

跨文化戲劇與國際共製論壇 III

製作×策展

主持人：許仁豪

主講人：林采韻、郭亮廷、周伶芝

回應人：楊婉儀

日期：二〇二一年十一月

地點：國立中山大學藝術大樓

許仁豪

從創作者到評論、學術，終於來到製作端，這是最源頭、最關鍵的部分，也就是為甚麼要去做這些事。今天特別請到的這三位講者，都有非常豐富的場館或者是藝術節的工作經驗。首先請到的是林采韻老師，她是北藝表演藝中心節目部經理，采韻是波士頓大學的電視新聞碩士，從評論起家，最早是做音樂的，也有擔任文化類的記者跟委員。

第二位跟第三位講者，是郭亮廷跟周伶芝。兩位都是留法，都有和劇場相關的背景，同時也做很多的翻譯、評論，以及策展的工作。兩位現在在臺灣做很多戲劇顧問、戲劇構作的工作，過去幾年也在臺南藝術節擔任策展人。我相信這一場有會有非常多，第一現場的田野報告供學者們參考。

林采韻

各位老師及同學大家好，很高興來到中山大學。我覺得仁豪真的是神算，因為我剛才聽了偉瑜老師跟其他老師的分享之後，我就發現仁豪把我放在接下來的單元是有原因的。關於評論，我也曾受小紀姐之邀擔任表演藝術評論台的評論人。因為有過這樣的身份，所以也能體會大家的痛苦，就是當你要瞭解一件事情的背後，其實不是那麼容易。近年我有機會進入場館服務，有機會接觸較多的第一手資料，所以可以提供大家進行相關研究。裏外所見之事的確因角度不同，自然產生不同解讀，兩者不同思維的對話在衝撞之間是很難得的經驗。

剛才偉瑜老師一直有提到，作品發展需要時間，此態度我非常有感，如同仁豪老師所分享的，北藝中心因為工程延宕，本來我們是二〇一七年要開幕的，一路延遲到二〇二二年。正向來看，我們爭取了更多的時間，進行作品的發展或共製。而這些共製思維，因有機會以時間換取空間，思考上就比較能有層次，而非短線的思考。另北藝中心為臺北市的場館，資源相較國家級有限，所以當我們在規劃臺北藝術節或者進行共製的時候，不在於投入名牌或大型的製作，反而更看重作品發展的突破性以及對臺灣藝術家或環境能有助益或啟發。

讓大家看一下北藝中心，這是最近一張照片，由荷蘭建築師庫哈斯(Rem Koolhaas)的建築事務所(Office for Metropolitan Architecture, OMA)提供的。這個場域有三個劇場，我們看到這顆圓球是一個八百人的中型劇場，右邊的這個盒子是一個藍盒子，是比兩廳院實驗劇場大三點五倍的小劇場，可容納五百位以上的觀眾。另外一邊是一千五百人的大劇院。當初在設計的時候，還有一個隱形劇場名為超級大劇院，就是把藍盒子加上大劇場，雙邊打通是一個容納兩千三百人的劇場。此建築體在設計時，庫哈斯就昭示了一個當代，面向未來，一個具有多變可能性的空間。所以當營運團隊在思考於此文化容器，需承載甚麼樣的內容時，其實是經過長時間的思考。北藝中心深知，臺北市有兩廳院、戲曲中心等，在此文化環境的版圖上，我們要如何經營自己的特色，是一個亟需面對的課題。尤其在整個臺灣場

館大爆發的時代，我們應該是最後一棒。之後，政府應該不會再有預算去興建大型的表演藝術中心，因此我們更要正視北藝中心的責任、任務和挑戰。

回到今天的主題，關於共製。作為場館或藝術節，我覺得有幾個問題是很基本的，就是在執行之前一定要捫心自問，為何要共製，**Why**？怎麼共製，**How**？要共製甚麼，**What**？然後透過這樣一個共製界面，我們又如何建立一個共製的模組？以上幾個面向，是我們投入或者評估共製時，需要不停審視和討論的。

北藝中心一開始在尋求共製的對象、藝術家或作品的時候，起初的思考其實蠻單向也蠻單純的，或許和很多場館一樣。第一個就是希望打開國際知名度，此面向為甚麼在一開始很重要，因為臺北表演藝術中心，在全世界的表演藝術版圖裏頭，是不存在的。我們試想透過和其他場館共製，或是與具有標誌性的團隊合作，增強曝光，是以國際行銷的角度來思考。另外就是如何創立場館的特色與方向。尤其當臺灣已經熟悉許多歐美知名舞團或劇團時，我們思考共製，北藝的對象又是誰？能不能較有前瞻性。另外就是試圖與共製對象，建立一個長期、深度的關係，不管是和藝術家也好，或是與其他場館也好，而不是短暫的金錢交流，一種買賣的互動。我們在二〇一七年、二〇一八年合作得最密切的藝術家，應該是法國編舞家 **Boris Charmatz**。**Boris Charmatz** 最近在全球表演藝術新聞版面頗受關注，因為他即將在二〇二三年接任 **Pina Bausch** 舞團總監。說實話，當時我們邀請他，並沒有這樣的預期，不過在法國及歐洲的舞台，他的確是被注意的一顆星，那時他還沒四十歲，做了很多顛覆性的作品。在擔任雷恩舞蹈中心總監時，提出了舞蹈博物館的概念，他認為舞蹈不是只是動作和肢體，甚至是一個介入社會的手段跟方式，而非純粹的藝術行為。於此他便成為這個世代，我們嘗試對話的重要藝術家之一。同時，我們也看到他的作品，參與共製的單位都是一等一的，比如巴黎秋天藝術節(**Festival d'Automne**)、沙德勒之井劇院、維也納藝術節等。綜合評估以上各方面，我們覺得此對象是很值得投入共製，且確保與他的關係不是短暫、**one-shot** 的，比如，在共製之前，我們已經邀請他二〇一六年三月，在北美館呈現「口腔運動」計畫，他以舞蹈介入美術館的空間，透過「如何吃紙」這件事，探討人類的行為，

