

從祭儀到劇場

表演藝術的民間性與當代性

時間：2016.11.4

主持：龔卓軍／台南藝術大學藝術創作理論研究所專任副教授

主講：邱坤良／國立台北藝術大學劇本創作研究所教授

龔卓軍（以下簡稱「龔」）：我很榮幸為春之基金會策劃一系列「民藝論 X 當代藝術」講座，主要是出於我這幾年的一些疑惑，這個疑惑是說，當代藝術好像在尋找某種路徑回到民間，但是對「民間藝術」所涉及到的範圍，這陣子有一位美國人類學家 **James Clifford** 來台訪問，在他的理論裡面，提出博物館做為「接觸帶」（**contact zone**），不管是民族學博物館或藝術類博物館，什麼叫作接觸帶呢？

這樣的一個接觸帶對他而言，如果從民族誌的角度去思考的話，他是有一點超現實主義的，《日曜日式散步者》導演就在現場。這個超現實主義的意思就是說，不管當代藝術也好，或者民俗學研究，都太限制在一種很寫實主義式的一種史觀，或者說從印象派以來，一種非常直觀的一種史觀，好像我們所呈現的，不管是劇場，或者藝術，他在藝術的範疇裡面，一定是一種所謂的純粹的藝術，純粹藝術的這個概念難道不是從西方的歐洲的我們幫他看成一個地方的話，從歐洲這個地方，發展出來的一種有限的藝術的概念，另外一個部分，民族學的研究，通常也會把民俗這樣的儀式，作一個非常寫實主義式的，我們希望在任何時候，任何空間重新去再現。但是很多這樣的民俗脈絡不斷在演變，也有他歷史的脈絡，所以進到博物館、劇場，美術館其實是一個具有穿越性的時空，是這樣的一個接觸帶，所以對 **Clifford** 來講，在殖民的背景、在亞洲的背景下面，我們似乎更應該重新去思考，對我們來講，什麼叫藝術、劇場，什麼叫作一個美術館？他的時間空間的架構可以具有一個什麼樣子的超現實能量？從這樣一個特殊的時空裡面，散發出來。

這次的討論第一個想到在劇場界的就是邱老師，因為他在兩年前出版了一本書《劇場與道場，觀眾與信眾：臺灣戲劇與儀式論集》，今天這個劇場界能夠再談「觀眾席」，觀眾的位置究竟在哪裡？在傳統儀式也好，今天的美術館也好，劇場也好，觀眾席經常被實驗性的放到不同的位置上去，也可能進入到環境，也可能進入到包含劇場週邊這樣一個環境，我自己參加去年的韓國亞洲藝術殿堂

(Asian Cultural Center, ACC) 的開幕，他們其實就劇場的部分，裡面邀請的團隊就是蔡明亮與高俊宏，他們最令人感動的，也是韓國劇場工作人員最害怕的一幕，就是他們劇場的大門，連通到外面廣場的那個大門，被蔡明亮要求整個打開的那一剎那，為什麼？因為一打開的時候，劇場裡面的觀眾席跟劇場外面本來在散步、遛狗或者小孩子在玩的，突然面面相覷，所以，外面有一些觀眾就突然走進來，因為裡面有燈光，裡面有一堆人往外看，中間有一塊白布，是演員在演出，就是在那一剎那，劇場工作人員可能很想去售票，因為票蠻貴的，但蔡明亮說不行，一個好的導演，他應該是要重新去思考今天當代藝術怎麼去重新安置觀眾席的位置，但是在 ACC 的開幕，他跟今年在台中歌劇院開館儀式劇場《淨·水》這樣子的一個劇場，我覺得好像還是有一個差別，其中最大的差別我覺得就是邱老師在這邊，他所編導的整個在儀式在劇場之間，那麼中間所做的跨越性，在國內是首創，用 Clifford 的話來講，一般當代藝術常常用符號性的挪用，特別是視覺藝術裡面，放到他們作品裡面，可是另外一方面，民俗性的這個儀式又要求說，遵守嚴格的儀軌，但是如何從一個很深的民族誌研究基礎上面，那麼把這個儀式本身元素，原本的精神保持住，可是又能夠去轉化，成為一個當代的劇場，我覺得是相當困難的。

那在《淨·水》這個劇裡面，我們可以看到這可能跟最近戲曲中心開幕的跳鍾馗，整個脈絡、思考方法論是完完全全不一樣的基礎。單純的挪用，跟很嚴格的去遵守民間宗教的儀軌，難道只有這兩種選項嗎？我想應該不只有這樣子，所以我們今天很高興請到邱老師來為我們整個系列「民藝論 X 當代藝術」這樣的題目做開場，那接下來的兩場，第二場是林保堯老師，他會從繪畫儀式的層面重新去談什麼叫做藝術第三場就是蕭瓊瑞老師他們從民藝論的角度重新去思考當代藝術我們是不是有這樣的一個可能性勇敢去打破西方藝術史所規定下來的藝術這個概念，重新去思考什麼叫藝術？什麼叫為我們的藝術？延展到他者世界格局下面的一個新藝術概念，我想這是我們這樣系列規劃的用意，

邱坤良（以下簡稱「邱」）：今天的議題可以說很傳統，也可以說很現代，講的是傳統裡面的實驗性與當代性，談的主要是表演藝術。表演藝術聽起來很時髦、很夯，可是仔細分析，不管音樂、舞蹈、戲劇，都有傳統與現代、東方與西方、有階級性等等，彼此是有些不同的。東方國家（如中國）表演藝術的傳統基本上都分上層（宮廷、文人）、下層（庶民大眾）兩個脈絡，十九世紀末、二十世紀初西方的表演藝術傳到中國、日本和台灣來，被當作現代文藝／藝

