯甚麼，反而各種都是跨，觀者也是要跨。

我當然不覺得任何一個藝術家都要去想像世界劇場。我們國內已經有個例子，在我們自己國境內部做跨文化，就是 EX-亞洲。江譚佳彥從印度來台，他在臺灣開始做的幾個作品都是從印度原先的話劇、神話、民俗故事取材，而他的表演風格也帶著印度說唱劇的身體。當他與臺灣合作時，就是台、印混合的風格。EX-亞洲現在好像不太想再把自己貼上台印混血，或台印融合的標籤，所以創了一個「本質劇場」的說法。對我來說，其實不太需要去否定自己的跨文化、跨國族身份，就算只是拼合的身份，都可以很正確。但為甚麼臺灣劇場沒有很討論「世界劇場」這個觀念，我們對於台印，或者以後有台越、台韓這樣的身份認同，所謂的跨文化／國際共製的劇場作品，又是怎樣肯認的。就像剛剛吳興國提到，戲曲能不能到一個世界舞台去，我覺得也不僅是認識論的問題，《慾望城國》也曾經給北京京劇院演過，演不出來，所以並不是血源同種、劇種相同就可以做得到的。

回到評論端，最後想說的是，我們對於他者這樣的想像位置，很容易先放在我們談論跨文化或跨國際製作時，切入的觀看點。但或許，慢慢的，我想最終評論人會回到作品本身。如同 Peter Brook 做 Mahabharata（摩訶婆羅多）也招致印度學者非常嚴厲的批評，但是，Mahabharata 真的因為 Peter Brook 所以被全世界知道。也許在文化不對等、資本不對等情況下，但在文化傳播理論裏，現在也不再是以前的單一流向了，我們可以從很多面向

再去思考這樣的事情。終究就是，一個製作的目的跟創發的想法，隨著時代不停地演變，當我們在討論跨文化製作時，我們滿懷愛心的在製作新移民、新移工作品的時候，是誰在跨誰？類似這樣的權力關係，永遠須要檢驗。在評論這端，盡可能的瞭解來源方，知道這個製作的目的是甚麼，盡可能去邊界、去中心，這樣對於未來可能發生的事情，對於未知，可能可以有一個更妥切的發言位置。

臺灣很少，未曾成為國際的一分子，所以我們對於國際非常的敏感。林懷民去導過奧地利歌劇，我想當地沒有人會從跨文化的例子去講林懷民大師。我的意思是說，我們不停的在跨，今天很多人不停在做田野，都是一種跨。評論怎麼樣寫才好，永遠是很難的。大家都有在進步，今天有很多平台可以討論，我相信關於任何一個跨，各種國際化，都可以得到更好的溝通。

何怡璉

那我們接下來有請林老師。

林偉瑜

謝謝仁豪還有中山劇藝系，還有文學院的邀請。特別是讓我有機會再思考這個跨文化劇場跟國際共製的問題，實際上我們今天談的東西不見得跟上次我們的那個評論有非常直接的關係，但是可能是一種延續。然後我剛剛聽慧玲談的東西，我發現我們兩個談的內容其實是挺有交集的。我想以臺灣的情況來看，劇場中的跨文化現象已經是一個普遍的現象了，包括外部的跨文化，內在的跨文化，那九零年代以來的全球化就更加速了這個現象，現在好像沒有甚麼不是跨文化的劇場了，這讓過往的跨文化劇場理論變得過時跟失效，而且因為每個地方的跨文化劇場實踐的情境是不一樣的，所以跨文化的劇場很難有普遍的觀點跟結論。

那在亞洲，在臺灣，以舞台劇或者是現代劇場這個藝文種類來說，它本身就是一個外來的物種，跟當地的文化結合的產物。即便是本地的傳統藝術領域，也很難維持純正的這個傳統血脈，而不受到現代藝術類別的各種觀念跟技術的影響。跨文化的情況可以說是滲透到我們的這個劇場的各個環節跟面向，而且在每一個案例裏頭顯現出來的問題、價值跟優缺點其實也

