

原住民當代表演創作路徑的拓展與協槓／
跨界調查研究計畫
研究報告(節選章節)

申請者：江政樺

計畫期間：2025/5/1~2026/3/31

目錄

第一章、緒論	4
1.1 研究背景與問題意識	4
1.2 研究動機:從觀察到提問	4
1.3 研究位置與反身性思考	5
1.4 研究方法與分析架構	5
1.5 研究問題	6
1.6 本文結構	6
第二章、TAI身體劇場的創作路徑分析	7
2.1 TAI身體劇場背景	7
2.2 身體系統的生成:從去標籤到腳譜	7
2.3 作品中的身體	9
2.4 TAI身體劇場的「協槓」路徑	10
2.4.1 「100公里俱樂部」:行走的內在地圖	10
2.4.2 夠帶種藝術季:從展演到關係的再連結	11
2.5 TAI身體劇場的跨界路徑	11
2.5.1 語言、書寫與身體知識的生成	12
2.5.2 科技與AI:知識結構的再思考	12
2.6 小結:從身體到知識的生成路徑	13
第三章、冉而山劇場的創作路徑分析	14
3.1 冉而山劇場背景	14
3.2 生命經驗形成的創作根基	14
3.2.1 從身分認同到思考「人」生	14
3.2.2 sakala-tamdaw:成為人作為創作哲學	15
3.3 行為藝術作為展演方法	16
3.3.1 認識行為藝術的過程	16
3.3.2 個人經驗和創作識別	17
3.4 從行為創作到人生實踐	18
3.4.1 神話:未解的存在命題	18
3.4.2 物件:身體的延伸與關係生成	19
3.4.3 現場性:因時地不同的體感	20
3.5 冉而山的「協槓」路徑	21
3.6 小結	22
第四章、鳩淅恩澇工作室的創作路徑分析	24
4.1 鳩淅恩澇工作室背景	24
4.2 青年、文化檔案與平台概念的浮現	24
4.2.1 文化斷裂意識:青年缺席與文化責任的浮現	24
4.2.2 小聚與對話:創作之前的生成機制	25
4.2.3 開放的文化檔案庫	25
4.3 創作路徑的形成:從青年行動到平台機制	26

4.3.1 透過藝術祭省視開放資料	26
4.3.2 藝術祭中的表演成為對話的窗口	26
4.4 鳩淅恩澇工作室的「協楨」行動	27
4.4.1 文化內容轉換為商品的設計思維	27
4.5 從部落出發的行動思維	28
4.5.1 族語如何支持創作與策展	28
4.5.2 讓傳統與當代環境建立關係	29
4.6 小結	29
第五章、結論	30
5.1 從作品到行動：當代原住民表演藝術的創作轉向與生成路徑	30
5.2 從文化保存到轉譯：原住民表演研究的再定位與擴展	31
5.3 原住民表演藝術與補助機制和未來觀察	31

第一章、緒論

1.1 研究背景與問題意識

臺灣原住民表演藝術的發展脈絡中，「表演」長期承載著多重功能。從早期作為政令宣導與國家文化展示的工具，到原住民運動之後，逐漸轉向文化主體性的表達，再到1990年代以原舞者為代表的樂舞保存與展演體系，原住民表演藝術在不同時期，始終被放置在特定的社會角色之中。

2000年之後，這樣的發展開始出現鬆動。一方面，部分創作者進入當代表演藝術體系，成立專業舞團，透過劇場製作、國際巡演與藝術節參與，建立原住民創作在藝術市場中的位置；另一方面，也出現了另一種更難被分類的創作路徑——它們不完全依附劇場，也不以傳統再現為核心，而是從身體、行動與生活出發，發展出跨越行為藝術、現地創作與生活實踐的創作形式。

在當前的創作生態中，越來越多實踐已無法被單一「作品」所概括。創作者同時進行身體訓練、田野調查、行動計畫、平台經營與跨領域合作，這些看似分散的行動彼此交錯，既不像傳統劇場製作，也難以被既有藝術分類所理解。

