

跨文化戲劇與國際共製論壇 I

創作者

主持人：王瓊玲

主講人：吳興國

回應人：謝筱玫

日期：二〇二一年十一月

地點：國立中山大學藝術大樓

王瓊玲

各位貴賓，各位同學大家好，我是中山大學劇場藝術學系的王瓊玲。介紹我們的貴賓，吳興國老師、謝筱玫老師，作為這一場的主講人跟與談人。吳興國老師一九八六年成立當代傳奇劇團，那時候臺灣有很多大事，比如解嚴、報紙解禁等等，當代傳奇的成立則是表演藝術界的一件大事。我想在座有很多老師同學看過很多當代傳奇的作品。今天也在座的林秀偉老師和吳老師是藝術界的一對佳偶，林老師本身也是導演，當代傳奇的一些表演，在演出製作上面她就是靈魂人物。

當代傳奇除了傳承傳統藝術，也以東西方跟新舊的融合創新了劇場藝術。今天一直在說跨文化、跨界，其實當代傳奇在一九八六年的時候就已經開始了，現在他們還在傳統戲劇中融合了多媒體。臺灣的表演藝術界受到國際重視的，幾乎可以說只有當代傳奇和雲門，今天非常榮幸能夠在我們的「跨文化戲劇國際共製」論壇請到吳興國老師。現在就把時間交給吳老師，

他作為一個編導演、一個創作者，同時也是一個臺灣表演藝術界的先鋒，我們用熱烈的掌聲來歡迎吳興國老師。

吳興國

首先感謝主持人，非常榮幸能夠來這裏報告，其實我看了這個題目以後，我會覺得應該是製作人來談的，看起來不是我應該直接來談的，因為我對這個交流、行政、國際怎麼樣製作，這個其實不是我的專長。首先我很感謝主持人給我一些介紹以後，我來談談我的感覺。我覺得現在世界快速縮小，舞台表演交流和發展顯得反而比較擴大，那跨界到跨文化互補，融合了這個在融合中這種碰撞滲透，讓彼此看見文化的差異和相同，我覺得這是跨文化我們在近代所面臨的一些點點滴滴。但是確實沒錯，像主持人講的，我從一九八六年成立當代傳奇劇場，也是因為京劇在小小的臺灣裏面其實不太容易成長發展。我因為從小學這個專業自認為蠻有使命感的，然後加上大學期間去參加了雲門舞集，所以自然覺得「一夫當關，萬夫莫敵」，自不量力的，傳統京劇是我們近百年來最輝煌的一個地方戲，所以他被京城認同，所以叫京劇，它其實是安徽戲。那麼在這種角度上面，我在劇校被大力的培養的時候，我就覺得我有一種責任感，唱了很多大戲以後就覺得走不出去，一個就是你改行，那我就跟大家沒緣了，一個就是我豁出去了，在那個解嚴的時代裏面，我們大家都出來創團。

現在我們就直接來談一談，我自己覺得為甚麼我們當代傳奇會走向一個新的方向，或者說世界的方向，那麼才會有後來的國際製作的可能。第一個我首先要提到是一九八五年，Peter Brook 指導的印度的史詩劇場，長達九個小時，他對現代劇場投下了一個震撼彈，又在世界各地巡演了四年，也立下了跨文化戲劇國際制度的典範，儘管很多人批評，但是對我們想要進入世界劇場的這一些團隊，都拿他做榜樣。他不僅影響了印度的社會的思想，其中精粹的音樂，像西塔琴，突然的全世界有名了，從戲劇舞蹈跟美學的風格也影響了世界各國的藝術家，包括剛剛創團的當代傳奇劇場，在這個同時我們也看到了另一位偉大的導演，就是法國國寶級的陽光劇團的總監雅利安莫努虛金(Ariane Mnouchkine)，她一直以人道精神主義出發，多次融合了日本的、印度的或者非洲的文化來創作她的作品，都找到了一些她想要表達人類文化關懷和人道精神的經典作品。她也曾經來過臺灣兩次，

