



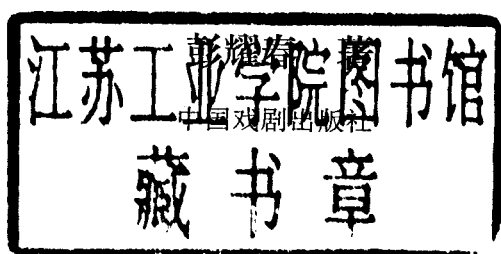
中国现代文学艺术研究

台湾 当代戏剧论

彭耀春◎著

中国戏剧出版社

台湾当代戏剧论



图书在版编目(CIP)数据

台湾当代戏剧论/中国现代文学艺术研究(下)/彭耀春 著
—北京:中国戏剧出版社,2003.2
ISBN 7-104-01663-5

I. 中…… II. 彭…… III. 戏剧文学—文学研究—中国 IV. 1207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 012395 号

台湾当代戏剧论/中国现代文学艺术研究(下) 彭耀春 著

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西中大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

华东有色地质勘查局研究所印刷厂 印刷

250 千字 880×1230 毫米 1/32 开本 9.5 印张 插页

2003 年 3 月第 1 版 2003 年 3 月第 1 次印刷

印数:1500 册

ISBN 7-104-01663-5/J.733 全二册定价:50.00 元

序

董 健

彭耀春博士的专著《台湾当代戏剧论》即将出版，我也与他本人一样，有一种“收获”的愉快。唯一的不同在于，他是对自己科研成果收获的愉快，而我则多了一层因人才的收获而愉快。彭之成材，固然得社会多方面关照，而我本人也曾尽微薄之力，故而有此心情也。因此，借着此书的出版，在这里说几句话，聊充序言。

1995年，彭耀春考取了我的博士生。通过三年的相处，我觉得，他不是属于那种才华横溢、咄咄逼人之辈，他更不是现在经常见到的那种既无才华、又不努力、却仍然咄咄逼人，向社会、向学界、向老师辈强硬索取与他的“贡献”全不相称的“回报”的年轻学子。他坚守着“有一份勤奋就有一份收获”的信念，在自己选定的并不肥沃的土地上，不停地耕耘着。这样，他就不断地有些收获，开始是小小的，轻轻的，逐渐地，收获也就大起来，重起来。在读博期间，对他的学位课程作业，我有时是不大满意的，总觉得“平”，缺少“创意”。但经指点，经切磋，他就会去努力去克服自己的弱点，并拿出成绩叫我相信他在学术上的进步。所以，每当我在学术刊物上读到他发表的新作，都由衷地感到欣慰。

这部《台湾当代戏剧论》，是彭耀春博士在他的博士论文的基础上扩充而成的。记得他在确定博士学位论文的选题时，就曾想做成对整个台湾当代戏剧的研究。我怕他铺得面太大，难以收拢，难以在学术上达到一定深度，便建议他先做《台湾当代小剧场论》。上个世纪九十年代，我曾多次赴台访问，对台湾小剧场的情况略有所知，并结识了马森、黄美序、吴静吉、钟明德等剧界友人，并借以为彭耀春建立了一些学术交流的关系，使他得到了方家的指点。这些朋友对南京大学戏剧研究的关心与支持，包括对我的研究生的爱顾，都令我十分感激。彭耀春在博士毕业之后，继续努力深化自己的研究工作，并申请到了江苏省的研究资助项目，补充完成了台湾当代戏剧作家作品的研究，便成了今天摆在读者面前的这本书。

对台湾文学、台湾戏剧的研究，是大陆学界近十多年才重视起来的一件事。彭耀春的这本专著，正是这十多年大陆对台湾戏剧研究的成果之一。他尽可能收集翔实的资料，对作家、作品与戏剧现象进行了认真的分析，提出了不少有益的见解。这本书在学术上的价值是应该予以充分肯定的。当然，作者对台湾政治、经济、思想、文化的大背景的了解，对台湾戏剧第一手的掌握，尽管已经尽了他最大的努力，但仍因受到种种条件的限制，难免留下一些遗憾。有关论述，在台湾朋友看来，可能会觉得有些隔膜之感。希望作者虚心听取各种批评，把自己的研究再提高一步。

2003年2月2日

于跬步斋

内容简介

本著是著者的博士学位论文。

本著在二十世纪中国文学、中国戏剧的背景下，以历史的美学的和比较的研究论述台湾当代戏剧。包括梳理和论证台湾当代小剧场运动；感觉和分析台湾当代代表剧作家代表剧作；回顾和描述二十世纪台湾与大陆的戏剧交流。著者试图以此反映台湾当代戏剧的基本面貌，以及著者个人——作为一名大陆戏剧学研究者对台湾当代戏剧的认识。

This book is the author's dissertation.

