

# 標籤貼不準，界線綁不了

## 九〇年代以降的台灣女性劇場創作者們

**Reject Classification and Go Beyond Boundaries**  
The Taiwanese Women Theatre Practitioners Since 1990s

周行 | Singing TSOU  
劇場文字工作者

關於這篇文章 — 或說這個專題 — 的開始，起於一個問句：「為什麼台灣的劇場『女』導演很少？」

「很少」是一種相對性的說法，想當然爾，相對於男導演。在尚未開始做資料整理和調查之前，我認為這個問題的前提沒錯，是的，台灣劇場女導演人數大幅低於男導演。但不久後我便質疑，這前提是真的嗎？

我想起一件小事。過去六年我任職不同雜誌的編輯，在擬定專題受訪人選時，我們經常遇到一個問題：為什麼無論哪一種領域，男性受訪者總是多於女性？

最後，為了平衡性別，編輯室常如政府公職人員選舉般，圈起婦女保障名額，確保一定數量的女受訪人。好了，問題來了，在討論女性受訪名單時，爭論的問題變成「可是她不夠有名」、「可是她不夠好」……

不夠，同樣是一個相對性問題，相較之下，哪些人是夠有名、夠好的？請自行推斷答案。

在台灣劇場，女性導演的過去、現在和未來，到底以哪些姿態現身？她們的創作是否擁有足夠 — 我們用「平等」一詞取代吧 — 的發表空間？身為女人，她們在生活

／工作環境中是否感到受限或問題？「女導演少於男導演」對她們來說，是一個問題嗎？

問題顯然很多，還會更多。性別、劇場、台灣當代，這三個關鍵字串連的論述匱缺的程度令人訝異，尤其是當代藝術、電影





1 赴美攻讀戲劇碩士的汪其楣，集編、導、演、教於一身。圖為她的作品《招君內傳——女書之一》演出劇照。（林勝發攝）

等領域已有大量類似討論和著述出現時。

我想起 1980 年代崛起的美國藝術團體「游擊隊女孩」（Guerrilla Girls），她們自詡為「一個女性藝術家的恐怖組織」，曾進行一項「大都會美術館展出的女性藝術家作品數量」調查，1989 年時女藝術家展品的占比為 5%，2004 年為 3%，2011 年底則為 5%。三十年來，女藝術家在展出比例上沒有太大提升，對上世紀中在美國蓬勃發展的女性主義運動而言，此階段性結果很難令人感到安慰。

那麼，質問「何以女導演很少」的台灣劇場呢？

回答上述問題的歷程，無疑展開一場超級馬拉松。我決定用這篇文章和以下的問題起跑：「有創作能力的（生理）女性如何現身於近二十年的台灣劇場？」

### 踩上解嚴與婦運浪潮，衝浪：九〇年代前後的女創作者

當然，劇場的女導演們不是九〇年代才石破天驚迸出來。

九〇年代前，或說解嚴前的台灣劇場，多數時間是傳統話劇一統江湖。在政治戒嚴、話語單一

的時代背景下，現代戲劇主要擔負政治傳聲筒的角色，反共戲劇高舉大旗的景象，直到七〇年代「蘭陵劇場」出現，掀起第一波表演的探索、實驗，台灣劇場的面貌才慢慢鬆懈嘴角，浮現不同的表情。

與此同時，英美的女性主義運動已沸沸揚揚。不穿胸罩的女人、掙脫傳統女性角色束縛的女人、要和男人一樣工作、一樣做主的女人……形形色色的女人們從男人背後的暗影現身也發聲，這股社會運動的大浪湧入美術、劇場、影像等藝術領域，醞釀出六、七〇年代女性藝術創作的第一波高峰。

儘管台灣的社會環境和政治局勢容不得眾人（包括女子）大鳴大放，女人做戲還是有的。李曼瑰（1907-1975）、張曉風正勾勒出女性在現代戲劇現身創作的早期姿態。

李、張二人主要從事劇本創作，前者有《皇天后土》、《王莽篡漢》、《光武中興》、《淡水河畔》、《阿里山的太陽》、《瑤池仙夢》等十四部劇本，多為忠孝節義的歷史取材之作；後者的《武陵人》、《自烹》、《和氏璧》、《第三害》等劇作，則透過古典題材傳遞基督教信仰，兩者的作品雖還看不到清楚的女性創作自覺，「劇場女創作者現身」的意義則毋庸置疑。