與環境、藝術的關係，所以從《口腔運動》之後就發覺，這位創作者是我們可以持續去維持關係的一個對象。接著我們投入《夜舞》的共製，《夜舞》其實是面對法國恐攻，社會緊張氛圍，他於戶外生成的作品，後來我們也引進臺灣，在中山的廣場復刻。二〇一八年，北藝中心進一步共製了《一萬種姿態》(10000 gestes)。共製的同時，我們也思考北藝中心即將開幕，有那些共製作品我們可以獲得所謂亞洲首演權。所以在參與此作品時，想法上較為實際。其實在此階段，我們合作的藝術家或者是舞團，還包括阿喀郎·汗的《輪》(Until the Lions)，此作品巡迴全球各大劇院，而北藝中心的名稱也跟著這些作品環遊世界。所以共製策略其實有不同的層面，有從場館出發的，也有從藝術層面出發的，或關照臺灣環境出發的。

接著就要來回饋一下偉瑜老師剛剛講的。北藝中心二〇一八年的時候，開始承辦臺北藝術節。二〇一八年轉由北藝中心承辦之前，耿一偉老師擔任了六年的策展人，二〇一八年之後，由新加坡策展人鄧富權出任。主要北藝中心以打造亞洲共製中心為使命，從臺灣出發連結亞洲，需要一位瞭解亞洲藝術發展且能連結歐美的策展人。臺北藝術節有此明確定位後，也影響共製的策略。我們期待打開亞太當代表演藝術視野，透過跨文化與跨域的對話合作，對臺灣藝術家產生影響。

我第一個想和大家分享的案例是菲律賓編舞家伊薩·江森(Eisa Jocson)。當時江森在歐洲非常活躍，但臺灣對她是陌生的，其實臺灣熟悉的亞洲藝術家，大多只限於韓國及日本。所以當我們奠定北藝中心作為亞洲共製中心的時候，我們和富權進行很多的對話，思考我們作為亞洲的一份子，如果我們認為（臺北）是重要的城市，當我們在政治某方面被邊緣化的時候，在文化上面如何讓自己有機會成為比較重要的核心？而重新認識亞洲成為當務之急。對臺灣藝術家來講，東南亞就是一個塊面，忽略它是由不同國家及文化組成的，因此我們希望透過臺北藝術節進行梳理，同時也標示了幾個我們可以長期合作互動或介紹給臺灣的一些藝術家們。其中就包括來自菲律賓的伊薩·江森。我們在二〇一八年的時候邀演她的《身體計畫》，二〇一九年又引進《公主煉成記》，二〇二〇年介紹了《馬尼拉動物園》。

《馬尼拉動物園》是我們在疫情下的共製作品，這個作品我稍微解釋一下，它是二〇二〇年在臺灣首演的。臺灣因為抗疫有成，劇場依然開放，但在

國外劇院基本上是完全關閉。《馬尼拉動物園》的演出，我們做了一個嘗試，就是觀眾親身進到劇場，一同在中山堂中正廳觀賞巨大的屏幕，那屏幕所呈現的，全是線上直播的影像。藝術家在他們家裏，當下、即刻，所做的肢體創作，那些動作和分鏡被縝密，具結構性的安排在一起。作品討論的議題非常深刻，《馬尼拉動物園》傳遞出，一個身體被監禁，聲音被消磨，失去自由的隔離狀態。作品演出後，引發眾多討論。它透過鏡頭的影像，傳遞一位藝術家在當下，如何運用新媒介，創造一個所謂新的藝術展演模式。

我們在和伊薩工作的時候，發現她是一位非常注重研究的藝術家，《身體計畫》是以猛男為研究對象，探論身體的權力關係。《公主煉成記》(Princess)，討論迪士尼裏的外籍勞工進入娛樂產業被消費的狀態。她的作品平均以二到三年的時間進行田野調查。那時我們覺得臺灣的藝術家其實很少有這樣的時間去發展作品，伊薩等於提供一個可借鏡的模組。

第二位是徐家輝，臺北藝術節也是以兩年的時間與他合作。徐家輝是新加坡人，是一個跨域藝術家，他不算是純粹的編舞者，也不是單純的多媒體影像藝術家，他是一個很 mix 的多元體。徐家輝二〇二〇年三月再度來到臺灣時，他只是為了做田野調查，因為那時候他希望在新的作品《超自然神樂乩》裏，能夠使用到臺灣的哪吒或三太子。沒想到因疫情影響，田調結束時，他無法返回新加坡，也無法回德國，最後他決定在臺北國際藝術村住下來。住下來之後，他以更多時間去拜訪臺灣各地廟宇，然後與多位乩童進行對話。甚至到最後，他必須將同步發展的〈西伯利亞祖靈〉部分使用臺灣舞者執行。

整個作品原本不是要在臺灣生成的，但因為疫情，所有的東西，我們看到的，不管是燈光、視覺，全都在臺灣整合而成。這個作品一路從三月發展至暑假於臺北演出，那時候對於我們團隊來講壓力是大的，我們必須在臺灣把這個製作建構起來，尤其我覺得對年輕舞者王甯是很好的經驗，因為她在一開始要進入〈西伯利亞祖靈〉的時候真的是痛苦萬分，她的身體是沒有這些 DNA 的。她持續工作三、四個月，在演出前一個禮拜所有東西都通了。對於徐家輝來講，他覺得在他面前的這個女生真的不可思議。或許可視為藝術的力量，她把很多的東西逐步轉化到身體中，終於融為一體。

所以我非常堅信，有方法的長時間工作是值得等待的，的確在一個共製裏頭，它也扮演一個很重要的角色，尤其是來自兩地的藝術家要合作，他們使用不同語言，來自不同樣的背景，我們到底要怎麼去創造可能性？

