戲劇研究　　第13期
Journal of Theater Studies
2014年1月　　頁145-174
DOI: 10.6257/JOTS.2014.13145

臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫*

周慧玲
國立中央大學英美語文學系教授

前言：一個政策，各自表述

自二〇〇二年文建會提出「文化創意產業」（creative cultural industry）爲「國家發展重點計劃」，至文建會組織改造前夕總統公告實施的《文化創業產業發展法》(2010) [1]，再到二〇一二年五月政府組織改造文化部掛牌，下設「文化創意產業司」專責相關事務爲止，「文創產業」一詞進入臺灣表演藝術工作者的生活語境恰整十年。根據我國《文化創意產業發展法》定義，「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用，具有創造財富與就業機會之潛力，並促進全民美學素養，使國民生活環境提升」的產業共十六項，表演藝術列位第二。忝爲表演藝術從業者一員，儘管意識到文創產業情勢漸漲、後勢看俏，筆者聽聞最多

* 本文部份內容曾以 “Art as Industry?: a participant-observer’s account of the changing courses of modern theatre in Taiwan”爲題，首次於2011年5月美國哈佛大學主辦的學術會議“Staging the Modern: Theatre, Intermediality, and Chinese Drama”宣讀。會後以該論文基礎，另加入大量政策變革的交叉閱讀，並新增全文後半的田野報告與討論，另於2012年10月國立臺灣大學戲劇系舉辦的「歷史，記憶，再現：2012NTU劇場國際學術研討會」上發表。本文係根據這兩次會議討論結果重新整理而成。謹此向兩次會議的與談人致謝。本文同時爲國科會專題研究計劃部份成果，謹此向該會經費補助致謝。

[1] 《文化創意產業發展法》，2010年2月3日總統府公佈實施。

臺灣大學學術期刊資料庫

的卻是它引來的怨聲載道。身爲學術研究者，我們不得不探問，在表演藝術相關社群的文化語境中，「文化創意產業」何以十年至今始終是個令人害怕的陌生語詞？在文創產業推動過程中，在地的表演藝術工作者爲什麼大多端著抗拒身段？相關主管機關又爲何時時顯露進退失據的窘態？文化創業概念從英國引進臺灣，我們的相關政策和表演藝術從業者總是兩相對峙，交集困難，更衍生許多以訛傳訛的誤解，關鍵問題是什麼？

不同於昔日以批判爲策略的學術撰述，本論文希望透過歷史檢視、口述訪談、實務務操作等不同方式取得的文獻與田野資料，提出一個「觀察參與者」（participant-observer）對於表演藝術／劇場與文化政策互動的檢視報告，嘗試探索臺灣現代劇場的產業想像，並據以分析表演藝術還缺什麼環節，才能成就所謂的「文化創意產業」？更進一步說，相對於過去十年多由經濟學與管理學領域以「量性分析」（quantitative study）產出的「文化創意產業」相關調查論述，本文改從一個文化藝術工作者的角度出發，採用「質性研究」（qualitative research）方式，針對文化藝術被重新放置歸類爲產業的歷史社會情景，進行「縝密描述」(thick description)，試圖從「表演藝術不是文創產業」的抵制語境中脫身，轉而探問「臺灣的表演藝術如果是文創產業，她具備了什麼樣的優／劣勢？」

本文採用文化人類學的「參與觀察」（participant observation）方法，分別從歷史檢視與田野調查中採集資料，進行交叉閱讀。此處的田野調查主要針對臺灣現代劇場專業工作者——包含演員、導演、舞者、編舞者、舞台設計、音樂設計、舞臺監督、製作行政等，進行的一些系列的深度訪談、直接觀察、實際參與、乃至自我分析。這些包含了筆者以編劇和導演的身分，投身臺灣現代劇場創作與製作演出十餘年來，對同台工作同僚進行的長期觀察與訪談討論。以及從二〇〇八至今爲期四年時間，從這些密切合作的劇場工作者中，選擇投身劇場近二十年者（1989-2009)，就其從業經驗裡對於劇場產業的近身認識與觀察，進一步深度訪談。[2]本文主要針對這個口述訪談與參與觀察的田野結果，和一九八一以降文化建設委員會成立以來的國家藝文政策論述與主要作爲，進行交叉閱讀與

[2] 本文所有訪談皆由筆者執行，由助理錄音或錄影，引文則爲訪談文字稿。因爲期刊論文篇幅限制，本文無法摘錄訪談內容，也不及簡介受訪者從業資歷，待日後專書出版之際，筆者再一一補足。謹此向投身臺灣表演藝術的受訪者致敬，並向協助訪談紀錄的研究助理們致謝。

臺灣大學學術期刊資料庫

縝密描繪，嘗試提出臺灣現代劇場「民族誌」（ethnography）的初步書寫。這樣的歷史調查與田野研究的交叉論述，一方面是爲了耙梳檢視「戲劇作爲一項藝術（而非產業）」的論述歷史語境，另一方面則是據以分析現今文創產業政策遭受阻力的關鍵問題。本文同時採用另一個筆者刻正進行表演藝術文創群聚計劃部份成果，嘗試與前述的分析對照，指出臺灣表演藝術／現代戲劇意欲邁向文創產業，猶待發展建立的產值創造系統與相關論述方向。

這是一個醞釀很久、在過去九年陸續進行了多項前置性周邊準備研究的專題計畫之後，才提出的一個有關臺灣現代劇場發展的研究分析與撰述策略。這裡所說的前置周邊研究，包含了筆者從官方政策與菁英論述切入的歷史過程分析（2004a）、從身體概念著手的臺灣劇場美學變革的研究（2002-2004）、以英國和中國爲對象的文化創意產業研究計畫（2007-2009）、與一個甫邁入第十年的臺灣現代戲劇暨表演影音資料數位化典藏，以及以該典藏部份內容進行的國家型研究計畫（2005-2007），和刻正進行的表演藝術文創聚落計劃（2012～）等等。在這樣的前置研究之後，本文捨棄以作品、創作者或團體爲對象的傳統論述方法，轉而選擇從現代劇場個別從業者的實際工作過程與自我陳述中，蒐集並歸納臺灣現代劇場在過去三十年來歷經的結構變革甚至價值轉換。本文最後藉由一個經營個案的實務討論，嘗試在現代戲劇的藝術語境和文創政策的產業概念之間，建立對話橋梁。

文本採用前述研究方法與書寫策略，是希望從現代劇場不同部門之個別從業者的實際工作所自然形成的人際網路中，建立一個彼此關連的受訪社群，透過這些受訪者的從業過程與自我陳述中，蒐集並歸納臺灣現代劇場在過去二十年來，歷經的結構改變以及價值轉換。本文的田野調查對象，主要以筆者長期合作的劇場工作者爲主，乍看涵蓋面未必代表現代劇場的全面。然而這些受訪者彼此因工作緊密關連，不僅搭起了一個長期而綿延不斷的臺灣現代表演藝術從業者的人際社群網絡，且因他們各自不同的工作性質，具體再現了臺灣現代表演藝術的產業生態的部份面貌，故而值得探問。舉例而言，筆者自一九九七年與其他六位臺灣劇場資深工作者合組劇團，並自一九九九年起迄今，曾以編劇、導演等不同身分，參與了其他製作團體在內共計百餘場以上、在包含上海北京在內的六個城市公開上演的現代戲劇創作與公開演出，涉及總預算逾新台幣四千萬元的製作經費運用。這個數字很小，它充其量只是說明在過去十年間，臺灣中小型規模專業劇場的創作與製作一隅。然而這段期間曾與筆者共事者，不僅大多是全職的專業劇

臺灣大學學術期刊資料庫

場從業者，他們的工作範圍，並不受限單一團體或演出規模，因而擴大了訪談者從自身從業取得的直接經驗。在訪談過程中，筆者便因此受惠而增列訪談了原調查對象彼此重複共同共事的其他劇場工作者，特別是那些與筆者工作性質相同而不曾合作的導演們。可以說，這些受訪者共同交織出臺灣現代表演藝術將近二十年的產業發展面貌。他們的活動直接印證了臺灣現代劇場具備的專業性基礎。更有甚者，這些受訪的表演者或設計者，甚至行政管理人員，在至少十五年的從業過程中，大多從事過兩種以上性質不同的表演藝術工作。例如，製作人可能同時是多部劇作的翻譯者、一個大型製作的舞臺監督可以同時兼任其他作品的燈光設計、演員可以是導演甚至舞者、又往往需兼任行政工作……。這樣的調查所得，不僅較能具體展現臺灣表演藝術產業結構的獨特性，他們多樣的工作面貌更使得他們對表演藝術之爲產業的可能性，有著多元複雜的觀點。這樣的調查方式與調查對象的選擇，因此將使得本文得以跳脫過去以作品或團體論述的範圍限制，更可對本文所關注的表演藝術產業想像議題，提出較具參考價值的觀察與分析。

本文同時以一個實際經驗案例爲參考，意即筆者自2011年開始規劃的桃園地區表演藝術文創育成計劃爲第二個田野調查。該計劃是筆者受託爲就職學校的新劇場策劃經營管理式；那是一個以人文藝術實驗室爲定位的計劃，它嘗試對臺灣表演藝術邁向產業化的問題與可能解決辦法，在實作中提出建言。[3]這個計劃讓筆者在學術研究與戲劇創作之外，增添經營管理的寶貴經驗。本文許多的檢討與反省，源於這個計劃執行與修正過程中，與參與團隊甚至文化部不同單位的不斷溝通與協商交涉。該計劃與多個表演藝術團體與個人簽署不盡相同的合作協議，又與文化部三個以上部門有比較密切的往來，筆者因此獲得不同團體經營方式與國家文化政策實際操作的第一手資料。

