

In Whose Home Will the Blossoms Land

— An Inquiry into Taiwan Playwrights
and Their Environment

花落誰家

探問台灣劇本工作者立身之處

In Whose Home Will the Blossoms Land

— An Inquiry into Taiwan Playwrights
and Their Environment

洪祖玲

Zu-Ling HONG

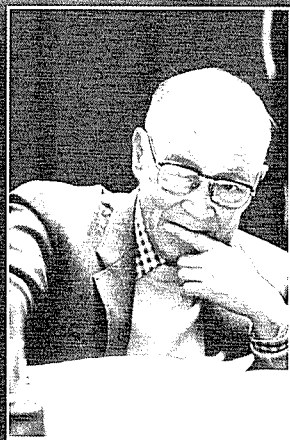
國立台北藝術大學戲劇學院副教授

從七〇年代中葉開始，台灣劇場從荒漠狀態，開始有著巨大的變動。這些運動能量之大之強，常使我聯想到中國劇場史上兩次最劇烈的運動——十二世紀元雜劇發生時，以及民國初年新文學運動與五四運動時話劇的角色功能。

元雜劇，人民的代言人

早在兩千五百年前，希臘悲喜劇的「劇作家」已成為人們尊敬的行業，希臘戲劇營造了西方劇場史上第一次顛峰，且自此後，戲劇與詩歌、小說並列鼎立為西方文學三大主流，就這方面看來，中國的劇本工作者顯然是晚生了。在封建時期，整個社會的價值觀使然，知識分子多以科舉為讀書目標，絕大多數文人以科舉要求的文體來下功夫，無暇把時間和精力投入其他篇幅巨大的創作，何況劇場是綜合藝術，除了劇本，還需要多方面的配合。中國完整的戲曲體裁遲至宋金時形成院本，在元朝雜劇時，因異族統治，將讀書人貶到九儒十丐的低下位置，且從太宗九年（1237）到延祐元年（1314）廢科舉達七十七年，大量文人投入瓦舍勾欄參與作場大業。在這種情況下的知識分子，「很多人懷著滿腹不平之氣，傾向於被壓迫的人民百姓一邊，投身於雜劇創作，成為下層人民的代言人。」使雜劇得以蓬勃發生的另一要素是傑出的演員。元人夏庭芝在《青樓集志》說「天下歌舞之妓，何啻億萬」，這些演員大都是隸屬於教坊的妓女，戰亂逼迫諸多書香閨女流落娼家，許多「名賢後」才氣縱橫的女子，因搬演雜劇和散曲成為名家，她們與劇作家是創作夥伴也是知己，如關漢卿與珠簾秀、白仁甫與天然秀。（張庚、郭漢城，1985：1—101-102）這是中國文化上極璀璨恢宏的偉大篇章，前所未有的中國劇場文化於焉繁

Taiwan Playwrights and their Environment



姚一葦著作等身，他自許「不做空頭的文學家」。
(姚一葦學術網提供)

盛發展且流傳到現今，而這文化奇蹟的最大特點是：劇場由民間發生，文華碩實的劇本工作者，關漢卿、馬致遠、紀君祥、康進之等人，是疾苦百姓的喉舌；元雜劇是富有民主質地的。

具思想家與社會批判家功能的話劇

今天亦稱「現代戲劇」的舞臺劇劇本，也叫「話劇」，在傳入之初，亦稱「文明新劇」等等。這種源自歐美現代劇場以日常語言而非詩體來寫作對白的戲，強調原創性和詮釋，這方面與著重程式「有聲皆歌，無動不舞」的傳統戲曲極端不同。

在清朝末年，十九世紀與二十世紀交接之際，從歐美到中國傳教的傳道人、辦設學校的教育家、做生意的商人，以及留學日本創辦春柳社的文人藝術家們等等，多方管道移植了西方劇場到中華文化，這是中國土地上萌發現代戲劇的濫觴。

民國初年間白話文運動與五四運動，助長了西方戲劇對中國文化的影響力。

一九一七年至一九二七年，在中國文藝史上是新文學運動的第一個十年；也是新興的現代話劇，在批判舊文化、批判舊戲劇中，在對外來文化的開放與吸收中，逐步形成的十年。毫無疑問的，無論是新文學運動的興起，還是新興現代話劇的創建，都是偉大五四新文化運動的產物，他們分別在中國近、現代文藝史上展示了一個新的紀元。(葛一虹主編，1990：34)

當時愛國的知識分子懷抱知識報國的抱負和共識，許多劇作者奉易卜生、契訶夫等寫實主義的大師的作品為聖經。王寧在《易卜生與中國》一書中提到：

一九一八年的《新青年》第四卷第六期的〈易卜生專號〉以及胡適的長論文《易卜生主義》為第一階段的高潮。那時，易卜生基本上是被當作一位社會批判者和思想家來接受的，「五四」作家們首先面對的是反帝反封建和建立新文化的重要任務……(王寧、孫建主編，2004：02)

