



DOI : 10.6256/FWGS.201910_(111).05

斜槓實踐： 表演藝術領域中的性別策展

文 | 藍貝芝 | 樹德科技大學表演藝術系助理教授

圖 | 作者提供

美國作家 Marci Alboher 於 2007 年出版《一個人／多重職業：職場／生涯成功的新模式》（*One Person/Multiple Careers: A New Model for Work/Life Success*）一書（圖 1），將斜槓（slash）一詞流行化，說明在當代多變的社會脈絡中，越來越多人身兼多職或身份的職涯現象；此書於 2012 年再版，Alboher 並受紐約時報邀請撰寫部落格專欄。Alboher 指出，之所以成為「斜槓」，或許是因為不滿工作現狀、需要更多收入、渴望自由，而現在個人科技裝置的進步，很多時候也讓人能夠隨時隨地在想要的場所工作，不受朝九晚五的限制。因此斜槓的命名意義在於，如此多重身份和實踐無法用簡單的一個詞

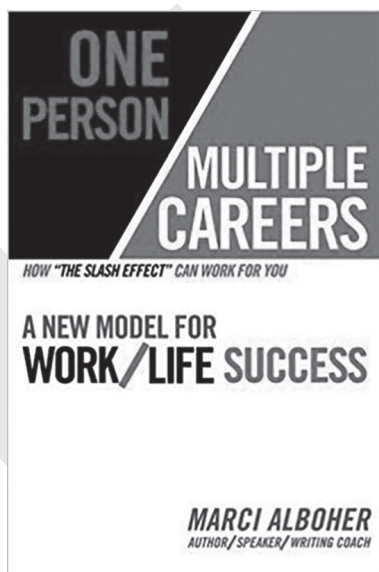


圖 1：《一個人／多重職業：職場／生涯成功的新模式》書封

或一句話去回答「您的職稱？」這個問題，而這樣的多重身份似乎也可說是種相當後現代的主體狀態。斜槓身份對於筆者來說，除了是一種生存策略，也是平衡左右腦和身心靈的方式，更是一種酷兒女性主義實踐。性別運動工作者／英文老師／演員／製作人／雙性戀者／NGO 理監事／策展人／大學表演藝術教師／亞洲製作人平台籌辦委

員……筆者藉由遊走在多重角色進行文化生產，傳播滲透性別多元的價值觀，並在表演藝術領域中透過不同形式和內容展演出來（參見附表）。

性別與藝術的交織，接下來將以筆者其中一個主要身份「策展人」談起。

「策展」的概念，緣起於美術館或博物館中透過收藏品的展示、論述和互動，進而與社會大眾進行溝通。博物館人類學者王舒俐於〈論博物館、當代典藏與公共史學〉（2016）一文中指出，早期博物館以靜態的文物展覽宣揚國家意識、官方史觀，到九〇年代新博物館學開始討論如何能擴大社會參與，除了專業的藝術作品展覽，更強調透過互動式的展演來說常民的歷史，促進多元文化的社會價值。而策展概念於千禧年降臨之際所伴隨的另一個轉變是，策展不再只發生在視覺藝術的場域，臺灣劇場也開始出現所謂的策展（人）制度。

相較於表演著重於內容，策展服務的則是結構，而兩者必須同時下手。當筆者擔任演員身份時，必須創造角色並揉合自身生命經驗去執行導演的藝術概念；擔任製作人的時候，關照、陪伴藝術家，營造多元性別友善、利於文化生產的物質脈絡；而在從事策展工作時，筆者則需打造一個藝術架構和論述，讓藝術家、作品以及觀眾三者之間能夠產生對話。「性別策展」除了意指劇場中多元性別內容作品的產出，在此也將擴大討論文化生產的結構與脈絡，如權力結構、人際關係、資源分配等因素交織而成的劇場生態。

酷兒學者 David Halperin（1997）

將酷兒（queer）定義為一種「位置性」（positionality），意指一種沒有本質的認同，且具有相對性，不預設位置而是採與主流常規（normative）相對的反抗位置的主體。相較於過往談論多元性別時大多侷限於女同志或男同志議題，「酷兒」的概念囊括了因其性實踐而感到邊緣化的任何個體所能採取的位置性。策展（curation）即建構，就如同性別亦是充滿建構性，策展本身作為一種政治性的實踐，本文將在此分享幾個踩在挑戰常規戰鬥位置的斜槓策展實踐經驗。以下將闡述筆者 2004 年至 2017 年參與「女節」、2010 年與 2013 年參與女性影展特別企劃「女搖之夜：女影表演派對」以及 2018 年「臺北藝術節共想吧——製作人選粹」的實務經驗，以此分析及反思從純女性到多元性別與社會交織的斜槓策略。

