

第三節 臺灣當代的舞蹈、戲劇、劇場及表演團體

吳素芬、藍羚涵

一、臺灣當代舞蹈與表演藝術團體

在清代之前，臺灣的人口因為結構簡單，舞蹈並沒有一個確切的發展。早期的臺灣是名副其實的移民社會⁷⁵，原住民的生活受到漢人嚴重影響，但在信仰上，依舊保持著古老的習俗。

在各種儀式中，大家一起唱歌跳舞，舉凡祭祀祖靈之舞、農事之舞、漁獵之舞、狩獵之舞、酒宴之舞、婚姻之舞等等，這些來自祭儀上的舞蹈，就是臺灣最早的舞蹈雛型與模式。

1895年⁷⁶之後，臺灣成為日本殖民地，日本初期在文化上的管制較為寬鬆，讓漢人維持原有的習俗，並允許兩岸繼續有文化上的交流⁷⁷，也使得舞蹈文化因此陸續來台。在日本時代，臺灣有大批學生到日本學習舞蹈，他們是臺灣第一批舞蹈藝術家，如李彩娥與蔡瑞月⁷⁸等，在光復前後才陸續回到臺灣⁷⁹。而光復初期的編舞家，則以李淑芬與林香芸為主要代表⁸⁰。

1949年前後，文藝界人士本著「復興文藝運動」的概念，首先在軍中展開康樂活動⁸¹，而「民族舞蹈」比賽也是這時期的產物。

另外由大陸來台的外省籍編舞家如李天民、劉鳳學、高梓、高棧等開始為臺灣舞蹈注入

⁷⁵ 移民文化是原鄉文化的延伸，祖居地的神祇、崇拜儀式、人生禮儀以及各種民俗舞蹈，隨之進入臺灣（李天民、俞國芳，2005年，《臺灣舞蹈史》上冊）。

⁷⁶ 一八九五年四月七日，中日馬關條約，臺灣割讓日本。

⁷⁷ 最早的舞蹈是依附在戲劇之上，因此隨著大陸戲班來台，舞蹈也跟著傳到臺灣。

⁷⁸ 李彩娥於1937年東渡日本；蔡瑞月於1938年東渡日本，兩人回台之後致力發展舞蹈文化，在舞蹈屆有「北蔡南李」之稱。

⁷⁹ 留日的舞蹈家回台之後，便開始在臺灣創立舞蹈社開始教學，同時也舉辦舞蹈發表會，讓普羅大眾都有機會接觸到舞蹈藝術。

⁸⁰ 李淑芬是50年代重要的舞蹈教育者；林香芸與其學生王月霞成立「藝霞歌舞團」，是臺灣最早將舞蹈藝術帶入流行文化的第一人。

⁸¹ 在近代舞蹈初期開拓中，軍隊是舞蹈工作的中心，繼而由軍隊通過學校推向社會（李天民、俞國芳，2005年），也因此掀起了全民性的民族舞蹈運動，是培育舞蹈人才的一大搖籃。

更多色彩⁸²。但另一方面，官僚操作使 1950 至 1970 年代的舞蹈生態呈現壟斷性的現象，最明顯的是原本在舞蹈社興盛的芭蕾舞，被扣上「外來文化」的帽子，雖然沒有完全被禁止，但是政府並不提倡與鼓勵，使得芭蕾舞在此時呈現停滯的狀態。

1950 年代前後的編舞家很重視原住民舞蹈，於是從原住民身上蒐集許多素材，透過演講的方式讓原住民了解「舞蹈藝術」與「祭儀或豐年祭」上唱唱跳跳之間的差異性，藉此訓練各民族的舞蹈中堅，使原住民的舞蹈由廣場登上舞臺，成為社會重要的舞種之一。

進入 1960 年代之後，政府帶動舞蹈活動⁸³的現象日益普及，同時，也引進了各國土風舞，是臺灣土風舞⁸⁴的起點。臺灣的土風舞專家在此時也逐漸創造屬於臺灣本土的土風舞。

在國際舞蹈的文化交流的部份，則是於 1960 年代後，有了進一步的發展。許多國家的舞蹈學者和職業舞團來臺造訪，引進新的觀念和手法，使國人眼界大開，而舞蹈領域也更為寬廣。

經過了二十年的磨鍊，臺灣的舞蹈已經擺脫了「模仿」，而以「創作」為主，舞蹈種類和風格日益多樣，出現了大批具有代表性的古典舞、民俗舞、現代舞、土風舞、中國現代舞、芭蕾舞等作品，並以作品的內涵與思想，引起大眾共鳴，而臺灣的舞蹈文化也因此從探索中往前邁進一大步。

（一）1970 年代—引進現代舞觀念

1970 年代，國際情勢的轉變，使得政府相當注重本島的建設，帶動了經濟起飛⁸⁵，也為舞蹈的發展提供一個契機。但是民族意識使得舞蹈仍然由官方主導⁸⁶，因此在各種慶典節日中，都有慷慨激昂的「自強舞」的演出。而後，國家的文藝政策⁸⁷從劍拔弩張的戰鬥文藝中走出，便開始落實於「本土」的發展。

此時的民族舞蹈，也較之前更為精進。除了受到政府的政策影響之外，於 1970 年 5

⁸² 李天民對中國歷代服飾、佳賓宴的研究；劉鳳學的邊疆土風舞〈蒙古祝捷舞〉；高梓帶來西藏舞（盧健英，1995年，《舞蹈欣賞》，平珩主編）。

⁸³ 在這裡講的是教育部一年一度舉辦的舞蹈節和民族舞蹈比賽等相關舞蹈活動。

⁸⁴ 臺灣的土風舞曾經有一股熱潮，在1960年代之後，許多學校陸續創立土風舞社，而救國團在暑期也都有相關課程的開辦……逐漸成為流行的一環。

⁸⁵ 臺灣當時經濟起飛原因是實行十大建設。

⁸⁶ 當時官方所舉辦的民族舞蹈競賽仍然每年熱烈舉辦，而民間舞蹈班與舞蹈團體成倍數增加，也會透過舞蹈發表會、表演會和聯合演出，推出新的作品（李天民、俞國芳，2005年，《臺灣舞蹈史》上冊）。

⁸⁷ 文藝政策的改變是由於大陸文革結束的影響。

月，由「中華文化復興運動推行委員會」主辦的座談會也就中華民族舞蹈為中心，研討如何振興民族舞蹈文化以及提升其創作水平。

1971年，林懷民⁸⁸從美國回臺，有感於臺灣當時處境⁸⁹，決定「為國家做點什麼」，1972年他開始以舞蹈為社會工作，隔年成立雲門舞集，決定以「中國人的曲子，編中國人的舞，跳給中國人看」。

1970年代初，留學西方的這一批編舞家，站在國家歷史的轉轉捩點上，遭受相當大的衝擊⁹⁰。1971年，敏感的藝文界從「中國」⁹¹的鄉愁中醒來，被迫重新思考「臺灣」這個名詞的定義，林懷民在那個年代中，帶領藝文界重新認識臺灣⁹²。

另外，隨著外國現代舞團的接連造訪，以及赴西方學舞的舞蹈家回國創業，新的舞蹈理念和技術不斷被引進，不僅促進中國現代舞的發展，而且直接採用和融合西方的技巧與理論，使現代舞在臺灣真正崛起，職業舞團的成立⁹³，對舞蹈的格局及演進具有里程碑意義。

在芭蕾方面，則是為提高國內芭蕾的水準，有許多學子紛紛出國學習，如姚明麗、蘇淑惠、李淑惠到日本；黃麗薰到奧國；江映碧到義大利；劉黎瑛到香港……學習芭蕾。她們回國之後，成為臺灣芭蕾的中堅力量，積極拓展臺灣芭蕾的版圖。

1977年通過文化建設規劃，政府決定興建各縣市的文化中心；1981年，接著成立文化委員會。舞蹈還作為推行全民外交的手段，擔任起「文化使者」的使命，頻頻出國作文化外交⁹⁴。

而文藝季的出現是舞蹈發展又一動力，如姚明麗於1979年參加第一屆臺北音樂祭，演出全本的《天鵝湖》⁹⁵。臺灣舞蹈終於突破封閉狀態，開始邁向多元和創新。

⁸⁸ 雲門舞集創辦人。

⁸⁹ 這裡的衝擊是指當時臺灣被迫退出聯合國，接著又失去了釣魚臺。

⁹⁰ 赴美藝術家的生活，面對到對岸以及有關於「大中國」的描繪，需要面對的是一「臺灣的『中國』代表性有多少？」（盧健英，1995年，《舞蹈欣賞》，平珩主編）。

⁹¹ 1971年，臺灣退出聯合國。

⁹² 林懷民1978年創作了《薪傳》。

⁹³ 除了雲門舞集之外，劉鳳學博士的新古典舞團也是當時成立的職業性舞團。

⁹⁴ 如中國文化大學到墨西哥參加世界博覽會。

⁹⁵ 《天鵝湖》的王子由王獻篋與宋臺光輪流上臺演出，白天鵝則是由吳素芬與李淑惠飾演。

（二）1980 年代—舞蹈開放與多元的風格

1980 年代出國的舞蹈新生代，依然是以美國為中心，但是「葛蘭姆」⁹⁶ 已經不再是唯一的選擇。這一代的編舞家以自由的心情感受各式各樣的舞蹈潮流，舞蹈打破舊有格局有開始一個新起點。

1981 年，文建會成立，政府的文藝政策大幅的從軍、黨系統脫離，以「解嚴」為中心，政府對舞蹈藝術的主導開始減弱，表演藝術團體陸續崛起，而舞蹈班及社團也開始遍及。在這個關鍵的十年裡，國家經濟不斷的增長，社會也逐漸開放，舞蹈藝術從一個消極的管控態度轉變成為積極規劃與建設的狀態。