It expounds on Taiwan contemporary dramas in a historic, aesthetic and comparative approach on the bases of the 20th century Chinese culture and dramas. The book sorts and provides justification of the contemporary movement of mini-theaters in Taiwan; it appreciates and analyzes the representative works of the representative writers in Taiwan drama field; it reviews and demonstrates the exchanges in dramas between Taiwan and the mainland during the 20th century. The author aims the book at reflecting the basic situation of the contemporary dramas in Taiwan, and his own personal comprehension of Taiwan contemporary dramas, as a researcher of dramas from the mainland.

目 录

序:	董 健
----------	-----

第一章: 台湾当代小剧场论

第一节 台湾当代小剧场的发生	(1)
第二节 悄然反拨: 台湾前期小剧场	(9)
第三节 求新求变: 台湾当代小剧场实验剧	(15)
第四节 走向后现代: 台湾当代小剧场前卫剧	(21)
第五节 台湾当代小剧场的特性	(30)
第六节 台湾当代小剧场的历史意义	(49)

第二章: 台湾当代代表剧作家论

第一节 台湾当代戏剧的奠基人——李曼瑰	(59)
第二节 “暗夜里的掌灯者”——姚一葦	(69)
1) 姚一葦戏剧创作的心理背景	(69)
2) 姚一葦戏剧民族化特征及其戏剧史意义	(83)
3) 姚一葦对台湾当代戏剧民族化的贡献	(95)
4) 姚一葦与鲁迅与曹禺比较	(107)
第三节 回旋: 马森对话剧现实主义传统的超越和回归	(134)
第四节 黄美序的喜剧情怀和戏剧的民族民间风格	(146)
第五节 张晓风戏剧的意蕴	(165)
第六节 赖声川的戏剧档案	(170)
第七节 来自淡水河的笑声——李国修和他的戏剧	(174)

第三章：台湾当代代表戏剧作品论

- 第一节 “对当时政治环境的一种痛苦反射”
——姚一葦戏剧《红鼻子》…………… (185)
- 第二节 “与五四以来的中国话剧传统大异其趣”
——马森戏剧集《脚色》…………… (197)
- 第三节 台湾当代小剧场的揭幕式
——金士杰戏剧《荷珠新配》…………… (208)
- 第四节 集体即兴、时空交错与对立互动
——赖声川戏剧《暗恋桃花源》…………… (219)
- 第五节 颂扬女性美与传统文化
——贡敏戏剧《蝴蝶兰》…………… (233)
- 第六节 伤逝
——白先勇戏剧《游园惊梦》…………… (239)
- 第七节 天人之战的当代诠释
——比较海峡两岸三部“庄子试妻”戏…………… (251)

第四章：海峡两岸戏剧交流评述

- 第一节 三度汇流与激扬：二十世纪海峡两岸戏剧交流评述
…………… (261)
- 第二节 追忆《红鼻子》在大陆上演并纪念姚一葦先生 ……
…………… (275)
- 第三节 访黄美序谈台湾当代剧场…………… (280)

- 后记…………… (289)

第一章

台湾当代小剧场论

第一节

台湾当代小剧场的发生

“台湾当代小剧场”（Little Theatre）不仅是指一种剧场，而且是指台湾当代戏剧中的一种风潮，或一种运动。

台湾当代小剧场是中国当代戏剧中具有特殊定义的一种区域性戏剧运动，是在“五四”新文化运动下萌发的台湾现代戏剧的一种当代延续，是处于历史转型时期的台湾当代社会的一种典型的文化现象。