文，傳統的表演藝術相對守舊、封建，也成為被現代藝文界視為改革的對象。

屬於庶民大眾的表演，基本上是非常底層的一種社會活動，而且常被官府所限制的，宮廷有劇場、音樂、表演活動，士大夫也有文人家班，也有堂會和茶樓戲園的演出，民間的表演在官府眼中是一種陋俗，就很受限制，職業演員的地位很低。現代人對表演藝術的觀念當然很不一樣，東方 / 西方、傳統 / 現代的分際也不像以往那麼明顯，傳統的一些元素與現代的結合。

本地人演出的戲劇之外，在台灣外國人的表演，外國團體來台灣巡迴演出，都屬於台灣戲劇史的範疇。日治時期包括松井須磨子、島村抱月藝術座在內的若干日本表演團體來台，對本地戲劇產生互動與影響。1920 年代台灣「新劇運動」剛萌芽時，伴隨台灣民族及文化運動而展開，配合文化協會活動，提昇台灣人「文化向上」，除了台灣人的新劇運動，在台灣的日本人也沒有缺席，台北高校日本學生以及日本人劇團，他們受小山內薰築地小劇場影響，演出西方經典作品，開闢台灣現代戲劇的新風貌。

從劇場來思考空間性，不管你從哪裡來，你的戲劇在哪邊完成，在台灣演出就有意義。譬如說我們現在演一齣莎士比亞的戲劇，可能是台中、台南或北藝大的劇團演出的，你很難講說它是英國戲劇，因為所有參與的人的演出動機、經費籌措、演出影響等等，這完全變成在地關係，演出也成為台灣戲劇。

在台灣發生的都是台灣戲劇，但是有本末之分，也就是說在台灣本地人做的戲劇還是主流，外來的或在台灣的外國人做的戲劇，基本上能相互激盪，帶給台灣戲劇更多的養分。

我們對於表演藝術的概念是廣泛、很有包容力的。我們來看幾張照片。

這一張是我在 1998 年為文建會做的「民間藝術新環境」，就是把古蹟、寺廟跟表演藝術結合：我們演出的地點是宜蘭林氏家廟和蘆洲保和宮。照片看到的是保和宮的部分。保和宮前面隔著馬路有一個固定戲台，形制與一般傳統戲台相同，在上面的演出，基本上像是祭台上的科儀表演，高高在上，觀眾看戲得伸長脖子，我不用這個戲臺，改在寺廟內正殿搭台，演員在藻井表演，四周石階作觀眾席，寺廟大門緊閉，僅兩側邊門供演員進出。另外，保和宮中央鋪平台

作演出之一，我們那時選了一齣《陳三五娘》，劇情很長，只選了〈賞燈〉這一折，劇情講了元宵節時陳三與五娘在燈會相遇，互相愛慕對方，後來歷經很多阻撓。演出時，陳三與五娘，以及林大、李姐等人分別出場報家門，述明行止之後，從側門出廟內，走上廟前平台，面對廣場，此時原來安排在蘆州市區邊境演出的百戲隊伍，正巧碰上，也就是說，我們同時有一群表演者，他們在大街小巷遊行，遊行到保和宮前面的時候，原來在廟內演出的陳三五娘等人正好出來看燈會的百戲表演，眼前的百戲隊伍霎那間融入劇情。

我們常常會以為傳統戲曲表演有一定的規範、一定的禁忌比如說不能夠用實物上場。劇院裡面的發展確實是這樣子，包括元朝以後的雜劇。念過中國戲劇史就知道，元雜劇的系統跟宋元南戲(戲文)系統略有不同，非常民間性，我們看很多傳統表演是非常現代的，他的空間也是非常開放的。

可以拿目連戲做例子。目連戲的宗教儀式重，卻又常常打破時間空間的型式、舞台之外，前面的廣場、聚落的民宅、寺廟都可能成為演出場景。以 1993 年在四川綿陽市看到的目連戲來講，戲台是戲樓建築，表演區對面五十尺處有一個平台，中間是觀眾席，其中，演出〈劉氏出嫁〉時，扮演目連母親娘家的人是附近村裡的大戶人家，迎親隊伍於是便會走過街道、穿越觀眾席，到了新娘居處後，會有儀式與歌舞，差不多就是一場婚俗表演，裡面除了有幾位是演員飾演，其餘就由大戶人家的成員參與，之後再迎娶回來，這空間完全打散掉了。

〈劉氏出嫁〉演出時，舞台前擺了一桌一桌，觀眾此時也是參與婚禮的賓客，新郎新娘還會下至觀眾席敬酒。後來傳相歸天，請大僧做法事，這個寺廟也在外面，舞台虛實交織，生活、儀式、想像的結合在一起。有些地方的目連戲在劉氏生下目連之後，僕人回娘家報喜，小舅子送禮物來到舞台上，經過觀眾席的時候，觀眾還能為兒童的禮物挑三揀四，像這種很生活的表演，在傳統裡面經常會用到。

在台灣民間的表演很有機動性，常見的大概有三種方式，一種就是遊行表演，常講的「出陣」，一種是擺場（或作「排場」），表演者圍成一圈，另外一種也是最隆重的，「登台」演戲，這三種表演型式常是合在一起的，子弟團演出前常要參加出陣，有時候要做排場，比較生活化、自由化。子弟團出外演出，要先拜會當地的子弟館，等到演出的時候，地方子弟可能會來捧場，在演出當中用整

