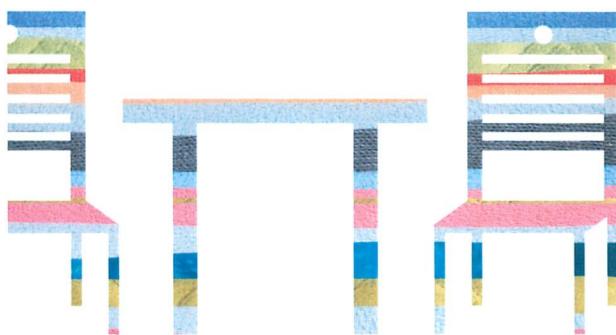


第一屆東岸藝術營 表演藝術人才培訓

<http://space-east.blogspot.com/>



研習手冊

贊助單位：財團法人國家文化藝術基金會

主辦單位：財團法人東海岸文教基金會

協辦單位：聲子藝棧、Ce' po (者播) 劇團、牯嶺街小劇場

感謝：O' rip 生活旅人工作室、PAR 表演藝術雜誌、謝東寧、黑潮

海洋文教基金會、聲子樂集、社團法人花蓮縣新象社區交流協會

目錄

一、關於東海岸文教基金會

1、東海岸文教基金會簡介<3>

2、2009年活動大事紀<3>

二、經營管理研習工作坊

1、課程表<4>

2、課程講綱<4>

三、表演工作坊

1、課程理念<22>

2、課程表<22>

四、精選演出

1、演出理念<23>

2、演出大綱<23>

五、文件閱讀

1、另類看城市之眼——澳門藝穗節／林乃文<24>

2、一個廢廠房影響全世界·莫努盧金的陽光劇團／謝東寧<28>

3、成就藝術家的好媳婦——藝術行政／牯嶺街小劇場提供<29>

六、講師簡歷<36>

七、學員名冊<40>

一、關於東海岸文教基金會

1、東海岸文教基金會簡介：

為一長期關注地方文化、教育、社會，並支持《東海岸評論》雜誌營運之民間公益組織。東海岸評論雜誌社十八年來獲綜合類雜誌金鼎獎、人文類優良雜誌金鼎獎、入圍金鼎獎三次、推薦獎一次，為東岸持續發聲，從出版、展演策辦、空間營運等層面探討、建構東岸文化之主體意識。2008年2月，本會進駐花蓮創意文化園區，擔任營運單位，從視覺藝術、表演藝術、文學、數位藝術、創意產業五大面向切入，一年內共策劃了執行超過合約數倍的展演、研習活動，創造性地傳達東岸獨特之藝文文化，營運期間屢獲地方肯定。2009年起，更致力於在地人才培訓、知識與美感的傳遞及社區／社群的文化營造，繼續深掘、推展東岸文化之美，並持續引進其他縣市、國家之文化工作者前來交流，對話。目前設有：

- 繪畫工坊
- 表演工坊
- 公共參與工坊

2、2009年活動大事紀：

時程	名稱	地點
2008.2.2 ~ 2009.4.15	97 年度花蓮創意文化園區委託經營 管理案	花蓮創意文化園區
2009.4.10 ~ 6.7	「小地方、大視界」公民新聞寫作訓 練課程	新象社區交流協會
2009.5.9 ~ 7.9	大山野果紅創作計畫	心關係工坊
2009.8.2	亞洲即興劇場組合《夏天故事劇場》	聲子藝棧
2009.8.21 ~ 22	澳門・足跡劇團《影的告別》	心關係工坊
2009.8.28 ~ 29	當我們同在一起：慢城花蓮義賣募款 行動（協辦）	花蓮創意文化園區
2009.9.27	當我們在「議」起：2009PeoPo 公民 記者地方聚會（聯合主辦）	心關係工坊
2009.9.27	馬躍・比吼《天堂小孩》、《我家門前 有大河》三鶯部落紀錄片放映、座談 會	心關係工坊
2009.10.24 ~ 12.30	牟善宏的現代曼陀羅：畫作、文件展	心關係工坊
2009.10.30 ~ 11.29	第一屆東岸故事劇場節	璞石咖啡館、 聲子藝棧
2009.11.1、7、8	「希望的豐收」市民筆記本工作坊 (協辦)	聲子藝棧
2009.12.5 ~ 13	第一屆東岸表演藝術人才培訓營	心關係工坊、 聲子藝棧

二、經營管理研習工作坊

1、課程表

12／5 主題一：認識表演藝術		
時間	課程	講師
09：30~10：00	報到	
10：00~12：00	表演藝術概論 • 西方表演藝術小史・表演藝術的獨特性	林乃文（劇評人、表演藝術記者）
12：00~13：30	午餐	
13：30~15：30	國際藝術節工作方式的啟示 • 以亞維儂、愛丁堡藝術節、春川默劇藝術節、澳門藝穗節為例	林乃文（劇評人、表演藝術記者）
15：30~15：50	茶敘	
15：50~17：50	走，一直走——東岸表演藝術困境 • 東岸表演藝術發展概況、困境與契機	李姪憲（Ce' po 劇團藝術行政）
12／6 主題二：表演藝術經營與行銷		
時間	課程	講師
09：30~10：00	報到	
10：00~12：00	表演藝術製作流程 • 表演藝術團隊組織架構・表演藝術製作流程	林人中（策展人、製作人）
12：00~13：30	午餐	
13：30~15：30	表演藝術行銷 • 宣傳就是創作・市場與作品的供需原理	林人中（策展人、製作人）
15：30~15：50	茶敘	
15：50~17：50	表演藝術空間經營管理 • 台灣表演空間經營的優與劣・國外實際案例的介紹與參照	張麗珍（牯嶺街小劇場行政經理） 林慧仙（台東劇團企劃經理）

2、課程講綱

(1) 表演藝術概論／林乃文

●西方戲劇大師與名劇

- 西元前五世紀，希臘時代

索福克勒斯／選讀《伊底帕斯王》

Sophocles (B.C. 496 - 406) Oedipus the King

古希臘悲劇作家索福克勒斯於西元前 427 年創作的希臘悲劇，《伊底帕斯王》為希臘悲劇中的代表之作。亞里士多德在其著作《詩學》中稱讚此劇為「古往今來悲劇的最高傑作」。

• 十六世紀，文藝復興時代

莎士比亞・英格蘭／選讀《奧賽羅》

William Shakespeare (A.D. 1564 - 1616) Othello: The Moor of Venice (1603)

一般稱《奧賽羅》(Othello: The Moor of Venice, 1603)、《哈姆雷特》(Hamlet, 1608)、《李爾王》(King Lear)《馬克白》(Macbeth) 為莎翁四大

悲劇。《奧賽羅》目前所知最早首演於 1604 年 11 月 1 日在倫敦 Whitehall Palace。2008 年 9 月果陀劇團推出《針鋒相對》亦改編自這齣戲。莎士比亞共流傳 38 部劇本，其他還有：《馴悍記》、《羅密歐與朱麗葉》、《仲夏夜之夢》、《威尼斯商人》、《理查三世》、《亨利五世》、《皆大歡喜》、《第十二夜》、《朱利葉斯·凱撒》、《安東尼與克麗奧佩托拉》、《暴風雨》等知名喜劇、悲劇、歷史劇、浪漫喜劇、悲喜劇，類型豐富皆為傑作。

• 十九世紀，寫實主義

易卜生 • 挪威／選讀《羅士馬山莊》

Henrik Ibsen (A.D. 1828 - 1906) Rosmersholm, 1886

易卜生劇作的基本主題關於人與社會之間的衝突和妥協。由於中產階層抬頭，人們往往會在自我與社會責任之間迷失，易卜生藉由劇作將這個主題以不同形式表現出來。他認為戲劇不只是娛樂，而是應該提出討論和展示劇作者的觀念。在技巧方面，易卜生摒棄旁白，角色對白都經過仔細斟酌，期能顯示人物及其生活環境。場景之間各有前因後果，結局合乎劇情發展的邏輯。易卜生開創現代戲劇的先河，被冠以「現代戲劇之父」的稱號。

除《布蘭德》(Brand, 1866)《培爾·金特》(Peer Gynt, 1867)為詩劇外，皆以散文創作。知名作品有：《玩偶之家》(A Doll's House, 1879)、《幽靈》(Ghosts, 1881)、《國民公敵》(An Enemy of the People, 1882)，和《野鴨》(The Wild Duck, 1884)、《羅士馬山莊》(Rosmersholm, 1886)、《海姐·蓋卜勒》(Hedda Gabler, 1890)、《大建築師》(The Master Builder, 1892)。

同時代與之齊名的大師還有俄國契訶夫 (Anton Chekhov, 1860-1904)。

• 十九世紀，自然主義→表現主義

史特林堡 • 瑞典／選讀《父親》

Johan August Strindberg (A.D. 1849 - 1912) The Father, 1887

瑞典第一位國際知名的劇作家，寫超過五十個本劇本，也寫小說和非虛構作品。1895 年之前，他的作品都屬於寫實主義，以《父親》(The Father, 1887)、《茱莉小姐》(Miss Julie, 1888) 最膾炙人口。1890 年代末期他改變風格，開表現主義的先河，包括《夢幻劇》(The Dream Play, 1902)與《幽靈奏鳴曲》(The Spook Sonata, 1907)。後世尊他和維迪京 (Franz Wedekind) 為開創表現主義戲劇先河的兩大支柱。

1907 年史特林堡和年輕導演華克 (August Falck)，在斯德哥爾摩創立只有一百六十一個座位的小型劇場--實驗劇場，與德國的小劇場，法國的自由劇場相似，為當時專為前衛劇作家發表新作之用。

• 二十世紀，殘酷劇場 the Theater of Cruelty

亞陶 • 法國／選讀《血如噴泉》

Antonin Artaud (1896 - 1948) Jet of Blood (Jet de Sang), 1925

「美國才女」蘇珊桑塔 (Susan Sontag) 曾說：歐美近代所有嚴肅劇場的發展，可分為兩個時期：『亞陶之前』，和『亞陶之後』。亞陶相信「必須摧毀語言才能接觸生命」，指出要讓暴力、性愛等人生中被忽略的禁忌在劇場中釋放出來，拒絕訴諸文字，要以肢體、空間等舞台元素，釋放出強大的「能量」。他提

出跟傳統寫實主義劇場完全絕裂的先知性理念，並於 1938 年出版《劇場與其替身》(Le Theatre et son Double)，概括他的殘酷劇場戲劇觀。然終其一生，亞陶不曾成功地將「殘酷劇場」搬上舞台，使得後世難以對「殘酷劇場」的本質有一個定案。

• 二十世紀，史詩劇場（或翻譯為敘事劇場）Epic Theatre

布雷希特・德國／選讀《四川好人》

Bertolt Brecht (1896 - 1956) Der Gute Mensch von Sezuan, 1941

布萊希特所倡議的「史詩劇場」des epische Theater (epic theatre，一稱敘事劇場) 理論，以陌生化的表演手法，造成疏離的效果 (verfremdungseffekt)，客觀展現事實，避免觀眾迷入劇情，以達到客觀批評的效果，從而改造社會。布萊希特重要的作品包括：《三便士歌劇》、《勇氣媽媽》、伽利略 (Galileo)、《四川好人》(The Good Women of Setzuan)、《高加索灰蘭記》等。他的理論深深影響了後來的政治劇場和教育劇場。

• 二十世紀，荒謬劇

惹內・法國／選讀《女僕》

Jean Genet (1910 - 1986) Les Bonnes , 1947

生於巴黎，母親為妓女，父不詳，出生七個月即遭母遺棄。小學畢業沒再受過正規教育，十四歲起逃家流浪、偷竊、出入監獄之間。1947 年尚惹內發表《女僕》，即獲得七星詩社獎。因累犯過多，以沙特、紀德和科克托為首的「全巴黎文學界」呼請總統赦免對尚惹內的刑罰，1949 年 8 月，法國總統發佈特赦令，免除對他終身流放的刑罰。

1955 年他創作《陽台》、《黑奴》及《屏風》三劇，並在歐洲各地上演。尚惹內的角色全是為社會不容的人，社會遺棄的人，「在人類社會的邊緣地帶」生活的罪犯，但是他的筆使邪惡變得美麗耀眼。

• 二十世紀，荒謬劇 The Theatre of the Absurd

貝克特／選讀《等待果陀》

Samuel Beckett (1906 - 1989) Waiting for Godot, 1952

貝克特出生於都柏林，曾在都柏林的聖三一學院 (Trinity College) 語文系攻讀，在貝爾法斯特任教一段短時間以後，於 1928 年移居巴黎，教授英語。從 1945 年起展開其的創作階段，並全以法文寫作。

《等待果陀》於 1953 年 1 月在巴黎巴比倫劇場(Theatre de Babylone)公演，令觀眾和劇評人均大惑不解，但《等待果陀》最終使荒誕劇場(The Theatre of the Absurd)盛極一時，翻譯成數十國文字，於 1969 年獲頒諾貝爾文學獎。整體來說，貝克特的劇本所講的是：人永遠無法確定任何事。他主張在劇場上探討人類存生的本質，而他又認為語言在劇場上是無效的。貝克特後期的作品有《結局》(Endgame, 1957)、《呼吸》(Breath, 1969)、《克雷普最後的錄影帶》(Krapp's Last Tape)、《快活日》(Happy Days) 及《前前後後》(Back and Front) 等。是當代最著名的荒誕劇作家。同時代與之齊名的還有亦定居法國的羅馬尼亞人尤涅斯柯 (Eugene Ionesco, 1912 - 1994)。

• 二十世紀，貧窮劇場 Poor Theatre

葛羅托斯基《衛城》・波蘭

Jerzy Grotowski (1933 - 1999) Akropolis, 1962

與俄國史坦尼斯拉夫斯基為二十世紀最重要的表演系統創立者。1959年起與法拉森（Ludwik Flazen）創立「波蘭實驗室劇坊」（The Polish Laboratory Theater），致力於劇場實驗。葛羅托斯基認為，劇場之所以不同於電影和電視媒體，在於演員與觀眾之間所產生即時的互動關係，劇場的本質其實只要有演員、觀眾、一個特殊空間，和他們彼此之間所產生特殊的交流。所謂「貧窮」指在劇場裡，應去繁就簡，一切以演員與觀眾的關係互動交流為根本。1968年，葛羅托斯基出版《邁向貧窮劇場》（Towards a Poor Theatre）一書，概括了他早期的劇場理論。