從來不在劇場裏面演出，她要自己搭一個帳篷在裏面演，一演就是好幾個鐘頭，完全娛樂在自己藝術家的欲望裏，我覺得這個是一個非常了不起的團隊，她也同時救活了當代傳奇劇場，因為我在一九九八年暫停了兩年，她怕我灰心意冷，就請我去教學，最後我的《李爾在此》的 solo 的前面的二十五分鐘，就是首先是去她那邊教學的時候，她希望我示範一段，我說我怎麼示範傳統，大概我要花三天的課程來告訴你，這個故事的背景、這個鬍子怎麼用，這空間是空的是怎麼回事。就乾脆我就做了李爾王了，讓你們看一看好了，然後那就在她的劇場裏面突然的起了非常大的作用，也影響我後來做《李爾在此》，一個人演十個角色。那時候我才演了二十五分鐘，我就把我李爾王衣服鬍子頭髮全部拔掉，就是因為在那二十五分鐘裏面演出的時候，我要謝幕，我覺得我應該把我的原來的面目給觀眾看到，所以我把鬍子頭髮拿掉之後，一片嘩然，以為我是個八十歲的老年人，其實他不知道東方表演藝術是把自己包裝成那樣子，我也覺得蠻過癮的。

另外我覺得還要再提到就是日本電影大師黑澤明和另外一個動畫大師就是宮崎駿，他們都以深厚的日本文化融合了莎士比亞和歐洲文化的元素來滲入作品，為普世帶來了心靈的震撼與洗禮。我覺得這個就是我們盡量想辦法看到世界上有哪一些非常想要在國際上面交流，互相的碰撞，互相的取暖。我所說的以上這些成功的這些國際的製作的典範，都是以人文出發關懷的，是非常尊敬東西方文化藝術家，包括我們生存的這個地球，而不是以商業票房來思考的。然後經常的我們知道臺灣有幾個失敗的例子，但是我這裏不舉例，我覺得大家都關心這個蠻久了。不管是 Robert Wilson，我們一直希望是看到魏海敏跟歐蘭朵的碰撞，但是其實到今天為止這個作品也沒帶出去，而且參與者好像也不是那麼愉快，這個我們姑且不去談，我覺得總是有一個問題，假如姑且不去談是不是商業，是不是有熱情，是不是非常倉促的時間去匆匆忙忙的需要完成某個計劃，我覺得大部分都是失敗的，就兩個文化基本上我覺得根本沒有交流，何談融入還有發揚？可以這樣講，我創立劇團，我覺得很幸運的是受到幾位剛才我們說的這種世界級的大師的導演的薰陶和啟發，所以我們在一九八六年就要成立了這個團，成立以來，一直知道京劇本身已經是地方戲的代表了。曾經齊如山他們在北京這些文學家希望它變成國劇，以至於這個名詞也帶到臺灣來，當