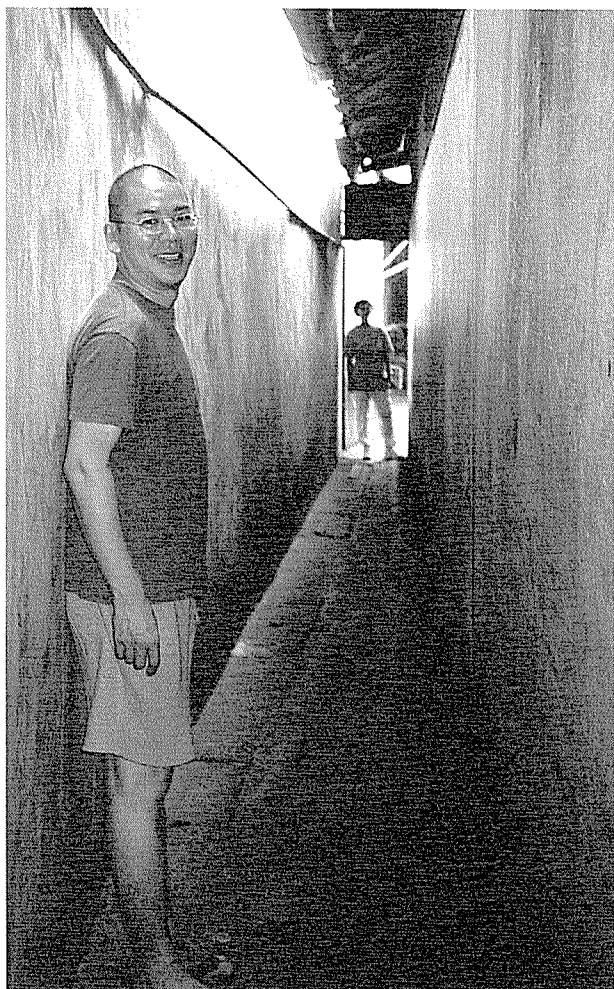
在大時代狂瀉的洪流中，為時代發聲的重要劇作家輩出，老舍、曹禺、田漢、洪深、陳白塵、吳祖光、郭沫若、夏衍、李建吾、阿英等人，他們傑出的作品寫下歷史的見證。

西方戲劇傳進中國至今不過百年左右，而這百年耕耘已有豐收，在兩岸三地，舞台劇與戲曲並存，且已是表演藝術中重要的一環。舞台劇作家從戲曲文化汲取創作的靈感和營養，舞台劇的特質亦影響了戲曲劇作家的創作，成功的如魏明倫的《潘金蓮》，習自淦的《徐九經升官》、陳亞先的《曹操與楊修》等等。華文劇作家人才輩出，二〇〇〇年，諾貝爾文學獎頒給劇作家小說家理論家高行健，也是對戲劇文學移植中國之成果的重要肯定。

傳遞劇作火炬的人

留學美國的李曼瑰，在大陸曾在政府擔任公職，她熱愛劇場疼愛人才。從五〇到七〇年代，李曼瑰在劇場活動與教育方面貢獻很大，她傾盡心力推動劇運，「小劇場運動」是其中一項，她挖掘、栽培無數具有劇場創作潛能的文藝青年，如聶光炎、趙琦彬、張曉風等人。她撰寫多齣歷史劇，如《王莽篡漢》、《光武中興》、《漢宮春秋》、《大漢復興曲》等。

王生普編寫的電視連續劇《母親》、《長白山



蔡明亮在故鄉婆羅洲古晉中國城的「摸乳巷」，2002年夏天。
(陳玲玲攝影)

上》、《馬家寨》，相當受大眾歡迎。他在文化大學戲劇系，承續母校南京國立劇專的傳統，畢業生合作演出齣莎劇；他執導了十齣莎劇，是台灣第一位將莎劇搬上舞台的導演。在舞台劇方面，他被歸類為「政策劇」的劇作家。撰寫《王生善評傳》的李康年如此說道：「專注於政策戲的王生善，他的舞台劇作品方面有：《後臺》、《孩子軍》、《魔劫》、《碧海青天》、《春暉普照》、《中國人》、《晨曦》、《兩代間》，從劇名上望文生義，就可以嗅出其基調。他寫《中國人》刻劃出中國人的堅強意志和愛國心；他寫《長白山上》，寫出日本軍閥侵略中國的醜陋面貌；他寫《兩代間》是要寫出人民共同的心聲和情感，這齣戲無論在國內、美國或菲律賓的演出，都能喚起最強烈的共鳴和哭泣，在台北演出時，葛香亭、葛小寶父子二人更是抱著王生善痛哭失聲。」（李康年，2000：03）

《貢敏評傳》的作者黃美序，以讚嘆的口吻，開始他對這位「劇場十項全能手」之書寫：「貢敏寫過很多戲：有舞台劇、京劇、電影、電視、廣播劇，數量多得驚人，並且幾乎全在舞台上、螢幕上、銀幕



金士傑能編能導能演。圖為他在2000年第三屆華文藝術節《X小姐》中與顏芳馨的一場對手戲。
(姚一葦學術網提供)