芭蕾舞在停滯一段時間之後，開始有了小品類型的作品，有芭蕾舞團推出全由國人編導和表演的大型芭蕾舞劇，芭蕾舞工作者也不斷的探索具有民族特色的芭蕾之路，1981 年由國立藝專（現國立臺灣藝術大學）演出的《龍宮奇緣》⁹⁷ 等芭蕾舞劇的成功演出，則是開創了中國芭蕾的先河。由於此時臺灣並沒有太多的專職芭蕾舞者，因此大部分的芭蕾演出幾乎都是由國立藝專（現國立臺灣藝術大學）與中國文化大學的舞蹈系學生演出。

這個時期另一項重要的概念是「後現代舞蹈」的引進。1984 年成立的皇冠舞蹈工作室⁹⁸ 扮演很重要的角色，小劇場概念的形成，讓新生代的劇場工作者因此得以嘗試不同的面向，包含空間、實驗戲劇及身體各種可能性。1980 年代中期回國的編舞家，如劉紹爐、陶馥蘭、古名伸等的第一次個展都是在皇冠舞蹈工作室裡生成的。

另外，經歷三十年興旺的民族舞蹈，開始走下坡，民族舞蹈家們，為擺脫這樣的窘境，致力在傳統上創新，如 1984 年許惠美就融合了戲劇創作了舞劇《七夕雨》。

1987 年，國家戲劇院建成，同時提升了表演藝術的層次，由政府或民間主辦的各種文藝季、藝術節、舞蹈節、民間劇場、民間廣場及節慶的演出活動，猶如雨後春筍，為舞蹈的表演和創作，提供更寬廣的市場和充分的資源。

突如其來的變化，使得社會價值觀也跟著轉變，人民的審美觀影響到舞蹈的創作內容、形式及格局。由西方傳入的現代舞，因其技術和創造性日益呈現出較強勢的走向。

⁹⁶ 「葛蘭姆技巧」在70年代由林懷民引薦進入舞蹈學院（現國立臺北藝術大學舞蹈系）的課程中。

⁹⁷ 《龍宮奇緣》於臺北國父紀念館演出，是臺灣第一次結合管弦樂伴奏演出的芭蕾。演出者：張志良；舞劇作曲：馬思聰；藝術指導：李天民；音樂指導：馬水龍；編舞：姚明麗、劉黎TM x、李惠美、吳素芬、李淑惠（李天民、俞國芳，2005年，《臺灣舞蹈史》上冊）。

⁹⁸ 皇冠舞蹈工作室是由平珩創辦的。

舞蹈是世界性的語言，至 1980 年代後期，全世界的有名舞團都曾到我國表演，而臺灣的舞蹈，作為國民外交的重要組成部分，通過青年訪問團、大專學生舞團、民間舞蹈社團以及參加舞蹈節、藝術節和舞蹈比賽，頻頻出現在世界的舞臺上，提高了我國在世界的影響和聲譽，也促使臺灣的舞蹈得以不斷進步，為 1990 年代的舞蹈騰飛創造有利的條件。

（三）1990 年代到現在—職業舞團的成立與發展

1990 年代是新舊世紀的交界處，同時是舞蹈界新老交替的年代。老一代舞蹈家相繼隱退，中生代挑起大樑又開始交棒，充滿活力的新生代則以前衛姿態，在不平衡的環境中，以具有個人特色的方式進行種種實驗。而兩岸的交流經驗，讓許多當年隨政府來臺的外省籍第二代去了「故土」之後，回來之後反而更關心本土，本土主義因此又回到臺灣創作藝術作品的主流⁹⁹。這時候的本土，以「臺灣意識」為主體，文化與藝術界的人士努力尋找本土的過往與歷史，題材從中而出，帶領觀眾認識母體文化，也因此找到另外一種發展能量與潛能。

雖然此時的藝術家與藝術團體在創作上各自發展出屬於自己的方向與特性，但是思潮依舊離不開臺灣的文化。在這個嶄新的年代裡，民族舞蹈受到很大的衝擊，民族舞蹈的工作者跳出原有的限制，挖掘古史與本土資源，融入現代的編舞手法，創作精緻的民族舞蹈，使民族舞蹈得以繼續開發，以當時成立的臺北民族舞團為例，標舉以臺灣的民間車鼓陣等民粹身體的訓練，開創屬於臺灣的民族舞蹈。

臺灣的民族舞團大部分都以傳承中華文化以及原住民特有的傳說故事作為主要的創作軸線，以原住民舞團為例，大部分的作品並沒有特別的創作名稱，而是直接以他們族別中特有的文化以及傳統習俗作為作品主要的內容，並且代表臺灣多次在奧運典禮上演出，發揚文化。

而非原住民的舞團則是如同現代舞團般從事創作的工作，但從舞蹈作品名稱來看，我們不難發現，「傳承文化」的意味相當濃厚。以下是臺灣以創作為主流的民族舞團：（以成立時間排序）

1. 臺北民族舞團

1988 年，蔡麗華成立，為臺灣第一個專業民族舞團。以獨特的臺灣本土風格舞作，

⁹⁹ 舞蹈欣賞，平珩主編，1995 年。

為臺灣民族舞蹈開拓嶄新的風貌。舞團演出作品特色，在於藉紮實的田野採風，將傳統原味創新，並賦予嶄新的生命力，並以優異的成績揚威國際。著名的作品有：《民俗之夜》（1988）、《蓬萊舞新姿》（1990）、《蓬萊風土情》（1991）、《禮讚中華——向中華民國致敬》（1992）、《舞躍臺灣情》（1993）、《悅舞話鄉情》（1994）、《梵音樂舞——禮讚十方佛》（1995）、《孔雀公主》（1996）、《非常民族——另類舞蹈》（1997）、《臺灣樂舞之美》（1999）、《異色蓮想》（2000）、《原鄉樂舞祭》（2001）、《華漫》（2003）、《香火》（2004）、《牡丹紅》（2005）、《拈花》（2006）、《百年好合》（2007）、《臺灣·瘋》（2008）。



圖 5-51 《拈花》劇照（臺北民族舞團提供）

2. 原舞者（原住民舞蹈）

1990 年，由一群原住民年輕人共同組成。以原住民部落有尊嚴及謙卑的珍惜祖先所遺留下的祭儀樂舞與其對族群的驕傲作為創作主要元素，在專業人士的協助下，透過實際參與觀察整理式微中的原住民傳統歌舞，並由原住民長者「口傳相授」歌舞，在舞臺上莊嚴的呈現原住民祭典精神，以充滿活力的傑出表演，促進族群的了解，豐富劇場文化。歷年作品有：《懷念年祭》紀念卑南族民歌作家陸森寶先生，演出南王部落樂舞（1991-1995）、《牽

I-NA 的手》阿美族太巴塢部落樂舞（1996-2000）、《再懷念年祭》（2000）、《海的記憶》阿美族港口部落樂舞（2001-2006）、《杜鵑山的回憶》（2007）、《風起雲湧》（2008）…等。

1990 年，由柯麗美結合全省各族群菁英、教師及學生、智慧長者成立。以原住民的樂舞動人心弦，卻不曾被社會了解，勾起「不去研究發揚，文化便會淹沒」的一種使命感從事原住民藝術舞蹈之創作。將原住民各族之精華歌謠與舞蹈正本清源回歸其精隨所在，整編與創新臺灣原住民各族群之歌謠與舞蹈，賦予新時代的精神，使其推陳出新，成為臺灣獨具的文化特色。1994-1997 年陸續到國外演出原住民歌舞，但無主題性的創作作品，1998 年開始創作《石版屋上的鼻笛》、《鬼湖裡的巴冷公主》（1999）、《山海舞祭——祈福大地》（2001）、《大武山舞宴》（2001）、《拉帕斯帕斯——山海舞宴》（2002）、《太陽神祭》（2002）、《太陽兒女舞動大武山》（2002-2003）…等。

3. 芭蕾

1990 年代，臺灣的芭蕾¹⁰⁰由於係屬於西方外來移植的文化藝術¹⁰¹，在社會上也被視為是新派作風。但是由於芭蕾講求精緻，從舞者的身材到技術都有嚴格的要求，同時演出的佈景、服裝、燈光……的花費也都相當昂貴，再加上國內的舞者缺乏這方面的舞臺經驗，使得芭蕾在臺灣難有專業性的發展。技術與票房的雙重關係，國內芭蕾舞團與外國芭蕾舞團難以抗衡。但卻因為國內芭蕾工作者仍然努力不懈，於是不僅停業的舞團在九〇年代相繼復出，同時也成立了新的舞團。他們從自身的條件出發，尋求本土芭蕾的新模式。

芭蕾舞團雖然表演形式還是以芭蕾為主，但是題材已經與現代舞團一樣多元了，以臺北首督芭蕾舞團 2008 年作品《囿》為例，就是融合芭蕾以及現代舞的概念，表達人隨時隨地處於一種被包圍的狀態，猶如置身迷宮之中¹⁰²。

因此，臺灣的芭蕾舞團所展演的作品，其實已經慢慢跳脫我們以往對於古典芭蕾的刻板印象，而是如同現代舞團般思考創作的作品，再藉由「芭蕾」這個演出形式或是「芭蕾的概念」表現出來。以下為臺灣的芭蕾舞團簡介：（以成立時間排序）

¹⁰⁰ 蔡瑞月在其返臺的第一次公演中所跳的《白鳥》，是目前已知最早的臺灣舞者所跳的芭蕾舞。而姚明麗、蔡雪慧、蘇淑慧……是臺灣著名的第二代芭蕾舞舞者（盧健英，1995年，《舞蹈欣賞》，平珩主編）。

¹⁰¹ 在當時芭蕾是十分洋味的文化活動，一方面象徵上流社會及文化精英的品味，另一方面，強調向外延伸才叫優美的身體線條，迥異於東方內向委婉的特色，故被視為新派作風的舞蹈種類（盧健英，1995年，《舞蹈欣賞》，平珩主編）。

¹⁰² 表演藝術雜誌189期2008年9月，文字：周倩漪。

(1)臺北首督芭蕾舞團

1990 年，徐進豐與李淑惠共同成立。以芭蕾作為編創的元素，推出一系列以芭蕾為主的作品。2008 年嘗試以現代舞的方式進行創作，希望可以有另外一個風貌展現創作。從 1989 年開始創作的作品《新生代舞展》，其後依序有《芭蕾之美》（1990）、《傳奇》（1991）、《西風的話》（1992）、《放蠱的女人》（1994）、《大地動脈》（1995）、《無伊嘛也通》（1996）、《悲泣的地球》（1997）、《等待下一個故事》（1998）、《狂想曲》（1999）、《芭蕾狂想》（2000）、《春之祭典～臺灣原住民篇》（2001）、《玩芭蕾》（2002）、《鳥籠》（2003）、《玩芭蕾～列車 part2》（2004）、《郵差》（2005）。