然臺灣環境是不太適合的，那麼一直到我捨不得，我覺得我進入雲門受薰陶的一種使命感，為甚麼林懷民老師可以教學，可以寫英文小說，可以做其他的事情，那是他家庭的盼望，但是為甚麼最後還是他喜歡的舞蹈自己成立劇團，直到他最近已經退休了，這是題外話。我想我講當代三個範例好了，就是跟國際製作有點關係的。第一個是一九九五年，我在這個前三年拿到了傅爾布萊特(Fulbright)的獎學金，我希望到紐約去看看那個花花世界，尤其百老匯，當然也去了紐約大學的研究所，去聽了理查謝喜納(Richard Schechner)的課，因為我知道亞洲很多當時的學生都以他為宗師，認為那個最先進的環境劇場到底是甚麼，而且他也非常尊敬亞洲文化藝術。當我上完他的課的時候，大家也知道他自己是一個實踐者，他不只是一個理論家，然後他也成立一個劇團，他晚上會跟他的劇團一起工作。他知道我是一個傳統京劇出身的演員，那麼有興趣去聽他的課，所以他就請我晚上去他的教室裏面，劇場裏面去示範一些京劇的肢體，結果大家都譁然，就是原來京劇這麼嚴謹，這麼有力量，那個形體上面，一是我們就建立了第一次的機緣，而且當時鍾明德教授也好，還有周慧玲都在那邊修他的課，當他的博士學生。後來我在一九九五年請他來幫我們導一個戲，因為我們在前一年已經做了《樓蘭女》，然後後來就請他來幫我們做另外一個希臘悲劇，我希望再探討一個讓他介紹就是，奧瑞斯提亞賽三部曲。在合作上面，現在回憶起來其實是非常成功而且順暢。那其中有幾個原因，第一個是雙方彼此尊重理解這個很重要，有共同的理想，渴望跟學習，對方也有探索未來熱情，然後也看到東方藝術的精緻。你看他幫我們導過戲以後，其實也去上海導了一個戲，我相信追蹤他的人應該會知道這些腳步。我們在前一年的時候就密集的溝通，互相的探訪，而且還為演員舉辦工作坊，找出每個演員的特長，發揮表演的創意，大量的運用京劇的肢體。我跟魏海敏都是裏面最重要的角色，《阿卡曼儂》我一個人演兩個角色。那當然這裏面碰撞，你是不敢想像的，例如說我們東方劇場是從來不在場上親自把媽媽殺掉的，光這個概念跟魏海敏溝通了大概兩個多月，才有可能說服她了，結果我就真的在場上拿一把短刀，一面唱快板，他甚至於很不習慣是我們東方都有一定的距離，因為我們有一種古典禮儀，就是假如我們是夫妻，我們大概要離一米，講話是很輕鬆愉快的，因為服裝比較大，有水袖，而且可以表

演。但是當時謝喜納就是說「吳興國你演他兒子，你回來是要復仇的，對不對？那你已經把你的舅舅殺掉了，你應該，你跟媽媽吵架的時候，你要把她拉過來，而且要把她拉得很近，然後最好是臉貼臉！」我覺得西方已經有一種影像式的概念了，就是要臉貼臉，然後兩個人哇哇哇哇，圍著這樣子轉圈，弄得魏海敏很尷尬很受不了。我其實是很少數京劇界裏面比較開放的，我沒有進入到雲門以前已經在學校裏面，因為交換，美國一個華裔的爵士舞專家，我已經學過爵士舞，那個爵士舞跟現在不太一樣，有點像西城故事。那麼講回來，因為雙方合作的很愉快，那這個裏面就要談到中間人的角色，就是聘請了北藝大教授，當時鐘明德老師來翻譯中文的劇本，周慧玲教授來擔任導演的助理，他們都是謝喜納的學生，所以也非常關注京劇，當時也是當代傳奇劇場的關心者，在這個中間就扮演了很好的橋樑。我覺得我們在談國際製作的時候，其實很需要這樣的人，而且當時他們也跟國科會申請了記錄，把那個影片整個從工作都拍下來了，變成一個存檔。

第三個，我覺得就是怎麼樣在國際合作的這個製作裏面去看到新觀念、新風格跟新觀賞體驗。在大安森林公園裏面去演出，其實我們也是首創，就是五面的舞台，就是本舞台跟舞台，後面跟右舞台是阿卡曼儂的墳墓，那左邊是樂團，然後觀眾席，也是阿卡曼儂回國的康莊大道，也是後來那個怨靈去觀眾區想辦法去收、抓奧瑞斯的場面。所以我們看起來，其實它很像現在所謂的沉浸式劇場，尤其是從服裝、人物、背景，當時都是我們開很多的會議來討論。我們要找到甚麼樣的扮相，就是服裝跟化妝，當時我們找葉錦添，當然他很有想法，但是到底要找甚麼樣的歷史背景？你知道當代傳奇場成立了三十六年以來，我們一直翻譯，不管是莎士比亞也好，希臘悲劇還是近代的上個世紀的一些近代文學、現代文學作家，契訶夫、卡夫卡、貝克特，都是拿一些經典來轉換，那麼這裏面有個最大的重要的背景，就是我從來不想演一個純粹的西方戲，我們只是借助西方的文學，世界的文學經典戲劇來看待我們這個劇種，如果希望參與這個世界，可以放棄嗎？所以拿這個來看，某些角度你也不好做，你不是拿磚砸腳，你是拿金磚砸腳，可能會砸爛掉。我的意思是說，其實當時我們是找到必須要用我們這套表演藝術的，就是唱念做打，就是京劇的這一套，手演身步法，