女節 2004-2017

主流劇場投注給女性創作者，尤其是女性導演的資源非常不足，女節（圖 2）作為一個供女性創作者集體發聲的平台便因此應聲而起。女節自 1996 年起，每四年辦理一屆，即便草創期單純是為提供女性創作者一個增加資源與能見度的平台，而非以女性主義作為策展概念號召，但此一戲劇節的出現仍具其政治性，且創作的內容也不乏具有性

別意識的作品存在（吳奕蓉，2014）。早期的女節策展模式為「奶媽制」，亦即集體製作方式。而到了第四屆由筆者擔任製作人時，一方面由於女節內部人事的轉變，一方面也因應當時藝術行政和管理觀念抬頭，故改採「精兵制」的製作方式，由三位專職人員執行，但仍保有策展小組共同討論機制，在決策上仍具有高度的集體性。

女節策展的世代意義在於女性主義所倡議的姊妹情誼（sisterhood），在文化生產過程中女性創作者得以有彼此的認同與支持，而四年舉辦一次也展現出女性創作者在此世代傳承／交替的女性創作版圖。女節從早期以支持生理女性創作者為目的的女性劇場，慢慢隨著社會氛圍的改變出現以女性主義、性別平權為基調的創作內容，反映出臺灣社會性別政治脈絡的演化。當然女性主義關懷的不只有性別，還包含了社會弱勢群體及具有環境或社會關懷的相關議題。從女節歷年來的節目中可以歸納出不同社會議題的相關創作，如憂鬱症、原住民、遷移等。另外，女節自第三屆起邀請了西方女性主義戲劇經典代表美國開檔褲劇團（The Split Britches）和由 Helen Paris 和 Leslie Hill 組成的英國 Curious 劇團進行國際合作。這樣的安排固然促成了雙方深度的交流，但女節團隊也反思了向西方取經的必要性，轉而認為應當將關注焦點

圖 2：第四屆女節「肆無忌憚」主視覺



回到與自身主體性更具關聯的問題，也因此第五屆的國際合作改採連結亞洲地區的女性創作者為目標。

透過歷屆的節目 2004 年徐堰鈴編導的《踏青去》、2008 年杜思慧獨腳戲《不分》、2012 年簡莉穎編導的《你變了於是我》這三齣作品的創作脈絡，可看出女節作品在性別／酷兒認同政治中的演化。《踏青去》重要的創作策略有二：以《梁祝》經典翻轉性別，演繹歪讀的意義，以及 B 級表演（bad acting）。沒錯，通俗的異性戀文本真的很不給力，所以《踏青去》決定刻意把它「演壞」，由不同的 TP / TT /

PP 配對來演繹梁祝的各個橋段。不同的梁山伯與祝英台，藉由各色女演員飾演，展現不同的「女」性氣質，使得酷女（queer woman）的樣貌更加清晰。另外，「踏青」取自英文的諧音「skin-touching」，劇中以女同志親密關係的獨白作為第二敘事主軸，既嬉鬧又私密細膩，留為當時劇場佳話。編導徐堰鈴認為混用異性戀和酷兒女演員可讓演員互相參考彼此的性別觀點和養成文化，甚至有異女演員事後表示「好像也可以喜歡女生」。

而杜思慧的獨腳戲《不分》，則是從語言的陰／陽性出發，是一齣透過拉夫拉夫人（Lady Love）之口質疑二元的概念，並大聲宣示酷女認同中「不分」實踐之甜蜜小品。2012 年第五屆女節為延續前述的酷兒議題創作，遂邀請了簡莉穎創作了以跨性別者為題的

《你變了於是我》，劇中描述女跨男主人翁在即將接受變性手術的前一晚，和女友進行了一連串因身體改變而關係也必然跟著改變的親密關係辯證，而這個作品亦成為劇作家簡莉穎至今最常被搬演的劇目之一。

2015 年在編導徐堰鈴的召集下，《踏青去》有了十年重演版。此次的重演帶著更強烈的社會運動企圖，由筆者負責女同志社群連結並擔任工作坊講師，聯合了莎妹劇團接連兩年開辦「拉子戲劇工作坊」。第一年工作坊後，筆者帶著學員夥伴們前往宜蘭女同志農場「土拉客」進行兩天一夜僻靜交流，深入了解女同志農夫們實踐生態女性主義的實況和農事體驗。第二年搭著婚姻平權運動的推動，工作坊主題定為「兩個女人想結婚」（圖3），透過集體創作，最終在臺北市客家音樂劇場中心進行了