與本文調查的表演藝術同儕相較，筆者雖然持續創作甚至涉入經營管理、卻又不以之維生的參與模式，是相對的少數。這樣身兼研究者以及從業人的複合身

[3] 此處係指國立中央大學的黑盒子表演藝術中心計劃。計劃起程始於2011年秋，主要爲一個校園的專業性實驗劇場策劃經驗模式。在本文完稿前，筆者以兩年半時間，以桃園地區的特色與不足，確立表演藝術數位化的經營方向，嘗試打開臺灣表演藝術智慧財產的多元運用，並於2013發行臺灣第一套表演藝術電子叢書《表演臺灣彙編：劇本，設計，技術，1943》，設計規劃了一個以表演藝術爲主題的訊息交流平台行動應用軟體（APP）@Theatre。基於本文篇幅與主題，關於該計畫的執行方式與過程，筆者日後將另文專論。謹此向該計劃執行團隊與參與的表演藝術團體和個人致謝。

臺灣大學學術期刊資料庫

分，造就一個既是圈內人又是局外者的特殊游移身分。這樣參與觀察的身分，一方面有助於取得資料蒐集對象的信任以及對所蒐集資料的準確性與代表性的主觀判讀，另一方面又同時讓我保有旁觀者的客觀分析空間。本文中的許多討論，也可以說是一個身兼學術研究的從業者，反身自省長期的參與和觀察的縝密描述。

一、表演之為「藝術」的政策語境與歷史脈絡

如前所述，二〇一〇年二月三日總統府公告實施的《文化創意產業發展法》，定義了十六項產業類別，其中視覺藝術產業爲第一，音樂及表演藝術爲第二。但是表演藝術何以被視爲產業？它邁入產業化的未來如何？不僅表演藝術從業者意見分歧，政府部門也不見得有定論。究其原因，我以爲，表演藝術之爲「藝術」而「非產業」的語境，有其歷史背景，這一點未被充分討論，它所衍生的價值觀與意識形態也不曾被妥善處理。筆者在訪談中不斷發現，文創在臺灣，經常被藝術工作者視爲是以產業化替代藝術補助的政策、是迫使藝術走入現代性的庸俗末流的回頭路；文創政策與表演藝術因缺乏對話而處於緊張拉鋸。承此因素，表演藝術界極度疏於產業討論，對於產業的想像，有的混亂、狹隘、有的不夠成熟，更不乏充滿偏見者。此言並不是非難一切對文創產業施政的反抗。事實上，我國參與文創產業的政策研究與制定者，多數對表演藝術這個領域極爲陌生，很難洞見臺灣表演藝術的核心價值與競爭力。雙方的陌生疏離使得臺灣表演藝術的創意人與政策的制定與執行部門之間，始終處於「一個政策，各自表述」的兩忘窘態。

（一）以藝文補助取代政黨監管的歷史脈絡

在探詢當代臺灣現代劇場工作者的產業想像之前，本文先將現代戲劇放置在表演藝術的範疇裡，以「表演之爲藝術」的價值認同之歷史脈絡爲主題，嘗試從政策面切入以便指出政策對於表演之爲「藝術」的形構，和它的歷史文化語境。 簡單回顧臺灣表演藝術，尤其是近四十年在現代概念下的劇場藝術相關重要編年，我們便可看見政策作爲與表演藝術活動之間千絲萬縷的干係。諸如，從一九六七年教育部文化局設立，到一九七三年文化局裁撤、原國民黨文工會的「國家文藝基金會」移轉至教育部，成立管理委員會主管藝文事業云云。這個歷程被認爲是一九四九年後，臺灣文化事業首次由中央政府設立專責管理機構

臺灣大學學術期刊資料庫

的轉變軌跡。如是觀點的潛台詞是：至少在分工上，戰後臺灣的文化事業首度獲得專責部門管理，獨立於政黨的監控。當然，這絕對不意味表演藝術自此完全脫鉤政治管理。上個世紀六〇年代的教育部雖然一度成立了文化局，無論是教育部部頒的「演藝事業演藝人員輔導管理規則」或省政府頒訂的「臺灣省戲劇改良注意事項」，照樣持續運作，直至一九八七年解嚴方休。意即上個世紀八〇年解嚴以前的臺灣，藝文始終由政治領導。弔詭的是，藝文補助的作爲，因爲逐漸朝向獨立作業，隨著臺灣政治社會的丕變，卻反諷地對當局的藝文管理，提供了質變的契機。例如，臺灣公部門的藝文補助在一九七三年改以專責機構負責，乃至一九八一年行政院新設文化專責機構文化建設委員會，到一九八七年解嚴時期仿造美國國家文藝基金會（NEA, National Endowments for the Arts）設置「文化建設基金會」，全面接收國家藝文補助的業務，藝文補助與獎勵不僅成爲國家文化施政主要方式，這個制度建立更讓藝術逐漸邁向獨立於黨政干涉的現代化進程。這個簡短的歷史足跡，印記了臺灣今日表演藝術面貌的重要施工步驟：以「藝文補助」逐漸取代「政黨監管」。

當然藝文補助並不始於上個世紀的七〇年代。戰後臺灣的藝文補助政策，早在一九五〇年張道藩（1897-1968）受命主導辦理的「中國文藝獎金委員會」，便已經開始了。不過，那是個以政治管理文化的年代，那樣的補助制度，充其量只能算是發錢鼓勵生產符合國家機器需求的思想文宣。七〇年代以降自教育部而文建會的發展，才是藝文補助回歸制度的基礎工程施做。另外，國家持續的補助政策，也紀錄了表演藝術事業過去由當局設下的發展步驟。例如，教育部文化局原統管藝文與廣電事業，一九七三年以後，藝文改由「國家文藝基金會」管理，廣電業務則於一九七五年移轉新聞局負責，廣電與藝文自此分道揚鑣。可以說，上世紀的七〇年代，臺灣廣電事業的發展遠大於其他藝文，前者已然形成產業，後者則依靠官方藝文補助的方式，才得以持續。易言之，就社會資源分配而言，在廣電邁向產業化的七〇年代，表演藝術的產業基礎尚未被辨識出來。

這段簡史對於本文的書寫焦點——臺灣現代劇場，特別有意義，因爲臺灣現代劇場的崛起，正與這段國家藝文補助的作爲，同時俱進。過去不少有關現代戲劇（尤其是藝術實驗爲前提的現代戲劇）在上個世紀七、八〇年代發展的相關論述，大多集中於現代表演藝術乃至實驗性戲劇的美學討論。此刻重新回首，我們不得不注意到，包括引進現代劇場概念的雲門舞集（成立於1973）或蘭陵劇坊（成立於1980）、表演工作坊（成立於1985），都與國家藝文補助的建置同

臺灣大學學術期刊資料庫

步，而他們也確實獲得上述那些主管部門大量的資源挹注。諸如一九八〇年教育部補助成立「雲門實驗劇場」開啓日後實驗戲劇的概念、一九八三年補助蘭陵劇坊製作結合電視界和劇場界製作《代面》是當時重要的大型現代演出概念 、一九八五年文化建設委員會補助委託蘭陵劇坊成立「舞臺表演藝術人才研習會」而孕育了臺灣一代劇場工作者等等。在這些引領現代戲劇在臺灣立足的初步實驗的背後，固然是臺灣經濟的崛起，以及當時自美國引進的藝術補助制度。[4]但對比今昔，我們也發現了二〇一三年文化部在舉起文創大旗而戮力保舉的所謂臺灣品牌的表演藝術團隊，仍然是同一批藝術工作者；他們或仍舊經營同一團隊（如雲門舞集）、或拆散重組爲新的表演藝術團隊（如蘭陵劇坊成員各自成立的紙風車、優劇場等）。他們成爲二十一世紀新的文化政策下的旗艦團隊，究竟是因爲國家長期的資源挹注成就了這些團體的產業式經營？或是這樣的新政策只是換湯不換藥的便宜行事？

儘管上世紀七〇年代末，似有跡象預見未來國家補助爲藝術管理的政策主調，這絕不意味著當時的官方補助隻手撐起八〇後臺灣現代表演藝術的一片天。如果我們今天的表演藝術還有一點薄弱的基礎，得以讓政策侈言產業升級，那麼民間資源的大量投入，恐怕才是驅動主力。以一九七八年成立「新象活動推廣中心」爲例，成立第一年便主辦規劃三場音樂活動，第二年（1979）便主辦二十三場音樂舞蹈節目，隔年（1980）的國際藝術節囊括五十四表演藝術節目。[5]而官方則是在一九七九年才開辦了首屆的臺北藝術節與臺灣省藝術節。民間活力與資源，刺激了官方的對等投入，當是不爭的事實。新象更帶動了年輕創意能量對表演藝術的投入，形成臺灣表演藝術最重要的資產之一。像新象這樣引領臺灣藝文活動風氣的民間機構，幾乎可比同福特基金會在戰後美國非營利專業劇場發展中的地位。只不過這樣的民間企業資源投注，在後來不容易再看見了。時值文創產業成爲國家重要施政的二十一世紀初，臺灣科技企業投入藝文贊助者，看似不在少數，然而他們不乏以經營指導者自居，這樣的高姿態，其實是很諷刺的。文創產業的經營當然須要借重產業界，但這個二十世紀末才誕生的新概念，究竟不同於傳統產業，它的管理經營，自然也不同於傳統的產業。遺憾的是，當臺灣科技