個傳統樂隊，浩浩蕩蕩地來到戲台前面，戲台上的表演暫停，臺上後場成員與戲臺前來捧場的子弟，吹奏相同的曲牌，兩相附和。這種表演型式，從劇場來講這就斷掉了，這怎麼演，但他們那種生活性就在這個地方，現代小型劇團可能就從此發展前衛的演出型式。

我們今晚的投影中也有一個劇團演員運用正在演出的戲院空間進行婚禮的例子，以往台灣許多劇團在各地戲院做內台巡迴演出，通常每一個地方都演十天，觀眾進去要買票的，這種表演有歌仔戲、新劇、歌舞、特技團等等，資深新劇演員汪白（1933~）就是在戲院裡完成終身大事。新娘娘家在土庫，當汪白所屬的「大台灣」劇團巡迴到斗南時，在劇團同事的協助下，先在戲院大門張燈結綵，寫著「天作之合」，舞台佈置成新郎家裡的廳堂，新郎盛裝祭拜祖先神明後，在劇團樂隊前導下，坐著「黑頭」禮車浩浩蕩蕩到土庫女方家裡迎接新娘，在市區遊街之後回到戲院，在舞台上祭拜天地、祖先，完成婚禮。

傳統的戲曲音樂、樂團，穿著比較基層的服飾，敲鑼打鼓、吹著南管、北管等，可是 20 世紀，西洋音樂傳到台灣來的時候，除了上層的醫生、有錢人或者是教會以外，民間的子弟團很快把西樂引用過來，所以子弟團本身，傳統漢樂部之外，還有西樂部，這是完全西洋樂器的編制。

以前我帶學生至台北的靈安社學北管，社長是撒隆巴斯公司的老闆，他本身是參加靈安社西樂隊，吹薩克斯風，而不是吹胡琴、打鼓的，都是民間文化裡面的一個很特別的組合。

接下來要講的是，為台中歌劇院所做的儀式開場《淨·水》，我的思考完全以當地劇場表演的環境、周圍建築物的空間景觀來做考量，在決定要做何種型式的演出。台中歌劇院是伊東豐雄很重要的設計，號稱是世界第九大地標，建物的曲牆流水跟一般劇院是不一樣的，很少有牆面是平的，旁邊都是高樓大廈，因為歌劇院本身是在台中七期重劃區，土地已經不曉得被炒作多少次了，景觀變成一個很奇怪的現象，旁邊都是三十幾層樓的高樓，歌劇院地上六層地下兩層，八層照理說也行，但相較之下，它就像一個坑洞一樣，這在全世界的劇場裡面，大概也很難看到這樣的例子，濱海的雪梨歌劇院視野非常壯觀，古老城市的劇院，如巴黎歌劇院，古典的劇院外觀建築，與周遭是可以協調的，再看我們的兩廳院係宮殿式的建築風格，因為旁邊都是低樓層的，兩廳院建築顯得

雄偉。又如衛武營文化園區建於公園內，周邊景觀不會有台中歌劇院這樣很奇怪的現象。

歌劇院的開幕儀式意義有三，一昭告天下，台中的歌劇院要啟用了；二與中部文化傳統建立連結意象；三驅除劇院內外空間邪煞。

在執行的過程中，也碰到一些問題，譬如說，空間的確不適合做儀式劇場，如果直接把廟會那一套擺在那邊會很難看，有一些東西就由台中藝術家來做，用現代的裝置藝術呈現，而不是用傳統的方式。

覺得比較可惜的是說，歌劇院周圍的環境應該要怎樣配合？如果是傳統廟會的話，每一戶人家都會參與和配合，但現代人不一樣，三十幾層高樓，居民只願意居高臨下的觀看，只有「理性與感性」這棟高樓願意懸掛我們的藝術家設計的彩布，與歌劇院相互呼應。歌劇院前有藝術家楊偉林、姜樂靜、蔡根、陳奕彰與新台灣壁畫隊的儀式性祈福驅邪視覺裝置，驅除邪煞儀式以人裝扮神鬼的表演為主，觀眾一目了然，對大部分人來說，寧可信其有，我的想法是說，寧可信其有的概念當然可以，但如何轉變成儀式性的表演仍是最重要的。在整個儀式結構部分，我運用了民間建醮的概念，包括豎燈篙，這是一個地方在建醮的時候，通常在一年前，會者更早，就會豎燈篙，目的是要招引天神地祇及孤魂野鬼享用豐盛的美食，道場還會有超渡，之後再以「跳鍾馗」儀式請孤魂野鬼離開陽間。

作醮是全聚落都參與，歌劇院當然沒辦法作醮，現代環境不一樣，怎麼樣用空間？

在台中七期重劃區的歌劇院與台中城市史因緣不深，藉開幕儀式建立它與周圍環境的文化脈絡，包括前往台中主要河川之一綠川取水過來，注入歌劇院前噴水池裡面。

早期的跳鍾馗大家都不敢看，以前矮房子比較多，地勢空曠，令人感覺到處都有鬼，每家每戶都把大門關起來。從這種習俗可看出表演藝術有時候避免觀眾的。

現代高樓大廈那麼多，陽氣那麼重，還有什麼鬼？做《淨·水》的時候，就出

現鬼魂要怎麼處理的討論，我基本上是把牠做成台灣史的人物群像，也就是說，一般的跳鍾馗趕鬼，鬼是無形的，在哪裡你並不知道，以前在現場的人為了不被鬼認出來，大家不敢講話，現代的生活環境完全不一樣，鬼不可怕，人比鬼可怕，那鬼算什麼？因此，我們鬼的形象，就用台灣歷史上曾經出現過的人物，如荷蘭商人、英國傳教士、台籍日本兵，義賊廖添丁，藝旦、退伍老兵、女學生，用幾十個人物來代表台灣島上面曾經生活過的某些族群，超越時空的代表性人物。這方面何曉玫的編舞是最辛苦的，做服裝設計的黃文英、音樂設計張之愷也是一樣。

