



臺灣小劇場風華 |

穿梭體制內外—— 臺灣小劇場近年風景

文圖／鴻鴻 插畫／王春子

要談 21 世紀的臺灣劇場，仍須對過去三十多年的發展脈絡稍作梳理。臺灣劇場從 1980 年代之初開始全方位的革新——不止是劇作家的單打獨鬥，而是演員訓練、語言風格與表現方法的全面現代化之探索。相較於 1973 年成立的雲門舞集，劇場起步已經嫌晚，不過和 1982 年萌芽的臺灣新電影一樣，引起整個文藝界乃至社會的注視與騷動，並不多讓。當時在民間蘊蓄已久的政治改革力量，催生了 1987 年的解嚴。並非巧合地，第二波小劇場運動也在 1986-87 年間，以強烈的邊緣性格及政治意識，攻佔了臺灣劇場。

從體制外到體制內

臺灣小劇場一開始即是體制外的。不像美國百老匯與外、外外百老匯的分野，臺灣劇場根本沒有既定體制、沒有商業市場。所以其對立面，跟黨外運動一樣，都是國家。國家宰制了藝文表演的場所，所有民間自發性的活動，便只能多在非專業場館進行。八〇年代街頭劇、環境劇場的盛行，

有其不得不然。而劇場文本不論穢語衝撞（如臨界點）或高度詩化（如河左岸）或寓言寄託（如環墟）或譏諷調笑（如早期的表演工作坊與屏風），都是種對官方語言和意識型態的反抗姿態。

1990 年代，隨著黨外運動進入國家體制進行改革，社會動盪漸息（但不表示社會問題已獲解決）。商業劇場站穩了基礎，讓中產階級逐漸將觀賞表演納入生活休閒娛樂的一環。小劇場則在文建會的「傑出演藝團隊發展扶植計畫」（1992）及國家文藝基金會（1996）的獎助機制下，也逐步自我體制化，由波西米亞邁向穩定求存的小型企業營運之路。

那麼，21 世紀的臺灣劇場，又呈現何種光景呢？

本土化、跨領域、跨文化

在 2000 年政黨輪替之後，本土化成為藝術的令旗，歌仔戲和台客風的現代劇場，愈趨蓬勃。其中最亮眼的，當屬以臺灣風格詮釋希臘悲劇起家的



河床劇團《惡之華》

金枝演社。另一個明顯的標誌則是，戲曲的現代化與朝歌舞劇靠攏的趨勢，題材與類型都自由揮灑，不拘一格。迥異於八〇年代對於傳統戲曲改革的強大恐懼和斤斤計較，跳脫過往困擾臺灣藝術界的「傳統」與「現代」問題，新生代編導演的加入，後現代美學的抬頭，讓崑曲、京劇、歌仔戲的新創作品，都展現勃勃生機。不同藝術元素的運用成熟、品質也相當精緻。包括當代傳奇劇場、國光劇團、二分之一Q劇場、唐美雲歌仔戲團、秀琴歌劇團、春風歌劇團、一心戲劇團，都展現獨特的成績。

同時，「跨領域」和「跨文化」，紛紛成為過去十年臺灣劇場的顯學。

舞蹈劇場、音樂劇場、肢體劇場、多媒體劇場等跨領域形式從1960年代的歐美延燒至今。廣義來講，劇場演

出本來就必須綜合各種元素，包括文字、聲音、肢體、空間，聲稱「跨領域」無非是強調這個演出中各元素的使用法與傳統不同。在臺灣，國家文藝基金會曾在2001-06年設有「跨領域藝術」申請類別，但方向模糊，後來又因預算分配難以精確預估等因素而取消。但是到了近幾年，幾乎所有演出都可以掛上「跨領域」一詞，即使在經費拮据的小劇場，大家也喜歡用加法、而非減法，來思考創作。用得好不好不是問題，跨領域已經成為一種無須解釋的生活型態，反而「純粹」變得像儀式一樣顯得古板。

隨著臺灣日益國際化，新移民增加，多元族群文化也反映在劇場當中。河床劇團、莫比斯、禾劇場、及Ex亞洲劇團是其中幾個顯例。河床劇團由美國導演郭文泰（Craig Quintero）領