上、空中和觀眾相會過。」（黃美序，2004：52）。黃美序認為貢敏早期在軍中「應運」或「奉令」的劇作多是反共抗俄型的傳統話劇，但其中不少是以反共為包裝，真正的目的是感慨「這一代知識分子的悲哀。」（黃美序，1987）亦擅長寫京劇劇本的貢敏，在改編《釵頭鳳》（1986）、《浮生六記》（1990）時，發揮他古典文學的功力。被大陸學者彭耀春封為「現代正劇」的《蝴蝶蘭》（1986），在兩岸演出時叫座並深獲好評。（黃美序，2004：86-87）

劇作、美學、理論、散文等領域成就斐然的姚一葦，當他還是高中生時，便因莫須有的罪名被囚禁達一個半月，這個噩夢來台後再次發生。在白色恐怖和戒嚴時期，知識分子何能暢言肺腑之言？但姚一葦是喝著五四的奶水長大，自許「不做空頭的文學家」，而且他廣求新知，鑽研西方文學理論甚為透徹，明白現代戲劇風格繁盛無比的多樣性，何況，在有限的空間裡寄寓更深層次的涵意，是在亂世生長過來的文人養成的生存之道。於是，姚一葦富現代感的劇作甚為隱晦（如《紅鼻子》、《一口箱子》、《訪客》、《X小姐》）。姚一葦寫了十四部劇作，從四十一歲起維持約兩年一部全長劇作，因其作品的形式與內容富有現代派精神，意境深遠，領先當時台灣劇壇和文學界，成了文藝界眾所矚目的燈塔，其中《碾玉觀音》與《孫飛虎搶親》當是傳世之作。

受過中國傳統文化薰陶，復於法國、墨西哥、加拿大等不同的文化生活的社會學博士馬森，他的小說成名甚早，與劇本、論述的創作量都很豐富，是著作等身級的大家。馬森劇作中之荒誕感已成他的重要標的，〈腳色〉、〈一碗涼粥〉、〈蛙戲〉、〈弱者〉、〈花與劍〉、《我們都是金光黨》等，一則則刻畫傳統與現代文明之荒謬的寓言。林清玄肯定這些荒誕作品「反映現代人在時代變異中所表現的衝突、徬徨與苦悶……」林克歡指出「他以一種沈靜與哀憐的態度，去剖析現代中國人的特殊心態。」（馬森，1996）

散文家張曉風，在七〇年代，她與夫婿林治平共

同創辦「基督教藝術團契」，從一九七一年到一九七七年，每年集合當時藝文界最頂尖的藝術家，如黃以功、聶光炎、史惟亮、劉鳳學、林懷民等人，共同合作演出她的劇作《第五牆》、《武陵人》、《和氏璧》、《第三害》、《嚴子與妻》、《位子》。在當年台北，藝術群優秀製作嚴謹的演出很難得，張曉風率藝術團契的演出是盛事。張曉風發揮她散文家的魅力和傳道人的使命感，吸引無數青年學子走進南海路藝術館，觀賞他們生平第一齣戲。聶光炎高度肯定「藝術團契時代」對台灣劇場的影響：「……每齣戲仍具高度劇場風貌，而且是富實驗性的劇場創作。宏觀的角度來看，藝術團契時代是台灣追求純粹劇場藝術的起點之一，擺脫了文宣、社教那一套模式，開實驗、創新、突破傳統的風氣之先，掀起青年朋友進入劇場的熱情，對日後台灣劇場的發展，有不小的影響。」（金明璋，2004：178）

這幾位皆因政治動亂因素而在台灣定居下來。李曼瑰、姚一葦、馬森、張曉風都專注於劇作者的角色兼做導演。這些人中，唯張曉風成立劇團，以「製作人/劇作家」的身分來推動她的劇作演出。

在實驗劇展前，雖然台灣劇場基本上是沈寂的，但因有專業作家積極投入劇本寫作陣容，以他們的文華、對文字的推敲功夫，對人物、環境的觀察習性，以及思維的深刻，這期間的劇本是富文學性的。

實驗劇展 — 驚蟄之雷

在姚一葦教授「劇本創作」、「演出的創造性」與「我們需要一座實驗劇場」的號召並多位熱心劇運人士奔走之下，從一九七九年到一九八四年的五屆實驗劇展，發掘了台灣劇場而後二十年最为核心的編導與教育人才。演出的三十六齣劇目中，高達三十四齣是原創劇本，這是台灣前所未有的劇本產量。

在實驗劇展出現了一批年輕編導²，其中，蔡明亮是馬來西亞僑生，黃建業是香港僑生，除了可能是在襁褓中隨著父母來台灣，大家都是在台灣土生土長的，以及有為數不少的「芋頭蕃薯」。這批在愛國歌曲與台語日語流行歌、京劇地方戲與歌仔戲互應、白光周璇與陳芬蘭洪一峰並存的文化環境中長大的一代，強烈的文化衝激，自然孕育了劇場感，加上六〇年代以降，台灣文藝界如飢如渴大量吸收著西方現代文學、電影、藝術，原創性便似與生俱來了。馬森教授在《中國現代戲劇的兩度西潮》中，認為八〇年代台灣現代劇場運動之如雨後春雷萬物蓬勃滋長的現象，是「中國現代戲劇的兩度西潮」。

