

林人中與洛楓的對談

洛楓：怎麼樣？

人中：好正式。

洛楓：很正式呀？對。你可以把它變得不正式的。因為其實他挺好玩的，就很可能的。那天可能我們最初的三十分鐘是跟他對談，然後還有十五分鐘就是觀眾裡面有甚麼問題呀，有甚麼感想，可能我們是挺想聽到觀眾怎麼看這個演出的，可以一起分享的，大概是這個樣子。其實昨天晚上有跟他聊天，聊天到你連那個節目也辦法去看。我今天看的時候，會多了一個角度是我們昨天晚上沒有談到的，性別，性別的情況。我剛剛看完以後，可是我現在也要熱身。所以現在我們是從感觀出發，沒有 critical sense。因為我發現有兩個有趣的地方。一個就是當舞者穿衣服跳的時候，跟他沒有穿衣服跳的時候，觀眾的反應很不同。其中有一個動作，我覺得很有趣你們的反應，就是他這樣。他穿衣服的時候你們會笑，他不穿衣服的時候沒人笑。那為甚麼呢？我是挺想知道這個感覺。因為好像對我來說，穿的衣服是一種文明，一個政治的東西。那個衣服就是一種規範，我們的社會不會容許你不穿衣服的，不穿衣服是犯法的嘛。所以衣服是一種文明，Civilization，或者是一種規矩，但你不穿衣服的時候，第一趟、第一個東西我們想到的是那種原始的東西。那為甚麼當穿衣服的時候我們會笑，不穿的時候不笑呢？在設計這個動作的時候，其實有沒有想到這種反應呢？沒有？第二個我的感覺，當他不穿衣服的時候，可能在最初表演那個體操的時候會覺得有點奇怪。然後慢慢後來發展的時候，我發現他好像不單是，中途我會想到性別，一會再會談。但到後面的時候，動作不是那麼性別的時候，因為前面有一些武生的動作，有些花旦的動作，就很性別的指涉。但後面的動作就發現，他身體慢慢變成一個雕塑，或怎麼說，不是 Human Body 或是對我來說，可能我是個女的。可能女的觀眾，男的觀眾看得可能不一樣。他不單是一個 human body，好像變成一個雕塑，很有趣。而且因為他有汗，光在上面打的時候，會有一種神聖的感覺。我會有這種 feelings。所以你在設計他穿衣服跟不穿衣服這兩個展示，應該有一個概念，對不對？可不可以分享？

人中：其實可能大部分問這個 nudity 的方法，可能大部分的問題會是為甚麼要脫衣服。但其實我的問法是為甚麼要穿衣服？所以如果從那「為甚麼要穿衣服」這個角度去問，你就會看到那到底他穿了甚麼。或者是他沒有穿衣服的時候，他身上又穿了甚麼。其實在這個短短的四十分鐘的表演裡，如果你們有 catch 到的話，其實有至少兩個 timelines。第一條 timeline 就是他穿著衣服的時候，那個時候大家覺得：反正你們要我玩遊戲嘛，健康操，所以也許你們沒發現到，他說：「My name is Wen-chung Lin. I am a dancer. This is a 20 Minutes for the 20th Century.」他先把這個標題講了一次。然後當他把衣服脫掉之後，他

講的是：「This is the 20 Minutes for the past 20 years of my dance practise.」然後這是一個 Circle。他做了一模一樣的東西，但是他只是做了一模一樣的東西其實，當我的設計就是說，沒有錯他重覆了一次，可是他到底重覆了甚麼？那對我來說，我在 construct 這一個結構的時候，我也不是想要，我其實不是用給答案的方式在編這個舞。我是用問問題的方式在編這個舞。所以，它是一連串的問題所組成的。因為對我來講這個 proposition 是一個 negotiation。就是我想問「為甚麼會這樣？」或者「這樣怎麼了？」

