



新世紀對台灣新世代創作者的挑戰

試論符宏征、王嘉明、蔡柏璋的創作風格

Challenges for New-Generation of Theatre Directors in a New Era

On the Scenic Works of Fu Hong-Zheng, Wang Chia-Ming, Tsai Pao-Chang

陳正熙 Cheng-Hsi CHEN

國立臺灣戲曲學院劇場藝術學系專任講師

我們從一個問題開始：在進入 21 世紀之後，台灣當代劇場創作者面對什麼樣的挑戰，他們又如何以作品回應？

台灣當代劇場自 1980 年代的實驗劇展及後續的發展以降，歷經了延續至九〇年代的小劇場風潮，有過一段至今讓許多參與者依然津津樂道的美好時光。從實驗劇展開始，部分創作者／團體，以幾部引起媒體關注，創造不錯票房成績的作品，逐漸展現出鍾明德所謂的劇場主流色彩，如李國修的屏風表演班、賴聲川的表演工作坊、梁志民的果陀劇場等，另外，也

有許多小劇場團體／創作者，自覺地在八〇至九〇年代，現身熱烈的社會運動風潮中，在劇場裡、在街頭上，以獨特的劇場語彙和形式發言，對劇場傳統及政治現實，提出他們非主流的、抗拒的、政治的思考，亦就是鍾明德在他的《台灣小劇場運動史 — 尋找另類美學與政治》所提出的「第二代小劇場」論述。但無論是主流或者非主流，在那段美好的時光裡，劇場的存在是受到關注的，包括主流媒體的報導，劇場及藝術界內的熱烈討論，乃至於觀眾，特別是年輕世代觀眾，對大小劇場演出的支持。



1 《1:0》

運動劇場國際版《1:0》，動見體劇團，符宏征編導，「2013 華山表演藝術接力演」。(王閔巨攝)

己、不會被小劇場驚嚇到的中產階級……」面對這樣的挑戰，他們也要試著找到出路，在生存與存在之間，找到自己能夠接受的平衡點。

因此，相較於八〇至九〇年代的小劇場創作者，有那麼明確的敵方（政治與文化正統）和革命目標（改變政治與文化景觀），在進入 21 世紀之後，或許只能如黎煥雄所言：「對抗的姿態回復到個人之於個人」，換言之，曾經有過的使命感與理想主義，必須轉變為個人創作的主体性與獨特性。

本文就從這樣的思考開始，以個人創作風格和對時代的體悟為關注焦點，選擇三位出身小劇場，具代表性，且仍在持續創作的劇場編導：符宏征、王嘉明、蔡柏璋，討論他們的代表性作品：符宏征的《戰》系列，王嘉明的「常民三部曲」（《麥可傑克森》、《李小龍啊砸一聲》、《SMAP X SMAP》），蔡柏璋的《Q&A》與《Re/turn》，試著歸納出幾個風格取向，回答本文一開始的提問。

以肢體劇場寫都會男女的生存

在符宏征早年的劇場經驗中，1991 年到 1994 年之間，在陳偉誠「人子劇團」擔任演員與編導的經驗，對他編導風格的形塑，有最為關鍵的影響：透過陳偉誠所受到葛羅托斯基劇場概念與表演方法的滲透浸淫，除了讓他在創作上特別強調肢體動作外，也決定了他對生活日常中的身體景觀、人之存在的本質性思考、自我的察覺與觀照，投注絕大的關切與專注。

這樣的風格趨向及關注焦點，在他從學校畢業之後的幾部作品：《早安列車》（密獵者）、《一又三分之一》、《道德神經》、《早安夜車 3》（外表坊時驗

到了九〇年代中期以後，屏風表演班、表演工作坊、果陀劇場等繼續穩定成長，加上以通俗音樂劇開始闖出名聲的綠光劇團，幾位資深劇場人共同創立的創作社劇團，逐漸構成本地劇場的主流——以製作規模和媒體關注而論，之後，即使偶有低迷，如屏風的倒閉危機，但緣於官方（文建會、文化局）及半官方（國藝會）文化資源的投注，文化創意產業概念的加持，即使不再如鼎盛時期一樣的熱鬧風光，也還是能夠維持穩定局面。