在這系列劇展裡，產生了幾種重要的劇場生態：一、在《包袱》一劇中，具現了吳靜吉從紐約劇場所引進以肢體和聲音為演出主體的訓練，或可視為台灣劇場演出「遺棄文本」的開端。

二、劇作者（包括改編）即導演，亦即「劇作者/導

演（playwright-director）」簡稱「編導」之生態形成。

如金士傑編導《荷珠新配》、《冷板凳》，卓明編導《貓的天堂》，黃建業編導《凡人》、《早餐》，黃承晃編導《家庭作業》，金士傑編導《公雞與公寓》，陳玲玲編導《八仙作場》、《周臘梅成親》，王友輝編導《素描》與《九重葛》（與劉玫、張國祥合作），蔡明亮編導《速食酢醬麵》、《黑暗中一扇打不開的門》、《房間裡的衣櫃》等等。

三、民間產生了「蘭陵劇坊」、「方圓劇場」等長期固定活動的劇團。

四、以集體即興創作的方式發展劇本。

一九八三年，來自美國紐約的李光弼，他帶領華崗劇團（文化大學影劇系）發展出第四屆實驗劇展《當西風走過》、第五屆《黃金時段》。第五屆時，加州柏克萊大學的戲劇博士賴聲川，帶領工作劇團（藝術學院戲劇系）發展出《我們都是這樣長大的》。以集體即興創作劇本的工作方式，被介紹進台灣劇場和教育界。

遺棄文本、回歸身體的表演和集體即興創作，在今天都很熟悉，在八〇年代卻是新鮮的。

比較起即將在解嚴前後崛起的「小劇場運動」成員，參加五屆實驗劇展的劇場人，基調多是遊戲的，浪漫的，為劇場藝術而藝術。

五屆實驗劇展將「話劇」的習慣用語改成「舞台劇」，同時呈現舞台劇風格可以充滿巧妙靈活之原創性。它培養了大量觀眾，文藝界擁抱了這新興的「劇種」。

對參與實驗劇展而後終生生活在劇場的藝術家們，實驗劇展是個樸實溫馨又精彩的開端。金士傑與王友輝日後以「自由人」的身分，出入許多劇團，或編或演或編導，寫作劇本是他們重要志業，兩人都出版了劇作專輯。賴聲川、李國修、劉靜敏、彭雅玲等都各自成立劇團，在「團長」或「藝術總監」的職位上，繼續以「劇作家/導演」的角色，推出新的作品，打造台灣繁榮的現代劇場。

解嚴前後到世紀末的劇場運動

解嚴前後的劇場運動，可能是台灣劇場史上最驚心動魄的一段時間，激進的青年們從桎梏他們的次元奔出，台灣的每個角落都可能是他們的劇場，五四時的熱血青年、以救國報國為己任的知識分子藝術家，抗日時的街頭劇、活報劇，在在以後現代的風貌活躍於台北的街頭巷尾。馬森在〈八〇年以來的小劇場運動〉提出他的觀察：

八〇年代中期……一部分小劇場則是在意識形態和個人理念上甘心停留在另類劇場（Alternative



在八〇年代，國立藝術學院戲劇系的師生是台灣劇壇的生力軍。1985年入學考的單招試場裡，前排左起為黃建業、汪其楣、陳玲玲，後排有馮翊綱(左三)、系主任姚一葦(中立者)、陳明才(右三)。(姚一葦學術網提供)

Theatre) 的地位，表現出在政治上和觀念上反體制的傾向。此一姿態開啓了我國政治劇場的先河，例如一九八九三年三月「環墟劇場」、「零場一二一五劇團」、「河左岸劇團」和「臨界點劇象錄」都參加了「搶救森林行動」大遊行，並在街頭遊行，吸引了大批行人圍觀。「優劇場」推出的《重審魏京生》、「環墟劇團」演出的《五二〇事件》和《事件三一五·六〇八·七二九》、「臨界點劇象錄」演出的《歌功頌德——長鞭四十哩》等都含有政治劇場的因子。(中外文學月刊社執行編印，1996：23)

在當年，馬森已推論這些熱血青年的方向在政治大環境大改變後，「經過政黨政治的落實，有許多敏感的話題，到了九〇年代，都可以經過反對黨之口吐露出來，小劇場漸次失掉了先前的政治批判的著力點。」然而，我們也期待這些生龍活虎「怒目回顧」的劇場生力軍，在生命經驗的淬煉下，理想性的能量能愈戰愈精純，在作品上綻放他們無比的潛能，也許，我們因此有了德國表現主義大家凱塞或史詩劇場的布雷希特，或領導七〇年代英國政治劇場運動Fringe裡的David Hare³……