洛楓：對。我非常同意你說，因為，我不知道甚麼觀眾，我看到後面的時候，他不穿衣服變成一個雕塑的時候是最自然的。然後我去想他穿衣服的時候搞甚麼了？我會倒過來。就好像你說「為甚麼會穿衣服？」這個問題。為甚麼穿衣服的時候沒後面那種 Sublime。我不知道怎麼翻譯。雄宏，就是一個提昇。Sublime。我不知道這個英文怎麼翻成中文。那種感覺會有。這種 Ritual 的感覺。可是穿衣服的時候是沒有的，所以為甚麼這個動作我們會笑。我覺得我會這麼解釋。把後面的東西倒過來問前面的東西。我覺得這個感覺是我看一般的舞蹈沒有想到。譬如說，不穿衣服跳舞的，有很多作品會做，不會說只有這個作品會做。可是這個作品後面不穿衣服的時候，你解構了前面穿衣服的問題。所以變得我就會問到性別呢。那性別那個問題就是很奇妙，而且比較複雜。不能講得很清楚。因為他穿衣服的是男裝的衣服，大家一定會看得到。它不是裙子。我們 by culture social 做一個符號的。是一個男裝的衣服來的。很清楚。然後他不穿衣服當然是個 male body，然後他動作裡面大部分有很多都會有 masculine or feminine 的感覺。當然芭蕾舞可能男舞者都要跳那些動作，如果他是一個女的身體，譬如說我反向來想，譬如我們喜歡想個逆向思想，反向反過來。如果他是一個 female body 去做這一套動作的時候，我們的 spectacle 應該很不同。然後他有一些好像是京劇武生的動作，或是好像花旦的動作，或者譬如說花旦的動作，京劇武生的動作很順利成章去 present 一個 masculine 的 movement。可是當他做一些花旦的動作的時候，都多了一陣啊。一個是 male body perform 一個我們覺得十分 feminine 的，包括他的眼神。這個設計上面我會覺得挺有趣。怎麼說？這些動作，因為當然我們知道在中國的戲曲裡面 cross dressing 是非常普遍。花旦可能是男的，小生可以是女的。這個好像又回到一個我們傳統的根源裡面。花旦為甚麼會用男花旦，女小生是因為政治社會的發展知道。女的不能上台，就男來演呀怎麼樣。可是因為他演出的時候，第一上半部他是一個男裝的衣服，下半部當他沒有衣服的時候，我自己看後來他最像 feminine 的動作的時候，他的身體已經移位，移動，性別被移動。你在處理這個，因為昨天我們有談到，就是剛才你有提到，你去找亞洲的東西的時候，它不單是說外來的東西，譬如說亞洲地區：日本、台灣或者是印尼甚麼地方，發展她的 Modern Dance 是從西方來嘛。可是我們每個地區原來的傳統在文明經過很多時間的時候其實也在變形。你在處理這個上面，怎麼包含在中間？我不知道你明不明白我在提到，因為很多 Layer 在裡面。對，因為已經有一個西方跟東方一條橫線，一條直線就

