

一簡述計畫內容

二關於 *Safe Places* 『安全地帶』與歐洲藝術家如何面對當代歐洲議題

三德國傳統大型劇院的僵化體系與轉型困難

四法國巴黎陽光劇團參訪經驗分享

附件簽證與法律問題經驗分享

【計畫內容】

此次我與德國新文本劇作家福克·李希特 Falk Richter 以及荷蘭編舞家阿努克·范·黛克 Anouk Van Dijk 這對創作夥伴於法蘭克福戲劇院的合作，緣起於 2010 年我在柏林參與的一次舞者甄選，當時我對於甄選時兩位創作者使用的手法和語彙感到興趣。隔年，他們邀請我參與製作，但我已計劃回台，所以彼此錯過。此次，因為前年舞蹈秋天邀請兩位來台，在台灣兩廳院的工作坊重逢，再度受邀以表演者身份參與他們在法蘭克福戲劇院的新計劃，考慮到回台灣已經五年多，創作與生活已經可以再借助新的刺激；另外我自己長久耕耘的創作計劃，舞蹈劇場『默默計劃』明年即將完成水源劇場的完整演出之前，有機會近距離參與、觀察兩位同是研究劇場與肢體跨域結合的前輩，如何訓練演員與舞者，如何發展融合兩種表演語言，並結合舞台各元素去完整一個創作，對我來說在現階段的發展上極有意義。

感謝海外藝遊的資助，讓我可以不必擔憂演出與演出之間收入的空窗期，以及來回歐洲的機票費用，並且讓我有機會來到巴黎，感受這一度引領歐陸的文化中心；另外，有機會近距離至陽光劇團擔任志工，一窺這個特立獨行於歐陸，充滿理想色彩的團隊如何運作，人與人之間如何相處，並透過訪談了解莫努虛金引導集體創作的過程。

【關於 *Safe Places* 『安全地帶』與歐洲藝術家如何面對當代歐洲議題】

福克·李希特 Falk Richter 在排練過程中曾經說過一句話：『書寫當下發生的事情，這就是我記錄歷史的方式。』

作為中生代文本創作的領頭羊，我認為李希特對於時代脈動的敏感度，當然，加上鋒利機敏的文筆，確實讓他站在了時代的風頭浪尖上。這幾年，屢屢出現在他的作品中的，是歐洲人對於自己的身份探問：『什麼是歐洲？』『什麼是歐洲人？』

這次的作品 *Safe Places*，中文暫譯做『安全地帶』，探討了身為一個當代歐洲人的兩難：一邊是身為一個歐洲人對於一路以來的追求道德、哲學、自由、藝術與人權的驕傲；另一邊是作為一個人，眼看著難民潮所帶來的混亂，無法抑制內心的厭煩和

恐懼，只想不顧一切的把門關上，管他什麼人權價值，我只是一個人，我想要一個跟過去一樣的生活，我要安全感。

這除了是李希特的議題，也是當代非常多歐陸創作者所要去面對的一個議題。有些人義憤填膺，有些人強作鎮定，有些人願意說出自己的為難，也有些人別過頭去，乾脆假裝自己不在現場，回到古典的浪漫主義裡去尋找溫床。但是整體來說歐陸創作者在政治議題上的反省，頗有傳統，語調上，相較台灣創作者的迂迴、隱晦、或是溫情，顯得更直接、直白、單刀直入。這樣的語調也許不是最有情調的，問多了，也覺得好像有些疲乏，失去新意；但是就如同李希特的書寫歷史的態度，面對瞬息萬變的世界，諸多細如髮絲的政治糾結，身為一個醒覺的歐陸知識份子，若想維持不逃避，似乎撞進去也是一種姿態。

Safe Places 作品在觀眾席燈還亮著時無預警開演，一陣燈光閃爍中，表演者從舞台後方綠色的山丘後面急竄出來，攀上斜排在空間中的一長排桌子上。人們驚慌逃竄，時而帶著警戒看著彼此，時而爭先恐後，長排的鐵桌如同邊界高牆，在靠近和跨越高強的同時，人們心存遲疑，一臉驚恐，推擠著面對未知。

一陣混亂過後，人群消失，四位演員坐在舞台最下緣的舞台上開始聊天，背景是科隆跨年群體性騷擾案之後，四位友人以既嚴肅又詼諧的態度站在女權與人權的角度，辯論邊界應不應該開放，以及科隆跨年案的影響……