圖3：「兩個女人想結婚」
文宣（莎妹劇團提供）





呈現演出。這顆重演的雪球越滾越大，甚至進一步和女書店合作，在女書店經理楊瑛瑛的力挺下，策劃出版了紀念專書《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》（圖4）。書中除了收錄新舊版本的演員專訪之外，重要的是記錄了魏瑛娟、周慧玲和傅裕惠三位在臺灣女性主義劇場佔有關鍵歷史地位的導演的創作歷程。專書戰友主編蔡雨辰和陳韋臻更將書寫範疇從劇場延伸到視覺藝術、文學、音樂和影像，貪心又負責地將九〇年代以降的酷女創作細心收納入書。

力量與反挫

籌辦第五屆女節時面臨的嚴峻挑戰來自於2012年公部門的補助大幅減少，且得知補助不足時因為節目皆已進入製作排練期而未能即時調整刪減節目，導致最終收支不平衡而虧損，而虧損的金額事後是由當時的策展小組平均分擔。約莫同時期，由筆者擔任理事的臺灣女性影像學會，因辦理臺灣國際女性影展，也面臨公部門補助減少問題。然為了在女影平台開拓跨領域展演的概念，



圖4：《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》書封



圖5：「女搖之夜：女影表演派對」海報

2010 年及 2013 年女影學會在主影展之外另提公部門補助計畫，大膽支持「女搖之夜：女影表演派對」（圖 5），將過往以交流為主的活動「影人之夜」擴大舉行，透過集結獨立樂團、DJ、行為表演和 VJ 錄像，將主影展中的表演元素發揚光大，讓更多不同藝術領域但同樣關注性別議題的社群得以看見彼此。但終究展演是燒錢的節目且需要大量專業人力物力，不如單純放映電影來得容易，女搖之夜至今尚未有機會再淬煉現身。

2017 年第六屆女節策展人朱倩儀以「佔領國家劇院」發想，將使用劇院中非典型空間演出作為基礎概念向國家兩廳院提出合作。此企劃由兩廳院掛名主辦單位，提供資源支持年輕女性創作者，而這樣的非典型合作意味著進入到象徵官方、權威的場域，但仍從其邊緣的空間滲透，立意甚佳。然而，在實際執行過程中遭遇了和兩廳院團隊相抗衡的衝擊，尤其顯著的是在行銷宣傳上的認知差異。女節一直以來的宗旨便是支持沒有資源、不被主流劇場看見的年輕女性創作者，而兩廳院既然同意合作，想必主事者也認同支持這樣的理念。然而兩廳院的節目和行銷部門卻分別在不同時間點，提出了希望有資深、知名創作者「共同」創作，以及因創作者「不夠有名」而使節目難以行銷的反應。顯露出兩廳院內部仍存在著公部門人事僵

化和官僚思維的問題。

綜合以上觀察或可推論，女節和女性影展的存在是為了對抗或改變結構，但當社會制度、產業生態開始鬆動，比如自 2002 年性別工作平等法、2004 年性別平等教育法及其後全國性別主流化政策啟動以降，各機關普及實施性別平等相關活動，國民的性別平等意識亦逐步抬頭之時，更多的主流平台願意展演與性別或是性少數相關的作品。原本相對邊緣的創作者們開始被主流看見，也能夠獲得更多的資源創作和發表機會，被更多主流大眾看到，這些創作者已經不見得需要在「以女性為名」的這種相對小眾的平台來發表作品。極具國際指標的柏林影展繼威尼斯、羅馬、坎城影展之後，也簽署了宣示性別平等的「50/50 by 2020」宣言，承諾在 2020 年時銀幕展演比例和管理部門人事女男的比例將各佔一半。這正是女性主義實踐渴望達到的目標，然而筆者不禁反問：女節、女性影展平台是否將逐漸失去其獨特性？社會是否不再需要純女性節慶？又或女性創作平台該要如何轉型與重新定調？更基進邊緣抑或與主流正面較勁？

東亞地緣政治和性別交織性

2018 年臺北藝術節共想吧製作人選粹單元，冀望不只談性別，而是透過



圖 6：《手談坐隱》劇照（唐健哲 / 攝）

不同展演形式包括演出、讀劇、「演講」（lecture performance）及工作坊，去觀看與深入我們尚未熟識的亞洲，透過這些女性／酷兒創作者們的視角，其中看似與我們無關且具有強烈地域性的特殊經驗，經過表演藝術的轉化，召喚觀眾的共鳴及反思，去尋找一個當代東亞社會可以對話的脈絡。

