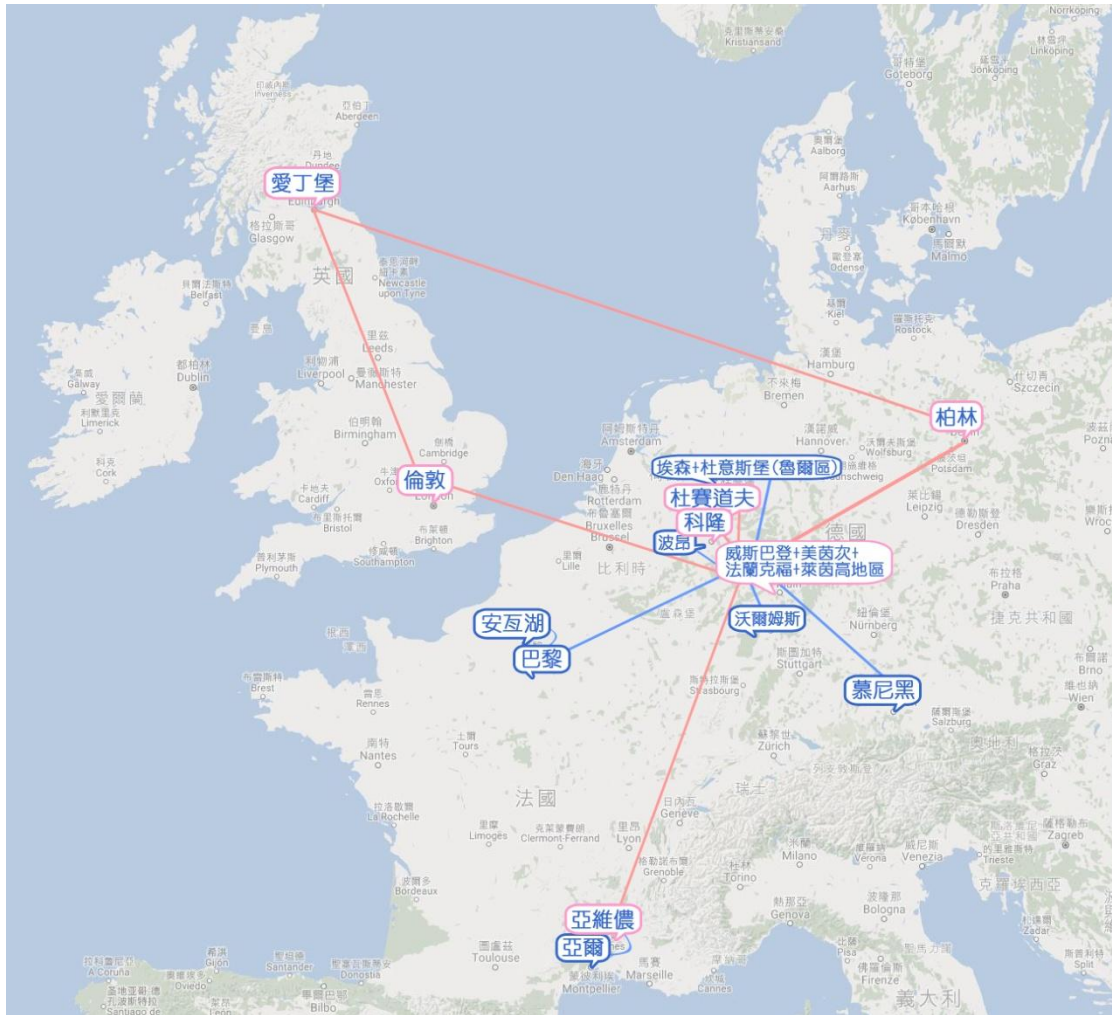


# 藝覽世界之最，借鏡台灣藝壇

藝遊者：陳長志

跨視覺藝術、表演藝術和公共藝術背景的陳長志，赴德法英三國參訪大型藝術節和德國舞蹈文獻檔案館，以厚實未來在藝術創作、劇場合作與文獻庫建置上帶入更多國際經驗。

主要行程有全世界最盛大的兩個表演藝術節——亞維儂與愛丁堡藝術節、挑戰觀眾慣性思維的威斯巴登雙年展等，此外也額外增加了魯爾三年展、柏林當代藝術雙年展、安互湖數位藝術雙年展等行程，藉此觀察藝術節與城市之間的連動關係，相輔相成與地方共生之道。



