吳季娟

表演藝術製作人；藝外創辦人，組織作品與國際巡演

理解吳季娟（Neo Wu），可以從兩份相隔數年的工作資料開始。一份是《阿忠與我》的國際演出提案：舞台上只有兩名表演者，巡演編制卻有十五人。另一份是她在大阪大型文化活動結束後的訪談：比起完成多少場節目，她特別談到增加人力預算，終於使工作人員可以輪休。前者揭示一件作品背後的組織重量，後者則提出一個問題：承擔這個重量的人，如何不被工作耗盡？[1, 2]

這兩個問題，貫穿了她從藝術學校行政、青年團隊輔導、獨立製作，到科技劇場、城市藝術節與國際文化計畫的職涯。她協助的創作者各有語言：達康的漫才、阮劇團的台語劇場、周東彥的影像與虛擬實境、姚仲涵的聲光裝置，以及林昆穎參與組織的公共藝術經驗。不能從這些差異中抽出一種「吳季娟風格」的舞台美學；比較清楚的連續性，是她如何介入創作形成的條件，判斷某種想法需要什麼樣的時間、夥伴、資源和觀眾。

她的工作也不宜只用「照顧藝術家」概括。照顧可以包括煮飯、聽人說話，但製作同時涉及選擇、拒絕、估算、分工，以及承擔決定的後果。這份研究的中心判斷是：吳季娟逐步把與創作者相處的能力，轉化為組織作品、團隊及公共關係的能力；她職涯後期愈來愈明確的問題，是如何讓這些能力超出單一製作人的個人負荷，成為可以累積的工作條件。這是一條尚在進行的路，不能預先寫成已經完成的制度。

研究範圍截至 2026 年 9 月 19 日。本文所述為藝外創意的劇場製作人吳季娟；依據中文訪談、演出檔案、評論，以及英、法文國際節目資料交叉重建。來源與資料限制見文末。

[External image / 外部圖片] 吳季娟的肖像。
獨立製作人吳季娟，忠泰美術館 2025 年共創展覽所刊肖像。 攝影：劉千鈺；來源：忠泰美術館 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

1. 戲劇教育帶給她的，不只是走上舞台的可能

吳季娟畢業於國立藝術學院戲劇學系，也就是今日國立臺北藝術大學的前身；演出資料記載她主修劇本創作。這一點比籠統的「劇場出身」更有意思：她所受的訓練，包括理解人物、結構、節奏，以及一個尚未成形的構想如何成為可以被觀看的東西。至於這項訓練如何直接影響每一次製作決策，公開材料不足以逐一證明，不能把學歷直接當成方法的起源。[3]

2019 年的講座紀錄提供了較具體的形成線索。她從小學舞，進入戲劇系後接觸幕後工作；大三時，老師交給她一本《表演藝術製作》，使原本零散的實務經驗有了可理解的職業方向。她也特別提及舞台監督訓練的重要性。現有紀錄沒有交代該書的作者與版本，因此無法據此建立一套確定的閱讀譜系。[4]

她與汪其楣的關係，則有較明確的職業證據：在學時擔任其助理，之後參與白雪綜藝團及視障團隊工作。2014 年的報導把這些經驗放在她行政生涯的起點。這不是一條先成為演員、失意後才「退到」行政的位置轉換；她很早就透過幕後工作進入劇場。[5]

這種起點的意義，在於她所熟悉的「藝術」從來不只等於成品。演出還在排練、經費還未確定、創作者尚未有名時，作品就已經需要有人工作。後來她願意在構想早期進場，可以放在這種經驗中理解，但不必把它神話成學生時代就已注定的使命。

她也曾離開劇場環境，做雜誌、節目企劃與網路廣播等工作，再回到學校。這段繞路至少說明，她不是只沿著一個劇團內部的階梯升遷；媒體製作與不同工作場域，也構成她判斷觀眾、傳播和組織的背景。2018 年訪談是這些經歷的重要口述來源。[6]

公開資料對家庭、出生日期及完整求學年表的交代很有限。她談嘉義時使用家鄉的語境，可以確認地方認同，卻不能據此補出出生地與成長細節。現有證據最清楚的形成史，是一部工作史：老師讓她接觸實際製作，製作使她認識不同職種，而持續合作又逐漸形成自己的判斷。

2. 北藝大：學校是一個密集的製作現場

吳季娟回憶自己於 2003 年回到北藝大工作，先後參與戲劇系與關渡藝術相關的行政、製作及輔導。後來的機構簡歷，把她在校時期概括為約十三年，涉及上百場學生公演，以及近四十個團隊的輔導。這些數字適合說明工作密度，不宜當成逐項核對完成的完整清冊。[7, 8]

這個環境有一種特殊的訓練效果。職業劇團往往有較穩定的核心成員、製作習慣與美學方向；學校則不斷有新一屆學生、新任務與新手進場。行政者必須在專業程度不一的團隊之間，把期限、場地、技術與創作需求對接起來。從這個角度看，她後來擅長與年輕創作者工作，與其說出於抽象的「愛才」，不如說來自長期處理尚未成熟、卻必須真實上場的作品。

關渡藝術推廣與團隊輔導的工作，還把她帶出單一劇場學科。2009 年的關渡藝術創業活動紀錄，已可見她作為聯絡窗口；這類計畫連接藝術教育、創業輔導與公共資源。它不是把每個學生訓練成同一種藝術家，而是面對不同創作如何取得一個可維持的組織形式。[9]

2014 年出版的《開物誌：尋找生活的原型》留下另一條線索。出版介紹記載，劉怡汝與吳季娟參與推動的出版構想，由原先的小型刊物擴展為一本關於創作、材料與生活的書，相關脈絡包括關渡藝術輔導的印花、版畫、木作等團隊。她在這裡接觸的問題，已不限於「如何讓一齣戲順利開演」，還包括小型創作事業如何理解產品、生活方式與經營。[10]

因此，北藝大不只是她的人脈來源，也是讓她反覆看見不同生存模型的場所。有人依賴售票，有人出售物件；有人需要作品發表的平台，有人需要公司的行政能力。後來藝外創意橫跨表演、科技藝術與大型活動，可以在這段跨領域的實務中找到前史。

不過，職務年表需要保留縫隙。她的回顧敘述、後來簡歷中的任職總年數，以及 2009 年已存在的關渡藝術工作紀錄，不能直接拼成每段互不重疊的精確年表。可以確認的是：她在 2000 年代已深度參與北藝大的製作與輔導體系，並在 2014 年前後轉向獨立經營；更細的聘任起訖，仍有待人事資料或訪談釐清。

3. 2014 年的獨立：把製作的位置往前移

2014 年是她公開職涯敘事中的重要轉折。當年的報導介紹她離開較穩定的學校工作、創立藝外創意，並把她的主張寫得相當清楚：製作不應等到藝術家完成構想後，才接手宣傳、售票與行政，而應在初

期就參與討論，把藝術家、作品與品牌發展一起考慮。[11]

這是一種職業位置的重畫。若製作人只在最後進場，能改變的通常是既定作品如何被執行與傳播；若提早進場，就可以討論作品適合什麼規模、應找誰合作、哪些技術值得投入，以及首次演出之後能否繼續。但提早參與也增加責任：一個還沒有成品的想法，較難向贊助者、場館與觀眾說明，必須先替它建立可被相信的理由。