三一八學運之後，港澳社會運動的在地發展在澳門作品《手談坐隱》（圖

6）中可一探究竟，導演杜詠琪首次參與社會運動抗爭，受其震撼遂創作此文本。她以中日一代圍棋大師的世紀對決為引子，隱喻近代澳門社會運動的警民「對弈」。劇中提及的社會運動「六三〇倒陳事件」，是近年來澳門規模最大的示威遊行之一，這與過去澳門人普遍對政治冷感的印象是大相逕庭的。原因起於 2013 年 6 月，澳門社運人士為抗議行政法務司司長陳麗敏長年貪腐毫無政績，發起示威遊行，數十名市民「散步」

至高官住宅區遭警方封路攔截，與警方對峙數小時，社運人士更因此遭到逮捕。巧妙的是，參與其中的關鍵社運份子蘇嘉豪曾在就讀臺大政治系的期間參與多次社運，其中包括三一八學運。臺灣的民主養分在他身上發酵，畢業返澳之後更直接參選，成為澳門有史以來最年輕的議員。編導杜詠琪的創作視角極富詩意和細膩，結合敏感的政治議題卻不失力道，劇中女說書人的角色貫穿歷史和社運現場，批判和感性敘事交替，牽起過去和當下。臺北版的說書人角色由導演自己粉墨登場，雙重角色更揭露自我為報導者身處澳門在大時代洪流中的見證。

同樣是變調歪斜的政府高官，2016年10月韓國媒體公開了一份由前總統朴槿惠與其閨蜜、幕僚親手制定的一份「藝文黑名單」，名單中列有9473名藝文界人士，多因其「左派」思考或過往對政府的批判而遭補助封殺。消息一出便引起藝文界反彈，遂於2017年2月由數百名藝文人士對已遭國會彈劾的前總統朴槿惠、青瓦台前幕僚長金洪春及前文化部長趙允璇提出控告，是為「反黑名單運動」。南韓獨立製作人林仁子（Inza Lim）積極參與此運動，身為黑名單中的其中一個名字，她數年無法從事任何藝文工作，受到極大壓力仍不懈地與體制對抗，經常需長途坐車到法院監督開庭。她以「反審查運動：南

韓的藝文黑名單」為題，於臺北藝術節現場分享參與反黑名單運動的過程。南韓的公民運動向來比臺灣激烈，而其壓迫或抵抗也都源自於比臺灣更根深蒂固的父權結構。這個經驗提醒我們進一步思考臺灣的言論自由，以及公部門文化政策如何無形有形地影響創作；同時也延伸探討藝文界能如何藉由文化的力量，在面對社會不公義事件發生時，站出來大聲疾呼，進而扭轉、改變。

不論主流社會多麼固守成規，但社群無國界，總也是有辦法能超越政治與國界的藩籬，這點從臺灣早期的同志大遊行到婚姻平權運動皆有印證。尤其在新加坡這個我們熟知以保守嚴格著稱的法治城國中，多元的種族、語言及文化才是其中更為深刻真切的面貌。而性少數公民在這樣的國家裡，要如何讓有別於主流價值觀的聲音被聽見？導演陳立婷（Liting Tan）接受新加坡 M1 Fringe 藝術節委託創作，在2017年初發表《Pretty Butch》，從五個不同性別角色的掙扎切入陰性陽剛（feminine masculinity）的多元討論，在臺北藝術節的版本則是把英文版原作翻譯為中文《不男不女》（圖7），並選用臺灣演員演繹，另外也與攝影師傅秀璇（Charmaine Poh）進行臺灣陽剛女同志影像田野調查，比較新加坡與臺灣兩地的「T味」（butchness）如何（不）相投。

充滿酷兒政治的《不男不女》在轉譯的過程中亦產生跨文化對話，從一位說書人開啟自身T認同養成的故事，她想像中的兩組人物：兩個異男、一對T婆伴侶，分別活出她內心深處的渴望和焦慮。懷孕想生小孩的T，或許在臺灣並不陌生，但其實道出了現今新加坡社會中不可能成真的夢想，因為新加坡法律仍明定同性戀違法，更遑論生育小孩。而異男角色中，一個是罹患女乳症的宅男，一個是愛撩妹的猛男，兩人出

