

Taiwan
Digs

Jazz
週個爵士

2021 / 6 / 14

台灣 20:00 / 中歐 14:00 / 美東 8:00 / 美中 7:00 / 美西 5:00

音樂 x 文化 x 社群 跨國線上工作坊

【藝術、社群與創作】與談人：劇場人 溫思妮
音樂人 巴奈庫穗
舞蹈人 林宜瑾

贊助  國 | 藝 | 會

第七場【藝術、社群與創作】

音樂專輯《Message》（2008）、舞蹈作品《彩虹的盡頭》（2018）與《渺生》（2019）、戲劇作品《高雄百分百》（2020）的製作經驗分享座談會

爵士樂從誕生至今，始終保有濃厚的社群意識。無論最早誕生在農作場景的藍調、紐奧良城市複雜文化群體的融合，甚至截至今日，因為爵士樂本質藉由即興與對話的碰撞而產生的過程，因此在聲響上，都必須經過集體的創作而生。

以繼承自搖擺大樂團文化，而又反抗大樂團中商業化與白人化蘊育而生的「咆勃樂派（Bebop）」為例，縱然在媒體上，總是以Dizzy Gillespie與Charlie Parker兩位管樂家為首，然而由鋼琴家Thelonious Monk、Bud Powell、吉他手Charlie Christian等人所開啟的音樂概念，以及鼓手Kenny Clarke、Max Roach在此風格的建立與成熟上所扮演的角色，都是這個樂派不可或缺的一環。光是「咆勃」這個詞的出現與定義，還有整個音樂錄製的歷史，又是爵士音樂家與樂迷、樂評、產業互動的結果。

社群的誕生有很多因素，並非刻意，而是自然而然、人與人之間的互動造成的現象。「社群（community）」在此，可能是地域性的、可能是有共同的興趣、亦可能是共同的文化背景，或是共同創造出一個新的群體意識。（網路社群並含括本座談會中社群的概念）

2007跨2008年間，台東卡地布部落舉辦大獵祭之時，卑南獵人遭森林警察盤查羞辱。同時間，司馬庫斯部落櫟木案、溪州三鶯部落的拆遷，促成自2008年起，每年二二八紀念日，多個原住民部落施放狼煙的串連行動，訴求傳統領域的主權。

主張爭取原住民傳統領域主權，如今，在總統府附近進行抗議超過一千五百多個日子的原住民音樂家巴奈庫穗，回溯2008年創作專輯《Message》開始的過程。在2008首次狼煙行動過後，媒體的關注降低，巴奈與布農族的那布、排灣族的達卡鬧，決定以音樂化作狼煙，持續訴求。每週四來自台東各部落的朋友們，到都蘭聚集創作彩排。由於當時正值第二屆行政院新聞局補助硬地樂團專輯錄製，有限的資源下，在台東集體創作並錄製了《Message》這張專輯，並印製成一千張實體唱片。

同時身兼行政與樂團團長，巴奈笑說，自己可能很有發派工作給大家的天份，加上因為自己長得很有氣勢，所以大家也都會很願意表現出努力的樣子。那段時間每個星期都要聚在一起，大家都很开心。自己的角色像是一個拼貼師，看重的是**每一個人的聲音**。在受訓練的過程，總是會有評斷好不好聽的想法，例如音準不準、拍子合不合等。但，對她而言，這張專輯要呈現出來的是聽得到那個**最自然的人聲**。

“做決定是非常主觀的。我想要在這個專輯裡表達的，是能夠聽到很多不一樣族群的元素：歌仔戲、布農族、排灣族，還有阿美族，我自己認為，在台東的生活就是這麼的多元！”

在歌曲《大海》中，一直在台東話劇社學習歌仔戲的意晴，與樂團中的女性成員，一同將傳統歌仔戲的抒情曲牌，重新填寫現代的歌詞。巴奈提到，在她做拼貼這個工作時，必須精確地了解所有的素材。整個計畫先是經過幾次的演出後，再進入到製作專輯的過程。如同一位導演，巴奈在樂團表演的經驗中，一方面實驗每個素材呈現的時間與空間點，同時也確認其中的合理性。過程之中建立的**信任感**，在製作專輯時發酵，促使後續工作更加順暢。