這個轉折並非孤立的個人創業故事。2014 年《PAR 表演藝術》對台灣劇場的觀察，已指出中型製作、較可移動的演出，以及製作平台的重要性上升；它將藝外創意放進這個變化中，討論作品如何超出單一導演或固定劇團的品牌。這是當時評論者對局部趨勢的判斷，不能擴張成整個劇場界已經完成轉型。[12]

廣藝基金會的楊忠衡同年也撰文討論她的獨立。他關注的是專業製作公司如何補足藝術家與市場之間的組織工作，以及台灣這類公司的發展可能。文章談到的產業願景，與藝外實際已經取得的資本、投資能力或營收規模，應分開看待；公開資料沒有支持把它描寫為一家具備雄厚投資資金的公司。[13]

因此，她所取得的「獨立」不是脫離所有機構。恰恰相反，獨立使她必須同時面對更多機構：補助單位、售票場館、企業基金會、藝術節與委託機關。改變的是她可以跨案選擇合作關係，並以一個製作組織承接責任，而不再主要透過學校的職位工作。

公司名稱裡的「藝外」，也可以在這裡得到一個不依賴宣傳口號的理解：藝術作品外圍的條件，並不真正位於藝術之外。若沒有適合的製作關係，某些形式根本不會出現。這是從她的工作案例提出的解讀，而非聲稱公司名稱原本就有這套完整理論。

4. 製作判斷也發生在觀眾尚未買票以前

2014 年討論劇場影像行銷的訪談中，吳季娟以《新社員》為例，說明音樂錄影帶、漫畫與作品的搖滾、BL 題材如何互相接近。她同時指出，影像製作可能占相當大的預算比重，而且網路觀看不會自動變成票房。她對達康的判斷則不同：適合其喜劇特色的簡單影像，有時比昂貴製作更有效。[14]

這不是「擅長宣傳」四個字可以概括的能力。她要辨認的是：作品有哪些部分可以在另一個媒介中獨立成立，又不致讓觀眾誤會自己將看到什麼。一段影像可能是作品的入口，也可能只是漂亮但昂貴的旁支。

因此，宣傳預算本身就是美學與經濟的交界。把錢花在拍攝上，意味著少一部分資源留給其他製作需求；但若作品無法與潛在觀眾建立關係，排練室裡完成的價值又很難延續。這裡沒有一個所有作品通用的最佳方案，只有對特定作品與特定受眾的判斷。

她與達康.come的合作，還讓我們看見製作關係可以怎樣跨越單一檔期。2017 年《弄巧成矬》的資料列她為製作人、魏聆琄為執行製作；2020 年臺中國家歌劇院《三口組》的名單仍有這個配置，同時清楚列出創作、舞台及其他技術職務。觀眾面前看似輕巧、即時的喜劇，背後其實有持續的製作編制。[15, 16]

到了 2023 年達康十週年作品的付費影像版本，吳季娟的頭銜是製作顧問，魏聆琄則承擔執行製作。這個變化值得保留原貌：它顯示同一合作網絡內，責任分配會移動，作品也可能在現場演出之後進入另一種發行方式。但單憑名單，不能推論誰擁有團隊、收入如何分配，或她為什麼改任顧問。[17]

製作人的持續性，因而不必等於永遠站在同一個位置。更有價值的問題是，一段合作是否逐漸形成其他人也能承接的能力。達康不同時期的名單，至少讓這個問題有了可追索的具體對象。

5. 嘉義、阮劇團與地方觀眾：作品不能只搬過去

阮劇團提供另一種完全不同的合作環境。吳季娟在 2014 年為募資計畫寫的〈一個很美的小地方〉，以行政顧問的身分談劇團與地方孩子、表演和資源之間的關係。這是她自己署名的短文，也顯示她的工作可以發生在作品之外：替一種地方實踐建立支持的理由。[18]

阮劇團的《ㄞ國Party》則把地方語言與跨國劇場文本放在一起。作品改編自雅里的《烏布王》，以台語及五金行的世界重組權力與荒謬；官方資料分別列出汪兆謙的導演工作、吳明倫與盧志杰的編劇工作，以及吳季娟的製作。這個分工很重要：作品的政治語言與戲劇形式不能直接歸為製作人的創作，但製作組織確實參與它如何實現。[19]

台日合作《馬克白》的作品資料，把跨國協作拆得更細：流山兒祥導演，日文、中文與台語之間另有翻譯及轉化的工作，吳季娟與畝部七步列為製作人。這樣的交流並非單純把一個「台灣作品」包裝後送出國；不同語言、表演傳統與製作制度，已經進入作品形成的內部。[20]

而地方性也不只是創作題材。2017 年嘉義藝術節的報導描述，策劃把表演放進店家、旅宿與城市路徑；達康在店家演出短節目，另一些作品則因應嘉義重新組織內容，例如加入在地資深志工的經驗。這些安排使觀眾遇到作品的方法也成為策劃的一部分。[21]

這裡有一個容易被台北中心的巡演想像忽略的差異：同一件作品在不同城市，面對的不是同一群人換了座位。觀眾與場館的距離、消費習慣、地方關係及日常活動，都可能不同。把作品嵌入店家與散步路徑，是對這種差異的一種回應，不只是用非典型空間增加新鮮感。

地方工作的經濟代價也不能抹去。2019 年一份講座紀錄轉述，吳季娟談到嘉義戲劇節約三十萬元的虧損；她以此說明，把北部的成功經驗搬到南部，不等於觀眾會自然出現。這是講座筆記中的自述金額，沒有帳冊可供獨立核對，不能當作公司財務全貌。但它足以提醒：地方認同與製作熱情，不會取消市場差異。[22]

她在這些工作中的位置，於是具有雙重性：既希望地方觀眾有機會遇見作品，也必須修正自己對「觀眾會如何來」的假設。製作不是把中心已有的價值送到地方，而是重新理解價值如何在不同地方被辨認。

6. 科技藝術的入門：先學會組織未知

吳季娟與科技藝術的關係，並不是從自己寫程式或設計機械開始。她在講座中把廣藝科技藝術節、周東彥《空的記憶》，以及松山文創園區的「YES！TRY OUT！」視為重要經驗；尤其在後者，她回顧自己由承接行政工作，進一步走向提出主題、邀請藝術家共同發展。[23]

國藝會對松山文創園區 LAB 的回顧，將 2014 年「YES！TRY OUT！」放在一連串實驗計畫的起點。這種平台提供試作與相遇的條件，而不是只接受已經完成的作品。後來 LAB 繼續發展其他計畫，但不能因此把每一屆的策劃都歸給吳季娟；這裡要確認的，是她在早期實驗中的介入。[24]

一個有代表性的連結，是姚仲涵與壞鞋子舞蹈劇場的《動次動次編舞》。新北市的團隊介紹記錄了吳

季娟策劃這項合作。聲音、光與舞蹈的相遇，需要的不只是安排兩組人同台，而是讓他們有理由共同處理一個原本不屬於任何單一方的問題。[25]

科技製作對她的要求，也由此變得具體。當作品同時涉及影像、軟體、空間、表演與觀眾行為，各部門的完成時間不一定相同；某個看似局部的修改，也可能改變其他人的工作。製作人需要理解依存關係，才有可能判斷哪個問題應立即解決，哪一部分可以繼續保持開放。