這些創作游移在現有分類之外，一如過去「原舞者」在補助系統裡無法被歸類為「舞蹈」「音樂」，如今的原住民表演藝術，已巧妙的越過分類，將「模糊」「越界」變成了合理的展演方法。這些展演可能發生在部落、海邊或山林之中，也可能以研習營、藝術節或行動設計的形式存在。在這樣的情境下，「原住民表演藝術」不再能被視為一個穩定的類型，而是不斷需要重新定義的場域。

因此，本研究並非進行作品分析，而是想要探詢一個更根本的問題：隨著文化脈絡已經斷裂或轉變，原住民表演藝術創作者，可以或如何透過不同的創作方法，重新建立與文化、身體與當代社會的關係？當創作不再以作品為中心時，這些行動是否能被理解為同一種創作狀態？

1.2 研究動機：從觀察到提問

本研究的形成非承襲某一學術脈絡，而是研究者本身長期參與原住民文化藝術工作的經驗累積。因此，前述疑問，並非藉由理論推演，而是在實際工作現場中逐漸浮現的感受。

自2013年起，研究者透過參與策劃Pulima藝術節、PulimaLink專題書寫與各類策展製作，持續接觸原住民表演藝術創作現場。在這些過程中，逐漸觀察到原住民藝術創作者的實踐，已經遠遠走在理論與評論之前。

儘管許多作品已出現新層次和複雜的文化思考與創作方法，網路上也已有許多評論文章的量能。然而針對總體原住民表演藝術的研究與論述仍相對稀少，除了部分評論者長期關注的團隊外，大多觀眾與研究者仍難以入門和迅速理解該脈絡。研究者在長期參與實踐的過程，開始思考：我們是否需要一種新的書寫方式，去理解這些創作？

因此，本研究目的雖然還無法建立一套觀看理論，但仍希望透過訪談與案例分析，整理出不同創作路徑的生成方式，作為理解當代原住民表演藝術的基礎。

1.3 研究位置與反身性思考

在本研究中，研究者並非外部觀察者，而是長期處於藝術實踐與文化工作現場之中。也因為熟稔受訪團隊，使研究者得以貼近創作現場，理解作品生成的脈絡與內在邏輯。因此研究過程並非建立在有距離的觀察訪問，而是在互動關係之中展開。

與此同時，本研究採取反身性的書寫位置，一方面承認自身經驗對研究的影響，另一方面也透過訪談逐字稿與資料分析，讓創作者的語言成為主要的論述來源。嘗試在其語言與經驗之中，整理出可被理解的創作邏輯，並回應前述關於「創作是否已從作品轉向過程」的核心提問。

1.4 研究方法與分析架構

本研究採取質性研究，以深度訪談、田野觀察與評論文本作為主要分析材料。研究期間自2025年5月17日起至2025年12月7日止，並與受訪對象進行了七次(TAI身體劇場共三次、冉而山劇場三次，以及鳩淅恩澇工作室二次)深度訪談。研究期間也於分析階段參考扎根理論(Grounded Theory)的概念，從逐字稿出發進行開放式閱讀和編碼，透過反覆出現的關鍵語句與概念，進一步整理其之間的關聯性。並根據原計畫初期的設定，將原住民當代表演創作整理為三條主要路徑：

- 一、劇場藝術路徑——以TAI身體劇場為案例
- 二、行為藝術路徑——以冉而山劇場為案例
- 三、生活實踐路徑——以鳩淅恩澇工作室為案例

在此補充，此三條路徑並非彼此對立，而是共同構成當代表演創作的多重樣貌。透過分析，從創作者的實踐出發，藉以能回應第一節所提出的問題。

1.4.1 界定「路徑」

「路徑」一詞在文化藝術領域，常被用來描述創作者在特定歷史、社會與制度條件下形成的行動軌跡與選擇方向。相較於「類型」或「形式」著重於結果的分類，「路徑」更關注過程的展開，強調行動如何在時間中累積、轉向與調整。