[4] 1987年我國設立的文建基金會，其英文名稱甚至與1966年美國通過的National Endowment for the Arts完全相同。

[5] 參見黃慧玲、鍾秀梅編：《新象三十年》（臺北：有象出版股份有限公司，2008年），頁23-29。

臺灣大學學術期刊資料庫

產業面臨轉型瓶頸的困境，這些疲態盡顯的科技業主一旦反身面對不懂經營的文化人，還是少了學習的態度，甚至在還不曾辨識臺灣表演藝術的核心競爭力之前，便對這些所謂的文化創意從業者，頤指氣使起來。未知這樣的現象，對臺灣表演藝術邁向產業提升的發展，究竟是助益或阻難？

回顧上世紀八〇年代初民間對藝文活動的崛起，我們看到一個與今日政策攜手企業的做法很不同的民間資源角色。至少新象這樣的資源挹注不僅提供現代戲劇朝向藝術發展的溫室，更挑戰當時的戒嚴文化，敲開了「藝術免責」的大門。例如，《新象藝訊週刊》第八十四 期（1982年）與一〇二期兩度因爲刊登藝術家柯錫杰裸體照而受到保守讀者檢舉與新聞局開罰，掀起「色情vs.藝術」激辯。[6]即便是一九九三年頒訂的「文化藝術事業減免營業稅及娛樂稅辦法」，也是在新象聯合藝文界多方遊說後，才定案的。可以說，臺灣現代表演藝術的培育和崛起，一部份來自於經濟富裕的臺灣社會，另一部份則歸因於期待開放的民間藝文力量，而國家藝術文化補助則是回應了當時的社會期待。在這個重要的歷史階段裡，未能產業化的表演「藝術」在國家補助和民間資源挹注的雙重鼓勵下，不僅因爲社會變革而被賦予「言行免責」、「稅務免責」的社會形象與文化面貌，這個過程也形構了臺灣現代表演藝術極爲重要的自我認知的一部份，甚至成爲它的主要特色之一。

（二）表演之為藝術的文化語境

在臺灣，表演之爲藝術的文化語境，無論是民間或是官方，當然也受到國外，尤其是西方如美國的藝術發展影響。具體例證如上世紀六、七〇年代臺灣與美文化交流頻仍，大批留美青年帶回包括現代舞與現代戲劇等現當代表演藝術的概念。甚至連一九八七年成立的「文化建設基金會」其英文行文也跟美國的National Endowment for the Arts 如出一轍。可是藝文補助此時在臺灣的轉向，卻又與美國的發展，有著不同的文化語境。美國非營利劇場（not-for-profit theatre）的發展，行之有年，並與商業劇場相抗衡又互彌補。這個發展的關鍵是，一九五〇到一九六五年之間，美國福特基金會挹注資源，確立了以專業管理與健全組織責求於接受贊助的表演藝術對象，促成了一九六五年詹森總統簽署通過「美國國家藝文基金」（National Endowment for the Arts)，確認提撥表演藝術

[6] 電話訪談李慧娜，臺北，2012年10月12日11時。周慧玲記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

聯邦補助。美國「非營利專業劇場」自此遂與商業劇場形成看似分庭抗禮、實則唇齒相依的特殊關係。[7]可是當美國的國家補助藝文的概念被引進臺灣表演藝術的施政作爲之初，傳統戲曲已從大眾娛樂走向式微，受到歐美啓發的臺灣現代表演藝術尚未站穩腳步，何來商業化之虞？正確的說，從我國政府設置專責管理機構到組織專責藝文補助機制，民間對它眞正的期待，其實是抗衡長久以來的政治監管，而未必是抗衡商業化的問題。在臺灣，儘管非營利的創作心態，以「藝術」之名改寫戲劇的古老「娛樂」角色，「反商」並非當時表演之爲「藝術」的文化語境，因爲商業劇場在當時不復存在。只是在二〇〇四年臺北市政府認定依法表演藝術團體可成爲「非營利組織」之前，臺灣的每個表演藝術團體便已經享有免營利稅，具備非營利組織實質條件，從業者似乎比較不曾自覺地往產業化發展。亦即，臺灣自美國引進補助機制之初，雖同時引進歐美尤其是美國的非營利性專業劇場的概念，卻並不完全是爲了制衡相對的商業劇場。更多的時候，它弔詭地以藝術補助之名，孕育了藝術界的言論免責與抵制精神，也暫時延後了專業化／產業化發展的壓力。

進一步說，我們並不能斷言，臺灣自美國引進了表演藝術補助制度，也種下了如今表演藝術領域抵制產業化政策的「禍根」。畢竟任何外來引進的政策或作爲，很難不受在地的政治經濟條件與社會文化背景的影響，而產生質變。臺灣現代表演藝術的專業化發展，以及整體社會經濟變遷，都使得這個藝文補助機制形構了複雜的價值觀與意識形態。如前所述，八〇年代文建會引進藝文補助概念之初，現代戲劇方才萌芽，傳統戲曲又幾凋零殆盡；彼時乘經濟起飛之態勢，接受大量補助的剛成軍的團體，如蘭陵劇坊、表演工作坊等的作品產出，不乏具備商業企圖的作品。在資源困頓的今日，重新翻開檔案，看到一系列像《代面》那樣結合電視和劇場的大型具備商業潛能的演出，我們才會理解，至今仍然在臺灣舞臺上引領風騷的幾個重量級現代戲劇團體與個人，他們的實力，很大一部份累積於上個世紀八〇年代初以來，他們持續從國家取得的優渥補助。換言之，「反商」（或反產業化），未必是臺灣大部分現代劇場工作者以藝術家自居的必然條件，甚至也未必是他們的共同價值。

儘管一切才剛開始，八〇年代民間人力與財力的資源投入，和國家資源的挹

[7] David M. Conte and Stephen Langley, "Not-for-Profit Professional Theatre," *Theatre Management* (Hollywood, Cal.: EntertainmentPro, 2007), pp. 115-140.

臺灣大學學術期刊資料庫

注，到底還是帶動了九〇年代現代表演藝術軟硬體的盛況。被賦予免責特權的現代劇場，遂爲解嚴前後的青年搭建一座尋找自己的舞臺。以筆者進行的口述訪談爲例，受訪者多是解嚴前後也就是上世紀的八〇年代末、九〇年代初，才開始投身現代劇場的工作者。他們或受到早期一批握有較優渥官方資源的表演藝術團體與個人的啓蒙（如蘭陵劇坊），或間接得到民間資源挹注（如新象小劇場，皇冠小劇場，人子劇團），展開始他們的演藝生涯。不同於前輩們開疆闢土之際，與七、八〇年代國家補助的建置與啓動同步，他們較晚投入也較少直接參與政策制訂，對於公共資源運作的相關實務，遠不如前輩們嫻熟。加上「出道」於臺灣社會驟變的解嚴後，他們一開始就沈浸在較爲自有自主的氛圍中。儘管對於什麼是藝術，仍然懵懂，骨子裡「做自己」的基因比較強烈，帶著「就是要發揮玩到死的精神」。他們幾乎從「出道」就知道，表演之爲藝術，不爲營業，不爲娛樂，但他們未必明瞭，表演之爲「藝術」，是在相關稅務變革與補助機制的啓動下，才網出一方天地的。

這裡不厭其煩的翻檢文獻，整理陳年老賬，無非想要鋪陳政策制訂背後所隱含的價值體系，挖探羅織表演之爲「藝術」這個意識形態形構過程。我們當然可以直接以現代性的進程解釋表演之爲藝術的歷史語境。然而，本文想要突顯的是，政策制定決定了表演藝術資源的分配，也影響了整個劇場產業的生態與從業者的意識形態與價值觀。正因爲臺灣現代表演藝術的萌發與國家藝文補助制度的與時俱進，這個領域的從業者對於文化政策的關懷，往往也過度集中在補助政策的執行方式，反而忽略了對政策大環境變動的及早辯論。

舉例而言，一九九二年文建會施行「國際性演藝團隊扶植」六年計畫之前，在一九九七年轉爲「傑出演藝團隊扶植計畫」，被視爲擴大扶植對象，但同時，各別團隊獲得的扶植金額也縮小，因此在表演藝術界——尤其是小劇場之間，掀起熱烈討論；爭執焦點則從「誰有資格接受補助」，蔓延到「接受扶植補助是否意味著被收編」云云。抗拒收編，是典型的解嚴話語。如今看來，這個扶植計劃毋寧對臺灣現代戲劇的專業化發展，扮演頗爲重要角色：這個計劃的實施，確實使得更多的表演藝術團體開始思考長期而穩定的經營。事實上，臺灣近三十年來，除了極爲少數幾個戲曲藝術團體隸屬公部門，其餘皆爲獨立經營的民間團體。臺灣表演藝術特殊的經營模式，便是以團體爲創作和經營單元，不以劇場爲驅動核心。近三十年來的國家補助施政，約莫是造就這個特殊現象的重要原因之一。我訪談的對象多是從九〇年代開始申請團隊經營補助，有些案例如台南人劇

臺灣大學學術期刊資料庫

團甚至報告，他們的團隊在草創之初，所獲的公部門補助可以佔團隊年收入百分之六、七十。[8]當然，也有不少創作者或團體未曾申請行政經營補助，但仍取得公部門資源補助，如接受邀請創作等。即便不曾獲得公部門直接補助，表演藝術團體或從業者創作發表的場館或策展資源，也與國家藝文補助關連著。