這是從相關作品結構提出的方法性分析，不代表公開資料已揭露她每個專案的內部流程。可以確定的是，她後來沒有只接一種成熟技術的重複應用，而是持續出現在媒介仍在探索、工作方法也必須一起發明的製作中。

[External image / 外部圖片] 《光年紀事：臺北—哥本哈根》的表演者在浮空投影的房間中行動。
《光年紀事：臺北—哥本哈根》舞台影像。吳季娟擔任製作人，周東彥執導，表演者在浮空投影的房間中行動。 圖片：狠劇場／狠主流；原頁未列個別舞台攝影者 · 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。 · 圖片來源

7. 周東彥與《台北哥本哈根》：合作的時間比首演長

她與周東彥及狠劇場／狠主流團隊的長期合作，是理解這種工作最有力的例子。《光年紀事：台北哥本哈根》不是一場國際邀演才開始的交流：官方紀錄追溯到 2015 年的合作發展，經過多階段工作，於 2018 年臺北藝術節演出。吳季娟與丹麥製作人 Søs Krogh Vikkelsøe 分別列名；創作涉及周東彥、魏雋展、Kasper Daugård Poulsen、詹傑，以及 Mikael Fock 等協作者。[26]

參與互動影像製作的 Carl Emil Carlsen，在自己的工作紀錄中說明，團隊把基隆的實際空間掃描帶進表演，影像並不追求毫無縫隙的寫實，反而保留掃描的破碎感。他的年表從 2015 年前期工作延伸到 2022 年臺中國家歌劇院再演，並列出丹麥與台灣的多個支持機構。[27]

這兩種資料放在一起，比「科技與劇場結合」更能說明製作的難處。作品的基本材料包括城市記憶、表演者的身體，以及仍需被調整的影像系統；藝術發展的時間跨越數年，資源卻來自不同國家、機構與階段。製作要讓這些不一致的時間暫時協調起來。

因此，合製不是把成本一分為二。它還涉及誰能提供試驗場地、技術知識、在地協助與下一次演出的機會。作品每次重新出現，都可能需要重新整合這些條件。對製作人而言，一次首演的結束，不必然就是一個計畫的結束。

團隊對吳季娟的訪談，題名為〈我們一起不會，很難，也挺棒〉。她談到一起面對不熟悉的製作，也談到與創作者保持適當距離：並非一直貼近指導，而是在需要時介入。她在丹麥為團隊準備飲食的片段，同樣出現在訪談中。[28]

煮飯的故事很容易被寫成親切的性格小品；比較值得注意的是，它與「保持距離」其實並不矛盾。團隊需要穩定的生活支持，也需要不被持續監督的創作空間。她所描述的陪伴，包含何時在場、何時退開，以及承認沒有任何一個人已經知道全部答案。

不過，這是一份由合作團隊發布的訪談，呈現的是關係中的自我理解，並不能證明合作從未有衝突。它真正提供的，是她如何描述自己的介入方式，而不是對所有共同工作者感受的替代。

8. 國際流通有很多條路：偶戲節、劇場與虛擬實境

2017 年法國沙勒維爾—梅濟耶爾世界偶戲節的節目冊，收錄《我和我的午茶時光》（Teatime with Me, Myself and I），列周東彥為導演、Wu Neo 為製作人。手機、平板與物件構成的表演，進入的是一個偶戲與物件劇場的國際網絡。[29]

這提醒我們，作品的海外生命未必依照台灣原來的分類展開。被視為「新媒體劇場」的創作，在另一個策展脈絡裡，可能因為物件、操偶或身體關係而被理解。製作人的工作包含辨認這些入口，卻不能因此宣稱每一次邀演都由她單獨促成；現有節目冊能確定的是作品、場合及其職務。

到了 2024 年，威尼斯影展沉浸式單元的官方頁面收錄《放開你的頭腦》（Free UR Head）：這是結合 VR 與現場身體參與的作品，周東彥列為導演，吳季娟的職稱則是 Theatre Producer。官方名單另外列有製片與其他創作職務。跨入影展，沒有使劇場製作與影像製片自動變成同一件事。[30]

中央社的現場報導則記錄了較少出現在作品介紹裡的事情：場地與周邊活動聲音的相互影響、評審未必以可辨認的身分進場，以及每次體驗都必須穩定完成的壓力。這些條件讓「影展入選」重新成為持續的現場工作，而不是只要送出一支完成的影片。[31]

從偶戲節到沉浸式影展，連續的未必是媒介，反而是觀眾如何在特定空間裡遭遇一件作品。吳季娟的劇場經驗因此可以延伸：進出場、等待、設備、現場人員與表演者的配合，都會影響觀眾實際得到的經驗。這也解釋了為何技術更新未必使製作工作減少；它往往只是改變了需要被協調的項目。

[External image / 外部圖片]《無光風景》宣傳照片中的舞者田孝慈與機械裝置。
《無光風景》2020 年節目宣傳攝影：舞者田孝慈與機械裝置。王連晟擔任藝術總監及新媒體互動設計，吳季娟任製作人；這不是吳季娟的肖像或直播截圖。 照片來源：臺中國家歌劇院；節目頁列劇照攝影：李欣哲、陳建豪（未逐張分署）· 著作權由原來源及權利人保留；未標示開放授權。· 圖片來源

9. 疫情使媒介問題變成製作問題：《無光風景》

2020 年的《無光風景》，提供了一個不能只用成功敘事處理的案例。台北數位藝術中心的資料列出王連晟、陳侑汝的導演工作，以及舞蹈、文字、機械手臂等不同創作部分，吳季娟為製作人。作品讓身體、科技與感知相遇，本來就具有跨媒介的問題意識。[32]

疫情使這項工作又多了一層變化。《PAR 表演藝術年鑑》記錄其於 2020 年 5 月 17 日以網路直播呈現；同日也有吳季娟擔任製作人的達康演出。舞台仍然需要完成，但觀眾不在原先預期的位置，攝影與串流因而進入作品被經驗的核心。[33]

這不能只理解為「把現場搬到網路」。現場觀眾可以選擇看舞者的全身、機械的細節或二者的距離，鏡頭切換卻替觀眾作了部分選擇。家用螢幕、喇叭與平台介面，也會再次改寫作品的尺度與聲音。作品完成了技術傳送，不代表原有的感知關係完整抵達。

評論者陳盈帆在〈無光風景〉的評論中，對直播的鏡頭調度、身體呈現及作品部分敘事提出質疑，包括景深與完整身體難以保留、家用觀看條件限制效果等問題。這份評論使我們看見，製作完成、媒介實驗與藝術上的說服力，是不同層次的評價。[34]

不能把這些批評全部算在製作人身上，正如不能把成功全部歸給她。它們指出的是她必須工作於其中的現實：當媒介、表演與觀眾條件同時變動，作品可能獲得新的可能，也可能失去重要部分。專業製

作的價值不在於保證每個實驗都成功，而在於使實驗具有被完成、被觀看與被檢討的條件。

疫情因而不是她職涯中的一個外在插曲。它把她長期處理的問題集中暴露出來：觀眾不是抽象的數字，而是在某種具體條件下觀看的人；條件一旦改變，製作就必須重新判斷。

10.《阿忠與我》：兩個身體背後的十五人

周書毅與鄭志忠的《阿忠與我》，讓另一種身體關係進入她的製作工作。衛武營的官方資料把它放在不同身體相遇、平等對話與共同生活經驗的脈絡中；這不是由製作人發明的主題，而是創作者持續工作的內容。吳季娟參與的是讓這個創作得以發展與呈現的製作關係。[35]