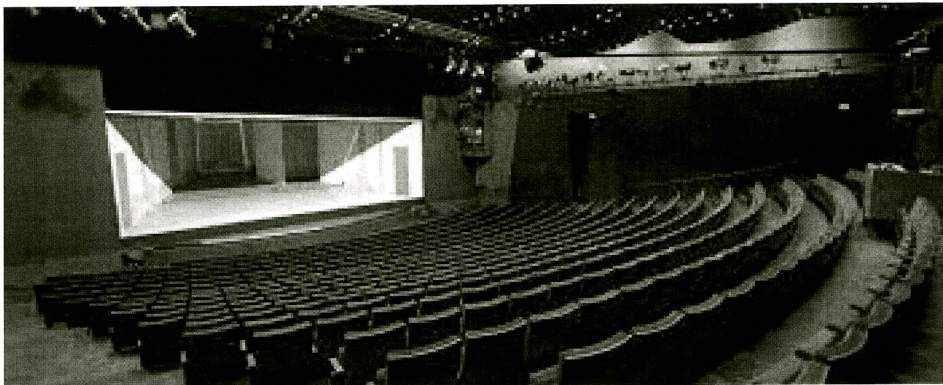


德國劇院體制以完整著稱，向來讓全世界劇場人嚮往羨慕。此次返回德國市立劇院體制，除了是應創作者邀請，對兩位創作者的藝術研究感到好奇，也在回台創作摸索台灣劇場生態及環境六年以後，再次回到歐洲去重新感受兩個截然不同的環境如何造就其藝術作品，影響作品生成與走向。走過美國、台灣、德國三地，對於重返歐陸的這次劇場體驗，有著不同於幾年前的體會。

【德國傳統大型劇院的僵化體系與轉型困難】

德國市立劇院基本上與其他政府公部門運作方式類似，專業分工極細，各司其職，劇院依級別補助以及所屬區域經濟狀況不同，規模會有些差異。

我所工作的法蘭克福劇院，是一個規模相當大的市立劇院，位於法蘭克福市中心，劇院對面就是城市地標歐元塔。多年前，這裡曾是著名編舞家威廉·佛賽斯(William Forsythe)長期工作的所在地。話劇院的舞台，曾首演過早期佛賽斯大部分的舞蹈作品。法蘭克福話劇院與歌劇院同屬法蘭克福劇院，歌劇院位於建築物後側，佔地比較大，話劇院位於前側，擁有超大舞台以及約 800 席觀眾席的中型劇場。



法蘭克福話劇院是一個以藝術總監主導的劇院，有專職演員（約 30 人），但沒有專職藝術家。所有藝術家都是簽約外聘的客席創作者。演出作品橫跨德國本土、歐陸及蘇聯的經典劇作，以及新創劇作，目前一季曰有 25 齣劇作首演，每季約有 30 齣作品每日輪番上演。現任藝術總監為 Oliver Reese。

<https://www.schauspiel frankfurt.de/>

一、以製作為本位的環境，大劇院力求票房，排練期較短，創作團隊在資源充足而集中的環境下，以作品爭取市民認同

Safe Places 整體製作期多久，很難計算，但可以想像要運轉這麼大的一個劇院，精密的計畫和計算是絕對需要的。Safe Places 是法蘭克福話劇院與劇作家/導演 Falk Richter 簽約的三部劇作中的一部，將李希特與范戴克的合作放在其中，試圖呈現出這位導演/劇作家各種不同形式面向的創作脈絡，也意圖為法蘭克福話劇院的觀眾帶來新的德語劇場元素。

法蘭克福話劇院這個舞台，在過去最令人印象深刻的，其實是舞蹈作品。美國編舞家威廉·佛賽斯 William Forsythe 在法蘭克福芭蕾舞團時期，曾以此為據點，在這個舞台上發表了早期膾炙人口、重新定義現代芭蕾舞語彙的作品。二十年間，發表了里程碑作品如：In the Middle, Somewhat Elevated 《在空中、懸浮著》、Limb's Thoery 《身體協奏曲》等。