四工五法，甚至於生旦淨末丑，因為他已經把人類分析得非常典範性，所以你可以依據，在這裏面馬上就可以達到。我覺得這些都是我覺得後來可以滿足我們，去想辦法不要被西方拉走，而是把他的劇情拉過來，然後告訴他說其實你說他是個，我們的歷史劇也可以，傳奇小說，你直接說我就是演你的戲，你看場次都一樣，那劇情也一樣對不對？然後你直接就進來了。你會很驚訝我們怎麼會這樣去演，其實我們怎麼會這樣去演？其實最早我們跟希臘悲劇是一樣的，我們從來沒有分說，我這個戲是不能唱的，或者不能翻的，我覺得早期沒有這種規矩，我覺得是文藝復興或者工業革命之後的一個，西方戲劇的一個枷鎖，大家希望越走專精的時候就來純歌、純舞、純特技、純話劇，就變這樣子。直到後來我覺得，也是梅蘭芳到歐洲，到日本，到美國去巡演的影響。所以我覺得，當然也不純粹因為他，其實更早的西方的劇場界或文學界已經知道，好比說印度的表演，印度尼西亞的在峇里島的，這些就發現說，東方原來是這麼蓬勃、這麼活潑的。那另外一個例子，也是在戶外的，我們剛剛講的是在大安森林公園，就是戶外，另外一類就是民國一百年的時候，故宮博物院要展演康熙跟法國路易十四的文物，所以就希望找個團隊來共襄盛舉，來做一個跟交流有關係的表演。後來我們硬把這個康熙大帝跟太陽王路易十四，其實他們從來沒見過面，我們就做了這樣一個戲，而且真的是超大級的戶外演出，用了大量的影像，甚至於我們也跨國際的，我們為了不要是我們自己人來扮演這個路易十四，我跟秀偉，我們就一起跑到法國去，經過法國藝術界的介紹，然後就找一些巴洛克的音樂家，那麼找了二王一后，其實他們沒有那麼有名，但是他們都唱巴洛克的歌劇。然後來演路易十四、他的媽媽、皇后，還有一個傳教士，跟宮廷藝術家莫里哀。男的反而演的角色比較多，女性只有一個。但是除了演皇后以外，他也演路易十四情婦。那麼我們這邊，就是在政治上相對位，有時候我們也走到國際，也是希望大家互相尊敬。那我們這邊就是京劇演員來演康熙大帝，然後明珠這個大臣，還有孝莊皇后。那麼在音樂上，我覺得也是一個非常大的嘗試，就把西洋交響樂團和中國戲曲的一些音樂，做了一個創新的交融，然後併發出一種音樂，在音樂上或者中西文化交流的劇場藝術。有了這個經驗，也增長了當代傳奇劇場的國際製作的建設和能力。因為最主要的是，我覺得到後來是創作人、

製作人、所有演員在一起的時候能不能夠平等相待，互相尊敬，賓主盡歡，我覺得這個是最重要的。在那一次我覺得是非常愉快，非常愉快，因為我們還是對世界的所謂的尖端藝術是非常崇拜的。我們當代傳奇，我有很多節目在二〇〇〇年之前都是完整演出的，直到暫停了兩年，我知道我活不下去了，我如果要再回來，可不可以用最少的人來演，所以《李爾王》變成了《李爾在此》，一個人演十個角色，就變成這樣的。沒想到還大受歡迎，還去了二十幾個國家，五十幾個城市，那是我當代唯一賺錢的一個戲，我覺得這個也是蠻好笑的。最近剛做了一個《蛻變》，只有虧錢的。因為大量的影像跟裏面的水墨，那都是非常非常花錢，也花時間的，包括那座冰山。有看過的大家都知道，因為卡夫卡的《蛻變》，在文學界裏面形容它就是一個燃燒的冰山，那我覺得我就把這個意念放進去了，這麼去完成《蛻變》這個重要的小說。