整個儀式的推演我是這樣分的，戶外廣場有超渡儀式，屬於道場，真正道教科儀由道士來做。你真的要趕鬼，要讓人家認為是玩真的，否則我說我要趕鬼，有誰相信？所以這部份我們就請真的道士，有沒有效不知道，但民間傳統就是這樣子，讓他來演。

外面就比較放任、尊重道教的演法，進入歌劇院內部，我們就視為當代劇場的表演。除了道士扮演的鍾馗，還有一個由舞者扮演的鍾馗，是以前在太陽馬戲團待過的張逸軍，他身邊的兩個隨從，皆由舞者扮演，他們並沒有打扮的很傳統，為了「取信」觀眾，我們還設計一個儀式橋段是道長會把法力象徵性傳給現代鍾馗的，在兩個非洲鼓的樂手引導下，他們進入歌劇院，包括大廳、大劇場中劇場小劇場在內的主要空間，把想像中的「髒」東西趕走。

道場的鍾馗與舞者鍾馗和隨從，一路從大廳、大小劇場，追趕幽魂，最後的小劇場照明只用燭光、沒有燈光，幽魂一個一個踏上舞台，代表超越、升天之意，而後舞台上的自動門打開，坐在小劇場裡的觀眾，可以見到坐在戶外劇場的觀眾，互相對看。像這類的劇場效果，有一部分是根據我們的創作經驗，取捨傳統、民間儀式。

表演藝術跟視覺的工藝的，基本上有相同之處，例如呼應時代環境而有當代性，但是也有些不同，視覺的工藝作品完成之後，可以放五百年一千年，但表演以人為主角，要不斷要有人能演出，方能保持傳統，也就是要不斷有新的人加入，傳統的價值雖然有不同的區隔與概念，他的根本應該一直保存，再允許不同時空其他創作的嘗試，這應該是傳統表演價值之所在。我們剛講的那種與傳統有關的概念事實上是給現代藝術家參考。

龔：非常感謝邱老師精彩的演講與介紹，首先從目連戲開始，就打破我們現在對劇場的想像，跟概念，剛才前面討論目連戲的戲曲概念就把一般民間的生活跟祭祀跟表演三個元素放在一起，也就是讓劇場這個空間，他跟生活舞台儀式本身有一個複雜的連結，但是在台灣的一般演出裡面，待會可能也要向各位請教提問，一般在實驗劇場裡面，這樣子能夠做到的並不多，所以這次在《淨·水》的演出裡面，我覺得因為如果就分析來講，他有很多層面的接觸帶，當代性的概念，除了在編導裡面，他其實有不同的道教、道場派別同時參與演出。

另外是儀式的脈絡的這些道長，宗教方面的道場的人來到表演場地跟表演者進行相互接觸，那同時在視覺裝置藝術方面，像姜樂靜是建築師，薛保瑕蔡根陳奕彰是視覺藝術的，當代藝術會很簡單區分他們是視覺藝術家，可是今天他們在劇場裡面也跟做表演的做儀式的這樣背景的人能夠做一個相互的接觸，變成比較有整體性的思考。

最後剛才邱老師也提到說整個展演的過程從八月初到八月底也跟整個社區民眾嘗試做很多不同方面的接觸，包含跟環境的接觸，所以接觸帶這個概念來講，整個這樣子的歷程跟表演的過程我們說其實是有某一種巴代耶在 20、30 年代談到的這個超現實主義的概念，超現實主義式的民族誌，他對環境儀式也好，台中歌劇院發生的場域，他作為開始要開幕要開門的這樣一個命運的開端他要做些什麼，這時候，作為劇場的編導他要下一個決定，就是整體而言他要怎麼去做這個醮，這當然就會跟我自己有限的了解裡面，像林麗珍做的舞蹈劇場裡面的醮和方法論上面是完全不一樣的概念，我覺得在今天，因為就視覺藝術界來講，我自己也很關切說新台灣視覺壁畫對在裡面的角色是什麼，那薛保瑕老師、蔡根、姜樂靜、陳奕彰，這些視覺藝術界的人在這裡面扮演一個什麼角色，已經不是傳統說我只是找你來做一個裝置性的藝術，這裡面是每個人的位置，好像取代了傳統道場的裝置位置給予他當下新的意義，

可是在邱老師的一篇文章裡面提到說，好像邱老師這樣形容過，這樣開幕、開門是在一種「關口」(crisis)的狀態，其實是某一種危機，當然這後面還有一些延續，真正開幕之後又引發了誰有上台誰沒上台的爭議，雖然已經趨過魔了，可是還有一些東西沒有弄得很乾淨。

所以在七期重劃區這樣一個設置這樣一個歌劇院，如果說他是一個危機的情境怎麼去面對這樣的事情，我覺得方法論上面是值得去討論的。

因為這個我剛才才問邱老師這樣的問題，這是屬於一個特定場址的究竟是為了台中歌劇院而有這樣整體的思考，或者說這裡面包含更深層的方法論，一種當代劇場的態度，因為這裡面的配置太複雜了，複雜到一年多的準備能夠做到這樣一個準備除了視覺裝置當然包含何曉玫的舞蹈、黃文英的服裝，剛才談到張逸軍的跳鍾馗等等，當代幽魂的這樣一個整個舞蹈跟觀眾的引導，甚至在細部的部分，觀眾的引導也不是用擴音器跟麥克風，他是由工作人員由某一些手勢，動作扇子去引導觀眾錢進的這樣的一個方向。