2022 年國際表演藝術協會 ISPA 的 Pitch New Works 手冊，提供了少見的經濟尺度。英文題名 The Center 的作品列出：兩名演出者、十五人的巡演編制、約八十分鐘；兩場演出的提案價格為 34,000 美元，包括藝術家費用與排練場租，保險、住宿、運輸與日支費等另計。文件也列出國家兩廳院與衛武營的委託支持，以及吳季娟的製作身分。[36]

這是當年的招演提案，不是已成交的票價、現今報價，更不是製作人的個人收入。它的重要性在於，讓通常被舞台畫面遮蔽的事實浮現：表演者人數與製作成本，沒有簡單的比例關係。

從這份資料可以提出一個更精確的理解。小規模的舞台畫面，不等於輕量的支持系統。技術、巡演、人員與排練條件必須被納入，作品才可能在另一個地方仍保持它的要求。製作人的工作，是使這些需求可以被接待方理解、討論與安排；若只用「兩個人演出」估算一切，作品很可能在尚未抵達前就被錯誤縮減。

這也使吳季娟不同路線之間的連續性更清楚。面對科技劇場，她要組織不同技術與人的配合；面對身體差異，她同樣不能以一個預設的「標準演出」處理所有需求。這不是把兩類作品混為一談，而是指出製作能力的共同核心：讓特定創作的要求，成為組織願意承認的具體條件。

但這些公開資料仍不足以評估團隊所有勞動條件、無障礙安排或合約細節。可以肯定的是她參與了這項製作，並在國際市場的提案中承擔製作角色；不能從作品的倫理主題直接推定組織內部已經實現所有理想。

11. 白晝之夜：當作品的邊界變成城市

從單一作品進入大型公共活動，改變的是責任的形狀。吳季娟的機構簡歷列有 2018、2019 年臺北白晝之夜執行統籌。2018 年市府資料則明確標示藝術總監為胡朝聖。這個區別應保留：藝術方向與執行統籌彼此依賴，卻不是可以互換的職稱。[37, 38]

城市活動不像一間已經具備基本技術條件的劇場。作品分散於公共空間，開放時間、交通、周邊使用者與天候都會進入製作。觀眾可以自由來去，活動也可能影響根本沒有打算參與的人。製作於是必須處理一種更廣的共同生活，而不只是持票者的觀看經驗。

這種擴張還意味著風險不只來自藝術。2019 年的活動講座筆記記錄，吳季娟談到白晝之夜的資金落差與百萬元級的虧損經驗。這份材料未附財務報告，應作為她公開談論風險的證據，而非對委託關係、責任歸屬或公司損益的獨立認定。[39]

真正值得放大的問題是：若製作組織為了讓活動完成，吸收了原先未預期的成本，那麼「活動順利」與「承作團隊健康」可能同時朝不同方向發展。公共成果的照片，無法回答這個問題。

這也使她早期的理想遇到新的邊界。提早參與，確實能提高對內容與資源的影響力；但當計畫牽涉更多外部決策，製作人也可能承擔自己無法完全控制的後果。她的職涯不能只寫成從小作品一路升級到大活動，因為每一種規模都帶來不同的自主性與依賴。

12. 花蓮：公共藝術需要誰的認同？

2021 年中央社對林昆穎與吳季娟的訪談，呈現了另一種城市工作的難題。兩人在花蓮文化節慶中合作，林昆穎負責藝術方向，吳季娟處理執行與協調。報導談到實際走訪地方、與店家溝通，也記錄了地方對活動是否只是城市美化的疑慮。[40]

這些疑慮不應被當作藝術家需要「克服」的雜音。它們提出了公共文化工作最基本的問題：誰有權決定一個地方應該如何被呈現？外來策劃者所看見的特色，與居民日常生活中的負担，是否相同？活動短期帶來的注意力，結束後又留下什麼？

在這種情境下，行政協調本身會接近文化判斷。與店家建立關係，不只是取得一個可用場地；它也關係到活動能否被理解為地方願意參與的事情。這裡的製作工作不能完全退到藝術構想之後，因為現場回饋可能要求構想改變。

花蓮對吳季娟也有私人重量。她在訪談中談及多年以前於此失去親近之人的經驗，與重新進入地方工作的感受。這段自述可以使我們理解地方對她不只是工作地圖上的一個點；但不宜把整個職涯還原成療傷故事，也無法從公開資料推斷更細的心理過程。[41]

比較有證據支持的，是她的私人承諾與公共責任同時存在。製作人不必是一個與作品無關的中性管理者；然而，私人感情也不能代替對公共資源和地方居民的交代。兩者之間的張力，正是這段工作的難處。

13. 巴黎 2024：讓「台灣」成為可以共同經驗的現場

2024 年巴黎文化奧運台灣館，把她的工作放進更大的國際與政治尺度。官方名單並列林昆穎、吳季娟為策展人，並另列她的製作行政總統籌職務；法國端行政及其他技術、設計職務也各有負責人。這份名單比單一人物專訪更能顯示，計畫是由跨地區的分工共同完成。[42]

中央社的回顧報導記錄，活動十五天完成五十七場演出、吸引逾七萬人次。吳季娟談到大量團隊的協調，也提及原先構想中飲食、商品等部分受到時間與規定限制。這些數字是當時報導與主辦方提供的成果口徑，不等於獨立調查過的文化影響。[43]

台灣在這裡不是一件單一作品的題材，而是一種必須由多樣節目共同形成的公共形象。不同表演形式各有時間長度、觀眾關係與技術需求；製作不能只把它們依序放上節目表，還必須使彼此的轉換可行，使觀眾願意留下，也使每個團隊保有足以辨識的特性。

此時，策展與製作的距離會縮短。現場能容納什麼、規定允許什麼、轉場需要多久，都影響台灣最後被看見的方式。若某種原先想表達的生活經驗無法照計畫呈現，製作就要參與尋找替代形式，而不只是宣布技術上不可行。

巴黎之後的訪談中，吳季娟與林昆穎也談到台灣工作者對自身能力的認識，以及讓跨國工作經驗留給後續團隊的可能。這種事後反思，與入場數字提供的是兩種不同證據：前者說明工作者如何理解收穫，後者說明活動到達了多少次入場。二者都不能直接證明長期外交效果。[44]

從她的職涯看，巴黎的重要性不只是第一次站在更大的國際舞台，而是她原本服務個別作品的組織能力，開始負責多個團隊共同出現的條件。她所維持的關係，由藝術家與製作之間，延伸到政府、海外現場、技術團隊與不熟悉台灣的觀眾之間。

14. 2025 年忠泰美術館：陪伴也可以改變作品的問題

大型公共工作之外，2025 年忠泰美術館的《在混沌的世界中建立一點序曲——姚仲涵》顯示她仍有另一種尺度的實踐。館方把她的身分標為計畫協作，而非簡單套用策展人。展覽透過兩人的持續對話，重新處理姚仲涵既有的聲音、光與裝置語言。[45]