第三個範例我們來談到韓國，前年接受到韓國國家劇院的邀請。他為甚麼會請我？韓國國家劇院是亞洲國家裏面對當代傳奇劇場最愛護、最嚮往、最尊重的一個團隊，因為我們一直在做世界的作品的翻譯結合，讓他覺得很成功。他們也有所謂的板索里(Pansori)的一個唱腔，他們也成立了國家劇團，但是就是不知道怎麼發展成一個正式的歌劇或者戲曲。他就經常拿我當例子，我有很多節目都被請去，從《慾望成國》到甚至於《等待果陀》，還有《暴風雨》，然後他希望我替他們做一個戲。因為在我之前他也曾經請中國大陸的導演去導過一個戲，還有新加坡的導演去，他都覺得好像沒有成功，因為那個好像跟他的板索里怎麼去做一個密切的結合，而且還有東方哲學的那一種處理方式，虛虛實實，我覺得這上面真的是有點難的。後來他真的希望我找一個歷史裏面的傳統的家喻戶曉的故事，首先他跟我提出來的是這個陳凱歌的《霸王別姬》，他說韓國人每一個人都不知道看了幾遍，都喜歡到極點，我說對不起，如果你對這個節目有興趣的話，我絕對不會做他，那個因為你們都不是京劇演員，他就是用京劇演員的成長來看待共產黨的混亂。好，沒想到他們也很理解歷史，那我講梅蘭芳唱過霸王別姬，最後那個別離的場面是非常動人的，是非常經典的，他說我也知道，但是那個不能變一晚上。我說好，然後最後我們加上了鴻門宴，我幫他導完之後，變成了他們的有一點像定目劇，前年的四月份演出十場，票秒殺，

有的觀眾沒看到，結果他說我下半年還要演，說沒問題你就演，他又演了十場，票又秒殺，那突然的疫情來了，他們比我們早，他就特別的給我寫封信，問我這可以網上可以給那些愛我們的觀眾看嗎？我說沒問題，因為牽扯到版稅的問題，他都特別尊敬我們。我覺得在這個上面，也是互相非常嚴謹，來來往往開了很多次的會議。要怎麼去做，一開始很擔心，因為可能前面幾次並沒有做得很成功，所以他的壓力蠻大，但是我覺得他是內行，他是個板索里跟舞者出身，他的先生孫政策也是最早期請我去演《慾望城國》，都是當過製作人，當下還在當導演。都是舞台導演，是非常有力量的。所以後來就在這樣子的互相欣賞跟結合底下，當然我也帶著兩個我們的設計家去，一個是張維文舞台設計，一個是這個葉錦添服裝設計。因為我覺得，最起碼你演的是我們中國的歷史劇，不要到後來我導完您穿韓國服裝上去，我覺得可能會被罵得很慘。那大量用的影像，一開會的時候就開始說，你談的太清楚了，我們就沒有空間了，有一點要站起來走人的意思，我說對不起，我這個導演，想法蠻堅固的，你盡量配合，如果不清楚我拍過電影，我可以幫你，所以有一些戰爭不是在現場打的，因為其實舞台上打戰爭是非常難的。只有京劇是全世界一級棒的。我再講一次，沒有人可以把戰爭在這裏面處理，我們看到黑澤明的電影在戰爭裏面處理這麼漂亮，這就叫東方。他的隊伍跑的時候，在戰爭的時候漂亮到極點，那個根本不是外國人可以導出來的，外國人去看打仗，不管是甚麼打仗，打到最後就是寫實，對殺怎麼亂怎麼來，拍幾個特別的特寫，然後就已經過去了。但是我們是會有思想安排，那個仗怎麼去打？我覺得這是一個我們當代比較成功的範例，那這些範例在跟韓國合作的時候，從謝幕的時候，觀眾的那種喜好跟鼓掌、喝彩，跟最後他們對我們合作的那種愉快的尊敬。我在這看到，其實國際製作不是一件很可怕的事情，經費當然是很高，但是在有限經費裏面，我們還是可以做到。