发生于本世纪六十至九十年代的台湾当代小剧场运动，典型地体现出戏剧艺术渴望自由与超越成规的叛逆性。它既凝聚一种逐渐发展到极端的艺术探索精神，也表现出越来越强烈的反叛的文化心理。在人类社会一个十分罕见的非常态时空里，台湾当代小剧场高扬起“求新求变”的旗帜，前呼后应，左冲右突，成为台湾当代戏剧最富有活力和原创性的艺术激流。在当代台湾泛政治化体制所造成的戏剧沉寂中，台湾当代小剧场作为对戏剧危机的拯救，也是作为小剧场人对“政治环境”的顽强抗争和对“人性完整之自由”的

第一节 台湾当代小剧场的发生

一种坚持，在六十年代初和八十年代初两度兴起，并发动了回归现实主义，超越现实主义和超越现代主义的三度突破，为台湾当代戏剧开拓出一片多姿多彩的新天地。实质上，在当代台湾，不是官方支持的“反共抗俄戏剧”，也不是零星上演的商业戏剧，而正是这类以民间业余形式频繁演出并不断创新的台湾当代小剧场戏剧支撑起台湾当代戏剧的大局。从这一意义上说，台湾当代小剧场运动就是台湾当代戏剧运动。如同台湾戏剧家马森所指出的：

台湾的当代戏剧运动，就表现在受八十年代初期“实验剧展”鼓动而蓬生的小剧场运动的热潮上。^①

台湾当代小剧场运动是在特殊的历史背景中发生，在特定的生存环境中发展的。其特殊的历史背景与生存环境决定了台湾当代小剧场存在态势的主要特征：在威权体制的压迫下顽强生长，在社会转型中乘势而起。

台湾现代戏剧在其产生之时就被赋予现代意识和现代品格。台湾新文化人在接受了“五四”新文化的同时也接受了现代戏剧观念，并在大陆“五四”新文化人的帮助下开始了台湾新剧运动。二三十年代，一方面是日本本土日渐成熟的新剧传入台湾，另一方面，大陆风起云涌的“五四”新文化运动和继后的左翼文化运动不断波及和更深刻地影响台湾岛。大陆剧团去台，和台湾在大陆读书的学生返台，源源不断地将大陆现代戏剧思潮，现代戏剧剧目和演剧艺术输入台湾，一些洋溢着“五四”时代精神的大陆现代戏剧在台湾岛颇具声势的演出，既是“启蒙的戏剧”，又是“戏剧的启蒙”。前者是以《终身大事》、《复活的玫瑰》、《泼妇》等“五四”名剧作为生动有效的思想载体，在台湾传播科学民主的“五四”精神，抨击封建思想，批判封建道德。后者是现代戏剧在传播新文化新观念的过程中，连同它的艺术形式，包括戏剧文学、导表演艺术

① 马森《中国现代戏的两度西湖》272页 台北文化生活新知出版社1991年版

一并介绍到台湾，在台湾初步确立了具有现代戏剧美学特征的话剧样式。

特别值得注意的是，在台湾，现代戏剧不仅是作为一种舶来的新艺术而被排演，更重要的是由于台湾岛在本世纪特殊的历史遭遇而具有了反抗强权的现实意义和本土特征。面对异族统治和威权体制的压抑，台湾平民知识分子的写作整体表现为反抗压迫、反叛禁忌、护卫自由的言说。在殖民统治下开展的台湾演剧活动其意义已大大超出休闲娱乐或商业性质，或一般地传播新思想新文化，而更多的是表达被统治者的愿望，是当时台湾人民心声的流露，和不屈抗争的一种舞台表现。在国民党的白色恐怖中，台湾剧人再次揭竿而起，在戏剧舞台上揭露“恶德执政者”，表达台湾人民的普遍怨愤。无论是在皇民化的高压下排演张扬民族情感的《阉鸡》、《怒吼吧！中国》，还是“二二八事变”后演出揭发腐败的《壁》，都生动地显示出台湾现代戏剧在强权封杀下直面现实，反抗压迫的顽强性格和反叛传统。

国民党政权迁台后，由仇共恐共的情结所驱使在台湾维持了长达38年的“戒严”，以“整肃”、禁绝著作、剧本审查等方式建立令人惊悚无言的威权体制和泛政治化的社会结构，断绝台湾与“五四”新文化的有机联系，清洗作为台湾本土文化代言人的台湾本省籍文化精英。同时，建立以军中演剧队为主体的官方演剧体制，和以张道藩任主任的“中华文艺奖金委员会”，以强权压迫和重金引诱两手推行“反共抗俄戏剧”。