圖 5-52 《鳥籠》宣傳照(臺北首督芭蕾舞團提供)

(2)高雄城市芭蕾舞團

1992 年，張秀如成立的目的是結合南部地區芭蕾專業舞者，共同為提升芭蕾舞藝術而努力。2001 年與袁福倡聯合創作中國芭蕾舞劇《哪吒鬧海》。2002 年與高雄市交響樂團合作演出創作芭蕾由韋瓦第（Antonio Vivaldi）作曲的《四季》（The Four Seasons），由林向秀與陳武康共同創作編舞。

1992 年陸續創作及表演古典芭蕾作品，歷年的演出有《百子戲春》（1996）、

《白雪公主》(1996)、《仲夏夜之夢》(1997)、《黑暗王國》全劇(1998)、《唐吉柯德》(1999)、《花魂·化蝶》(1999)、《唐吉柯德遇見安徒生》(2002)、《梁祝》(2002)、《蓮花》(Lotus)(2003)、《仙女》(2004)、《傾城之戀》(2005)、《綻》(2006)、《牡丹亭》(2007)…等。

(3)臺北芭蕾舞團

1994年，吳素芬自美歸國後，期望能將芭蕾根植於本土，致力於芭蕾創作及演出而成立臺北芭蕾舞團，除了堅持從古典芭蕾的訓練外，更探索芭蕾創作的新方向，透過創作呈現「中國風芭蕾」的獨特風貌，代表作品《氣韻》。自1998年起陸續應邀前往美國、澳洲、歐洲七國巡演，獲得熱烈迴響。除此之外，也致力於全省藝術下鄉的推廣工作，吳素芬認為芭蕾藝術有必要走出劇場，呈現給廣大的群眾。舞團的作品相當多元，除吳素芬的創作外，也經常邀請國內外編舞家為舞團編舞，為了讓芭蕾創作具延續性，首開先河於2000年邀請青年編舞家加入創作的行列，呈現當代芭蕾的風貌。



圖 5-53 《茶花女》於紐西蘭演出照片(臺北芭蕾舞團提供)

此外，現代舞在臺灣的正式舞臺上後來居上，已成為舞蹈教育與表演市場上的主流，西方的、東方的、本土的各種現代理念與技巧交織。而由民間取得題材在其他舞種作為創作的藝術家也比比皆是，如1993年陶馥蘭則以北管音樂作為發想起點，塑造後現代的意象空間。而林麗珍則是在1995年創作《醺》，內容則從臺灣中元普渡的民間祭儀為主，企圖從宗

教中呈現臺灣人含蓄內斂的身體美學及詭魅而瑰麗的宗教色彩，同時這個作品也是九〇年代本土主義思潮下的重要作品。

環境與社會的變遷和衝突，強烈的引起了現代舞者的反思、反省和創作慾望，湧現出一批「東方身體風」，以及強烈關懷和表現本土弱勢訴求的作品。此外，隨著科技進步觀念更新，表演藝術的界線變得日益模糊，舞蹈劇場成為時髦，而後現代和前衛的思潮影響著新生代，在小劇場和文藝特區，各種實驗性的舞蹈表演層出不窮，經常創造出驚奇。

我們不難發現，臺灣近期當代舞蹈劇場的作品，經常將生活中所感受到的人事物經由舞蹈藝術作品表達出來，甚至希望觀眾因此產生共鳴，也是一種創作的趨勢。以「極至體能舞團」2007年新作《寵物》來說，他們從最簡單的寵物印象出發，開一連串驚奇的身心肢體對話¹⁰³，從與寵物互動的真實事件開始，一直聯想到人們常常比喻自己累得像隻狗¹⁰⁴作為起點開始延伸，展開一連串的舞者與身體、舞者與寵物之間的對話，訴說自己的心情以及觀眾的生活寫照。以下簡單的介紹臺灣現有的現代舞團：（以成立時間排序）

1. 雲門舞集

1973年，林懷民以「雲門」作為舞團的名稱。這是臺灣第一個職業舞團，也是所有華語社會的第一個現代舞團，更是馳名世界的當代舞團。

雲門舞集的創作大致上以古典文學、民間故事、臺灣歷史、社會現象的衍化發揮，乃至前衛觀念的嘗試，雲門舞碼豐富精良。多齣舞作如《薪傳》（1978）、《九歌》（1993）、《流浪者之歌》（1994）、《水月》（1998）、《竹夢》（2001）、《狂草》（2005）等，因受歡迎，一再搬演，而成為臺灣社會兩三代人的共同記憶。

1999年，林懷民再創雲門舞集2，邀請羅曼菲擔任藝術總監，為年輕編舞家及舞者提供舞臺。羅曼菲往生後，藝術總監一職目前由林懷民擔任。創團七年來，力邀新興編舞家創作，於年度公演《春門》發表，包括羅曼菲、黎海寧、布拉瑞揚、伍國柱、卓庭竹、鄭宗龍等，都曾與雲門舞集2合作。舞作風格迥異，展現舞團多元的面貌和舞者青春活潑的能量。除了年度公演，舞團更以演出與示範講座結合的方式，深入臺灣各鄉鎮、社區及校園，乃至於外島馬祖、金門、澎湖，以及九二一大地震重建區，深入淺出的講演，讓更多民眾親近舞蹈的藝術。2001年，舞團應邀赴北京、上海、蘇州等地大學巡演，場場爆滿，獲得熱烈好評。

¹⁰³ 表演藝術雜誌178期2007年10月，文字：周倩漪。

¹⁰⁴ 極至體能舞團團長石吉智，2007年。

2. 新古典舞團

1976 年，創辦人劉鳳學博士秉持「尊重傳統、創造現代」的精神，創辦舞團，以深度的人文內涵，融會西方藝術，將歷史的春秋之情盡化成天下之舞，並透過國際性的研究、創作和演出，將舞碼呈現多元化的風貌。

劉鳳學舞蹈創作生涯歷經一甲子，作品編號已有 121 首；其中包括大型舞蹈如《招魂》（1974）、《暮零群》（1977）、《黑洞》（1996）、《黃河》（1999）、《大漠孤煙直》（2000）、《灰瀾》、《曹丕與甄宓》（2004）、《沉默的飛魚》（2007）等。她首倡中國現代舞，為中國舞蹈開闢出一條嶄新的道路。

3. 光環舞集

1984 年，劉紹爐及楊宛蓉創立。早期強調純肢體創作的「主題與變奏」系列，目前則自成一格的東方現代舞蹈，強調以「氣、身、心合一」的理念入舞，以「嬰兒油上的現代舞」系列舞作，如《奧林匹克》（1994）、《油畫》（1997）、《草履蟲之歌》（1998）、《黑潮》（1999）、《斷層》（2000）、《流轉》（2002），最為著名；2001 年開始「觀音聽舞」系列舞作的創作。

4. 太古踏舞團

1987 年，吳興國與林秀偉以「冥想結合身體動力」為創作風格成立舞團，透過肢體探索生命，以獨特的東方哲思和新世紀精神融入自然原始的生命，觸及心靈與內在的感官悸動是編舞家林秀偉創團以來的堅持。重要作品：《五色羅盤》（1990）、《無盡胎藏》（1991）、《生之曼陀羅》（1994）、《蛹舞》（1999）、《太陽之舞》（2001）、《飛天》（2002）等。

5. 舞蹈空間舞蹈團

1989 年，平珩創立，舞團除發表藝術家作品及鼓勵團員創作外，近年起更發展與國外演出團隊的合作。在國外巡演活動中，成功地介紹臺灣當代的舞蹈風貌與都會性格。

創團以來著名作品為《秋天三原色》（2000）、《東風乍現》（2002）、《再現東風》（2003）、《三探東風》（2005）、《我的 S 老爸》（2007）、《How to say "Here" ?》（2008）等。

6. 組合語言舞團

1993 年，楊桂娟為落實配合政府推廣地方文化發展計畫於板橋成立。

創團之初，以「舞蹈從書法中探索」一系列作品得到熱烈迴響。1995 年獲文建會邀請參加國際舞蹈節活動繼續為擴大校園與社區做專題演講、示範與演出。重要作品有《吃桃，放你去吃桃》（1993）、《墨跡》（1996）、《山與狗》（1998）、《On Line》（2000）、《浮光掠影》（2001）等。



圖 5-54 《微笑》劇照（組合語言舞團提供）

7. 極至體能舞團

1997 年，石吉智成立，他是國內第一位由美術專科學校畢業後，再踏入舞蹈創作領域的編舞者，被媒體譽為「以肢體作畫的編舞者」。近年來重要的創作有：《方陣》（1997）、《狂想巴哈》（2000）、《感應》（2001）、《站樁》（2002）、《草山行》（2004）、《櫥窗》（2006）、《寵物》（2007）等。



圖 5-55 《感應》劇照（極至體能舞團提供）

8. 水影舞集

2001 年，譚惠貞與李俊麟橫跨現代與芭蕾領域從事創作，成立水影舞集，以創作與舞蹈藝術推廣為理念，除每年定期演出之外，同時也成立水精靈舞蹈團從事舞蹈教學。歷年作品有：《尋跡》（1995）、《過眼雲煙》（1997）、《思念》（1998）、《浮雕》（2000）、《關於愛情這檔事》（2001）、《東方、在時間軸上位移的女人……》（2002）、《影子般的思緒》（2004）、《薄冰上之舞》（2006）等。



圖 5-56 《薄冰上之舞》劇照(水影舞集提供)