## 藝術節慶-城市連動

因緣際會在上次五都市長選舉時，被某候選人的輔選團隊諮詢：「若將該市建設為亞洲的亞維儂，可否提供一些建議？」雖然我拍攝的劇照參與亞維儂和愛

丁堡的街頭宣傳海報戰多年，但我卻從來沒去過，缺乏國際現場的實地觀察，讓我無法直擊核心地回答那次的諮詢，於是埋下的好奇種子在這次藝遊發芽了，我便帶著這組問題出發去藝遊。到底臺灣是否有需要舉辦像亞維儂愛丁堡這類型的國際藝術節或藝穗節？若臺灣需要辦這樣的藝術節，又哪一個城市最適合呢？為什麼適合？事實上臺灣現有的藝術節慶不少，但為何難以達到國際客都搶著來參與的規模？

我們的城市又需要一個什麼樣的藝術節或雙年展？是需要像威斯巴登雙年展如此挑戰觀眾慣性思維的，或像魯爾三年展依著當地的脈絡選作，抑或是假藝術節之名行觀光之實的大拜拜式藝術節？

臺灣是否有需要舉辦像亞維儂愛丁堡這類型的國際藝術節和藝穗節呢？兩大藝術節都誕生在二戰剛結束，歐洲是主戰場之一，除了軍火業以外的各產業都經歷浩劫，平民們不敢奢望求生存求溫飽以外的事物，各產業與藝術產業都停滯不前，但其實他們受戰火摧殘所累積的心理能量，一旦天下太平了，若讓他們用創作的方式表達宣洩或是藝術治療，作品能量會是非常驚人的。於是，二戰後在一片渴求重建與重新團結歐洲的氛圍下，催生了這兩大國際藝術節。

但問題也來了，沒被官方選中的團隊，難道就比較差嗎？亞維儂所在的法國有一項傳統，1863年時巴黎一群被排除在沙龍展之外的畫家，舉辦了落選者展覽會，但這群落選者畫家後來被定名為印象派，並主導了19世紀末的歐美藝壇話語權。這個因不滿官方篩選機制而另辦落選展的模型，在亞維儂發酵成民間自辦的外亞維儂藝術節來分庭抗禮。晚一年度舉辦的愛丁堡國際藝術節，也發生類似的情況，於是也有了愛丁堡藝穗節。

可是起初只有八個團隊聯合舉辦的愛丁堡藝穗節，到今年第69屆茁壯為三千多個團隊參加(其中兩千多個是脫口秀節目，只要一演員在酒吧一角便可舉行)，藝穗節聲勢比國際藝術節還浩大，加上其他同時舉辦的節慶所吸引來的人潮，只要有人潮的地方就有人擺攤搶商機(歐洲是街頭藝人擺攤，若發生在臺灣會是香腸攤嗎?)，空出房間開民宿，租下教堂改成臨時劇場，大家都想賺觀光財。這也是為什麼吸引政治人物的其中一個原因。另一個原因是藝術節大都以城市命名，當藝術節辦得成功，大家慕「名」而來，意謂著再小的城市都能被世界看到。