特別在此提到佛賽斯，倒不是想要藉著他的名號來展現這個舞台的重要性。而是在首演過後的酒會中，以及在之後許多與德國觀眾接觸、談天的過程中，理解到德國市立劇院的「社區性」。在許多演後與觀眾交流的對話中，過去八零年代到 2000 年與佛賽斯一起長大的觀眾，會帶著過去從欣賞佛賽斯舞作中得到的經驗，以之來觀看、理解、和評價現在她/他所看的肢體作品。這些佛賽斯培養出來的舞蹈觀眾，在佛賽斯離開法蘭克福劇院體系多年、法蘭克福芭蕾舞團也隨後離開多年之後，仍然心心念念，以一種老朋友的方式，疼惜地回想著那些 good old days（美好舊時光）。所以當 Safe Places 多年之後再次引進舞者、編舞家，動態肢體回到法蘭克福話劇院的舞台上，這些話劇院的老觀眾們以一種感官再度被喚起的親切感歡迎了這個作品。



Safe Places 的排練期分為兩個階段，第一段三週，第二段六週。會這樣安排是因為中間遇到了劇院放暑假，總共九週的密集排練聽起來非常短，但在法蘭克福劇院來說，有別於當年劇院設有常駐藝術家的狀況，聽說現在九週算是長的，因為是肢體劇場的關係，兩位創作者似乎還特別爭取，一般劇作，排練期約莫是四週～六週左右。

因應這次製作需求所邀請、徵選的表演者，除去演員四人是法蘭克福戲劇院的演員，舞者七位，則是來自七個不同的國家，背景各異。而無論是演員還是舞者，大多數都是首次和兩位創作者一起工作。據我所知，只有其中一位後來兼任排練指導的舞者，是過去曾經有長期和編舞者合作的。九週的時間，光是編舞者手忙腳亂急著實踐她的想像，劇作家手忙腳亂試著完成寫作就花費大半的時間。兩位創作者光是整合彼此的想像和概念都來不及了。於是，舞者和演員到頭來並沒有太多時間謀合，而是採取分頭進行、各自發展，再想辦法以最省時和簡易的方式，將戲劇和舞蹈的部分結合。這種「有效率」的做法當然也可以反映出兩位創作者豐富的經驗值，但是無論是對創作者，或是表演者來說，這種“食譜”式的做法其實都蠻失去了探索和尋找的空間，也連相互理解、或是花時間形成一個足以相互信任的團隊的時間都沒有。



這個經驗出乎我意料，過去在卡塞爾劇院的工作，一個製作花上三個月不間斷的排練，屏除成果如何，編、演、戲劇顧問等等的團隊性卻還算是非常完整，對於主題

的探索和表演語彙上的鑽營，也看得出用心。此種落差也許來自於劇院行政製作結構的選擇。卡塞爾劇院設有舞蹈部門，藝術總監兼任主要編舞者，這個配置讓卡塞爾劇院比較類似，以國內來說，雲門舞集這樣的舞團，以創作者為主的專業舞、劇團，以創作者為主軸，相對能夠長期的去經營單一創作者的藝術視野。

而顯然德國各大劇院經營方法大有不同，以法蘭克福戲劇院來說，開放地由各處尋訪客席創作者在短期內完成新作，在經營上採取藝術總監/演員制，這樣的做法有點類似舞蹈領域內常見的 **Repertory company**，以台灣來說，類似舞蹈空間舞團，透過藝術總監不斷的四處找尋編創新點子、新血，來磨練團內的表演者，以求刺激觀眾的味蕾，增加票房吸引力。

但是經由訪談得知，法蘭克福戲劇院的作品，多數賞味期限並不是很長，幾個月乃至於半年就會因為票房開始疲軟而下檔。於是劇院必須一直推出新的製作，如此反覆達到收之平衡的結果。

而我個人在參與排練的過程中，其實蠻深刻的體會到，這樣的經營模式所帶來的一些負面影響：

（一）短期投資，創作者乃至於作品的市場壓力相對比較大，沒有機會、時間去培養觀眾的胃口。創作者或是作品一旦不被觀眾喜愛，就必須面臨下檔、不再被邀約的窘境，類似的壓力，讓客席創作者們比較容易下簡單、討喜的判斷，難以培養出具有突破性或前瞻性的作品。

（二）客席創作者的模式讓藝術家與表演者之間缺少團隊情誼，在製作方與表演者之間，主創者變成一個需要花時間融入團隊的外來者。但創作往往非常需要編演之間相互信任和完全投入，這個模式對於創作這進程，形成了相當程度的阻礙。試想，四到六週的排練其中間，要花多少時間創作者才能夠對於劇院、表演者、行政技術層面感到熟悉？對表演者來說，其實也是在要求每幾週就要對一位新來的創作者掏心掏肺從零開始去建立信任。對於任何人來說，即使對表演再熱情，也會開始形成某種「專業」模式來保護自己。最後難免，一年之中有碰到一個製作讓單一表演者可以全心投入的，也就算是不錯了，其餘的，就是求個及格就是。