接著要跟大家分享的是皮歇·克朗淳(Pichet Klunchun)。皮歇·克朗淳我想大家對他比較熟悉，從林老師邀他來演《靈薄域》，然後當然他之前還參加過「新舞風」，然後是和陳武康合作的《半身相》，到去年來臺灣演出的《No.60》，那也是臺北藝術節的共製作品。其實我覺得共製的背後所隱藏的東西不只是單面的，因為我們知道以克朗淳來講，他本身是一個傳統訓練的舞者，他一步一步在解析他的傳統舞蹈之後走上了現代舞，然後開始去用自己的方式去跟傳統對話。我們會覺得這位舞者在這個時間來到臺灣，能夠給予臺灣舞者啟發。因為我們也知道臺灣現在很多舞者或編舞家很想從本土出發，很想尋找自己的身體，很想找自己所謂身體的語言或者是工作方式。但這些東西其實都不是那麼容易，它其實不是一天、兩天的事情。在克朗淳身上，我們看到他如何去工作這件事，他如何讓這件事能夠發生。我想和大家分享一個小故事，就是當克朗淳去年確定要來臺灣演出的時候，他其實要面對一個最大的挑戰，就是十四天的隔離期。當十四天的隔離期，我們提出給克朗淳的時，他沒有任何疑慮就答應了。其實他答應不是因為他有多想演，或是他多想來賺錢，絕對不是，而是他有一個超乎常人平靜的心，在隔離期間，他每天都把舞作中五十九個招式和動作都不停地不停地練習，每天提供給我們很多的影片，就是他在房間裏頭，與住在隔壁房間的另外一個舞者，從早到晚的練習。所以當他隔離十四天出來之後，他身體的解放產生更高的能量。透過這個製作，我們感受到，他工作的方式，他為何能成為泰國重要的編舞家。《No.60》在共製的部分，我們也媒合了他與跟臺灣的燈光設計曾睿琬合作，不只在臺灣，到後來的巡演，都由他負責，這大概是我們跟克朗淳合作的一個背景。

不管是克朗淳，不管是伊薩·江森，甚至到徐家輝，他們的戲劇顧問，都是鄧富權。在共製的過程，他以身體力行的方式，透過陪伴，以剖析藝術家的視角，跟他們對話，然後開創符合每位藝術家的創作過程。

接著要提到的，是葉名樺《she》這個作品，《she》對我們來講，它發展的時間非常非常的長，而這個長度是我們一開始就訂定的。這個作品，我們

主要是跟挪威卑爾根藝術節合作，此合作原本應該是駐地合作的概念，就是名樺在臺灣發展之後還會去挪威發展，但是因為疫情的關係，有一些調整跟變化。這是一個三年的計畫，二〇二〇年在臺北藝術節的「共想吧」單元進行第一階段，二〇二一年臺北藝術節為第二階段發展，二〇二二年在兩地正式演出，所以它是一個一開始就把製作期設定的共製作品。其實我覺得把一個製作期拉長，對藝術家來講，一方面是好事，他有長時間可以去發展作品，但是另外一方面，對於藝術家來講，這並不一定是他心裏能夠接受的一個狀態。因為臺灣太習慣在一年做一個新的作品，在這樣子的一個慣性下，藝術家一開始要接受三年的發展，是要被溝通，是要被挑戰。因為他走了一年二年可能看不到作品的生成，只看到了階段，有時候藝術家可能會按捺不住，因此陪伴就變得很重要。所以在這個作品，我們非常感謝戲劇顧問陳份均，能夠協同她一步一步往前走。我必須說，名樺也是鄧富權到臺灣之後，在他所有合作的藝術家，編舞家裏頭，他看到的一個他覺得可以用他的方式去跟他工作的編舞者，也就是說以他跟伊薩、克朗淳和徐家輝工作的方式，以長期前進的步調，來建構一個新的作品。

最後想跟大家分享的是「亞當計畫」。「亞當計畫」其實扮演了北藝中心重要的國際平台，它打造的是一個跨域和跨國藝術家相遇、共創的場域，是一個以藝術家為核心的計畫，同樣也是希望建立長期、深度的國際夥伴關係。與大家分享幾個案例，第一個是《島嶼酒吧》，《島嶼酒吧》其實是從亞當計畫裏頭生成出來的一個作品，如果用共製定義這個作品，可能不是那麼精確，因為它後來轉為一個開放資源的計畫。為甚麼它會成為一個 open source？回溯二〇一七年，我們找了二十位國內外的跨域藝術家在臺灣駐村，駐村的時間大概是十四天左右，他們在駐村結束後，必須做一個階段性呈現，那個階段性的呈現可能是跨地域的，或者是在地調研的結果。後來這幾位藝術家就發展出《島嶼酒吧》，因為那時候邀請到的藝術家來自東南亞跟亞太，所以多數的國家具島嶼概念。而這些島嶼經歷許多歷史的轉換，比如是政權的轉移，不同國家文化的植入跟移轉，甚至有人本身可能他的祖先來自臺灣，或祖先來自日本，但他現在身處的地方是菲律賓或者是韓國。所以在這樣綜合文化的情境下，他們搭設了一個叫《島嶼酒吧》

的參與式演出，每張桌子都是一個島嶼，每個島嶼都有一個島主，島主就是藝術家。他面對觀眾訴說他的故事，可能是他的經歷或藝術宣言。

這個酒吧生成於二〇一七年「亞當計畫」，二〇一八年的版本是邀請李銘宸跟日本藤原力和來自香港的余美華，在中山堂四樓的咖啡廳做了一個典藏版。二〇一九年臺北藝術節邀請黃鼎云與來自泰國的 Henry Tan 做了一個《地瓜情未了》的版本，他們所使用的場域，是在臺北一個菲律賓新住民經營的酒吧。然後二〇二〇年則由策展人林人中策劃了異地共演，在中山堂中正廳舞台呈現的版本。這個作品也曾赴橫濱、上海、新加坡、墨爾本藝穗節等地演出，持續發揮 open source 的精神。所謂 open source 意指二〇一七年參與亞當計畫的藝術家都有權利搬演這個作品，只要他們遵守這個作品的概念和框架，所以我覺得這個作品是非常有機性的，可以自然生成且不停滾動。