是從遠古到現在。那中間一點，你抓哪裡呢？怎麼去抓它呢？或者是，有沒有想到你在 very beginning 就要都本來已經決定是一個男的舞者去，對不對？

人中：其實，在創作的過程中其實有很多性別的問題。因為很多舞蹈動作都有性別跟階級的問題。（洛楓：對對，還有階級。）但是回到最最最開始的時候，就是因為林文中剛好是個男的。就是如果林文中今天是個女的話，我也會跟「她」工作。可是為甚麼我講說林文中，是因為我在想這個作品的時候，我舉個例子好了。是當我剛說的那個 20，就是 Tino Sehgal 的那個原來的 piece 裡面，當他後來把這個 piece 的版權他 pass 給 Boris Charmatz 的時候，其實他是交給，可是因為 Boris Charmatz 他很忙，他不可能每次來都演這個 Solo，所以他一次 pass 給了三個舞者，都是男的。然後，所以每次他們不管是 Boris Charmatz 或是 Frank 的舞者，他們都在演那個 Solo 的 20 Minutes for the 20th Century 的時候。其實對我來講，我沒有看到甚麼 difference。然後，在這裡想要強調的 difference 是，當我想要做這個作品的時候，我要找誰的身體？我要找哪一個人？他身上的 material 可以做一個 Lexicon，然後來對話，來工作。對我來講是一件很重要的事。然後，我和文中蠻妙的就是，我們在 2012 年的時候，我曾經，呀，我們大概，我忘記十年前認識吧。然後我們到 2013 年的時候，那時候決定就是一齊做一個作品。然後，我其實不是 dancer。可能我看起來是。（哈哈）I know。然後我們就一齊工作了一個很怪的東西。然後也因為跟文中有一個實際上工作的經驗。我也把我的就是，因為我那個時候覺得說：「欸，文中，我們來做個 conceptual dance，我們來做個 concept art，那種比較 live art 的東西甚麼的。」因為文中身上的 material 是，他的 history 是 Chinese Folk，然後因為文中媽媽蔡麗華老師是在台灣的 grandmama，就是祖師奶，Grandma of Chinese Folk。然後，所以他身體有，他從小就有這樣的一個狀態，然後他去當了舞者嘛。那個所謂 becoming a dancer，你的身體要接受訓練就是芭蕾，然後學校裡面會教你甚麼 Merce Cunningham、Martha Graham。然後 depending on 有沒有老師會教，有時候還可以教一些譬如說 Limon 甚麼的不一定。然後，但是你就是在那個系統裡面去養成了那些 nourishment，或者是 ingredient 在一個人的身體身上。然後，文中他後來又去跟 Bill T. Jones 美國的一個 choreographer 工作了七年，然後他就決定，十年前吧 2008 年，他就決定回來台灣，然後找自己的身體。所以其實文中他有這樣一個過去的歷史，然後他想要從這些裡面去找到一個自己的身體的語言是甚麼。所以也因為看文中工作的時候，我們 2013 年合作的時候其實也是 base 在這樣的 notion 裡面開始去討論，那為甚麼身體要動？那要怎麼動？然後，我們怎樣樣動的時候，怎麼去跟那一些系統有 negotiation，就是去 negotiate，所以當我去想我要做這個作品的時候，自然我就想到，那我要跟文中來做這個。因為他身體的歷史跟材料可以在這個情境跟脈絡下對話。然後我曾經想過，我是一個女人的身體的時候，會跟現在這想子的想的非常不一樣。

洛楓：對。因為裡面性別還會牽涉到權力、詮釋權，就是歷史，對。因為在我們的討論一些性別的觀點裡面說，歷史就是男性掌握。所以 His story，就後來出現甚麼 Her story 的重寫歷史的那種觀點。當然我會覺得就是好像我剛才說，看到後面的時候，他的身體已經超越了作為一個 human body 的存在。因為對我的 spectatorship，看見是一個比較神聖化的一個物件。可能變成一個物件，我不知道怎麼說，是變成 objectify，變成一個物件我在看那個物件。這個可能就回到我們昨天提到，因為你的舞題中文是「在亞洲」，然後你的英文是「but Asian」。你也提到他者的問題，能不能跟觀眾分享你這個概念？這個概念挺好玩，關於到那個後殖民。我們面對那麼多的權力，或者人家幫我們說那麼多的歷史的過程裡面，我們怎麼看這種被言說的狀況？因為我在想香港跟台灣有很多在文化、歷史、政治上很多都很接近。（人中：Of course。）對，非常 multi-layer 的 colonization 現在還存在的。我們不停地給一個很大的國家很多的權力在控制，或者幫我們去講歷史，所以我就挺喜歡這個部分。你怎麼可以跟觀眾分享「在亞洲」、「but Asian」的這個概念？他者這個東西。

人中：首先我先講標題，就是一開始是很清楚就是英文標題，因為我就是 quote Tino Sehgal 的原標題，但是要有個 but 的這樣的一種 negotiation。那中文「在亞洲」是比較中心的一種處理。關於他者就是說，我這樣趕好了，就是 Tino Sehgal 或者 Boris Charmatz 他們在做這一個就是 history project 的時候，他不會特別強調「This is the German Perspective」、「This is British -」、「This is French Perspective」。他們不需要特別強調因為他們的「European-centric historical of dance」is 「The dance history of the world」。就是在他們的思想系統裡面，就算他們有 introspective，自己有 introspect，可是他們在做的時候其實很自然的就，我不用特別去 quoted 去說 European History。不用了，因為對他們來說就是世界舞蹈史。所以那個東西自然的就會連到甚麼是 otherness 嘛。Asia 是 otherness，在這樣的一個脈絡之下。那今天我要談論 Asia 的時候，其實想要把 Western 當作 otherness 來處理。所以你看到一個以林文中的，so you see a dancer's body, for example, Wen-chung's body, how a dancer's body in Asia has been embodied by this system。So then you see how he practise, learn and become this category or that style or this methodology or that technique, and in the progress of this choreography I wanted to test or present, or review the kind of ambiguous in between, the ambiguous area in between something and something else. So it is kind of a transformation, a series of transformation, transition and interpretation。比較像是這樣的過程。