9. 囍舞劇場

2004 年，由蘇威嘉、陳武康、楊育鳴、周書毅、簡華葆共同創立，為臺灣第一個全男子舞團。

舞蹈創作作品總是由「玩耍」出發，從玩耍過程中，找到對事物的重新詮釋或是發展其可能性。2008 年首度入圍，以作品《速度》獲得第六屆臺新藝術獎「表演藝術類」大獎。歷年作品如：《M_Dans》（2005）、《樓梯》（2006）、《速度》（2007）、《骨》（2008）等。



圖 5-57 《速度》紐約演出照片(轟舞劇場提供)

除了以上所介紹的舞團有定期發表作品之外，臺灣近年來也有許多不錯的作品發表，如 2002 年成立的「拉芳舞團」，由布拉瑞陽與許芳宜領團，在 2008 年有新的作品《Song V》，得到觀眾熱烈迴響；於 1989 年由古秋妹所成立的「稻草人現代舞團」，則是在 1998 年羅文瑾接任之後開始有許多膾炙人口的創作，如 2008 年《月亮上的人—安徒生》就是令人眼睛為之一亮的作品；而新起的編舞新秀林文忠也陸續在這一兩年發表新作品。

另外，新竹的「舞次方舞蹈工坊」是近年來不是由科班人士所成立之舞團，由團長夏工傑帶領新竹科學園區的工程師於 2004 年創立「舞次方舞團」，每年也都有固定的作品發表。



圖 5-58 《從來到世上的第一天開始》宣傳照(舞次方提供)

除了以上三種舞團之外，臺灣目前還有以其他舞種為主的舞團，在此將之分為流行舞團（包含踢躑舞、爵士舞、佛朗明哥、土風舞…等等）與其他（舞蹈結合其他藝術類項目的舞團）做一個簡單的分類介紹，如下：（以成立時間排序）

1. 舞鈴少年（舞蹈＋扯鈴）

1986 年，劉樂群將各項表演藝術包括了扯鈴技巧、音樂節奏、芭蕾、身段、體操、爵士、武功等，結合成為以舞蹈及扯鈴為主要的表演形式成立舞鈴少年，並結合燈光、影像、劇場…等設計，將這項表演藝術成為一項以視覺驚嘆為主的專業演出。從 1986 年開始廣受邀請參加演出，2002 年有主題性創作作品《魔法舞鈴》，陸續創作作品有：《超人日記》（2004）、《美夢成真》（2004）、《嬉戲舞鈴》（2005）、《海洋之星》（2007）…等。

2. 舞工廠舞團（踢躑舞）

2000 年，郝嘉隆大膽的將各種舞蹈、美學、武術、戲劇、音樂、肢體、影像、遊戲等多元化的劇場能量結合做創作展演。2000 年成立之後陸續參加演出，2004 年 11 月受澳門民政署之邀參加《澳門藝穗節》，成為國內第一個以踢躑舞蹈作為演出節目參與國際藝術節的演出團體。



圖 5-59 《踢踏密碼》宣傳照（舞工廠提供）

臺灣有許多舞團現在正處在一個停擺或者是關閉的狀態，主要原因是由於藝術類文化活動在臺灣尚未完全融入民眾生活，這與長久下來的習慣、風俗以及其價值觀有關，使得臺灣的藝術文化並不如歐美地區盛行，能夠成為民眾休閒與娛樂的第一選擇，因此營運狀況並不理想，但儘管如此，臺灣依然有許多當代舞蹈劇場十分具有內涵，並兼具潛力，期望能夠藉此讓更多的民眾了解臺灣當代劇場，並給予支持與鼓勵。

二、認識臺灣當代戲劇與表演藝術團體

在表演藝術學門中，主要被分為舞蹈、音樂、戲劇等三大領域，而在戲劇的領域中往往又會把現代戲劇和傳統戲曲做一個區分，而事實上我們現在所談的「當代劇場」、「現代戲劇」、「舞臺劇」…等等稱謂，所指的都是西方的現代劇場。

從歷史的角度去了解臺灣的當代戲劇與劇場，如果我們在這裡要詳述臺灣當代劇場的歷史變革，將會佔去相當大的篇幅。因為從清末民初以降，臺灣的劇場史就開始了新的一頁。因此，我們必須凝焦點於影響臺灣目前劇場發展最主要的階段，是 1960 年代臺灣新戲劇的發跡，經過 1980 年代的臺灣小劇場運動，再到現今二十一世紀臺灣劇場現況。依據學者馬森先生的論述，1960-1980 年代是臺灣現代劇場的二度西潮（馬森，1994：259）。這一次西方現代劇場的傳播與臺灣本身對劇場的改革發展，讓臺灣當代劇場在 1980 年代後期就有了具體的輪廓，我們今日走進劇場看到的表演團體和一些耳熟能詳的劇場工作者，如表演工作坊、屏風表演班、果陀劇場、金士傑、李國修…等等，也都是 1980 年代以降臺灣當代劇場的主流。

因此，我們不難發現臺灣當代戲劇的發展和西方現代劇場的傳播有著很密切的關係。本章節除了將從歷史的角度出發，配合西方現代劇場傳播進臺灣的軌跡，講述臺灣當代劇場發展至今究竟經歷過什麼樣的歷程。也把焦點放在臺灣小劇場運動之後的當代劇場現況來論述。然後會針對目前臺灣當代劇場現況作一個整理與分類，並個別講述各分類的現況，也從各項分類中舉例介紹當代具代表性的表演團體。讓臺灣當代劇場有更明確、更具體的框架與定義。

（一）臺灣當代劇場

1. 關於臺灣當代劇場現有的分期與說法

現今學者中對臺灣當代劇場的分期有最多論述以及立論的有兩位，一位是馬森先生，另一位則是鍾明德先生。他們兩位分別早在 1980 年前後就發表了對當時的小劇場在分期上的相關論述。在那之後對於臺灣當代劇場的研究，多半不離他們兩位言論的範疇。

客觀地對於歷史發展而言，要介紹臺灣當代劇場概況所不可或缺的，便是從 1960 年以降西方戲劇對臺灣劇場影響後的變革。因此，在後文中將以十年為一個單位來為大家介紹臺灣當代劇場的發展歷程。

2. 當代劇場的發展歷程

1950 年代以降，臺灣劇場出現凋零的危機，民間本土臺灣新劇的發展因為政治因素¹⁰⁵和創作人才不繼的情況而逐漸瓦解，看戲的人越來越少不說，現代劇場不管是在創作或是製作上都失去了生機。這是臺灣劇場發展的一個斷層。在此斷層之後，一直到 1960 年李曼瑰女士訪歐回臺，藉由她在政治和藝文界的人脈，開始倡導小劇場運動，臺灣劇場才又開始慢慢振作，擺脫政治化的題材，從此走向下一個階段。接下來將以 1960 年以降的臺灣劇場的發展做一個簡要的介紹：

（1）1960—1970 年代的臺灣新戲劇

1960 年代，歐美現代主義思潮隨著國際化的視野開始滲入臺灣藝文界，1960 年創刊的《現代文學》雜誌就是最好的例子。此雜誌在當時就刊登並翻譯了許多當代歐美極有影響力的作家與作品。到了 1965 年更出現了一本直接跟劇場有關的雜誌《劇場》，這是由當時一群熱衷戲劇、電影的臺灣青年所創辦的。藉由這些刊物的出刊，臺灣初步接觸到了西方現代劇場的衝擊與脈動，也開始迅速吸收西方現代劇場的美學養分。

而此時期最值得一提的就是劇本創作的革新，在這個時期的創作終於擺脫中國早期話劇的創作模式，開始吸收各種反寫實與後寫實潮流的作品，使得這個時期的劇本創作在內容、題材、形式上都有可觀的創新與成績，其中最重要者如：姚一葦、張曉風、黃美序、馬森…等。他們的作品除了產量豐富外，還有嘗試去用許多西方當代戲劇如布萊希特的史詩劇

¹⁰⁵ 1950 年，反共抗俄劇正興，這種戲劇形式重點在於把戲劇變成政令宣導、政策教育的工具，主要以國家政府輔助的劇團為主。這種宣揚民族主義與愛國思想的戲劇一直到 1950 年中，一直都是臺灣劇場的主流。

場¹⁰⁶、荒謬主義戲劇¹⁰⁷…等不同風格的創作，另外也翻譯和引進了不少西方戲劇，為這時期的臺灣劇場增添了不少西方現代主義的色彩。

(2)1980 年的小劇場運動

由於 1960 — 1970 年代西方現代思潮的引進，等同是為往後的臺灣當代劇場埋下良好的種子。而使得這樣的現代主義思潮得以在臺灣劇場界開花結果，即是 1980 年的小劇場運動。1979 年，姚一葦先生接掌「中國話劇欣賞演出委員會」主委，舉辦了第一屆實驗劇展。實驗劇展共辦了五屆，即自 1980 至 1984 年，這五年也被視為臺灣當代劇場小劇場運動的第一個最重要階段的五年。

當時參加劇展的幾個重要團隊除了「蘭陵劇坊」以外，幾乎全是由學院中的戲劇科系老師或學生組成，如「方圓劇場」、「大觀劇場」、「華岡劇團」…等，參與演出的劇作內容多以劇團自身創作為標榜，其中也包含了東、西方劇本改編的作品，取材多以現實生活為主，反映現實生活中感情、婚姻、自我認同…等問題，但並不多做現實的批判。在參與人員方面，因為不少人有留學經驗，因此對西方實驗戲劇和當代前衛思潮有直接的吸收，也進而直接引介到當時的演出，這自然是讓 1980 年代的實驗劇展可以發展的如此迅速蓬勃的主要原因之一。

在實驗劇展停辦之後，臺灣小劇場運動進入第二階段。相對照第一階段的小劇場運動而言，第二階段的小劇場更超出了其實驗性的特質，還更加地強調了藝術性與前衛性。而相同的是，在此時崛起的劇團亦多半以校園為主要發生的地點，創作者也多屬仍在學的大專院校學生，加上前期的多方思潮的衝擊，讓這些學生的創作力更為強烈且豐富，並且在主題思想上也緊抓住臺灣當代社會變遷的脈動，利用劇場的形式來為自我思考發聲。因此這時期的劇作特色不僅反映臺灣當代社會體質的快速轉變，本身更是意識形態鮮明、政治立場明確，往往也結合了學運、社運，為自我身處的社會團體做一主要的武器。