另一方面，其他原本被視為非主流、充滿革命性的小劇場團體，面對了完全不一樣的現實環境，以及對他們在創作概念上的挑戰，如筆者在〈以形式的偏執，確立創作的主体與獨特性——莎妹與台灣小劇場〉文中所言：「到了 1990 年代中期的當下，小劇場團體所面對的，卻是與這些標準相左的社會現實：百無禁忌的社會、被主流或官方收編的危機、資本主義的無孔不入，似乎越來越能包括異

團)，延續發展為：日常的、人際的、詩意的、身體的、哲思的戲劇情境，就在我們身邊，中產的、都會的，也在一個冷酷的社會中，尋覓自我定位的世代，以及創作者對他們的生命情境的關懷。

2006年，「動見體劇團」成立，符宏征有了更能自由發揮的創作空間，也更加明確地建構起自己的創作風格，表達自己對這個社會、這個時代、身邊人群的觀察與看法，綜言之，就是「以肢體劇場寫都會男女的生存」，最具代表性的就是《戰》系列作品，包括首部曲及二部曲，以及結合兩者精華的《1:0》。

整個《戰》系列作品，符宏征稱之為「運動肢體劇場」。在首部曲中，他以運動競技比喻人生戰場，以運動形式、語彙、情境，轉化為劇場中的肢體動作、人物文本、舞台調度，比喻書寫人生中的追求、成敗、挫折與奮起，及競逐關係中的彼此；到了二部曲，敘事的重點從個人的生命歷程與心情感受，移轉到了人的社會性存在狀態，也就是人在家庭、職場、同儕關係中的競逐分合、牽絆拉扯、矛盾衝突。

說的是人生故事，卻沒有線性的情節敘事，但有生活化、戲劇性的情境，並且連結於「運動」、「競技」、「職場」的範疇，文字語言不為敘事，而是為註解演員的肢體表現，和由舞台視覺、音樂、燈光所構成的畫面。因此，我們看到乾淨極簡的舞台，看到清冷的燈光所創造的乾淨明亮、中性、孤寂的空間，看到不斷移動、對峙、衝撞，充滿動能的身體，同時聽著蘊含者詩意、簡短如警語、如告白般的獨白／對白（「如果我輸了，我們可不可以重來？如果我輸了，你還會愛我嗎？」、「如果我能瞭解，我就能……戰勝、戰勝」）。

在符宏征的戲劇世界中，人扮演著多重的社會角色，彼此之間的衝突矛盾，讓每個人都有無法言說的心情，無法適當溝通，卻期待著彼此的理解／諒解，但終究徒勞，而只能以身體的衝撞，或不斷的相互詰問（「你把我放在哪裡，你講啊。」、

「你知不知道你變了嗎？」、「爸，你有在聽我講話嗎？」），確認自己的存在。「我覺得不被了解，你為什麼不願意了解我？我需要的是被接受」的呼喊，更反映著媒體／網路世代，不能不藉由展示表演以克服孤寂、空虛、競爭壓力的生命情境。

以運動為形式、比喻，以動作構成角色主體，自有其突破的新意與趣味，以人生（運動）的成敗入戲，在高度競爭的當代社會中，也十分貼切，本身就熱愛運動的符宏征，也非常擅於掌握場面調度及動作節奏，在角色情緒、空間氛圍的轉折之間，他總能創造出細膩、讓人回味再三的舞台景觀。

只是，符宏征寫都會男女的生存，雖然並非毫無反思，但較多的還是直觀的體會，少了比較明確的社會性或政治性的批判分析，也就是說，他不能夠切入當代社會的競爭本質，為沒有權力拒絕競賽的運動員（也就是所有人），揭露主宰當代人類意識的巨大力量，讓他們對自己的處境，有更具批判性的認知，而不是馴良地接受生存遊戲的前提，就如評論人薛西（國藝會表演藝術評論台2013駐站評論）在〈形式勝過內容的運動劇場《1:0》〉文中所提出的質疑：「戲裡的成功或失敗，並沒有脫離主流價值的籠罩，或說，關於職場人生或愛情，創作者似乎並沒有提出不同觀點的意圖。」因此，我們在看完演出之後，或許能夠對劇中人物的心情感同身受，卻無法對都會男女，也就是你我的生命情境，在物質性的（身體）和精神性的（心靈）方面，有更深一層的辯證思考，並且想像真正改變的可能。