本研究以「路徑」(pathway)作為主要分析單位，而非單一作品、類型或藝術形式。此一選擇，主要源於本身對當代原住民表演藝術實踐的觀察。多數原住民表演創作的評論撰文，因涉及跨文化領域，都會採取以背景書寫為優先，很難只單就作品切入評論內涵。但要了解各團隊之間，甚至團隊內部的認同與實踐，需要長期陪伴與熟悉，才能將牽涉其中的族群文化及當代議題梳理清楚。也因此，本研究採用「路徑」一詞，乃是將創作置於動態而持續的狀態中，藉此探向其散布於身體訓練、創作思考、展演命題與社會的關係。

在本研究中，「創作路徑」並非線性發展，而是可能因特殊條件而斷裂、回返與轉換。也可能同時跨越不同領域與方法。對TAI身體劇場、冉而山劇場與鳩浙恩滂工作室而言，其創作並非透過單一作品能被完整理解。因此，「路徑」將其歸納、收束和分析，將有助理解這些創作者如何在不同條件之下，持續拓展其表演方法並彼此連動。

1.4.2 界定「協槓」

「協槓」一詞借用自當代流行語彙「斜槓」(slash)，但在意涵上有所區別。「斜槓」概念源自瑪希·艾波赫 (Marci Alboher) 著作《不能只打一份工：斜槓職涯原創指南 (One Person/Multiple Careers: The Original Guide to the Slash Career)》，指個人同時兼有多重職業，並以斜線標記其不同角色。進入中文語境後，「斜槓」多指最增加多元財富和職業選擇，而疊加並列的身份。

本研究使用「協槓」，取「協」之協作、協同之意，再對照各團隊內部與對外多元發展的現象。本研究的三組創作者，皆有劇場製作、身體訓練、田野調查、藝術節策辦等工作項目與計畫，這並非職業職業的疊加，而是在同一套創作邏輯下相互支撐、共同運作的不面向。

換言之，「斜槓」強調的是個人身份的多元並存；「協槓」強調的則是不同實踐之間的有機連動。前者是加法，後者更接近一種系統性的生態。因此，本研究試圖開創「協槓」一詞描述當代原住民表演藝術創作者的實踐狀態，探究研究對象看似分散的行動與計劃，是否有其內在邏輯的整體創作方式。

1.5 研究問題

綜合上述背景與方法，本研究主要回應以下問題：

- 一、當代原住民創作者如何從個人生命經驗出發，發展出各自的創作方法？
- 二、這些創作方法如何進一步延伸，並與跨族群、跨空間及變遷社會產生連動？
- 三、不同創作路徑之間的差異，如何反映當代原住民表演藝術的多重轉向？

1.6 本文結構

本論文共分為五章。

第二章以TAI身體劇場為分析對象，探討其如何透過身體系統與空間感知，發展出以身體轉譯為核心的創作方法。

第三章以冉而山劇場為案例，討論行為藝術如何作為回應生命經驗與文化命題的創作形式。

第四章分析鳩浙恩滂工作室，關注其如何透過部落生活與青年行動，將創作轉化為一種生活實踐。

第五章綜合三組案例，進行比較分析並提出研究結論，進一步回應當代原住民表演藝術創作路徑之轉向及其意義。

第二章、TAI身體劇場的創作路徑分析

2.1 TAI身體劇場背景

TAI身體劇場成立於2012年，由創團團長暨藝術總監為瓦旦·督喜(Watan Tusi, 以下簡稱瓦旦)與幾位曾在原舞者共事的成員一起組成。從2012年開始，在突破「原舞者」框架之餘，探詢「原住民的身體，究竟還能不能有別的樣子？」，其創作以「實驗探索原住民新的身體語彙」為目的，透過創作解構、重組，企圖產生新的身體與舞蹈形式。

2013年，TAI身體劇場逐步發展出「腳譜」身體系統。此後十餘年間，團隊在跨國共製、現地創作與不同場域的演出實驗中，逐漸形塑出自身的創作辨識度。除了作品創作，TAI身體劇場透過「夠帶種藝術季」、「100公里俱樂部」與「未來學校計畫」等行動平台，讓原住民表演藝術的概念不斷往外延伸，使「原住民身體—表演」在不同情境中持續變形、試探與轉譯，也逐漸走出一條不再受限於傳統劇場框架的創作路徑。