中央社的報導提供了一個具體例子：比起逐一陳列「光電獸」，兩人選擇以影像串聯它們，也回應姚仲涵想做電影的願望。《光電獸宇宙—未來》並有黃偉軒參與，展覽同時包含裝置、錄像與表演。這個結果不能歸為吳季娟單獨創作，但她已明顯不只在作品完成後安排展示。[46]

她在這裡比較接近一位能對作品提問、又有能力把新方向帶入製作的人。既有物件原本可以依年代、系列或類型排列；一旦選擇讓它們共同構成一個虛構世界，所需的敘事、影像與觀看結構就跟著改變。

這也是「陪伴」一詞最需要被拆開的地方。支持不必等於肯定藝術家所有既有習慣；它也可能意味著指出某個尚未被實踐的欲望，協助它找到形式。相反地，提問也不等於奪取作品的作者位置。館方使用「計畫協作」這個職稱，正好保留了二者之間較難分類的地帶。

2014 年她主張讓製作更早進入創作，到了這個案例，已經有一個可觀察的實現：製作經驗讓她能參與作品方向的形成，而不是只能在方向決定後解決困難。但這不意味所有專案都採同樣介入程度。她在威尼斯、達康、城市活動與這場展覽中的名目不同，反映的正是工作關係的差異。

15. 大阪 2025：照顧必須進入人力與預算

2025 年 We TAIWAN 在大阪舉行，官方團隊名單列出方序中、吳季娟、林昆穎、游智維等主要策劃者，以及多組台日合作單位。吳季娟亦承擔演出與相關製作統籌。它利用大阪市區場地，在世界博覽會期間展開，不能與世博會場內的國家館混為一談。[47, 48]

文化部的閉幕資料記錄十九天、三十八組團隊及約二十萬參與人次。對理解吳季娟更有用的，則是《太報》採訪中的兩種細節：歷史建築內連家具移動都要協調，台日團隊需反覆確認作品與技術需求；而延續巴黎經驗，這次增加人力，讓工作人員得到一至兩天的輪休。[49, 50]

這兩件事其實相連。跨國製作需要反覆翻譯的，不只是語言，還有各方對責任、允許事項與工作順序的理解。協調不能無限制地靠少數人延長工時吸收，否則所謂經驗豐富，只會變成更能忍受疲勞。

因此，把輪休寫進人力安排，比稱讚製作人細心更有實質意義。煮一餐飯可以改善當下狀態；增加能夠替班的人，則需要預算與委託方同意，會改變整個工作的條件。從這個角度看，大阪這段訪談標示了她方法中的一個重要方向：照顧不只是一種個人品格，也必須成為組織願意付費的部分。

當然，一兩天的休假不能證明所有工時與勞動問題都已解決。公開報導沒有提供完整排班、工時與薪酬資料。能確認的是，她明確把持續工作的能力與人力配置連在一起，而且指出預算支持的重要性。這比把團隊的完成歸因於熱情，更接近製作制度真正需要處理的問題。

大阪也揭示另一種累積：海外合作對象、場地理解與技術協調，不必每次從零開始。但能否保存這些能力，取決於下一次工作是否仍有足夠時間、人員與資源。大型活動提供學習的機會，卻不自動保證學習會留在產業裡。

16. 2026 年：大型活動之外，仍在處理陌生的作品

若只看巴黎與大阪，很容易把吳季娟寫成已經由劇場「升格」為大型活動總製作。2026 年的工作名單卻顯示，她仍在不同尺度間往返。

臺中國家歌劇院《最後一問》的資料列她為製作統籌。這件由機械、光、聲音與 VR 組成的演出，重新安排舞台與觀眾的位置；現場沒有傳統意義上帶領全場的真人演員，背後卻仍有完整的製作、技術與舞台工作。沒有真人在台前演出，不等於沒有人在使演出發生。[51]

周東彥的《變動的連結》則列她為劇團製作人，另有計畫經理與執行製作。作品以 VR 和現場參與處理個體如何形成暫時的「我們」。臺北市立美術館「共感：存在的節奏」的展覽資料，提供其 2026 年展演脈絡；截至本研究日期，展期尚未結束。美術館展覽的策展人另有其人，不能把劇團製作職務延伸成整個展覽的策展權責。[52, 53]

同年的 SKYWARD 官方名單，仍列她為製作行政總統籌，並將總策劃、表演策劃、品牌、視覺及硬體職務分別署名。這些並存的工作表明，她的專業沒有被單一規模或技術固定住；個別作品、團隊運作與公共計畫，仍在同一職涯中交錯。[54]

2026 年六月文化會議的報導，則把她的關切說得更直接：國際交流需要能夠累積的系統，不能每次做完活動就重新開始。這個說法把她早年在學生與年輕團隊身上投入的時間，與後來跨國製作的經驗連在一起——要保存的不是一場活動的光彩，而是下一次仍然能被使用的知識與信任。[55]

17. 她的網絡由什麼構成？

吳季娟的公開訪談，很少提供一份可供重建的思想家、理論或閱讀清單。若要理解她受到什麼影響，最可靠的起點是反覆出現的合作關係，以及每段關係讓她處理的不同問題。這不等於把所有合作者都稱為導師，也不意味工作名單上的相鄰，就足以證明私人友誼。

人物或機構 / 可確認的關係 / 在職涯中形成的工作世界

人物或機構: 汪其楣、白雪綜藝團與視障團隊
可確認的關係: 在學及早期助理、行政與製作經驗
在職涯中形成的工作世界: 從創作現場學習，理解不同表演者需要的支持。[56]

人物或機構: 北藝大、關渡藝術、劉怡汝
可確認的關係: 校內製作、團隊輔導與出版計畫
在職涯中形成的工作世界: 把作品、教育與小型創作事業的持續經營放在一起。[57, 58]

人物或機構: 廣藝與松山文創園區 LAB
可確認的關係: 科技藝術活動與早期實驗策劃
在職涯中形成的工作世界: 讓不同媒介的藝術家有相遇、試作與發表的機會。[59, 60]

人物或機構: 達康與魏聆琄等製作夥伴
可確認的關係: 多年度演出及不同製作職務
在職涯中形成的工作世界: 喜劇觀眾、品牌、現場與影像發行，以及製作責任的移動。[61, 62]

人物或機構: 汪兆謙、阮劇團與台日合作者
可確認的關係: 行政顧問、作品製作及國際合作
在職涯中形成的工作世界: 嘉義、台語、地方觀眾與跨語言劇場。[63, 64]

人物或機構: 周東彥、狠劇場及丹麥團隊
可確認的關係: 長期劇場與科技作品合作
在職涯中形成的工作世界: 多年開發、合製、巡演及媒介更新。[65, 66, 67]

人物或機構: 姚仲涵、壞鞋子舞蹈劇場、忠泰美術館
可確認的關係: 合作策劃與展覽計畫協作
在職涯中形成的工作世界: 從聲音、舞蹈的相遇，到對既有作品重新提問。[68, 69]

人物或機構: 林昆穎與多個公共文化機構
可確認的關係: 城市節慶及國際文化計畫
在職涯中形成的工作世界: 藝術方向、公共溝通、跨國製作與委託責任的配合。[70, 71, 72]