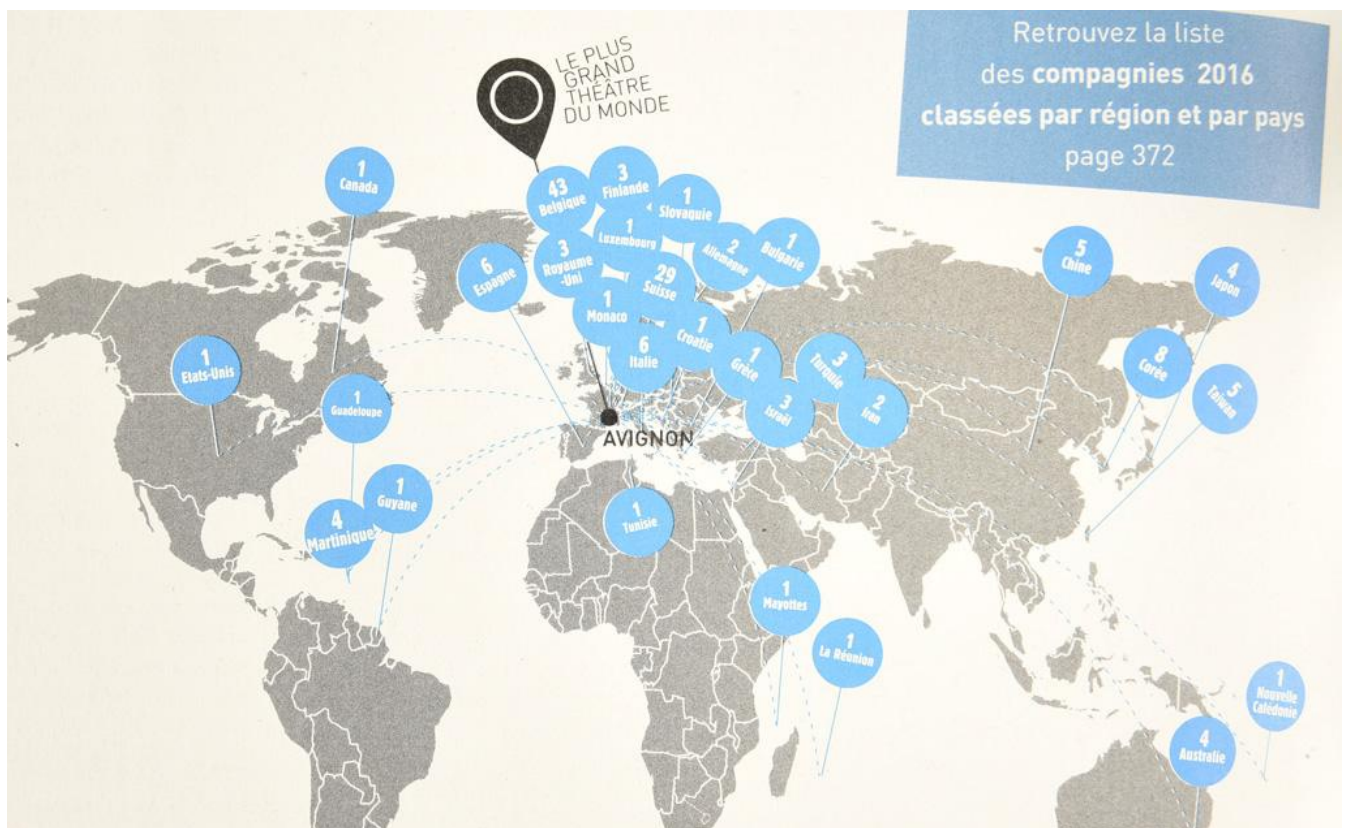
在外亞維儂和愛丁堡藝穗節還有一個共同特徵，大節整合小節，每個場館都是一個小藝術節，兩三百個場館就有兩三百個小藝術節整合在一起，也有數個場館聯合成另一個中型藝術節，為了讓幾千個節目組織在一個大架構下，我們看到高密度橫向整合的功力。

其實台灣是有這些類型藝術節的，譬如台北市的台北電影節、臺北藝術節、臺北兒童藝術節、臺北藝穗節等，而且主辦單位還是同一個(台北市文化基金會)，

相較亞維儂、愛丁堡官辦與民辦藝術節互相競爭的模式，是更有能力做橫向整合。不過台北市的做法是將各節慶約略錯開，使民眾長時間浸淫在藝術的氛圍，對象主要是市民，市民平日要上班，沒空在上班時段參與；而愛丁堡地處北緯，觀光季較短而集中(氣候、地景及日照長短的差異)，於是將所有大型節慶全部擠在八月份，還不只是表演藝術類的國際藝術節，還有視覺藝術類的愛丁堡藝術節，國際書展，軍樂節、數位娛樂(電影)節等等，呈現規模盛大的景像，而對象主要是有渡假習慣的本土旅客與國際旅客，旅客不需擔心上班日的問題，可以投入整日整週的時間參與，節目才可以安排成從早到晚都有。

當然，包含表演藝術、視覺藝術的愛丁堡藝穗節，也會選在這個時間共享規模經濟的成果。如果台北市延續「台北設計之都」的模式(也類同愛丁堡的模式)，並非辦一個全新的活動，是收編原本既有的活動，整合在同一個大架構下。但期程壓縮在一個月左右，是否我們也能產生如同愛丁堡的節慶格局，吸引大量國際旅客來台？那沒有辦大型活動的其它 11 個月呢？短暫一個月的節慶就能填補陸客限縮後的旅遊業真空嗎(就算陸客沒限縮，他們來臺灣主要也不是參加藝術節，很多行程是被拖去藝品店消費)？看來答案是臺灣開業者決不會滿足於只做一個月的生意的，也不該將藝術節當成解決旅遊業寒冬的祭品。