「貧窮劇場」不要演員掩沒在「角色面具」之下，強調演員的自我探索與自我顯現，以自身經驗，剝去慣於掩飾、說謊的「外在人格面具」，以自己本貌面對觀眾，甚至超越自我，「性靈顯現」（translumination）。為達到「性靈顯現」，葛羅托斯基提倡了「精神肢體訓練」（Psycho-physical Training）。他認為，我們在日常生活中常常不自主地控制自我，這其實是一種自我封閉，唯有在肉體極度疲乏時才能衝破這種封閉狀態。

「貧窮劇場」演出的最終目的，不在於敘述，也不在於演繹情節故事，而是要尋找劇本故事中的原型，並藉著精神性靈的體驗，賦予我們生存的意義與生命的法則。在「貧窮劇場」的理論裡，儀式化的共同經驗是一種很重要的元素。

1968年後，葛羅托斯基淡出劇場，不再編導任何作品，轉而以表演來追索生命創作、昇華的可能管道，著力開發激發個人潛在的生命力的工作坊，稱為「源劇場」（Theatre of Sources）。

• 二十世紀，環境劇場（Environmental Theatre）

理察・謝喜納／美國

Richard Schechner (1934~)

美國知名表演理論家，美國紐約大學（N.Y.U.）表演藝術學院教授，也是知名戲劇期刊 T.D.R. 的主編，在北美、南美、亞洲、歐洲、非洲等地均主持過工作坊。於一九七一至七二年寫下《環境劇場》這本書，記錄了他在一九六七年至八零年間，與表演劇團（The Performance Group）與紐奧良劇團（The New Orlean Group）工作的點點滴滴。。

環境劇場最主要是把所謂的舞台表演，搬離既有的鏡框式舞台區，所有跟表演環境相關的區域與元素，都是現場發生；所有變動、發展、轉化、互動和需要，都是現場即時產生。環境劇場打破了傳統西方主流劇場的階級模式，也讓觀眾的角色由被動變成主動，觀眾的現場行為成了表演的元素之一。謝喜納將「表演」詮為「重建行為」，他提醒我們劇場實踐的社會面向，劇場表演即為一連串社會行為與「文化再現」。

謝喜納認為目前有股環境劇場新主流，絕對即將主宰著觀眾市場；那就是迪斯耐樂園、活博物館、重建模擬村、加勒比海嘉年華和同志扮裝大遊行，又

如我們的中影文化城等等。「環境劇場」的理論屬於謝喜納早期的劇場美學研究，後來他已轉向更廣泛，影響更深遠的「劇場人類學」研究。

他提出四種跨文化的分類，分別以時間、空間、混合和觀光的方向來探討，他認為以時間與空間作為批判文化的背景並不適當，不見得年代越久遠的東西會越接近真理，不同地域的文化也會有相同之處，受到好友葛羅托斯基的影響，他認為世界存在著一種放諸四海皆是的普世標準，因此，要清楚劃分文化間的界線是不可能的，「人類藉由『混血』讓自己更進步，已經沒有什麼東西是『純種』的。」

• 二十世紀，政治環境劇場

彼得・舒曼／美國 麵包傀儡劇場

Peter Schumann (1934~) The Bread and Puppet Theater

出生於德國 Silesia，原本是雕刻師和舞者，1961 移民美國，1963 在紐約創立麵包傀儡劇團，1970 移往佛蒙特州。彼得・舒曼拒斥為菁英服務的藝術氛圍，篤信「局外人藝術」(Outsider Art) — 拒絕體制化，擁抱日常行為、即興、直接且瞬間排列作為創作來源與方法。創立迄今已四十六年的麵包傀儡劇團，一直以自給自足、不靠政府補助、非營利事業組織的型態存在。在佛蒙特州葛拉佛小鎮的農場裡，持續以融合古老民俗儀式與當代前衛藝術的美學，打造對人類不公處境提出抗爭異議的政治劇場。攫人目光的大型傀儡、高蹠表演者、馬戲團與節慶式表演或繪圖故事劇 (Canta Storia)，以及現場烘焙麵包分享，為麵包傀儡劇場的特色表演手法。

舒曼說的：「當我們給你一齣偶戲時，也給你一片麵包，那是因為麵包和戲劇是互屬的。…當你來看我們的偶戲時，希望你能脫下鞋子，讓我們拉小提琴來祝福你。麵包會讓你想起聖餐儀式。我們希望你理解劇場不是固定的形式，不是你花錢可以買到東西的商場。劇場是不同的，它是麵包也是生命的必需品。」

• 二十世紀，受壓迫者的劇場

奧古斯都・波瓦／巴西

Augusto Boal (1931~) Theater of the Oppressed

• 二十世紀，解構的劇場

莎拉・肯恩／英格蘭，選讀《驚爆》、《4.48 精神崩潰》

Sarah Kane (1971-1999) Blasted、4.48 Psychosis

(2) 國際藝術節工作方式的啟示／林乃文

●這個藝術節有甚麼不一樣？（編註：原文載於<新新聞>雜誌）

媽祖文化節、南島文化節、木雕藝術節、假面藝術節、花卉嘉年華、元宵燈節……，活動行銷的模式在台灣越演越熾，似有進入拼政績或搏業績的趨勢；然而，我們遠赴韓國看到的這個國際藝術節，卻有點不一樣……。

今年五月，位於韓國江原道，韓劇《冬季戀歌》、《我的野蠻女友》的背景城市——春川，舉辦一年一度盛事—春川國際默劇藝術節 (Chuncheon International Mime Festival，以下簡稱 CIMF)。CIMF 是亞洲地區最具代表性

的默劇節之一，與世界著名的法國滑稽劇節、英國倫敦默劇節齊名，從 2001 年 2008 年，連續八年被韓國文化觀光部評為「優秀文化節」（The Excellent Festival）。為慶祝 CIMF 第二十周年，節慶期特別拉長為十一天，從五月廿三日周五開始。廿三日藝術節開始，為什麼廿五日才舉行開幕式？理由很簡單，因為這天是禮拜天。從這裡，我們已看到這個以默劇為名藝術節裡極在意的一件事：市民生活節奏。

每一個人都參與者的開幕式

開幕當天上午，春川市最熱鬧的地區--明洞，包括電影院、百貨公司、商店街在內，通通被交通封鎖了起來。但幾可亂真的假人則跪在馬路中央探地下水道，大得像熱氣球的地球滾到街上被孩子們推著跑，巨大的畫布鋪在平常車潮如水的路上，任由孩子們揮毫。

大學生組成的高蹺隊，在街上信步發散氣球。藝術節的吉祥物——從韓國傳統小鬼（Dokkebi）轉化的可愛精靈圖騰，隨處與遊客合照。從世界各地受邀而來的藝術家，特地為開幕式設計幾段街頭表演，凡路過皆可駐足停步觀看，甚至和藝術家共演一段。無分男女老少，無分春川本地或外地來的觀光客，無法受邀而來藝術家、製作人或群眾，全不由自主來到街上。

百貨公司前的大街旁，全國性電視頻道 MBC 已架設好兩座攝影高台，穿橘色 T 恤的義工和穿黑色 T 恤的工作人員在路口發簡便雨衣——日頭正大，為什麼要發雨衣？

遊行隊伍出發了；由當地婦女組成的韓國傳統農樂團，敲著響亮的節奏起舞；小學生們用廢紙箱把自己裝飾打擊樂器，很有環保精神；連高舉的花招都是用開飲機喝空的罐子回收利用再製作。壓軸是一輛公車，在交通管制的路上，突然開進巴士，看起來相當突兀。但巴士在路面對高的地方停下，門一開，來自以色列的雙人馬戲組「Noa&Uri Weiss」跳出來，在眾目睽睽中，做起炫目的空中盪鞦韆特技！

巴士再向前駛，過百貨公司打了個橫，我以為出了甚麼差錯，這時台灣來的醒獅鼓隊，敲起喧天動地的雄壯鼓聲，巴士形成天然路障，人造船則從另外一頭開來，幾條水管對著船腹製造萬頃波浪，忽而水柱由上而下，天降甘霖，就這樣一陣音樂、一陣水射，不管表演者、觀眾全都沐浴在水舞的狂歡下。

接著搖滾樂團在巴士車頂演奏，百貨公司牆上降下一對男女，身形優雅美麗地以牆壁為舞台起舞，原來是法國來的「9.81」舞團，讓每個人都看呆了神。

這時，一輛消防車的雲梯緩冉冉上升，春川市長赫然出現在雲梯頂上，揮揮手，典禮結束。沒有長官致詞，沒有正規舞台，沒有臨時拼裝的塑膠椅觀眾台，沒有正經八百的開幕式。我之所以不厭其煩敘述開幕式，因為它充分表現 CIMF 的精神：一場城市嘉年華，藝術近在咫尺，沒有距離，成功地將日常生活空間轉變成劇場發生的場景，世界就是舞台，所有的人都是參與者！

起自於一顆為藝術發燙的心

這場精彩的城市嘉年華完全起自二十年前，五到九個默劇表演家，突發奇想的自發行為。

十五年前，美國和日本來的默劇藝術家加入春川默劇節，使 CIMF 變成國際

性藝術節。同一年，CIMF 擴大節目內容，增加物件劇場、視覺劇場、肢體劇場、街頭表演、遊行、工作坊、錄像秀和會議等等，凡與形體、動作、形象有關的表演，都算廣義的默劇。

在世界默劇史上，韓國原本籍籍無名。別提古文獻上首度出現默劇的字彙的希臘羅馬，或十九世紀後讓現代默劇聲名大噪的法國人柯波、德庫、他們的弟子馬歇馬叟，以及演電影前混英國劇團的桌別林。東方最有名的默劇家是日本箱島安。韓國從未以默劇著稱，一般民眾覺得隔膜；八〇年代末默劇在韓國，被認為是另類、地下的表演種類。

但這毫不影響藝術家的意志。這群默劇表演者決定在春川租個小劇場，接力輪演個兩、三天；成為藝術節的濫觴。其中一位藝術家叫柳鎮奎，二十年後，他仍是 CIMF 的藝術總監，作為藝術節的靈魂人物。

隨著藝術節規模變大，實際行政事務已交由另一位總監掌管，柳鎮奎維持其藝術家的本色當行，今年壓軸晚會上，柳鎮奎的默劇表演--至今看來仍另類、小眾、充滿實驗性——仍在雅俗並置的節目單上，在幾千名現場觀眾和在電視機前看轉播的觀眾面前展現。

培養群眾基礎也培養專業人士

執行藝術總監崔錫奎，負責藝術節有十四個年頭了；他與藝術節的淵源，來自學生時代的義工經驗。

CIMF 約一九九三年首度徵求義工，原本念歷史、一心申請到蒙古留學未果的崔錫奎，利用他優越的外語能力，到藝術節擔任翻譯志工。沒想到這一小小的抉擇改變了他的一生，他發現藝術和藝術節節的魅力無窮，出國後轉念藝術行政，而成為今天 CIMF 的掌舵者。

也因為這段義工經驗，CIMF 擁有其他藝術節看不到，龐大、朝氣、有組織的義工陣容，如今年義工就有兩百人，分為受訓三個月的藝術節實習生、參加三次工作坊的一般義工、擔任翻譯的外文系學生，還有一個醫療急救小組。

作為執行藝術總監，他無時不思考兩件事：藝術家在哪裡？觀眾在哪裡？藝術節策略，也針對這兩方面積極耕耘。不同於一般國際藝術節的模式：購買國外節目，在國內售票。CIMF 超過大量表演節目在戶外，藝術節期間，春川最熱鬧的明洞商街中午即開開始封鎖，好讓表演節目一個接著一個在街上發生。CIMF 不計代價地要民眾接受默劇、愛上默劇、進而參與默劇。

但 CIMF 絶非一味討好觀眾的藝術節，它從未忘記初衷。九五年起為促進本地默劇發展而成立默劇之家（Mime House），積極鼓勵表演藝術家平常即發表作品，甚至是發展中未完成的作品，為其引介其他藝術家和劇院製作人，參與討論。並設置小鬼頭獎（Dokkbi Award），得獎者將成為下一年藝術節的邀請節目。

近年來有鑑於亞洲各大城市，以表演廳和劇院作為城市文化的重要指標和觀光號召，今年 CIMF 專業工作坊特別針對製作人，來自雪梨歌劇院、新加坡濱海藝術中心、澳門文化中心、日本世田谷公共劇院、韓國藝術劇院的節目企劃和製作人，在十一天的藝術假期中共聚一堂深入溝通，像這樣的國際交流對往後韓國與亞洲藝術市場的連結有難以預估的影響。

這個藝術節和我們有什麼不同？

今年應邀參加的台灣團隊之一廷威醒獅劇團團長陳晉億，對 CIMF 著重整個社會的藝術教育，和民眾美感的養成，印象深刻。他感嘆：並非高供殿堂的才叫藝術。陳晉億認為：台灣的藝術節應該認真思考它與發生城市有什麼關係？跟市民又有什麼關係？

廷威醒獅劇團行政總監李慧貞則對 CIMF 的宗旨清晰和長程規劃印象最深：「有一天我問他們藝術節有沒有可能有全職的技術人員時，他們回答我，目前藝術節所有技術人員都是短期約聘，但等到二一〇年就會有全職的技術。想想看，他們真的有長程計畫呀！」

受限於政府採購法，台灣承包藝術節的製作團隊，我想不太可能享有這種展望未來的奢侈。

在台灣辦藝術節很難逃過三道緊箍咒：票房、能見度、消費。辦國際藝術節，上焉者重金禮聘有全球知名度的國外團進來，作為售票重點（如兩廳院的國際藝術節）；下焉者請兩個外國團隊在大半國內團隊中聊以點綴便可自稱國際（如大部分地方藝術節）。理想上說刺激本國藝術工作者觀摩學習；其次吸引外來觀光客，塑造城市形象；實則大部分國外團體來去如流，一陣熱鬧後船過水無痕，與本地文化毫無干係。或許是「虛無感」作祟，便慢慢走向產值至上、消費至上，把「文化節」辦得像商展，而商展卻名之「XX 文化節」。

CIMF 總監崔錫奎受訪時說：藝術節規模大小不是重點，重要的所有來參與意藝術節的人，不論藝術家、民眾、工作人員、義工……都能覺得開心。我想他講的其實是一個藝術節的初衷和力量源，那就是「感動」。