九〇年代末表演藝術團體間的論戰，如今看來，其實是現代戲劇團體繼走向非營利後，開始邁向專業化經營的先聲。就稅務辦法來看，臺灣現代戲劇團體都可登記爲非營利組織，享有免營業稅／娛樂稅優惠，而登記有案且採取專業專職化而持續經營超過十五年的團體，二十年來也大幅成長。圖一顯示每年獲得文建會／文化部傑出演藝團隊扶植計劃的臺灣現代戲劇團隊數，從一九九二年的三團成長到二〇一一年的二十五團，具體說明了這個發展。然而，在邁向專業化的過程中，幾乎沒有哪個臺灣的表演藝術團隊自覺可以免除補助。受訪談對象之一甚至表示，他們的團隊某年的收入的六至七成來自補助。[9]這或許是表演藝術界大多對文化創意產業的政策，保持高度懷疑的原因之一。對他們而言，文化創意產業意味著市場化／商業化，但眼前杯水車薪的補助尚且不足以鬆緩表演藝術團體的經營壓力，一個強調以市場思維取代創作補助的政策，很難不讓這些團隊憂慮政府補助將受到影響。



圖一：1992年至2011年間，獲得文建會「傑出演藝團隊扶植計劃」扶植的團隊數
統計與製圖：國立中央大學戲劇暨表演研究室。

[8] 訪談呂柏伸，臺北市忠孝東路，2011年5月21日19時30分-21時31分。書面紀錄楊芳嬋，影像紀錄侯彩雲，訪談稿整理黃珮晴、王婷。

[9] 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

儘管臺灣表演藝術界對於政府補助辦法密切關注，他們對於影響大環境變動的政策重修，卻令人失望地缺乏參與。自二〇〇二年文化創意產業被納入國家重大發展方向，至二〇一一年政府公告實施文化創意產業發展法間，整整十年，表演藝術界對此議題的參與討論是極其有限的。或者說，表演藝術界本身就此進行的對外發言也許不少，[10]但內部討論顯然不足。[11]不僅如此，當這個攸關至要的發展法通過前夕，出席二〇〇九年立法院舉辦的公聽會並發言的民間團體或個人，竟然只有許博允、南臺灣表演藝術發展協會、十鼓文化公司三者；其他幾個重要表演藝術團體與個人，特別是那幾個長期取得大量公部門資源的表演藝術團體，竟無一與會。[12]

臺灣表演藝術界在文化創意產業發展法推動立法過程中的缺席，當然可以被視爲是自外於相關議題與法令。不過我也發現了法令制訂和政策推動過程的若干問題。例如，二〇〇四年經濟部中小企業處發表的文化創意產業白皮書中，專章討論〈文化創意產業對中小企業發展的啓示〉。這篇報告將霹靂國際多媒體公司和法藍瓷（FRANZ）、琉璃工房同列三個成功的文創產業案例，但在列表臺灣文化創意產業規模及其就業人數時，這篇報告提出的十三個行業中的「音樂與表演藝術產業」和「文化展業設施產業」就業人口，竟然是空白的。 如果我們對於這篇經濟部報告的參考價值很不以爲然，另一個更令人挫折的是，在本論文發表前，筆者都未能找到中央政府文化主管單位發表類似的白皮書。文創產業這個政策從討論到制訂，經濟部的作爲是否多與文建會或文化部？無論如何，直到今日，文化創意產業相關統計與辦法，總還是繼續把「音樂與表演藝術」同列一類。這樣的分類不僅過於籠統脫離現實，也無視於這兩個領域截然不同的經濟結構。偏偏臺灣文創產業推動的一大問題正是缺乏從文化經濟的角度，分析臺灣文創產業的核心價值，只是硬塞一些可能過時的傳統產業模式，以爲文創的經營參考；臺灣對文創產業的經營模式的想像，竟然弔詭地是最缺乏創意的。更令人擔

10 如《聯合報》2011年4月11日針對表演藝術作爲文化創意產業的採訪與評論如鴻鴻：〈劇場不是文化創意產業〉；何定照：〈理想定目劇 官方藝術界想像是否一致？〉、〈理想定目劇／人力？財力？ 藝術vs.娛樂〉等。

11 1987年成立的表演藝術聯盟，從1999年開始，每年舉辦論壇，2003年的論壇，曾就剛列入國家重點發展的文化創意產業進行討論。該聯盟並分別於2005、2007、 2011年針對表演藝術進行三次不同的統計報告。

12 〈立法院教育及文化委員會舉行「文化創意產業發展法草案」公聽會〉，《立法院公報》（98卷38期，2009年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

心的是，在二〇〇九年開始爲期五年的「創意臺灣——文化創意產業發展方案」中，羅列六大旗艦項目，總預算兩百六十五億台幣的施政規劃，更排除了「音樂與表演藝術」這一項，似乎暗示整個政策制定過程中，表演藝術不是被邊緣化了，就是自我放逐了。

不僅如此，文化部（與文建會）委託出版的歷年《文化統計》，採用過於籠統的統計方式，既無助於我們了解自己領域的整體發展概況，遑論提供任何施政參考。例如，根據《文化統計2010》，音樂與表演藝術產業家數同列一列，統計從二〇〇七年的一千兩百一十八家成長到二〇一〇年的一千七百二十二家。但因爲採音樂與表演藝術綜合計算，這個文化統計並無法精確顯示不同類別表演藝術團體的成長情形。筆者另以中正文化中心委託表演藝術聯盟撰述的《表演藝術年鑑》提供的資料統計，計算每年公開演出新作品的現代戲劇團體數量，從二〇〇七年的六十七家，成長到二〇一〇年的一百五十五家。[13]（見後文圖二）我們很難想像這個現代戲劇統計與前項整體音樂與表演藝術產業家數的比例，竟有二十倍的差距。更糟的是，《表演藝術年鑑》的統計數字，也未必是可靠的。承接《表演藝術年鑑》撰寫的表演藝術聯盟，有鑒於政府相關統計，無法針對表演藝術具體分類，提出有參考價值的數據，因此自行統計，但統計方式，卻是責求團體，自行上網填寫。結果是，二〇一二年表演藝術網站上登錄的現代戲劇團體是四十六家，遠低於筆者統計結果；若再加上音樂團體三十二家、舞蹈團體三十家、傳統戲曲團體二十家，全部表演藝術團體總計不過一百二十八家，這個數字是前述《文化統計》「音樂與表演藝術」總機家數的十分之一弱。[14]筆者無意苛責「表演藝術聯盟」這個民間組織，但表演藝術本身並沒有一個更具有代表性的產業別民間社團組織，可以想像官方在制定政策時，是否也只能權且參考其統計結果？只是對比官方版本的《文化統計》，兩者統計落差如此之大，不禁令人懷疑，究竟是官方看走了眼？還是民間錯估了自己？不只如此，國家《文化統計》裡的「全國展演場地統計」裡，分類羅列，既有「專職藝文展業場地」、又有

[13] 1995-2003的《表演藝術年鑑》編輯單位爲「國家文化基金會」，之後爲「表演藝術聯盟」。

[14] 表演藝術聯盟曾於2007年提出《表演藝術產業調查研究報告》，以派員面訪方式蒐集所得：全國受訪266個團體於2005年扣除政府補助之後的產值估計爲11億2445萬元，「這個數字應該已經非常接近產業產值」。見溫慧玟計劃主持：《表演藝術產業調查報告》（臺北：行政院文化建設委員會，2007年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

「演藝廳」、還有「文教機構」、「政府行政機關」等等。我很好奇，國家戲劇院，算是以上哪一個類別？如果國家施政大量參考文化統計所得出的量性研究，如果這個量性研究這麼背離現實，疏於專業思維，缺乏質性分析，這樣的分析結果導致的文化創意產業政策，究竟將如何針對表演藝術施政呢？而表演藝術從業者對於文創政策的忽視，是否越加惡化原本已被邊緣化的危機呢？

二、現代劇場工作者的產業想像

（一）不可數的文化產值

要了解一項產業或事業的發展現況與前景，當然不是只能依賴官方指標或統計數字。民間從業者的自我認知與產業想像，毋寧是更爲直接的。誠然表演藝術之爲藝術，是否必然與產業相違背，是一個複雜的問題，但表演藝術工作者究竟如何看待臺灣的文創產業施政？我的調查顯示，劇場工作者對於劇場是否有足夠條件成爲產業的看法，往往從劇場是否足以成爲他們的全職工作來斷定。而這又因爲他們所司的職務特性、投身劇場時間、以及個別際遇而呈現差異。例如，音樂設計者與燈光設計者顯然更容易從劇場裡獲得直接與間接報酬，他們所理解的劇場產值，因此不同於其他部門的從業者。相對而言，演員最不容易獲得與其投入勞力等比的產值，他們對劇場產值的看法，也就比較悲觀。這兩個極端的劇場工作者對於「臺灣現代劇場是否以足以成爲一個產業」的看法，自然出現較爲明顯的歧異。

除此之外，我的受訪者對劇場藝術的看法，總是不自覺地強調文創不可數的「文化產值」（Cultural Outcome）。這些受訪者在陳述自己投身劇場的過程時，往往不斷重複如「自我實現」[15]、「要發揮玩到死的精神」[16]、「能帶給別人快樂是很好的一件事」[17]的話語。[18]其中一位因生長的僑居地沒有電影科系，輾轉來臺就讀戲劇系而投身臺灣劇場的設計者黃諾行，雖然較少帶著浪漫口吻，但在比較自己參與過的劇場演出和商業展演時，也不期然地展現一種身爲劇場工

[15] 訪談陳建騏，臺北市忠孝東路，2009年11月16日2-5時。侯彩雲記錄。
[16] 訪談蔡政良（Fa），臺北市忠孝東路，2009年11月16日5:30-8時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[17] 訪談徐堰鈴，臺北市光復南路，2009年11月20日2-5時。侯彩雲記錄。
[18] 本論文僅引用部份訪談內容。