是甘受威权体制的宰制，使台湾当代戏剧沦为日益僵化日趋没落的“战斗文艺”的一脉，还是反叛威权体制的桎梏，争取艺术创造的自由，振兴台湾当代戏剧？在这种尖锐的历史抉择面前，那些曾经接受了“五四”新文化影响的大陆赴台戏剧家李曼瑰、姚一苇、马森、黄美序等人，和在台湾本土上成长的新生代张晓风、吴静吉、金士杰、赖声川、李国修、纪蔚然、钟明德、刘静敏、陈玲玲

第一节 台湾当代小剧场的发生

等或先或后都聚集到小剧场。台湾当代大多数戏剧家对小剧场的选择,实际上就是选择了以“在野”的方式反叛威权体制和官方戏剧。那些具有正义感艺术良知和艺术创造激情的戏剧家们甘愿经营贫困狭小、不规范的小剧场,作为“自主支配资源的策略”和“企图突破严格社会空间区隔以寻求社会沟通的方式”^①,是因为在小剧场,威权禁忌相对松弛而对威权的抗拒则可以表达,艺术的规范不够稳固而对成规的超越却格外强烈。台湾小剧场人在小剧场狭小的物理空间里获得了相对自由的比较广阔的艺术创造空间。虽然常态的戏剧发展并非一定要进入小剧场,但在当代台湾的特殊时空里,只有“边缘”的小剧场才能排演真正属于台湾当代戏剧的剧目。

八十年代以后,台湾社会转型不断加剧,国民党政权于1987年宣布“解严”,海峡两岸文化交流重新启动,威权瓦解,禁忌松弛,台湾人民长久被压抑的意识如泻闸的洪水喷涌而出,越来越多“我有话要说”的青年聚集在小剧场寻找自己的思想社区和表达的途径。在社会思潮挟持中小剧场运动走向社会,表现出强烈的现实感应特征。小剧场因与政治结合趋向于政治化的戏剧,或泛戏剧化,并逐渐凝聚出“小剧场是反体制”的口号,其先锋在后现代思潮驱动下成为“跟台湾现行的国民党政权和资本主义文化划清界线”的“社会行动剧场”。^②

大陆学者黎湘萍在《台湾的忧郁》中“从压抑的机制”角度将本世纪台湾的历史划分为三个时期,即异族的殖民压迫、战后国民党的政治与意识形态压抑和八十年代以后大众消费社会普遍的异化力量对人性圆满完整的威胁。又“从小说写作所内涵的精神特征”

① 李世明《小剧场与社会运动——台湾1979—1992》《台湾现代剧场研讨会论文集》

② 张文彦《后现代剧场与台湾当代社会》《台湾研究集刊》1996年3期。

将台湾平民知识分子的反叛确定为三个相对应的时期，即在异族殖民统治下追求“民族独立之自由”；在政治高压专制下追求“政治与思想之自由”；和在大众消费社会中坚持“人性完整之自由”的历程。^①这同样也写出台湾现当代戏剧所走过的反叛道路，和台湾当代小剧场在后两个阶段所承担的反叛使命。

催生并激励台湾当代小剧场反叛的另一个重要因素是当代台湾的“西潮”激荡。

五十年代初期形成的世界两大阵营对峙的格局，使台湾获得一个政治相对稳定时期。在美国等国际资本的援助下台湾逐渐从经济恢复走向迅速发展，到六十年代中期开始从农业经济转向现代工商经济。台湾对西方国家从政治、军事到经济全面仰赖，致使意识形态领域向西方的全面开放。于是，本世纪中国自“五四”以后的再度全面引进西方文化的潮流率先在台湾岛登陆，形成了中国现当代文化中影响深远的第二度西潮的潮头。台湾作家陈映真在八十年代这样回顾：西化，成为“30年来台湾精神生活的焦点”，“西方式的个人主义、自由主义与对权威的反抗，对自由的向往或对西方倾倒的心态，是30年来台湾新思潮的主流。现代主义便在这一社会文化思潮的推波助澜中，在台湾喧腾铺张开来。它的积极意义在于使台湾在很短时间内广泛接触到西方各种积极的文化成果，从哲学思潮到艺术领域，诱使台湾文学家、艺术家介入到当前世界的文学风潮中，使这一时期的台湾文学发展置入一个较为宽广的世界文化背景”。^②