像彗星一般英年辭世的田啟元(1964-1996)，他領導臨界點劇象錄的編導作品《毛屍》、《夜浪拍岸》、《亡芭彈予魏京生》、《狂睡五百年》、

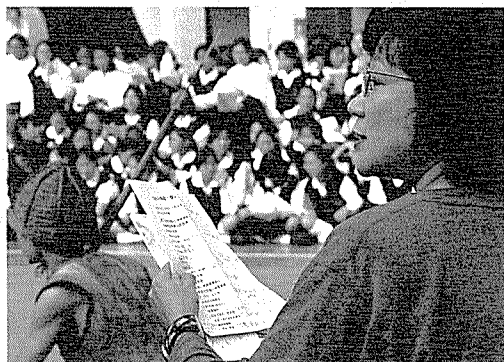
《白水》、《瑪莉瑪蓮》等，非常具象這個時期火山爆發的能量。詩人黎煥雄領導河左岸劇團的編導作品《星之暗湧》(與葉智中含寫)、《兀自照耀的太陽》等，鴻鴻認為，「『河左岸』，他們的劇本有高度詩化的語言，有高度凝聚力量的語言……」(中外文學月刊社執行編印，1996：235)馬森讚賞由大學生組成的河左岸劇團(淡江大學)與環墟劇場(台灣大學)，都是創造力旺盛的團體(馬森，2000：62)。

在實驗劇展中崛起，已成立劇團的編導藝術家們，在這時節紛紛交出漂亮的成績單，賴聲川《那一夜，我們說相聲》(1985)與《暗戀桃花源》(1986)打下表演工作坊屹立的地盤。這時期以及之後諸多作品，賴聲川成功地運用荷蘭阿姆斯特丹工作劇團集體即興創作的方法，把劇場作為公共論壇，「探討的議題涉及在當時非常敏感的問題：社會福利的失敗、傳統價值的消失、兩岸開放的猶豫，最根本的，它涉及關於自我身分與文化認同的問題。類似這樣的變化，一直留在劇場笑聲後的思索中，也一直伴隨或參與到台灣社會的劇烈變化之中。」(陶慶梅、侯淑儀，2003：12-13)

一九八六年秋天成立屏風表演班的李國修，以《三人行不行》展現他不但能演且能編能導的多方位才能，屏風多齣戲皆是李國修集編導演於一身的



紀蔚然是台灣中肯代「怒目回顧」的代表人物。



編導汪其楣率領《海山傳說·環》的藝術群到各級學校巡迴演出。(謝安攝影/台北藝術大學戲劇系提供)

關於《彼岸》

我於一九八六年，應李國修之邀，與他合作了《彼岸》。那時，他正處於創作的高峰，他對我說：「你來當導演，我會當演員。」我當時覺得這是一個挑戰，因為我從來沒有當過導演。但李國修說：「你不用擔心，我會教你。」

在《彼岸》的創作過程中，我們經歷了許多困難。李國修對劇本的修改非常嚴格，他要求每一個細節都要完美。他還要求演員們要深入理解角色的內心世界，並將其表現出來。我作為導演，需要平衡好李國修的創作要求和演員們的表演。

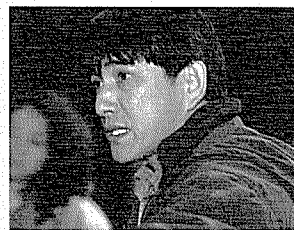
最終，《彼岸》在台北世界首演，獲得了觀眾和評論家的好評。李國修也因為這部作品而獲得了更多的關注。這是我導演生涯的一個重要里程碑。

我於一九八六年，應李國修之邀，與他合作了《彼岸》。那時，他正處於創作的高峰，他對我說：「你來當導演，我會當演員。」我當時覺得這是一個挑戰，因為我從來沒有當過導演。但李國修說：「你不用擔心，我會教你。」

在《彼岸》的創作過程中，我們經歷了許多困難。李國修對劇本的修改非常嚴格，他要求每一個細節都要完美。他還要求演員們要深入理解角色的內心世界，並將其表現出來。我作為導演，需要平衡好李國修的創作要求和演員們的表演。

最終，《彼岸》在台北世界首演，獲得了觀眾和評論家的好評。李國修也因為這部作品而獲得了更多的關注。這是我導演生涯的一個重要里程碑。

1990年初夏，高行健為《彼岸》在台北世界首演所寫的手稿。



1996年，邱坤良編導《紅旗白旗阿罩霧》。(吳燦興攝影/國立台北藝術大學戲劇系提供)



2000年，賴聲川編導《如夢之夢》。(國立台北藝術大學戲劇系提供)



1984年，就讀國立藝術學院戲劇系二年級的梁志民，扮演《碾玉觀音》第三幕的崔寧。(國立台北藝術大學戲劇系提供)

展現。汪其楣、張啓豐評介《OH！三岔口》的文字也是他多部戲劇——尤如連演七十場的《救國株式會社》——的最強之處：「《OH！三岔口》是李國修擅長的城市喜劇，……靈活表現出劇中人身處不同族群、政治情勢的三岔口上，所衍生的荒謬與扞格。」（汪其楣、張啓豐，2004：17）李國修的懷舊作品《京劇啓示錄》，紀蔚然推薦此戲是部傑作：

《京劇啓示錄》展現了許多李國修的招牌手法：多重敘述、今昔對照、戲中戲的結構、亦悲亦喜的基調。藉由京劇於凋零中的不得不變與台灣當今的瞬息萬變、藉由某一京劇戲班子的專業素養與風屏劇團的非專業心態、藉由戲班子內的情意糾結與風屏劇團內的人事紛爭，李國修寫就了一部氣魄宏偉、關照遼闊的傑作，也傳達了他在面對往昔、面對現在時所持的悲觀的、宿命的視野。（紀蔚然，2003：12）