七、八〇年代的台灣劇場隱約聽見女人攜著



2 《招君內傳 — 女書之一》為汪其楣於第三屆女節發表的作品。(林勝發攝)

性別議題的叩門聲，社會則在改革劇變的暗潮洶湧中，迎向正式吹起號角的婦女運動。呂秀蓮提倡的新女性主義、婦女新知雜誌社的成立，婦運進入校園後衍生的女性研究組織和相關課程，為九〇年代各領域的女性創作者提供了絕佳沃土。終於，1987年解嚴來臨，一陣天翻地覆，自由表達的狂喜和六〇年代後全球喧囂的各式理論，頓時澆灌到迫切仰頭汲取的人們身上，至此，女人們走進劇場，導戲編戲演戲——

赴美攻讀戲劇碩士的汪其楣，集編、導、演、教於一身，八、九〇年代間創作了《人間孤兒》、《大地之子》、《海山傳說·環》、《一年三季》、《複製新娘》、《招君內傳 — 女書之一》、《舞者阿月》等劇本。早期她的創作傾向表現人的獨特性及人與環境的關係，日後逐漸關注女性——特別

是女性藝術家的創作和人生，最具體的例子是搬演台灣舞蹈家蔡瑞月生平的《舞者阿月》和流行音樂詞人慎芝的《歌未央》。除了以劇本為女性創作者立傳，有意思的是汪其楣也親自演出蔡瑞月和慎芝的角色。

還有在八〇年代的台灣劇場備受矚目且至關重要的陳玉慧。陳玉慧的創作角色多元，寫小說、散文、新聞報導，也寫劇本和導戲。八〇年代她便隻身到巴黎、西班牙、紐約參與戲劇演出的工作，她最具眾所周知的戲劇創作是《徵婚啟事》，不過，這裡說的不只是日後由屏風表演班改編演出的同名作品，更是她以劇場概念完成此書的過程——陳玉慧化名在報上刊登徵婚啟事，吸引了一百多個人和她聯繫，四十多人與她會面。日後她曾在受訪時表示：「……我在報紙啟事欄刊登廣告，開始一場報導式的隱形劇場（註：Invisible Theatre，由巴西劇場理論家奧古斯都·波瓦提出）——演員是我與一百多位徵婚者，劇場就是整個台北。我忠實地記錄下來徵婚的故事，也忠實地記錄著自己。」

出身自「蘭陵」的劉若瑀（劉靜敏），在出國學習葛羅托斯基的貧窮劇場理論後，返國主持「優劇場」，起先同樣關注政治議題，後則逐漸轉往身心靈劇場的路線，以擊鼓為訓練和演出的主軸，劇團也易名為「優人神鼓」。同受葛羅托斯基和優劇場影響的吳文翠，則全然從身體出發，將太極導引、舞蹈、默劇、體操、民間宗教儀式等不同身體／表演技巧融鑄出獨特而難以言詮的表演。

劉梅英、陳姿仰、楊美英三人可歸為此時期的「外台北」劇場創作女性代表。劉梅英成立「台東劇團」，陳姿仰在高雄創「南風劇團」，楊美英和友人共創「那個劇團」，不約而同以在地題材結合女性視角的創作，取材則或有歷史人物，或有自身生活，在藝文資源窘困的東台灣和南台灣維繫著現代劇場的創作能量，更扮演這兩地域劇場開拓者的重要角色。

進入九〇年代後，幾位異軍突起的女性創作者，都甫自外國取經返台、正待大顯身手——魏瑛娟、傅裕惠、陸愛玲，這三位至今活躍的劇場人，都是不折不扣的「女導演」。



3 陳姿仰在高雄創「南風劇團」。圖為 1998 年，南風在高雄市立美術館演出的《城市靈魂》。(南風劇團提供)