(3) 走，一直走——東岸表演藝術困境／李姍憊

原舞，出走

台灣的原住民文化，在近年來成為熱門的話題，我們可以很容易在許多的地方發現到有關原住民的足跡，那怕是各類型的文化活動，或者是電視媒體上的探險類節目，甚至流行界還掀起了一股民族風。大大小小的許多地方，好像都開始了對台灣原住民的發起了高度的好奇與重視。然而，就在這樣的原住民文化充斥的年代，同樣身為台灣島嶼上的原住民或是非原住民，就都能真正有所了解與認同了嗎？擔心的是，會不會這只是一股風潮，終將成為消逝的記憶？

參與過許多的原住民相關的文化活動，從好奇的想像到直接的參與，在這個過程當中，對於大環境下的原住民文化的不斷被彰顯，漸漸產生了些許隱憂。雖然，我們看見，在原住民樂舞的號召力量下，許多人開始很容易能夠貼近這個特殊的文化類群，唱唱跳跳，熱鬧非凡；顯然地，歌舞當中熱鬧的部份成為了精采可期的焦點，至於連續不斷的吟詠則不那樣地討好大眾；於是乎，原住民的歌舞在「刻意」的營造下，彷彿都是熱力四射的活潑，也成了一種偏見或說是刻板的印象吧！？

暫且就說這是原住民族群在長期文明及環境的衝擊之下，在文化傳統延續及現代利益的兩難之間，所做的一種選擇吧！當傳統文化透過表演藝術作為一種呈現的時候，就不免考慮到世俗的娛樂及大眾的偏好觀點，因為當外界的目光終於

注視、看見原住民的同時，確實也對這異文化產生了所謂的浪漫想像，使得原住民的文化發展也出現了「迎合」的取向。這是歷史脈動中社會文化事實的映照，卻也為了文化展演添上了一層荒謬。

近十年多來，在台灣，很少有人不曾看過台灣原住民族的歌舞展演：也許是透過媒體介紹、或是透過藝文活動的現場演出、有的則是在旅遊中所觀賞到的。總而言之，就現階段的台灣來說，要想能和原住民有關的展演活動不期而遇，似乎並不太是一件高難度的事情。相對的，能夠樂於參與其中的人或是駐足欣賞的朋友也越來越多；於是，以原住民文化展演為主力的文化藝術團隊也一一成立，各有特色。

承上，殊不知這樣一種看似蓬勃的文化生態，究竟該算是一種文化延續的新生命力，抑或是一種文化商機暗露曙光的結果？當文化藝術團如同雨後春筍般地成立之餘，是否都能夠從中尋求一線生機或是發展之道呢？文化的發揚是否一定要透過諸如此類的方式進行才算是恰到好處？或是文化的商機就一定能夠在這邊得到極致呢？要怎樣作，才可能達到真正的雙贏呢？

文化的遭遇

生活的傳唱，是智慧，同時也是美麗。沒有文字的民族，卻流傳了更多真實的旋律。在台灣，山海大地擁抱著的，正是這樣的一群人，從前，我們稱之為「番」，後來，他們又被叫做「山胞」，時至今日，得來了一個名字，是為「原住民」。同樣的一群人，擁山看海，卻不斷地被更改著名字，因著許多的因素，使得他們差一點要失去了自己，多年以來，幸好傳唱依舊，記憶猶新，才不至於讓這樣的一群人，後來只得在博物館中才能被欣賞、被看見。

台灣原住民族的文化，確實豐富，實在多元，那是絕對不能被化零為整來看待的。東海岸 Pangch¹ 的 ilisin²，猶如海浪，彭派而激昂；中央山脈 Bunun³ 的 pasipupu⁴，層層疊疊，宛如直達天庭；賽夏族 pastaa⁵ 中的祭歌，莊嚴肅穆；在在都顯示了不同族群的特性與其深層的文化內涵，絕非是「台灣原住民族樂舞」這樣單一的名詞就可以明白呈現的。這些樂舞的起點不在於為了表演，有些來自於神聖的儀式，有些是為了述說古老的故事，更有些是即興於生活的點滴，很是不同，精采非凡。倘若只是作為整體來看，那麼將會失去了焦點，還是得要一一聚焦來看，才有可能為其中活潑的生命力所感動。

古老的歌謠，旋律即是生活的步調，文字的不曾存在，似乎才讓出了一道傳唱的歷史縱谷。因著旋律的美麗，始終是開展出了一道魅力，附帶著文化的生命節拍，原來是這樣的強而有力。

1993 年由聯合國宣布為「國際原住民年」之後，台灣社會裡一下子有關於原住民的樂舞、圖騰、祭典、服飾等種種樣態，一下子全躍上了舞台為人們所看見，於是有多的人開始體認到，就在台灣這塊土地上，原住民族所留存的文化，居然是如此活生生、可碰觸的、並且還是這樣的充滿智慧。

於是乎，從人們對於「文化探索」的慾望延伸而來的，正是相應於此的產業對策，台灣原住民族絕對有足夠的多元而豐富的生活內容來承受這迎面而來的挑戰，讓原住民族來推動台灣的文化及其創意產業，或許是再恰當也不過的了；然而，在歷史上過去的一些變動之後，台灣又該如何利用此一契機，重生台灣原住

民族失落的文化呢？

樂演悅烈

原住民族是沒有文字的民族，然而卻也不曾因為這樣就失去了傳統，無論是生活裡常用的器具，或者口傳的神話，乃至於代代傳唱的歌謠，都是對歷史的存在做了做好的見證，也讓我們從中感受到族群生命的歷程，如此的強而有力。

土地，正是一個民族在溯源自身根源的時候，相當大的一個依靠。時間在走，人會成長、變老、死亡，但是卻在同一塊土地上，代代綿延。死亡與出生，同時發生在一塊土地之上，那是一種傳承，豐富了在土地上的故事。

同樣的豐富與傳承，也在港口代代延續著，部落，做為生命開始和連結的所在，以歌、以舞，承載了多少年來的生活能量。

●變奏的原舞曲

「台客」觀點---看台灣原住民的文化展演活動

對於生活在台灣的台灣人而言，對原住民的一切幾乎可說是相當的不可知，即便是觀賞過美麗的歌舞與服飾，又或是聽說過幾個美麗的神話，甚至是走訪過幾個知名或不知名的小部落，如果不去深究，實在是很難對這多元而美麗的原住民族群「一目了然」，也就是因為如此才會有「浪漫的想像」吧！？

早期的山地歌舞表演，或是標榜以山地文化的觀光景點，總是會出現阿美族的紅色盛裝，儘管那是明白的告訴你這就是「阿美族」，或是「泰雅族」等，其所穿著的阿美族服飾，就已經造成了對原住民族群的刻板印象化，這足以讓我們相信這類的服飾是台灣原住民的共有服飾，甚至可以說，大多數的人其實是對於「山地同胞」原來還有族群之分別不能想像的。無形之中，人們都能接受原住民的「阿美族符號化」，卻無法省思到這些都是透過某種安排⁶而來，作為一個觀光客，是沒得選擇的。

於是乎，原住民（或直接說是「阿美族」）開始跟熱情、歡樂的歌舞幾乎畫上等號，在一般的原住民文化展演活動中總是不乏有迎賓舞、豐年祭，那魯灣情歌等的演出模式，一定是歡聲雷動的震撼，才是最能使觀眾達到感同身受的滿足，尤其是末了的大家來跳舞，更能讓觀光客有十足的參與感。

也的確，作為一個觀光客來說，就是來看原住民唱歌跳舞，其心裡面也早就預設著這些演出理所當然為真，又哪裡會有「表演可能為假」的想法出現呢？再加上整個演出場景的設計規劃，還有主持人的細心解說，整場的氣氛營造，實實在在讓觀光客完全的落入了「山地文化」的情境之中。

作為一個觀光客來講，其實往往是帶著一種「真實」的異族文化的追求目的而來的，他們認為最直接的方式來看看這群「不一樣」的人，就是透過歌舞的活動了，因為從這樣的「親身體驗」的過程之中，能夠很快地對他們有所了解，也能有愉快的接觸經驗，到此為止這些都將不再是想像中的存在，熱情活潑就是最直接的感受。

注目的眼光？

因為對觀光客心態的熟知，「山地文化」的展現方式也在這過程當中找到了「合適」的道路，開始有「山地歌舞團」的組織服務於原住民觀光的商業活動之中，從此歌舞對於之中的原住民團員來講成為工作，因為市場的需求而有所供

應，由觀光客、旅遊業者⁷、原住民服務人員⁸所一同牽起的文化情境，同時也造就了「山地的阿美化」。

曾經不只一次在許多的展演場合看過類似的事情發生：主持人訴說著鄒族的獵場及神話，表示這群來自阿里山的子民就將要演出精采可期的美麗傳統，然而接著卻是一群身穿布農服飾的男男女女，一出場就是阿美族的歡樂歌舞，牽動的是現場許多觀眾的熱情與掌聲。如上的情形在現實中就是這樣上演著，可是這裡面卻不會產生「懷疑」，好像自古以來就是如此，演出者就是在告知觀光客其所唱所跳就是原住民的文化，無庸置疑！

因此可以說，歌舞彷彿就是現代的原住民能夠最有效傳達原住民族群的正面地位及其文化內涵的方式，從這個歡樂的情境當中，原住民的文化一再受到肯定，觀光客也能深切的體認到原住民族果真是具有表演天賦與文化藝術的族群

再論傳統延續與表演藝術

何為「表演藝術」？其塑形的要件包括了有：政治、經濟、宗教、親屬、生態與建築、物質生活及心理狀態等。它是整體社會、文化及歷史情境所共同表現的一個部分，無論是原創與再創造，都是傳統歷程中的一環。原住民的文化演出之所以深受大眾歡迎，實在是因為民間祭儀確實具有一種劇場中所無法營造的氣質與生命的旺盛力，再加上為了演出上的視覺效果，在於舞台服裝造型、燈光、音樂、背景道具的設計等等，也十分賣力，因此很容易讓觀光客落入一種「山地文化」的情境之中。

然而我們所要問的是，在傳統延續與表演藝術這兩項當中，有沒有相為衝突的地方呢？表演藝術一般來講確實有商業化的走向，作為一個現代的原住民，如果只是為了傳統的延續而有所堅持，會不會肩負了太沉重的使命？能不能讓出一個空間給藝術傳統及現代商品來相為對話呢？

無論是不是原住民，我們都並不會樂見於原住民文化藝術的發展走向「迎合」之路，我們想見的是文化的真實性，要爭取的是文化的主權，同時我們也相信現代的族群藝術必定能與傳統有所連繫，我們要力圖改善這一連串觀光模式導向後所衍生的文化危機，秉持的是延續文化傳統的堅決信念。

雖然，長久以來文化傳承上的斷層，以及環境、場域的不斷改變讓有心改變現況的文化工作者感到憂心，但是這樣的轉變卻也是時代見證下的另外一種呈現，可以變，也可以不變。

文化展演的模式在讓「他者」認識「自己」的過程中是必須的，無論是傳統或是創作，那都是來自原住民祖先的啟示。台灣原住民族群之多元，文化之豐富美麗，想當然不會是「阿美族」或是「熱鬧活潑」就能寥寥幾句帶過的。而原住民自己也唯有熟悉自己的文化、美麗的傳說，有生命力的創作才能持續，而不該總是被傳統的「框」所圈住，能夠從母體文化中很徹底、實際而真誠的去感受才能有所轉化、有所跳脫，如此一來，那「框」的限制也就不再，才能產生出真正令人感動而有生命力的作品演出。

原住民才是台灣文化的面貌。對於原本不了解、不認識台灣原住民文化的「觀光客」而言，改變既有的觀念，願意開放彼此的溝通而接納，是相當重要的課題，而無可否認的，在社會的變遷之下，原住民的文化自然也在這當中持續發

展著，至於它是如何的發展？然而我們誰也無法為這樣的歷程妄下定論，畢竟這是一段連續而不間斷的過程；只是在這當中，無論是主動或是被動的參與者，適時的反省實在有其相當的重要性。尤其當我們所面對的就是台灣最有魅力的文化瑰寶時，更需要著一分謹慎的心情來面對。而終有一天，原住民必能使用自己熟悉的方式，讓自己的驕傲展現於舞台之上。

走，自己的路 · · · · ·

¹ Pangch，羅馬拼音，阿美語，阿美族人的自稱，有「人」之意；今也將此用來指稱為阿美族。

² ilisin，羅馬拼音，阿美語，豐年祭之意。

³ Bunun，羅馬拼音，布農語，布農族之意。

⁴ pasipupu，羅馬拼音，布農語，八部合音之意。

⁵ pastas，羅馬拼音，賽夏語，矮靈祭之意。

⁶ 在觀光情境之下由旅行業者等為觀光客所做的主張與安排。

⁷ 泛指成就這些觀光行為的中間媒介者。

⁸ 泛指被觀光地區的居民或是園區的服務人員等。

(4) 表演藝術製作流程／林人中

●一場表演如何生產，經歷什麼樣的過程最後呈現在觀眾面前？除了導演與演員負責排練在舞台上的演出之外，還有許多看不見但不可或缺的工作角色與內容，它們形構一個環環相扣的團隊工作組織。而「製作人」、「導演」、「舞台監督」之間複雜曖昧的三角關係，究竟怎麼回事？不管是劇團行政或是大學生，劇場製作和行政就如同經營你的人生般需要整體規劃、深思熟慮、按部就班。可怕的是，只能越做越好，不做永遠不知道！

(5) 表演藝術行銷／林人中

●埋頭排戲很開心，可是票房差沒有觀眾怎麼辦？誰說沒有預算就不能作宣傳，不是有名有錢的大劇團就不能和企業與媒體合作嗎？現在開始，改變你的思想，宣傳行銷就是一門創作！這堂課將以實戰經驗與演出案例說明並剖析表演藝術行銷的方法與思維，不管是什麼類型的演出，你一定可以找到你的觀眾！

(6) 表演藝術空間經營與管理／張麗珍、林慧仙

●表演空間經營的優與劣——以牯嶺街小劇場為例

大綱

- * 從軍武用途到展演藝術的百年建築
- * 從兩份營運宣言到兩階段的實踐
- * 館所定位：特性與通性 vs. 迷思
- * 在地推展與國際交流
- * 最近的未來