我是對這部分非常好奇，因為這個好像已經不是基於任何模仿，模仿任何一方面的現實或是再現，他是很多方面的這種儀式跟表演，視覺跟展演，展演跟一般觀眾很複雜的接觸，人跟人人跟物人跟環境的接觸，我今天想從這個點上面提出這樣一個問題，就視覺藝術語言來講這是針對特定場址所做的一個「環境劇場」，這在 2000 年邱老師在北藝大做「亞太傳統藝術論壇」就找了日本能劇印度的卡達卡里（Kathakali）等在露天劇場裡面演出，我們知道什麼叫做環境劇場，可是這個一定程度好像又超過環境劇場的概念。

所以如何從當代的角度來思考這樣的問題，我覺得這個例子是很少的，也許我看得還不夠，所以我先提出一個這樣子的問題，他是一個方法論呢？還是只是一個特定場址在這邊針對台中歌劇院的狀況去進行一種思考？那麼是一個臨時的組裝，還是說這個臨時組裝有他方法論的這個就是根本的一個思路存在，這是我想做的一個初步的提問，那我們是不是先開放大家能夠提一些不同的問題，因為從剛才到現在邱老師也談很多方面的問題，歡迎大家從各方面因為這個我們如果聚焦在淨水的話，他其實涉及到很多不同的層面，不只是一個很簡單的鏡框式裡面的劇場演出，怎麼去思考，如果我們把《淨·水》當成一個問題場域，我希望大家可以從這方面提出你的想法或者提出更多問題我們先開放一輪的提問，請大家提問。

觀眾提問一：台中歌劇院的《淨·水》儀式劇場，表演藝術的民間性、當代性，日後適不適合用在衛武營的表演藝術中心的開幕？為什麼？

邱：龔老師剛提到「關口」(crisis)，我們一般做儀式，從 20 世紀初期開始，范吉內普 (Van Gennep) 所提出的通過儀式 (Rites of passage) 意即一個人從出生到死亡，中間有很多關口，也是個危機，要有一些儀式的角色轉換，譬如當一個人死亡時，家族與社會關係都會隨之改變，很多學者都知道儀式很重要，它的功能論絕對是可以理解，重點在於你要做什麼樣的儀式表演呢？

無垢舞蹈劇場是把整個醮搬到舞台上，這又是另外一種做法，但是我覺得有一個東西很重要，就是你創作的時空背景，他那時候的確令大家驚豔，如果以後的作品再用相同手法，效果就很難說了。

在歌劇院跟在衛武營執行有什麼不一樣，我沒有想到那麼多，一部分來自我的經驗，每個地方都會不一樣。我在 1982 年為文建會做民間劇場，那時民間的東西已經開始逐漸受重視，可是它真正好看的地方在哪裡？或者要呈現什麼，需做一個規劃，場地找了半天，最後在青年公園，場地不是非常好，但是效果還不錯，要不然文建會不會一直辦下去，我辦完第一年後，就出國了，請曾永義教授接手，雖然表演的內容有增加減少，但走的是同樣的類型。要是我繼續做或許我就不一樣，大概會有不同的想像。

劇場在中部、南部經營會有點困難，不像台北兩廳院已經做那麼久了，觀眾基礎穩固，台北觀眾可以說是全世界最好的觀眾之一，中、南部就不知道。做為國家級的表演場所，節目是要有一定的質量，但還是要扶植在地團體。衛武營藝術中心準備動工興建時，我在文建會，擬定五年觀眾培養與地方劇團扶植計畫，即便有這種計畫，要推動也不容易，因為涉及太多問題，何況是台中連這個配套計畫都沒有，對很多官員來講，重大工程在手上興建、落成、剪綵就成功了，可是你稍微有一點概念就知道，落成、剪綵後才是問題的開始。

龔：我想邱老師是很創作性的思考，我問的這個問題，我就自己回答。用我的詮釋，他是比較創作性的，對我來講是比較事件的思考，因為事件要跟場所時間整個歷史背景連結在一起，所以就邱老師剛才所提到的，對儀式的這個功能論角度來講，他似乎包持一個創作者的距離，儀式不只是一種功能，也就是說儀式對他來講他還包含了一種創作性，你要讓他真正成為某一事件，所以要讓很多人在這過程當中真正達到一種接觸，然後有些能量釋放出來，這個是我自己問自己回答。

第二個是說在坐有沒有台中人，我想接下來我們就開放第二輪的問題。

觀眾提問二：為什麼是取用豎燈篙、請水、敕水禁壇、跳鍾馗、收命魔、跳嘉禮？在道教的科儀裡頭，不是全部取用，有一定的儀軌，他取用一些比較特別的？細節再請邱老師說明。從祭儀到劇場的轉接、接觸，那些被請來做儀式的道長，他們是怎麼看待這樣的事件？他們有什麼樣的觀點在看待這樣的演出？不知道邱老師跟他們談及這樣一個活動的時候，他們有沒有提到他們在乎什麼？祭儀從事者對把祭儀搬到展演裡頭，他們在乎的是什麼？有在乎我想可能就是接觸帶可能會產生的一些關鍵字，他們會不會不在乎？顯然他們把他當成不是儀式，沒有神力？

在一個儀式跟劇場的融合介面裡面，做為創作者，除了邱老師剛提到的空間，還有一個很重要的就是觀眾，觀眾所體驗、參與的，儀式本身要引動他的部分，跟看展演也是不一樣的，可是在這樣一個《淨水》場合裡面，我不知道邱老師有沒有觀察到？或是你原本設定來參加的民眾，是不是裡面有分成民眾和觀眾這樣兩種不一樣的定位？民眾與觀眾裡面你期望他們帶有什麼情感連結、經驗、知識體驗回去？我會這樣問是說因為台灣歌劇院實在太華麗了，我記得邱老師之前在，參與都是藝術學院的學生，如果我沒有理解錯的話，沒有一個藝術學院敢把那次當成一次演出？他們是當成一次拜拜？他們是非常戒慎恐懼的，他們很怕驚擾，非做錯很多儀式的事情，可是在台灣歌劇院這麼華麗的開幕場合，觀眾是如何參與？