不是均值的。特別是當我們從不同的角度來討論，也會導出不同的視野跟結論。我們從今天議程的安排來看，可看到有創作者立場、評論者立場、也場館立場和策展立場，呈現了一定程度的多面性，我相信大家的看法並不見得是一致的。

那現在我就從這個研究者的立場來討論我對這個主題的一些看法，當然會多少會觸及到一些策展跟評論的層面。

一、重視跨文化劇場的歷時性和連續性層面

第一點我要談的是：重視跨文化劇場的歷史性跟它的連續性的層面，因為我研究當代中國的話劇跟東南亞的傳統劇場，經常會碰到跨文化面向，從我的立場來說，我想評估跨文化劇場是至少可以從兩個切面來看。第一個是討論某個特定時空的橫向水平層面的文化交匯的成果；另一個是，從長期歷史的縱向垂直、歷時性層面所積累的文化交會的成果。這兩個切面分別看到的東西會不太一樣，但不管哪一種切面，我認為跨文化劇場實踐的核心都是指向過程性的。從我的研究立場來說，我在評估跨文化劇場時，大部分是比較傾向於關注跨文化劇場的歷時性和連續體的面向，並且在這種面向中，我有兩點觀察和體會：

第一個，我關注的是劇場經過一定時間的跨文化交匯之後，所產生的情況和變化會是甚麼？以及總體來說，是朝向甚麼樣的方向變化和發展。在這些交匯中具有指標意義跟重大意義的，有時候可能不見得是最後的成果、作品，或者是演出，反而是某些看起來不起眼的過程，甚至是失敗的或者是引起很大批評的作品。這一些不起眼的過程跟失敗的作品卻很有可能是重大變化的轉捩點。因此單一演出的成功與失敗往往不是我認為最要緊要去著重分析跟訴說的。我感興趣的，比較是在於其中產生變化的轉捩點在哪裏，以及它前後發生了甚麼？這一種變化是質變還是量變？如果是質變的話，性質又是甚麼？這種質變又對整體劇場的發展的潛在的影響力又在哪裏？

二、間性(inter-)思考與 Intercultural theatre（文化間性的劇場）

第二點我想談跨文化劇場的間性思考。臺灣通常把 Intercultural 和 Intercultural Theatre 翻譯為跨文化和跨文化劇場，但 cross-cultural 和

transcultural 也都翻成跨文化，這會產生一些困擾。實際上，我注意到中國學界越來越多以「間性文化／間際文化／文化間性」翻譯來指稱 Intercultural，臺灣學界有些學者也開始使用這類翻譯，其實我個人也傾向這種翻譯。但因為臺灣還是習慣稱跨文化，今天我會交叉使用跨文化、文化間性這兩個用法。

文化間性的譯法的優勢是在於，它比較能表明跨文化交流中可能存在的主體間性(intersubjectivity)或互為主體性的狀態，特別是這種譯法突出了一個「思考空間」，這個思考的空間，是類似於中國的東亞研究學者孫歌所說的，它是一個差異交涉的空間，同時也是適合討論新問題的思考空間。孫歌認為一般人經常是在一種自我中心和封閉的情境下去談論跨文化，但是跨文化是非常複雜的社會實踐，在這個實踐裏面，主體的自主性本來就會受到挑戰，因此在跨文化實踐中，主體其實有零散、不穩定、流動的特性，只是大部分的人還是仍然習慣在跨文化的交往中去想像，主體是一個整合好的獨立實體。所以孫歌認為，在這種文化間隙的思考當中，我們應該要走出習慣的語言文化體系，而且不能僅止於點出不同文化的差異，而是要在這個差異之間建立起一個思考跟討論的空間，去挖掘思考不同文化碰撞後的問題，並且讓差異在這個空間當中發生關係。那麼他說，我這裏引用他的話：「必須建立一個文化間的討論空間和思考空間之後，在這個空間中使文化差異發生某種接觸的可能，才能引出新問題。」