洛楓：對，非常好。我希望，我不知道，我幫你解釋一點，幫你解釋給觀眾聽一點點。因為在這個西方的理論裡面，後殖民的論述裡面，我們說他者 Otherness 這個東西，其實這是

invented by Western。西方連她怎麼去看非西方的東西，對他們來說是他者。這個 Otherness 或者是主體，其實是西方的理論系統裡面。我們的亞洲地區，或者是東方沒有想這個 otherness 或者是主體客體的東西，我們哲學的那個思維不是這個樣子。因為最近這幾年譬如說台灣陳光興，他們有一個書甚麼亞洲作為一個方法也討論很多。Otherness 他者是 invented by 西方作為一個怎麼去看比他們低一層的、inferior 的、陌生的、不可解的、經濟能力文明程度比較低的，所以是包含一個價值判斷在裡面。人中他們要說要做的就要解構裡面的這個東西。如果我們給西方的強國覺得我們是 otherness 的話，OK 我們就是一個他者去看這個他者呢。所以我覺得這個是非常顛覆的。我舉一個比較日常的例子：一個大國覺得我們是一個小地方，OK 我們就是一個邊緣小地方。這個邊緣就是我的位置，再去看那個大國怎樣去看我這個邊緣，就看一個權力的關係。希望你們能抓到，我希望你們能抓到編舞他一個核心的、非常中心的想法。因為這個作品就是非常多層次解構的東西在裡面。如果我們在西方人眼中是一個他者怎麼樣怎麼樣，我們是被建構的。其實我覺得他們這場演出抓回這個建構的權力來解構。我希望能解釋到了。譬如說他剛剛說一個點很好，香港也會面對這個問題。現代舞好像西方的東西呀。我們有沒有香港舞？當然可能有些朋友很熟悉曾經有一個很大的爭議：甚麼是中國舞？會談論甚麼是中國舞？中國舞是不是民俗舞？香港的中國舞是不是大陸的中國舞？是不是那個 National Dance？Folk Dance？還是甚麼樣？前幾年有一個外國舞團來演出的時候，拿了那個《茉莉花》來代表香港，很多人反對。《茉莉花》這個歌不是我們的，我們不會有民歌。我們應該是《獅子山下》吧？利用甚麼來 represent 自己，代表自己，其實人中他們在做就是這種情況，不過他用舞蹈這個 form 或者是藝術的方式。如果在台灣、在香港，或者在亞洲地區，我們談現代舞，究竟我們談的是西方給我們的現代舞，或者是我們自己發展出來的現代舞？或者當代舞，裡面是甚麼東西？我們怎麼去看自己這種現代舞，是不是永遠就跟著人家的屁股後面去學的？可是我想這個好玩的地方是你 Take 了一個他們給我們的位置去反他們。我就是這樣理解就是這個樣子。所以他剛才說怎麼去把這個東西在一個舞者身上找回這個 archive，就是回到這個主題的檔案。我們以前說的檔案，他 very beginning 的 preshow talk 講，Archive 應該 material 的東西就好像這個，可是他的 archive 是一個人的身體。身體也是 material 的其實，而且是非常複雜。因為我看到可能性別加進去會更複雜。然後這個 archive 的東西，他身上的痕跡在哪裡？他承載了甚麼東西？看下面能不能抓到這個地點。另外一點就是，我看一些台灣的評論，當然不同意他說，為甚麼你不是「在台灣」「But Taiwanese」？你懂我的意思啊。為甚麼他會自己 represent 亞洲呢？你要不要 defence？譬如說如果這個作品 Pass 給一個香港的編舞家去做，那他的題目是「在香港」、「在中國」、「在亞洲」，還是「在甚麼」？可能香港更麻煩呀，你不在中國在香港，可能要好像航空公司的 Title 要改，變成「人民幣」跟「港幣」。你知道這個 Naming 就是你的身份。對，就這個 Identity。這個，你會怎麼去 defence？要說為甚麼你不「在台灣」呢？你怎麼看這一個？或者跟觀眾分享你面對這些的情況。

