

冷戰臺灣與身體政治：

蘭陵劇坊的初步實驗與開放性

On What does Lanling Theatre Workshop Experiment?

The Openness and Politics of Body in the early 1980s Taiwan Theatre

汪俊彥

Wang Chun-yen

國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授

Assistant Professor, Dept. of Taiwan Culture, Languages, and Literature, National
Taiwan Normal University

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

摘要

本論文透過考察金士傑所執導蘭陵劇坊的《荷珠新配》，試圖理解蘭陵劇坊所提出現代戲劇的初步實驗是面對什麼課題，又在怎樣的歷史物質條件之中實驗與提出解決？這個最終以「開放」為名而形塑的身體實驗，如何較為宏觀地放在戰後臺灣與世界的關係中閱讀，又暗示了八〇年代以後的臺灣現代戲劇怎樣的身體方向？透過對《荷珠新配》與《蘭陵劇坊的初步實驗》的表演與論述分析，本論文期待重新檢視蘭陵劇坊《荷珠新配》身體表演的文化政治，並透過一再被強調與宣稱的「開放性」，連結美國戰後前衛劇場的精神，再脈絡於戰後美國與臺灣的全球冷戰關係，思考自蘭陵開始影響臺灣現代劇場甚鉅的「開放性」究竟指示了什麼文化物質線索？

關鍵字：身體政治、蘭陵劇坊、《荷珠新配》、臺灣戲劇、冷戰

Abstract

The article looks into the experiments that Lanling Theatre Workshop (hereafter LTW) conducted, by examining the politics of body in the play *Hezhu's New Match* (Hezhu xinpei) directed by Jing Shi-chieh. It particularly pays attention to the historical and material condition in which LTW existed with regards to cultural materialism. It investigates cultural politics and discourses of LTW that may closely relate to American alternative theatre in the 1960s, the geopolitics of the Cold War as well as the dispositif and influence of area studies in the post-war era. The article aims to come to terms with the so-called “openness” of the body experiment emphasized and claimed by LTW as a re-articulation of the 1980s Taiwan theatre in the post-war world.

Keywords: Lanling Theatre Workshop, *Hezhu's New Match* (Hezhu xinpei), Taiwan Theatre, Cold War

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

「平劇舞台上，我們可以看到沒有什麼意念是不能用身體語言來傳釋的，基於這項事實，李昂和我先讓團員鏤刻出他們的想像世界後，再疏導他們儘量用身體呈現構思中的那個世界。為了讓他們更開放更自由地運用身體……」

——吳靜吉，〈蘭陵劇坊的根源〉，《蘭陵劇坊的初步實驗》

「吳靜吉是心理學專家，透徹地瞭解中國人閉鎖而靦腆的個性。他認為，我們不是不會運用肢體，而是『生鏽』了，生鏽的原因是因為心理上壓抑太強烈，所以他拼命替團員解除心理上的障礙和鬱結。只有開放自己，信任他人，才能舒展身體，像貓一樣自在；『開放』與『信任』就是解除生鏽的潤滑劑。」

——卓明，〈蘭陵劇坊的孕育及誕生〉，《蘭陵劇坊的初步實驗》

1980年4月，蘭陵劇坊（以下以「蘭陵」簡稱）正式成立，鍾明德稱此為「帶給臺灣現代劇壇一個再生的機會」，並「縱貫了八〇年代臺灣的小劇場運動」。（鍾明德 1999：32）直至今日，臺灣劇場界許多頗具規模的劇團，如：優人神鼓、表演工作坊、果陀劇團等，其源頭與發展也都與八〇年代開始的這一波現代劇場的興起有著密切關係。對於這個臺灣現代劇場關鍵時刻的認識與書寫，馬森與鍾明德兩位戲劇學者就其劇場形式與風格，分別提出蘭陵劇坊如何以「西方」與「前衛」作為參照。前者提出了中國戲劇的「二度西潮」，描述了有別於二十世紀初期三、四〇年代受易卜生等現代戲劇的影響所誕生的「擬寫實」話劇，八〇年代「在蘭陵劇坊」帶動下，在歐美當代劇場的風潮影響下，或在留學歐美的戲劇學者的直接指導下，重新探索中國舞台劇的可能，「可以說是中國現代戲劇的第二度西潮」。（馬森 1994：15）鍾明德則認為蘭陵劇坊在吳靜吉的帶領下，「十之八九全是西方前衛劇場的內容和精神」。（鍾明德 1999：40）兩位學者都察覺了由蘭陵劇坊所開啟的新一波現代戲劇表現，與「西方」有著密切關係。