我很認同這樣的觀念，因此對跨文化劇場的議題上面，我也傾向在這樣的間性思考空間當中去挖掘。例如我會關心的問題包括：在長期的跨文化劇場的接觸當中所創造的文化、間性空間是甚麼？在其中，性質相異的文化、劇場和美學等方面顯現的張力、交疊、衝突和對話為何？而我也想瞭解，劇場的跨文化實踐是否為不同文化主體和不同劇場美學開闢一個交會的闕限空間和過程？是否使不同主體進入不明確和可變動的闕限狀態，彼此在這個差異交涉的空間中，有可能超越原有文化或藝術疆界的視域框架，進而產生新的流動和新的可能性。或者，如果無法，那麼不同的文化主體在其中的衝突和張力又是甚麼？而它們無法產生新的流動和超越原有的文化疆界的原因又在哪裏？

總而言之，我的觀察傾向裏面對跨文化劇場的議題，我重視過程多於最後的演出，這不是說我認為演出不重要，只是說最後演出的產品對我來說並不是作為評價整體跨文化劇場價值的依據。

三、跨文化國際共製應看作是一個跨文化劇場事件：事件過程比作品重要
從這裏我來談第三點，就是我認為跨文化劇場共製應該被看作是一個跨文化劇場的事件，而不是單看作品。這個主要是基於我前面所說的，我比較看重的是跨文化劇場實踐過程，作品只是事件當中的一個環節，我想跨文化國際共製也是跨文化劇場的一種樣態，而且是比較能夠鮮明的突出跨文化進行式的這樣的一個樣態。同時某種程度上它也是一個比較能夠把文化間性空間具象出來的一個樣態。

所以在我看來，國際共製更需要重視的是不同文化主體的互動過程，而不是只定義在某個固化的點上，所以我想當代有關於跨文化劇場的 **project**，應該更重視這個跨文化的動詞面，而不是它的名詞面。這個跟建築領域的學術界在談論傳統(**tradition**)是一樣的，他們認為談傳統建築不可以只談名詞的傳統，更應該談動詞的 **traiditioning**，因為名詞的傳統 **trandition** 是在動詞的 **traditioning** 被形塑出來的，因此「傳統性」很大的部分其實是存在 **traditioning** 的過程。也就是說這個過程，傳統建築的過程，其實是涉及到人文地理環境、社區、使用者、製造者、鄰近的居民以及他們之間互相的互動的關係去形塑出來的，而不是只是單純那個傳統建築的本身。傳統建築的本身其實是所有一切折衝的結果，所以如果只討論傳統的名詞面，那麼焦點就會聚集在討論這個成品的外貌，實際上我們討論的就是一個美麗的空殼，它的實質性的內容就會被忽略。

同樣的，在跨文化國際共製當中，我們也不能只看國際共製的作品好不好，我們更要問的是形塑國際共製的過程是甚麼？如果一個國際共製的作品很成功，大家都喜歡，可是整個合作的過程充滿了權力不對等，對話性有限，某一方沒有得到充分的發言權，或者總是處在被工具化的情況，這還是我們想要的國際共製跟跨文化實踐嗎？或者是說作品看起來不太成功，但是整個過合作的過程有不錯的主體間性的互動空間，那雙方多少也增進了對彼此文化的體悟，甚至在作品上有異質性的東西產生出來了，只是沒

有立即得到觀眾或評論的認識跟接受，那麼我們是否就不該鼓勵這類的合作？這就是說如果我們真的想談跨文化的互為主體性，單看作品其實是無法反映整個事件互為主體的本質是甚麼。這個跟我們談教育一樣，過程很重要，怎麼做很重要，不能看最後考幾分，如果這個分數是填鴨填出來的，這不會是我們滿意的教育方式。國際共製也一樣，如何營造一個合適的互動場域和過程是要緊的。