經營單位——身體氣象館簡介

於 1991 年由台灣小劇場運動先行者王墨林創立。這是一個以跨文化交流為宗旨的非營利藝術團體。顧名思義，「身體氣象館」乃以不同文化所展現的身體

表演為其發展方向，著重於提供通過不同文化所建構起來的肢體語言，作為在不同審美經驗相互撞擊之下的美學思辨。

1991–1995 年的創辦初期，即積極地與來自阿姆斯特丹、雪梨、舊金山、香港、東京等地區的表演藝術家，進行各種實驗性的表演藝術交流。從「身體與歷史表演藝術祭」(1992)、「身體劇場表演祭」(1993)、「後舞踏表演祭」(1994)、《1949 – 假如 6 是 9》(1996)、「2000 · 日本國際身體藝術表演祭在台灣」、「台北國際行為藝術節」、《雪結》(以上 2003) 等，以不同的文化肢體語言的展現，從事新的表演美學之探討。而不遺餘力地推薦年輕一代的表演藝術工作者到布魯塞爾、馬賽、東京、香港、北京等地參加藝術節，更為濫觴於 1980 年代的台灣小劇場運動開啟一扇與世界對話之窗。

「身體氣象館」自成立近 20 餘年來，僅由成員數人憑棉薄之力支撐，辛苦經營，但仍堅持為台灣表演藝術界精心呈現一頁頁國際交流的藝術節活動。

歷年策劃／製作活動略表

- 1992** 「身體與歷史」表演藝術祭 [海與島的對話] 荷、台、日、港等地藝術家參加。
- 1993** 身體劇場表演祭 優劇場、河左岸劇團、臨界點劇象錄三個劇團參加。
- 1994** 後舞踏表演祭 香港「四方廣場」聯合製作，澳洲、港、台、美等地藝術家參加，於台、港兩地展演。
- 1995** 身體表演祭 [當東方遇見西方] 荷、日兩地藝術家參加。
- 1996** 《1949 – 假如 6 是 9》 法國盲點劇團聯合製作，弗朗索瓦－米榭·培松地導演，於台北、馬賽兩地演出。
- 1997–1998** 《TSOU · 伊底帕斯》 大型原住民希臘悲劇，林蔭宇、王墨林聯合導演，於北京世紀劇院首演後，於台北國家劇院演出
- 2000** 日本國際身體藝術表演祭在台灣 印尼、泰、美、德、加、日、台等地藝術家參加。
-
- 2001** 《黑洞 2》 王墨林導演，盲人前衛戲劇，於東京、香港、台北等地巡迴演出。
- 2001** 第一屆第六種官能表演藝術祭 新寶島視障者藝團、台北聾劇團參加。
- 2002** 《雨果》 法國在台協會委託製作，王墨林導演。
- 2002** 第一屆行為藝術工作坊 於台北、台東兩地舉行。
- 2002** 第二屆第六種官能表演藝術祭 視障、聽障、肢障等劇團參加。
- 2003** 《黑洞之外》 盲人獨角戲，王墨林導演，於台、港、北京三地巡迴演出。
- 2003** 台北國際行為藝術節 法、希臘、菲律賓、立陶宛、日、中、港、韓、斯洛伐克等地藝術家參加。
- 2003** 第二屆行為藝術工作坊 於台北、台南兩地舉行。
- 2003** 《雪結》 國立中正文化中心製作，法國盲點劇團、日本青年團聯合演出，弗朗索瓦－米榭·培松地導演，於國家戲劇院實驗劇場亞洲首演。
- 2003** 《目之獄》 盲人舞踏，秦 Kanoko 編導，新寶島視障者藝團製作。
- 2003** 第三屆第六種官能表演藝術祭 盲人舞蹈、戲劇演出。
- 2004** 《靈蕊》 明、盲舞者共同參與之前衛舞蹈，愛蜜莉·賀儂得茲編舞，國立中正文化中心、新寶島視障者藝團聯合製作，於國家戲劇院實驗劇場演出。
-
- 2004** 第四屆第六種官能表演藝術祭 來自日本、香港、台灣等地之智障劇團參加。
-
- 2005** 三城戲劇共同體 台北、上海、香港前衛劇團混合演出。
- 2005** [鼴鼠計畫] 法國峇斯蔻麗舞團主持工作坊，並與台灣視障者演員聯合演出〈看不見的舞蹈〉。
- 2006** 第五屆第六種官能表演藝術祭 墨西哥、台灣等地身心障礙者劇團演出。
- 2006** 第一屆新潮實驗室 姚立群策展。
- 2006** 《敲天堂之門》 法國盲點劇團聯合製作，弗朗索瓦－米榭·培松地導演，台灣與

北京演員在國家劇院實驗劇場演出。

2007 第六屆第六種官能表演藝術祭 英國、香港、台灣等地身心障礙者舞團與表演者演出。

2007 台北國際行為藝術節（TIPAF'07） 邀請瑞士、荷蘭、澳洲等 9 個國家地區暨台灣藝術家參與。

2007 第二屆新潮實驗室 姚立群策展。

2008 第七屆第六種官能表演藝術祭 加拿大、香港、台灣等地肢障／精障／視障表演者演出。

2008 第三屆新潮實驗室 沈敏惠策展。

2008《魯迅二零零八》「亞洲相遇」東亞四城巡演計畫，大橋宏、湯時康、王墨林、趙川聯合編導，日本、香港、中國聯合製作，於上海、香港、台北、東京演出。

2009 Theater Piece I : TIPAF 計畫展演暨傅炳榮攝影作品展 與高雄師範大學跨領域藝術研究所聯合製作，港、中、日、台等地藝術家參加。

2009 牯嶺街國際小劇場藝術節 [形影相析] 吳俊輝策展，台、日、馬來西亞、新加坡、英國等電影／劇場／音樂藝術家參與。

2009 第四屆新潮實驗室 林人中策展。

未來宣言（2005 年）

文：王墨林／前（2005-2007）牯嶺街小劇場藝術總監

做為洗滌心靈的藝術而言，從來就是從現實社會之中找到創作上的切入點，即使是常常讓人所謂看不懂的前衛藝術，在歷史上所呈現的，前衛藝術反而是最敏感的社會問題測定器。

因此，身體氣象館在這個時刻參予了台北市文化局所管理的牯嶺街小劇場之經營，其意義並不在於一座文化空間的經營管理，卻是在於做為以推動前衛劇場活動，已歷經十餘年經驗的身體氣象館，深覺當前藝術已脫離理想主義，而偏向於世俗消費，實為整體文化在其發展上的危機。在身體氣象館七月開始接管牯嶺街小劇場，與文化局不斷磋商與協調之過程中，雙方的確發現到牯嶺街小劇場所承擔於公共場域的意義，已踰越了它在文化空間的經營概念，而進一步共同反思到公部門在文化空間的管理政策之擬訂上，到底有沒有它的現實意義？

不可否認，已經營了九年的這座國內唯一被規範為前衛劇場的公共場域，無論硬體的裝置設備，或軟體的檔案整建都屬掛零，徒剩一座空洞化的建築物；九年之後再由新的經營團體接手時，勢必一切重新來過。我們共同認為牯嶺街小劇場在現實意義的基礎上，它所具有當代性、實驗性、進步性的空間性格，雖非一朝一夕可一蹴而成的，然唯有不斷積累在過程中的經驗，才能總結出如何走上正確之途。因此，在新的起點上，我們共同要做的，就是總結既往的經營問題，而探討出積習已久的沈疴，到底是在託管單位的經營概念上缺乏研發，或是在公部門的文化政策上尚有不足之處？

基於這樣的反思，我們共同都以最誠摯的心情表達合作之意，期待未來牯嶺街小劇場的發展，能夠在良性的互信、互動之基礎上，朝着足與倫敦 ICA 或香港藝術中心媲美的方向前進，讓這座台灣唯一被規範為前衛劇場的公共場域成為「亞洲實驗劇場中心」！

擁有小劇場的城中之心（2007 年）

文：姚立群／牯嶺街小劇場館長・身體氣象館負責人



呈載著「牯嶺街小劇場」的歷史建物，在它的百年歲月之後，又邁入一個新的年頭，而身為經營管理者的身體氣象館，也踏上一個新的起點，思索著更值得開創的未來。

承接營運之初即體認知到：必須重新再為這座國內唯一被規範為前衛劇場的公共場域，由外而內地彰顯它所具有當代性、實驗性、進步性的空間性格。一路走來，終究在經驗不斷積累與反思中，有了頭緒。儘管我們仍時時刻刻為著整體文化在其發展上的危機而憂慮，為著百年建築本身無法迅速獲得充分的關照而苦惱，但是營運的方向與其成果，總算於評價上有所回饋與對話下，讓計畫與實踐接連相生相運，活潑起來。

從一場「行為藝術馬拉松」起跑，歷經亞洲戲劇與舞蹈新銳匯聚的「亞洲共同體」、身心障礙者展能與延異的「第六種官能表演藝術祭」、激發偶戲藝術思考的「國際小劇場藝術節」，以及鼓舞實驗新人新作的「新潮實驗室」等——不只是來自台灣在地，更有著拉丁美洲的墨西哥與秘魯，或是歐洲的英、法、德、瑞，或是從日本與南韓拉到新加坡、印尼與澳洲的弧線，這各地多樣跨越表演藝術領域與激盪族群／社群文化思惟的行動，型塑著牯嶺街小劇場，讓它終而再度吸引有志者前來展藝與論述的場所，廣泛而密集聚眾參與。

緊接著，我們將期待與公部門充分合作，讓展演功能更新、完備，而在尊重歷史文化、豐富社區生活、呼應社會脈動的前提下，我們也提出一個願景：致力營造此一地標，成為一個創意中心，不唯讓前衛藝術文化匯聚在此，也鼓舞著所有來到此的國內外創意人，成為他們實現創意、鍾愛的首站——他們也可能延伸到古書街上、社區綠地中、校園裡，或在鄰近的展演館所之間穿梭，以展演、講座與工作坊等等活動，吸引了學子們、藝術家們，以及來來往往的個人或團體，來此探訪、流連，繼而有人從觀眾與過客的位置，來此忙碌，激盪創意或安定下心靈，乃至萌發新的感性與思考。

如許獨特，我們期許著一個萌芽於牯嶺街小劇場的國際城市文化之心，即在城中。

「身體氣象館—牯嶺街小劇場」的整頓、定位與願景發展

牯嶺街小劇場，在它的一百零三年高壽的今天，仍繼續呈載著表演藝術／藝文展演空間，讓前仆後繼的藝術創作意志得以揮灑，仍然為著已然落寞的舊日書街時時亮著守護的燈光，讓台灣首善之區的台北市中心，川流著國內外文化的參與廣眾。

一、加強劇場專業館所的穩定性

牯嶺街小劇場營運管理處為使此一國內外知名的劇場專業館所穩定發展下去，一方面就此歷史館所建物的維護上，無異與時間拔河，營運管理處已漸次做到更為定期與有效地反映問題並解決。而針對組織結構的調整上，基於事務純熟度的提升，加強了行政、節目、技術等相關職務架構的統合，以及與「小劇場共同營運實行委員會」有機互動，俾使館所充分提供專業性、服務性、創意性、歷史性、國際性等多元面向的藝術創意與交流機會。同時，也就劇場界、環保、影像藝術、管理學界等領域，加強內部實務與學理的充實，進一步延伸集結不同專才，提高館所的多元價值。

二、建立「城中之心」文化生活圈藝文網絡平台

牯嶺街小劇場身為台灣第一處被規範為前衛劇場的公共替代空間，不僅介於涵括兩廳院的中正文化中心與南海學園的藝文薈萃地帶中央，館所本身也因表演藝術等活動所帶起的「能動」，影響偌大城市中各類「分眾」到此參與活動（其中更是包括身心障礙者等弱勢社群，以及電影與文學的愛好者等），在所在鄰近社區內也日見推廣經驗的積累。特別是二樓多功能藝文空間於 2008 年正式開放使用後，透過各項國際活動開辦下更彰顯其供需上的價值，以及社區藝術活動的辦理（城中之心系列、何嘉仁兒童美語、建國中學校慶），跨越了行政區劃／教育／社會福利／障礙別等界線，具體提供了「劇場社區」的模型，並由此視角，重新面對館所所在的龍福里、南海學園等服務領域，朝著建構脈絡相連的文化生活圈，真正發揮劇場的藝術功能，創造與分享文化資源。

三、邁向亞洲創意的集匯中心

牯嶺街小劇場這幾年成為獨立表演藝術者與實驗性團隊發表創作的首要場域。各類演出、工作坊與講座等，無不提供觀眾體驗想像的可能性，獲得非比尋常的藝術參與經驗。這是來自澳門文化中心、英國 Live Art Agency、日本 NIPAF、南韓東亞民眾戲劇網絡（EAPTN）以及法國龐畢度藝術中心等國際機構實際考察或使用後的肯定，各國藝術創作／工作／研究者見證了此古典的巴洛克風建築本體與特殊的表演藝術文化空間，的確有其成為亞洲地區創意集匯交流中心的潛質。今後希望發現更多的創意人才在台灣，在牯嶺街被看到，也以牯嶺街作為一個據點，來與亞洲、乃至於更遠的國際藝術家交流。

牯嶺街小劇場展演活動概況

◆ 年度

3 月

Theater Piece 2008 年 4 月開辦。台北國際行為藝術節（TIPAF）計畫展演活動之一。此活動主軸放在中國、香港、日本與台灣等東亞藝術家相互觀摩交流，每屆邀請亞洲前衛藝術經典人物個展，朝著亞洲的脈絡做更深入的探索。同時與外縣市的學院或文化機構合作，相互建立台灣與國際的劇場-行為藝術界的聯線關係，促進台灣藝術家走向國際。

8 月

新潮實驗室 2006 年 8 月開辦。目前已施行四屆。公開邀集本地獨立藝術工作者，就館所空間特質，提出包括戲劇、音樂、舞蹈、攝影、多媒體、裝置等跨類藝術創作展演與工作坊，以此呈現作品實驗性、前衛性、創意性的機會，完成一公共性互動與社會價值建立。

12 月

驅魔記 2009 年 1 月開辦。這是一個以音樂／聲音藝術為主的歲末展演，邀集與館所同文化生活圈內的合作團體，共同以創意表現為一個年頭畫下儀式的句點。

◆ 雙年度

第六種官能表演藝術祭 目前已舉辦七屆。於牯嶺街小劇場以舉辦三屆。這是尊重生命的展演盛宴。以國內外各種身心障礙別的表演工作者／團體，擔

綱包括演出、工作坊與座談等活動，體現身體復權的意義，開發美學新領域延伸，呈現普遍訴求的生命學展演盛宴。美國 Very Special Arts 藝術節學會、香港展能會、英國 Live Art Development Agency 是重要的諮詢連結網絡。