（三）藝術總監在這樣的結構裡，成為了既掌握製作、也掌握藝術走向，毫無抗衡的權力集中者。所以除非這個人同時擁有市場能力、又能夠理解藝術創作的前瞻性可能與市場背道而馳，否則非常非常難以做出適切的判斷。在我的法蘭克福經驗裡，不得不說，除了官僚，我看到的還是官僚。

但還是必須要說，以李希特和范戴克兩位創作者的老道經驗，作品依舊是高朋滿座而且迴響熱烈。對我來說，**Safe Places** 比較像是兩位熟悉此結構的創作者，在明白

這個劇院與城市觀眾的慣性與脾胃的狀態之下，端出了盤一適合城市體質的料理，賓主盡歡。而至於這次的烹調經驗對於主廚們有沒有重要性，或是對於觀眾的身體健康有沒有幫助，倒是其次了。

這就是這樣的結構裡頭歷練出的藝術家以及作品。



二、短打快閃，劇院習慣性忽略首演後的作品品質

過去我也曾參與過卡塞爾劇院的演出，但因為編舞家本人就是劇院舞蹈部門的總監，所以似乎比較沒有這樣的感覺；這次在法蘭克福戲劇院的作品，因為劇院的策略是只有專職演員，創作者都是外聘，所以基本上導演編舞與設計在創作結束之後，就算是工作結束，大概首演後就會陸續離開，而作品接下來的維繫，就會交給常駐在劇院的導演助理負責。而令我訝異的是，演出通常五、六場為一個檔次，之後會有幾週，一個多月、乃至於數個月的休息，才會有下一個檔次的五至六場演出。而劇院為了省下排練經費，一個作品在一個多月未演出的情況之下，只會在演出當天下午有兩個小時的彩排時間，然後就直接上台。很多時候，演員還可以拒絕出席彩排，直接台上見。法蘭克福戲劇院是一個相對傳統，純粹呈現戲劇作品，很少接觸舞蹈作品的劇院；當舞者基於安全考量主動要求演出前有一個完整時段排練時，還會遭到狠狠拒絕，而當編舞助理試圖強硬要求時被告知：『你們簽了合約，就是要演出。』而作品本身在首演過後便不再成長，僅靠排練助理勉強維持演出運行，漸漸失去核心意識。

三、市場機制運作下的老機器，階級分明，舞者是最下層勞工

『劇院體制內，舞者就是地位最低的。』這個說法，我在卡塞爾劇院就聽說過。但因為卡塞爾劇院至少對於客席藝術家的待遇是一致的，領得也是穩定的月薪，看似沒有太大的爭議。但此次赴法蘭克福劇院，從一開始的合約上就明定表演者們不得討論薪資，否則以違約處理（後來證實德國法律早已明文禁止資方在工作合約加

註薪資保密條款)。而後來在舞者相互熟識的狀況之下，我才知道不熟悉德國劇院討價還價（對就是討價還價，negotiation. 經紀人制度）的不成文規則之下，身為其中算是資深的表演者，我得到的是最低薪資。這件事我曾寫信向劇院方反映，但得到回應出乎我意料的粗暴，並在信中直接了當的說，『你如不做，我確信我們可以找到別的辦法。』（意即舞者哪裡找沒有，你不要工作我可以找別人）

有趣的是，在台灣，我反而沒有這樣的經驗，尤其是新世代的表演藝術創作者，可能是因為經費永遠不足，總覺得自己虧待表演者，所以只能夠以最深切的，對人的關心和關注去做精神上的彌補。

我並不是在說，台灣這樣的環境，或是環境所造就的導、演關係叫做好，永遠壓榨表演藝術工作者、或是動之以情卻缺乏實質的報償當然非常地不好，但過去我們總以為更完整的政府補助結構以及更完整的市場機制百分之百對藝文發展是正面的影響，在經歷了這一場德國劇院的深度旅遊之後，我倒是對於無論是公務系統或是市場機制都產生了很大的不安全感。