另外，跨文化互為主體的過程也不是簡單的談公平、平等就是沒有問題的互為主體的狀態。我認為這種跨文化接觸的公平性跟平等性也不是固態的，不是你一半我一半，也不是一開始就可以被營造出來的，而是慢慢被摸索出來的。重點是在於應當讓互為主體的「互為」(inter-)成為一個活體、流動的狀態，在裏面會經過很多的折衝、了解、你來我往，雙方在過程中才能漸漸的體悟到對方、並產生一種各自主體不再是僵固的、是等待可塑的，為「新的可能」創造空間。我們需要認知到這種過程是一種等待形成的過程的狀態，它不一定能保障創作出好作品，但是這種過程仍然是有價值的，甚至我認為這種過程性才是跨文化實踐要追求的實質。

四、跨文化國際共製是一個探索當代和當代對話的過程， 不只是消費和審美——鄧富權

從這裏我想要談表演藝術評論台在二〇一八年舉辦過一個討論，它的主題是「國際生產、臺灣製造、全球脈絡下國際藝術節、策展及其市場」。主持人是慧玲，那我想在這個標題底下，似乎意指了臺灣國際藝術節跟國際共識是處在一種國外設計、臺灣代工製造的狀態。這是我們非常需要警惕的，而這場討論跟我今天想要說的方向有非常多的契合之處，所以接下來我會不斷的援引這場討論的對話。在二〇一八年的這個討論裏，我特別注意到鄧富權的論述跟他對國際共製的概念，他其實是非常強調過程的，和我前面所說不謀而合，所以這裏我想談一下他的觀念跟做法。

鄧富權是新加坡人，是活躍在東南亞和國際間的策展人，前幾年受邀成為台北國際藝術節的藝術總監。他提到他的策展方式是沒有一個預先的論述、或被定義好的主題，他主張權力要分散，但是要設定一個有彈性的框架，從跟藝術家溝通開始，經過密集與藝術家交流，透過提問、促進對話，從

中去閱讀藝術家，覺察他們的本土意義，然後再去抓住他們的脈絡、進而與國際對話，以產生有意義的交流。他希望，策展應該是經過可變動的想法和對話來形成，而不是一種單向的溝通。而在這種實踐中，他認為：「……最難做到的是，如何在當下很不穩定的元素裏，去打聽，去面對未知心態，去擁抱甚麼是新的、發生了甚麼、現在有甚麼，這些最不穩定的邊界。……我希望透過討論、對話，呈現一些寧可不穩定，也沒有固定樣態的狀況跟思維。」

他認為臺灣場館在進行國際共製時，可能不注重挖掘「甚麼是當代」的概念，而比較是被引導去思考怎麼賣票，和提供娛樂性的經驗。所以他主張，應該要回到探索「當代」的定義，他說，所謂的「……當代就是現在，就是還在實驗的狀態，它不會是受過市場認可再呈現的東西；那只是消費跟審美，不是在跟當代對話。……」當然他並不是說不考慮觀眾，而是要培養和說服觀眾，將他們納到對話的範圍當中。

從這裏來看，鄧富權的方式是讓藝術家們有更多的對話、思考、回應跟折衝的空間跟時間。藝術的想法跟創作是從交流中生成的，而不是預先設定的，各做各的，或者是拿現成品來的。我想如果用這種方式進行國際共製，或許就不會有一方是完全的主導，而且彼此比較有對話、溝通的空間，和可能去激發非典型的創作。這或許可以突破臺灣過去在藝術上的代工，或者其實是不知不覺的去複製某一些成功的或是西方成功的這個模型。

在同一個討論中，當會議主持人問到說在國際共製上臺灣的主導性，以及國際共製對臺灣的藝術家觀眾市場可能產生的意義是甚麼？現場有兩位來賓回答了這個問題，他們的回答非常不一樣，一個是王文儀，一個是鄧富權。