這張圖裡不只有成名藝術家。執行製作、計畫經理、舞台監督、技術與在地行政，都是使網絡能真正工作的節點。例如達康長期名單中的魏聆琄，以及《變動的連結》另列的計畫經理、執行製作，都提醒我們：若只看見一位「能幹的製作人」，仍然會把支持她的人再次隱去。

機構之間也有不同功能。學校提供密集的學習與人際接觸；場館可以成為委託與再演的節點；基金會及實驗平台提供試作條件；公共機關使大規模交流成為可能，也帶入預算與行政時程。她的專業，部分就在於讓作品能經過這些功能不同的地方，而不必每到一處都失去原本的要求。

因此，與其把她的人脈理解為一份「認識誰」的名單，不如把它理解為一部共同做過什麼、彼此已經知道什麼的歷史。前者可以快速擴張，後者需要時間。

18. 經濟與負荷：個人承擔的邊界

公開材料足以確認，吳季娟的工作處於多種資源形式之間：售票與影像發行、場館委託、補助、基金會支持，以及大型公共計畫。卻沒有足夠資料建立藝外創意的年度營收、毛利、固定員額、薪資或案源占比。把她參與計畫的總規模加起來，不能得到公司規模，更不能得到個人所得。[73, 74, 75, 76]

她在 2018 年訪談裡談過一個很具體的挫折：申請案因文件不合規定而未通過，原先預期的收入落空，仍必須為團隊尋找下一個辦法。這種細節把製作從「有創意、有人脈」拉回行政的精確性。看似外圍的文件，可能直接決定創作是否有資源繼續。[77]

不同資源形式也不能互相替代。觀眾願意買票，不能自動解決多年技術開發的現金需求；取得補助，不代表所有支出都能核銷；海外邀演的報價，還要容納運輸、住宿與現場人力。這些是從她的具體案

例可以辨認的經濟問題，不是對公司帳務的推測。

在這個結構裡，信任是一種真實能力，也可能形成過度集中的責任。若大家習慣把最難的問題交給同一個人，這個人就容易同時成為作品的支點與組織的脆弱處。這是對以個人協調為核心的製作方式所提出的分析，並非宣稱藝外已發生某種未經報導的內部危機。

尤其不能把她在訪談中的照顧行為，理解成女性自然擅長的角色。選擇合作時機、理解藝術需求、協商資源與安排替班，都是在具體工作中學會、也應得到承認的專業。若只用溫暖、犧牲或「大家的媽媽」來解釋，反而會讓這些能力再次被當成不必付費的性格。

大阪的人力安排所以重要，就在於它把個人負荷轉成可以協商的組織問題；達康名單上的職務變化，也使責任如何分配成為可觀察的事情。二者都不能證明一套完善制度已經建立，卻提供了比英雄式敘事更值得追蹤的方向。

19. 傳承：從自己把事情做好，到讓別人能繼續做

吳季娟的教育工作並未隨著離開北藝大而消失。臺中國家歌劇院的劇場人才培育資料列她參與授課；真理大學音樂應用學系的藝術行政課程，也安排她與其他不同領域的工作者分享實務。這些資料能確認她進入教學現場，但不能代替尚未取得的完整課程內容或學生學習成效。[78, 79]

她對「下一代」的關注也包括觀眾。2021 年兩廳院「廳院學」計畫的報導，列她為顧問，並記錄她對藝術走入校園、與年輕人接觸的重視。製作的時間尺度因此又向後延伸：現在尚未購票的人，也可能是未來作品能否繼續存在的條件。[80]

把這些事情與 2026 年她對持續性交流機制的主張放在一起，職涯的方向便更清楚了。早年，她在學校協助一次次學生製作完成；獨立之後，她讓不同創作者的作品有機會發展與流通；到了多團隊、跨國計畫的尺度，她愈來愈需要思考，如何使一次工作產生的能力不隨撤場而散失。[81]

這並不是由行政自然進化成策展的單線上升。她至今仍在行政、顧問、製作、協作與策劃之間移動。不同頭銜帶來不同的介入程度，也要求她在支持他人與提出判斷之間不斷調整。

她的 vocation 因而可以被描述為：對作品尚未存在、尚未被理解，以及尚未找到持續方式的階段，承擔一部分責任。這種責任有時出現在預算、文件和時程裡，有時出現在創作談話、地方走訪或另一場演出的安排裡。它不會因為台前沒有人知道是誰做的，就變得次要。

衡量這段職涯最有力的問題，也許不是她完成了多少場活動，而是：經過她參與的工作之後，藝術家是否有了更多可以實踐的選擇，合作者是否取得可延續的能力，觀眾是否建立新的關係，而支撐這一切的人是否仍能繼續工作。公開材料還不能替這四個問題提供總體答案；但它們比名單長度與活動規模，更接近她持續在處理的事情。

資料範圍與判讀

本文以當時的演出名單、計畫檔案與機構出版品確認職務及製作條件，以人物訪談與講座紀錄重建她對自身工作的理解，再以報導及評論補入外部觀察。職稱依各案原文保留，未把「製作人」「製作顧問」「劇團製作人」「計畫協作」視為相同權責。

幾項限制尤其影響人物判讀：早年任職年月未能完全對齊；講座中的虧損金額是轉述自述，未經財務查核；國際活動人次採主辦方或報導口徑；藝術家及機構的作品介紹具有自我陳述性質，不能代替獨立評論。本文也未以宣傳短片代替完整觀演，未將播客節目摘要當成已聽取的逐字訪談。較長的個人心理史、公司內部運作與勞動條件，仍需本人、工作夥伴及相關文件才能進一步重建。

下列來源依註記連結提供。關係圖中的解讀與各節方法分析，是在所列證據上提出的綜合判斷，並非當事人的逐字理論。

註釋與參考資料

1. International Society for the Performing Arts，Pitch New Works，2022 年 1 月 12 日，PDF 第 2 頁，Project 3 “The Center (Taiwan)”。第一手招演資料，載巡演人數、演出長度、委託機構與報價；不是成交或營收紀錄。↩
2. 吳尚軒，〈【深度報導】從奧運到世博場外　台灣文化外交如何練兵征服20萬觀眾？〉，《太報》，2025 年 8 月 25 日。本文主要採用吳季娟談現場協調、人力與輪休的段落，並區分其他受訪者的意見。↩
3. 國家文化藝術基金會補助成果檔案，阮劇團製作附件〈演職人員簡介〉，吳季娟條。用於確認學系、劇本創作主修與相關製作經歷。↩
4. 于真、ReyRey，〈講座筆記【展演關鍵力】（下集）藝外創意—吳季娟〉，SHOWOW，2019 年 3 月 28 日。屬講座整理，並非逐字稿；提供早期學習與製作角色轉變的口述線索。↩
5. 汪宜儒，〈吳季娟藝外創意 要打破創作模式〉，《中國時報》，2014 年 8 月 19 日；此連結為中華藝術網轉載。接近獨立創業當時的報導，可與後來回憶對讀。↩
6. 鄒欣寧、陶維均，〈吳季娟 劇場人的地球塔台領航員〉，《PAR 表演藝術》第 304 期，2018 年 4 月。核心人物訪談，提供職涯回顧與行政風險的自述。↩
7. 鄒欣寧、陶維均，〈吳季娟 劇場人的地球塔台領航員〉，《PAR 表演藝術》第 304 期，2018 年 4 月。核心人物訪談，提供職涯回顧與行政風險的自述。↩
8. 忠泰美術館，Intro for the Chaos — Chung-Han Yao，英文新聞資料附件，2025 年，吳季娟簡介。任職年數與輔導數量為機構刊載的履歷口徑。↩
9. 關渡藝術，〈2009 年 1 月活動與藝術創業公告〉。當時的活動紀錄可確認吳季娟已參與相關工作，亦用於檢查後來簡歷的年代。↩
10. 明日工作室，〈《開物誌：尋找生活的原型》出版介紹〉，2014 年；書籍 ISBN 9789862906873。提供劉怡汝、吳季娟參與的出版形成過程，以及關渡藝術的創作事業脈絡。↩
11. 汪宜儒，〈吳季娟藝外創意 要打破創作模式〉，《中國時報》，2014 年 8 月 19 日；此連結為中華藝術網轉載。接近獨立創業當時的報導，可與後來回憶對讀。↩
12. 汪宜儒，〈中型演出長銷當道 製作導向凌駕導演品牌〉，《PAR 表演藝術》第 264 期，2014 年 12 月。用於重建當時對製作平台與劇場市場變化的觀察。↩
13. 楊忠衡，〈「藝外」一點都不叫人意外 吳季娟的藝外之路〉，廣藝基金會「藝文費斯簿」第 251 期，2014 年 8 月 25 日。具有合作圈內觀察的性質；產業期待與已發生事實須分開閱讀。↩