除了以「西方」作為參照之外，馬森與鍾明德對於這一波現代劇場歷史譜系的敘述主軸，顯然地以「中國」或是「臺灣」作為出發點。例如馬森將之脈絡於「西潮下的中國現代戲劇」與而鍾明德以「臺灣小劇場運動史」討論。¹如果以邱貴芬使用「文化翻譯」思考戰後臺灣的文學與文化而言，兩位學者的論述方法即近似於現代主義與鄉土

1 1970年代以來，在經過鄉土文學論戰的多方討論之後，「鄉土」逐漸成為文學與文化作品中的重要概念。「臺灣」也成為理解「鄉土」與「中國」時，逐漸浮出話語檯面的核心符徵。但就馬森或是鍾明德的論述來看，即便書中使用「中國」二字，但並非決然沒有指涉臺灣，或根本就以臺灣島內的表現作為理解何為中國的內涵。換句話說，放在八〇年代初期的歷史時空之中，當時的「中國」與「臺灣」並非互不相屬；對於中國的理解，亦是建立在臺灣島內的現實面出發。

文學交互辯證的紋理，亦即西方與本土的辯證關係。（邱貴芬 2007:197-273）對馬森而言，所謂的二度西潮，是「中國戲劇」的二度西潮；或如鍾明德所批評，蘭陵劇坊受到歐美前衛性影響，最後則成為某種「中國社會、文化最能接受的方式——『中庸之道』」，並以「中體西用」的折衷主義收場。換言之，無論是西方或是歐美的影響，其實都是建立在某種Edward Said所解釋的對位式(contrapuntal)的認識上，以「東vs. 西」或是「中vs. 外」作為架構，理解自蘭陵以來的臺灣戲劇實踐。

這種「東vs. 西」或是「中vs. 外」的認識解讀，雖然提供了臺灣現代戲劇如何受到了影響，進而辨別臺灣現代戲劇作品中哪些元素來自「西方」或是「歐美」，哪些元素又應該源自「傳統」或是「本土」，然而也可能造成長久以來對於蘭陵的認識，持續停留在以既有的文化與美學想像理解表演、身體與世界地理政治的複雜性。

本論文一方面試圖更進一步思考這一股「西方」是如何在當時臺灣與世界的歷史情境與物質關係中，得以成為當代臺灣現代劇場的基石？另一方面，本論文也嘗試進一步反省對位式的文化認識與表演美學的關係。對位式的文化認識某種程度上假定了對位兩端的文化絕對性，暗示了「西方」絕對不同於「東方」、「外」差異於「中」。Said對於對位式文化的觀察與反省，提供了我嘗試進一步思考蘭陵劇坊表演美學的全球歷史脈絡。蘭陵長久以來被視為中西融合的成功典範，亦創造了臺灣現代劇場的新出路，究竟這個「中西融合」的內涵，是在怎樣的歷史情境中出現？戰後臺灣處於的全球冷戰關係，我們如何可以以冷戰的論述構成(discursive discourse)理解蘭陵？以蘭陵為代表的臺灣現代劇場新出路，指向了怎樣的身體實踐？更進一步來說，本文透過考察吳靜吉在美國戰後小劇場所受到的訓練及影響，進而帶回到臺灣的蘭陵劇坊，以及評論者對於蘭陵劇坊的討論與想像，彰顯了蘭陵劇坊與《荷珠新配》的「身體」如何處於戰後全球與臺灣的冷戰歷史之中？六〇年代的美國劇場以「開放」為方法，開啟了前衛劇場，如生活劇團(Living Theatre)、開放劇團(Open Theatre)與表演團體劇團(Performance Group)等的戲劇美學，與同樣以「開放」身體為名的蘭陵所產生的中西融合，究竟展示了怎樣的身體表演？本文透過析論冷戰下臺灣與美國的政經依賴關係，又如何提示了所謂的「開放」身體的詮釋？