王文儀回答：「對我來說，一直都是作品好最重要。跟誰共製？主導是誰？平台在哪裏？都是為了追求好作品。作品好，不論有沒有共製，每個單位都會搶著要。」

鄧富權則說：「對我來說，過程比作品(product)更重要。因為你要進入跨文化的挑戰是很大的。如果缺少足夠的時間、空間，藝術家去追求、定義好

一套問題，然後去研究，再去找他的夥伴，然後於國際間進行共創；沒有好的模式的話，最終的作品一定不理想。」

這裏可以看到，王文儀和鄧富權面對跨文化國際共製的態度是很不一樣的，王文儀的意見有點像「黑貓白貓，只要會抓老鼠的，就是好貓」，這個邏輯蠻適用在市場和經營上，但恐怕不見得適合進行跨文化實踐。尤其是若依照這一邏輯，最能確保有好作品的方式，就是買現成節目，其實是沒有必要做國際共製。而鄧富權的態度我認為是比較接近文化養成的，是比較有機會達到好的、我們想要的跨文化交流和創造一個比較健康的互為主體空間，在他的邏輯中，價值訴求是優先。但是我想在臺灣或許很多人會認為王文儀的作法比較務實的，而鄧富權的想法是過於理想性。但我恰恰認為在跨文化實踐上，鄧富權的觀念和做法才是務實的。

而既然國際共製大部分都是新製作，風險很高，那為甚麼要做這件事？我想特別是場館，或特別是國家，政府，在現實的層面當中，這裏面有很多的文化算計在裏面。例如臺灣會認為積極地進行各種國際交流對我們有好處，不僅可獲得國際製作經驗和技術，還能藉此達到與國際接軌、增加國際能見度，最好是我們還能展現臺灣的文化主體性，最好還要激發臺灣藝術家的原創性、甚至最後還要能創作出一流的好作品，等等。但是即便是要達到這種文化算計中的理想境界，如果沒有一步一腳印，創造一個好的國際共製的生態跟合作模式，有足夠的時間，並且由內而外的去轉化跟再生，又怎麼能夠達成呢？所以從這個角度來看，我認為鄧富權的想法是比較務實，而且是誠實的。跨文化的交流是一個文化形塑的過程，它可能需要的時間不是一年、兩年，而是至少一二十年或者是更多，但是前提是要找到比較對的模式，我不是說只有鄧富權的方式是可行的，但是在這個跨文化實踐的議題裏面，相比這個王文儀的思考模式，我想鄧富權的方式可能比較正確。

五、關於對跨文化國際共製的評估：評論與研究

在同一場討論裏面，紀慧玲在回應鄧富權這種強調創造性過程的國際共製的時候，她提出了：評論是看不到過程的，而只能從成品去討論。並且她承認，這是藝術中最沒有辦法被估量的部分，同時也是最被忽視的部分，

因此她提出了應該要如何去重估價值的問題。我覺得這個提問相當好，而且很重要。我偶爾也寫評論，所以我從我個人的角度進行一些思考和反省，嘗試思考有沒有可幫助的方式，下面四點是我的暫時想法：

第一個是認識「演出」評論的侷限。就是目前臺灣的劇場評論大部分是關於作品，這個是我們現在當下的現實，但這個現實其實是反映出我們目前評論更多是針對於「演出」評論的範圍。它看到的只是劇場藝術的某個面貌，尤其主要就是作品，所以我認為評論者要對此要有所意識跟警覺，不能把這個現實視為是理所當然，而應該把它看作是演出評論的一個侷限，而不是劇場評論的本質。一旦有這個意識的時候，評論者的態度就會調整，而且如果當戲劇評論涉及到的是超出演出本身可以說明的，那麼評論人就會意識到，單單用個別演出來進行評論是不夠的，或許就會需要更擴大到文化評論的視野。但是文化評論的視野或許就無法僅僅是依據單一的作品去做推論，也會需要對於特定的生態去進行觀察，因為生態的這個視野沒有辦法單純從一個單一的審美經驗去回推出來。那麼問題就來了，那評論可以怎麼做？就像前面我說的，這個國際共製更重要是它的過程，所以或許我們可以用「事件」的這個視野來去評估它，會比單以這個作品來評估會更為適合。但是要怎麼評估一個跨文化劇場的事件？這個下面的第三點我會再談到。那我先談第二點。