14. 張慧慧，〈不只為當下 也為了更長遠的未來〉，《PAR 表演藝術》第 261 期，2014 年 9 月。本文採用其中吳季娟談《新社員》、達康及影像行銷的部分。↩

15. 華山 1914 文化創意產業園區，〈達康.come《弄巧成挫》〉，2017 年演出資料與製作名單。↩

16. National Taichung Theater，Dacon.come Laugh Live Show 3 Mouths／《三口組》，2020 年 7 月演出資料。英文名單列 Producer Neo WU、Executive Producer Ada WEI。↩

17. STR Network，〈達康十週年作品付費影像頁面〉，2023 年作品資料與演職名單。用於確認影像發行及「製作顧問」職稱。↩

18. 吳季娟，〈一個很美的小地方〉，阮劇團募資計畫更新，flyingV，2014 年 5 月 31 日。本人署名、以行政顧問身分書寫的第一手材料。↩

19. 阮劇團，〈《ヲ國Party》〉，官方作品介紹與製作名單。↩

20. 阮劇團、流山兒★事務所，〈《馬克白 Paint it, Black!》〉，官方作品資料；另參國藝會所藏演職人員簡介。用於確認台日合製、翻譯及製作人分工。↩

21. 陳茂康，〈初夏歡迎來嘉義 輕鬆暢玩各處遊藝〉，《PAR 表演藝術》，2017 年。報導城市節慶如何與店家及地方生活結合。↩

22. 連英佑紀錄、陳伯麒編輯，〈【活動人學院×SHOWOW】建構高品質的表演策展—藝外創意創辦人 吳季娟〉，活動家 HOST，2019 年講座紀錄。虧損數字採自此紀錄，不是經查核的財報。↩

23. 于真、ReyRey，〈講座筆記【展演關鍵力】（下集）藝外創意—吳季娟〉，SHOWOW，2019 年 3 月 28 日。屬講座整理，並非逐字稿；提供早期學習與製作角色轉變的口述線索。↩

24. 國家文化藝術基金會，〈松山文創園區 LAB 實驗計畫回顧〉，2017 年 7 月 21 日。確認 2014 年「YES！TRY OUT！」及後續平台發展；後續計畫並不全部歸屬同一策劃者。↩

25. 新北市政府文化局、板橋 435 藝文特區，〈壞鞋子舞蹈劇場團隊介紹〉。記錄《動次動次編舞》中吳季娟、姚仲涵與團隊的合作。↩

26. 狠劇場，〈《光年紀事：台北哥本哈根》〉，官方作品檔案。提供合作歷程、2018 年演出及台丹創作、製作分工。↩

27. Carl Emil Carlsen，Chronicle of Lightyear，個人作品與技術紀錄。參與者第一手資料，含開發、再演年表及支持機構。↩

28. 狠劇場，〈製作人吳季娟：我們一起不會，很難，也挺棒〉，《光年紀事》製作團隊訪談。頁面未據以確定刊載日期；合作團隊發布的訪談，與獨立評論性質不同。↩

29. Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes，Programme 2017，印刷頁碼第 61 頁，“Teatime with Me, Myself and I”。法國藝術節的第一手演出與職務紀錄。↩

30. La Biennale di Venezia，Free UR Head，2024 Venice Immersive 官方作品頁。用於核對媒介與 Theatre Producer 等不同製作職稱；入選不等於得獎。↩

31. 中央社，〈《放開你的頭腦》威尼斯影展現場報導〉，2024 年 8 月 29 日。提供現場空間、體驗與執行條件。↩

32. 台北數位藝術中心，〈《無光風景》〉，2020 年計畫介紹與團隊名單。介紹文字與後來實際演出日期須分開確認。↩

33. 《PAR 表演藝術》，2020 年《表演藝術年鑑》，演出紀錄。本文用於確認《無光風景》及《快好了啦！達康！》2020 年 5 月 17 日直播。↩

34. 陳盈帆，〈《無光風景》評論〉，表演藝術評論台，2020 年 6 月 5 日。外部評論，與作品的自我介紹對讀；其批評並非對吳季娟個人責任的裁定。↩

35. 衛武營國家藝術文化中心，〈《阿忠與我》作品與團隊介紹〉，2021 年。本文採頁面文字資料，未將短片當作完整觀演紀錄。↩

36. International Society for the Performing Arts，Pitch New Works，2022 年 1 月 12 日，PDF 第 2 頁，Project 3 “The Center (Taiwan)”。第一手招演資料，載巡演人數、演出長度、委託機構與報價；不是成交或營收紀錄。↩

37. 臺中國家歌劇院，〈2022 年劇場人才培育計畫資料〉，課程與講師介紹。兼用於確認教學參與及白晝之夜工作履歷。↩

38. 臺北市政府文化局，〈2018 臺北白晝之夜活動資料〉。確認該年度藝術總監與城市活動脈絡。↩

39. 連英佑紀錄、陳伯麒編輯，〈【活動人學院×SHOWOW】建構高品質的表演策展—藝外創意創辦人 吳季娟〉，活動家 HOST，2019 年講座紀錄。虧損數字採自此紀錄，不是經查核的財報。↩