莫比斯《2012》



禾劇場《死亡紀事》

航，結合臺灣的演員及視覺藝術家，定期推出夢般奇詭、潛意識般深沈的作品。對白極少，意象卻美不勝收，和臺灣劇場主流大異其趣。有趣的是，河床作品首先得到臺灣視覺藝術界的關注，後來才逐漸被劇場界所接受。這也顯示了劇場成規如何被異質顛覆、改變的路徑。

莫比斯圓環創作公社的主要成員來自香港、馬來西亞等地，首先多經過優劇場的訓練演出洗禮，爾後開發出融合儀式劇場、詩意手法、後設觀點的風格，並與香港的前進進戲劇工作坊在人才上及製作上密切交流。他們的代表作是從馬雅末日寓言發想的複合型態劇場《2012》，有多次不同環境的演出版本，既神聖又世俗，且強迫觀眾成為儀式的一部分。

馬華導演高俊耀組成的禾劇場，以底層觀點改編馬來西亞事件或香港小說，演員肢體凝聚、導演風格凌厲，近年備受矚目。Ex亞洲劇團則由印度裔的江譚佳彥領軍，以南亞的傳統表

演肢體、敘事劇場的元素，以傳說或經典為題材，提供了臺灣劇場另類的選擇，也給了臺灣演員一種不同的訓練體系。

再尋體制外可能——帳篷劇

演員，的確是劇场的核心。1980年的臺灣現代劇場革命，源起於蘭陵劇坊的演員訓練體系，爾後例如臨界點、優劇場、臺灣渥克、金枝演社也不斷提出自己的演員訓練方法，成為孕育獨特藝術理念的養分。近年來的劇場發展，一班方法演技訓練出來的演員，遊走於各個劇團，成為商業劇場條件成熟的一大助力。這些演員在各大學戲劇科系任教，也讓這類表演方法大行其道。官方見到劇场的影響力，以市場思維開始推展定目劇，迷信場次越多越證明是好戲的資本邏輯。演員戴上麥克風，鏗鏘有力、熟極而流地演出定型角色，也成為大小劇場的常態。



金枝演社《浮浪貢開花》



臺灣海筆子帳篷劇演出

另一種體制外劇場應運而生，這一回，不但跟演員訓練，而且跟所有參與者的生活息息相關。如果說 1980 年代的體制外是不得不然，今天的體制外則是清醒的選擇，不但對抗國家、社會體制，也對峙劇場、藝壇的媚俗風氣。這就是帳篷劇。

帳篷劇原為日本六、七〇年代盛行的抗爭劇場形式，1999 年導演櫻井大造帶領日本「野戰之月」劇團訪台演出《出核害記》，在荒廢土地上搭篷搬演吐露社會邊緣人心聲的魔幻劇場，吸引了眾多熱血青年及中年，他們於是合組「臺灣海筆子」，從 2005 年的《臺灣 Faust》開始一連串的帳篷劇演出，為臺灣劇場缺席已久的社會批判，添薪加火。這批成員多次進入樂生院舉辦藝文活動，以實際行動對抗官僚的麻木不仁。帳篷劇的演出場地，則從北市紀州庵公園、樂生療養院、福和橋下空地、到被迫遷的溪洲部落，像打游擊一樣，不斷發聲。

帳篷劇雖十分講究演出的美學手

法、象徵意涵，但整個製作方式，卻像在搞運動。不像一般正規劇團的分工方式，他們雖然也有編、導、演、設計、製作、前後台人員，但所有人都一起搭設帳篷、一起從事舞臺繪景、炊事、乃至守夜等體力勞動。別的劇團是領酬勞演戲，帳篷劇卻是像「互助會」一樣，大家集資來籌措製作經費。他們的左傾意識十分鮮明，但卻遠離左派文藝的「健康寫實」，以一種絕不說教、也絕不單調的方式，將這群人對生活與生存的深刻感受，揮霍般地佈灑開來。帳篷劇的表現手法百無禁忌，有歌、有舞、有詩意的語言、詭譎的意象、還有噴火秀，可謂「金、木、水、火、土」一應俱全。劇終更往往在泥地上燃起一片火焰，並把帳篷打開，看到後方的天空，讓戲劇回到真實生活。他們更堅拒官方補助、獎項提名，甚至也不願打劇團名號，而自稱「行動體」，將藝術還原為生活之「用」。有了這個參照座標，臺灣的劇場風景，才算完整。