第二點是寬容。我想對跨文化國際共製的作品，演出評論還需要有一個寬容的態度，那這跟上一點有關係，這和上一點有關，當評論人意識到「演出」評論的侷限，或許會更謹慎和寬容。但如果評論沒有意識「演出」評論的侷限是應該被警覺的，而是把它視為是理所應當的，甚至這種認知逐漸成為一種評論界的普遍，那麼很可能會有成為環境扼殺力的風險。所以正如鄧富權所說的，跨文化國際共製是實驗也是嘗試，裏面充滿了風險，重點是在於是不是摸索出好的發展框架，而不是保障產出好作品。而我們也都知道，藝術作品的價值常常不是當下就能辨識出來的。所以我想寬容很重要，但是我要解釋，寬容不是我這裏的意思，不是說寬容，我們容忍他的它的不好、缺點和失敗，不是這個意思。這裏的寬容指的是我們要有能力在當下的審美的直接反應跟評價之間，保留了一個緩衝的空間，讓我

們的思考跟意識到，我們可能面對的是我們不瞭解的，而且是異己的東西的那種寬容。

第三點是對文化國際共製的過程呈現與揭露，嘗試提供不同面向的評價空間。這對前面提到這個如何評估一個跨文化劇場事件或許有幫助。同樣在鄧富權的發言裏面，他還提到了國際共製的官方平台提供的時間經常是不足的，他說「在官方跟平臺組合的操作下，很少給到足夠的時間。我們如何保護藝術家的創作過程，就算最後是不好的作品，它的價值則在於對話、談判、交換……是否我們要把所謂的評價，用一個比較平衡的方式，從計劃帶到過程，給出一個更足夠的空間？」他的意思可能是，官方平台給的共製時間不足夠，和最後造成作品不令人滿意，這兩者之間是有關聯的。所以，他這裏大概是在建議官方或是主辦方，該如何評估國際共製的價值和效益，也就是，最好是給國際共製有足時間，並且在評估價值和效益上不要只侷限在演出成品本身，過程中的達成的對話和協商也是很重要的價值與經驗。我認為他這個建議其實是可以擴大的，就是應該可以成為訴諸一個劇場界文化界觀眾的一個方式，也就是說更多的把國際共製的過程適當的呈現，或者是用不同的方式揭露出來，使劇場界、評論人、觀眾有機會瞭解到作品之外的價值，讓這個過程的意義也變成國際共製重點要去展現的一環。也就是說不是只是展現最後的作品，它也會展現過程其中的某些部分，那就可能某種程度上可以促成一個更大範圍的跨文化劇場交流。

第四點是吸引研究者投入。因為學術研究者其實比評論更適合就是去做一個長時間的觀察。但是這有一個前提，就是說這些資料的取得，通常都是研究者最關心的，如果說在共製這個單位，國家機構裏面，他們很大的程度可以開放這個東西，我相信會有很多人願意投入。另外一個，是我前兩三年其實大略有想到的這個問題，就是我注意到臺灣其實各個場館很努力在發生很多事情，藝術節發生很多事情，實際上常常最多就是只有線上評論，可是沒有人對這些東西去做一個掌握跟研究。可是我們的學者沒有那麼多，所以我覺得我們應該把我們高等教育的人力引入到這個地方來，因為有很多研究生常常找不到有價值的題目，他們也知道不知道要做甚麼。