因此，符宏征能在他的劇場中，以他所擅長的肢體劇場，和建立劇場氛圍的能力，舉重若輕地書寫著當代男女的人生情事，只是，缺少了更為明確的政治性、批判性思考，他的作品終究有所侷限，也反映了我們這個時代的矛盾弔詭：面對失去個人與國家競爭優勢的困境，特別需要小確幸的療癒，卻無法對競爭的前提有所反思，對人的存在本質有更為深刻的思考。



2 《麥可傑克森》

莎士比亞的妹妹們劇團，王嘉明編導，2010 台北藝術節首演（中正堂）。（林勝發攝）

以拼貼戲謔寫台灣當代歷史

王嘉明，大抵可以說是近幾年來，在本地劇場界引起最多正反討論的劇場導演，就像在他獲得台新藝術獎年度大獎的作品《膚色的時光》中，舞台中隔幕兩端的觀眾，所看到的不同景觀一般，觀眾與評論者似乎也在不同的作品中，各自看到了不同的、不一致的，甚至並不合乎邏輯可能的王嘉明。

2011 年，他第一次受邀進入國家劇院的製作《李小龍啊砸一聲》，在當時被視為台灣劇場的指標性事件，引起各種不同的反應，有樂觀其成者，當然也有收編與出賣的指責，演出之後，王墨林、紀蔚然兩位重量級人士，更為了這個作品，在《PAR 表演藝術》雜誌上打了一場小小的筆戰。

劇場評論王墨林說：「像《李》劇的導演擺明就是要作一齣俗爛的戲，問題是他對七〇年代片段意象的戲仿，完全只是以廉價的做作、誇張等技法

在力求表現，足以顯見小劇場的『創意』在大劇院卻變成死穴。」在下一期的《PAR 表演藝術》雜誌，紀蔚然立刻寫了一篇〈擺明跟自己過不去的王嘉明〉，大力為《李》劇辯護：「難得有此『殊榮』在國家劇院作戲，王嘉明偏偏不走便宜路線，沒出賣自己風格，反而向自己挑戰，處理一則史詩般的國族寓言，進而向觀眾挑戰，大搞隱晦並拒絕販售可以對號入座符碼。縱然在編導執行上有些疏失，縱然在長度上不知節制，就其藝術野心與實驗精神而言，本劇值得肯定。」兩相對照，不禁讓人要問：王、紀兩個人看的、聽的，究竟是不是同一個作品？

這兩個評論者的看法如此南轅北轍，與王嘉明習於遊戲語言、碎裂敘事、玩弄各種劇場元素的創作手法，有直接的關係，以下，我們就以他近期作品中，取材台灣當代歷史，引起較多爭論的「常民三部曲」：《麥可傑克森》、《李小龍啊砸一聲》、



3 《SMAP X SMAP》

莎士比亞的妹妹們劇團，王嘉明編導，2013 台北藝術節首演（中正堂）。（陳又維攝）

《SMAP X SMAP》，作為討論的重點，試著看看王嘉明如何以拼貼戲謔，寫他自己和台灣的歷史與記憶，我們從他的書寫中，如何看到自己的過往。

王嘉明選擇了三個流行文化偶像（icon）：Michael Jackson、李小龍、SMAP，搭配上三個副標題：「back to the 80's」（《麥》）、「welcome to the 70's」（《李》）、「in love with the 90's」（《SMAP》），點明他藉劇場書寫歷史的企圖和觀點（perspective）：以流行文化對社會整體意識與常民生活內涵的影響，勾勒不同時代的精神面貌。

於是，我們在這些作品中，看到他拼貼大量的流行文化元素，包括八〇年代的電視綜藝節目、瓊瑤電視劇、港劇《楚留香》、小虎隊、〈明天會更好〉等，七〇年代的功夫電影、好萊塢科幻／災難

電影、軍教愛國片及鬼片、日本卡通、校園民歌等，以及九〇年代的日劇、日本動漫、林強（〈向前走〉）、張惠妹與動力火車等，以各個時代引人關注的社會事件：李師科的土銀搶案、五股箱屍命案、白曉燕與彭婉如命案、阪神與 912 地震等，與這些流行文化穿插交織，並且為每個時代選擇了表現特定時代精神的場景、形式：八〇年代的搖滾派對、七〇年代的神話故事、九〇年代的日劇拍攝，建立他的書寫觀點。