魏瑛娟是台灣劇場論述公推的性別旗手。假設台灣存在「女性主義劇場」，她的作品必然會選列為經典（這裡說假設，理由容後再敘）。1989年，她在台大就學期間執導的《男賓止步》、《風要吹的方向吹》、《他們在照團體照》等演出，便以犀利的性別觀點和嶄新的敘事美學擄獲眾人眼光，待從紐約攻讀劇場返台後成立「莎士比亞的妹妹們的劇團」，推出《甜蜜生活》、《我們之間心心相印》、《666 著魔》、《自己的房間》等，光從劇名就可感受到女性主義汨汨搏動的血液流淌其中。以非語言、非線性敘事、時而甜美（鮮豔假髮和繽紛娃娃裝）時而殘酷（充滿 SM 性虐文化的鉗釘皮衣）的裝扮，打造出風格強烈、辨識度高的魏氏劇場，也是九〇年代令人印象深刻的台灣劇場風景。

傅裕惠和陸愛玲各在美、法修習劇場，回台後應鴻鴻邀請在「密獵者劇團」發表創作。對女性主義劇場懷抱濃厚興趣，也重視溝通效果的傅裕惠，並未走向非線性的劇場敘事風格，而是採取折衷立場，以線性、寫實的劇場語言詮釋性別議題，然而性別議題如《自虐沒關係，煮糖醋黃魚》、《心理醫生愛上我》、《羅莉控公路》等，也僅占她過

往執導作品的小部分。近幾年傅裕惠執導歌仔戲，反而有更多著墨性別的空間，如《馴夫記》、《可愛青春》、《飛蛾洞》等。傅裕惠表示，歌仔戲無論文本或表演環境，價值觀仍較保守，反而可以從中探討兩性情愛、家庭觀念或性別流動等議題，而胡撇仔戲、反串等表演形式，甚且讓天馬行空的故事內容投射流動不居的性別觀。

陸愛玲初回國就以執導貝克特《等待果陀》和《無言劇一二及插曲》引起矚目。她的早期代表作是自編自導的《行走的人——走向內在天堂》，近期則是任教台北藝術大學戲劇系期間導演的學期製作《費德爾》、《吶喊竇娥》與去年底新作《名叫李爾》。身兼評論人的傅裕惠對她的創作給予相當高的評價，「她的《行走的人》幾乎可和史特林堡的《夢幻劇》相提並論，很厲害。《吶喊竇娥》則是我看過非常好的學校製作。」

此外，創辦方圓劇場，後來轉往台南經營台灣第一個老人劇團「魅登峰劇團」，後成立「歡喜扮喜團」的彭雅玲，以及創辦「踏搖娘劇坊」，導演題材涉及性別議題、社區劇場、口述劇場的王婉容等女性導演，都選擇從非主流、關懷少數族群

的角度，為九〇年代台灣劇場的觸角再向外探出，構成了多元多彩的風景。

## 女人同歡聚「女節」：台灣最重要的女性劇場活動

1996年，一群女人集合籌劃，邀請一群女性創作者作戲演出，這個劇場聯盟／匯聚的名稱也夠直白了：女節（Taiwan Women Theatre Festival）。

關於女節如何起源，一篇採訪文字是這樣記錄的：

「許雅紅首先意識到，響應創作的姊妹們對『女性』、『女性創作』及各類『女性議題』並無共通觀點，她以許OX化名《破週報》撰寫的『女節』籌劃說明，於是宣稱『女節』只是『女性劇場工作者在春天裡連袂呈現女人們的多元創作』，目的在『為有志於劇場的女人們尋覓更大的空間』，而且完全『尊重每位創作者在此刻最想處理的議題』。」（毛雅芬，〈肆無忌憚，所以逢場作戲〉，2008）

許雅紅是跨獨立音樂和劇場的資深表演、策展製作人，女節從她登高一呼、成立「女人組劇

團」開始，沒有大張旗鼓的口號宣言，沒有聲嘶力竭的抗爭姿態，僅帶點隨性色彩的將空間劃出來，把想做戲的人找到，就這麼在當時重要的另類演出據點 B-SIDE 演出。

當時的參與者不知是否料到，女節一辦就橫跨了十六年，不過，並非年年或隔年舉辦，女節應該是台灣所有藝術節區間最長的——四年一度，按從第一屆便參與策展的元老傅裕惠所言，四年才辦一次，雖說無法有效累積能量，但從另一角度來看，也避免同時有其他工作與身分的參與者太快耗損，因此，恰恰在總統大選年出現的女節，便成為觀察台灣女性創作生態／版圖變化的重要平台。