在台湾当代文学的进程中，呼唤西潮通常以《笔记》、《现代文学》和《文学季刊》的创刊为标志。而对于台湾当代戏剧更具直接

① 黎湘萍《台湾的忧郁》25页 三联书店1994年10月版

② 陈映真《文学来自社会反映社会》《乡土文学讨论集》台北远景出版事业公司1978年版

第一节 台湾当代小剧场的发生

意义的是《现代文学》、《欧洲杂志》和《剧场》这三个刊物。如果说在二十世纪中国现代戏剧流变中，第一度西潮是首发大陆，波及台湾，那么，这三本刊物对西方现代戏剧的广泛介绍，则构成了台湾现代戏剧，也是中国现代戏剧第二度西潮的初始潮头。六十年代，当中国大陆剧坛越来越封闭，并终于遭遇“十年浩劫”时，台湾戏剧界正热热闹闹地感受着滚滚而来的第二度西潮。西方现代主义思潮，主要是存在主义和荒诞派戏剧对台湾当代小剧场产生了重要影响。有一个典型的事例说明西方现代主义戏剧在台湾岛登陆从陌生到被接受的过程：六十年代中期，《剧场》同人在台湾首次搬演西方荒诞剧《等待戈多》。据姚一苇回忆，演出时剧场“本来观众就不多，演到半场，在座的少数观众已走了一半。因此这二十年中，台湾没有人再来尝试演出‘荒谬剧’”。二十年后，在八十年代的中期，当马森导演的另一部荒诞剧《秃头歌女》在台北萃文教院的大礼堂演出时，情况就大为改观了。“不仅已设的 200 多个座位都坐满以后，舞台与座位之间的空地上席地坐了好几排年轻人，两旁的走道和座位的后面也都站满了人群”。^①剧场观众的显著变化反映出台湾观众对现代主义戏剧从陌生到熟悉，从冷谈到一部分人趋之若鹜的转变。说明在台湾，六十年代引进的西方现代主义戏剧，到八十年代已经立住脚跟被普遍接受了。这过程使人联想起中国现代戏剧第一度西潮中的一个类似的事例——如果说“从 1920 年《华伦夫人之职业》的演出失败，到 1924 年《少奶奶的扇子》的演出成功，新兴话剧经过艰难的探索。终于立足于中国舞台”^②，那么，从六十年代中期《剧场》排演《等待戈多》时的观众冷落，到八十年代中期马森导演《秃头歌女》演出成功。则标志了“二度西

① 马森《我导演〈秃头女高音〉的几点体会》《东方戏剧西方戏剧》台北文化生活新知出版社 1992 年版

② 陈白尘、董健《中国现代戏剧史稿》104 页 中国戏剧出版社 1989 年版

潮”在台湾舞台的立足。洪深和马森都是从西方学习现代戏剧回归，以严肃认真的态度将彼时先进的西方戏剧再现于中国舞台，获得了具有戏剧史意义的成功。

八十年代以后，台湾当代小剧场又趋向后现代戏剧。两位西方后现代主义作家哈山（Ihab hasson）和杰姆逊（Fredric Jameson）的访台，恰逢其时地助长了台湾“后现代主义热”。九十年代，环境戏剧的倡导者谢喜纳（Richard Sobechner）和面色包傀儡剧场的创始人彼德·舒曼（Peter Schuman）分别去台主持“表演——环境研习营”和“补天计划”，又为台湾后期小剧场输去后现代戏剧的操作模式。按台湾戏剧家姚一葦在1996年一次演讲中所述：“台湾经济起飞了，也开放多了，许多留学生回来，与世界的距离便缩短了，也便逐渐进入所谓的后现代时期。”^①严格说，应该是现实主义，现代主义与后现代主义多元共存的时期。