王嘉明書寫歷史記憶，重點不在好好考究時代人事，條理析論，建構起一套因果有據、完整實在的歷史敘事，更甬論會如何服膺正統，或另成正統說詞。既曰「常民」，就是與「官方」站在對立面，既是常民，就是無視文化藝術正統，接受通俗

／流行文化的娛樂，不管政治權鬥，而將眼光投向聳人聽聞的社會新聞，透過拼貼、重組、諧仿、戲謔，具體實踐他所謂台灣文化的特色：mix 各種自身的與外來的元素，自由轉化拼貼串接，不受任何固定邏輯的拘束，一路玩到底的必要。

經歷過專制戒嚴體制的年代，台灣社會在解嚴之後，進入了一個眾聲喧嘩的時代，政治正統不僅土崩瓦解，權威不再，在政治對峙的僵局中，新的共識或包容理解也難以產生，看似 anything goes (任何說詞都成立)，實際上，卻是 nothing matters (任何說詞都無關緊要)，從忍受著大敘事的壓迫，到否定任何大敘事的可能，歷史書寫在台灣經歷了劇烈的轉變。就是在這樣的歷史脈絡中，王嘉明所謂的「常民」史觀，或者，其他創作者以「重建記憶」之名，行「販賣懷舊」的做法（如同樣取材通俗生活記憶的《寶島一村》），才會有其正當性 (raison d'être)。

只是，這是不是就表示我們在閱讀這些歷史敘事時，或者面對通俗／流行文化時，不能採取批判性的思考，或明確的批判立場？批判性的思考，批判的立場與作為，是否真的如王嘉明所說：「那批判邏輯是所謂政治正確、疏離一切、高高在上、造成世界混亂的病態源頭」(莎妹)？對王嘉明來說，所謂的「常民」史觀有無其權威性？若無，在一路玩到底的邏輯下，我們最後會不會只剩下無盡的虛無？

在這個「創意」當道、當紅，對任何有因襲模仿之嫌的做法嗤之以鼻的年代裡，王嘉明這樣遊走於各種不同的形式、取材、語彙、場域，幾乎從不曾安定下來的創作者，似乎就是為這個時代而生、為這個時代所愛的典型，自由地遊走四方，也讓他逃脫了許多觀眾與評論者，嘗試用明確的定義或

論述框架，將其定位的企圖，如傅裕惠所言：「我想，王嘉明的作品不能定義，特別是不能隨便定義他的『通俗』……更何況，王嘉明曾親口警告我說：『你要用語言定義，你會『滑掉』。滑到哪裡去？滑到王嘉明作品象徵的無底洞（無解）裡。』」

那麼，王嘉明自己在哪裡？是不是就在那個象徵的無底洞（無解）裡？依照 anything goes 的邏輯，各個評論者對王嘉明的解讀、讚譽、批評，都各自成理，但如果 nothing matters，那麼我們（包括創作者與評論者）是不是就可以不必承擔任何責任？我以為即使是暫時性的、策略性的、權宜的，我們都還是必須對他的每一個作品，嘗試著以批判的態度，以我們僅有的論述工具，也就是語言文字，加以定義，也就是建立一個討論的框架、範圍，與創作者藉由作品所提出的論述，建立起動態的對話關係，而不是就留在那個無底洞（無解）裡。

以通俗戲劇寫當代男女情事

蔡柏璋在台灣當代劇場中，首先是以演員的身分被注意到，他在紀蔚然／符宏征獲得台新藝術獎年度大獎《嬉戲 Who-ga-sha-ga》中的表演，讓人驚豔。從台大戲劇系畢業之後，2005 年就以台灣第一部模仿電視影集而創作的「舞台連續劇集」《K24》(第 1-2 集)，從台南人劇團到國家劇院實驗劇場，創造出可觀的票房與熱烈地討論，一舉成為本地劇場廣受矚目的編導新星。接下來的幾部作品，包括音樂劇《木蘭少女》(第十三屆府城文學獎劇本獎，台大戲劇系創系 10 週年製作，呂柏伸導演)、《Q&A》(首部曲，2010，呂柏伸導演)、《Re/turn》(2011，編導)，也都有非常好的票房及口碑，更加

確定蔡柏璋成為本地劇場新生代編導中，具代表性的人物之一。2011年，他被《PAR 表演藝術》雜誌選為〈2011 表演藝術回顧〉焦點人物之一，重演的《K24》（建國百年版第一季全六集，第一季全六集，華山文創園區），被《天下》雜誌〈世界瘋台灣 台灣瘋百年〉專題報導選為「你不能錯過的12件事」之一，雖都是錦上添花，也說明了蔡柏璋之受到主流媒體與一般觀眾的關注。