人中：其實原因很簡單，因為我要處理的是 Asian 的這個 concept，所以它就是叫做 Asian。但是我要處理的不是「日本」的 concept，所以它不是「But Japanese」。它也不會是「But Australian」。(哈哈哈哈哈)就是今天 Asian 在這裡面它可以是地理上面的，但是其實在如今、在今天，它已經不只是地理上，他很多是文化政治上的概念，這個 Term。然後，所以因為其實我想要處理的是這個，所以我沒有特定限制在哪一個地理區域，但是我在做 Research 的時候事實上我是從地理區域出發的。因為我一定得這樣做，就是每一個地理區域上面的那一個過程，二十世紀的那一個過程，可能是所以 for example 我才會去發現到 Martha Graham 這一個的、很大的 central，在這個所謂 modern dance movement 裡面。

洛楓：可能幫你補充一點就是剛才他在 very beginning 談到就是 Disco 去了日本，然後後來去香港會變成甚麼東西。或者在演出觀眾也會分得出、看得到他剛才舞者有做這個 Martha Graham 的 construction 跟那個太極。推手、太極，已經很容易 recognise 到了。其實他要呈現就是 interconnection of colonisation in Asia area。(人中：再講一次)

(哈哈)好像是這個樣子呀，很複雜。就是說因為文化的混雜跟權力是千絲萬縷的。我們沒辦法找到一對一，A 加 B 等於 AB，不是這個樣子。因為譬如說 Martha Graham 的影響那麼大，德國的 Martha Graham 跟美國的、跟日本的、跟香港的、跟台灣的一定有很多不同的 Martha Graham，是一個 Plural Form。但 Martha Graham 在林懷民的身上就變成雲門的那一套。所以在雲門的那一套，他不單是看到台灣自己原來的東西、東方的東西，還看到西方的東西。當西方的東西跟東方的東西合在一起就變成另一種東西。而林懷民已經變成一個 brand name，大家都知道。他也有他的影響。當林懷民的東西傳到其他地區的時候，他們又把林懷民的東西變成自己的東西。所以不同的變種中間的這種 interconnection 就會有很多的權力關係在裏面。為什麼這個會變成影響那麼大，他通過什麼渠道讓他去到什麼地方。大家都知道在亞洲地區我們有一個很有趣的[講法]。我在美國唸書的時候常常老師都說：「亞洲地區大部份都是 Third World 第三世界，除了日本。」日本不可能是第三世界，她的經濟、她的 Civilisation。其實有個 Japanisation 這個字，日本化，日本的殖民化。你看現在 Korea 就是韓流，韓流很多東西就是 copy 日本的，可是又變了韓國自己的東西。反過來現在，日本的日劇又反過來 copy 韓劇。這個是我看電視劇的過程發現，好複雜。原來韓國在抄日本，抄完之後她很紅啊。很受歡迎、很賺錢。日本又反過來抄韓國。那到底是誰是主？原來的 original copy 好像沒有了，所以現在其實我們的文化就處在這個狀況之下。然後他的作品去抓的就是這一種 interconnection 那個權力。然後我們的位置在哪裏呢？如果在這種網絡上面，那我要到做一個編舞，做一個藝術家，我要創作的時候，我要怎麼辦？我跟看完這個東西的時候，會跟我親身連繫最大的就是作為一個創作家，一個 Artist 的時候，我怎麼找到自己的 personality？當我的東西有很多源流的時候。這個是第一點。

可是最後一個問題呢，時間所限，就是剛才你提到就是 very beginning 說，Museum 就是一個 Archive，然後去 collect 一些東西，然後你是用一個 live 的 performance 或者 live 的 body 去 collect 這東西。可是演完之後，現在消失了怎麼辦？因為有一個 paradox 在裡面。