◆ 三年度

國際小劇場藝術節 目前已舉辦兩屆。此藝術節將以演出、工作坊、講座、展覽等單元完整呈現一個館所的旗鑑活動，駐館藝術家與策展人將決定藝術節主要內容與風格。

◆ 其他展演計畫

牯嶺街小劇場「年度節目」選拔 自 2008 年開辦，基於鼓勵優質作品於牯嶺街小劇場展演，由表演藝術工作者／學者／評論家組成評選團，進行初選與複選，最後選出前 5 名提供觀眾電腦票選，得出「年度節目」一部，該部作品的劇團可獲贈翌年牯嶺街小劇場實驗劇場當期一週。

◆ 藝術種子深耕計畫

「十年樹木，百年樹人」，透過教育與推廣工作有其重要性與急迫性——培養未來之工作夥伴，也藉著藝術栽植臺灣年輕一輩生活的創造力與美感。

•「**GLT 文化報**」一年六期發行，刊出牯嶺街小劇場內相關演出評論、活動、講座、工作坊之文稿。另有珍貴的劇場人專訪與國際活動報導。

•「**劇場手邊書**」出版計畫 已出版了《現代默劇小史》、《歌劇革命一世紀》、《受壓迫者美學》。2008 年預定出版有《歐洲編導新趨勢》、《單人表演 – Solo Performance》以及《當代歐洲新舞風》等。

•「**城中之心**」跨越藝境講座與社區綜藝工作坊 此為教育推廣計畫，邀請不同藝術家與演出節目結合，定期或不定期辦理各類型之工作坊，全年度都有與開發肢體以及創意課程，如持續進行第六種官能表表演藝術祭之工作坊及國際交流等，另聘請專業講師與藝術家前來主講。期許在這具有美術／劇場／社群文化／專業技能眾多人才的文化生活圈內建立一「工作坊中心」平臺。

●表演藝術空間經營管理——台東劇團經驗分享

一、後山的第一顆戲劇種子落地發芽

二、東部藝文新地標—台東劇團，一株從在地養份滋長的花朵

三、多元化的劇團經營

1、搬演戲夢人生磐石基地—台東劇團

2、表演藝術活水運轉的親民空間—台東表演藝術館

3、藝力夢工廠—台東青年志工中心

4、跨領域整合—台東鐵道藝術村

四、多樣化的空間營運—藝術生活基地形成

1、空間：黑盒子劇場、白屋子藝廊、方格子資訊場、老木桌圖書庫、小書櫃義賣區、交誼區、鐵道路廊及一樓枕木舞台

2、策略：向內凝聚、朝外開拓—藝文深耕與延展，以縱向深耕、橫向拓展的發展機制為主軸。

五、藝術能量的交流匯聚與開拓—後山戲劇節與東岸青年戲劇節

◎後山戲劇節－整合性舞台，台東向外連結的窗口

2002 年創辦的「後山戲劇節」深獲各方肯定，不但成功建立了後山戲劇節品牌，台東劇團團長劉梅英更因此獲選為數位時代雙週刊《台灣創意 100 人》，也讓外地人看到了台東的藝文活力。98 年後山戲劇節舉辦將邁入第四屆，長年堅持在地特色活動整合，努力已漸成口碑。透過縣外團隊在本館舍的聯演，提供在地團隊觀摩機會，以戲劇觀賞的學習提升台東藝文團隊實力，進而改善在地的藝文生態。

◎東岸青年戲劇節－在地戲劇人才的培育

六、永續營運的力量——人，才是最重要的

七、永續營運的核心價值－紅牆的集體記憶

三、表演工作坊：體驗印度第五吠陀（Nātyaśāstra）的戲劇魔力

講師：Chongtham Jayanta Meetei (EX-亞洲劇團藝術總監)

助理講師：林湧安 (EX-亞洲劇團團長)

1、課程理念

課程中將以印度表演聖經《第五吠陀》(Nātyaśāstra)裡的戲劇概念作為基礎。《第五吠陀》(Nātyaśāstra)完成時間約為 200 BC and 200 AD 之間，這本跨越舞蹈、音樂、繪畫、戲劇、文學各領域的表演聖經，相當於西方亞里斯多德的《詩學》。印度古典戲劇著重「手勢與姿態」、「語言表演」、「化妝與造型」、「面部表情」四大面向的訓練與表現。我們將讓學員體驗 *rasas* (美學) 提及的八種主要基本的情緒：*Rati*(愛)、*Hasya*(歡笑)、*Soka*(哀痛)、*Krodha*(憤怒)、*Utsaha*(能量)、*Bhaya*(恐怖)、*Jugupsa*(憎惡)、*Vismaya*(驚訝)。如何通過內部情感，表現出通過嘴唇、眼眉、耳朵等等組合表現出細緻且複雜的表演。不但讓學員體驗傳統亞洲古典戲劇的深度和變化莫測，更著重於如何將傳統元素運用到現代劇場創作中。從亞洲傳統古典戲劇的身體訓練、表演理論、表演形式與風格，進而詮釋和碰觸表演，同時回應個人現實生活中的種種經驗。戲劇脫離不了人生，人生經驗更是創作的基本泉源，在這八小時中我們將藉由課堂上的各種實際練習和即興創作，以深入淺出的方式讓本地喜愛表演的參與者獲得入門的知識與方法，帶領學員體驗一趟生命與戲劇相結合的旅程，並藉此開啟對於異國文化的接觸及認識。

2、課程表

※講師視實際情況保有調整課程之權利。

堂 數	日 期	授 課 單 元	課程說明
1	12/12(六)	• 課程介紹 • 基礎暖身	課程簡介和基本暖身。
2	12/12(六)	• 亞洲的身體：印度超好舞蹈(Chhau Dance)	藉由印度超好舞蹈(Chhau Dance)的練習，模仿動物身形的姿態和動作，培養身體的平衡力、加強體能和柔軟度。
3	12/13(日)	• 《第五吠陀》(Nātyaśāstra) 的戲劇概念	體驗 <i>rasas</i> (美學) 提及的八種主要基本的情緒： <i>Rati</i> (愛)、 <i>Hasya</i> (歡笑)、 <i>Soka</i> (哀痛)、 <i>Krodha</i> (憤怒)、 <i>Utsaha</i> (能量)、 <i>Bhaya</i> (恐怖)、 <i>Jugupsa</i> (憎惡)、 <i>Vismaya</i> (驚訝) 及組合運用。
4	12/13(日)	• 傳統形式的運用與分組呈現	如何將傳統形式運用在現代表演藝術中，並透過小組編作和排練，在課堂做小呈現。課程分享。

四、精選演出：《忿怒》

編導演：鄭尹真、高俊耀

原著小說：黃碧雲。香港。《七宗罪》之〈忿怒〉

演出場次：12/5 六、12/6 日 pm7:00

地點：聲子藝棧展演廳（花蓮市博愛街 199 號）

1、演出理念：

演出改編自香港小說家黃碧雲作品《七宗罪》之〈忿怒〉，內容講述香港底層社會的一群人物，有妓女、失業勞工、小偷、清潔婦等，擠住在同幢公屋，各自面對坎坷多舛，無從逃避的命運。他們承受著社會的忿怒與不公不義，苟活殘存在邊緣。他們的靈魂在烈焰中試煉與煎熬。他們火一般的忿怒，投向社會的偏見與冷漠，也同時射向自己的內心幽微處。生命卑微，宛若塵土。日子是漫長永無停止焚燒的夏天。雖然背景立於香港，卻可以對應到全球化資本主義體制底下，被排除拋棄，難以翻身的弱勢人們。此回由受過 Grotowski 身體訓練之劇場表演者攜手創作，將原著小說詩意的語言譯寫為炎熱的身體文本，希望將不同文化背景、不同創作型態的創作者交織在一起，透過彼此對人文社會的關懷，呈現出充沛的生命力量，撞擊出火花。

〈忿怒〉故事場景雖然設於香港，所演述的底層人民處境如今放諸四海皆然。無望的貧窮宛如瘟疫舉世漫延，全球經濟秩序運行法則是一則巨大謊言，宣稱讓生產與人類努力更趨合理與現代化，卻將大多數人排除在外，名為「他們」。「他們」沒有消費能力，沒有面孔，無名無姓，在最卑微之地爭取生存。人性價值化為微弱吶喊，沒入當代無處不在的狂熱喧囂中。

「忿怒」，不是憤世嫉俗，而是備受壓迫後的吶喊，凌辱狂亂後的咆哮，悲傷無盡的輓歌。他們將一切的哀傷，與不幸，歸於自己。



2、演出大綱：

《忿怒》敘述妓女瑪莉、失業工人未夏、垃圾婆劉玉寶、竊賊七隻手與小孩九月的故事。他們聚居在香港某棟破落的公屋裡，或近或遠地交織成一張無法掙脫的命運網絡。未夏與瑪莉是已分手的老相好，分手後瑪莉和一位爛賭男子交往，欠下巨額高利貸。未夏失業多日，他的弟弟未冬專犯大案，未夏經常受到連累，吃足警察的苦頭。七隻手與好友阿雄仔，從大陸一塊到香港闖蕩，多年來一事無成，終究淪為竊賊。垃圾婆隻身養育獨子長大成人，晚年卻被兒子拋棄，只得孤獨地在垃圾堆中苟活。年紀小小的九月在不同大人間輾轉流養，背負一切苦痛的記憶長大，在偶然機會下，與作者（敘述者）相遇……

3、原著小說作者簡介：

黃碧雲。香港大學社會學系犯罪學碩士。香港最具特色和野心的小說家之一，她的小說勇敢地挖掘心靈底層的恐懼，人和人之間疏離的關係，為這個時代烙下驚心而深情的印記。她的小說曾入選台灣年度小說選，及獲得香港藝術發展局資助寫作。《七宗罪》，又名《七種靜默》，為 1997 年出版的作品，〈忿怒〉即為七個短篇的其中一篇。

五、文件閱讀

1、另類看城市之眼——澳門藝穗節

文、攝影：林乃文



去澳門——看表演？是的，澳門不只賭場，不只威尼斯酒店和太陽馬戲團《Zaia》，不只世界遺產歷史城區，還有藝穗節可以看。

澳門藝穗節，有別於由文化局主辦、邀請國外知名藝團來澳門表演的澳門藝術節，傾向培植本地藝團對外公演。從 1999 年前澳門市政廳（現澳門民政總署）主辦首屆「澳門藝穗 1999」，已有十年歷史；與澳門藝術節（二十年歷史）、澳門國際音樂節並列為澳門三大藝術節慶之一。

今年澳門藝穗定題為「城市藝穗 2009 Macau Fringe」；定位主角為本地年輕創作者，以突破演出空間之「全城舞台」為理念；演出地點包括鬧市街巷、廣場、跨海大橋、公共汽車內、大廈天台、難民營、修道院、舊船塢、離島舊城區、山野幽谷等。今年也是頭一次交由民間團體承辦執行。



澳門劇場歷史不算長，正規劇場空間還不多，於是刺激出表演藝術家因簡就陋、不按理出牌、利用另類空間做舞台的本事。澳門環境劇場的發軔幾乎與本地劇場崛起的歷史同時，演出空間的「自由」和「另類」成為一種特色，今年澳門藝穗節有相當多的環境劇場、還有以靈便彈性取勝的小劇場；整個澳門藝穗節儼然是一場小劇場和環境劇場的盛宴。

1996 年創立的石頭公社，曾於 1999 年在澳門半島通往離島的跨海大橋上演出《大橋上的夢遊日子》，喚醒澳門人對表演空間與生活空間連結的意識。今年石頭公社推出《南灣湖的金魚缸之盛世危言》，其中一部分選在澳門半島南端的

人工湖 -- 南灣湖旁，從傍晚六點到八點做行動藝術演出。



在緩慢行動節奏中天色漸漸沉入黃昏，對岸林立的賭場霓虹燈一一打亮，這時穿雪白制服的中學生魚貫搭上白船，駛向金紅燦綠的對岸，反映出藝術家對拼觀光的澳門的省思，但對外地人我而言，南灣湖畔四月黃昏的風與漣漪，和表演融混一起烙印在我的心底。

藝穗節開幕第二天的大遊行，時值復活節假期，當天從內地和香港湧入的度假客多達八萬人次。遊行隊伍一路被分不清是觀光客、媒體、還是攝影家的相機



團團包圍，很有萬人空巷氣勢。

熱鬧的遊街表演從澳門地標

——大三巴牌坊前出發，壓陣的卻是一支送喪隊打扮的藝團，抬着滿手名牌購物袋的桃紅色女模雕像，在五彩繽紛中前進，也不知喧騰狂歡的氣氛中有幾個人讀懂那微妙的諷刺？這使我產生幾個感想：一，好的藝術節不只節目本身，必須整體社會條件的配合；二，觀光固然帶來了城市的繁榮和看表演的人口，但小劇場或嚴肅藝術家卻不見得會迎合主流價值；三，如果你到一個城市不只想看光鮮亮麗享受好吃好玩，想進一步探索城市的小夾縫，和藏在夾縫裡的靈魂嘗試表述，那麼這篇文章你可以往下看，我將繼續介紹藝穗節的節目，和從其中可以看到甚麼樣的思維。

首開澳門口述歷史先河的足跡劇團，演出僅此一場《冇水流蓮》，這個表演是參與式劇場，觀眾並非好整以暇坐在坐位上欣賞，而必須付出行動和體力。



只見觀眾集合完畢後，拿到一份新橋區（雖叫新橋卻是澳門歷史悠久的老社區）地圖和長串題庫後，導演宣布出發後，立刻消失無蹤。這可不是導遊帶領觀光團到街上遊目四顧到處逛逛買買，而是你必須自行想辦法找尋線索填寫謎題，以便趕在規定時間點找到表演發生的位置，而表演總發生在意想不到的地方——新橋區的某個日常空間。所有線索和表演都與新橋舊社區的歷史有關，表演則表現出

在地者對空間的記憶和情感。在邊找邊看當中，觀眾由身體力行體驗到一個在地人以甚麼樣的角度看待環境，那是迥異於觀光客的角度；停步時則與創作者一起咀嚼記憶的詩意；有創意也有感動。這個劇場經驗使人玩味：這是一場演出？還是一場顛覆觀光行為的行動藝術？

澳門劇場創作者對環境的詮釋和運用角度，並不只有一種；像凹凸之外劇團的《玩·風景》，去年曾在台北推出劇場版本，隔五個月，蔣禎耘延續《玩·風景》的創作概念，做了兩個環境劇場版本：一個在屋頂酒吧的天井，一個在抽乾