¹⁰⁶ 布萊克特的創作理念—「史詩劇場」：布萊克特重要的劇作都在二次大戰之前，納粹當政時他默默無名，一直到1945年後才比較出名，從此以後他的劇本和劇理論便在現代戲劇史上佔了極重要的地位。他所創造的劇場稱為「史詩劇場」（Epic Theater），和以前的戲劇劇場（Dramatic Theater）有所區別，他認為戲劇劇場將觀眾的地位降至被動的地位，失去了價值。布萊克特想要創造一個「能讓觀眾可以主動參與其中」的新劇場形式，他認為舊劇場的演出形式都是固定的、不變的，觀眾的思考完全被臺上的言語和動作所牽動，被催眠式的觀看戲劇。他心中理想的劇場有三個目標：歷史化（historification）、離異（verfremdungseffekt）、史詩（epic）。

¹⁰⁷ 荒謬主義者假設世界是完全中立，現實和世界並不具意義，是人賦予他們意義。荒謬主義者在構成日常生存的混亂、渾沌、矛盾和空洞愚蠢中發現終極的真理。邏輯、秩序、確信的坦蕩便是真理。荒謬主義劇作家最具代表者就屬貝克特、尤涅斯科、惹內三人。

在這五、六年中，陸陸續續有不少劇團創立或消失，當然也有些劇團仍存活至今，其中比較重要的如環墟劇場、河左岸劇團、優劇團…等，這之中主要參與的人員如黎煥雄、劉靜敏等人，至今都還是臺灣當代小劇場的主流人物¹⁰⁸，創作力依然豐富並多元，因此此時期的臺灣劇場對現代的影響力依然還未消失。

(3)1990 年之後的臺灣劇場發展

基本上 1990 年之後的臺灣劇場發展是從 1980 年後期延續而來的，原因在於在 1980 年末期社會運動正興，到了 1990 年更有「野百合學運」的出現，因此在小劇場的發展上依然是延續了 1980 年的政治批判特色。但是有學者認為 1990 年應視為小劇場發展的第三階段，事實上重點是在於 1990 年之後的劇團開始接受政府補助，也因而影響了當代小劇場的走向。

相較於 1980 年小劇場的「自我風格」，1990 年的小劇場開始進入受制於票房取向和商業層面的考量。政府的補助雖然使得許多劇團可以維持創作和演出，但也相對會引發「被體制收編」的爭議，究竟是否能夠繼續維持社會批判的走向或是繼續和社會運動結合，變成小劇場界一個重要的議題。因此小劇場的創作走向也漸漸轉移，只專門回歸藝術形式的探討，雖然亦有對於議題的開發，但總比不上 1980 年的小劇場的強烈政治批判性格。當這樣不斷試驗表演美學的結果，的確會讓小劇場的群眾漸漸流失，也會讓小劇場走向小眾藝術的方向。

在 1990 年幾個比較重要成立的劇團有：臺灣渥克劇團、密列者皇冠劇場…等，這幾個劇團在接受政府補助的情況下，有不少極富創作力的作品產生，其中自然也不乏引進外國劇作，在這個小劇場漸漸進入「形式」為主的年代，這樣的創作雖然看似豐富多元，但更多時候會變成是讓人「看不懂」的表演，更不用說以這樣的劇場工作來振興臺灣當代劇場了。

縱觀以上三十年來臺灣當代劇場的演變，我們不難發現臺灣當代戲劇的發展是以 1980 年的小劇場運動為核心的。在思想與內容上則是扣合了西方思潮的引進和自我環境社會的發展而來。與其說是馬森所指的「二度西潮」，我認為還是用鍾明德的「二度革命」會比較貼切，畢竟臺灣當代劇場的發展除了接受西潮以外，重點是結合了對自我社會的反思和自我

¹⁰⁸ 黎煥雄後與紀蔚然、李永萍等人組成「創作社劇團」，該團風格走向明顯延續了80年代後期的前衛性格，每年依然都有許多豐富的作品產出。劉靜敏於1987年成立「優劇團」後，一路堅持著葛羅托斯基（Jerzy Grotowski, 1933 -99）學來的劇場概念做為演員訓練的主要方法至今，近年來還發展出「優人神鼓」，創作理念與活力依然維持著初衷。

意識的發展才能成就出 1980 年後期的那種小劇場運動。但是我們可以說，就是因為臺灣於 1980 年後期的發展複合了社會運動的思想，才導致了 1990 年相對被政府或票房考量影響之後的衰退現象。在近代的劇場中，商業考量、藝術層面和議題內容的採用，三者之間的量度應該讓我們如何取捨，或許這才是最值得我們去深思的問題。

（二）二十一世紀臺灣劇場現況

臺灣劇場到了二十一世紀，呈現一種平穩發展的樣貌。主要原因當然是文建會延續 1990 年之後對於戲劇團體的補助政策，因此使得當代劇場得以長遠生存與發展。而在這樣的發展下，臺灣當代劇場從 1990 年以降，自然發展出各式各樣不同類型的劇場演出，其中最常被論及與區分的是所謂「大型商業劇場」和「小劇場」的分別。而事實上除了這兩類之外，還有在 1990 年以後漸漸被重視的兒童劇場市場，以及在民間獨自發起與成立的社區劇團，都是值得我們一一討論的當代劇場。因此，在下文中我們就一一分別介紹這些劇場類型：

1. 大型商業劇團

在臺灣，最受歡迎的劇場類型莫過於通俗話劇形式的演出，大部分人們走進劇場想要的不過是放鬆心情和從劇場的演出中得到一些感動或思想上的刺激。因此，所謂大型商業劇團在臺灣的演出，往往是受一般觀眾歡迎的演出類型，目的則有很大一部分是做商業上的考量。因此，我們可以說大型商業劇團最簡明扼要的定義就是：從事商業行為並以市場口味需求為主的劇團。

就臺灣當代劇場觀之，符合這種定義的劇團為數並不少。他們多半是以實驗劇起家，經過大量觀眾的肯定後，邁入大型劇團的發展，作品內容也傾向通俗，加上有國家與民間企業的資助，劇團開始有規模地成立行政組織與文宣策略，以利往後更多規模較大的製作。最有名的劇團如：表演工作坊、屏風表演班、果陀劇團…等，都是現今臺灣劇場界最有名的幾個大型商業表演團體。

範例介紹：表演工作坊

「表演工作坊」，簡稱「表坊」，成立於 1984 年 11 月，自從創團作品《那一夜，我們說相聲》1985 年在臺北首演以來，每年發表新舞臺劇作品，在臺灣以及海外巡迴演出，普遍獲得觀眾熱烈的迴響，成為臺灣表演藝術發展的核心團體之一。

「表演工作坊」經常以集體即興創作的方式探討不同的演出形式，配合現代臺灣快速發展所造成的矛盾題材，創造出風格獨特的舞臺作品。主要作品包括《那一夜，我們說相聲》、《暗戀桃花源》、《圓環物語》、《那一夜，我們說相聲 93 年新版》、《紅色的天空》、《又一夜，他們說相聲》、《我和我和他和他》、《十三角關係》、《千禧夜，我們說相聲》、《他和他的兩個老婆》、《在那遙遠的星球，一粒沙》、《Mumble Jumble 亂民全講》、《出氣筒》、《這一夜，Women 說相聲》、《如影隨形》…等戲，當然表坊的演出並不只這邊條列出來的細目，這邊所條列的戲的共通點是，都是由賴聲川主導的即興創作，而非其他改編或甚至是再創作戲劇。

由上述可知，「表演工作坊」事實上就是賴聲川為主導的大型商業表演劇團，因為多年來成功演出造就今日「表坊」的票房保證，也因此表坊近年來縱使多次重演舊作也往往是場場爆滿的情形。追根究底就是賴聲川引進的集體即興創作，這樣的創作手法保證了賴聲川的戲劇立足於一般民眾的視角，與一般民眾生命脈動的溝通。（陶慶梅、侯淑儀 2003：17-18）在他的集體即興創作中，說穿了就是「生命」二字，他讓每一個參與的演員的生命經驗鏤鑄在同一個舞臺演出中，這往往不只造成觀眾的共鳴，也時常讓我們在劇場中看見整個社會的脈動。這是「表演工作坊」長久以來能穩坐臺灣商業劇場龍頭的主要原因。

2. 小型實驗劇團

關於小劇場（Little Theatre）的概念，可上溯至一八八七年法國導演安東尼·安瑞（Andre Antoine）的自由劇場（鍾明德，1996）。而這也是現今最常被引用的說法，至於在臺灣的小劇場而言，鍾明德認為：「『小劇場』這個字詞在臺灣社會的共識中包含了三個涵義：第一，指大約三百個座位以下的小型演出場所。第二，指在小型演出場所下的演出。第三，指那些主要做小型演出的劇團。」（鍾明德，1996）。由此可見，這裡所指的小劇場主要是和大型商業劇場的相對照而來的定義。

在臺灣的小劇場，其實從 1980 年之後就從未間斷，就鍾明德指出的定義而言，不管是場地的運用或是演出的劇團和演出的劇目，也都在臺灣當代劇場中佔有一席之地。例如在臺北的小劇場表演場地的總數就遠超過大型商業劇場的表演場地數量¹⁰⁹。更遑論每年的小劇場演出也往往超過商業劇場的展演總數。而除了在一般小型表演場地之外的演出，延續了

¹⁰⁹ 筆者查詢B基百科臺灣表演場地列表的結果顯示，臺北區的表演場地小劇場（500席座位以下場地）的數量就是大型劇場（1000席以上座位）的兩倍。

1980、1990 年小劇場發展歷程，校園中也不時有許多小劇場的演出，例如臺北藝術大學、臺灣藝術大學、臺灣大學…等學校都有自己的劇場和例行性的公演¹¹⁰。這對於臺灣當代劇場人才的培養或是表演藝術的發展都有一定的幫助。