最後想和大家分享的是 Angela Goh 和蘇郁心，作品是《克賽諾牡丹預報》。這兩位藝術家也是二〇一八年的時候，在亞當計畫相遇。在這邊小小的勾勒一下亞當計畫。亞當計畫其實每年大概分為三個單元，一是藝術家實驗室，二是呈現亞太階段性展演作品的 Kitchen，另外一個就是 Talk，主要以當代議題為重點的系列座談。在藝術家實驗室裏，我們想要創造的是藝術家的相遇和碰撞。我們常常開玩笑說藝術家間的共製，經常都是被場館媒合的，是被指腹為婚的，那我們怎麼在一個狀態之下可以讓他們自由戀愛？我們相信自由戀愛應該比指腹為婚的成功率來得高，最後走向是結婚或離婚也是他們自己去決定的。所以小孩子（作品）要怎麼長大，我覺得也是爸爸媽媽討論出來的，而不是我們作為大家長所決定的。我們不能要求每一位藝術家彼此都談成戀愛，但我覺得只要有兩、三組藝術家有機會迸發火苗，就有成功的可能性。所以 Angela Goh 和蘇郁心就在這樣的脈絡下自我生成。二〇一八年他們在亞當相遇，然後二〇一九年他們開始在臺北和澳洲兩地進行發展和階段性呈現，我們最後與澳洲 Campbelltown 藝術中心進行共製，其實也是澳洲藝術家主動的去推進這個計畫，最後是因為藝術家的期待，讓台澳兩個單位相遇，然後發現兩邊對於這些藝術的概念是非常符合的，並決定共創這個作品。所以我覺得這個案例有趣的是，不是以場館為出發，而是藝術家作為一個主動者，場館作為陪伴和支持者，所以

我覺得這個例子也讓我們發現一個場館可以有不一樣的價值，並突破我們過去想像的框架，接下來希望明年疫情能夠平穩，這個作品能夠順利在臺灣首演。

以上大概就是透過幾個案例跟大家分享。北藝中心二〇二一年之前，透過國際共製或者是臺北藝術節，希望帶給這個環境或生態一些不同的想像，然後也希望透過我們的身體力行，開創不同視野的可能性，謝謝。

許仁豪

謝謝。接下來我們就請亮廷和伶芝。

郭亮廷

我就很精簡的把我的一些關於跨文化、國際交流的思考跟大家報告一下。我們知道在歐洲的脈絡裏面，跨文化劇場是在民眾劇場的頓挫之後產生的，意思就是說，十九世紀出現的民眾劇場，它在二次世界大戰期間，被法西斯政權當做宣傳工具。因此，到了戰後，聚集羣眾討論政治議題，就讓人產生了不愉快的記憶，它甚至有可能變成一種讓法西斯再起的公共危險。一直要等到一九六〇年代，就像吳興國老師稍早已經介紹得很精彩的，彼得·布魯克(Peter Brook)和陽光劇團(Le Théâtre du Soleil)的亞里安·莫努虛金(Ariane Mnouchkine)這一代人，他們才找到用跨文化的方式再次聚集民眾。也就是說，跨文化是為了在民眾劇場遭遇到頓挫之後，試圖用劇場去聚集最大多數的民眾的一種方式，跨文化劇場是民眾劇場的延伸，這是歐洲的脈絡。

相較之下，跨文化在臺灣的脈絡，是現代主義遭遇到挫折之後的情形。也就是說，解嚴前後臺灣主體意識的高漲，讓橫向移植的西方現代藝術失去正當性，因此在這個氛圍底下，像蘭陵劇坊和優劇團，就開始做一些結合中西文化的身體方法，比如「溯計畫」，或者是結合心理治療和京劇武功這些東西。還有一個是臨界點劇象錄，它拼貼了西方流行文化、中國古典文學、太極，以及臺灣的歷史敘事等等。從這個背景來看，跨文化在臺灣，是因為現代主義受到頓挫，藝術家為了更接地氣，開始融合各種文化元素而發展出來的。

我很粗糙地爬梳了一下這些脈絡，是為了談一件事情：臺灣在引介歐美的跨文化劇場的時候，很少意識到民眾的問題，忽略了民眾劇場和跨文化劇場之間的斷裂和延續性。可是，臺灣在處理自己的跨文化劇場的時候，也沒有好好的談論過現代性的問題，所以今天我們在進行文化交流或者跨國共製的時候，我們可能不夠敏銳的意識到，一個無論是在談民眾，或者是談現代性的時候，都被徹底批判過的一個東西，就是“Nation”，國家、國族，以及國家認同。

我覺得，這可能也是為甚麼，今天從新南向政策、轉型正義到三館共製主導的臺灣本土製作，能夠那麼成功的動員羣眾的原因之一。我們看到有這麼多優秀的藝術家、策展人、評論人，幾乎無一倖免的被動員去談白色恐怖、移工、亞洲身體、台語話劇。我不是說這些東西不能談，我覺得談這些東西都很好，可是我覺得奇怪的是，為甚麼在這之前你都不談，等到它在臺灣變成政治正確了，才開始談？藝術家的創作脈絡就是他的生命史，藝術是他對於外在世界變動的回應方式，如果只是很政策導向的接受委託製作，那麼在本質上，它跟法西斯政權利用民眾劇場作為意識型態宣傳，是很接近的。