中国现代戏剧“二度西潮”的“初步结果是形成了戏剧理论和创作或方法的开放性、多元性格局，产生了一批带有西方现代主义和后现代主义色彩的‘探索剧’（或‘实验剧’），结束了单一的写实主义的统治，从而把中国戏剧的现代化推向一个新的历史时期，为中国戏剧与世界戏剧的‘接轨’与‘对话’提供了更多的可能性”。^②在当代台湾，“二度西潮”以及由此所引发的急骤而仓促的社会文化变化，不仅推动如姚一葦那样从三四十年代走来的老一代知识分子“从现代走向后现代”，并在这一过程中找到思考人生、表达愤怒，反叛禁忌与创新探索、解构成规的现代方式，从而获得“批判的武器”，更重要的是赋予在这时期成长起来的台湾本土新生代形成具有时代特征的叛逆观念和行为方式、使台湾当代小剧场获得具有广泛群体性与持久延续性的可能。或者说，“二度西潮”不

① 姚一葦《文学向何处去——从现代到后现代》台北《联合文学》1997年4期

② 董健《论中国现代戏剧“二度西潮”的同与异》《戏剧艺术》1994年2期

第一节 台湾当代小剧场的发生

仅为台湾当地代小剧场展示了具有启示性的西方当代戏剧视景，提供了具有合法性与可操作性的思想批判与艺术超越的方式，更重要的是赋予台湾当代小剧场的主体——台湾本土新生代蔑视成规，反叛禁忌，寻求审美上自我表达和自我欣赏的强烈欲望，以及求新求变的艺术借鉴与艺术范式。召唤这些在急骤工业化的现代台湾社会中成长起来的新生代，带着这个时代的人生经验，新型的本土意识和非意识形态的躁动，以小团体的形式集合在台湾当代小剧场，去证明自己的文化个性，实现文化表达的权力。

台湾当代小剧场之所以发生，并形成规模和持续的态势，反叛威权，冲击禁忌，又不断更新、超越自我，推涌起一波波具有颠覆性和解构力的浪潮，在八十年代后成为当代台湾的一种重要的文化现象，而不是如昙花一现式或封闭式的自娱活动，正是因为它是台湾当代戏剧家在威权体制下为拯救戏剧和振兴戏剧的一种主动选择。它从“五四”新文化传统中走来，感应着台湾从“戒严”到“解严”的社会现实，被汹涌而至的“二度西潮”所推涌激荡，应运而生，乘势而起，终于蔚为大规模。正是这些历史的、社会的、时代的、艺术的因素汇合激发，共同成就了台湾当代小剧场，也共同铸成了台湾当代小剧场最显著的个性——反叛性，并规定了小剧场的反叛向度和反叛方式，正如台湾戏剧评论家钟明德所论：

像压不扁的牛蒡草一般紧紧般抓住台湾的土地，恣意地叫上头牲口躺卧、践踏、啃食。^①

^① 钟明德《抗拒性后现代主义或对后现代主义的抵拒》台北《中外文学》1996年10期

第二节

悄然反拨：台湾前期小剧场

1960年是台湾文坛重要的转折点。这一年,《现代文学》创刊揭开了台湾当代文学的崭新一页。同年,小剧场运动的发生标志了台湾当代戏剧的转机。

小剧场运动在当代台湾的发生,首要原因是鼓振台湾话剧颓势,小剧场运动是当代台湾的一次话剧图存救亡运动。

五十年代后期,在国民党反共政策刺激下膨胀起来的“反共抗俄戏剧”迅速没落,戏剧强烈政治化的结果是这一时期台湾唯一现实存在的戏剧成为最没有现实依据的戏剧。焦桐在《台湾战后初期的戏剧》里论述了“反共抗俄戏剧”的没落:“当反共抗俄戏在不能得到一般民众认同时,这一项戏剧运动便像在水泥地上播种,注定难以发育出健康的幼苗”。“反共抗俄的主题意识愈是雷厉风行的展开,愈是冰封了这块本来就很贫瘠的戏剧土壤。”^①首先企图在这“贫瘠的戏剧土壤”上冲破“冰封”的是李曼瑰。台湾当代戏剧在1960年因李曼瑰回台“大力倡导‘小剧场运动’,才从奄奄一息中挣扎着站起,走向另一个阶段。”

李曼瑰的努力实际上在五十年代中期就开始了。有感于台湾现代话剧的“政治化、形式化及无法扎根民间”^②,在台湾话剧面临

① 焦桐《台湾战后初期的戏剧》64页 台北台原出版社1990年版

② 马森《八〇年以来的台湾小剧场运动》《台湾现代剧场研讨会论文集》台北“文建会”1996年版