從八〇年代開始，國立藝術學院戲劇系（今國立台北藝術大學戲劇學院），在台灣劇壇一直扮演重要的搖籃與推手角色。

一九四六年在北平出生的汪其楣，在台灣有著非常完整的成長經驗。她在美國攻讀表演，回台後便從事劇場教育、參與演出。汪其楣對斯土斯民、人與環境的自覺意識特強，一九八七年、一九八九年她與藝術學院戲劇系同學共同創作《人間孤

兒》、《大地之子》，淋漓呈現她對台灣努力的認知與關愛。對成長故鄉強烈的摯愛，十多年來，漸衍展成深深的憂慮：「直到這十來年，當一再看到對土地與環境的破壞，對人心與信念的敗傷，對歷史的棄置與倒錯，對文化的茫昧與輕視，我的心，強辯不過眼、耳，感情與希望敵不住事實的投訴。我也心生畏懼、冷汗直流，畏懼著未來的季節，台灣會不會進入前所未有的大寒？進入難有生機的嚴冬？擔心第五季回不到正常的循環，不再有真正溫暖的春天。」（汪其楣2000：09）汪其楣近十餘年創作轉向刻劃女性角色，有《記得香港》、《複製新娘》、《一年三季》、《舞者阿月》等。二〇〇四年冬天，她編導並親自扮演《舞者阿月》裡的主角蔡瑞月，展現她豐沛的生命力與韌性。

一九九〇年初夏，高行健的《彼岸》在台北世界性首演，陳玲玲導演，是兩岸隔絕半世紀以來，首次劇場藝術家握手合作。自此，高行健視台北為另一故鄉，演出、畫展、講學、導戲等活動不斷。他的劇本在中國大陸至今仍然被禁，但在台灣，在獲諾貝爾文學獎前後，他的劇本全集先後有帝教出版社和聯經出版社發行。高行健劇作風格富原創性，語言淬鍊，生活經驗豐富，中西方文化素養極高度飽滿，他為台灣的中文戲劇文學擺開一桌滿漢全席。

紀蔚然說「九〇年代似乎是台灣劇場『成熟的』年代」，誠然，藝術學院戲劇系斯時推出的幾部中青年原創作品都具份量。具有歷史學者背景的邱坤良，一九九六年編導《紅旗白旗阿罩霧》，取材自台灣歷史上有名的霧峰林家林文明遇害公案，二〇〇一年繪述鄭芝龍精彩一生的《一官風波》，在在指涉民間與官府明爭暗鬥的權位糾纏。《一官風波》在次年夏天重新排練設計，赴廣州、北京演出，且是二〇〇二年中央戲劇學院第三屆國際邀請展的開幕戲。一九九八年秋天，小說家吳繼文編寫《公園一九九九年的一天》，陳玲玲導演，為世紀末的台灣亂象記下鮮活的一筆。二〇〇〇年，賴聲川編導長達七小時的鉅構《如夢之夢》，淋漓展現他長年的學密體悟。此劇在台北藝術大學的戲劇廳採環形劇場演出形式，四面皆為表演區，將觀眾包圍在中央，彷彿中世紀教堂廣場的連環劇，此劇形式與內容都引起熱切回響。《如夢之夢》在二〇〇五年由戲劇學院與中正文化中心合作，在國家劇院復演，然在豪華商業包裝與場地不當的狀況下，已失去二〇〇〇年首演時的靈氣了。

原為方圓劇場創始團員的彭雅玲，自英國讀表演歸來，一九九三年成立「歡喜扮戲團」，演員多是六十歲以上的長者。編導彭雅玲以口述歷史的方式收集創作素材，並常由當事人上台演出。歡喜扮戲團推出〈台灣告白系列〉，呈現在台灣的人們生命經歷與百年來的發展史；《鹽巴與味素》以其家常味激起熱烈回響，《如果你叫我》由外省族群演出因戰亂而離散逃亡的深刻經驗，令觀者無不動容。這些年來，彭雅玲與夫婿葉曄，帶領著這批「老」演員們在國內與世界各地展演，已是世界知名之老人劇團。

八〇年代中葉到九〇年初期，台灣劇壇充滿創業的衝勁，其中一部份原因是國立藝術學院戲劇系的畢業生，如李永豐、梁志民、王月、馮翊綱、羅北安、鴻鴻等人，紛紛成立劇團。李永豐主持紙風車，馮翊綱主持相聲瓦舍，鴻鴻與友人成立密獵者劇團，夫妻皆為劇場人共同創業打拼的比例頗高，如梁志民與出身方圓的林靈玉（原名林麗雪）成立果陀劇場，王月與李國修成立屏風表演班，羅北安與趙樟儀創辦綠光。