於是，毫不奇怪的，這麼大量的關於轉型正義、新住民、台語文化的作品，最後都變成對於當權者的歌頌。問題出在哪裏呢？問題在於，我們似乎從來沒有徹底批判過，國家根本就沒有權力去制定任何政策，主導文化發展。可能我孤陋寡聞，就我的認識所及，比如臺灣在推動轉型正義時，經常拿德國當作範例，可是德國從來沒有用政治力量去主導藝術家製做轉型正義的作品。我自己也在法國待了幾年，法國的族羣衝突是很嚴重的，嚴重到移民居住的郊區發生全國性的暴動，移民後代放火焚燒汽車、學校、商店，逼得法國政府實施宵禁，但法國也從來沒有去辦甚麼移工文學獎、人權影展之類的。可是，在臺灣就會看到這種事情，我們好像都不覺得政府以國家政策去主導文化發展，有甚麼不對。

一旦這樣的事情發生，就會像王墨林在《台灣身體論》裏說的：「被壓迫民眾，透過縣市藝術節和社區劇場被社區化」。也就是說，像移工、白色恐怖受難者這些被壓迫的民眾，變成了甚麼？他們變成國家治理的最小單位，使得民間文化不再是用來挑戰，而是鞏固國家合法性的一種資源。

我今天是以前臺南藝術節策展人的身份受邀的，接著來談一下臺南藝術節。我和周伶芝一開始接到臺南藝術節的策展工作的時候，我們就有個共識：不做古蹟，不談美食，不談府城人文之美，不談街道散步這些主題。因為這些所謂的地方文化，很大程度是政府推動的地方國家化。我們接觸的包括臺南文化局的官員，都跟我們說，他們也搞不懂為什麼那麼多屆臺南藝術節都在講古蹟美食，那是觀光局做的事，不是文化局。我要說的是，其實我們也沒有特別聰明，大家都看到這個現象了，奇怪的是無法改變。當時，我們很幸運的遇到一批藝術家，讓我們可以一起學習怎麼改變，我覺得這可能是當策展人最幸福的時刻，就是你會被碰到的藝術家教育，然後一起經歷一個學習的過程，學習到底什麼是文化抵抗等等。

我這邊想要特別舉的例子，是來自烏茲別克的藝術家 Artyom Kim。他之前和臺北幾所國小的音樂班合作過，我們跟他碰面的時候，他說想試試看和沒有音樂底子的小朋友集體創作，於是透過臺南文化局的接洽，我們找到了臺南七股的龍山國小，這個作品叫做《聽海日記》。

Artyom Kim 這個人本身就非常特別，他是一個無國籍者。因為烏茲別克的國情特殊，你可以選擇三個國籍，一個是烏茲別克，一個是韓國，因為他們的人口裏有大量的韓裔，你可以選擇保留韓國籍，同時享有烏茲別克的公民權。另外一個，就是如果你兩個都不要的話，你可以選擇無國籍。Artyom Kim 就選擇當一個無國籍者。你知道，當一個無國籍者是沒有烏茲別克護照的，像他這樣一個藝術家，經常需要出國，每次出國的行政手續會變得非常的繁瑣，需要好幾倍的時間去跑各式各樣的文件等等。所以有一次，我就忍不住問他說，你為什麼要當一個無國籍者呢？既然這麼麻煩。他的回答令我印象很深，他反問我：無國籍者不就是一個藝術家最好的身份嗎？這個回答對我來說，衝擊有點大，因為他自己就是一個無國籍者，所以對他來說，他不希望任何人看到他的時候，看到的是烏茲別克，或是韓國。相對的，他在看到他的合作對象時，包括這些龍山國小的小朋友，對他來說也並不代表臺灣或者臺南。Artyom Kim 關心的是，當我們移除掉加諸在我們身上的國家、行政區域劃分的框架之後，我們還可以是甚麼？對於喜談「臺灣文化主體性」的我們來說，這是很值得參考的。

他曾經在一篇訪談裏面直接說，他一點都不關心臺南是甚麼。當然，他的意思不是說臺南不重要，而是說他要做的，是臺南、臺東、臺北，或是世界上任何地方的人，都具有同樣的創造能力，他覺得這個才是藝術家應該去做的事情。這個作品最後是在臺南市文化中心演出，他在表演廳的穿廊上放了一件影像作品，他讓每一位小朋友面無表情的凝視鏡頭一分鐘，就這樣。當時，龍山國小一共有三十二位小朋友參與，已經相當於全校的學生總數了，所以那部影片全長三十二分鐘，每一分鐘就是一位小朋友在凝視鏡頭背後的觀眾。換句話說，觀眾如果覺得這些面孔很可愛，或是很可憐，那並不是這些小朋友在裝可愛或者是裝可憐，那很大程度上是觀眾看到的自己，比如說他可能是從城市來的，所以他就會覺得偏鄉的小孩很純真，或他是從偏鄉來的，就會覺得他們很可憐等等。是觀眾他自己身上的這種行政區域劃分，讓觀眾去同情他們。

其實根本就沒有我們和他們的分別，我們和他們都是民眾的一部分，我們只是缺少方法，去意識到我們作為民眾的身份而已，兒童的凝視，就是為了幫助我們跨越這些加諸在我們彼此之間的劃分。我覺得 Artyom Kim 和龍山的孩子所做的，就是最好的跨文化劇場和民眾劇場。我的報告就先到這裏。

周伶芝

太突然就停了。因為我們兩個沒有先套好要講甚麼，是各自準備，我只知道他要介紹《聽海日記》。所以除了藝術節策展之外，我也想要帶到一些其他不同的製作，包括跟臺北藝術節合作的經驗所想到的一些問題。

當我們今天在談跨文化跟國際共製時，延續亮廷剛剛說的，所謂國際交流裏一直會有一個我們跟他者的區別，因為有這個國家的區別作為國際的前提，我們反而常常忽略了我們是為何而跨，或是被甚麼而跨。於是，經常會觸碰到一個問題，是比較不容易在製作裏面思考的面向：關於臺灣在透過跨文化的國際共製時，臺灣有沒有機會在其中去思考所謂的身份政治。也就是我們現在面對跨文化劇場時，勢必要處理關於現代性經驗的重新思索。那便牽涉到臺灣在亞洲的歷史意識跟位置，以及有沒有可能透過這種跨文化交流，去思考屬於劇場的在地身體實踐跟思想體現的可能性。因此，