差同宿旅館房間，在對話中剝下層層心防。有趣的是，導演選擇兩位臺灣女演員飾演異男角色，不僅挑戰性別操演的功力，更藉此帶出T說書人投射自身情慾和身體焦慮的心理狀態。

//////
圖 7：《不男不女》劇照（唐健哲／攝）



結語：表演藝術作為酷兒運動

在《不男不女》演後座談中，台上導演、演員們和台下的女同志媽媽們交流著成家的想像和實踐，且台下觀眾亦多是相當友善的酷兒與支持社群，甚至到場邊熱烈地以行動支持當下臺

灣社會爭得沸沸揚揚的婚姻平權運動，紛紛簽署了公投連署書。表演藝術是得以容納複雜人生的場域，讓灰色的、曖昧的、政治不正確的生命經驗能夠被看見。從女節、女性影展經歷二十餘年披荊斬棘的純女性節慶，累積了力量但也遭遇反挫，從早期一貫地向西方取經，到回身觀看東亞地緣政治和性別、社會交織的斜槓策略，斜槓是動詞也是複數，身為斜槓行動者，行動的酷異性（queerness）更是戰鬥的現在進行式。





附表：藍貝芝酷兒相關作品年表

時間	作品	主辦單位	我做了什麼	內心 OS
2001	《蕾絲新生活寶典》 <i>The Five Lesbian Brothers' Guide to Life</i>	女書出版	譯者	- 紐約九〇年代（時尚）女同劇團幽默圖文書 - 魏瑛娟幫我寫序怎樣，嗯哼
2003	《不想一個人寂寞》	同黨劇團 邱安忱導演	演員	女高中生的女同情慾
2004	《踏青去》	第三屆女節 徐堰鈴導演	演員	以梁祝經典翻轉性別，不同的 TP / TT / PP 配對演繹梁祝橋段，力行歪讀的意義
2005-2015	《陰道獨白》	臺北 V-Day	十年長工	2015 版本加入跨性別獨白
2006	《三姊妹》	莎妹劇團 徐堰鈴導演	演員	深度探索女同伴侶之間的關係，不只是情人，更是姐妹、母女
2007	《一百種回家的方法》	三缺一劇團 陳亮君導演	演員	- 女同志生小孩，我演卵子！ - 與拉媽報合作、田野調查
2008	《飛天行動》	同黨劇團	演員	臺獨科學家發展飛彈對準大陸，飾演跨性別助理 / 間諜，國族 vs. 性別認同
2008	第四屆女節肆無忌憚	戲盒劇團	製作人	杜思慧《不分》女同志認同
2009	《無枝 nostalgia》	公寓聯展	獨腳戲	女性外籍看護工的情慾流動和職場處境
2011	《Take Care》	莎妹劇團 徐堰鈴導演	演員	女同志愛寵物，以毛小孩和夥伴關係角度看女同情慾
2012	第五屆女節鑽石舞台	莊菀萍製作	策展小組	簡莉穎《你變了於是我》跨性別 FTM 題材；創作者的世代演化
2012	紀錄片《種一個家》	江郁欣導演 翁倩文導演	共同導演	女性影像學會影像教育培訓營作品，花蓮女同志伴侶半農半 X 的故事

2010 & 2013	女身搖滾派對	女性影展	策展人	- 皮繩愉虐邦繩縛表演 - 紐約 Burlesque 舞者 Bonnie Love
2015	《踏青去》十年重演	莎妹劇團 徐堰鈴導演	演員 拉子戲劇工 作坊講師 專書策劃	- 女同農場「土拉客」交流 - 女書出版《踏青：蜿蜒的女同創作足跡》
2017	第六屆女節 不要叫我姊姊 《馬利亞情竇初開》	國家兩廳院 朱倩儀策展 許苒導演	演員	聖經裡的馬利亞和希臘神話 女戰神雅典娜結合為愛侶， 並由跨時空現代男同志產下 小孩的故事
2018	臺北藝術節共想吧製 作人選粹——東亞文化 氣團流變中	臺北表演藝術中心 鄧富權策展	單元策展人	- 《不男不女》T 的認同 - 女演員飾演直男角色超酷 超挑釁

參考文獻

王舒俐 (2016)。〈論博物館、當代典藏與公共史學〉。《芭樂人類學》。取自 <https://guavanthropology.tw/article/6557>

吳奕蓉 (2014)。《女性發聲，姊妹作戲：臺灣小劇場「女節」初探（1996~2012）》。國立臺北藝術大學戲劇學系碩士在職專班碩士論文，未出版，臺北市。

Halperin, D. (1997). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York : Oxford University Press.