自創團作品《身吟：男歌X女歌》以來，瓦旦持續讓《身吟》與《Tjakudayi 我愛你怎麼說》等作品在不同場域中反覆生成。這些演出並非單純的巡演或複製，而更接近一種因時、因地、因身體條件而不斷變動的有機操演。對TAI身體劇場而言，作品從來不是固定的存在，而是在不同場域中，不斷重新調整自身的節奏與呼吸。

2015年所發展的《橋下那個跳舞》與《水路》雖然巡演次數不算多，但TAI身體劇場卻逐漸形成另一種創作節奏：高頻率地發展新作。一方面回應了舞團營運與創作者留團的現實需求，但另一方面也顯示，創作對TAI身體劇場是維持存在、推動前進的生產機制。

更重要的是，TAI身體劇場逐步將生活本身帶入創作之中。勞動、飲酒、織布等原本屬於日常的經驗，被轉化為身體的動作質地，也成為舞台空間生成的重要素材。到了2019年前後，其創作更偏向現地創作。對他們而言，空間不再只是演出的背景，而是一個會回應、會影響身體、甚至會改變作品存在方式的條件。場域的歷史、自然環境的變化，以及身體感知的細微差異，都開始進入創作之中。這也使TAI身體劇場長期關注的族語與身體關係，不再停留於概念層次，而能在不同場域中被反覆驗證與深化。

因此，本研究在此提出的核心問題是：TAI身體劇場的創作，是否已經發展出「原住民表演藝術」的跨域概念？其創作是否正透過跨場域、跨方法與跨生活實踐，發展出以身體為核心的當代創作方法？更重要的是，其創作路徑，是否可被理解為一種從文化斷裂出發，透過身體轉譯，使語言、歷史與行動重新連結的實踐過程。

2.2 身體系統的生成：從去標籤到腳譜

瓦旦談起原住民表演藝術時，首先描述的並不是形式，而是「被觀看的方式」。他指出原住民藝術經常被放在放大鏡之下檢視。觀眾、評論、社會，甚至創作者自身，似乎都被投射了一種「原住民應該長成什麼樣子」的想像。

「你也知道就是原住民藝術，尤其是原住民表演藝術，會滿常被拿放大鏡在看的，而且我也不知道為什麼？我就拿這件事來看，那個標籤是什麼？還是你們覺得原

住民應該長甚麼樣子。...我們只是一直在做表演。為了展演或是為了證明我們是誰，或者是我們不斷在練習。」

這段話指出了原住民表演持續經歷被觀看、被評斷甚至被期待的處境。在多數情況下，「原住民」常被簡化為歌舞、儀式與文化符號的集合。然而，對瓦旦而言，問題恰恰在於：當這些形象被視為理所當然時，身體反而失去了自由。他進一步指出：

「我覺得傳統歌謠對我來講，他卻沒那麼生活。...當然我覺得還是在一個大框架裡面是外部的怎麼去認為原住民應該長什麼樣子？可是內部，其實我們也是在強加自己一些很標籤的。我覺得很多小細節都可以看得出，而且那小細節是我們好像沒有辦法再更自由。」

此處同時浮現兩組重要概念：外部凝視與內部再製。前者指涉主流社會對原住民形象的觀看框架，後者則揭示創作者自身在不自覺中延續這些標籤的過程。換言之，「標籤」並非單向施加，而是在內外之間被反覆強化。在此脈絡下，創作對瓦旦而言，並不只是生產新的作品，而更像是一種持續鬆動框架的過程。

提到近年來經常被期待成為TAI身體劇場表演方法的「腳譜」，瓦旦仍刻意避免將其快速系統化：「我們的共識是不要太快系統化，也不要太快變成知識體系。」進一步他說：「它比較像腳的歌，可以重複，但不會固定。」意指腳譜從「技術系統」轉向「生成過程」，並不是一套可被複製的標準方法，而是一種持續變動的身體經驗。瓦旦所提：