臺灣大學學術期刊資料庫

作者的審美優越感、以及追求理念的滿足感。[19]另一位曾以演員、導演、藝術節策展、期刊編輯等多種身分投入逾二十年的現代劇場工作者劉守曜，在訪談中不斷強調前衛美學與方法跟主流市場接軌的重要性，可是當他提及二〇〇〇年以及二〇〇四年兩度深切感受到臺灣劇場出現的商業化思惟時，也不期然地自我矛盾地起來，憂心那樣的發展方向「讓劇場的樂趣變得沒有那麼高了」[20]。這樣浪漫的自我表述，似乎還透露另外一個意義，亦即陳述者凸顯的是個人自我實現的成就，它並不帶有過於強烈的社會性，這和臺灣劇場評論者經常賦予八〇年代現代（小）劇場的政治性價值，如對主流體制的抵制、抗爭、解構等，是不盡相同的。這樣的話語差異，除了意味著這些從業者對於現代劇場的認知其實不同於既有的評論，也具體指出現代劇場除了可數的經濟產值之外，更重要的是不可數的文化產值。

我的受訪者賦予現代劇場的浪漫價值與社群意義，往往在他們陳述自己投入劇場後若干年、爲了獲得較高物質報酬而轉換場域或移師其他表演媒體時，再度湧現。以演員爲例，因爲臺灣電影工業的萎縮，電視便成近二十年來他們最常轉換的職場；一些在轉換過程中飽受挫折者，往往因此備覺劇場裡工作同儕的互動模式，至少是比較直接眞誠的，人與人的關係，也比較溫暖。擔任設計的其他劇場工作者則坦言，只有在劇場（或偶爾在電影裡），他們才有空間投入自己的價值、情感、詮釋，但在其他媒介（如廣告、商業展演），這些都是不必要也不可能的。

劇場工作者賦予現代劇場的浪漫精神，無論聽起來是不是過於不切實際，或者僅只是夢想家自我合理化的心裡調適機制，「自我實現的舞台」應該是這群劇場工作者所認知的現代戲劇基本價值。這個價值可能是他們面對劇場產業化不足時，一個支撐他們的磐石，也可能是他們意圖讓劇場更加產業化而不得不面對的一個障礙。我想問的是，這樣的價值想像，可不可以倒過來成爲表演藝術產業化裡，一個重要的、不可數的「文化產值」？受訪之一的資深燈光設計／舞臺監督黃諾行在幾度與中國大陸的劇場人合作過後，曾這樣自我調侃：

> 臺灣經過一段實驗的美學、人文摸索，那也許沒有什麼具體的成就，但那讓我們的劇場比較容易與國外接軌……就是有那個過程，我們才比較能夠

[19] 訪談黃諾行，臺北市忠孝東路，2009年11月11日19-21時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[20] 訪談劉守曜，臺北市忠孝東路，2009年12月2日7-10時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 思考……不像他們（中國現代劇場工作者），有時候看到他們對於商業利益毫不猶疑的堅持，我都很懷疑，欸，誰才是那個社會主義者啊？[21]

他所肯定的人文摸索，是否已經描摹了臺灣表演藝術累積三十年的一點核心競爭力？

本文無意高舉浪漫旗幟，據以躲避文化創意產業政策帶來的可能衝擊。我在此詳細再現以上幾位現代劇場工作者的自我表述，無非是想提出，文化創意產業之所以不同於一般產業，在於文化累積與智慧創作所得；文化創意的產值，不能只關注可數產值的計算，何況目前看來，劇場可產生的經濟產值，未必直接來自劇場本身（如票房），而是其他因此衍生的周邊事業（如電影電視或流行音樂）。嘗試了解產業的思維方式，不只是爲了適應文化創意產業這個席捲全球的概念，以求生存，更是爲了從表演藝術現有的發展困境裡解脫。但這絕不意味我們只能全盤接受產業思維，或只能受限傳統的產業經營思維。筆者所主張的是，爲其熟悉所謂的產業概念，才能確認「文化創意」之爲「產業」，甚至「表演藝術」之爲「文化創意產業」的一環，它的獨特核心價值與競爭力是什麼，並據以擘畫未來，而不是人云亦云，頭痛醫頭的雜貨鋪拼湊式思維。更重要的是，表演藝術創造出來的文化產值既是不可數的，相關論述便不是單以量化研究便能論數，而需仰賴質性分析（qualitative studies）。縝密分析也許正是我們辨識表演藝術的產業特色、取得文化創意產業入門鑰匙的關鍵之一，也是本文拋磚以便引玉的期待。

（二）專業化的挫折與產業化的想像

從另一個角度看，臺灣現代劇場工作者對劇場浪漫精神與人文價值的強調，確實是出於生存壓力的切身感受。如前所言，不同部門的工作者對於劇場成爲產業的條件，有不同的看法與經驗，他們對於劇場工作所創造的產值，因此也有很大的認知差距。以產值收穫最高的劇場音樂設計者而言，受訪者之一陳建騏表示，他參與的工作的直接產值來自演出同步推出作品配樂的CD，它們既可在演出時出售，也可以在演出後持續上架銷售。即便如此樂觀，他也指出，劇場眞的很難賺錢。[22]但他也肯定劇場的歷練，確實讓他在投入流行音樂時，更能掌

[21] 訪談黃諾行，臺北市忠孝東路，2009年11月11日19-21時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[22] 訪談陳建騏，臺北市忠孝東路，2009年11月16日2-5時。侯彩雲記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

握流行歌手特色，而創造出更適合歌手特質的音樂：「像二〇〇二年我跟你合作的《記憶相簿》，那是我第一次碰到先有完整文本的作品，又有清楚的角色輪廓，它讓我學會認識角色，掌握演員表演，這對我後來做電影配樂有很直接的助益。」[23]如果所言俱有參考價值，電影配樂、流行音樂都可算是劇場工作衍生的間接產值。劇場於他，猶如創意的演練場所，他從劇場得到的創意技巧，足以轉移到其他產業裡，進一步創造其他智慧財產。因此，對音樂設計陳建騏來說，劇場便具備了產業條件。

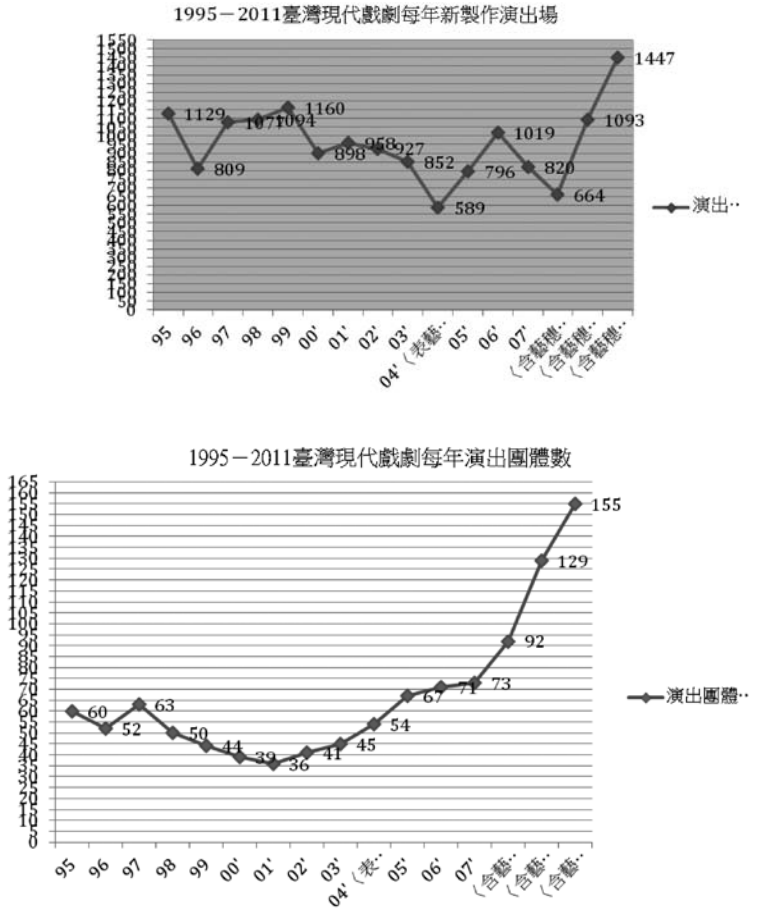
另外一位資深的燈光設計黃諾行對於劇場產業的看法則是，「做劇場可以餵飽你，可以的。但不會讓你生活奢華，就剛剛好。因爲這樣，劇場沒有經濟蕭條問題。我擔心的反而是，現在劇團好多，表演場次很多，對我們來說，當然是好事，因爲工作機會也多。但是我也擔心，那劇團怎麼生存啊？這麼一點觀眾，那麼多演出，怎麼分配啊？」[24]他的計算方式是很簡單而直覺的：從每個製作場次的觀眾數量來判定。他的觀察確實具體而微地透視了臺灣現代戲劇產業結構的問題之一：產銷不平衡。如果要以產業看待，劇場恐怕是很有問題的：生產不源於需求，從業人口與作品數量，似乎遠遠高於觀眾與市場需求。這究竟是臺灣現代劇場產業的危機？還是臺灣現代劇場藝術的奇蹟？

圖二爲筆者針對臺灣現代戲劇近十年生產情形做作的統計示意圖。我們觀察到，除了二〇〇八年臺灣整體表演場次與表演團體看似降低，整體是上揚的。我們當然很難就此聯想到二〇〇八年的下滑，是否直接干係著當年重創全球的本世紀第一場金融風暴？事實上，這個統計取得的數字，自二〇〇五年起就只反應全新製作的團隊與場次，不含舊戲重演；換言之，臺灣現代戲劇團體數量、演出次數、甚至從業人口，整體仍是似乎不受世界經濟動蕩的影響，甚至展現近乎一種逆勢成長的走向。到底是什麼條件，支撐著這樣產銷不平衡的生產（創作）結構？這樣不顧需求的生產（創作）能量，究竟是臺灣表演藝術作爲一種產業的優勢，還是問題？如何穿透數字，解讀背後的價值與意義，也許才是文創產業論述與制訂者，必須著力的。