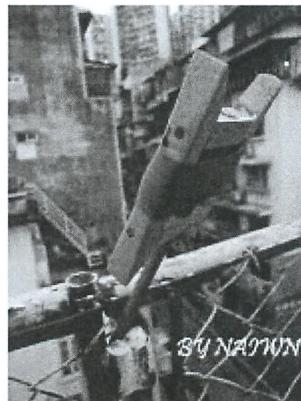


的游泳池裡面。

同樣水墨畫和肢體的跨界實驗，採

用不同的空間、音樂、表演者（台北版為演員，澳門版為舞者）。我尤其喜歡天井版本，觀眾圍著天井向下望，恍如由群廈之中俯瞰公寓天台，很有澳門因急速發展造成建築物櫛比鱗次新舊混造成的空間緊仄感。但空間再緊仄建築再制式也關不住人心對自由和創意的嚮往，這齣戲一面有自創「心」的空間的企圖，一面又帶出環境的味道，利用「玩」去顛覆限制；在日常生活環境中演出，帶著一股生活的隨興和活力，使玩味更加淋漓。

另一個我很欣賞的演出是天邊外劇場的《如果在聖庇道街·一個累人》。要不是這個表演我想我再來澳門幾次我都一定走不到這條貌不驚人、停滿機車、爬



滿鐵窗、仰頭只見一線天的小巷道。

編導林嘉碧選擇這條

街原本並非因它地貌特，只因為澳門天邊外劇場的排練室就在這條街上。在自己平常生活的空間演出的環境劇場，特別能看到一種對環境「不打擾」的態度。這場戲開始於生活場景和劇場界線模糊的地帶；當表演路過夜巷，與吃消夜的普通市民，混雜於同一場域；前者安靜，後者喧囂；與一般表演繪聲匯影，而觀眾席安靜無聲的樣貌判若兩樣；是個很奇特的觀賞經驗。戲的後半，觀眾被帶進室內，更看到創作者自創的心靈空間，纖細、感性、沒有大道理，而奠基於生活，是我們麻木的生活一不小心就錯身而過、遺失不察的心靈呼聲。

四月初開始、為期兩周的澳門藝穗節，平均每天兩場表演，另有展覽、工作坊、藝評家座談會，和街頭表演與創意市集等戶外活動。所有活動集中在面積

9.3 平方公里的澳門半島（臺北市面積為其 29 倍），在不同表演地點之間，大



多都可步行抵達，非常方便看戲趕場。

兩周看下來，表演場地不斷挑戰挖掘城市空間的潛力：古蹟廢墟中演出生死劇、在廢棄幼稚園演歌舞劇、從街邊冷不防開始的表演、舊防空壕內舉行的搖滾音樂會、遊走整個中國式庭園的舞蹈等等。這讓我不得不覺得澳門市彷彿一個東方的亞維儂城，小巧，古老，而適合劇場。

這個海角邊緣的特區，小劇場藝術正在崛起。反觀台灣社會日益傾向娛樂經濟，自主性迷失，領先起步的小劇場則掙扎於票房壓力，消沉於社會議題被政治綁架操作後人心的異化。雖然澳門的劇場發展比台灣晚，雖然澳門的戲劇教育系統不及台灣完整，補助機制不像台灣完備，雖然同樣地民眾看戲還不夠普遍，雖然比起台灣更欠缺讓劇場工作者往職業化發展和生存的空間；但是澳門有那股台灣小劇場初起時的那股青春活力、理直氣壯、義無反顧、探求殷切，幾乎是讓人懷念的。



雖然我一向出門旅行就想把自己的經驗和記憶盡拋腦後，小心翼翼

避免比較和對照，希望自己可以不帶成見去迎接一切新的經驗。但這次旅行好像逼使我不斷回視台灣小劇場，回顧所謂的台灣，而我看到了時間的弔詭：排在未來的不見得比從前的進步，過往的不見得就是落伍，年輕的不見得比年老的幼稚，有錢有勢未必就買得起任何東西。

澳門博彩業於 1847 年葡萄牙管治之下開始合法化，1960 年代以後博彩業的稅收佔開始政府收入四成以上，90 年代後特區開放博彩牌照的發放，形成博彩業競爭的局面。雖然賭場和觀光業快速起飛，收入變好，人口和物價也一起飆漲，然人心渴望著呼吸和喘息空間，期待自我意識不為迅速變換的地景空間沖得稀薄、隨波逐流，呼喚著對土地的記憶不想變得無所依恃。這些冀望、這些反省、這些心靈不安的鼓譟，都寄意在本地的小劇場中。

台灣 2009 年才通過離島博奕條款。曾經相當以「華人地區最先進的民主經

驗」自豪的台灣，現在似乎更需放眼亞洲思考自己的位置，甚至借鏡某些特區經驗，或許包括我這另類的「澳門經驗」。

(原載於《PAR 表演藝術》雜誌)

2、一個廢廠房影響全世界・莫努虛金的陽光劇團

文、攝影：謝東寧

Blog：68 (<http://viva68.blogspot.com/>)



圖說：「彈藥庫園區」Cartoucherie 入口

到陽光劇團看戲，絕不單純只是「戲劇」的藝術薰陶，甚至可以說，是一場信仰的朝聖之旅。

2005 年的聖誕夜，我在巴黎地鐵一號線終點站，跟眾人搭上老舊的接駁公車，緩緩駛向位於萬森訥森林深處的陽光劇場。數分鐘後，公車停在一處昏暗的荒郊，隨著大家穿越幾盞彩色燈泡標示的「彈藥庫園區」Cartoucherie，來到仰望已久的劇場聖殿，等我從寂靜的寒冬暗夜，踏進劇場的第一眼，迎面而來的壯觀場面與熱絡氣氛，畢生難忘。

那是一個大食堂，幾百個人都在通明的燈火下吃飯，打菜收盤的服務人員，是臉上才上好妝，一會兒要上台的演員。兩側牆上畫滿了佛像，像是進入敦煌千佛洞窟。背面大牆上畫著一幅世界地圖，以中亞伊朗、阿富汗、巴基斯坦為中心，是一張該區域百姓，往世界各國遷移的示意圖，也是今晚演出《最後的驛站(奧德塞)》的主題，雖然還沒坐上觀眾席，戲其實已經開始上演了。

眼前這幅溫馨的和樂景象，回到四十年前，卻是一群年輕人，靠著激烈的抗爭手段，爭來了這個早已列入世界劇場史上，最重要的旗艦劇場之一。

1964 年，剛出校園才 25 歲的亞莉安・莫努虛金，領著一群年輕人創立了陽光劇團，在那個後來爆發著名法國學生運動「68 年學運」的前夕，整個社會的反舊有體制氛圍早已蠢蠢欲動，體現在劇場方面，就是反對在金碧輝煌，義大利式劇院上演的布爾喬亞戲劇，他們的目標簡單說就是打破階級隔閡，反應廣大百

姓的真實生活，於是這群劇場人從共同創作到集體生活，過著所謂「平等、分享」的理想烏托邦。

「剛開始的時候，我們只想要有一頂帳棚可以排戲…」莫努虛金在一場演講上說到。1970年，陽光劇團未經允許，強佔位於萬森訥森林的軍方廢棄彈藥工廠，莫努虛金接著回憶說：「當軍方來趕人的時候，我們所有人就擋在大門抵抗，還威脅說要用農耕車衝撞他們…」。

後來四方求援，得到巴黎議會重要議員 Jeanine Alexandre-Debray 的支持，最後不但得到官方一紙三年合法租約，還帶進了其他四個劇團，共同分享廣大的園區。直到今日，園區共進駐五個劇團和三個工作室。

回到05年的聖誕夜，當天的戲從晚上演到隔天清晨，觀眾還跟全體演員、工作人員彷彿一家人般，共享了一頓熱鬧的聖誕晚餐。出了劇場，我也跟其他觀眾一般，成了這個園區的信徒，密切注意著各劇團的演出訊息、常引薦來此地演出的第三世界、或東方國家之傳統、現代劇場，及理念相同的年輕劇團、舞團演出…，甚至不時由莫努虛金發出的左派政治聲明。

直到今天，陽光劇團的世界巡迴，還是帶著自己的帳棚、或者尋找其他空間演出。「彈藥庫園區」的空間對這個老牌劇團而言，已不只是一個排練場而已，而是劇場發展的另一條路線。於是，一個原來十九世紀的廢棄廠房，被熱力的陽光燃燒成為，劇場與世界對話的新場域。

編註：原文刊於《PAR 表演藝術》雜誌（2009.9），此文為網路版，與雜誌版稍有不同。

3、成就藝術家的好媳婦——藝術行政

時間：2009年8月26號下午

地點：牯嶺街小劇場二樓會議室

與談人：耿一偉、莊雅足、張麗珍、陳汙青

耿一偉（以下簡稱耿）：今天很高興，三位來跟我們聊加入小劇場背後靈的討論，我想要先從第一個問題出發，因為剛好今天你們就代表了藝術行政的老中青三代，那想要先請每個人都先來各自講一下為什麼會進入藝術行政這一行，那你們現在主要工作過的，有的工作經驗是什麼？

莊雅足（目前任職台北市文化局，以下簡稱莊）：在我那個年代，「藝術行政」、「文化行政」這些名詞在台灣是陌生的，甚至學院裡頭也尚無這樣系所。所以雖然從小學音樂、繪畫，但自己並不屬創作型的人，家裡也不贊成去唸純藝術情況下，也就沒能選擇唸音樂系或美術系，順家人意就唸了法律。上大學之後仍繼續畫畫，希望有朝一日出國唸博物館經營管理好從事藝術工作。之後畢業，在家裡強力要求下考國家公務員考試，去了經濟部訴願委員會做法務工作一年左右。然內心仍熬不住對藝術的熱情、喜愛，經家人同意離職去巴黎，過了一段愜意、大開眼界的日子。當時有朋友在國家劇院音樂廳管理籌備處工作，告知我正大批徵人中，勸我回台試試，抱著一試心情，所幸也上榜錄取了，但猶豫了半年多才下決定到兩廳院籌備處工作。一待就近十一個年頭。

耿：兩廳院是做什麼？

莊：到兩廳院籌備處工作開始是在「觀眾服務組」部門，擔任劇場前台營運管理—劇場前台（含觀眾席）營運、義工制度的建制規劃、服務人員的培訓管理……等等，工作了四年多轉到「企劃組」部門，做有關演出節目「合約書」的擬定。演出節目單、月節目簡介及節目宣傳品的編輯及「樂壇新秀」（音樂家）系列節目之企劃、甄選，一晃也四年多，又再轉到「演出組」做執行舞監，一年之後通過文建基金會獎助文化機構專業人員出國研究，到法國—巴黎、亞維儂、史特拉斯堡等地公私立劇院展開為期 6 個月劇場研習及文化政策研究。出國研究回來三個月後轉任到台北市文化局工作。

耿：所以妳現在是在文化局？

莊：是的。文化局成立第二個月我就過去了。一路下來做過的業務有台北藝術節規劃執行、台北音樂瘋（呼應全球夏至音樂日舉辦的活動）的承辦、台北電影節協助執行藝文補助—綜合（跨界）藝術及現代戲劇、舞蹈、音樂、電影等類項。又策劃、執行透過「交流派對」的方式舉辦「藝企交流會」，邀請獲補助的藝文工作者、學者專家、企業及媒體，提供一交流互動平台。目前被指派支援台北市立社會教育館（含城市舞台），擔任媒體新聞聯絡人工作。

耿：那也就是說妳在公部門的經驗就很豐富嘛，那我們現在就轉到麗珍，那麗珍妳等於是長期以來妳都在小劇場圈圈裡面的，等於是民間的，所以妳要不要講一下妳的資歷妳的過程。

張麗珍（牯嶺街小劇場行政經理，以下簡稱張）：其實我本科不是讀戲劇的，我讀的是森林，其實是從學生時代開始玩社團，畢業後第一個工作是在兒童劇團，就是從九歌兒童劇團開始，以前的劇團找人，大多不是公開找人，大部分朋友介紹，然後再去 interview，如果團體覺得適合的就會開始雇用，我在九歌兒童劇團大概待了三年。我是從最基層的工作開始做起，行政助理兼票務，以前沒有那麼完整的售票系統，要做巡迴演出前要帶著票去跑各縣市的稅捐處蓋章，所以造就了很會東奔西跑，到處走跳，拜票、開發市場、做示範演出等等，覺得在兒童劇團有練就一身還滿耐操的本領。大概三年之後我覺得想再到別的環境試試，後來也是因緣際會，張吉米（劇場工作者、每週看戲俱樂部編輯）他介紹我到臨界點劇象錄劇團（以下簡稱臨界點），臨界點剛好申請到文建會的扶植團隊，他們需要一個專職的藝術行政，我去臨界點的時候田啟元（臨界點劇象錄劇團導演 1964-1996）已經過世了。

耿：哪一年，妳去的是哪一年？

張：2003年。

張：在臨界點期間不停地在做活動，因為我們有一個小小的場地，做表演跟做團練；然後不停的跟別人說話聊天，跟各種的人建立關係或破壞關係，建立關係就是跟新的人聊聊看看有什麼可能性來做戲，破壞關係可能是跟人家吵架，這種事我們還滿常做的。我的經驗裡兒童劇團比較有一種商業的氣味在，已經有一種操作模式，所以當我去運用這些操作模式在小劇場，只要運用一點點東西就可以幫劇場加分；其實說行政也只有一個，一個人做全部的事情，包括申請補助、跟公部門打交道、企劃、宣傳等等，後來做了行為藝術節，有機會跟大陸的行為藝術

家接觸，就開始跟大陸藝術家一起合作一些活動，然後就開始認識了一些人，像是王墨林先生，其實這也是一個連線啊；離開臨界點之後，開始自己接案，兩年之後，因緣際會來到牯嶺街小劇場接案，最後留下來擔任行政經理一職，其實我一直很害羞講自己是行政經理，因為覺得自己還有很多的東西要學，覺得自己是個藝術行政人員。