「腳譜一開始就是在火車上的發想.....以前的人是從山上走路，再搭軍用卡車，再搭火車.....老人家會覺得很不習慣，為什麼可以坐著到那麼遠的地方。」

這段敘述不僅是為了解釋「腳譜」的生成。更揭示了一種部落身體感知的轉變，當移動方式改變，身體對距離、節奏與空間的感受也隨之改變。此一經驗相應於「腳譜」的固定節奏與結構，更重要在於如何觀看此種遷徙身體的變化。瓦旦描述他對「身體狀態」的觀察：

「我在觀察老人家的身體，他們因為農作、織布、狩獵，身體會呈現一種彎曲的狀態.....我們在做的時候會發現很痠，是因為我們不習慣那種身體。」

以前和現在的身體，成為一種時間距離。此處的「不習慣」，反而讓TAI身體劇場意識到並非要回到某種「正確的傳統姿態」，而是透過這種不適感，重新感知身體與生活之間的關係。瓦旦進一步以「nghak」描述身體的節奏，：

「你會發現我們呼吸一吸氣的時候...憋住的時候『ng』，吐氣發出聲音『hak』...踩地的時候是往下...重力跟地心引力跟你身體的體重，還有你呼吸是往下的，所以你的呼吸才有那個力量。」

「呼吸」與「踩地」的連動，構成了另一個關鍵的身體邏輯。在這樣的描述中，身體不再是動作的集合，而是一種由呼吸—重力—踩地所構成的節奏結構。身體的運作，不只是肌肉控制，而是進入一種與土地連動的狀態。

「不要忘記是有一個東西抓住我們的下面...也有一個東西讓我們往上...中間就是身體去連接...如果可以把身體作為一種通道,我覺得你在對於過往或是未來,就會有更多想像。」

由此可以看出,瓦旦將「身體作為通道」作為核心概念,而非再製一種黏合「傳統」的符號。然而,TAI身體劇場並非拒絕方法本身,而是拒絕方法過早被固定、被知識化。以一種「抵抗系統化的身體方法」有意識的應對「原民/非原民」的符號。另一方面,「這種佝僂的身體,其實是在回應現代社會的一種方式。」此處指的身體,並非直接的政治宣言,而是一種姿態的選擇。當身體不再追求挺直、效率與標準化,它同時也鬆動了現代社會對身體的規範。

因此,TAI身體劇場的身體方法,並非一開始即有意建立一套完整理論,而是在不斷嘗試中,實踐「去標籤」的意圖。方法本身,僅是檢驗身體自由與創作可能性的過程。在這樣的脈絡下,「呼吸／nggak」與「身體作為通道」的觀點,也在作品中被進一步實踐。TAI身體劇場近年的現地創作,不只是把訓練方法帶到戶外,而是讓身體在感知層次上同時處理身體負荷、土地時間與歷史層疊。「腳譜」此時不只是方法,而是成為讓「遷徙身體」在當代重新被感知的媒介。

「好像就是回應到,我好像不是要完完整整的學習以前的樣子,而是我從以前人身上,我帶了什麼東西到新的地方自己生活。因為我們其實就是老大往外出去,老么就留在家裡面。然後我覺得這個也會回應到歷史是用走出來的走路,也會對應到族語『endaan』。」

「endaan」意指「走過的地方」,也可進一步理解為一種與歷史相關的身體概念。相較於以文字或事件來理解歷史,endaan所提示的是:歷史並不只是被記錄下來的過去,也是在身體移動與空間經驗中被留下的痕跡。當瓦旦以endaan理解歷史時,語言不僅是口中的傳述,而帶有明確的身體感。族語本身重新組織了創作者對時間與空間的感知,也使TAI身體劇場的現地創作,獲得更厚實的身體理論基礎。

TAI身體劇場的作品分析不能只停留在「作品說了什麼」,而應進一步看到作品如何透過身體與空間的交互作用,生成新的感知結構。無論是《深林》中因地景而改變的身體質地,或是《火車時刻表》中以移動重啟的歷史感知,都顯示其創作並非將文化作為內容,而是讓文化透過身體、空間與時間的關係重新被經驗。