當我們去做所謂跨文化劇場創作的時候，它其實牽涉到的是，對於臺灣的全球化位置的思考，以及美學跟歷史書寫的任務。

不過，在談跨文化之前，我想要先說，國際共製並不等於跨文化。在我過去接觸到的國際共製或是觀賞過的國際共製節目，我覺得大部分在意的都是全球化的市場路線，也就是說，它並非是國際上的行動的連線，比較著眼於「跨國」，跨國買賣、跨國製作。所以它著重的是臺灣的機構和藝術家，能培養出一種可以面對西方形式而做自我表述的能力。另外也通過國際市場和機構的交流，去進行技術的交換跟升級。無論是在敘事文本的翻譯上，或者是在科技技術方面的交流，我們都在透過國際共製去做整體市場的技術升級。於是乎，我們可以從國際共製觀察到，基本上還是西方如何透過結構式的創作模組，去展現某種符號的掌握與主導。剛剛采韻跟亮廷都有提到，西方過去的跨文化劇場，目的性是十分清楚的，它有一種關於民主的思考在裏面，可是國際共製將這個專屬西方的民主思考，轉為新自由主義市場中可不顧各地脈絡、輕易使用的意識型態。那麼當我們接受了這個西方形式去宣稱和辯證的時候，其實使用的還是西方的語境和單一指向。那在這個情況底下，原本各地所具有的文化型態、不同的時間觀，到了西方所建構的自我表述形式中，便收攏成了屬於西方末世救贖意味的單一時間觀。這也是過去幾年參與一些國際共製的經驗，即是我身為創作顧問、翻譯或戲劇構作這樣的角色，想要在內部去協商一些創作上的文化差異時，所遇到的難題之一。比如說過去在選擇合作的國外藝術家時，一是選擇有全球聲望的藝術家，一是透過國外的在台交流協會，他們每年都有重點要推出去的青年藝術家。臺灣則在這樣的市場結構裏，去找到一個資源整合的方式，以進行國際共製。那麼在這種由在台交流協會去擬定、推出的藝術家名單，其實已經以西方的表述，去決定了某種製作上的方式。那麼在這樣的情況底下，其實是難以建立跨的意義，因為基本上我們是被給予一種市場製作的機制。如果從國際共製的角度來說，「跨」是基於民族國家，而非基於生命政治或對地緣政治上的反思跟提問，所提出的關於跨的想像。那就很難在國際共製打破民族國家的框架跟限制。像我們前兩場一直在談的，在這樣子的共製裏面到底有沒有一個平等的交流，或者是誰主誰先？而我們會一直因為這類問題而受困。所以如果當它的「跨」無法

逃脫用民族國家的邊界去劃分、製造「國際」的時候，便很難在共製裏思考跨的想像和意義。

那從這邊去想，關於「跨」的一個重要的問題意識，對我來說，討論的是邊界問題。但這邊界不只是國家邊界，這邊界也可能是基於各種形式的邊界。比如說像我們剛剛在談 Artyom Kim 的製作，它其實談的是存在的邊界是甚麼？他在談的是一座城市的邊緣地區，人的生命處境是甚麼？我覺得在今天討論跨文化，如果是對於邊界的重新提問，才有可能進入跨文化劇場創作上的美學討論。這個關於邊界的重新問題化，是面對現在這種大量國際交流的創作意識。過去的國際共製多傾向於努力達到某種調和跟融合的狀態。可是在跨的過程中，我們可能要捕捉和論述的，或許反而是多重視角的疏離感跟猶疑，無法融合的矛盾跟協商。在跨文化的製作裏，我自己感受深刻的是，內部的創作角力如何進行協商，而那協商中的矛盾，則反應出界限的互相推移與建構，那麼跨文化可能是關乎創造一個對於邊界重新詮釋的機會。

這邊我想要舉一個例子，區秀詒的創作《南洋情報交換所》。它重新回看整個東南亞，從殖民時期到二戰之後，馬來西亞歷經的歷史狀況，以史料和引文去探索所謂的「南洋」為何。而遺留下來的圖像記憶、戰爭技術又是如何去界定國界、界定某種國家思想的機制，以至於進到冷戰結構，仍繼續進行的某種意識型態。透過一位臺灣演員和馬來西亞演員在台上的表演交鋒，她將殖民和戰爭所遺留下來的各種技術和史料密碼，重新轉譯和錯置，來討論這種測量邊界技術物的關鍵影響與各種部署。因此區秀詒的作品為我們提供的視角在於，身體、聲音等動態的觸發，如何探問技術和歷史的迷霧，串出流動於日本、臺灣、馬來西亞以至南洋的碎片。以跨越來確認並挪動邊界的可能性，這便產生了新的討論和意義。

另一個是關於身體邊界的欲望，好比編舞家蘇文琪的創作。她的作品主要處理的是人和科技媒介、身體和宇宙空間之間的關係，透過身體在科技中擴延的方式，召喚某種能量和記憶呈現的可能。由於作品邀請日本、印尼的舞者和樂團共同演出，她著重的是他們各自的身體訓練和系統，他們本身的特色、身體圖譜和亞洲的傳統身體，是否可能在與科技合作時，以跨的欲望帶出原始的動能，以及科技中的歷史幻肢，在兩者混身的狀態下，

去思考舞蹈的身體邊界。而持續的動能，是否也能塑造出科技所無法測量的場域。今天的身體就是資訊，然而當舞蹈嘗試碰撞出跨越身體邊界的欲望時，或許能從科技的時間觀裏有所逃逸。那麼，在這樣的作品中，跨文化並不是在做文化的溯源或再現，反而是從這種異質的拼接或嫁接，去想像自我重組的意識和動能，以及擴大身體語言到接近神話敘事的可能。