短短幾年之內，雖然數量不多，但蔡柏璋的每一部作品都得到極大的注意，並且儼然成為票房保證，甚至讓知名劇場編劇紀蔚然都要將這位學生視為專業上的對手：「可我從未想過他會以新世代編劇之姿崛起於劇場界，嚴重影響到我的地位……」（PAR，2011）

在八〇、九〇年代，鍾明德所謂從第一代到第二代小劇場的轉變過程當中，除了主流劇場以

外，戲劇文本、語言文字在當代劇場中的地位，受到來自所有宣稱反體制、反傳統、反文本中心的小劇場創作者／評論者的挑戰，配合後現代思維對文本構成的疑慮，「劇場性（theatricality）」、「表演性（performativity）」，變得比在劇場中「正正經經說個故事」要更為重要，身體的、感官的、政治的，也要比文字的、意義的、通俗的，更被認真看待，其結果之一，就是說故事的技藝在當代台灣小劇場中的邊緣化。

這一點，在進入21世紀之後，因應外在環境及社會氛圍的改變，因為新一代的劇場觀眾，至少是那些習慣於影視戲劇的觀眾所不同期待、而有了改變的條件。主題明確易解（最好與愛情有關），動作流暢，節奏明快，人物情境熟悉可辨，加點異國風情尤佳的通俗劇，越來越受到歡迎，而以上的幾個特點，也正就是蔡柏璋的作品特色。

4 《Re/turn》

台南人劇團，蔡柏璋編導，「2011 誠品春季舞台」首演。（陳又維攝）



我們就以他說情談愛的兩部作品：《Q&A》和《Re/turn》為例，看看這位年輕創作者的魅力所在。

蔡柏璋自承以美國電視劇集為戲劇啟蒙，因此他的故事取材和敘事模式，都可以明顯看出通俗戲劇的影響：《Q&A》和《Re/turn》說的都是影視作品慣常取材的私人情事：愛情的獲得與失落，親人之間的愛恨情結，生命中的期待與錯過，並且以我們所熟悉的敘事手法與技巧：謊言與真實的糾葛，生與死的交換辯證，前世今生的轉換，本國異鄉同時發展的多條線索，乃至於標題音樂與主題歌曲，如鏡頭轉換的時空流動，時尚的人物造型，加上適時的懸疑和逆轉，開放而引人遐思的結局，構成通俗卻不膚淺的故事。他的言情說事偶有深意，提供娛樂的同時，還能給一些淺嚐即可，無需深究的心靈追尋，如《Q&A》劇中的劉憶在發現自己生活在周遭人們共同構築的謊言之後，決心遠赴柏林尋找失憶前的情感，如《Re/turn》劇中，那決定著角色命運悲喜的六個不同結局。

簡言之，如劇評人于善祿所言，蔡柏璋的作品特色都「符合當代觀演雙方的情感結構與認知系統」（2013），因此能對當代的觀眾，尤其是年輕觀眾有特別強烈的吸引力，或許我們可以流行音樂界的蘇打綠、五月天，來加以類比而不失其真。

此外，在全球化的當代情境下，人們流動／移動的慾望，在蔡柏璋的作品中，也被充分發揮，因此讓他的作品多了些異國情趣：《Q&A》中的人物在台北、倫敦、柏林之間往返移動自如，毫無滯礙；《Re/turn》劇中，只是一個古董門把的轉動，就可以讓劇中人物在轉瞬之間到了西藏、不丹，重獲彌補缺憾的機會。在這些跨國界的、跨文化的、跨性別的追尋過程中，當代人所熱衷（實踐或談論）的「旅行」（移動），成為最關鍵的觸媒，于善祿對這兩部作品的主題所作的歸納：

「追尋」（2011），也因此有了全球化的色彩。只是，這些色彩多半就只是淺淺塗在表面的色彩，或者如觀光客眼中的浮光掠影，至於表面底下的實質，也就是異國文化的實質，對角色的真正影響，其實是匱乏的。