本論文透過考察金士傑所執導蘭陵劇坊的《荷珠新配》，試圖理解蘭陵劇坊所提出現代戲劇的初步實驗是面對什麼課題？在怎樣的歷史物質條件之中實驗與提出解決？這個最終以「開放」為名而形塑的身體實驗，如何較為宏觀地放在戰後臺灣與世

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

界的關係中閱讀，又暗示了八〇年代以後的臺灣現代戲劇怎樣的身體方向？《荷珠新配》本來僅僅作為1980年7月第一屆實驗劇展首演的其中一場演出，是金士傑編導的第二個作品，但在演出之後得到了廣泛的迴響與注意。當時的戲劇導師俞大綱曾大力推薦、散文家林清玄也撰文稱讚，再加上《聯合報》的大力支持之下，同年9月再度加演，更在隔年連續巡演全台，甚至遠赴新加坡，成為打響臺灣現代戲劇復甦的頭旗。（鍾明德 1999：50-63）《荷珠新配》對於此次臺灣現代戲劇走向與美學影響的關鍵性，亦呈現在文化界的關注與後來學術界對其的評價。前者如1982年10月，遠流出版了《蘭陵劇坊的初步實驗》，該書蒐集了蘭陵劇坊自成立以來的相關討論與專文撰述，當時戲劇界與文化界的重要代表，如：姚一葦、俞大綱、楊牧、朱天文、李元貞、蔣勳、黃春明、余光中、林文月等，當中《荷珠新配》成了注目的焦點；後者如鍾明德與馬森兩本關於臺灣／中國現代戲劇史的作品，都直接將《荷珠新配》視為當時最具意義的代表性演出。透過對《荷珠新配》與《蘭陵劇坊的初步實驗》的表演與論述分析，本論文期待重新檢視蘭陵劇坊《荷珠新配》身體表演的文化政治，並透過一再被強調與宣稱的「開放性」，連結美國戰後前衛劇場的精神，再脈絡於戰後美國與臺灣的全球冷戰關係，思考自蘭陵開始影響臺灣現代劇場甚鉅的「開放性」究竟指示了什麼文化物質線索？

蘭陵劇坊：從語言到身體轉向

在1980年第一屆實驗劇展中，蘭陵藝術顧問吳靜吉帶領全體演員，敲響了當代的臺灣現代戲劇。吳靜吉在七〇年代取得美國明尼蘇達大學教育心理學博士，並曾任教於紐約耶西華大學(Yeshiva University)與紐約市立學院(City College)。1968-1972年他在紐約時，參與了外外百老匯(Off-Off-Broadway)「喇媽媽」劇坊(LaMaMa E.T.C)劇場實習與工作，並排演了餛飩湯(Wonton Soup)、鶴與牡丹(Cranes and Peonies)、五花洞(Five Flower Ghettos)等劇（鍾明德 1999：36）；返臺後，任教於政大心理系。1978年，金士傑邀請他擔任蘭陵的前身「耕莘實驗劇團」的指導老師，他同時亦邀請了剛從美國取得戲劇碩士的李昂一同指導編導的訓練。在1980年正式登臺之前，兩年的訓練課程，吳靜吉主要帶著大家習用的，正是聚焦於肢體與聲音。「他要求每個團員真正接觸自己的聲音、身體和感情，『開放自己』，『信任』他人。李昂則是引進戲劇理論與觀念，例如史詩劇場、京劇與集體即興等。吳靜吉在《蘭陵劇坊的初步實驗》書中以自己一篇同名〈蘭陵劇坊的初步實驗〉為題撰文，提出以「三種劇藝」、「四個方向」、「五個類別」總結了蘭陵這段時期的訓練。