2.3 作品中的身體

如果說「腳譜」是TAI身體系統的內部結構,那麼現地作品便是這套系統與外部世界接觸的介面。在其創作脈絡中,「作品」並不是一個固定的結果,而更像是一種會隨著場域、時間與身體狀態持續變動的過程。

瓦旦曾這樣描述他對現地創作的思考:「我會去想,我到底是把作品帶進空間,還是讓作品跟空間產生關係,這兩個其實不一樣。」這句話點出了TAI身體劇場創作近年的重要轉向:空間不再只是演出的背景,而是一種會影響身體、改變作品,甚至參與作品生成的存在。風、濕度、地形、聲音與光線,都可能進入創作之中,成為作品結構的一部分。

這樣的思考，可以在《深林》的不同演出版本中被具體看見。瓦旦提到：「同樣是《深林》，到了古村、來義、向天湖，意義都不一樣。」他也進一步說到《深林》在古村談及土地，在來義談災後地形，而在向天湖直指觀光。這樣的變化並不是單純替換作品主題，而是場域本身的條件改變了作品的意向。

首先是舞者進入不同空間，身體狀態也隨之改變，作品才能與地方脈絡產生新的連結。瓦旦提到舞者穿著雨鞋在戶外行動時，身體「會變得有一點笨拙」，但那個笨拙並不是缺陷，而是空間給出的身體反應。這種笨拙，使身體更接近現實。同一件作品在不同場域長出不同意義，這件事本身也鬆動了「作品是固定存在」的劇場邏輯，使創作從一個完成的名詞，轉向一個持續發生的動詞。

另一個作品《火車時刻表》則更直接的將「移動」作為作品的主軸。身體在這件作品中並不固定於劇場空間，也不只是停留於某個戶外場域，而是在不斷移動、等待、轉乘與行走之中，面對過程中的未知。瓦旦指出：「我們不是只在感受氣候，而是在想，歷史空間留下了什麼，我們身體會有什麼反應。」這段話將創作從環境感知，進一步推向歷史感知。當舞者在車站、鐵道、遺址或移動路徑中行動時，他們不只是移動，而是在經驗某種由歷史留下來的節奏。作品因此不只是關於現在，而是一種讓歷史重新進入身體的方式。

整體來看，TAI身體劇場的作品邏輯似乎藉由身體進入空間、空間改變身體、身體再生成作品這樣的循環。TAI身體劇場的創作方法，可被理解為一種「感知優先」的編舞策略：先感受風、聲音、光線與濕度，再決定身體如何被放置、如何與空間互動，最後才可能形成作品的結構。

相對於現地創作，TAI身體劇場並未放棄劇場，而是透過長期在非典型空間中的創作經驗，重新思考劇場本身。瓦旦曾說：「不是為了演戶外而演戶外空間，而是外面的空間有它的個性，讓我有許多想法，如果再一次回到劇場，它會是什麼。」此處所揭示的，是一種「空間經驗回流劇場」的創作策略：劇場、戶外、部落與歷史場域之間，不再是二元對立，而是彼此滲透、彼此改寫的關係。

2.4 TAI身體劇場的「協槓」路徑

對TAI身體劇場而言，作品、訓練、行走與藝術節，並非彼此切割的不同類型，而是在同一套身體邏輯之中持續運作不同面向。因此，「協槓」在此更接近一種有機連動的創作狀態，而非多重角色的並列。若從創作方法的轉向來看，TAI身體劇場並未停留在作品生產的田野內容，而是逐漸發展出「生活共作」為核心的實踐方式。

2.4.1 「100公里俱樂部」：行走的內在地圖

自2018年起，TAI身體劇場展開「100公里俱樂部」的行動。起初是為了更認識花蓮這塊土地，後來逐漸發展為環島形式的長距離徒步行走。透過半規劃、半隨機的路線安排，讓身體在行走過程中經驗疼痛、疲勞與各種不確定性，也讓沿途的人文景觀與環境變化，成為身體感知的一部分。