是不是無論如何，表演者作為底層勞工、食物鏈最下層的這件事都很難以被改變？公家機關式的結構對藝術家來說是一種豢養還是支持？『市場』、『資本』藝術家推離主流世界這件事，對藝術家有沒有好處？如何在公家補助與市場機制以外，理出更合適於台灣這塊獨特藝文環境中，培育未來創作的土壤？藝文補助的走向，其實就是未來台灣藝文環境的長相。

從更宏觀的觀點來看，其實各種土壤都能夠培養出不同的藝術創作，亦即如果能夠以一個更全觀的視野去觀照一個環境與其藝術文化成績的的相關性，那麼能夠從美國那樣極端資本主義的空間環境裡生存下來的表演藝術、或是能夠在公部門層層的結構下游游刃有餘的創作者，其實都具備了呈現所處時地的條件。最怕的是，補助單位，或是單位所挑選出的藝文評審們，看不看得清楚台灣這個環境特質和潛在土壤在哪裡？

所以回頭來看台灣的補助機制、藝文生態，在一趟旅行之後，反而多了一層冷靜的平視之心。台灣因為獨特的歷史背景以及地理、政經條件，既框架也幫助形塑了各領域的表演藝術樣貌，無論是身處下游的表創位置，或是上游的補助單位，都應該重新以台灣島嶼條件去審視，台灣應該走向哪裡？並且各自站好自己所能夠發展的最佳位置，共同花時間去理出一套更能夠貼合台灣、具有獨特性，誠實的生態。這個位置，沒有可師法的對象，也應該跳脫以誰為師的內在自我框限。

因為真正好的藝術，以及藝文生態，是能夠反映其所處時空的藝術，它的樣貌，絕對是地區性的，而培養它長出的脈絡，也絕對是獨特的，不是世界性的。

【海外藝遊分享會一：旅行與創作】

對談時間：2017/3/11 地點：寶藏巖國際藝術村

與談人：余彥芳、曾彥婷

主持人：許雁婷



（附件）【旅歐台籍舞者的身份問題】

這個部分牽涉到的，是台灣作為一個非正常的國家的政治困境，層面複雜，也非我的專業，所以在此僅分享我自己的歷程：

出國前我依慣例在收到劇院合約之後自行進入長期簽證申請程序。首先德國在台協會的簽證申請非常不便利，通常上網預約的網站點進去，幾乎都是額滿，所以有經驗的簽證申請者其實都會半年前就開始行動。過程中，你必須不停地上網點擊網頁，一天、一週、甚至幾週、一個月地去碰運氣，看看會不會有一、兩個時段釋出。德國在台協會與另一個我過去因為留學關係比較常接觸的美國在台協會不同。美協雖然外面天天有人排隊，看似人潮擁擠而混亂，但是你知道他是在試著辦理盡量多的人次，回應在地赴美需求。德協位於 101 大樓內部，除了非常難預約以外，也給人一種束之高閣的距離感，即便是知道有更多人尚被拒之門外，走進德協辦公室，內部仍是寥寥數人在那裡等待，一切窗明几淨，氣定神閒。

當天我帶著文件，一早起床去赴那絕不能夠錯過的約（一錯過又是好幾星期等不

到一個預約時段)，進門輪到我面試，我拿出所有必備的文件，包括內容詳盡的合約，表明來歷，面試官翻了翻合約，露出狐疑的表情，挺客氣的跟我說：『你等等』，轉頭便拿著合約往裡走。她去了一陣，我看見她的同事都圍上來看我的合約。最後一群人把合約送去給主管。一陣子，面試官走出來，帶著我的合約和一張貼在封面上的黃色便條紙，說：『你不需要簽證。』

我錯愕，怎麼會有去工作不需要簽證的事？便條上潦草的手寫字，計算了我的『實際工作天數』，然後用德文寫上，90 天，不需簽證。

我尚待查證，多問了幾句，回答是斬釘截鐵地：『不，你不需要簽證』

百般無奈，我帶著所有文件離開了德協。

德協是對的嗎？不。當然是錯的，錯得離譜，他們根本對於計畫型的文化藝術工作合約完全陌生。

但更扯的事情在後面：

我回到家中，慌忙寫信到劇院，聯絡了製作部門，告知我的情況，製作組負責人回應說不可能，妳一定需要簽證，但你也許可以來德國再辦理，這不是常態，但過去劇院也曾有向外交部門請求過在當地辦理，可以使用『特例』的方式。