我個人很喜歡印度學者阿希斯南迪(Ashis Nandy)所提出的祭司與巫師的語言之別：祭司說出的語言是要立碑成書的律法，而巫師的語言是為無名者發聲，或許這通過此才有顛覆跟違抗的可能性。他指出，第三世界的國家或是被殖民過國家的歷史觀，都是一種借來的未來，也就是屬於西方的未來的想像。所以他認為對第三世界或是亞洲國家，是否能透過巫師的語言幫助我們去思考，在這種巫的間隙中反思與辯證。

這個巫的概念幫助我去想自己所參與的相關製作，重新去思考跨文化在今天的意味和可能。並不是以文化宣示的方式做身體的整理，而是在想身體在不同的文化符碼之間，游移、拼裝的過程，是否有機會在劇場創作中思索自我重組的意識和另類的訴說語言。前面紀姐有提到，臺灣有些創作者開始在做田調或者身體訓練，但這件事並不是現在才有。而今天再看這樣的田調欲望，我覺得其實還是來自於對於邊界設定的想像。也就是說，它可能在回應的是亮廷剛剛提到的，國家政治主導某種文化身體的想像。然而有沒有可能，在田調身體跟跨文化創作上的思考，是關於邊界的重新定義，那便不會是基於國族文化身體的樹立，反而是透過不同的身體圖譜、系譜，重新思考以得到不同時間觀的辯證。因為若是如同前面談國際共製時，身體要是以某種西方形式做自我表述，那這個身體它最後還是回到西方的框架和眼光。可是當我們試圖觸碰不同的身體文化，可貴的或許是建構出多重的時間敘事，不同於西方彌賽亞式的時間。反而是要把一些原本就存在的在地思想動態呈現出來，以不同的時間觀去描述。

關於跨的身體欲望，我還想提一個例子。最近幾年和花蓮 TAI 身體劇場有較多互動，編舞家瓦旦·督喜(Watan Tusi)在和不同部落接觸後，建立了屬於 TAI 身體劇場的轉譯腳譜，去看到傳統跟當代之間暨斷裂又混雜的關係。如今某個我們看到的傳統樣態，也是在不同歷史情境中，因為政治、經濟、權力等關係，而有多次變形。於是對我來說，今日的跨文化意義關乎邊界

的重新問題化，也就牽涉到，今天的離散敘事是甚麼？如何述說其中無法彌補的移動和差異？好比 TAI 身體劇場和法國音樂家羅蘭·奧澤(Roland Auzet)所合作的《尋，山裏的祖居所》，就是一次很有趣的合作關係。奧澤跟著舞團去爬山、看舊部落，看亞泥礦場如何炸山、挖山。儘管奧澤很努力在認識臺灣、原住民的現實處境，但他們的創作是分開的，一位在花蓮、一位在法國。瓦旦跟舞者發展的腳譜來自對花蓮當地的環境、聲音等感受，而奧澤的音樂無法回應他的腳譜，兩者便無法跳在一起。可是時間不夠，奧澤也不可能為他改音樂，這時候瓦旦反而因此感覺到另外一種非常矛盾、衝突的張力在這邊顯現，必須要放進舞作。於是他讓音樂和舞蹈各自說話，而這個方式反而創造一種很奇特、無法協調的時間觀。其實我覺得結果不是很好，因為感覺得到這之中辛苦的拉扯，而聽覺也容易主導我們如何去觀看。在聽覺如此強勢的情況下，瓦旦更覺得他不能為了那個音樂去編舞，正是因為抵抗，他的腳譜反而能在此反映出現代經驗中被頓挫的身體、山林的傷痕。這個張力是作品一開始沒有要處理的。當初兩廳院邀請奧澤是希望他能夠用西方人的觀點讓外國人認識原住民，並把作品帶往國外。可是編舞家瓦旦非常意識到離散和差異才是作品要傳達的，他的抵抗來自於他的身體必須要在這種無法融合的節奏裏持續奮力，他必須要踏腳踏得更大聲，跳舞跳得更高，用這種方式累積舞台上的身體動能，從西方的打擊樂中舞動出來。我覺得這就有點接近，前面說到南迪提出的巫師和異見，幫無法說話的人說話這件事情，在離散敘事下、某個文化被壓抑之後，他怎麼用反身性的方式反彈出對於身體的思考，而這個反思是持續進行的。最近 TAI 身體劇場在進行兩廳院另一個委託創作，和印尼艾可舞團交換舞者創作的計畫。期間因為疫情影響，數度中斷兩邊的交流。面對原本構想交換、移地的創作計畫，因為彼此去不了，瓦旦轉而開始想，在臺灣的印尼人遇到甚麼樣的處境。我覺得這便是關於跨要如何思考邊界、如何跳脫國家政治主導的文化想像。不去印尼要如何看到、看到甚麼印尼，於是這一年時間，他去拜訪臺灣的印尼移工，認識他們的噹哪樂(Dangdut)，在全球化的勞動市場移動時，透過心碎舞曲，或自學組裝的宮廷舞，去抒發苦悶的離鄉背井之情。這個文化表達形式非常有趣，所謂的跨在此處有了一個新的轉變，他們不是要去複製家鄉的文化傳統，而是透過這種文化

上又一層的拼接和轉譯，去實踐在臺灣、勞動之外的組裝身體如何去跳舞歌唱。

一位印尼宮廷舞研究者 **Anastasia Melati**，正在北藝大舞蹈所唸博士。她原本想要研究臺灣人為甚麼要學宮廷舞。可是後來她發現，在臺灣的印尼移工這種自我組裝跟嫁接的能力非常厲害。移工朋友會去臺北後火車站買材料製作，那些很漂亮的宮廷舞服裝和頭飾，可能是用蚊帳、雞毛撢子做出來。我覺得這時候跨的意義，在此有一個新的轉變：在異地勞動、條件限制的情況下，怎麼樣重新組裝。而這個組裝的意味不是為了去做文化宣誓，更多的是去挖掘某種身體裏的文化密碼，可以用以面對全球化勞動市場的處境，從中撥開一點縫隙，讓他還有一個空間可以自我文化表達。所以對 **Melati** 來說，她認為這個次文化跟過去我們在談的次文化不一樣，印尼移工自組舞蹈和 **Dangdut** 樂團的次文化創作與發展，反而是另類的替代選擇。