邱：我個人對道教科儀有些經驗，加上年紀愈來愈大，與道長之間互相溝通較無礙。我從年輕接觸民間表演儀式祭典，看到它的改變，比如說傳統作醮是非常嚴密的過程，區域裡面的居民會吃素，整個豎燈篙、封山禁水、丁口錢等習俗大家都會遵守，在以前傳統作醮期間你看不到雞鴨魚肉，但現在有很多超商，還有外地來觀光的，已經沒辦法像過去規範，這個是隨著現代生活的改變。

同樣我也認識很多道士，有的會便宜行事吃葷，有些表面上要求很嚴謹，女性不可以進去道場裡面，男性進去則要把身上皮革東西丟掉，但有些道長碰到熟人時，又沒關係，好像沒有絕對，我們在規劃的時候當然會請教他們的意見，

這樣可不可以，道長說可以我們就做，我們會尊重他的意見，有什麼樣的意見就跟他溝通，基本上他們也會尊重我們的意見。

民間表演有一句話說「順得主人意，便是好功夫」來演出的時候，主人要求什麼就盡量配合，當然有些細節有專業性，有時候我們不懂，就更應該信服遵守。

觀眾其實很多元，一個演出你要滿足每一個觀眾不可能，觀眾也有可能會對演出有不同意見和批評。我們把演出的儀式意義以及為什麼要這樣做先讓觀眾知道，讓觀眾進來後也可能與儀式概念帶著走。信眾、劇場觀眾，我覺得沒有辦法截然歸類，反而是道士的部分有很多可以討論，比如說就我們這次在歌劇院的演出來說，道士的部分有可以檢討的地方，因為涉及裝置、表演藝術範圍很廣，在歌劇院外面的道場部分，我們就尊重他們的傳統，加上地利性以及經費考量，敕水禁壇讓在地的道長擔綱，中部道教基本上跟北部是一樣，紅黑分得很清楚，紅的吉事收驚，黑的只辦喪禮，南部寶靈喜喪事都做；跳嘉禮則由高雄的道長來負責，依照民間演法，道長在最後功德圓滿時就站在台上一方面唱，另外一個道士就帶著面具扮演傀儡，歌劇院的戶外劇場跟小劇場間有一個兩層樓高的露台，我那時候請道士們站在那裡，後場則擺在觀眾席左側，我的判斷是，感覺有點像是幾個雕像在上面，呈現劇場內外、上下連成一氣的感覺。

龔：我是想起黃永松老師在做《漢聲》雜誌的時候，去採訪了一些師傅，分解性的去把工序一步一步拍下來，這時候他就拍到師父的功夫整個過程，這個部分剛開始很多師傅都覺得不耐煩，覺得很痛苦，但是後來漢聲在出來之後，其實有一些狀況，譬如在中國大陸有一種染布技術叫做「夾結」，他這樣的一個再現系統，其實拯救了原來的這樣一個工法，我剛這樣聽邱老師在說，我好像注意到，這個部分，好像導演的的位置與道長的關係，不管是在這個敕水禁壇或跳嘉禮，好像導演的的位置已經超越道長位置，甚至說邱老師說他抱怨他們，作為藝術家的劇場導演，開始說你們動作有問題、不好看、不到位，這裡面有某種批判性，覺得這個還可以再好一點，我覺得這個關係是有點有趣的倒轉，一般在講儀式劇場的時候，我們不可能說劇場導演再用傳統儀式裡面道長作為他的演員，所以我覺得這個關係是有趣的，這地方還可以再做討論。

第二個其實剛才邱老師還沒有比較清楚回答觀眾的問題，我們一般在說劇場在今天很多都是消費的，但是這裡面，我們把儀式帶進去，會不會有巴代耶所謂的「耗費」(expenditure)，耗費的意思是你已經在裡面是要投注某種整體性能量進去，超過了只是在消費一個事情，不是只是在消費一個物件，或是一個商品或是有限的經濟學，就總體經濟學來講，是不是有這樣一種劇場，跟儀式特別相關，連觀眾本身都要進入到過程裡面去，那麼被這樣的儀式，這樣的劇場帶著走，而不僅僅是一個消費，我想說像這樣子，我想問一個表面的問題，如果說要再做第二次的話，容易嗎？

整個預算除了開幕條件之外，這樣的編導，我在想消費耗費的問題，作為消費性的，這樣講可能沒有明確的指涉，但就是如果概念上區分說，有一種劇場是要讓觀眾不是只是非常客觀性的這樣的一種在觀眾席上面區隔性的來看一種景觀(spectacle)而是他自己是要跟著走，甚至是要被驅趕到不同的地方，甚至是要面對不同觀眾等等這樣的一個過程，我覺得觀眾在這裏面有不同的禁忌學？那這個問題先留給邱老師。

觀眾提問三：我想要請問，我們已經拿掉這場演出部份的神聖性，還有必要找真正神職人員來進行演出嗎？還是其實我們如果還有可能，是否可能找演員做這件事情就好？的確他們會去談中部動作比較不足的部分，這位道長其實有做一些妥協，他做了這些妥協之後他自己覺得可以，可是面對其他前輩的批判，還是不能理解，用我們的認知是，你今天在這場裡面用了真正的神職人員，對我們來說他就是一場真正的儀式，可是你又加了這些東西進去之後，我們來看又會覺得是不是有點不倫不類？這是比較多批判的聲音。