專輯混音師王繼三描述，這張專輯是他首次擔任混音的工作。在對許多原住民語言不理解的狀態下，很多時候就是純粹的聽覺。由於有很多不同的可能性，因此其中有很多的嘗試。母帶中最特別的是，一般錄音室經驗中少有在錄音前後的自然對話，而他希望能將那樣生動的過程呈現出來。

“我的阿公是農夫，但是後來也不做農夫了。我在他的遺物當中，發現了一份工尺譜，當時我完全不知道那是什麼，我爸爸告訴我那是亂彈戲北管的工尺譜。原來阿公過去是拉弦仔的，閒暇之餘，就是跟幾個農民朋友在家門口玩 *band*。我當時對這件事情感到非常的不可思議！”

從高中一路在學校舞蹈體系學習，現任壞鞋子舞團藝術總監的編舞家林宜瑾，曾經認為跳芭蕾舞與現代舞是最優秀的。直到畢業後開始創作時，發現過去在體制內學習到的語彙，跟自己的生活是分開的。那如果不用芭蕾舞、現代舞的方式，到底可以怎麼跳？因此「*ㄉ*身體回家計畫」成為了一個重要的開端。

宜瑾的阿公曾經是農夫，玩北管音樂，但她卻從未看過。於是，她開始爬梳為什麼北管在阿公生命的後期不見了。更進一步地，她認識台灣的農業史，為什麼從五零年代以後，土地不斷地被自由買賣，以及這背後與政治的關聯性。宜瑾發現，過去在體制內學習民族舞蹈、芭蕾舞，到瑪莎葛蘭姆技巧，這一切都跟在這片土地上正在發生的事情，毫無連結。她開始回頭檢視所謂**文化中、土地的身體**究竟是什麼？

“牽亡歌的精神性是有傳承的，前人告訴我們生命是怎麼一回事、宇宙是怎麼一回事、靈魂是怎麼一回事。勸人不再為這個離別而糾結，並陪伴生者去度過這個難關，去看見這個看不見的靈魂世界，究竟可以去哪裡。這樣陪伴的儀式，是非常美的。”

社群，作為人與人之間、政治性、生活上聯繫的脈絡。從牽亡歌不斷重複旋律，看勞動者的身體性，那樣勞作、耕作的身體在都市小孩上已不復見，而是在記憶當中。而那樣記憶中的身體，如何從現代的角度去觀看、去提煉出驅動身體的一種可能性。學習牽亡歌的目的，不再於複製那個儀式的藝術，而是更深一層進入到儀式的精神面，並思考如何將那樣的精神保留並拓展。

在牽亡歌的儀式當中，尪姨扮演重要的角色，而尪姨正是平埔族對靈媒的稱呼。壞鞋子舞團一行人，在與林宗範師傅學習牽亡歌的過程中，也在早期錄音中，聽到一些與原住民語調相似的元素。牽亡歌所代表的混種（文化融合），也成為一個重新檢視過去總是將所有漢人儀式一概簡化成中國文化產物的機會。

台南台江的販魚現場，以謠唱的方式，一邊撈魚苗、一邊盤點數字，一種買賣間的誠信。每個漁民都有各自的數唱風格，生活、文化、音樂與身體的連結展露無遺。

從壞鞋子舞團的田調過程中，看見牽亡歌中極簡音樂的重覆性，以及民間儀式的混種特質。宜瑾不斷從地理氣候、傳統儀式、民間戲曲等不同的切入點，發現這片土地的身體特質，也讓我們重新用更多元的方式來理解、思考台灣這座島嶼的歷史與文化。