這個行動的出現，反映出從「創作」延伸至「生活」的轉變。TAI身體劇場製作人以新·索伊勇(Ising Suaiyung)提到這個行動的起點：「那時候舞團在一個很停滯的狀態……就覺得應該要做一點什麼，是跟身體有關的事情，就去走路了。」這段敘述顯示，「100公里俱樂部」並非源自計畫或補助，而是來自一種身體的內在需求。當創作暫時停滯時，身體並未停止運作，而是透過最基本的行動——走路——持續生成經驗。

在行走過程中，身體重新感知空間與時間。瓦旦補充：「每一段走下來，身體感、溫度都不一樣……好像有一個內在的地圖在裡面。」此處所指的「內在地圖」，並非地理座標，而是一種由身體累積的感知經驗。透過長時間移動，舞者逐漸建立起對環境的細微感受，也重新理解自身與土地之間的關係。

因此，「100公里俱樂部」不只是一次性的行動，而是一種將「遷徙」轉化為當代身體經驗的實踐。若說腳譜是遷徙經驗在身體中的結構化呈現，那麼行走本身，則是讓這套結構再次回到現實之中，持續被舞者的身體更新。

2.4.2 夠帶種藝術季：從展演到關係的再連結

相較於「100公里俱樂部」偏向個體與身體層次的實踐，《夠帶種藝術季》則呈現出另一種更外向的擴展形式。自2018年起，TAI身體劇場持續策辦《夠帶種藝術季》，其意義並不僅止於節目整合或作品展示，而更接近一種行動平台：透過策展與聚集機制，將創作從單一作品的呈現，轉向長期的關係生產與社群對話。

2025年以「洄游」為題的《夠帶種藝術季》，透過跨越台北、花蓮、台東至屏東的移動，讓創作者回到自身成長的地方進行現地創作，使創作與個人生命經驗重新連結。然而，當創作回到「家」之後，如何處理個人與社會、創作者與他者之間的關係，仍是一個持續開放的問題，也構成藝術季作為實踐場域的重要意義。

瓦旦在談及藝術季的轉變時指出：「以前是在同一個場地演出，這一次想要跨縣市，回到每個人自己的地方。」創作分散至創作者各自的生活場域之中，影響的是每一位創作者重新面對自己與生活的關係。他進一步提到：「回到家裡面，重新跟家人說我們在做什麼。」這句話顯示，創作的對象不再僅是觀眾，而開始延伸至更私密的關係之中。家人、部落與日常生活，逐漸延展了創作的意義。

因此，《夠帶種藝術季》並非單純的策展活動，而是一種關係的再組織機制。創作在不同空間中展開，也在不同關係之中被重新理解，並形成一種在生活、場域與人際關係之間持續運作的實踐。

2.5 TAI身體劇場的跨界路徑

當創作逐漸延伸至生活與行動，TAI身體劇場的實踐也開始跨入其他領域。這樣的跨界並不是媒材的轉換，而更像是從「身體方法」出發，逐步擴展至語言、書寫、教育與科技等不同層面。

2.5.1 語言、書寫與身體知識的生成

TAI身體劇場的跨界，並非從神話文本或語言保存出發，而是回到聲音、呼吸與身體感知所構成的語言經驗。瓦旦指出，在沒有文字的狀態下，人們是透過聲音與身體與世界連結：

「我們本來是沒有文字的一群人，有了文字之後，不管是中文還是拼音，可以開始善用這些去做記錄或累積，所以當在寫的過程當中，你可以再重新再爬梳、重新再整理。」

這段話顯示書寫並不只是記錄，而是一種重新整理經驗的過程。表演藝術建立在「身體記憶」與「不可保存」之上，而書寫則提供另一種累積的方式。瓦旦補充：「表演藝術本來就是你演完就沒有了，或者它會留在身體裡，但是文字的書寫是另外一種累積。」可見書寫在TAI身體劇場的創作實踐中逐漸成為一種轉譯機制，將原本存在於身體中的經驗，轉化為可見的知識形式。但與傳統文本不同的是，這樣的書寫刻意保留開放性，不將經驗過度固定或單一化。