梁志民改編自懷爾德《小鎮》的《淡水小鎮》是鎮團之寶，到二〇〇六年第五度演出仍然座無虛席。果陀採原創劇本與改編經典、以語言為主的「話劇」與歌舞劇並行，且引進當代精彩劇作的策略。以歌舞劇《領帶與高跟鞋》造成轟動打下基地的綠光，原擬以歌舞劇和原創劇本為主要搬演的類型，近幾年已成功引進西方佳作（如PROOF）。二〇〇一年資深小說家電影導演吳念真加入陣容，初試舞臺劇編導的《人間條件》轟動一時，為劇場之原創作品注入一劑強心劑。表坊、屏風、果陀、綠光皆從二十世紀跨越到二十一世紀，除了演出，尚拓展規模成立子團或提供表演訓練課程等周邊業務。

一九八九年，屏風演出《半里長城》後，就開始

尋求編導分工的專業性之可能，這個想望促成未來一位重要劇作家之誕生：紀蔚然。

美國愛荷華大學英美文學博士紀蔚然，回國後，寫專欄劇評，擔任屏風的戲劇顧問。一九九六年屏風演出《黑夜白賊》，大家對這位「劇壇新秀」刮目相看，李國修欣賞紀蔚然「寫出了這一代台灣人的無力感。」一九九八年屏風繼續推出《也無風也無雨》，但在一九九七年底，創作社創團作品演出時，台灣的觀眾已被這位憤怒的中年人《夜夜夜麻》語出驚人的墮落頹廢炸彈震的頭暈目眩。而後《驚異派對》的內在邏輯亦讓人驚艷。這位專業劇作家的作品源源不斷，二十一世紀台北舞臺經常搬演，也有多家出版社出版其劇作。

無風無雨不是晴的二十一世紀台灣劇場

從二十世紀跨進二十一世紀，無論是世界或台灣，天災人禍連連：921震災、911大攻擊、917水災、美伊戰爭、SARS、南亞海嘯……在台灣，政黨已輪替，但何以人心惶惶？失業狀況與經濟衰頹越來越惡化，傳媒連連殺人（見新新聞：媒體殺人事件簿（上）（下），2006/0411、0414），政府無有誠信，族群割裂，闔家自殺與他殺互殺已成常聞，一個不尊重生命尊嚴的社會……

當年激進的反動青年呢？已成中年人的他們在哪？是否也像當年的在野黨反對黨，已走到他們當年所反對的那一端去了呢？

解嚴後的台灣，何以劇場與社會大環境呈現一種隔絕與冷漠感？

也許，上世紀末時，李國修和紀蔚然都言中了台灣的精神狀態：「無力感」，「也無風也無雨」。

在政治劇場方面，鍾喬仍固守著他在一九九〇年創建差事劇團的信念：「戲劇是共同經驗的，是庶民大眾的，而非僅是菁英的消遣娛樂。」鍾喬很清楚他的執著在這時代的特殊性：「政治、社會運動狂飆的時代已遠颺，如今仍屹立在政治劇場的恐怕只剩鍾喬。」（見差事網站首頁）一九九五年起，鍾喬與日本帳篷劇的劇作家兼導演的英井大造結識，自此鍾喬在帳篷劇場的空間形式中尋找「民眾劇場」新的可能性。帳篷劇與社區劇場的工作坊，成為差事劇場的兩只飛翔的翅膀。（林于蒞，2003）差事劇團的活動力甚強，演出的帳篷劇有《記憶的月台》、《霧中迷宮》、《潮暗》等，鍾喬的筆耕勤奮度亦可觀，無論是論述或劇本，陸續印行出書。

二〇〇三年，紀蔚然在〈回顧的視野〉一文中勾勒一九八九年到二〇〇三年的台北劇場道：

……在大劇場方面，我們雖然看到觀眾人次的成長，也見識到行政體制及演出規模的專業擴充，但其創作品質給一些長期觀察者的印象是炒冷飯、吃老本的疲勢（這個情況在進入二十一世紀之後更形嚴

重)。另一個令人憂心的現象是「劇場年輕化」。這是個吊詭的現象。正當劇場愈趨老化的同時，它的作法——創作內容、表演基調、行銷手法——卻是一味地向年輕人拋媚眼。（紀蔚然，2003：12）

政治紛亂失卻理想的低迷疲乏亦影響了劇場的生態，然危機也可能正是轉機的契機，在七〇蓬勃發生的臺灣現代劇場，到了省思的年歲了。

表演工作坊、果陀劇場、屏風表演班都已發展成專以大型演出需仰仗票房的劇團，台北有了國家劇院、社教館、新舞台等大中小型劇院，有了為數可觀可以劇場存活的專業演員、導演、設計、行政、技術人員等等，但，劇本工作，常由導演來兼任。

這涉及劇團的創立動因，在台灣，表坊、屏風、果陀、優劇場、歡喜扮戲團等，都是為了呈現其核心人物的編導才華。在台灣嚴重缺乏具有劇場文化野心的機制或企業家，台灣的「劇場文化工業」（暫借用此詞）尚待建立。

Catherine Diamond認為，根本之道，必須建立對文本的尊重精神。不懂得尊重文本，這與和民族的戲劇傳統有關。她說道：

……漢語劇場傳統上偏愛表演者的絕活甚於精益求精的文本詮釋，而戲劇文本罕能獲致它們在西方世界所擁有的文學地位。再者，自從一九八〇年代中葉小劇場運動始興之際，台灣的演員和戲劇家就採納美國的反文本（anti-text）趨向。在美國和某些歐洲劇場，一九六〇年代目睹一場針對文本的優勢與劇作家的權威而展開的造反運動，但在台灣並沒有這樣的優勢存在；就這樣，反文本運動活活壓死了和編劇有關的不管是什麼的幼苗。寫出好的文本供劇場厚植現代傳統是當務之急……（Catherine Diamond，2000：08）