德國里米尼紀錄劇團的三位導演，二十多年來的工作模式有一個重點，就是不選擇專業演員，而是跟日常生活中的日常專家合作。《高雄百分百》，從統計數據的比例開始，找尋代表高雄的一百個人，包括不同性別、不同年齡、不同種族、不同地區、婚姻狀況等。然而，不同於其他城市的演出，高雄場特別選擇由一百零二個人共同演出，因為在高雄的人口紀錄中，並不包含大部分的移工與外籍人士。

在2020年疫情爆發之後，德國里米尼劇團導演們被迫取消衛武營之行，劇作《高雄百分百》轉為線上合作的方式，由在台灣的兩位助理導演溫思妮與羅尹如負責執行。

“從統計數據去看高雄是非常有趣的，以原住民來說，比例上只佔了高雄的百之一，那麼該如何去選擇十六族中的哪一族作為代表？”思妮與尹如從民政局調出數據，並在民政局找到第一位演員。由第一位演員推薦第二位、第二位推薦第三位依此類推，找足一百位演員。但是在這樣推薦的基礎下，同時又要符合高雄人口統計的比例，過程中需要許多巧思去引導、推敲，才能慢慢地去完成這幅高雄拼圖。

這一百零二名演員，由許多人士從未進過劇場，衛武營對他們而言既遙遠而陌生。思妮描述，有在田調初期就確認的素人演員，在漫長五個月的等待之中，開始懷疑是否被詐騙：真的要國家殿堂衛武營演出嗎？還能領錢？等趣事。另外兩個在前期作業上的困難，一是一般大眾對國家級藝術場館的想像，而限制了推薦名單的可能性，二是民政局的數據中並未提供職業別。一百個人在台上的一百分鐘，每一分鐘呈現出來的那一百分之一，要怎麼呈現出高雄進劇場工作的短短十天之內，最先面對的就是**技術問題**，像是舞台的左邊右邊、架燈位置、小心安全等。當時正值高雄政治敏感時期，在劇本中的諸多提問作答中，也透露出個人的立場。另外在休息室的安排上，怎麼刺激異溫層彼此交流卻又不大打出手。保守的跟叛逆的、不同黨派的共處一室時，又要有誰是當中的潤滑劑。

“你曾經流落街頭嗎？你支不支持反核？誰曾經想要自殺？誰曾經看過有人在你面前過世？誰曾經遭受到家庭暴力？誰曾經被性騷擾過？你支不支持廢死？演出最後一個部分，透過上前或退出到聚光燈下來回答是非題。有些問題尖銳，然而我們看見越來越多的人站出來。

聽不懂中文的困難、文盲的困難、精神狀況上的困難、各種困難，解決這些困難的目的已不只是為了在最後呈現出完整的作品，而是看見在過程中人性自然流露的美好。在舞台上發生狀況時，演員們之間的互相照應；每次在播放玫瑰玫瑰我愛你時，總是獻上一朵玫瑰給太太的老兵阿伯；沉默的少年，慢慢打開心房秀出了炫技的地板舞姿；後台，會彈吉他的身邊圍繞一圈點歌唱卡拉ok的人；突破性的嘗試不同的服裝風格。過程中放下先入為主的想法，包容力的展現，是讓思妮最被觸動的。

如何創造一個讓大家能夠自在表態的空間？溫思妮表示，排戲到一個段落時，她們總是會問演員有沒有任何問題。面對問題時，每一個人，無論五歲小孩乃至八十多歲的長者、青少年到中壯年，她們都保有一視同仁的態度。讓每個人清楚，**不用害怕問問題，因為每個問題的背後是一個需求**，而她們看重的是如何解決這個需求。

演出後，由百人演員所構成的line群組，仍不斷地叮叮咚咚。直到兩三個月後，有一些政治貼文，陸陸續續有人退出群組對話。

4

致力於搖擺舞推廣的Jason提問，在《高雄百分百》一劇中的問答部分，如何讓素人演員在多次排練後保持原初的反應而不僵化。思妮描述，演員有作答的自由，並遵守彼此不評判、不評斷的原則。為了不讓素人演員緊張，又或是有背台詞的壓力，場上備有特別大的大字報，提示接下來會發生的事，另外，也藉由臨時更換作答題目的方式，來保有最真實的反應。