接下來我們看一個外亞維儂藝術節的圖表：



外亞維儂和愛丁堡藝穗節是國際選秀的重要場域，但我們看這張外亞維儂的圖表，一千多個團隊中，只有 144 個來自國際，意味著是靠本土團隊撐起藝術節主體，再看演出團隊數遙遙領先他國排第二、三名的，是比利時 43 團，瑞士 29 團，主因是鄰國且法語是其官方語言之一。扣掉前三名法語節目，非法語節目只剩 70 團，難怪街頭宣傳者對非法國觀眾宣傳說他們的節目是默劇，或他們的演出是馬戲，是舞蹈，會主打「不用擔心語言隔閡」來推票，可知這裡的觀眾其實是法國人居多，雖國際，但其實是來自法國各省的度假人潮撐起的內需市場。假使我們也辦了一個亞洲的亞維儂，事實上還是得靠內需市場撐起來。

說它是一個市場，還有另一層含意，它同時也是策展人挑選節目的市場，所以各國趨之若鶩地報名參加，主要是希望國際曝光，被國際策展人選上而有更多交流機會，而非賺多少票錢，因為大部分都是收入不敷實際勞動投入，只是實際情形是大部份會是熟悉法語的策展人來挑，除非是默劇、馬戲、舞蹈等類別就比較容易跨越語言障礙。譬如陳星合在衛武營策展馬戲平台，就是到外亞維儂挑選節目的。如果辦在臺灣，推測也會變成主要是懂華語的策展人來挑節目。以世界上還沒有規模相當外亞維儂與愛丁堡藝穗節的華語藝穗節來說，臺灣的確是該辦這樣格局的選秀藝術節沒錯。

(by the way :

南韓 8 團是第四名，是亞洲最多團參與的國家

我們的團數和中國並列第七

美國加拿大各只有一團

英國有三團，意味著兩個藝術節本土團隊之間的流動率很低，至少就圖表看出英國到法國團隊並不多。)

長久以來文化部只選送表演藝術類參加愛丁堡藝穗節的情況下，可能產生了一個誤解，愛丁堡藝穗節其實並不只是表演藝術節，不乏一百多個視覺藝術展出，只是品質參差不齊。建議文化部選送團隊出訪，可以考慮增加視覺藝術項目。因應視覺藝術大多是開幕閉幕時比較有人潮，可以規劃成同一場地接力展來分攤場租。

當候選人或首長想要把臺灣某市打造為亞維儂或愛丁堡，想藉由大型國際藝術節為城市帶來新氣象，除了城市需要有相當多的配套措施以及合適的城市體質，本土藝術團隊撐起主體以及拓展內需市場的觀眾是基本盤。

## 文史資料庫觀摩

長志與表演藝術界合作的過程中，自己經常是一個用影像寫劇場史的角色，期許為台灣累積優質的當代表演藝術資料庫而努力著，文史資料庫的觀摩成為一種迫切的需求。

因多年前拍攝科特尤斯<綠桌>的劇照被「科隆德國舞蹈文獻典藏館」典藏，就一直想像有一天回能去看自己的作品，故該館成為我觀摩文獻館的首選參訪對象。

因攝影是早年紀錄表演藝術最快最有效率的方式之一，談表演藝術的文獻典藏館之前，我們先來談談攝影文化中心。「臺灣攝影文化中心」，在文化界的努力下順利催生後，2019 年啟用前還需建構大量台灣攝影歷史所需的基礎資料。這方面目前由張美陵老師主持「攝影文化資源調查計畫」，訪遍臺灣各縣市，而田野訪查過程之艱鉅，令她在攝影文化資源調查計畫的平台有感而發：「長久以來，散見於台灣各地的攝影原件，正面臨保存條件不佳、影像化學劣化、史料與器材銷毀等問題.....誰說攝影是記錄的文件、記憶的保存？這麼多年來，我們丟棄了多少底片、照片？」是的，在張美陵老師為「臺灣攝影文化中心」建置田野資料的過程中，經常上演這樣的情節：家屬淚哭不斷地抱歉說文物無力保存，已丟棄。而田野團隊則不斷地道歉：抱歉！是我們來晚了！然而這只是台灣攝影文物各種"死法"的冰山一角。