耿：那你（指陳汗青）呢，那你現在不是在唸研究所嗎？講一下。

陳汗青（目前就讀台北藝術大學藝術管理研究所，以下簡稱陳）：我其實大學的時候是唸歷史，那時候有一個契機，我修了蕭瓊瑞老師他有一堂是台灣美術史的課，因為以前我不住在台灣而是在日本，我那一堂課的報告是去做了一個糊紙師傅的田野調查，我去訪談他快三個月，我發現這個師傅他盡其所能的要把他所有糊紙的工藝教給我。在我要走的時候，那個糊紙師傅跟我說，因為我兒子他不想要做這個東西，可是這個東西就要失傳了，那你現在會了，也就多一個人會，你以後就可以在課堂上教給別人，教給小朋友。那是我第一次覺得原來有些東西是真的要消失了，我有能力去把它保存下來；後來我開始接觸跳街舞，在社團的時候跳街舞，街舞對我的影響也很大是因為，你的人生裡有一個令你很開心的事，你可以為一個表演的事情盡全力，每天花八個小時、十個小時專注在你的表演跳街舞這個部分。我另外還有一個疑問就是，我們只是專注於做我們喜歡的事上面，為什麼不行？就只是很想要跳舞而已，為什麼現實有那麼多的阻礙，所以就在想到底問題出在哪裡。所以我後來就換了一個方向想，其實你喜歡跳舞，你可以把喜歡表演藝術的這一個熱情放到你做表演藝術的推手，我可以做行政的部分，我可以朝行政跟企劃的部分去跑。因為我在百貨業待過，我覺得我對於這些商業頭腦的東西，對於錢對於贊助跟企劃我都有一點點概念，換個方向，我變成是去 PUSH 你們做這件事的人這樣子，所以我後來上了研究所以後，從臺南到台北……

耿：那你現在在哪裡？

陳：我來台北的第一個比較跟劇場有關係的工作是那個時候學校的天使蛋兒童劇團（以下簡稱天使蛋）找我去做行銷，在天使蛋兒童劇團十週年的演出做了行銷，那時候就覺得邊做邊學真的是藝術行政者一個很重要的工作，因為其實行政很麻煩，不會有人先跟你教好，告訴你可能會遇到什麼問題，你可能會出什麼狀況，而是都在看你臨機應變的能力，跟你有沒有辦法邊做邊把這些經驗學起來當自己的，所以在做天使蛋的時候做到後來就會覺得很累，過程很累，因為其實是我第一次上手，第一次做這件事情，做到最後我看到爸爸媽媽牽著小朋友的手走出劇場跟我說謝謝的那一剎那，真的會有一種雞皮疙瘩掉出來的感覺，做完這個以後，後來就接了牯嶺街小劇場的國際小劇場藝術節執行製作的工作，這個工作也還滿特別的是，剛好跟很多國外的團體，不同類型的藝術家跟類型做表演，其實我覺得到我們比較新的這一輩所謂藝術行銷工作者，你已經不能把自己定位在你是做音樂類，你是做舞蹈類，你是做戲劇類，或者是說你這輩子都做小劇場，這輩子都做主流劇場，因為大家已經都在講一個跨領域的概念，現在大家在講說很多東西什麼跨領域，就是很多東西都已經交雜在一起。現在的話這段期間是在做台北藝穗節的場地執行這樣子，那我目前到現在的工作是這樣子。

耿：好，那我直接問你，那你現在既然在學校唸書，那你覺得學校你在學術上或是在課堂上你學到有關藝術行政的，就是你學到你覺得最主要的工作或是任務是什麼？

陳：我覺得在學校的話，如果說是學術的東西基本上是你跟書本在做溝通，就是你要從書本上取一些經驗然後到自己身上，可是藝術行政他最重要的東西我覺得是，在人跟人之間的溝通，所以有很多人跟人之間的溝通那個角度你要怎麼拿捏，真的是你要開始工作以後才有辦法去知道，而且很多人都會覺得藝術家很麻煩很難搞，就我在接案子之前，很多人都會跟我說那個誰誰誰很難搞，那個誰誰誰很難相處，這個單位怎麼樣怎麼樣，可是實際上做了以後都會覺得不會啊這個人很好啊，不會啊這個人其實還滿好相處的，我覺得問題是出於你有沒有聽到他們的需要，他們需要什麼，其實很多藝術家他們的需要是，他們需要的東西你給我就好了，而不是你在指揮我做一些事情。學校有一些課程是純理論的東西，可是那個是必要的，譬如說像是你要懂會計，你要懂財務報表，甚至你要懂管理會計這種東西，其實是幾乎有很多藝術家他們一輩子都不會懂的，那既然你要投入到藝術行政的工作裡面，我覺得這是基本的學術基礎，現在藝術行政者可能就要會越來越多功能，要會做繪圖或是會要架網站或 Flash 什麼都要會用，所以就是要慢慢的跟這些人相處以後，你去發現你在服務這些人之前需要什麼，那你去學這些東西。

耿：藝術行政不只是他自己，他還會有他要服務的對象，所以你覺得藝術行政跟這些對象在合作的時候，假設你要進入這一行你覺得他最需要的態度還有他應該要發揮或扮演的角色是什麼？或者是特質，他需要的……或是態度上有沒有什麼他必須要認清楚的，認清楚他的角色，就是他自己或是他怎麼去跟藝術家相處。

張：我的經驗是要會裝傻，不過不是真的傻，因為有時候藝術家的反應是很直接的，不會掩飾，他如果討厭你或是你做錯事可能馬上罵你，或許你根本就沒有辦法承受，但是你要懂得裝傻去緩衝那個衝擊，而不是馬上跟他起衝突，那另外就是你要有一個很強大的熱情，像我會覺得，我可以做台下所有的事，可是台上的事只有他們可以辦得到，所以他們要被看到，我有這種可以幫他們把這些台下事都做完的熱情，一個是熱情一個是要裝傻，還有一個是要有非常靈活的頭腦，因為你遇到的藝術家每個人的狀態都不一樣，除了會偶爾裝傻之外，一定要會講藝術家聽得懂的話，就因為大部分藝術家們太不會修飾，不像其他人比較會修飾情緒、會應對，就是這樣他們才會讓人家誤會說這個人很難相處，這個人很糟糕；藝術家們如果感覺到你是願意跟他有互動，而不是馬上硬碰硬，如果你先接受他的東西了，他其實後面還有很多東西可以教你。常常藝術家要講的事情都在後面，你先拒絕他了，你聽不到他背後想說的東西；不過有趣的是我又常常覺得藝術家們最喜歡做一件事情就是跟人家硬碰硬，因為有時候他們會覺得有些東西吵出來的，要吵架，要戰鬥，可是戰鬥啊對老一輩的，年紀大一點的是可以接受，可是對年輕一點的就覺得我為什麼要接受你的東西，為什麼我要接受你的垃圾，為什麼我要聽你講，你就是前輩了不起喔，這個狀態。

莊：目前學校或一些藝文組織有開「藝術行政」課程，內容似乎仍無法呈現或反應出實務面上的現狀與需求，常看到大家上過課後仍懵懂，實際運作還是得邊摸

索邊做，遇到難題再去問、去克服。在面對公部門細瑣繁雜讓人難瞭的規定、程序又是另一沮喪。對我來說藝術行政工作者，首要有視野，對藝術的品味視野，多方藝術領域視野，及對所共事藝術家的洞悉力。就是說這策演人必須是個伯樂，能激發甚至協助落實藝術家的想像，並給予最大協助、支柱。

文化公部門的行政工作者（單位）也一樣，除要有藝術視野，對體制外藝文大環境也一定要有相當深度廣度的認知、洞悉力，及長期工作經驗歷練下的敏銳度。應該要是文化土壤的種植墾拓者。要能成就一文化（公部門／藝文界／市民／企業界）沃壤（平台），縱橫面來看也要是個藝文諮詢服務中心樣。而不是終日鎮坐辦公室開會、密室思索地寫公文拍定政策、決策……也就是要「苦民所苦」啊！此外，當然也一定要有「熱情」才有辦法持續支撐做下去。

耿：不過藝術行政有個特色，因為他是行政所以他跟 Power 就很有關係，不管對團內或對公部門來講就是這樣，如果我們怎麼講就是對一般的藝術家來講，他假設遇到公部門的藝術行政他是不是代表公家機關，那是不是權力，所以我覺得那就是管理者對不對，但對於劇院來講的話，這個藝術行政他又必須要服務這個劇團，然後幫這個劇團的藝術家去處理很多他必須要處理的這些背後這些細節他不擅長的地方，所以他又是一個服務者，所以藝術行政怎麼樣在自己的權力的劃分下要怎麼樣去拿捏這個角色，我有的時候覺得藝術行政像好媳婦，有的時候好像要偉大躲在家裡支持這個家裡，可是有的時候他也管更多，所以藝術行政的最佳狀態是怎麼樣的情形？

莊：所謂的權力關係該是建築在同一天平上，不應一逕傾斜向某一方。外界的客氣（也許吧）讓公部門有坐擁高位權柄的虛榮感，殊不知事實上並不該耽溺於享受權利的快感，而該是肩膀承載重了、責任也比較大。造就一特殊現狀：資源分配者給的高傲，藝文界拿的謙卑。所以健康的心態調整拿捏是藝術行政工作者基本的工作樣態。

而藝術行政工作者之於藝術家必須是個伯樂，不該是權力的拉扯關係。簡單的說，就是將各工作分際該做的事做好做到極致的心態吧。其實這些角色之間的平衡點到底應該要怎麼樣拿捏？還是先要有前面所說的健康工作心態的建立，另外回歸到我最前面提到的那三個層次的話。

耿：哪三個？

莊：就是視野、經驗還有熱情。在藝術視野、具深度廣度的行政歷練、經驗下，面對任何人、事、物各位置角色拿捏自然就容易理解箇中奧妙，層次分野就容易判讀而不會被蒙蔽，也很快的能翻轉出對應方式解決方法，這個就是實力吧。然，做這一行是否夠有幸能隨著意願、意志撐得了夠久？不斷地看到新人在從頭學起，有時需要理想的藝術行政工作者（策演人、製作人等）時就是個難題。當然也有些人做稍久甚至具有某種頭銜後也許不自覺也許有意地偏好向某些主流勢力（組織、學者專家）尋求認同支持，漸漸地也就顯示出視野的侷限性。

耿：所以就是說，行政擁有權力，藝術家擁有創造力，那這兩個要結合在一起才有辦法在表演藝術裡面發揮真正的力量嘛，那到底在當一個服務者跟在當一個管理者這兩個角度之間，你自己的經驗是要怎麼樣去權衡？去對這一個領域或是對藝術創作有最大的幫助？

張：就我個人看來，我覺得做藝術行政的人還有一個特質就是他們很熱心，他們很願意幫助別人，在做藝術行政的人身上你很容易看到他們這個特質，他們會想要幫助人，感同身受別人的東西，所以他們想要做背後在支持別人的人，所以藝術行政人員一直會被以為是一個服務人員，可是事實上我覺得如果你有做事，這件事情是你的，因為你是真的在做事，你掌握了這件事情，其實你掌握了一個權力，你就會變成一個管理的身分，如果你只是在旁邊看，你沒有去做這件事情，或多或少你可能還是會覺得沒有參與感，我覺得是有一個很奇妙的東西是，有些表演者，劇團可能比較常看到，有些表演者他會說他還要兼做行政，可是我認為表演者最熱愛的地方其實是在舞台上，但是好像做行政可以賺到一些生活費所以他來做，所以他會覺得他可以做表演兼做行政，可是常常會在這個地方很難切分，表演者會造成痛苦因為事實上他想要站在舞台上被看到。卻好像無奈要做行政。

耿：這好像有點說公平有點不公平，因為我們都知道說有些補助的經費，經費他在劇團裡面其實他花在最多的……我們講可以固定拿薪水的一定是行政，對不對？

張：但是行政人員是固定薪，表演者是一場一場計算。

耿：但是表演者可以在舞台上被看到啊。

莊：藝術行政工作者要能夠甘於名利的寂寥，又要大愛吧。

耿：他是一個穩定的力量支持這個劇團，因為沒有他劇團沒有辦法運作。但是為了維持組織穩定的時候，組織有時候也會過度膨脹，變成是一個很大的組織，然後他為了維持這個組織的正常運作，他投入了很多的資源，可是其實這個資源如果給創作者的時候，就組織變成是一個空的組織。

莊：所以相對應於經營管理團隊規模的大小，藝術行政工作者所須承載的壓力自然就不同，圓融熟練的工作經驗練就下的敏銳度及管理組織能力就是組織結構營運擴張時適時喊卡的那個重要人物，他必須比任何其他人更理智、清楚地具精準的判斷力。

耿：就是你覺得……像劇院也會這樣啊，就是有一個藝術總監跟一個行政總監啊，這兩個權力或這樣的關係要如何達到一個平衡的狀況。

陳：我覺得剛剛耿老師說，同時在服務跟管理有點對立的狀態下怎麼拿捏，藝術行政者會覺得我們是在為藝術家服務，藝術家有時候卻會覺得說你們這些行政者為什麼要管到這麼多，就是整個還要架著我脖子跑，行政說你這齣戲不會賣錢，不要演這個，去演別的什麼什麼，甚至去影響到藝術家的藝術創作，藝術行政者有熱情是很重要的，我覺得只靠熱情是不夠，現在有很多在參加研習的藝術行政者，他們沒有熱情嗎？他們還是有熱情所以他們才會繼續在做這個工作，我覺得他們即使他們有熱情在他們的藝術行政工作上，可是有一個決定性的點是我覺得他們已經不相信他們的藝術家了，就是他們已經不相信他們藝術家所做的事，我覺得你在做行政的工作也好，藝術家的工作也好，其實有一個互信原則是很重要的就是，如果我今天是全力支持你，我覺得你演的東西我不去管你的票房怎麼樣，那我覺得你的東西對看的人是有益的，那我當然會全心全新的 support 你，當一個藝術行政者真的很相信他的藝術家的時候，我並不覺得藝術家會覺得你給

他的意見是在做管理，有點像是家庭的關係。就像小時候都會覺得媽媽為什麼要管那麼多，可是當你長大你會發現媽媽小時候教你要帶手帕，然後要帶口罩，其實都是對你的好心，自己到了一個階段以後你會知道說，其實媽媽的這些意見是好的，只是你要怎麼達到那個互相信賴的過程，我覺得是很難去拿捏的一件事情，因為有時候藝術行政者他太相信自己，而不去相信藝術家，因為他覺得我行政所做的決定一定都是對的，因為我有做過市場調查我有做過研究分析，我有很多的理論，那那些東西是你們藝術家不懂的，可是我反過來講藝術行政者很容易走進一個死胡同，就是藝術行政一切都用結果用量化用看得見的數據來代表我的結果，可是那不一定是藝術家想要的啊。