人中：但是這就是 live performance 的宿命。（洛楓：很棒！）因為 live art 就是 ephemeral，就是稍縱即逝，它本來就是這樣的一種藝術。

洛楓：那個 collecting 怎麼去 collect 呢？而且怎麼擺放這個 collection，擺這個 live performance？

人中：我覺得嚴格來說其實現在很多 Museum，可是所謂的現在很多 Museum 也不過是那幾個強國的，你說像 Tate Modern、或是 MoMa、或是古根漢，就是他們會開始 collect live works。那其實過去也很新，就是過去那五到十年才開始在做這些事情。譬如說：Tino Sehgal 他 2003 年的作品《Kiss》，他也是，我意思真的也就是過去這十年才發生的事情。然後，在視覺藝術裡面，博物館學裡面其實也有很多的討論，就是關於因為 archive 跟 collecting art live 這幾組是在一起被討論的嘛，然後我覺得美術館的，博物館的策展人都正在摸索這個 collecting live art 的方法學跟技術。譬如說：有的時候他們 collect 是版權，就是我在舉，既然是講 Tino 呢，我就繼續去講他。就是譬如說，Tino Sehgal 他的作品被買的方式，是一個概念，所以他只要有一個同意書，就是說：今天我的美術館典藏了你的作品，然後今天我要再把你 Tino Sehgal 的某一件作品再拿出來展的時候，我要告訴你我要展了，你要安排時間，你要安排 audition 舞者，然後費用怎麼樣怎麼樣，好，然後展。譬如說這一種。好那也一種最簡單的、最常見的就是直接 collect 就是編舞家的手稿。可是那些東西就是我剛才講的都是 object base。如果真的是純 live 的話，其實它的很多模式還在發展中。

洛楓：台灣有沒有博物館 collect 了你這一個作品呢？（人中：沒有呀。）台灣還沒發展到這個.....

劉祺豐：其實 Tino 是規定每一次博物館要做他的作品時（人中：我知道。）他要到。這個是很明顯的一種就是 power，就是說 Tino 說你在宣傳 live art 的時候，我必須在.....（人中：在場。）去做那個演出，所以那個 contract 呢，就是收藏的時候，其實 Tino 是開拓了，其實在博物館在想怎麼收藏.....（人中：是，而且）就是表演藝術了。但是最終於策展人，在博物館的策展人還不了解甚麼是做一個 production。因為其實他們的 training，他們的 background 呢其實就是做一個展覽，就是一個 object base 嘛，就是 flip、switch，

就是開動。他們不懂甚麼是 rehearsal，甚麼是 technical rehearsal 等等的東西。所以就是現在我們都在討論問題就是關於這種東西。因為其實他們是 appropriate 我們關於表演藝術策展的工作呢放在博物館裡面。所以這個 tension 其實是一個我們在摸索的一種東西。

人中：對。但是因為 Tino 他自己是舞蹈出身。我跟你講，他有一個舞蹈的背景，所以他當然知道怎樣去玩這個 production，the difference of producing，然後其實如果再講的完整一點的話，Tino Sehgal 他是跟美術館沒有簽白紙黑字的。美術館要買他的東西時你找律師見證，然後我們一群坐在這邊，喔大家都知道了：古根漢用多少錢買下《Kiss》的這件作品，然後規定一、二、三、四、五，Done。然後大家就離開了，就結束了。過程中不能被拍照，沒有簽任何字，也沒有握手的門面，也沒有那個監控器。Tino 玩這一套遊戲是 base 在他的作品概念。因為他一直在講就是 immaterial 商品、貨品，就是他作品為一種非物質性的博物館的商品這件事情。然後他很堅持他的作品是不容許任何的影音、影像、錄影，Videography 和 photography 的任何記錄。然後譬如說像這一種模式，當然也會有一些藝術評人的批判嘛，譬如說[Name of critic]英國的學者他說：可是評論我可以說呀，所以你怎麼也是被我記錄呀。就是這些有很多很多可以，就是 collecting live art 的過去十年，五年多吧都可以被加進去。