在TAI身體劇場的《月球上的織流》中，瓦旦將編織手勢（如捻線、整經、挑織）轉化為身體語彙，甚至將織布的數字轉為動作節奏。此舉使語言文化不只是用於傳承，而更是在舞者身體中重新生成新的形式，從而繼續存在。

在這樣的脈絡下，「Llungan的an未來學校計畫」或許可被理解為此一轉向的延伸：「未來學校不是一個空間，而是在提問裡慢慢建立起來的。」這裡的「學校」並非制度化教育機構，而是一種持續發生的過程。瓦旦補充：「如果身體是一個家，那它也會是一個學校。」此一比喻將學習重新帶回身體，使排練、對話與創作成為同一個知識生成的循環。

2.5.2 科技與AI：知識結構的再思考

除了語言與書寫，TAI身體劇場的跨界也延伸至對科技與AI的反思。在訪談中，瓦旦提到：「AI不是只有技術，它其實是在講全球的分配跟結構。」這段話將創作視角從身體經驗推向更宏觀的層次，指出科技不只是工具，而是一種影響語言、文化與權力分配的結構。

若將此觀點與TAI身體劇場強調的「不要太快系統化」相互對照，可以發現兩者其實指向同一種創作態度：一方面是在身體訓練中避免將「腳譜」過度固定，另一方面則是在更大尺度上，對於將文化與語言納入數據與系統的過程保持警覺。這種對「系統化」的保留與抵抗，使其創作始終維持開放性。

TAI身體劇場一方面透過書寫與語言實驗，使不可保存的身體經驗轉化為可見知識；另一方面，透過「Llungan的an未來學校計畫」與對科技的反思，使這些經驗進一步進入更廣泛的社會與全球結構之中。因此，在TAI身體劇場的實踐中，不再只是藝術形式的延伸，而是一種重新界定身體位置的策略。當身體同時連結歷史、語言與當代處境時，創作也從單一作品的生產，轉向一種持續運作的知識生成過程。此一轉向，亦為後續章節的比較分析提供重要基礎：TAI身體劇場所發展的，並不只是身體創作方法，而是一套以身體為核心，向外擴展的當代實踐系統。

2.6 小結：從身體到知識的生成路徑

TAI身體劇場的創作路徑，若放在台灣原住民表演藝術的發展脈絡中來看，可被理解為一種明顯的世代轉向。原舞者所開創的路徑，多以人類學式田野為基礎，透過歌謠採集與樂舞整理，試圖在舞台上重建文化的整體樣貌。該世代所回應的核心問題，在於「何為原住民文化」以及「如何在消逝之前加以保存」。相較之下，TAI身體劇場的創作成員雖多出身於此一訓練脈絡，但其創作關懷已逐漸轉向另一組問題意識。

如瓦旦在訪談中所言：「我們其實跟那個脈絡是斷掉的……我也認清這件事情。那我撿起來之後，我到底可以轉換成什麼，去告訴下一代。」此一說法顯示，其創作並非試圖回復一個完整的文化狀態，而是從「斷裂」作為既定條件出發，重新思考文化如何在當代被轉化與延續。因此，創作的問題意識，從「如何保存」逐漸轉為「如何轉譯與生成」。如前文分析，呼吸(nghak)、踩地、勞動身體與遷徙記憶，以及「腳譜」來自移動經驗(火車)、身體觀察(長者姿態)與語言概念(endaan)等多重經驗的交織。TAI身體劇場將身體方法向外延伸，透過現地創作、「100公里俱樂部」、「夠帶種藝術季」和如今的「Llungan的an未來學校」，讓身體完整成為知識場域。這些不同層面的實踐，雖形式各異，卻共同指向同一核心：身體不僅是表演的媒介，同時也是連結歷史、當下與未來的知識載體。

因此，TAI身體劇場與原舞者世代之間的差異，並非僅止於形式或風格，而在於其對「文化斷裂」的理解方式有所不同。相較於以保存與重建為主要目標的創作取向，TAI身體劇場更傾向將斷裂視為創作的起點，並在此基礎上發展出新的身體語言與實踐方法。從此角度來看，其創作路徑可被理解為一種從「文化再現」轉向「身體生成知識」的方法論轉移。