最後我想國際製作，我覺得仍要回到作品的核心內容，並且應用充分的時間來磨合，導演、主創和演員進行相互理解和溝通，這是非常非常必要的，而且要齊心齊力熱情投入工作。這份對文化的謙虛跟尊敬，和藝術的理想與奉獻才能做出最大的努力，才是通往國際製作最正確的道路。我先講到這裏，謝謝大家。

王瓊玲

非常感謝吳興國老師。關鍵是一流的編導演，我們的題目叫做跨文化戲劇國際共製論壇，這是很少見的，一個這麼有名的講者他甚麼都能談，可是他完全扣緊我們的題目。特別舉了三個很重要的製作來做例子，《奧瑞斯提亞》、《康熙大帝與太陽王路易十四》，還有《等待果陀》。今天聽到很多國際合作的筆路藍縷，吳老師剛剛也特別強調：合作是一回事，可是有沒有辦法提出一個新的觀點，或是一個新的東西。最後則是語重心長地說，其實這裏面就是無比的熱情跟付出。而且我覺得當代傳奇就是一個「傳奇」，因為我自己研究古典戲曲，「傳奇」是甚麼？就是明清我們從唐人的傳奇小說，到後來明清的主要戲曲形式就叫做傳奇。傳世之奇，事不奇不傳。奇可以有奇妙、奇異、神奇、奇怪……多的不得了，「傳奇」的奇字提出來，是多麼有智慧的一種提法，所有的神怪、甚麼東西都可以囊括進來，非常地奇妙。

今天特別請到臺大戲劇系的謝筱玫主任來作為與談人，謝老師主要的研究領域是在當代臺灣劇場，這幾年開始注意影像技術在當代劇場的發展與可能性。我們用熱烈掌聲來歡迎謝筱玫老師。

謝筱玫

謝謝瓊玲老師。吳興國老師提到沉浸式劇場，就是那個台北 101 的，其實最近我們系就是戲劇系跟台大光電所合作，我們拿到一個教育部的計劃，要在學校弄一個沉浸式的場域。會在一個小的空間，實驗一些投影技術，就是四面投影技術跟表演一樣的結合，但它是一個比較小的空間。所以我很期待吳老師剛剛說的那個演出。

回到我今天的回應，我對於被邀請來回應吳興國老師也是蠻戰戰兢兢的。因為我跟瓊玲老師一樣是一個粉絲。所以我想要先回顧一下，我對於當代傳奇劇團也好，或者是吳興國老師也好，我想要先從一個，他身為一個演員的角度來看他。我第一次有印象的，在舞台上看到老師的表演是在二〇〇一年的時候，那時候演的是《李爾在此》。我記得念書的時候，我們大部分的時候都是看老師們在課堂上放錄影帶，就是《慾望城國》等等。對這些很熟，但是實際上看到老師演出，就是二〇〇一年首演的那一場，那時

候我就覺得印象非常深刻，一個人可以飾演十個角色，尤其有一段是用簡單的道具跟服裝，就可以在不同的角色間很快速地變換角色。有一個場景是一根棍子，然後他同時飾演那個被爸爸誤會的孝順的兒子，另外是一個瞎眼的老父，這樣子在這個棍子的這一頭跟那一頭之間，用戲曲虛擬寫意的技術，召喚觀眾的想像。之後我再看老師的訪談裏面有提到蜷川幸雄導演說，你應該要在年輕時演李爾，因為那個是一個很耗體力的角色。確實就是一開始出來，又唱又要翻，要做很多的身段，是有這樣的一個需求的。但是老師的表演就是非常專注，然後很有能量。