而就專屬劇團而言，大部分在臺灣的小劇場的發展方向都是美學藝術偏向前衛或藝術性的小型團體。例如莎士比亞的妹妹們劇團、外表坊實驗劇團、臺南人劇團…等。從這些劇團的演出都不難發現他們的風格往往是趨向藝術性的小眾劇場為主。而這樣的表演團體在臺灣當代劇場裡面也都往往是前衛劇團和實驗性劇團的代表。

範例介紹：臺南人劇團

臺南人劇團於 1987 年成立，是臺南府城歷史最悠久也是最具專業規模的現代劇團。「培育南臺灣戲劇人才」及「實驗跨界且具本土特色的戲劇展演」是臺南人劇團自創團以來所追求的目標，而作品風格最主要的特色就是實驗臺語作為舞臺語言的更多面相¹¹¹。臺南人劇團至今已推出五十多齣不同形式風格的製作演出，並且累積了三十多齣原創劇本，劇團前藝術總監許瑞芳曾表示劇團一直致力於表現臺灣本土情感，但是並不限制於任何戲劇形式，因此有許多實驗劇、寫實劇甚至是前衛視覺劇的風格。（沈玲玲 2004：13）而臺南人在這樣的發展下，便成為臺灣實驗性劇團的主流之一。

近年來臺南人劇團的演出主要還是不脫台語實驗的主題脈絡，但卻也增加了不少主題式的演出，例如：自 2001 年起特別規劃「西方經典劇作臺語翻譯演出」計畫、2004 年起劇團規劃《莎士比亞不插電》系列作品…等，都是十分富有實驗性的創舉，這種主題式的演出也漸漸成為臺南人劇團的招牌之一。

最近筆者觀察到臺南人劇團正積極地轉型，試圖以幾次的大型製作擠身商業劇場之列，事實上這彷彿是大部分職業劇團最終會走的經營方向，例如 1980 年的表坊、屏風…等劇團，但是通常我們可以預期的是當職業劇團轉型為大型商業劇團時，勢必會面臨商業化與藝術層面之間磨合的考量，我認為這是臺南人劇團近期的發展將面臨到的問題。

¹¹⁰ 臺北藝術大學戲劇系的年度演出和各系級的班級展演，臺灣藝術大學戲劇與劇場應用學系每年舉辦的實驗劇展，臺灣大學戲劇系歷年公演，都是校園中最常見的小劇場演出。另外還有各大專院校的話劇社不間斷的展演也是現今小劇場常見的狀況。

¹¹¹ 本段落部分引用自臺南人劇團官方網站：<http://www.tainanjen.org.tw/>

3. 兒童劇團

早在八〇年小劇場運動正興起的時代，兒童劇團就有劇場界的人士參與，也是這時期的兒童劇場才開始擺脫早期教育單位對兒童劇的定位「兒童演戲給兒童看」的作法。而在九〇年之後，民間首度舉辦了「國際兒童藝術節」，邀請了許多歐美兒童劇團來臺灣展演，也因此炒熱了臺灣兒童劇場的市場。從九〇年之後文建會也開始補助許多兒童劇團如九歌、鞋子、如果…等，因此在營運良善的情況下這些劇團也都一一登上了國家戲劇院表演，相對的也打響了知名度，吸引更多兒童和成人走入兒童劇場的大門。

通常有熱烈反映的兒童劇演出，除了可以讓兒童喜歡以外，也往往包含了寓教於樂的豐富內涵，讓大人們會願意和兒童一起走入劇場，這種可以成功跨越年齡差距和語言障礙，並達到劇場的教育目的功能的劇場，是近年來臺灣當代劇場中值得關注的現象。但是營運成功的兒童劇團並不是多數，比較著名的九歌兒童劇團、如果兒童劇團、紙風車兒童劇團…等，多以大型展演的兒童劇為主。近年來兒童劇場在臺灣已開始發展學校或社區性的小行動性高的展演。這還是和臺灣現今的社會中可以帶兒童進戲院看戲的成人階層和族群有關。

九歌兒童劇團在團長朱曙明率領之下，例行工作以定期舉辦舞臺劇公演及接受各單位邀演為主，創作節目內容涵蓋中國傳統故事、兒童文學名著、現代兒童生活教育課題等等。迄民國九十六年中，已有六十齣創作戲碼，累計演出場次超過一千六百場以上，巡演區域遍及全省各地及離島地區。¹¹²

積極開拓臺灣兒童戲劇的國際化，也是「九歌」的重要發展目標之一。此外，也不斷邀請各國優秀團體及個人，來台舉辦交流演出及各項研習活動，例如在 2008 年九歌兒童劇團便首度與韓國跨國合作戲劇演出《愛上白雪公主的小矮人》，廣受四方好評，加演要求不斷。除了演出之外，九歌兒童劇團也經常性的針對兒童、教師及一般社會大眾，舉辦兒童戲劇活動營隊，並參與策劃執行各機關團體所辦的兒童戲劇研習培訓及講座。另外，「九歌」也致力於「教育劇場」的推廣，突破以往看戲的經驗，豐富小朋友的思考、判斷及解決事情的能力。

九歌兒童劇團和其他兒童劇團最不同之處，就是在於他訴求的對象並不只心智未成熟的孩童，甚至也照顧到成年觀眾的觀賞口味，而且他們並不追求太過譁眾取寵的華麗演出，相反的他們的演出總是利用最簡單的佈景道具，加上長期訓練的專業演員，來達到雅俗共賞的

¹¹² 本段部分引用自九歌兒童劇團官方網站：<http://www.9s.org.tw/9s/index.php>



圖 5-60 九歌兒童劇團《愛上白雪公主的小矮人》創下 2008 年賣座佳績後，在 2009 年繼續加演的海報（局部）。

兒童戲劇演出，我個人認為這是九歌兒童劇團長時間以來歷久不衰的主因之一。

4. 社區劇團

社區劇場（Community Theatre）早於 1920 年就在世界發跡，受到真正的重視則大概是在 1970 年之後。但在臺灣，主要還是在 1990 年之後有了文建會「社區劇場活動推展計劃」專案的刺激後，社區劇場才開始發展的道路。

在社區劇場的發展道路中，所訴求的重點不是成立專業化劇場或是演出富含藝術性、前衛性的演出，相反的，它強調的是民眾的參與，期待帶領更多不同領域的觀眾走入劇場，以維持當地劇場的生命力和發展性。這等於是一種與民眾生活共存的劇場形式，可以讓觀眾參與戲劇，或是培養戲劇素養，以及讓戲劇更加地普及。

臺灣當代的社區劇場有一個和其他戲劇演出很不同的特徵，在於它並不是以北臺灣的劇團為主要的展演團體。上面提到的幾個臺灣當代劇場主要都是在北臺灣發跡或是進行展演的工作，但是社區劇場卻是在臺灣各地都有所發展，他們的組成多半都扣合著社區工作和強烈

的地區性，例如經歷九二一地震後成立於臺中的「石岡媽媽劇團」，或是專門為女性團體發聲的高雄在地劇團「辣媽媽劇團」，另外也有藉由地區性直接發起的劇團組織「臺東劇團」、「南風劇團」…等。這些劇團的成立都有著十年以上的歷史，也讓我們看到民間推動戲劇的力量，這都是超越了專業劇場能力以外的戲劇推廣功效。也是臺灣當代劇場所不可忽視的一股劇場能量。

範例介紹：差事劇團

在 1990 年，差事劇團創團團長鍾喬即陸續與亞洲各國民眾戲劇團體合作，舉辦多次的聯合演出或戲劇交流工作坊。受到這樣的啟發後，鍾喬便於 1996 年正式成立「差事劇團」，並同時確立劇團的三個主要工作方向：一是戲劇演出、二是亞洲民眾戲劇交流、三便是舉辦教育劇場工作坊，而實踐這工作方向的場域便是社區和社群團體。

受到文建會推動社區總體營造政策的影響，「社區營造」的概念漸起，順著這班順風車，「差事」成立後，也開始將民眾戲劇工作坊的模式帶入社區，鍾喬認為「社區劇場」是一種互動式的成人教育，而不是表演訓練。近十年來「差事」除了每年持續推出深入社會脈動的演出外，更擴大與亞洲各國戲劇團體的交流。也利用這些演出和交流進入社區，透過戲劇工作坊的形式來引導民眾透過劇場討論公共性的議題。

其中，差事劇團所進行的社區劇場工作最為人所知的就是九二一地震後的「石岡媽媽劇團」。震災之後差事劇團即進入災區，透過戲劇方式協助災民表達、抒發受創的心靈，當時參與的社區媽媽們在此劇場中撫平傷痛、建立自信，並發展出互助的社群關係，至今「石岡媽媽劇團」依然持續運作中。

差事劇團的發展其實就是現今臺灣地區社區劇場主要的發展走向，差事作為一個前鋒的腳色，自然很容易被關注，近年來他們對社區劇場的貢獻大家是有目共睹的，但是因為社區劇場在臺灣劇場中依然還是比較不受重視的一塊領域，其中自然包括了劇場藝術層面的批評和論述，但是差事劇團在這方面則也明顯地下過一番努力，試圖在多次小劇場的演出中，與前衛、藝術和民眾觀點相結合，這是現今臺灣社區劇團中少見的案例，筆者認為也是將來臺灣社區劇團可以努力的方向。



圖 5-61 控訴美國在 911 事件後報復性攻打阿富汗的《阿拉的天空》



圖 5-62 以臺北市三角渡故事為題的《生命之河》

臺灣當代劇場在九〇年之後，逐漸走向平緩發展的道路。在文建會每年的補助下¹¹³，營運良善的表演團體陸續地發表演出，有些團體則和前期一樣宣告改組或解散。而在二十一世紀之後，臺灣社會的改變方向則是以全球化和國際化為一個標的，企圖在國際之間得到一份臺

¹¹³ 文建會對表演藝術類的目標與策略為：表演藝術業務之推展，主要以促進表演藝術環境均衡發展，培育藝文創作人才，增加藝文欣賞人口為目標，並透過扶植國內專業演藝團隊永續經營，達到提昇專業創作及展演水準的目的。為順應多元化社會發展潮流，本會長期致力於表演藝術扶植、推廣及研究，並輔導地方政府徵選及獎勵演藝團隊，展現臺灣文化多樣性特色。（文建會網站—<http://www.cca.gov.tw/main.do?method=find>）