在此附上歷屆女節參與者的名單：

- 第一屆女節（1996）創作者：魏瑛娟、傅裕惠、吳文翠、郭靜美、羅曲妃、王惟而、楊美英、戴君芳。
- 第二屆女節「萬花嬉春」（2000）創作者：小明明、詹慧玲、劉梅英、碧思蔚、梓佑、陳惠文、蔣薇華、吳幸秋、吳文翠、戴君芳。
- 第三屆女節「十全十美」（2004）創作者：美國開襠褲劇團、汪其楣、石佩玉、戴君芳、徐堰鈴、湯淑芬、陳惠文。



4 《666 著魔》的鉚釘皮衣裝扮，充滿 SM 性虐文化。（莎妹劇團提供）



5 「魏氏劇場」風格強烈、辨識度高。圖為魏瑛娟1996年發表的《我們之間心心相印》。（莎妹劇團提供）

- 第四屆女節「肆無忌憚」（2008）創作者：英國 Curious 劇團、杜思慧、林欣怡、胡心怡、魏沁如、張嘉容。
- 第五屆女節「鑽石舞台」（2012）創作者：禰思敏、朱安如、北京飯劇團、蕭慧文、碧思蔚、梓佑、黃愛明（馬來西亞）、簡莉穎、北京瓢蟲劇社、趙逸嵐、馮程程（香港）。

這份名單可以看出台灣女性創作者的世代演變，也可看出跨地域的邀演名單，從英美性別劇場的重要團隊轉變成華人女性創作者的匯聚，反映策展思維從過往的「跟西方女性主義劇場取經」，變成亞洲／華語區女性創作的比對和交流，「前面比較了解他們（西方）在幹嘛了，但我們對華人節目了解太少」，傅裕惠說。

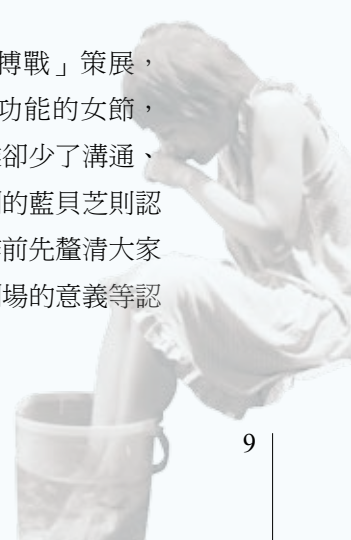
然而，除此之外，關於女性創作生態、版圖如何變遷的相關討論並未出現或累積。這無疑是重大的缺憾。劇場是一門朝生暮死的藝術，除了創作、觀賞之外，若缺乏討論、紀錄、評述，所謂的創作生態和版圖變化是無從具體觀察和比對的。由傅裕惠提議續辦的女節，從第二屆起跳脫首屆的隨性氣質，更重視組織性的運作和策展規劃，對邀演人選多了地域、族群、世代、表演型態的考量。

第四屆有了藍貝芝、林欣怡等策劃新血加入，更增辦了女性劇場研討會，希望建構性別表演和女性劇場的知識生產，卻限於人力、成本等資源短缺，造成重要的紀錄、評述工作無法延續。

另一個女節作為策展組織重要、獨特的意義，也同樣在缺乏紀錄／建檔的情況下不為人知。女節之初，策劃團隊就訂下一重要的遊戲規則，即策展小組須扮演創作者的「保母」，不像其他藝術節製作方和創作方各自為政，女節的保母們必須「全程」陪伴創作者，在不干涉創作內容的前提下，給予作者精神支持，或是與設計協調等專業建議。

之所以有此規則，固然與女節初創，許多參加者沒有足夠、成熟的製作經驗，需要協助有關，然而，此溫暖而充滿女／母性的策展性格，在新一代策展人加入和參與創作者多經驗具足的情況下慢慢消失。

傅裕惠認為，過去女節以「肉搏戰」策展，講究「人跟人接觸」，失去了此一功能的女節，容易墮入一般藝術節講究效率、專業卻少了溝通、陪伴的現象；從第三屆開始加入策劃的藍貝芝則認為，每次團隊成員不同，在進入工作前先釐清大家對女節、保母功能、女節之於女性劇場的意義等認