邱：歌劇院在開幕前後，附近有一些觀眾看到廣場前的裝置藝術，就開始批評說這樣不對、不好，這有點奇怪，因為建築物本身是固定的，任何一件裝置性視覺或表演，只是短時間的呈現，並不影響建築物本身及景觀，當然這也因為媒體針對歌劇院本身管理單位的意見，而會誇大這部分的問題。用道長來負責部分科儀是為了區分虛實之間，表演藝術家趕鬼，沒有什麼說服力，因此我們讓道長來扮演一定的角色，這個沒有什麼衝突，道長照他們的方式在做，表演當然就有一些需要溝通協調。

台灣在 1950、1960 年代之間，全台灣有數百個劇團，到處演出，劇團收入完全

靠票房，觀眾買一張票可能夾帶小孩，但基本上他們有看戲買票的概念，不像現在大家習慣免費觀賞，或者索取公關票。那個年代政府並沒有像現在那麼重視文化資產、視覺、表演藝術，而且有很多限制措施，娛樂稅抽很重，用台語演出的戲劇，規定公務人員不能去看，在這樣的環境下，民間戲劇反而能持續發展，後來因為大環境的改變，政府逐漸重視，為時已晚，我們可以想像，如果在民間戲劇自發性蓬勃發展的時候，政府像現在這麼重視，整個表演生態會很不一樣。

觀眾提問四：台中歌劇院開幕之後，在怎樣吸引觀眾方面，有出蠻多不太正面的新聞。看過影片後，我有一個感覺，台北現在因為過度開發的情形，反而比較沒有機會去做新的嘗試，我不曉得邱老師同不同意這樣的感受，反而是這樣一次因為台中歌劇院有開幕，邀請您去做這樣的儀式劇場，使得你有機會去做這樣子事情，換言之也就是說，那些比較沒有被開發的地方，他其實有比較多的潛力與機會？

第二個問題，剛剛您有提到，覺得從表演藝術的角度來看覺得某一些道長的姿勢沒有那麼好看，剛剛龔老師也提到《漢聲》雜誌，那我的問題是說，這些東西是我們有意識地去保存下來，所以我們後代人就可以看得到，那在我們現代人，事實上是很多都是十個道長裡面只有三個跳得好看，這些東西我們並沒有有系統的記錄，所以下一代接收到的資訊是篩選的過程。

邱：有些是概念上的問題，很多人都在做田野，我的學生一天到晚把下田野掛在嘴邊，我心裡在想，現在哪有什麼田野？田野是十七世紀大航海時代以降，西方帝國主義四處掠奪殖民地的經濟，有些傳教士傳教，要學當地的語言，到那邊以後沒馬上做調查研究或傳教，往往先住幾個月，讓居民習慣他們的存在，1960年代以前，在台灣做民間藝術的田野是比較辛苦的，因為處於威權時代，許多人擔心言多必失、禍從口出，不太敢接受陌生人的訪談，至劇團做他們的調查，可能也會害怕被拒絕，如何與報導人或訪談對象建立互信關係是十分重要的，光是如何做田野就是一大課題。1980年代以後，政府開始重視傳統藝術與民間文化，基本上是好的方向，但政策也產生不少後遺症，如分配資源不均的問題，年輕學者做田野調查相對輕鬆。

龔：我稍微回應一下剛剛篩選的問題，我個人的觀點，也就是剛邱老師提到他有一個歷史的過程，如果現在整個社會他本來就欠缺一個篩選機制的話，有沒有可能像這樣的劇場他反而是就是某一種最後的抵抗的空間，抵抗他完全的庸俗化、自我湮滅，這是一個可能性，第二個是說這樣的儀式劇場，比方說印尼的黑傘劇場，他也是作為一個儀式，可是就是這邊有一個方向問題，一個是說演員他變成儀式的某種神聖劇場的演員，這樣我們覺得是可以的，剛有個提問是說反過來是不行的，如果他原本是在神職人員脈絡下面，他來變成演員他是不行的，我覺得就邏輯上來講，這可能還需要再做一個辯證？為什麼？今天我們說也有報導劇場，他是真人他自己經驗的演出，在劇場裡面講自己的經驗，我會覺得在這邊是有沒有可能就當代的脈絡我們打開更多辯證的可能性，但是我這樣是盡我主持人的義務，就是說再多刺激一下觀眾。

觀眾提問五：這裡稍作補充。儀式專家他們也有在做示範演出的，但是他們在示範儀式演出當中，他們會在旁邊貼一張諸鬼神魔牌，因為他們相信他們所念的科儀文本，只要他們唸出來，就具有儀式的有效性，所以他們通常在進行示範的過程中，如果是照本宣科，他們會做這樣的動作。但是在這場當中，並沒有這樣的表示，所以才會在某些部落格臉書頁面上有些討論。另想請問老師，為什麼要安排兩個鍾馗？

邱：臺灣的道教很入世，道士的「神職」角色很具民間性，他們的科儀充滿表演性，許多道士都是戲曲子弟，精通前場的表演或後場的樂器，參與民間子弟團南北管演出，水準很高。本來儀式中確實一個鍾馗就夠了，但由戲班男演員或道士依傳統扮演與歌劇院淨水儀式的風格不太協調，如果由劇場演員扮演又不具說服力，所以純粹從視覺上考量，又要有真實性也要兼顧表演性，因此安排兩個鍾馗的角色。這次扮演鍾馗的道長是政大的碩士，本身也很有劇場表演潛力。最後一天天下大雨，擔心表演不能順利進行，我們寫了一張「風雨免朝」，風神雨神你今天不用來朝拜了，祭壇還是有他的隆重性，傳統的角色是，各種神祈都會來朝拜天尊。