灣主權的認同。臺灣劇場在這種的社會經濟脈絡下，事實上並沒有出現太大的變化，有的是隨著全球化的脈動而引進不少外國的演出，在 2000 年之後的國際型合作演出幾乎不勝枚舉，例如 2004 年的《貓》、2005 年的《歌劇魅影》、2007 年法國陽光劇團的《浮生若夢》……等等。這種外來搬演的表演，在二十一世紀之後竟漸漸取代了臺灣當代戲劇的演出，觀眾進劇場通常是為了一睹國際知名的表演，而往往由臺灣自我生根的劇團反而面臨到不少商業壓力與解散的危機。或許也因為這樣，臺灣許多演出開始了以跨文化為主打的表演類型，例如綠光劇團的「世界劇場」，或是臺南人劇場的「莎士比亞不插電系列」，而這和新世紀的臺灣所受到的全球化衝擊是否相關，則還有待商榷。

而現在唯一能夠確定的是，臺灣當代劇場的創作力已經大不如從前。現在的演出除卻了跨國改編的作品以外，還有很大一部分都是在「舊戲重演」，其中以屏風表演班、果陀劇團、綠光劇團……等大型商業劇團最為顯著。雖說是經典重現，但是很明顯地卻可以感受到劇團已經偏向十足的商業考量。新戲和舊戲的票房一比較，的確就是舊戲可以吸引到更多觀眾走進劇場看戲。但對於臺灣劇場整體的發展而言，這卻呈現出創作力不足的危機。

另外還有一個值得一提的現象是，臺灣當代劇場在校園與社區中依然活動頻繁，甚至有不少學生劇團或社區劇場的創立和展演，這其中也不乏展現出十足創作力的作品。縱使有些作品在手法、思想、藝術層面上還可以看到許多不成熟，但是比起當代臺灣大型劇場的全球化或商業考量，這種貼近民眾的劇場反而更顯的珍貴。而且這種劇場最特別的地方就是在於它去除了劇場專業的防線，把劇場帶進更多人的視界，這是臺灣當代劇場在二十一世紀之後最開始出現的多元化現象。

臺灣當代劇場還有許多希望與願景，需要現在的劇場工作者共同努力。讓劇場也和社會一樣多元，接受更多不同的呈現，讓劇場不再是只有過去幾十年來的那種專業舞臺劇而已。這麼一來，也可以讓還在校園裡面的學生族群接觸到更多劇場的可能性，進而使臺灣當代劇場可以往更多元的發展方向邁進。

三、認識臺灣當代劇場建築

簡單來說，「劇場」最簡單的概念指的就是「劇場建築（theatre architecture）」與「劇場空間」¹¹⁴，也就是表演活動展演的地點與其硬體設備。

¹¹⁴ 劇場空間：劇場一字的來源是希臘字「theatron」，意思是「看的地方」。劇場的基本構成，簡單來說，有主要的兩個部份，一個是觀眾席，也就是觀看的地方；二是舞臺，是進行演出的地方。

以臺灣地區為例，劇場型式可分為小型（150-300 觀眾人數）、中型（450-850 觀眾人數）、中大型（900-1300 觀眾人數）及大型（1500-1900 觀眾人數）。舉凡國家戲劇院、國家音樂廳、國父紀念館、城市舞臺、新舞臺、國立臺灣藝術教育館、港區藝術中心〈臺中〉等及各縣市文化局演藝廳也涵蓋在內，屬於大型劇場、中大型及中型劇場，這些劇場大都屬於觀眾席和舞臺區有固定的相對位置，如鏡框式舞臺（如示意圖 4-2-12）或是三面舞臺（如示意圖 4-2-13）。

可變性舞臺形式的劇場通常指為小型劇場如：北藝大戲劇廳、國家實驗劇場、牯嶺街小劇場、皇冠小劇場、鐵皮屋劇場（新竹）、二十號倉庫（臺中）…則不同於鏡框式以及三面舞臺這樣具有固有的規範，創作者可恣意設計觀眾席與舞臺區之間的位置，其概念是可以任意組合舞臺區與觀眾席的表演場地，往往讓觀眾有如身處於這個演出活動之中。

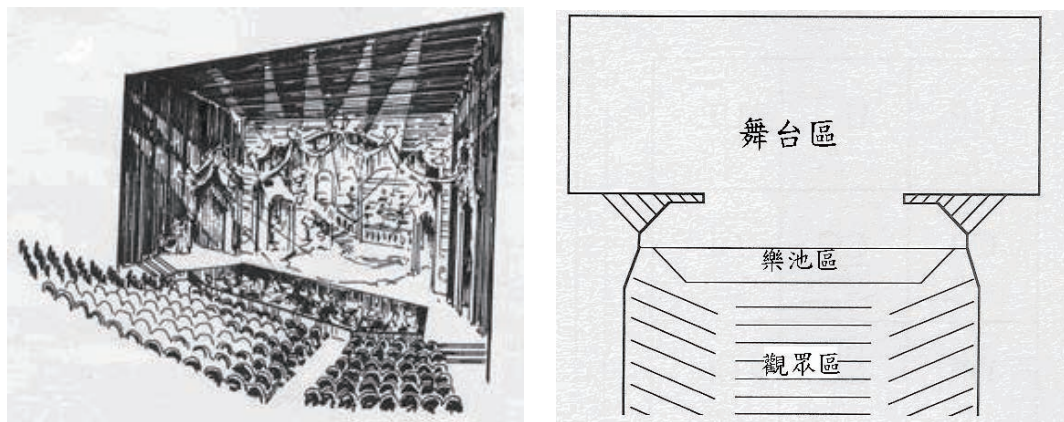


圖 5-63 鏡框式舞臺示意圖

資料來源：Parker, W.O. & Wolf, R. C. (1996). Scene Design and Stage Lighting. N.Y.: Harcourt Brace College Publishers

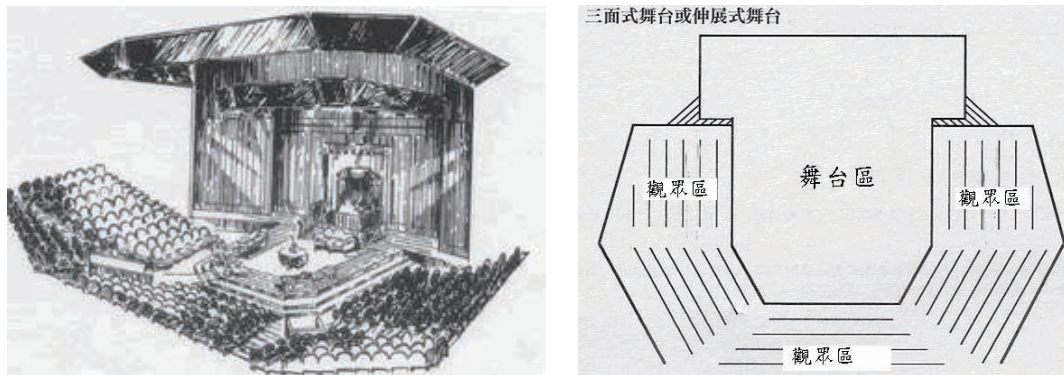


圖 5-64 三面舞臺示意圖

資料來源：Parker, W.O. & Wolf, R. C. (1996). Scene Design and Stage Lighting. N.Y.: Harcourt Brace College Publishers.

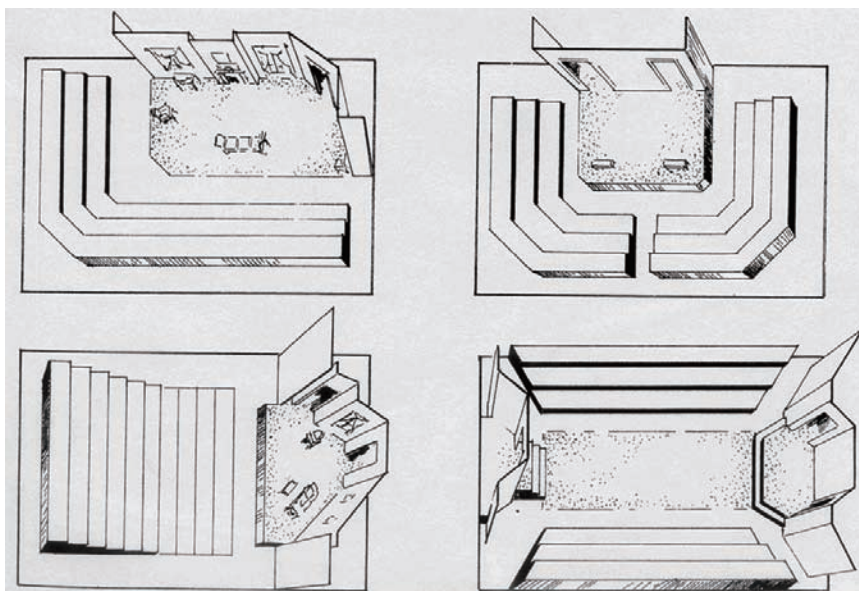


圖 5-65 小劇場之舞臺區與觀眾區 示意圖

資料來源：Parker, W.O. & Wolf, R. C. (1996). *Scene Design and Stage Lighting*. N.Y.: Harcourt Brace College Publishers.