工作坊的固定成員德容，提到近年在蘇花路發現的漢本遺址，顯示在兩千年前的台灣東部，是貿易據點的港口，回應音樂專輯《Message》中台灣東部的文化多元現場。宜瑾的故事，則讓她連結由2007年出版，吳音寧所寫作的書籍《江湖在哪裡》。由於德容台語的發言，思妮提到在《高雄百分百》的田調期間，其實很多的對話都是以台語進行。開始進行排練後，她們也鼓勵在舞台上用台語發言。然而在最終的呈現時，八成以上的演

員選擇以華語作為主要的語言。在過去幾次遞個爵士工作坊中，其實也有使用台語時社會現象的討論，希望未來也能有機會來討論這個議題。

“人總是會有自己的歷程跟看法，我要做一件事情、說一句話時是甚麼念頭，我憑藉的良心是出於善念還是惡意的，我可以感覺的到，而我當然也不希望自己是一個惡劣的人”

參與本次座談的王奕凡向音樂家巴奈庫穗提問，在製作專輯時怎麼思考“是否背離傳統”的議題。巴奈回應，傳統是一個不容易去定義的詞。首先非常確定自己的存在，非常確定自己的感受，如果這幾個層次，能夠自己先釐清，其實傳統不傳統這個題目，就不是題目了。作品當然有生命的過程，作品某個程度就是在代表你以及你對議題的理解。在做決定時，她自問「有沒有覺得不好的」，如果有感到「不好的」，那麼她就會再進一步去處理這個問題。

在台南出生的巴奈，父親是卑南族，母親是阿美族，她本身的母語是台語。但她從來不寫阿美語、卑南語或是台語的歌，單純因為使用起來無法詮釋她的感覺。有些創作人在運用傳統的素材上很順暢，但有時候傳統也可能造成一種刻板印象。

“我對牽亡歌的第一個印象，是我國小的時候。我外公過世，有一牽亡歌團進入喪禮的現場。我記得一段清楚的對話：這種儀式很沒有水準，會吵到鄰居！以後都不要請了。後來我想起這件事情，就決定去田調牽亡歌，因為我一直懷疑：這些真的是沒有水準的儀式嗎？”

Jason再度提問編舞家宜瑾，在傳統祭祀習俗中性別的符號，例如某些角色必須特定由男性或是女性擔任，在田調的過程中，是否會有性別的限制，如果有，當更進一步要轉譯成舞蹈的身體時，是否會刻意去突破這些限制？宜瑾提到，以牽亡歌為例，在早期都必須由男扮女裝，很多台灣傳統戲曲都是全男性。目前這些台灣的傳統儀式，由於「欠人」的緣故，有很大的改變，性別上也沒有太大的禁忌。

在宜瑾參與牽亡歌儀式的過程，先是對身穿百褶裙，肢體搖曳擺盪的律動帶有某種女性的刻板印象。經過數次儀式，慢慢體悟，搖擺的動作並非是為了展現給現場的觀者，而是在不斷地搖的螺旋之下，緩緩開啟一盞看見平行世界（亡者前往的世界）的燈。而當意識到這一層時，宜瑾不再抗拒搖擺這件事，反而感受到身為牽亡歌者的**使命感**。

在公視節目《藝術很有事》的紀錄片中，宜瑾提到牽亡歌對生命的詮釋，生死不是眼睛所看到的，靈魂**沒有開始、沒有結束**。這樣的特質，連結Randy Weston回到非洲學習傳統節奏時，發現沒有固定的一，任何一個音都有可能是開始或是結束，打破了既定的開始與結束，成為一個不停地循環。本周座談，在音樂專輯《Message》中一曲《U Yi Ca Vil 哎呀歲月》達卡鬧的排灣語吟唱下落幕。