觀眾提問六：這些視覺裝置藝術，除了儀式上的需要，他怎麼去產生空間的神聖感？畢竟台中歌劇院不像傳統廟宇是村莊神聖性的中心。

龔：這位朋友的意思是說，這個神聖性是，當代藝術這些語彙，在台中歌劇院

這樣子去置放進去，他是以什麼條件去構成這個神聖性，還是說邱老師並不是從神聖性的空間構造去思考？

邱：當初在跟視覺藝術家討論的時候，還是從作醮的空間思考，神聖性是當中最主要的核心，透過表演及視覺來呈現，最後的執行有沒有傳達到這樣的意象，可以接受檢驗。裝置的視覺意象也一直在改變，早期很多藝術家的裝置藝術會跟地方民俗衝突，這些差異會慢慢地互相謀合。

龔：我是知道說邱老師他有到台南去找過蘇育賢，應該是有做過這樣的努力，跟當代的視覺藝術家去做接觸，蘇育賢後來個人某些原因拒絕了，但這裡面他們構造了不只是視覺的表現，菜根老師處理中一中的學生，神聖性是由什麼條件構成？只是那個裝置本身，也許還需要別的條件，不知道邱老師如何思考這個部分。

剛邱老師也提到一個很重要的時間性的要素，雖然說就儀式概念來講是暫時性的、臨時性的，有一個時間過程的，不比整個硬體的建築物及其他環境條件，好像有一個永久性，但是可能這個就儀式的時間，他還是有一個階段，從請水、吉時、慶成包括搓湯圓活動，普渡踏境巡福，寒林宴到最後跳嘉禮，其實有一個月時間的進程，儀式時間的結構，如何可能去構造某一種劇場、道場中間的某一種當代神聖性的意涵，我們也許還可以從這個部分，在臨時性的場所進行有限時間的構造，如何去構造這個部分？這是一個不一樣的劇場概念。今天我們討論比較少的是時間歷程的結構，最後，我們雖然超過一點時間，還是請邱老師談一下，從時間、歷程角度，怎麼佈置這過程？

邱：整個時間的歷程可以舉 1991 年關渡元年出蘆入關為例，這個製作是一整年的，那個時候北藝大學生借蘆洲上課，1990 年的時候，正式的校舍蓋好了，學校要搬到關渡，因此我們做一個製作，我的設定是從宗教人類學的概念，一群人他們在固定的地方，生活在一起，久了以後多少出現一些問題，在某些時候，脫離環境，經過一個歷程，就如天主教徒的朝聖，經過身體的歷練，到最後達到整合。

我們讓學校的師生先參加大甲媽祖進香，不僅參加，而是扮演媽祖與前劇團演出「轎前戲」，媽祖的轎子在那裡停，你就要馬上演戲，這種傳統的方式，演出

時間不定，有時候清早，有時候晚上，我們結束大甲至新港之間的遶境進香之後，回到蘆洲，感謝當地的土地，並到保和宮、湧蓮寺演出，緊接著進入最後的〈出蘆入關〉，整個遊行隊伍很長，蘆洲當地父老與子弟團也動員幾十陣的神像、樂隊，送北藝大師生前進關渡。那時候大家全力配合，現在去找他們應該也不願意，他們一直走到關渡宮再到北藝大做最後的呈現，並請傀儡戲藝人跳鍾馗，那時候關渡校區還是非常荒涼的，跳鍾馗時候，一方面是參考傳統習俗，也有點故意戲弄，要大家嘴巴裡含一片榕樹葉，鍾馗在跳的時候，非常奇怪地，突然烏雲密布，狂風大作，很多北藝大的教職員、學生都還有印象，我不相信這是法力，因為氣候本來就是這樣子。

龔：我之前完全不知道北藝「出蘆入關」這個過程，剛剛聽最後這一段我覺得是相當精彩，因為這中間不只是一種形式上面的動員，包含跟大甲媽祖進香、遶境、轎前戲種種歷程，一直到地方演出，這個動員不是說學校裡面形式性的動員，整個劇場是已經把整個社區或是跟社區更遠的關係，拉近整個學校轉變遷移校址的歷程，我覺得相當不容易。

邱：我們跟著大甲媽祖進香來回七天，前後八天，去的時候吃素，回來時候吃葷，中間有一天到新港，我們學生就在新港早上五點，拜媽祖跟媽祖祝壽，奉天宮前面幾萬信徒都跪在地上，我們在上面「扮仙」，民眾有一個習慣是要「扮仙」保護家裡平安，他會來登記，學生的演出也被當作是神職的一部分，要不然他們「扮仙」怎麼會被相信？那種經驗也是蠻特別的，你也可以說在場的全部都是觀眾。頌詞這不是我們才有的，一般的劇團也是這樣子，我們做這個事情表示雖然不是劇團的人，但仍可以達到儀式性的功能。

龔：我想這就是觀眾席的概念完全改變，但似乎是在一個很長期的時間結構裡面才能達成，在概念上，要學生到那個位置，不是說我直接要去「扮仙」，是因為學校整個要改變了，那麼，以這樣某種導演的角色，讓他一步一步發聲到那個位置，他就自然產生一個新的演出的劇場這樣的一個概念，我覺得這是從目連戲、淨水、出蘆入關很高興最後這一段發生這樣一個對話，非常感謝邱老師今天精彩為我們做演講用力回答各位的問題給我們一個好的開場，我個人是很滿足，我們謝謝邱老師。