所以其實前兩年我開始已經就是有推薦我的學生去做這樣的事情，有一兩個學生已經在進行這樣研究了，一個正在進行式當中，例如去做台江的場館，但這個過程碰到的困難，仍然是最主要就是資料的取得。他們要取得這個資料常常很困難，公部門好像不太願意被公開這樣子。但實際就我跟這個地方場館打交道的經驗，我感覺這一切是可以協商的，就是說如果這幾個可以聯合起來，我們共同去討論，那麼或許這個也是可以打開的。那我的報告到此，謝謝。

何怡璉

非常感謝兩位非常精彩的分享。接下來就請我們的與談人杜佳倫老師。

杜佳倫

兩位主講者，邀請我來參與座談的仁豪，以及劇藝系的老師們，還有各位同學大家好，午安。

仁豪跟我說這只是一個輕鬆的對談，所以我就答應了他，但是來了之後發現兩位主講者都有非常專業的充分準備。我自己是中文專業領域，而且是屬於中文領域裏面的語言學，所以其實我對戲劇並不是很專業，但我在高中時期是戲劇社成員，所以我其實對戲劇還是有一些關心，所以我想就從兩位主講者很精彩的分享中，提出一些回應，也有一些提問。

第一個部分是，從剛剛吳興國老師到兩位主講者的分享裏，我想到目前文學院一直在談的跨文化，尤其是「跨」這個問題。相應於宋灝老師跟怡璉先前所提出的「跨」與「間」的概念，恰好今天兩位主講者也都有帶到。以我個人的理解來看，我覺得「跨」很重要，那是一種兩方之間的跨越，包括臺灣劇團與劇作的跨國合作，以及文學與戲劇之間的跨界合作；我認為很重要的是，這個跨越其實非常需要有相互的理解，也就是剛剛林老師提到的「互為主體性」。我認為那是在跨越的過程中，必須保有兩方之間的空間，維持交流的暢通，而且要能夠互相理解，如同剛剛吳興國老師的分享裏，他有談到在戲劇表現中文化意涵相當重要，例如原來傳統京劇文化，即使用的是國外很有名的劇本，可是他要表現的核心還是原來京劇文化最深層的部分，而那個文化核心部分很難被外國的人立即理解；或者說，即使可以複製，但這種文化的理解，也不是馬上透過合作就能夠掌握到互相

的理解度，我們必須經過長期的共融時間。所以如同林老師所談，跨文化劇場重視的其實是一個過程，在合作過程中，我們可以藉由火花激盪，慢慢達到互相的理解，所以我認為「跨」並不是一件很簡單的事情，需要時間的累積，然後才能夠慢慢達成互相的理解，而且也不能說我就是主體，而你不是，重要的是互為主體性之間的溝通，這也是很困難的部分。

第二個我想要分享的，也是關於「跨」。前陣子我去看了《複眼人》的演出，回來後碰到仁豪我就問他，因為這齣舞台劇改編自很有名的臺灣文學作品，但是卻由一位外國導演來重新編導戲劇。看了之後我是覺得蠻新奇的，做為觀眾，我覺得他使用很多新鮮且多元的玩意，同時在一個舞台上出現，譬如說有偶，有影像表演，然後也參雜不同的語言。我一開始覺得蠻新奇，可是我跟仁豪交流意見後，才知道戲劇專業的評議似乎不是很好，後來我也讀了一些評論，再重新從文學的角度來思考，這個戲劇作品讓我覺得有一個比較突兀的地方，就是舞台上的演員不停在一個自我的空間裏面讀念文學性的文字，可是那些文學的文字卻變成音節的堆疊，令人感覺導演刻意要創造一種文學性保留在舞台上，可是對觀眾來說，我卻沒有辦法感受到那個真實感動的文學性。我在看《複眼人》的時候，這個點一直讓我覺得很突兀、很出戲，我後來就去思考說，也許是外籍導演並沒有完全理解這一本小說所要談論的文化脈絡是甚麼，創作中所展現的世界觀又是甚麼，所以他只是用了很多很新奇的媒介，然後在舞台上表演這個變成劇本文學作品，可是原作中的真實文學性在舞台上卻消滅了。所以我們觀賞表演時會有一點過不去，只是覺得舞台技術好炫麗。我覺得這也是一種「跨」的問題，如何把文學作品創製為成功的舞台戲劇，戲劇如何轉達原來作家所想要表述的意念，或是說導演他想要從文學作品裏面進一步帶給觀眾的是甚麼？我覺得戲劇導演應該要對原來的文學作品有相當程度的理解，這也就是「跨」很難的地方，即使在舞台上帶進很炫人耳目的新奇表演形式，可是觀眾並不一定能感受到這個文本藉由重新編導真正想要轉達的核心意涵是甚麼？