劇院是對的嗎？不，也是錯的，因為她不知道台灣是不正常的國家。

於是，這一切的因果，在我入境德國時開始大爆發。

首先我在入境海關時就被攔住，帶到小房間裡拘留了 1.5 個小時。幸好我一路狐疑不安，所以把所有簽證資料都帶在身上，包括德協主管隨手寫的黃色小便條。在海關警局裡，一度他們提到要把我遣返。資料一路往上傳，電話打來打去，最後我得到一個海關印章，他們跟我說，因為我確實文件齊備，被劇院雇用也是事實，回程機票也在三個月之內，所以這次通融我，但因為我沒有工作簽證按理已經違法，我的資料已經被輸入電腦，下次再有類似狀況，我會立即被遣返。

抵達隔天我就到劇院去說明狀況，當時製作組仍跟我說可以在當地申請，她們會幫我處理。但是開排第二天，我就被排練助理擋在門口，告知不能參與排練，要我馬上跟劇院聯繫。原來，因為台灣與德國沒有邦交，在德國沒有大使館，所以當別的國家的表演者可以透過管道在德國境內申請工作簽證時，台灣人不行。

這一切的問題讓我陷入一種極大的壓力。劇院施壓，李希特和范戴克也因為都是外聘，不敢為我說話。甚至在私下的談話中，儘管明知一切過程並不是因為我的疏失而造成，導演也一度透露不耐，不確定跟我繼續工作會不會拖累他的創作。

其實簽證事件爆發的前兩週，我都還是默默地出現在排練場，跟著上課、做練習。只是這一切都是遊走在法律邊緣，當時只要任何一個劇組裡的人去向官方單位告發，整個劇院都會惹上官司。但是法律歸法律，我作為一個表演者、劇院作為製作方、兩

位導演(李希特與范戴克)作為創作者,其實都希望我可以在場,製作壓力也還是在,所以除了編舞者盡量不大搭理我,不直接對我發號施令以外,基本上我都跟著其他舞者們上下班、作息。而因為我的簽證問題,其實當時我是沒有任何身份跟保險的,亦即是說,假使我在排練過程中受到任何職業傷害,也不會有任何保險給付。

第二週結束的週五,我接到來自劇院,關於我質疑合約薪資的回信,內容中使用了『你居然還敢來跟我談薪資』、『這年頭還真是怪事不斷』,以及『你知道因為你沒有完成你申請簽證的責任,我手下耗費了多少人力嗎?』,以及『既然這三週你沒有工作,那麼你的時薪還比所有表演者都高』等等語言,這位製作經理,甚至把他的回信轉寄給了周邊更多人,包括劇院藝術總監來告知眾人他對我的回覆。

我立即開始收拾行李,並且再次回信,表明薪資上問題發生在先,簽證問題發生在後,兩者不應該混為一談模糊焦點。另外再次聲明,我的簽證問題並非因為我沒有履行我的責任,而是因為德國在台協會誤判,加上劇院告知錯誤訊息所造成。劇院並非沒有責任...等等。我並且寫信告知兩位導演,因為我和劇院方的極大衝突,我將停止出現在排練場。

但問題是,合約在我手上,劇院方在第二週給了我一紙新的合約,於是繼續這份合約與否,決定在我簽或不簽,劇院方沒有選擇權。

而最後我選擇留下,選擇的期間我這在劇院宿舍裡,內心非常焦慮不安,有幾天晚上甚至夢見自己睡夢中被喊醒遣返,或是被送進法院。心靈強烈的煎熬著。

最後選擇留下,一是為了證明自己的價值、二是害怕放棄合約後血本無歸,再來,也是最重要的,利用這次機會,把德國劇場體制的各個面向,試圖體驗清楚。

選擇了留下,在完成作品的同時,我有機會去接觸到德國行政系統複雜、歷史悠久,但卻不見得有效率的一面,接觸到作為一個台灣人,假若選擇在異鄉發展,面對這個這個世界時,政治上弱勢的那一部份。更由此體會到,當全世界都在嚮往德國劇院體制,所有的演員、舞者,包括我自己,對她仰望,這一次的跨國合作,好巧不巧,解釋了德國劇院體制近年來不斷被更前衛的小劇場人士挑戰和批評的原因---他的強項,正巧也是他的弱項,他的穩固,以及他的毫無彈性,也是一體兩面。而真正值得仰望和尊敬的,其實是每一個拼盡全力,在異地他鄉,陌生而不友善的環境裡孜孜努力的個人。