6 女節從許雅紅登高一呼、成立「女人組劇團」開始。圖右吶喊的演員即為許雅紅。(韓兆容攝)



7 第三屆女節(2004)邀請美國開襠褲劇團(Split Britches)帶領工作坊。此為學員呈現《迷情洋裝》。(韓兆容攝)

知，或許能更好地傳承女節的核心精神。「專業分工會造成階級式的組織方式，這是否又違反女性主義的精神？這是否成為父權分工？如果說從女性主義的角度探究，這都是重要討論。這並非只是策了什麼節目，而是需要更物質性、更結構性的提問。怎麼被執行、被討論，都很重要。」藍貝芝說。

第五屆女節剛於今年六月結束，藍貝芝也提到，此次是女節接收到較多負面評價的一屆，主要是劇評人批評某些演出不具性別意識，或是有觀眾提問「女節」是否需要更鮮明的性別主張和訴求。

不否認，策展團隊為此有些沮喪，也進行許多內部檢討，但藍貝芝認為，觀眾的反饋是好現象，「表示觀眾比從前更具性別意識的水平，這是我樂見的。至少這次有觀眾走在我們前面。」

至於，下一屆女節該有何策展主張？該彰顯何種女性創作？也參與婦運和女性影展的藍貝芝認為，「不只女節遇到這問題，女性影展也是。不是只有女性影展或女節才看得到女性創作者，不像以前需要集結起來要資源，否則很難做戲……現在製作環境已經改變，例如一般主流影展也很歡迎女性創作者，所以女節或女性影展的功能勢必修正。」她也不諱言，無論走向細緻或普及，她希望女節品牌、票房兼顧。

傅裕惠則認為，日後再辦，策展概念「針對性要再強一點，要極端一點」，而提升製作或演出的專業性與品質，也將繼續考驗女節的「保母」

們。

但不急，至少到下一次女節前，還有四年的時間，慢慢籌劃慢慢想……

### 過場提問：所謂的女性創作風格或創作美學是什麼？

傅裕惠：「我把劇場語言邏輯分成陽性——主流商業喜歡的模式，陰性就是奇怪的、多元的、邏輯天馬行空的，這是我的分法。但我還滿喜歡這樣定義。」

魏瑛娟：「我講一個，戲一開始，他裡面角色圖尼克殺了太太，把頭割下來到各旅館旅行。他在另一段寫說，在他殺掉太太之前，太太得了嚴重憂鬱症，他形容太太像是獾。有提到這意象。我的處理就會是有一場他和太太坐在床邊對話，太太頭上是獾的頭。這畫面頓時奇幻了起來。我認為這是非常女性的……這就非常魏瑛娟。」（注：她正在改編駱以軍的小說《西夏旅館》為劇場文本）

琳達·諾克林(Linda Nochlin,《女性,藝術與權力》作者):「想將女性經驗的集體意識具體化的女性所創造的藝術,自然應該會在風格上一看即知是女性主義的(如果不是女性化的)藝術。不幸的是,這種說法雖然仍有可能是真的,但是到目前為止卻從未發生。……沒有類似『女性氣質』的共同特質可用來連結女性藝術家的風格,這就

好比沒有這類特質可用來連結女性作家般。」（快轉一下）「或者，如果將『男性特質』和『女性特質』視為相對的兩極來看，那麼更該提出來的問題是，整個法國十八世紀洛可可風格不就是相當『女性化』嗎？……無論如何，單憑某個範圍的題材選擇，或者對某些題目的限制，並不等於一種風格，更遠非某種本質上的女性化風格。」

## 除了女性，還有別的：新一代女性創作者

來到廿世紀，劇場裡的女導演們並未斷層，新血仍注入，而前行者也多半還在劇場導演著個人創作生命的新章節。

事實上，多數的台灣女性創作者仍如前面許雅紅所說，對「女性」、「女性創作」及各類「女性議題」並無共通觀點，這或許肇因於台灣對性別論述和女性主義的認知，主要擷取自國外女性主義運動的成果，並無根源於在地主體性的行動和相應而生的知識生產，也因此，在台灣，女人做戲多半不是具政治策略的社會運動，例如，反對父權的剝削，對兩性不平衡的社會架構提出質疑或反抗，而更傾向自身生活經驗的反芻，特別是家庭或情愛。