耿：那這就是藝術行政最矛盾的地方，因為行政是科學嘛對不對，藝術是直覺，這兩個剛好矛盾的東西在它身上處在一起，它表面我是一個科學，好像有管理什麼，那科學的意思就是說我可以控制，那其實你要面對一個對象又是藝術家……其實是他不應該被控制的。

莊：運用科學的結構分析、理性歸納處理藝術創作衍生的庶務，這是角色位置扮演上的做事方法。

耿：那我也要換個角度來問，當你們講了很多從自己的角度來看覺得藝術行政什麼什麼，那假設反過來，這個訪談能夠被別人看到，那你覺得如果有機會跟這些藝術家或表演者溝通的話，你覺得應該怎麼教他們跟藝術行政溝通能夠帶來最大的利益跟好處，就是真的讓藝術行政幫到他們。

莊：建立彼此的信賴感。

張：藝術家們可以多給藝術行政一些「明示」，像耿老師說的藝術家與行政的關係就像是理性與感性磨合，我相信藝術行政們都是因為喜愛藝術家們的才華，才會一起工作。但因為專業養成的不同，溝通的語彙其實也不一樣，如果藝術家們可以更直接的告訴行政，他要的成功是什麼，藝術行政們一定更精準、更快速地理解並且做好。

陳：我認為藝術家跟行政溝通的方法很簡單，就是告訴你的行政人員你想要的是什麼？雖然實際上做起來非常困難。但如果今天你告訴你的行政者你的目標只是完成創作、或是要以票房為主要考量，相信行政者就會有不同的處理方式。儘管行政工作者常常會以票房或申請補助案等為首要的工作，但其實在溝通的過程中，如果藝術家可以理解行政者這些做法，是為了確保藝術家與團隊的生存，也就可以減少摩擦的產生。我想如果要讓彼此有最大的利益與好處，最重要的還是相互了解與體諒吧！

耿：你認為文化行政是什麼，請用一句話來形容？

張：我覺得藝術行政是一種「不存在的存在」。對我而言藝術行政是協助藝術家們的作品被看見，所以藝術行政是真實存在，但又要不搶過作品的精采，就又像是一種不存在。

陳：藝術行政是一個沒有舞台卻從未間斷的演出。

編註：此訪談原刊於《牯嶺街小劇場文化報 NO.10 》4、5 版，感謝牯嶺街小劇場同意轉載。

五、講師簡歷

●林乃文

Email：不對外公開

Blog：我乃文字 Playwright (<http://coolmoonintaiwan.blogspot.com/>)
北藝大戲劇研究所碩士。著作《跨界劇場·人》、《表演藝術達人祕笈》(合集)、《暗夜中的掌燈者》(合集)、《旅途中的音樂》(合集)。譯作《羅伯·勒帕吉——創作之翼》。編導劇場作品《緘／姦默》、《影像世紀寓言》、《什麼是小劇場示範說明會》。

●李姮愾

Email：不對外公開

Ce' po (者播) 劇團網址：<http://tw.myblog.yahoo.com/cepoplay/>
東華大學民族發展研究所碩士。現任升火工作室行政、花蓮 Ce' po (者播) 劇團藝術行政，曾任巴奈文化藝術團團員 (1999~2002)、策劃靜浦村「快樂飛翔書屋」、青輔會遊學台灣、馬浪·阿雄「椅我相遇」漂流木個展、誰來到 Cepo 我愛你——一個阿美族式的情人節等展演活動。

●林人中

Email：不對外公開 or 在 Facebook 搜尋林人中

策展、製作、企劃、行銷，的劇場工作者。

近期作品有動見體《漢字寓言：未來系青年觀點報告》策展人 (第七屆台新藝術獎十大表演藝術作品)、身體氣象館《24H》策展人。身體氣象館《牯嶺街國際小劇場藝術節－形影相析》行銷統籌、莎妹劇團《膚色的時光》宣傳、黑眼睛跨劇團《醜男子》及《黑鳥》行銷統籌。

●張麗珍

Email：不對外公開

牯嶺街小劇場網址：<http://www.glt.org.tw>

2007~迄今 牀嶺街小劇場行政經理

2005~2007 專案執行製作

2003~2005 臨界點劇象錄劇團專職行政

2001~2003 九歌兒童劇團專職行政

●林慧仙

Email：不對外公開

台東劇團網址：<http://www.ttrav.org>

現任台東鐵道藝術村／台東劇團活動企劃經理 (2004 年 12 月迄今)

2005~迄今 台東鐵道藝術村藝術文化活動、影展策劃、駐村藝術家計畫等常態活動主要企劃與執行

2005~迄今 台東劇團專案企劃與執行

2008 台東鐵道藝術村視覺藝術年度策展－「百面生」策展人與展覽執行

2007 國家文化藝術基金會「2007 藝文補助說明會」台東場企劃撰寫專題
分享主講人

●Chongtham Jayanta Meetei

現任 EX-亞洲劇團藝術總監。印度新德里國立戲劇學院(National School of Drama)表演碩士。2001 年遠赴新加坡進修「劇場訓練與研究課程」(Theater Training and Research Programme)。Jayanta 出生於印度東北方的曼尼普省(Manipur)。他在印度不同的大學教授表演與舞蹈肢體，亦主持過無數個戲劇工作坊。至今參與的專業演出超過 36 齡，導演過 12 個公開演出作品，並與世界各地卓越導演與劇場人士合作。佳彥不僅以劇場演員自居，更兼備導演才能。他的導演作品《Meetkup Ama》受邀參加 2005 年新德里國際戲劇節，並被評為戲劇節中最佳作品之一。2004-2005 年參與日本國際交流基金企劃製作《物語的記憶》。2005 年應金枝演社邀請來台，於《ALL-IN-ONE 三合一》(新點子劇展)與林湧安共同編導演出《婚姻神話》，之後在金枝演社的作品《祭特洛伊》中擔任助理導演與演員。導演作品《我要上天的那一晚》，受邀參與 2006 年上海亞洲當代戲劇季，之後於苗栗及台北表演 36 房巡迴演出。2007 年新作《印度寓言 HAYAVADANA：阿濕波變身記》在台北皇冠小劇場演出並巡迴苗栗，頭份倍獲好評，並於 2008 年巡演台南。2008 年編導獨角戲《老虎與士兵》參與臺北藝穗節，之後更受邀參與淡水博物館夜 Party 活動演出以及南瀛兒童戲劇節的演出。2009 最新作品《島》應邀參與第 14 屆皇冠藝術節演出。

●林湧安

苗栗客家人。新加坡實踐表演藝術學院「劇場訓練與研究課程」畢業，淡江大學大眾傳播學系學士，現任 EX-亞洲劇團團長。1994 年加入金枝演社，演出作品：《春天的花蕊》《潦過濁水溪》《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》《古國之神—祭特洛伊》《群蝶》。近年來，於鄰近台灣的亞洲各國戲劇舞台演出發聲，發表 Solo 及編導作品包括《舞騰的悲傷》《第十二頁 P12》《頑泥》《東經 121 度・北緯 23 度半》《婚姻神話》。近期作品有國家劇院新點子劇展《三合一》；瘋狂菁英藝術劫《我係劍聖宮本武藏，殺！殺！殺！》；金枝演社《祭特洛伊》；2006 年上海亞洲當代戲劇季製作、演出《我要上天的那一晚》；2007 年台原偶戲團《絲戀》於國家劇院實驗劇場及土耳其伊斯坦堡藝術節演出；同年製作《阿濕波變身記》於台北皇冠小劇場，苗栗及頭份演出。最新製作作品為 2008 臺北藝穗節《老虎與士兵》及《阿濕波變身記》台南巡迴演出，以及皇冠藝術節《島》。

●EX-亞洲劇團

EX-亞洲劇團 (EX-Theatre Asia) 由畢業於印度國家戲劇學院最具潛力的新生代導演 Chongtham Jayanta Meetei 與畢業於新加坡「劇場訓練與研究課程」的劇場資深演員林美芸(林湧安)共同創辦。

EX-亞洲劇團立足台灣苗栗，放眼亞洲。取名 EX-亞洲劇團的靈感，來自於許多關於戲劇的英文字彙開頭，都始於 EX。舉例而言，如實驗(experiment)、交流(exchange)，體驗(experience)，表達(express)，探索(explore)，延伸(extend)，存在(exist) 等等。這些字彙都是我們的特色、觀念、與追求的目標。

參與成員橫跨亞洲各地，我們深信日復一日，世界變得更伸手可及。但我們也常發現我們置身於陌生的語言中，而我們自身的母語，變得好似外星語言般遙遠陌生。EX-亞洲劇團從人性本體的深層挖掘出發，相信開啟一個跨越語言與種族的溝通平台是必要的，也相信在新世紀的新世界中，劇場藝術擁有絕對的潛力去達成此一目標。

EX-亞洲劇團主要思考核心與創作方向，是非常簡單但直指人性的問題，如「人類的共通經驗為何？」與「如何跨越語言鴻溝？」試圖以人性深層的根植記憶與經驗、發展肢體語言與發掘身體經驗、共通的情緒記憶解答，與亘古不移的事實來解答這些問題。EX-亞洲劇團將以全新與全心的探索，創造無語言障礙、無負面誤會的劇場語彙，從中找到一個辨識自身、認知外界的嶄新表達經驗。

聯絡電話：037-277960

E-mail：ex.theatre@msa.hinet.net

網站：<http://www.ex-theatreasia.com>

部落格：<http://www.wretch.cc/blog/extheatre>

●鄭尹真

Email：不對外公開

【學歷】

國立政治大學新聞學系畢業，主修數位學程及國際傳播學程。

現就讀於國立臺北藝術大學劇場藝術研究所表演組。

【工作經歷】

《破週報》出版、音樂、社會運動線記者。現兼任《破週報》特約撰述。

【劇場相關經歷】

劇場演出

2008 北藝大劇場藝術研究所畢業製作，黃彥文導演，《動物園故事》
蓮花基金會，蔡旻霓導演，《錄音機裡的祕密》

2007 北藝大劇場藝術研究所畢業製作，楊景翔導演，《安蒂岡妮》
臺北詩歌節，王榆鈞演唱會

三缺一劇團，陳亮君導演，《一百種回家的方法》

臺北藝術大學劇場藝術研究所表演組個人獨奏會，《忿怒》

莎士比亞的妹妹們的劇團，徐堰鈴導演，《約會》，飾演詩人

北藝大劇場藝術研究所表導呈現，《奧賽羅》，飾演 Emilia

2006 法鼓山法華鐘落成大典，蔡旻霓導演，《小法鼓生命組曲》，音樂劇演員
北藝大戲劇學院學期製作，馬汀尼導演，《威尼斯商人》，飾演 Portia
莎士比亞的妹妹們的劇團，徐堰鈴導演，《三姊妹》，飾演小妹尹

2005 差事劇團，姚立群導演，《雲，或者海鷗的詭計》
河床劇團，郭文泰導演，《爆米香》
臺北 V-Day，藍貝芝導演，《陰道獨白》
Baboo 導演，《世界末日前一定會出來》

- 漢字文化節，身聲演繹劇場，張忘導演，《飛白》
- 2004 女節，徐堰鈴導演，《踏青去》，演員暨排練助理
- 2003 誠品戲劇節，魏瑛娟、王嘉明導演，《30P，不好讀》
- 讀劇、聲音演出：
- 2007 北藝大學劇本創作所，劉佳韋畢業製作，《我們都是陌生人》
- 北藝大劇本創作研究所，鄭衍偉畢業製作，《大家一起寫訃文》
- 北藝大劇本創作研究所「三缺一讀劇會」，涂谷萍作品，《迷路》
- 2006 北藝大劇本創作研究所課堂呈現，涂谷萍作品，《牧羊少年的奇幻之旅》
- 北藝大劇場藝術研究所，劉昌漢表演獨奏會，《獨奏會》
- 2004 莎士比亞的妹妹們的劇團，王嘉明導演，《家庭深層鑽探手冊》
- 2003 臨界點匠心讀劇祭，徐堰鈴作品，《安妮的甦醒》，讀劇指導暨演員

●高俊耀

Email：不對外公開

【學歷】

- 1994 馬來西亞藝術學院（MIA）戲劇系專業文憑
- 2008 中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士（MFA）

【工作經歷】

劇場編導，戲劇導師。現亦為復興高中戲劇班與華岡藝校兼任老師。

【近年獲獎紀錄】

- 2005 「華岡要更好」校園創意大賽優等獎「尋找藝術的文學品味」
- 「華岡要更好」校園創意大賽佳作獎「文化角落藝術節」
- 「華岡要更好」校園創意大賽佳作獎「《文化藝刊》以藝術學院為例的學術交流平台」
- 研究生校園藝術創作獎文學組佳作獎《身體書寫》
- 研究生校園藝術創作獎戲劇組佳作獎《他鄉》
- 2006 第 27 屆耕莘文學獎短劇劇本類佳作《咖啡絮語》
- 2007 第 42 屆中國文化大學「華岡青年」
- 第一屆姚一葦劇本獎入圍《他的兩場葬禮》
- 第 28 屆耕莘文學獎短劇劇本類首獎《她，與她》
- 第 28 屆耕莘文學獎短篇小說類首獎《草莓鬆餅》
- 2008 《他的兩場葬禮》劇本獲邀於菲律賓 “2008 VIRGIN LABFEST” 演出
- 第 35 屆青年文學獎戲劇公開組優異獎《奇妙的黃昏》

【劇場相關經歷】

近年劇場作品：

- 2005 《我係劍聖宮本武藏一殺！殺！殺！》：改編、演員
- 2006 《他鄉》：編導演
- 2007 《忿怒》（獨奏版）：改編、導演
- 《祕徑》：編劇
- 《希望之歌》：文字創作

《一百種回家的方法》	: 聲音演出
2008 《光・音》	: 文字創作
《忿怒》(雙重奏版)	: 改編、導演、演員
《我睡去》	: 編導

近年劇場經歷：

2005 「2005 孕育新世紀藝術家」計畫：「生活打擊樂的探索創造工作坊」統籌
《我係劍聖宮本武藏一殺！殺！殺！》改編、演員，兩廳院主辦「瘋狂精
英系列」演出節目之一

2006 中國文化大學「華岡藝術節」行政策劃
「《他鄉》演出籌劃，參與中國文化大學「角落藝術祭」演出

2007 《希望之歌》夢想社區戶外演出舞台監督

2008 《光・音》身聲演繹劇場十週年演出舞台監督
《忿怒》(雙重奏版) 演出籌劃，參與 2008 臺北藝穗節