「劇場」並不單指「劇場建築」而已，抽象來說，劇場是即時（simultaneously）與共時（synchronic）的，人們必須要出席參與這一個演出，並且身在其中，才能夠感受到這一個演出的脈動。換言之，一個完整的劇場演出，觀眾也扮演非常重要的角色。就像是舉辦一個聖誕晚會，當客人紛紛來到主人家拜訪的那一刻開始，這個聖誕晚會才算是真正啟動，如果空有主辦人但是沒有任何個人光臨，那麼，這一個聖誕晚會就不能被稱為聖誕晚會了。因此只有表演者而沒有觀眾，那麼表演者在劇場內的演出只能夠算是「排練」而已，一旦觀眾加入觀賞這個演出，這樣的「排練」便馬上成為「劇場」活動。「劇場」必須包含表演者及觀眾的存在。

臺灣近年來逐漸的將劇場中的演出視為綜合（synthetic）與跨領域的藝術，各個表演藝術團體在劇場中發表作品時，其實就已經結合不同領域的藝術及創作。以舞蹈表演團體為例，一個完整的舞蹈作品除了舞者的肢體之外，通常結合音樂、燈光、佈景、服裝…等劇場藝術。有許多舞蹈演出更藉由戲劇領域或文學範疇中取材作為創作發想起點轉而創作成為舞蹈作品¹¹⁵。近年來，則有更多表演團體將多媒體技術加入舞蹈作品之中…這些都說明了，一個劇場創作，內含許多不同領域的專業，是一門綜合藝術。

¹¹⁵ 如稻草人舞團2008年年度製作《月亮上的人—安徒生》就是以安徒生童話、日記、信札為素材，透過舞蹈劇場與肢體的表現形式，呈現安徒生細膩易感文字背後所藏匿的孤獨、渴望成名、追求自由與瘋狂幻想的狀態…。（文字引自於《月亮上的人—安徒生》宣傳品）

第四節 臺灣表演藝術文化產業現況

紀家琳

典型對表演藝術的界定為：「一種以表演者在觀眾面前即席演出的藝術形式。」它與視覺藝術最大的差別就在於「活生生的演員、觀眾與即席的演出」三個條件上。另外依據課程綱要對表演藝術範圍的界定，表演藝術所指涉的範圍大致上以戲劇與舞蹈二類為主要範圍，其中應再加上所謂的音樂，但是音樂又常常被獨立出來討論，原因在於許多學者認為表演藝術應是以肢體語言直接做為藝術傳達媒介的藝術，因此，以下論述將以戲劇與舞蹈為主要範圍。另於 2005 年文化創意產業發展年報的分類為例，基本上可將表演藝術產業依照「表演藝術團體」和「表演藝術核心週邊產業」，表演藝術團體包括：舞蹈團體、音樂團體、戲劇團體、傳統戲曲團體。表演藝術核心週邊產業則包含：舞臺技術單位、媒體、公部門場地單位、私部門場地單位、售票系統、贊助單位、策展單位、藝術經紀公司劃分出 12 個產業價值鏈¹¹⁶。

表演藝術團體，除了少數幾個因為受到企業的認養與贊助以及較多國家補助，所以能夠較為正常的每年進行藝術上創作與一般性演出外，現階段其他在臺灣的表演團體營運狀況都不甚良好，財務上都不健全，2008 年全球性的金融風暴，更是雪上加霜。能夠達到自給自足營運的團體實際上並不多，支持這些團體大部分的經費來源，大略有文建會、財團法人化的國家藝術基金會，及地方政府每年核撥對藝文團體的補助申請等，因此，每年臺灣新增設的藝文團體，在多如過江之鯽的狀況下，真正能夠存活下來的是少之又少。其中能夠靠「以戲養戲，以舞養舞」原則存活於當代的劇團或舞團，通常也都是經過長時間筆路藍縷的經營過程，慢慢的才成為今日較有規模的表演團體，但是，財務及組織上的狀況也都極易出現問題。本文因篇幅有限，且所例的 12 個產業價值鏈幾乎都可以專文論述，故以下將針對戲劇

¹¹⁶ 陳昭義總編輯，2006，頁54。

與舞蹈在現今文化產業的現況及文化產業經營狀態做約略的敘述。

一、表演團體的發展走向

臺灣的表演藝術團體，舞蹈與戲劇團體的現況，是非常有國際觀，國際曝光率，經常進行兩岸文化交流與幾乎都有表演教學及推廣部分的，例如雲門舞集及其他相關舞蹈類的團體，出國參與演出的機會都相當多，這應與臺灣大部分的舞蹈家都是從西方學習舞蹈後，再回國創團的歷程有關；另外的可能性就是舞蹈表演所使用的溝通語言是肢體，與戲劇所使用直接的語言溝通並不一樣，肢體語言的溝通較為直接，可以心領神會瞭解所要溝通與敘述的內容，不似口語語言需要瞭解語言意義才能理解，故較無國界的問題，相同的道理也在戲劇類的偶劇與默劇上可以證明，這二類戲劇不需要口語，只要使用戲偶或角色的肢體動作就可以表達主題，打破了口語的必要性。

在兩岸的文化交流與表演教學上，近年來則似乎以戲劇類演出的交流較為頻繁與活躍，這其中的原因或許除了還是有文字及語言的優勢外，另一個因素可能是肇因於戲劇類團體對商業活動的敏感度與需求度較高，畢竟，中國大陸的演出市場與臺灣相比起來，大陸市場除了是臺灣市場一塊可開發地外，也是一塊能夠提供藝術活動生存的經濟市場，舉例而言，臺灣全島人口為 2300 萬人，但是中國大陸僅是上海市一地就有 2300 萬人口，其他省市的人口總和更多，故市場之大不言可喻，劇團為了生存擴大市場可能性，搭上中國大陸開放的政策進而朝對岸發展，設立據點與增加演出交流的機會。

臺灣各舞團、劇團為了生存需求，在開發多元性的收入管道可能時，進行教學活動以及因為參與藝術推廣活動可以獲得政府補助，往往是各舞團、劇團的首選方式。但是這兩種增加收入的方式其實是政策上雙贏的概念，因為當進行補助專業藝術團體的時候，亦即表現了專業藝術教育支援一般藝術教育以及普及藝術活動的目的。

二、經營商業劇場的困難

商業劇場是劇團與舞團發展的重要考量，或許會被批評為太過於商業考量而不夠藝術層次，因為藝術總是被認為應該高高在上，不應與金錢世俗同流的，但是，表演藝術團體實際的生存狀況是非常現實的，以這些表演類團體來說，沒有售票後的觀眾就代表沒有收入組織

無法生存，當市場越大觀眾人口數越多時，相對的收入就會越穩定，演出團體營運就會較容易，也就較能夠創作出更精緻與更具內涵的表演，「以戲養戲、以舞養舞」就不會是個理想而是實際可行的作為。當團體能夠達到這樣實際作為時，也就表示著不需要年年向政府相關單位或是其他民間企業要求補助幫助生存，因為能夠自力更生時，就不需要一直伸手向其他單位申請補助以求得生存。再者，政府單位的補助往往是杯水車薪，根本不足以支撐一個表演團體的長期生存，但卻可以勉強短期支持，在這現實的狀況中，戲劇團體利用以戲養戲的方式，有些大型團體還勉強可以達到，舞蹈團的部分就較為艱苦，大部分舞團要達到以舞養舞還有一段路程要走。這種現實就是臺灣當代演出表演團體的寫照。

臺灣當代舞蹈團的生存通常之所以比劇團更加困難，原因還是在於對表演藝術愛好的藝文人口不夠多，沒有從小培養對表演藝術的愛好，以及民眾對表演的理解度較低造成的，這部分原因可能又與舞蹈語言是透過肢體傳遞，不似戲劇是經由口語傳遞，較為容易使觀眾瞭解其表演內容，肢體傳遞有時較難理解故導致接受度較低所致。當接受度低之後，尤其是一般觀眾（非專業性觀眾）人口就相對較少，舞團經營時就必須到處向中央、地方縣市單位或是私人基金會申請補助以維持營運，以臺灣當代的現況來看，如上文所說除了幾個非常大型及知名的舞團，例如「舞門舞集」，因為本身的知名度夠高，故能夠較容易獲得補助而如常營運下去外，其他中小型與新興團體不論是舞團或劇團，在經營上都非常困難，更別提當要創作與演出時，常聽聞專業性表演團體負責人，為了演出籌措展演經費必須向銀行借貸的狀況，這也正是臺灣現階段表演團體經營的現況之一。

臺灣表演藝術的創作者為了不畏困苦的創作與展演，出發點往往都非常單純，只是為將個人藝術創作呈現出來並獲得肯定，以代表藝術家們對表演藝術的愛好與執著，不畏困難、盈虧的創作。所以，他們的精神與行為實在令人敬佩；但是這些團體營運的現況，似乎也正在告訴臺灣表演藝術團體的負責人，專業性的行銷、劇團經營、演出管理等等產業價值鏈的重要性，以及政府部門必須正視這些問題的嚴重性，因為這些辛苦的表演團體，正在為臺灣當代藝術文化貢獻心力與編寫歷史。

三、表演團體的創作走向

就以臺灣表演團體的創作走向來看，目前表演團體在創作上對東西方文化交流、臺灣現

況反思及中國文化的取材，似乎有共同的趨勢，這應是臺灣長久以來因為社會民主，人民思想自由開放及近年來兩岸積極文化交流後的結果，藉由表演藝術團體的創作，表現出來的當代文化現象。

這些文化現象同時造就了臺灣表演藝術多元化、國際化、普及化與本土化的特色，筆者認為這些特色對臺灣的藝術文化其實是憂喜參半的，憂的是當過於強調本土化特色時，作品就較流於狹義的形式與內涵，有時甚至因為政治傾向而無法被社會大眾與國際認同，成為政治操弄的工具，對表演藝術有害而無利。喜的是由於多元化、國際化的特色，臺灣創作的表演作品，得以因此走向世界舞臺並不斷獲得肯定，提高了臺灣的知名度，例如明華園劇團因為團體的知名度，曾獲選聯合國教科文組織推選為「國際家庭年」臺灣地區代表；如果兒童劇團 2008 年獲選聯合國主辦的第三十一屆世界戲劇節，帶著「亞洲最好的兒童劇」《豬探長》至南京演出；雲門舞集更是已不知在國際間獲得過多少的讚譽與獎項因而受邀不斷。

總括而言，臺灣表演藝術的普及化應是發展中最重要的部分，這是對日後臺灣社會文化影響深遠的主要要素。因為，透過這些專業表演團體放下身段走入群眾的方式，再配合上政策與教育環境的改革後，表演藝術終將逐漸被大眾接受與成為生活中的一部份，不再是少數人的專利而是大家都能接觸與創作的藝術活動之一，又是另外一項雙贏的表現。臺灣表演藝術文化產業之發展，還有一段漫長的道路要走，全面性的努力仍待持續進行。