這也因此我在前面對台灣存在「女性主義劇場」畫上問號。首先，我們至今仍缺乏論述者和創作者碰撞出「台灣女性劇場」的定義，例如，是不是只有生理女性的創作者才能通過第一道門檻？而她該運用怎樣的美學手段或敘事方法，探討怎樣的題材，才算得上一個真格的「台灣女性劇場」創作者而不只是個劇場裡的女性創作者？

儘管上面的問題有待討論釐清，但我想先在這段落介紹幾位廿世紀後的女性導演，我認為就算「台灣女性劇場」的外圍界線還沒明確標定，這幾位創作者位居靶心的位置是不須懷疑的。她們都處理女性主義的「硬蕊」（hardcore）議題：性別越界／女同志劇場。

周慧玲為紐約大學表演學研究所博士，執教於中央大學英美語文學系，也是「創作社」的創始核心團員，論文也多以近代中國／台灣的性別表演和女性表演文化為主要研究對象。從編導作品《天亮之前我要你》開始，她直接切入性別越界／扮演的議題，到了《少年金釵男孟母》，取李漁「秀才戀名士」的男男戀故事，連結台灣五〇年代的時空變化，講了一個錯綜複雜的性別倒錯／扮演的愛情故事。不只編劇手法和其間的性別表演論述繁複，周慧玲還讓女性演員反串劇中的男子再變女裝，落



8 創作量驚人的簡莉穎，於今年女節發表《你變了於是我》。（劉人豪攝）





9 周慧玲的《少年金釵男孟母》，講了一個錯綜複雜的性別倒錯／扮演的愛情故事。（陳又維攝／創作社劇團提供）

實了她「性別本身就是最古老的表演」的研究主題。《百衲食譜》則處理了少見的台灣女兵故事，菜餚與舞蹈並置，試圖從形式上破解線性敘事邏輯。大體來說，周慧玲的編導作品辨證性高，可視為其性別研究的劇場實踐。

徐堰鈴是台灣六年級世代演而優則導的代表人物，對性別劇場的創作與關注師承周慧玲。她的編導處女作《踏青去》正是在女節發表，以片段、流動的生活場景或私語獨白，勾勒出當代台灣女同志的感情和情慾經驗，《三姊妹》也屬於這類型創作，「後輩」簡莉穎認為，徐堰鈴一系列的女同志劇場作品，「對於豐富 2000 年之後的女同志次文化，有很大的功勞。」

到了近期的《約會》、《Take Care》，徐堰鈴跳脫以往非線性的敘事風格，改以寫實的劇情架構說女同志故事。有部分觀眾認為，回到線性／父權的敘事手段對女性劇場來說無異倒退，我以為這是基於滿足溝通需求的策略。徐堰鈴之採取寫實，和前面提到傅裕惠導演歌仔戲／胡撇仔戲，都是一種折衷手段，為原本邊緣的女同志／性別議題尋求更多的溝通對象。

七年級的簡莉穎堪稱去年崛起的劇場「現象」，她受邀編寫大量劇本，光是 2011 年下半年至今，就有《台灣 365 — 永遠的一天》、《懶惰》、《春眠》、《你變了於是我》（編劇，與黃郁晴合導）、《Skype 拉 K》（做臉不輸小美容藝術節），以及去年十月演出的《羞昂 App》，豐沛的創作量相當驚人。其中，於今年女節發表的《你變了於是我》，以寫實手法描述一對女同志如何面對其中一人的變性慾望，以及衍生的性愛和感情關係。同樣地，簡莉穎也面對寫實之於女性劇場是否政治正確的問題，但她表示，「我認為要在這麼寫實的情況下才具說服力。我覺得變性是一個很寫實（的處境）。本來沒有很寫實，但排到一半下不去。沒有寫實的質地，變性這件事會不成立。關係裡的差異會不成立。」

簡莉穎是跳進劇場的社運分子，長年關注弱勢議題，她認為光在「女性」或「性別」的分類底下做戲或表述意見，已經不夠，「現在社運或劇場作品，需要看到個體微小差異的吶喊跟需求」，因此，「我想關心少數的少數，是個體差異，而不只是某個族群。」