綜合前述跨文化的創作，如果從邊界這個角度來看，我們便會發現所謂界限，有在其中不斷游移的可能，跨的意義也便不只是民族國家或地理位置的問題。反而是在這種複雜的社會、世界動態中，如何找到縫隙去面對不舒適，產生碰撞、產生對話。

最後提一個案例呼應采韻提到的 **open source**。策展臺南藝術節第一年的時候，我們曾經跟臺北藝術節合作共同邀請印尼編舞家 **Jecko Siompo**。他的特別之處在於，將印尼原住民模仿叢林動物的儀式舞，結合他自己學的街舞，以及他從叢林到大都市雅加達生活的經驗，這些不同的身體語彙揉合成為一套動物舞“**Animal Pop**”。可以讓大城市裏貧民窟的小孩，以最簡單又快速的方式學習到動物舞。**Animal Pop** 便回應剛剛我所說的關於跨的身體欲望，它有一個異質上的拼接跟身體自我組裝上的能動性，從原始叢林到都市叢林，從印尼傳統舞到街舞，關乎街頭的求生，也表達對生態的關懷，以動物和人混合體的舞蹈去穿梭城市空間。那次對我們來說也是非常特別的經驗，他用一個月的時間教導一羣從三歲到二十幾歲的孩子和舞者，以動物的樣態和舞蹈找到他們回應環境的觀察和方式。於是這個跨的想像和對於界限的思考，便不再只是民族國家或地理空間，或是各文化之間，還包括了人跟非人、人跟環境之間的跨的動能。

這是我透過幾個經驗，對「跨」想開啟的重新思考，提供給大家參考。

楊婉儀

因為時間非常有限，所以我就很簡單的講幾個我聽到、感興趣，且覺得可以回應的地方。

首先，剛剛亮廷講的東西可說直接打中我的內心，這些年來的觀察發現到，似乎當人們談主體性問題的時候，總是免不了與國家掛鉤，但值得反思的是，這其中是否包含了一種自我鏡像的映射？就好比藝術是否被國家收編？是否已然成為國家機器中的一個生產與論述環節？為何表演內容或者探討議題，好像總是被某種特殊的氛圍所包裹？而伶芝所談的邊界的重新界定，似乎賦予了重新詮釋「跨」的可能性。若從這個向度切入，是否「跨」的意涵並不首先預設為國家的，因為國家的意涵就是封閉的，所以即使是兩個國家的對話或兩個國家的之間的 *inter*，根本對於兩個封閉的主體來說，它所成立的交互主體性只是兩個封閉單子之間的相互拉扯而已。而在這樣的狀態下，怎麼可能真正出現一種我們說的 *trans*，也就是 *trans culture* 這種貫穿到另外一邊的可能性呢？上述所談到的兩個封閉單子之間的彼此拉扯，顯示為如同看誰能夠搶到比較多的話語權或資源般的交互關係。而如果是在這樣的前提下所生產出來的所謂的跨文化製作產物，要在競爭關係中擺脫「你說得多，我說得少」這類的較勁似乎是困難的。但從國家的角度而言，這樣的競爭關係，不正好是其藉著資源分配在藝術製作中得到更多話語權的可能性嗎？不管是利用別人來把自己帶到國際，或者是利用這個相互拉扯的關係，讓自己的話語權可以被聽見，其實都不脫同一個邏輯。

另外一個問題就是關於你所提到的身體這個向度，我覺得如果要談一種彼此貫穿的、轉化交互的 *trans culture* 的可能性，那麼似乎身體是可能的開展平面。不同於國家或語言的差異讓彼此無法直接透過語言交流，每個人都有的身體反而可以成為交流的平台。把身體作為一個開放的場域，然後在這個開放的場域之間發生互動、彼此學習，以此方式建立一種屬於一個人與另一個人之間的交流，我覺得或許是可以在國家、集體等普遍價值之外，從人與人的關係開展 *trans culture* 的可能性。此外，在講求效率與速度的資本主義時代，人與人身體的互動所展開的學習和交互關係，不僅重新定義

了時間，也賦予了突破既有框架的封閉性，重塑新的交流模式、開展新的思維方式的契機。就好比妳剛剛分享的瓦旦的例子，雖然我沒有看過這個表演，可是當妳說法國的音樂跟他的這個腳步不合時，這個「沒有辦法一致」卻讓我感受到非常深刻的他者經驗。也許對於觀眾來說，這不必然是愉悅的觀賞經驗（事實上我也不覺得藝術一定要讓所有的人覺得愉悅），但「不和諧」卻也是人與人、或文化與文化間交流的必然歷程。人或文化在彼此交流之中打開自身封閉性的同時，顯示如同開敞裂隙的單子，而這「跨」發生的時刻，也許並不必然讓人感到舒服，但卻是很真實的生命經驗。很可惜我不在表演現場，只能透過想像嘗試想像那種經驗，而如果我在現場，我的身體會如何感受與他者交逢的跨域經驗呢？這也是我非常好奇的。

因為時間有限，我就不多講，但最後想講一個我自己的親身經驗，並以這個經驗作為我發言的結尾。記得在法國讀完博士預備班準備找博士指導老師的時候，我寫信給 Jean-Luc Nancy（很遺憾他最近過世了），他很快回我的信並幫我介紹老師，當下非常感動的我就立刻寫信跟他說：「謝謝你這樣幫助我，對一個外國學生來說，我真的覺得非常的感謝。」不到一分鐘他立刻回了我一封信。他說：「甚麼叫外國學生？難道還有所謂的國家學生嗎？這真的是恥辱啊。」我想就以這句令我震驚且難忘的話，作為我發言的終結。