23 同前註。

24 訪談黃諾行，臺北市忠孝東路，2009年11月11日19-21時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖二：1995年至2003年，臺灣現代戲劇每年新製作演出場次（上圖）與演出團體數統計。統計與製圖：國立中央大學臺灣現代戲劇暨表演影音資料庫研究團隊。

- 本圖示統計根據《表演藝術年鑑》資料製作；現代戲劇包含一般戲劇、兒童劇、歌舞劇 。
- 1995-2003的《表演藝術年鑑》編輯單位爲國家文化基金會，2004之後轉爲表演藝術聯盟 。
- 《表演藝術年鑑》收錄的節目皆爲當年度的新製作，但2004年後才嚴格定義爲「新創劇本，經過有機結合產生的新型態演出形式」。
- 2008起年鑑於〈全新製作〉中增設〈臺北藝穗節〉專題，其中有以個人爲名發表的劇目，在此註記爲一個發表劇目就爲一個劇團的方式統計。
- 2007年的《表演藝術年鑑》中的編輯室報告中提到，《表演藝術年鑑》的各年度新製作節目數量，不適宜作爲該年度新製作的節目總數，本年鑑依據的標準所收錄的節目數量，應比實際新作數少，例如：非正式場地，非售票演出，以及部份學生社團作品，都未收錄年鑑中。

臺灣大學學術期刊資料庫

相對於設計者較爲豐裕的產值經驗，劇場演員的待遇就明顯的偏低，甚至有些過分地不成比例。以其中一位在過去十五年來，成功地在大小劇場間游移的女演員徐堰鈴爲例，在訪談中，她謙稱自己幸運地在不同階段遇到的不同導演，都恰逢他們想要求新求變的創作高漲期，這樣的機運讓她在藝術技巧精進許多，也給予她不小的物質回饋。這位堪稱最爲忙碌的女演員，對自己表演生活的回顧是，「收入少的時候，生活品質就差一點，也可以過。收入多的時候，生活品質就好一點。都剛剛好及格。」她雖不免擔心以後怎麼辦？但又說，「反正也不只有我一個人。這是大家都會有的問題吧，那就一群人一起面對嘛。大不了去做行政什麼的，也是可以的。」[25]

另一位活躍於小劇場的男演員蔡政良（Fa），在二〇〇二年時決定放棄兼職的製片行政工作，當一位全職的劇場表演者。「我曾經卯起來接戲，想看看如果推到極限會是什麼。有一年我一整年接了十三個戲，九個新的，四個舊戲。你猜我那一年的收入多少？」筆者表示，數字是他的隱私，可以不必透露。但他毫不猶豫地給了我一個令人難以置信的數字：「也就三十萬。」「然後有一次排練時，我告訴導演，我壞掉了。我什麼都記不住，太累了。」這位被暱稱常青樹的資深劇場演員，上世紀九〇年代末到二十一世紀初，是他的黃金時期：那時候「沒有錢拿，但經常出國演出。出國演給別的國家的人看，又能出去玩，是很大的動力。」[26]他所指的出國演出機會，是亞洲幾個城市串連最爲活絡的時候。根據當時投入擔任城市串連的策展人劉守曜表示，「連續做了七年以後，各國家政府都不再支持了。他們期待有新的東西，政績才會好看。」[27]受訪時，蔡政良表示，對於劇場，他甘之如飴，只是非常好奇地反問，究竟能找到幾位像他這樣從事劇場工作十五年以上？他因此頗爲詫異筆者的答案竟然是「隨便一找，都是二十年以上的」，他以爲「這兩年，同台的演員對我的稱呼，多了哥字。沒辦法，前面沒有人啦？我總是最老的那個。」這位受訪者的感歎與驚訝，是現代劇場專業化的警訊嗎？臺灣現代劇場培育出一批資深的創意人才，卻似是遇到專業化的瓶頸，難以留住人才。未來的產業化，眞的能創造榮景？還是置彼此於青蛙煮水的慢性衰敗的境地？

[25] 訪徐堰鈴，臺北市光復南路，2009年11月20日2-5時。侯彩雲記錄。
[26] 訪談蔡政良（Fa），臺北市忠孝東路，2009年11月16日5:30-8時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[27] 訪談劉守曜，臺北市忠孝東路，2009年12月2日7-10時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

對劇場演員而言，劇場表演需要投入大量時間體力與專注力，很難兼顧太多，他們的投資報酬過低。劇場工作的特性一方面是吸引劇場演員的地方，另一方面也讓他們的工作難以得到應有的回報。這是我所訪談的四位演員眾口一聲的看法與認知。[28]這不僅造成他們難以轉換媒介、將他們的「智慧創作所得轉移以產生財富」（例如去接演電視劇的主要原因），也阻礙了他們對新技巧與美學的研發與吸收。曾帶領著前面那位男演員入行、一度是九〇年代最被看重的小劇場導演之一魏瑛娟，在接受我的訪談時表示「我帶著作品巡迴亞洲和世界十大城市，最後來到巴黎，最受歡迎，但我看到侷限。一個血淋淋的競爭等著我，可是我的演員沒有條件跟他們競爭。大環境沒辦法提供他們更好的訓練條件。怎麼比？除非我跟其他大團一樣，只拿出西方沒有的東西——書法？戲曲？我失敗了。我承認失敗了。」[29]魏瑛娟在受訪前幾年便淡出舞臺，但又於二〇一三年後復出舞台創作。

我的受訪對象最爲資深的表演藝術工作者之一劉守曜，在最近一次查訪北京大專院校戲劇教育與生態時，細細比較了對岸的戲劇教育與整體產業生態，大爲傾倒北京一地戲劇表演專業有很清楚的藝術與應用區分，「通俗演出和藝術表演在那裡是分得很清楚的」；但他也承認，「要有好的表演品質，眞的不能兼顧太多。」[30]他的因應之道似乎是，在不同部門間不斷轉換，以彌補他在投入表演時的經濟耗損。受訪期間，劉守曜在睽違十年後在二〇〇九年重新投入劇場表演和導演，但一年後他又離開另找工作賺錢還債了。這些數度往返舞台與生活之間的資深表演藝術工作者，不乏傲人學歷，讓他們如此流連的原因，豈是沒有其他謀生技能？聚光燈下他們對創意的堅持，難道不構成這個社會的資產？遺憾的是，臺灣表演藝術的核心特色與競爭力，始終不曾被文創產業的推動者辨識出來。筆者在過去兩年執行文化部文創計劃時，仍然經常面對評審理所當然地認爲，談文創就是要談產值，他們尤其只見可見的產值，無視於文創的重點在於創意產生的多元產值。如此狹隘的產值概念，不知將把臺灣未來的文創發展，帶往什麼方向？

28　包括蔡政良、徐堰鈴、黃士偉和劉守曜。

29　訪談魏瑛娟，臺北市通化街，2009年11月12日10-1時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

30　訪談劉守曜，臺北市忠孝東路，2009年12月2日7-10時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

臺灣大學學術期刊資料庫

小結：產業想像實驗中

如果拘泥於票房盈餘與收入所得，我們恐怕很難對臺灣現代劇場的發展保持樂觀。那麼究竟什麼是臺灣表演藝術邁向產業化過程中，最重要也最有競爭力的產值呢？劇場工作者對於文化產值的珍惜，他們的工作活力與認同所創造的人力資源，往往是一般產業所缺乏而豔羨的；這是否便是它的核心競爭力之一？我們是否可以逆向思考，從表演藝術從業者的遺憾與困境裡，尋找現代劇場轉進產業的可能性？

在整理本文前述討論、總結提出臺灣現代劇場的產業想像之前，我們不妨再次思考文創產業的意義。二〇一〇正式頒布實施的文化創意產業發展法，定義「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用，具有創造財富與就業機會之潛力，並促進全民美學素養，使國民生活環境提升」。[31]無論表演藝術如何被列入十六項產業類別之中，我的訪談者和不少從業者對於相關的討論，大都以票房收入和工作待遇這兩個條件，據以判斷表演藝術不是產業。這不僅說明了表演藝術從業者對於文化創意產業的思考，局限於創造財富這個單一條件，既無視於自身創造的文化產值，更忽略了「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用」這個更爲根本的特色與條件。[32]

臺灣表演藝術甚至現代劇場的智慧財產之形成與運用，究竟是什麼？我們不妨再多看兩個從業者的自述。第一位受訪者是投身現代劇場二十四年的劉守曜如此表述：

> 年輕的時候在廟會做環保議題的戲，很有趣，年紀大了在電子花車上演《課堂驚魂》，就是尷尬。你怎麼知道要演出場地該去找農會的人，還是里長？別人不尷尬，自己都尷尬。……這時候我們都面臨很大的生存的壓力，很多團體都超過十年以上，面臨到他怎麼樣經營下去，那這些人就是那種餓不死啦，可是你也穿不暖……，那你要不要做呢 ？做了又老了，