40. 中央社文化＋，〈林昆穎與吳季娟 以藝術叩問花蓮文化節慶的無限可能〉，2021 年 12 月 4 日。訪談兼及地方溝通、合作分工與個人記憶。↩

41. 中央社文化＋，〈林昆穎與吳季娟 以藝術叩問花蓮文化節慶的無限可能〉，2021 年 12 月 4 日。訪談兼及地方溝通、合作分工與個人記憶。↩

42. 2024 巴黎文化奧運台灣館，〈工作團隊〉，官方完整名單。用於區分策展、製作行政、法國端與技術等職責。↩

43. 曾婷瑄，〈巴黎文化奧運台灣館成果與幕後報導〉，中央社，2024 年 8 月 18 日。人次及場次為當時報導口徑。↩

44. Shopping Design，〈巴黎文化奧運策展團隊回顧〉，2024 年 9 月 16 日。本文使用書面報導，不把相關播客摘要當作逐字訪談。↩

45. 忠泰美術館，〈在混沌的世界中建立一點序曲——姚仲涵〉，2025 年 3 月 8 日至 6 月 29 日展覽。館方以「計畫協作」標示吳季娟的工作。↩

46. 王寶兒，〈影像串聯「光電獸」 忠泰美術館展姚仲涵新貌〉，中央社，2025 年 3 月 5 日。提供共同討論如何改變作品呈現方式的具體例子。↩

47. We TAIWAN，〈2025 工作團隊〉，官方製作名單。計畫由多名策劃者及台日團隊共同完成。↩

48. Ministry of Culture, Taiwan，We TAIWAN 閉幕官方英文新聞稿，2025 年 8 月 21 日。十九天、團隊及人次數字採主辦方公布口徑。↩

49. Ministry of Culture, Taiwan，We TAIWAN 閉幕官方英文新聞稿，2025 年 8 月 21 日。十九天、團隊及人次數字採主辦方公布口徑。↩

50. 吳尚軒，〈【深度報導】從奧運到世博場外　台灣文化外交如何練兵征服20萬觀眾？〉，《太報》，2025 年 8 月 25 日。本文主要採用吳季娟談現場協調、人力與輪休的段落，並區分其他受訪者的意見。↩

51. 臺中國家歌劇院，〈2026 NTT Arts NOVA 豪華朗機工《最後一問》〉，2026 年 4 月 15 至 19 日演出資料與製作名單。↩

52. 狠劇場，〈《變動的連結》Shifting Connections〉，2026 年作品介紹與製作名單。↩

53. 臺北市立美術館，〈共感：存在的節奏〉，2026 年 5 月 9 日至 9 月 20 日。展覽與其中不同節目的實際開放日期須分別理解。↩

54. SKYWARD，〈策展論述與工作團隊〉，2026 年官方資料。僅用於確認已公布的職務，不將尚未結束的系列計畫寫成全部完成。↩

55. 董柏廷，〈2026 全國文化會議東區論壇報導〉，《自由時報・自由藝文網》，2026 年 6 月 8 日。本文採用吳季娟談國際交流累積與系統的意見，未將其他發言人的主張歸給她。↩

56. 汪宜儒，〈吳季娟藝外創意 要打破創作模式〉，《中國時報》，2014 年 8 月 19 日；此連結為中華藝術網轉載。接近獨立創業當時的報導，可與後來回憶對讀。↩

57. 明日工作室，〈《開物誌：尋找生活的原型》出版介紹〉，2014 年；書籍 ISBN 9789862906873。提供劉怡汝、吳季娟參與的出版形成過程，以及關渡藝術的創作事業脈絡。↩

58. 關渡藝術，〈2009 年 1 月活動與藝術創業公告〉。當時的活動紀錄可確認吳季娟已參與相關工作，亦用於檢查後來簡歷的年代。↩

59. 楊忠衡，〈「藝外」一點都不叫人意外 吳季娟的藝外之路〉，廣藝基金會「藝文費斯簿」第 251 期，2014 年 8 月 25 日。具有合作圈內觀察的性質；產業期待與已發生事實須分開閱讀。↩

60. 國家文化藝術基金會，〈松山文創園區 LAB 實驗計畫回顧〉，2017 年 7 月 21 日。確認 2014 年「YES！TRY OUT！」及後續平台發展；後續計畫並不全部歸屬同一策劃者。↩

61. 華山 1914 文化創意產業園區，〈達康.come《弄巧成挫》〉，2017 年演出資料與製作名單。↩

62. STR Network，〈達康十週年作品付費影像頁面〉，2023 年作品資料與演職名單。用於確認影像發行及「製作顧問」職稱。↩

63. 吳季娟，〈一個很美的小地方〉，阮劇團募資計畫更新，flyingV，2014 年 5 月 31 日。本人署名、以行政顧問身分書寫的第一手材料。↩

64. 阮劇團、流山兒★事務所，〈《馬克白 Paint it, Black!》〉，官方作品資料；另參國藝會所藏演職人員簡介。用於確認台日合製、翻譯及製作人分工。↩

65. 狠劇場，〈《光年紀事：台北哥本哈根》〉，官方作品檔案。提供合作歷程、2018 年演出及台丹創作、製作分工。↩

66. Carl Emil Carlsen，Chronicle of Lightyear，個人作品與技術紀錄。參與者第一手資料，含開發、再演年表及支持機構。↩

67. La Biennale di Venezia，Free UR Head，2024 Venice Immersive 官方作品頁。用於核對媒介與 Theatre Producer 等不同製作職稱；入選不等於得獎。↩

68. 新北市政府文化局、板橋 435 藝文特區，〈壞鞋子舞蹈劇場團隊介紹〉。記錄《動次動次編舞》中吳季娟、姚仲涵與團隊的合作。↩

69. 忠泰美術館，〈在混沌的世界中建立一點序曲——姚仲涵〉，2025 年 3 月 8 日至 6 月 29 日展覽。館方以「計畫協作」標示吳季娟的工作。↩

70. 中央社文化＋，〈林昆穎與吳季娟 以藝術叩問花蓮文化節慶的無限可能〉，2021 年 12 月 4 日。訪談兼及地方溝通、合作分工與個人記憶。↩

71. 2024 巴黎文化奧運台灣館，〈工作團隊〉，官方完整名單。用於區分策展、製作行政、法國端與技術等職責。↩

72. We TAIWAN，〈2025 工作團隊〉，官方製作名單。計畫由多名策劃者及台日團隊共同完成。↩

73. STR Network，〈達康十週年作品付費影像頁面〉，2023 年作品資料與演職名單。用於確認影像發行及「製作顧問」職稱。↩

74. International Society for the Performing Arts，Pitch New Works，2022 年 1 月 12 日，PDF 第 2 頁，Project 3 “The Center (Taiwan)”。第一手招演資料，載巡演人數、演出長度、委託機構與報價；不是成交或營收紀錄。↩

75. Carl Emil Carlsen，Chronicle of Lightyear，個人作品與技術紀錄。參與者第一手資料，含開發、再演年表及支持機構。↩

76. 2024 巴黎文化奧運台灣館，〈工作團隊〉，官方完整名單。用於區分策展、製作行政、法國端與技術等職責。↩

77. 鄒欣寧、陶維均，〈吳季娟 劇場人的地球塔台領航員〉，《PAR 表演藝術》第 304 期，2018 年 4 月。核心人物訪談，提供職涯回顧與行政風險的自述。↩

78. 臺中國家歌劇院，〈2022 年劇場人才培育計畫資料〉，課程與講師介紹。兼用於確認教學參與及白晝之夜工作履歷。↩

79. 真理大學音樂應用學系，〈110 學年度藝術行政課程活動資料〉，包括吳季娟等講師的實務分享安排。↩

80. 中央社，〈兩廳院「廳院學」計畫報導〉，2021 年 5 月 3 日。確認吳季娟的顧問角色及其對校園觀眾的看法。↩

81. 董柏廷，〈2026 全國文化會議東區論壇報導〉，《自由時報・自由藝文網》，2026 年 6 月 8 日。本文採用吳季娟談國際交流累積與系統的意見，未將其他發言人的主張歸給她。↩