在劇場沉寂一段時日，這兩三年創作火力逐漸復甦的魏瑛娟，也對性別議題不再熱衷。早年的《我們之間心心相印》、《文藝愛情戲練習》以輕盈幽默手法操弄、翻轉性別僵硬的情慾關係，如今轉向改編駱以軍的長篇巨作《西夏旅館》，一方面她自陳「我比較在想人的問題，而不是男生或女生的問題」，一方面也清晰表述如何從自身的女性觀點，重新處理充斥男性史觀的《西夏旅館》和「史詩劇場」。

所以，「台灣女性劇場」猶自妾身未明，創作者們早已奔赴更細緻的分類，更個人的命題。光是「女性」的框架，已經框不住她們了。

## 世界很新，很多東西還沒有名字，用手去指是不夠的！

好了，羅列了近二十年台灣的女性劇場創作者後（並不無戒慎地想到難免掛一漏萬），讓我們回頭來檢視這篇文章開頭的諸般問題吧。

台灣的女導演少嗎？是的，比起男導演，人數是少，卻也沒想像中的極大落差。（掐指一算的男導演們：賴聲川、李國修、梁志民、田啟元、鍾喬、李永豐、吳念真、陳立華、王榮裕、黎煥雄、鴻鴻、王嘉明、郭文泰、符宏征、李小平、呂柏伸、廖俊逞 Baboo、張吉米、柳春春阿忠、蔡柏璋、許哲彬、黃致凱……）

但一個可深究的現象是，同時在學校任教的女導演們為數不少（例如汪其楣、陸愛玲、傅裕惠、杜思慧等人）。專職女導演少於專職男導演。這是否意味著在工作機會上，男導演恐怕仍多於女導演？又或是女導演對穩定工作的需求度高於男導演？

這牽涉到女性劇場創作者是否有平等的發表空間。發表空間或工作機會則牽涉到對於作品評價和成就認定，也就是「她的作品夠好嗎？她作為劇場導演夠有名嗎？」

但我們如何能一面要求或自覺女性創作應有不同於男性／父權的觀點或美學，一面又用男性／父權的標準給予評價呢？

傅裕惠以許多女性創作受評論忽視或「誤判」為例，當非線性、非語言的劇場作品被評論以「喃喃自語」簡單帶過，又或不跟歷史對話或不夠沉重就代表創作者欠缺宏觀或深厚視野，「不夠好」，這種過於輕率跟單一的評論，是不負責任的。「評論者有義務把如何閱讀這類文本的價值說出來，否則作品就是被時代辜負掉」，傅裕惠說。

評論者有用可讀性語言詮釋、解讀女性創作的責任，同樣也有從綜觀角度檢視女性劇場的必要。藍貝芝便質疑，與其說台灣沒有在地的女性運動或女性主義劇場，會不會就是沒人寫，所以沒人知道她們存在？「女人的歷史總是如此，所以一定要有人來作論述，否則作品出來後就只是在那裡，而沒有發揮更大的功能。」

另一方面，女性創作者能否在劇場中開發更多「與時俱進」的題材，也呼應到劇場能否更公共性地討論女性相關議題。藍貝芝便不諱言，有些女性創作者關注的題材跟社會當下「真的很脫節」，我也不禁想起如今電視節目和報章雜誌充斥著兩性議題，其中最大宗莫過於女人如何利用自身優勢掌握更多資本，但掃視劇場創作，似乎還停留在兩性關係或婚姻帶來的束縛、置身男人物化眼光或生育焦慮的痛苦與哀愁……

「女生沒這麼笨。一味說物化，沒這麼單純。怎樣可以獲得最大利益，是每人都有有的盤算」，簡莉穎以七年級的精刮世故如此表白。

確實，活在今日已無禁忌可冒犯，無限制可衝撞的時代，女性面對的難題也不再如以往單純，就好像說女性，我們也必須先問，「心理認同的非生理女性算不算？」一樣，舊的界線已然淡去，新的界線透過更隱密、更細膩的方式區隔著人與人之間。當我們高舉「女性」，架構「女性劇場」，該先確認的，是「女性」這一最大公約數意味的絕非終點，而是認識的起點，認識那一個個不可被化約的人，究竟思考什麼，關注什麼，創造什麼。

我們已用手去指，接下來，命名與書寫之路，有待行進……

（本文圖片提供：莎妹劇團、南風劇團、女節）