31 《文化創意產業發展法》，2010年2月3日總統府公佈實施。

32 筆者在任教學校進行「黑盒子表演藝術中心」計劃，向文化部文創司申請表藝文創新產業育成計劃，與複審報告中（2012年6月22日），被受聘審查委員之一質疑「表演藝術不是都要靠政府補助嗎？你們不是票房很困難嗎？怎麼會來申請文化創意產業的案子呢？」。此計劃從文建會時期便開始，2012年爲執行第六年；據知筆者主持的計劃，是唯一一個以表演藝術爲專題的計劃。「表演藝術不是文化創意產業」，似是根深蒂固之見，《文創產業發展法》裡的表演藝術，目前看來仍是聊備一格。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 所以就是很尷尬的一個狀態。
>
> ……
>
> 專業訓練，建立完整訓練體系，哪怕是爲了商業目的，也沒有關係。沒有專業體系，就沒有論述語言，就沒有可運用的整套方法。雖然現代舞很難在中國發展，因爲沒有在劇場裡嚴肅面對人生這件事，但我們也不能只用「生猛」倆字形容Artaud。……過去強調人文思想的前衛實驗，可以被轉換爲後來的技巧。心裡的遺憾是，六〇年代的前衛劇場的東西不見了，只剩下Stanislavski ，如何轉換爲現在可用，防止單一技巧與系統的僵化？[33]

另一位近年轉戰大型劇場的導演王嘉明則表示：

> 爲了維持生計，我會接比較大型正式的演出，像比如說南柯記、或是像之前的世運，或跨建國百年，就是那個文建會創意小組，然後或是就是其他比較正常的案子。或是像北市交，比如他們今年可能會做歌劇，就會給比較正常的待遇。可是我還是盡量不太商業的case，像汽車發表會那一類的。[34]

但他也表示，小劇場轉型大劇場導演，眼前存在一個阻礙：國家戲劇院那樣的大型空間營運者對一些導演的質疑，猶如壓榨貧窮的富人：「比如貧富不均……富人會對貧窮的人說：因爲他不夠勤勞，（國家劇院）就會用同樣的邏輯說給國內藝術家，國內創作者聽，他們會說你沒有來過劇院，是你不好，你就是不夠資格上國家劇院。」[35]

這兩位受訪者分別從表演者與導演的位置，提出了臺灣現代劇場專業化／產業化的共同困境，而他們對這個困境的描述，已經反應出臺灣現代劇場對於產業化的一個共同想像，亦即：一個可以讓他們將實驗劇場的智慧財產，轉換爲更大產值的專業大型劇場或演藝產業。確實，如果我們回到最早臺灣現代表演藝借用非營利劇場的發生地美國，我們可以比較清楚的看出臺灣表演藝術進入產業化的關鍵。一九六六年美國的NEA正式確認了聯邦政府對非營利目的純藝術的補助，不僅看清楚美國商業劇場因爲不敵電影／電視的競爭而衰退之際、傑出非營利製作（尤其是劇本的產出）的趁勢取代，更確認了日後美國表演藝術的特色：商業

[33] 訪談劉守曜，臺北市忠孝東路，2009年12月2日7-10時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[34] 訪談王嘉明，臺北市永康街，2011年3月21日19時-21時25分。侯彩雲、楊芳嬋記錄。
[35] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

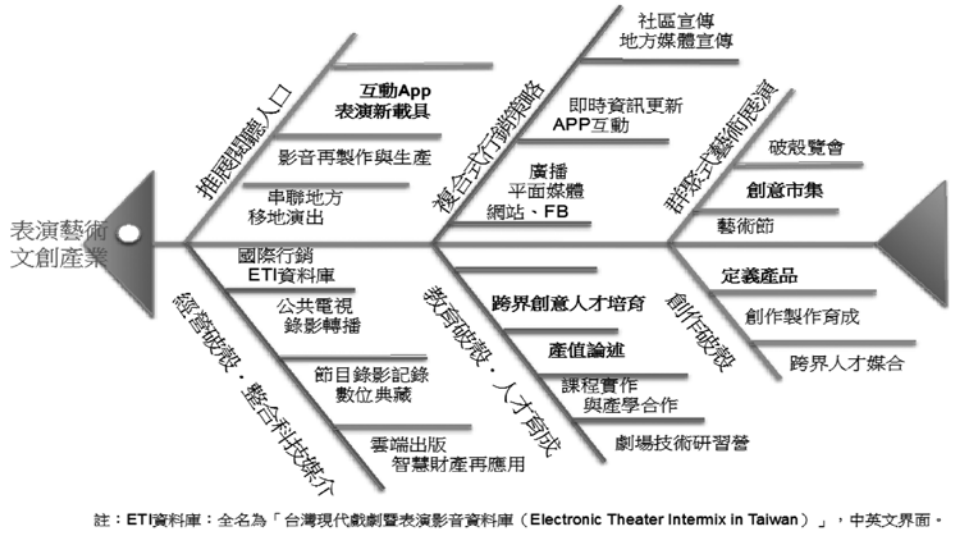
與非營利共存，前者提供後者廣大視聽眾與製作經費的提升，後者則提供前者新的創意與人才庫。在臺灣，如前文所言，表演藝術團體可依法登記爲非營利組織，至少就社團登記與課稅質性上而言，並沒有所謂的商業劇場。[36]因此，表演藝術工作者可以找到的，是電視電影或大型活動這樣的移轉模式。即便如此，目前這樣的移轉，還待開發。如何創造更大的表演藝術閱聽需求（或使用價值），是臺灣現代劇場未來至爲重要的關鍵。

我以爲，這個需求／價值的開創，可以從文創的定義裡，尋找可能性。「源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用」，關鍵之一，在於智慧財產的辨識與定義。在長期的田野經驗中，我很切身體會到，臺灣現代劇場的動員整合能力極高，形式多元，從創作演出到行銷宣傳，幾乎每個細節都充滿創意。可是，表演藝術的非營利性質、不易產生盈餘的現實、過於強調現場性的特點等等，往往讓參與其中的創作者，忽略智慧財產權的認定與劃分。一旦每個過程細節產出的智慧財產權未經認定或劃分，這些智慧財產產出都無法變成一個可繼續行銷、創造財富的產品，便就無法在一個作品的創作製作過程中，產生複合產品，消費行爲當然局限與演出當下，無法擴大進行。亦即，對於產品的定義，如果能跳脫最後演出的局限，「表演藝術的現場性」自然就不會變成產業化的絆腳石。

筆者自二〇一二年起，在桃園地區刻正進行的一個表演藝術群聚計劃，嘗試以一個人文藝術實驗的概念，從目前的產業提升困境中，歸納可能的解決策略的魚骨圖（圖三）。該計劃從世界早期電影（1890s-1910s）即將邁入工業化之際得到靈感，在策展適合該地社群屬性的藝術節時，同時整合影音團隊與數位內容團隊，將每個表演藝術作品的創作／排練過程、文宣設計、乃至最後演出，釋放出來、進行影音的多次再創作，並設計新的數位應用軟體（如表演藝術行銷平台APP@Theatre與《表演藝術彙編》的電子出版等），以開發新的表演藝術閱聽社群，產生更多表演藝術智慧財產。這個跨產業整合的最大挑戰既是針對表演藝術創作過程中的每個產出，進行智慧財產權的討論劃分與合約制訂。但如能成就一二，預期可創造新的表演藝術閱聽習慣，建立新的產值需求。

[36] 沒有商業劇場，僅是就稅法而言，國家經濟統計的角度來看，並不表示沒有這樣的思維。假非營利，進行營利行爲，不算是太稀罕的。

臺灣大學學術期刊資料庫



註：ETI資料庫：全名為「台灣現代戲劇暨表演影音資料庫（Electronic Theater Intermix in Taiwan）」，中英文界面。

圖三：臺灣表演藝術（現代戲劇）進入產業化的困境與可能的解決方案魚骨圖。製作規劃：國立中央大學黑盒子表演藝術中心計劃。

關鍵之二，臺灣現代劇場（甚至現代舞蹈等表演藝術團體）往往以單一創作者爲團體特色。對於一個藝術家風格的建立，這樣的經營方式也許無可厚非；但若從品牌經營而言，這無異把所有雞蛋放在一個籃子裡，風險未免太大？再者，以團體爲經營單位，固然帶動了極高的創意動能，但也有很多工作互相重疊而難以整合做最有效運用。舉例而言，每個團體都要針對產品進行行銷宣傳，確實成爲表演藝術團體的強項，但是因爲分散進行，反而無法整合運用。以團體爲經營單位的更大的缺失是，表演藝術工作者因爲專注於個人創作或團體經營，反而無法針對生態環境的變革，進行討論，凝聚整個產業共同應對的策略。這或許正是當國家施政必須於民間經驗緊密互動，臺灣的表演藝術團體卻只會斤斤計較補助額度，對於公共政策的發言，也只有個人或單一團體的高度，時而瀰漫貧富怨懟，難以提出更有涵蓋性的觀點或整體性的解決策略。

二〇〇八年的金融風暴爲全球經濟投下鉅大摧毀力，至今未見起色。文創產業的概念，已不只是藝術應不應該商業化的問題，也不是單一國家的藝文政策轉向問題；它承擔了很大的國際社會的復甦期待。表演藝術界可以拒絕承擔這樣的壓力，但是很難再繼續井蛙之見、自外於這個困難的大環境。然而在推動表演藝術的產業升級之際，我們的政策制訂者顯然並不具備足夠的知識，仍未能掌握臺

臺灣大學學術期刊資料庫

灣表演藝術的核心特色與競爭力。臺灣表演藝術乃至創意工作的產業化移轉，當然還有許多關鍵。本文只是從政策論述的歷史語境切入，交叉分析從業者的口述訪談，提出幾個發展困境的關鍵。本文雖然提出一個兩年的人文藝術實驗觀察，但目的並不是提出一個全面且具體的表演藝術產業化解決方案，而是希望對田野所得進行縝密分析之餘，嘗試打開表演藝術工作者和政策制定推動者之間的對話。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣現代劇場的產業想像：一個「參與觀察者」的劇場民族誌初步書寫