長久的觀戲經驗使我深刻領悟到，如果走出劇場還繼續使我思考甚至纏繞數日不放我罷休的戲，十之八九，是因為：劇本！

劇本，劇本，劇之所本！

台北藝術大學戲劇學院成立劇本創作研究所已近一代的時間，坊間衆多文藝獎項亦紛紛增設劇本創作獎，這些都是鼓勵劇本創作的正面生態，然成熟的劇作家是需要與劇場與藝術群共同磋商、在演出的實踐中成長的。

以及，我們需要更精粹的戲劇文學：「導演在排演場排戲時，劇作者在隔壁的工作室，繼續潤飾推敲劇本。」一九八四年，在紐約圓形劇場的「劇作家和導演工作坊」，前來演講的The Real Thing製作人如是說道。他所說的，便是美國百老匯劇場文化工業中講究專業，對導演和劇作家的根本要求。

在這消費的年代，文建會，文化局，或未來的文化部應是扮演積極建立劇場文化工業的角色，如創辦國家劇團，真正講究專業和分工的劇團。由國家劇團帶頭，也許，在民間，就會有如誠品創辦人這麼有劇場文化抱負的企業家出現……

在不久的將來，台灣的劇場生態，能否支持產生更多像姚一葦、馬森、紀蔚然這種專業劇作家？！

這是我們可以期待必須期待並努力耕耘的劇作者家園。

註釋

- 1 語出胡耀恆之著述《百年耕耘的豐收——我對高行健戲劇的賞析》，1995，台北：帝教出版社。
- 2 《優女婿》的劇作者黃美序教授年紀較長。他是學院派的戲劇學者、導演兼劇作者，頗在意如何在劇本中實驗特定的理念或技巧，如《優女婿》運用傳統戲曲換場人物，《木板床與席夢思》進行語言實驗等。
- 3 David Hare與Howard Brenton合寫的PRAVDA，以喜劇手法嚴厲辛辣批評報界，1985年春天在倫敦由國家劇院（National Theatre）演出，引起熱烈迴響。此劇於1997年秋天，由國立藝術學院戲劇系演出，譯名為《真？理》，蔣維國導演。David Hare的近作是電影改編劇本《時時刻刻》。

參用書目

- Catherine Diamond著，呂健忠譯（2000）：做戲瘋，看戲傻：十年所見台灣劇場的觀眾與表演（1988-1998）。台北：書林。
- 王寧、孫建主編（2004）：易卜生與中國。天津：人民出版社。
- 朱俐總編（2002）：海峽兩岸暨香港地區當代劇場研討會論文集。台北：國立台灣藝術大學。
- 吳全成主編（1996）：台灣現代劇場研討會論文集：1986~1995台灣小劇場。台北：文建會。
- 李國修（2004）：人生鳥鳥：李國修的異想世界。台北：未來書城。
- 李康年（2004）：王生善評傳。台北：文建會。
- 汪其楣（2000）：一年三季。台北：遠流。
- 汪其楣主編（2004）：國民文選·戲劇卷II。台北：玉山社。
- 紀蔚然（2003）：回顧的視野。中華現代文學大系【貳】——台灣1989—2003·戲劇卷。台北：九歌。
- 金明璋（2004）：張曉風評傳。台北：文建會。
- 林文尹、王璋廉、陸慧綿、陸心雨、蕭華文、田啟元等著（2004）：繁花聖子。台北：臨界點劇象錄劇團。
- 林于立（2003）：鍾喬帳篷劇作品的空間分析。藝術評論。國立台北藝術大學出版。
- 馬森（1994）：西潮下的中國現代戲劇。台北：書林。
- 馬森（1996）：八〇年以來的台灣小劇場運動。台灣現代劇場，頁23。中外文學月刊社執行編印。
- 馬森（1996）：腳色——馬森獨幕劇集。台北：書林。
- 馬森（2000）：戲劇——造夢的藝術。台北：麥田。
- 張庚、郭漢城（1985）：中國戲曲通史（第一至三冊）。台北：丹青有限公司。
- 陳玲玲（1987）：我們曾經一同走走——記實驗劇展。文訊，第31期。
- 陶慶梅、侯淑儀編著（2003）：剎那中——賴聲川的劇場藝術。台北：時報文化。
- 黃美序（2004）：黃敏評傳。台北：文建會。
- 黃美序（1987）：六個找劇評家的舞台劇作者。中外文學，16卷3期。
- 葛一虹主編（1990）：中國話劇通史。北京：文化藝術出版社。
- 鍾喬（1994）：亞洲的吶喊：民眾劇場。台北：書林。
- 鍾喬（2003）：魔幻帳篷。台北：揚智文化。
- 鍾喬等編著（2003）：觀眾，請站起來……。台北：跨界文化基金會。