《蛻變》的首演我也有看，也是延伸這種一人飾多角的概念，然後又加了在舞台上上妝、唱崑曲的部分。以及我現在有印象的是《等待果陀》，這個表演我也很喜歡，我記得看過一些評論，一開始的時候很多的評論會比較是放在這個劇本，認為貝克特是從基督教救贖的觀點，而當代傳奇改為佛教的觀點，好像不是很適用；有一些評論則是在這個內容上面去做分析，都會覺得不太滿意。但是我自己是偏向從表演的角度來看，我會覺得很巧妙，比方說我在看《等待果陀》的這個版本之前，我在臺灣看到的相關演出版本是比較沉悶的，所以說看到這個京劇版的時候是很有趣的。因為這本來的故事裏面主要是戈戈(Gogo)跟迪迪(Didi)兩個人在等待果陀的時候，做了很多的雜耍遊戲，排遣時光的事情，我覺得用京劇的肢體動作，然後念白的京白跟韻白，又有念出那個鑼鼓點，很巧妙地用京劇的方式來詮釋《等待果陀》，在表演上面其實完全沒有違和感。這是從表演的角度來看吳興國老師。可是我覺得又不止於此，因為如果純粹是一個表演，比如說，像當代傳奇的創團作《慾望城國》，最後老師從高台上面後空翻，然後倒下來，那個當然是一個展現了技藝、我們可以看到技巧的部分，但是我覺得那不只是技藝。現在很多年輕演員當然也在京劇的技藝上掌握得很成熟，可是我覺得另外的，比較難得的是還要有想像力以及企圖心，還有一些格局、視野，同時要有一些文學美學方面的素養。

再回到身為導演的角度來說，同時要具備這些能力，我覺得非常難得。因為吳興國老師以及林老師他們的合作，所以才會把當代傳奇拉高，一直展現出想要挑戰各種經典的野心、企圖還有格局。我覺得除了表演之外，老師還具備了這些能力跟野心，才会有我們今天看到那麼多精彩有趣的作品。

我自己十幾年前那時候還在念博士班、剛回國教書的時候，比較執著的點是在於戲曲改編西方經典，是不是還有一些主體性，也就是我們到底掌握了多少主體性。那時候回來看到，包括 **Robert Wilson** 跟臺灣一些共製的作品，就會有一些主體性的疑慮。那時候在這種跨文化的改編也好，或者是共製也好，我們常常看到一些行銷詞，可能是為了好賣票，會特別強調「當東方遇上西方」這一類的，但是可能是我們受了一些其他理論的薰陶，就會特別覺得這一種行銷的手段，有一種自我東方化的問題，反而會讓我覺得有一點抗拒。可能也有一些是跟我們自己文化焦慮，或者自信的問題，產生了一些反思。但現在我覺得這些問題對我來講，好像也比較沒那麼重要了。可是在當時，我覺得這些點是會讓我思考的。

老師今天的演講裏面，其實有提到一些他自己對於跨文化共製的思考和觀點，包括像是雙方要彼此的尊重理解，以及合作中可能互相學習、激發一些新的觀念，然後平等的相待。也就是說，在面對一個經典作品也好，你面對那個經典作品，是不是一個平等、平起平坐的那個態度，我覺得是很重要的。我在老師你們的一些作品裏面，確實有看到，你們不只是想要乖乖的做一個，比如說莎士比亞或者誰的作品，而是有想要從這裏面再翻出一些新的東西出來。那我的回應先到這裏，謝謝。

王瓊玲

謝謝筱玫老師，特別從作為演員的吳興國和作為導演的吳興國，還有吳老師自己國際共製的經驗，從這幾個點提出特別的觀察。我覺得很不容易的是，像吳老師自己剛剛也提到，**Robert Wilson** 來的時候，我聽王安祈老師講說，魏海敏跟他們非常的痛苦，這個過程中是沒有主體的，而且 **Robert** 的意思就是，你絕對不能唱出京劇。所以我看演出的時候，覺得對於一個表演者的危害，包括安祈老師自己是編劇，到最後他其實是不想管了。後來看到《鄭和 1433》，其實我也不覺得說在這裏面唐美雲有太多的發揮，所以我覺得這是剛才筱玫老師他談到的，作為一個表演者的吳興國老師，自己在表演上面的創意。好處就在於他是導演、編劇，整個過程是一起的，所以他在這裏面的主動性是很不一樣的。我們今天很難得有這個機會，十分感謝吳興國老師的到來和分享。