研究團隊拼了命與時間賽跑，搶救一個是一個，但為什麼會等到這些珍貴的攝影歷史文物消失或損毀了才來搶救呢？其實不是研究團隊的錯，是因為過去缺乏一個專責典藏攝影文物的機構，當機構未成立前並沒有相關文化政策與法規，也沒有恆溫恆濕典藏庫房可保存文物，研究人員又有什麼樣的立場可在第一時間搶救呢。家屬或仍在世的攝影家也只能自力保存，但缺乏專業保存知識的文物普遍敗在台灣潮濕多溫的環境而發黴受潮質變。

同樣地，在表演藝術界也面臨類似的問題，尤其早年大多靠劇本、舞譜、樂譜、錄音、繪畫與攝影保存這項非物質文化。而且很多表演團隊也可能僅創團者一代即中斷，文物或技藝並未傳承下去。但這些曾在這塊土地打拼過的燦爛熱血，是建構起台灣文化深度與廣度的一份子。問題是，沒有專責的機構，就沒有立場做這件事。臺灣，也需要一個表演藝術的文獻典藏館。

目前臺灣現有文獻館有國史館、中央研究院、國立歷史博物館、國立自然科學博物館、國家圖書館（台灣鄉土文獻影像資料庫）、國立故宮博物院、國史館臺灣文獻館，檔案管理局、國家電影資料館等國家單位，還有諸多民間典藏單位，但針對表演藝術與劇場而建置的文獻場館倒是不多。就算有也只是針對少數大型團隊，並不足以涵蓋全國的豐富面向，且往往在數位典藏計畫結案之後，網站就公告停止更新，或許針對特定已故人士適用，但事實上我們在世者仍繼續貢獻新的文獻，文獻館不應變成只是階段任務型的結案計劃。

綜而觀之，國家表演藝術中心是最具潛力兼具表演藝術文獻典藏館功能的國家單位，尤其在改制前，國家兩廳院在建館之初即已打下深厚的基礎。且目前編制已近乎完善，不但有表演場館，有國家樂團，有友善的訂票系統，有出版表演藝術雜誌，有收藏量豐沛的圖書室。

但有一個問題是，現行文獻典藏有一個隱形篩選機制，僅限於過去曾在國家兩廳院演出的節目。但並非所有的節目都能有機會在兩廳院公演，不代表這些表演就比較差，而且也有不少表演情形式需進入社會空間或特定場域的，鏡框式舞臺無法滿足他們的需求，難道這樣的當代作品就不收錄？此外，早在兩廳院成立之前，就已經有蓬勃的表演藝術生態了，而這些也尚未收錄。

幸虧國家兩廳院的文獻庫還有另一個補充管道是〈表演藝術雜誌〉稿件的多元來源。而這也是此行藝遊所觀摩的「科隆德國舞蹈文獻典藏館」，Kurt Peters 教授因創辦舞蹈雜誌收到來自德國眾多舞團的稿件，使他所成立的文獻典藏館因此豐富而多元，加上完善的保存環境加持，該典藏館成為研究德國戰後舞蹈史的重鎮。

我們的國家表演藝術中心既然成立了，而且有國家兩廳院過去的輝煌累積，在這樣的基礎之上，還能怎麼調整好讓該文獻庫是全臺灣的表演藝術集體記憶，

而非只有兩廳院的記憶庫，以符合國家表演藝術中心的大格局！

寫歷史便是當下，套一句臺北雙年展的話：當下檔案，未來系譜。在沒有專責典藏機構以前，可能造成集體記憶丟失，回顧歷史而無文物可佐證，研究者無材料可作分析，文獻和文獻館同等重要，若這部份也調整到位，相信國家表演藝術中心勢必是全球最有競爭力也最完善的表演藝術中心之一。



與 Thomas Thorausch 副館長會晤訪談，互贈文化交流品。背景為典藏館的舞蹈圖書館，館藏基礎來自創辦人 Kurt Peters 教授的藏書，不禁想起樂評家曹永坤先生遺贈七萬餘件音樂視聽資料使兩廳院表演藝術圖書館館藏更趨多元與豐富，樹立了一個非常好的典範。



Thomas Thorausch 副館長帶領我進入戒備森嚴的恆溫恆濕典藏庫房參觀，除了展示大量的照片、舞蹈電影膠捲、道具等，連手稿真跡的舞譜也在典藏之列。因為大多文物是藝術家在世時即已進入典藏庫房，故保存狀況非常良好。藝術家們也認知到一個事實，這同時也是他們的典藏館。作品在這裡的保存情況比自力保存還好，所以大部份文物都是藝術家無償捐贈的。