我還有第三個想要回應的是，剛剛林老師談到一個論點，就是說作品本身其實不是最重要的關鍵，而是跨國合作的過程。我也非常同意。在這個國際合作的過程裏面，無論作品最後展現甚麼模樣，真正讓這個團隊有收穫

的其實是合作過程裏的激盪與成長，到底我們透過合作互相理解了甚麼，又增進了甚麼，呼應前面所談到跨文化之間的交流空間，也就是剛剛所提到的間性文化，兩方之間的暢通交流、接觸共融非常重要。最後有一個部分，就是剛剛林老師有提到說，評論有其局限性，因為畢竟看到的就是最後的作品，並沒有完全瞭解整個國際合作的過程。這讓我想到，我最近在做布袋戲的語言風格的研究，那為甚麼我會去做這個研究，是因為有很多的評論者認為現在霹靂布袋戲的語言已經不是真正的台語，整個表演方式、口白語言都已經跟傳統的布袋戲脫離很遠了，所以遭受諸多負評，他們第四代跟日本跨國合作，因此角色配音也會配成日語，邀請一些日本的聲優來配音，劇情的構思、戲偶的服飾造型也跟傳統非常不同，所以也引起一些負面評論，可是又有很多年輕人很喜歡。所以我就開始關注到底布袋戲語言產生甚麼樣的變化，就像剛剛老師說要有研究者投入，我覺得如果有研究者引發興趣投入研究，真的會發現更多跨文化交流所帶動的細致轉變過程，就像我開始去看第一代黃海岱傳統布袋戲的語言風格特色，接著比較第二代黃俊雄的語言風格發生甚麼變化，造成一九七〇年代風靡整個臺灣，然後現在第三代的霹靂布袋戲，甚至是第四代東離劍遊紀的布袋戲語言又是如何創新，你就會發現其實布袋戲的語言風格變化也是有一個跨語言文化交流的過程，從偏漳腔的地方語言到非漳非泉的通行腔語言，再到為戲劇表演而刻意運用書面精緻文字所創製的藝術性語言。那我很想問的是，我們今天很多的評論、討論好像都比較著重在劇作家或者是導演，或者是作品，或者是評論者，可是我很想問的是，那觀眾擺在哪裏？也就是說，跨文化的劇作要帶給觀眾的是甚麼？譬如說《複眼人》是一個跨國合作的戲劇表演，除了帶給觀眾新奇炫目的表演感受，還想帶給觀眾甚麼樣的觀感突破與成長？若從布袋戲表演的觀察來看，布袋戲語言風格的典雅化，雖然大大不同於傳統布袋戲，反而讓新世代的年輕人覺得很親切、很熟悉，因為跟日本的動漫有了一些結合，所以年輕人風靡，雖然他們不太會講台語，他們還是超愛霹靂布袋戲，甚至會去做 cosplay。回到這個脈絡來思考的話，那在劇場界的跨文化作品是把觀眾放在哪裏？又想要帶給觀眾甚麼？以上是我的幾個粗淺回應跟小小提問。謝謝大家。

何怡璉

謝謝佳倫老師的回應，那我們今天時間也差不多了，非常感謝這一場的主講人跟與談人，我們這一場就先結束。