我並不認為蔡柏璋以通俗戲劇寫當代男女情事，是不可饒恕的，只是就如我對《Re/turn》的提問：「《Re/turn》所提供的娛樂，是有品質的娛樂……觀眾在被娛樂的同時，情感得到慰藉，對人性也多了一些沉思與領悟。只是，這樣就夠了嗎？」（2011），或者是我對《Q&A 首部曲》的疑慮：「但在走出劇場時，真正讓我不安的，就是《Q&A 首部曲》給人太舒服的感覺。」（2010）即便他可以提供比其他媒體更有趣、更有啟發性的娛樂，但在這樣一個娛樂是為王道的時代裡，難道劇場也別無選擇？對我而言，這並不是「藝術 vs. 商業」、「藝術 vs. 通俗」的問題，而純粹是以劇場本質而論的一個提問：劇場不就是一個讓人不安的形式、場域嗎？

或許，蔡柏璋可以試著挑戰當代觀眾的觀賞習慣與情感慣性，甚至挑戰自己已逐漸形成套路的敘事模式，讓自己不安，也讓熱愛他的觀眾不安，在未來的創作中，真正重寫「通俗」的可能。

劇場在消費時代的出路

行文至此，回頭再看「前言」的提問：「在進入 21 世紀之後，台灣當代劇場創作者面對什麼樣的挑戰，他們又如何以作品回應？」顯然，這篇文章對這個問題，只回答了非常小的一個部分，因此，不足以做成任何結論，只能以「小結」論之，並且試著提出未來繼續思考的方向，名之為「前瞻」，為這篇文章的不足稍作開脫。



5 《Q&A 首部曲》

台南人劇團，蔡柏璋編劇，呂柏伸導演，2010年台北城市舞台首演。(陳又維攝)。

符宏征、王嘉明、蔡柏璋，都從各自的位置與觀點，對這個時代的台灣社會提出了他們的觀察，是面對競爭壓力時的孤寂無奈，尋求突破的努力呼喊，是在失憶與記憶之間的擺盪，試圖從拼貼戲謔中擺脫大敘事的壓迫，是直視每個內在的愛恨悲歡，從通俗的故事中找到自由解放的可能。他們的作品，也反映了這個特定時代的感性，和身處當下的我們，與自我、彼此的牽連互動，或者如于善祿在評論《Q & A》與《Re/turn》時所說：「『追尋』成了這一系列作品很重要的主題，確認自己的情感歸向與認同；從文化政治的角度來說，在主體消失的年代裡，追尋與探問自身的認同，大概會是這個世代創作的母題。」(2011)

只是，因為當下的社會氛圍是中產的、都會

的、消費的、即時的、順服的，劇場與政治的關係，也不再是那麼明確而尖銳(陳正熙，2012)，這些創作者也都在有意無意之間，迴避了劇场的政治性，描述表象但不深究，主體的追尋，限於個人生活情感記憶，但不涉及當下現實，再者，這些探問都僅限於身在台灣的人物情事，而且是明顯都會的人物(角色、演員)，即便是在異國場景或他者文化當中，我們也從未真正看到台灣以外的世界，或者是那經常被媒體與一般大眾所忽略的邊緣或他鄉。這些問題，其實也反映出台灣本土文化和劇場創作的侷限，即使我們像王嘉明所言：「消化能力很強，可以把別人的東西消化成自己的」(周伶芝)，但我們在吸收的過程中，是否能真正保持清醒，或者在消化之後，如何建立起自己的獨特主

體，卻是需要進一步思考的。

對台灣當代劇場非常熟悉的大陸戲劇學者林克歡老師，在《消費時代的戲劇》中，點出了兩岸三地的當代劇場所共同面對的處境，也就是消費社會的形成、擴張，及其在戲劇領域中所發揮的巨大影響。以王嘉明和蔡柏璋為例，他們的作品都有相當的票房魅力，但同時也引來部分論者「膚淺」、「討好觀眾」的訾議。這樣的批評是否成理，票房成績與作品內涵之間有無對應關係，尚待斟酌，但創作者自己面對問題的態度，或者自我挑戰突破的選擇，仍是關鍵。

此外，于善祿在他的論文：〈台灣戲劇歷史書寫與史觀的再思考〉中說：「當代的熱門議題似乎有更多是在文化政策、文化環境、資源分配上頭，也就是對於生存與生計的關心，遠遠大過於劇場歷史書寫、史觀與形究方法的形而上問題。」簡單說，就是當創作者面對這些有關政策、環境、資源的議題時，特別是在官方文化機構企圖透過政策擬定與資源分配，描畫符合官方文化想像的劇場風景時，創作者的態度及作法，會不會、會如何受到影響。