周慧玲

國立中央大學英美語文學系教授

文創產業一詞進入臺灣的生活語境恰整十年，情勢漸漲，後勢看俏。但是在表演藝術相關社群的文化語境中，「文化創意產業」卻是個令從業者害怕的陌生語詞。在文創產業推動過程中，表演藝術工作者經常被引用爲抵抗者，相關主管機關也不時顯露進退失據的窘態。兩相對峙，文化政策和表演藝術幾至毫無交集，更衍生許多以訛傳訛的誤解。

本論文希望透過歷史檢視，口述訪談，實務務操作等不同方式取得的文獻與田野資料，提出一個「觀察參與者」（participant-observer）對於表演藝術／劇場與文化政策互動的檢視報告，並嘗試探索表演藝術還缺什麼環節，才能成就所謂的「文化創意產業」？相對於過去十年長期有經濟學與管理學領域的論述，本文作者從一個文化藝術工作者的角度出發，思考文化藝術被重新放置歸類爲產業的歷史社會情景，試圖從「表演藝術不是文創產業」的抵制語境中脫身，轉而探問「表演藝術如果是文傳產業，她的優劣勢是什麼？」

本文採用文化人類學的「參與觀察」（participant observation）方法，以台灣現代劇場的產業想像爲題，進行三年以上的田野調查。筆者從過去十年來曾進行密切合作的劇場工作者中，選擇投身劇場近二十年者（1989-2009），就其從業經驗裡對於劇場產業的近身認識與觀察，進行深度訪談。本文同時以一個實際經驗案例爲參考，意即筆者執行的桃園地區表演藝術文創育成計劃爲第二個田野調查。該計劃以一個人文藝術實驗室爲主旨，嘗試對臺灣表演藝術邁向產業化的問題與可能解決辦法，在實作中提出建言。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文期待針對這兩個田野所得進行「縝密描繪」（thick description），嘗試指出表演藝術／現代戲劇作爲文傳產業之一，猶待發展建立的產值創造系統與產值論述方向。本文最終目的希望蒐集並歸納台灣現代劇場在過去二十年來歷經的結構變革甚至價值轉換，嘗試在現代戲劇的藝術語境和文創政策的產業思維之間，建立對話橋梁。

關鍵字：文化創意產業　表演藝術　現代劇場　文化政策　民族誌

臺灣大學學術期刊資料庫

Art as Industry?
—A Participant-observer's Account of the Changing Course of Modern Theatre in Taiwan

Katherine Hui-ling CHOU

Professor, Department of English, National Central University

To chart the changing ideas of theatre, whether as "art" or "industry," this paper borrows the method of "participant observation" from cultural anthropology, investigating Taiwan's cultural policies in the past three decades. I begin by overviewing the changing policies on culture and arts since 1980s. I then conduct thick-description of oral histories of some twenty or more theatre workers—actors, designers, administers, director, with whom I have closely collaborated with for over 15 years. I argue that whereas the discourse of creative and cultural industries in the 2000s coincides with the emergence of Taiwan's theatre professions, the governmental subsidies for performing arts have actually long prepared for the modern theatre to thrive. It has long been overlooked that the ideology generated by art subsidy impedes the recent cultural policy of creative industry. My discussion also integrates information drawn from a recent experiment, which I conducted, on creating a "performing arts cluster" practiced on the NCU campus. My ultimate goal is to map out the route of Taiwan modern theatre's striving for its first professionalism and hopefully to begin exchange of ideas between the art community and the governmental "Act for Development of Cultural Creative Industries" issued in 2010.

Keywords: creative and cultural industries　performing arts　modern theatre　cultural policy　ethnography

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

〈立法院教育及文化委員會舉行「文化創意產業發展法草案」公聽會〉，《立法院公報》，98卷38期，2009年。

《文化創意產業發展法》，2010年2月3日頒布實施。

〈文化創意產業發展對中小企業發展的啓示〉，《中華民國93年中小企業發展白皮書》，經濟部中小企業處／中華經濟研究院編印，2004年。http://www.moeasmea.gov.tw/ct.asp?xItem=353&ctNode=307&mp=2，讀取日期2012年9月5日。

表演藝術聯盟：《表演藝術年鑑》2004~2010，臺北：國立中正文化中心，1992-2003年。

表演藝術雜誌社主編：《表演藝術年鑑》1995-2008，臺北：國立中正文化中心，1992-2003年。。

周慧玲：〈音樂劇的產業想像和挫敗〉，《民生報》民生劇評，2002年 7月18日。

_____：《身體、表演、文本與政策論述：臺灣現代劇場的歷史書寫》，國科會專題研究計畫，編號NSC-92-2411-H- 008-014，2002年8月1日至2004年7月31日。

_____：〈菁英論述與官方政策的共生與悖離：臺灣現代劇場論述的跨文化挪用問題初探〉，《正典的生成：臺灣文學國際研討會》，中研院文哲所／美國哥倫比亞大學蔣經國基金會中國文化制度史研究中心主辦，2004年 7月15、16日。

_____：《文化政策研究初探：美國表演藝術政策論述及其對對臺灣的影響，1965-2000》，國科會專題研究計畫，編號NSC93-2411-H-008-008，2004年8月1日至2005年7月31日。

_____：《臺灣現代戲劇暨表演影音資料庫數位典藏計畫，1986~2005（I&II）》，國科會專題研究計畫，編號95-2422-H-008-001，2005年4月1日至2007年6月31日。

_____：《劇場藝術的產業想像：英國與中國文化創意政策的初步比較研究》，國科會專題研究計畫，編號96-2422-H-008-001，2007年8月1日至2009年7月31日。

_____：〈中國百老匯的他山之石：從一齣觀光劇場反思全球化中臺灣文化政策的產業想像〉，《衆聲喧嘩之後：2006臺灣現代戲劇論集》（*After the Heteroglosia: 2006 Conference on Modern Theater in Taiwan*），國立臺灣大學戲劇學系編輯， 臺北：國立臺灣大學戲劇學系，2008年。

_____：《文化部輔導藝文產業創新育成補助計劃：表演藝術文創破殼育成在桃園》，2012-2013年。

_____：《文化部「文化創意素材加值應用補助計劃」：臺灣表演藝術電子書影音內容開發行銷》，2013年。

_____：訪談劉守曜，臺北市，2003年6月3日。黃雅勤記錄整理。

_____：訪談黃諾行，臺北市忠孝東路，2009年11月11日19-21時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

_____：訪談魏瑛娟，臺北市通化街，2009年11月12日10-1時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

_____：訪談王孟超，臺北市忠孝東路，2009年11月12日19-21時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

_____：訪談陳建騏，臺北市忠孝東路，2009年11月16日2-5時。侯彩雲記錄。

_____：訪談蔡政良（Fa），臺北市忠孝東路，2009年11月16日5:30-8時。侯彩雲、楊芳嬋記

臺灣大學學術期刊資料庫

錄。

_____：訪談徐堰鈴，臺北市光復南路，2009年11月20日2-5時。侯彩雲記錄。

_____：訪談黃士偉，臺北市光復南路，2009年11月23日4-8時。侯彩雲記錄。

_____：訪談劉守曜，臺北市忠孝東路，2009年12月2日7-10時。侯彩雲、楊芳嬋記錄。

_____：訪談阮文萍，臺北市光復南路，2010年6月10日19時10分-21時36分。書面紀錄楊芳嬋，影像紀錄侯彩雲，訪談稿整理侯彩雲。

_____：訪談王嘉明，臺北市永康街，2011年3月21日19時-21時25分。侯彩雲、楊芳嬋整理記錄。

_____：訪談呂柏伸，臺北市忠孝東路，2011年5月21日19時30分-21時31分。書面紀錄楊芳嬋，影像紀錄侯彩雲，訪談稿整理黃珮晴、王婷。

_____：電話訪談李慧娜，臺北，2012年10月18日。周慧玲紀錄。

溫慧玟計劃主持：《表演藝術產業調查》。臺北：行政院文化建設委員會，2007年。

_____，于國華協同主持：《藝文團體經營體質研究案──以臺灣表演藝術團體爲面向分析》，財團法人國家文化藝術基金會委託，中華民國表演藝術協會（表演藝術聯盟）執行。臺北：2009年9月。

洪儀眞：〈 藝術行業的整合與分化： 解析表演藝術行業標準分類的歷史變遷〉，臺灣社會學年會，2008年。

廖新田計劃主持：《文化統計2010》。行政院文化建設委員會， 2012年。

黃慧玲、鍾秀梅編：《新象三十》，臺北：有象出版股份有限公司，2008年。

Banks, M., Calvey, D., Owen, J. and Russell, D. “Where the Art is: Defining and Managing Creativity in New Media SMEs.” *Creativity and Innovation Management* 11 (2002): 255-264. doi: 10.1111/1467-8691.00257

Conte, David M. & Stephen Langley. *Theatre Management*. Hollywood, Cal.: EntertainmentPro, 2007.

Cunningham, Stuart D. “From cultural to creative industries: Theory, industry, and policy implications.” *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources* 102 (2002): 54-65.

Li-Min Hsueh, An-Loh Lin, Christopher Taylor, eds. “The Creative and Cultural Industries in Taiwan,” *White Paper on Small and Medium Enterprises in Taiwan, 2004*. (Taipei: Small and Medium Enterprise Administration, Ministry of Economic Affairs, 2004): 161-188. http://www.moeasmea.gov.tw/ct.asp? xItem=353&ctNode=307&mp=2 [accessed September 10, 2012].

臺灣大學學術期刊資料庫