回顧九〇年代左右的小劇場論爭，重點在於不同創作意識、形式選擇、方法論、乃至於政治態度的交鋒對弈，簡言之，就像是劇場界內部的自我檢視、相互評論與對話，而今天有關劇場的各種論爭，經常聚焦於消費（票房）、政策、環境、資源的各個議題，反映出來的，不僅是台灣當代劇場界，甚至是整個台灣社會面對現實的不安焦慮，不安與焦慮，可以轉化為自我突破改變的動能，但也可能讓人因為慌亂而失去冷靜判準的能力。

我們究竟會往哪個方向而去？

就如林乃文在〈藝術與市場 — 記《K24》第八屆華文戲劇節的演出〉中所作的觀察：「文化評論者固然比消費大眾，多一分清醒和批判力；然而激烈的討論，也顯出戲劇藝術在面對傳媒娛樂主流

時，正面臨價值的移轉與迷失。對照大陸、香港、台灣的學者談到八〇年代時，不約而同的神采飛揚，大談時代思潮；談到新世紀的華文戲劇，似乎只有在戲劇生態、消費市場的議題上同聲一氣，這恐怕才是戲劇是否還能回應時代、走在觀眾之前的指標所在。」

（特別感謝：動見體劇團、莎士比亞的妹妹們劇團、台南人劇團提供劇照與演出相關資料。）

延伸閱讀

- 于善祿：評台南人劇團《Q & A》。LULUSHARP 個人新聞台，2010年6月6日，取自 <http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1321042313>
- 于善祿：台南人劇團《Re/turn》。LULUSHARP 個人新聞台，2011年4月18日，取自 <http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322081622>
- 于善祿：台南人劇團蔡柏璋作品系列《Re/turn》。LULUSHARP 個人新聞台，2013年7月1日，取自 <http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1324775168>
- 于善祿：台灣戲劇歷史書寫與史觀的再思考。「臺灣戲劇研究的回顧與前瞻」國際學術研討會，2014年5月9日。台北藝術大學。
- 王墨林（2011，6月）：走調的巴赫賦格律。PAR 表演藝術，222，74-75。
- 林乃文：藝術與市場 — 記《K24》第八屆華文戲劇節的演出。原載於《旺報》，後轉載於林乃文個人部落格「我乃文字」（<http://coolmoonintaiwan.blogspot.tw/2012/05/k24.html>）。
- 周伶芝（2011，5月）：王嘉明打造常民記憶的劇場行李箱。PAR 表演藝術，221，47-49。
- 紀蔚然（2011，7月）：擺明跟自己過不去的王嘉明 也談《李小龍啊砸一聲》。PAR 表演藝術，223，72。
- 陳正熙（2012）：以形式的偏執，確立創作的主體與獨特性 — 莎妹與台灣小劇場。莎妹書 — Be Wild：不良，551-553。台北：大藝出版。
- 陳正熙（2010，7月）：令人不安的好看的戲 — 評台南人劇團《Q & A》。PAR 表演藝術，211，30。
- 陳正熙（2011，6月）：說了不少心底事，還有呢？。PAR 表演藝術，222，76。
- 傅裕惠（2012）：骯髒的冒險，縝密的實踐。莎妹書 — Be Wild：不良，441-442。台北：大藝出版。
- 莎士比亞的妹妹們劇團（2012）：關於今天的演出。麥可傑克森（節目冊）。
- 鍾明德（1999）：台灣小劇場運動史。台北市，揚智文化。
- 廖俊暉（2009，6月）：蔡柏璋的創作，絕不「理所當然」。PAR 表演藝術，198，94-95。
- 薛西（2013年度駐站評論人）：形式勝過內容的運動劇場《1：0》。表演藝術評論台，2013年6月13日，取自 <http://pareviews.ncafcroc.org.tw/?p=6765>
- PAR 表演藝術雜誌社（2012，1月）：2011 表演藝術回顧。PAR 表演藝術，229，50-87。
- PAR 表演藝術雜誌社（2011，4月）：10 的三次方告白：10 位七年級創作者，10 封給 10 年後自己的信。PAR 表演藝術，220，51-75。