三種劇藝	1. 東西劇場藝術成就與發展
	2. 認識中國表演藝術傳統
	3. 瞭解實驗劇場的發展與實驗。
四個方向	1. 是使每個人都有創作的熱忱、能力或成就。
	2. 是每一次演出都是集體創作的成品，雖然各人貢獻不一，但每個成員都有機會現出自己的智慧與建議。
	3. 是所有古今中外的生活經驗、舞台語言都是創作的靈感素材。
	4. 是所有的現代戲劇及相關藝術與學者專家都是學習的資源。
五個類別	1. 經常性的訓練。
	2. 即興的素材。
	3. 中國傳統劇場的接觸。
	4. 相關藝術的觀察與參與。
	5. 日常生活的溶入與體驗。

(吳靜吉 1982:6、41)

表面上看來，正如鍾明德所說：「我們找不出任何排他性的主義或風格主張。劇坊的成員似乎除了開放——開放自己，向古今中外所有的劇藝、知識、訓練開放之外，沒有鎖定任何特定目標。」(鍾明德 1999:39)但從「三種劇藝」、「四個方向」、「五個類別」以及吳靜吉的描述他與李昂的訓練過程，我們約略可以進一步歸納兩點支持與規範蘭陵美學與身體表演的理論。首先，一如前面已經提到的，「東vs. 西」或是「中vs. 外」的對位式認識，作為蘭陵學習美學傳統的兩種已區別的差異；另外，「實驗劇場」成為普遍範疇性的劇場描述，當中「開放」於中外、古今傳統、即興訓練、日常生活等，是核心的概念。

接下來我想要就全球戰後的冷戰脈絡思考戰後臺灣與美國的關係，分析吳靜吉所帶領的蘭陵與美國戰後前衛劇場之間的關連。本文意在討論所謂「全然的開放」本身，不僅僅是種一般而普遍的中性用詞，而有沒有可能就是某種歷史下的產物？也就是說，「開放」的本身其實可能就是一種立場與宣言，而鍾明德所言之「不排他性的主義或風格主張」，成了可以重新檢視蘭陵的切入點。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

吳靜吉領導的蘭陵一反國民政府撤退臺灣之後，長年臺灣戲劇舞台上的話劇傳統，改以身體作為表演訓練的法門。話劇，顧名思義，在於要求以人物語言作為戲劇中唯一的可傳達意指的美學方法。話劇的現身與晚清至民國初期中國一連串內憂外患的局勢有著密切的關係。在當時的世界局勢之下，傳統戲曲的形式，在藝術表現上成為國家無法現代化跟上世界潮流的表徵，也成為新知識份子一連串戲劇改良的目標。²「話」劇的出現，就形式而言，正是立基於對傳統戲曲表演以「音樂與舞蹈」為主的反對。嚴格說，話劇是戲曲的對立面。戲曲作品不單以語言，而是以大量唱段與身體舞蹈，這種被視為「表意」的美學中，在二十世紀初期，被視為落後的戲劇形式。而戲劇改良成為主流之後，在現代中國的戲劇美學脈絡中，所謂「現代」戲劇，成了以語言作為唯一展演形式；而參雜了「無歌不舞，無動不歌」的表演形式，則歸於「傳統」。換句話說，今日舞台劇裡，以語言作為敘事基礎的形式，在話劇誕生與戲曲競爭的年代，卻不作為必然而絕對的劇場表現。馬森以十九世紀末的易卜生「寫實主義」作為對照，將自當時發展出的現代中國戲劇（話劇）的美學，命名為「擬寫實主義」，認為擬寫實主義作品，尤其是其「文以載道」的內涵、「舞台語的腔調、表演的方式、情節上的佳構與濫情」等缺失，而尚未達到如「西方」寫實主義的精神與表現。（馬森 1994：161-78）引此，所謂的「擬寫實主義」式的話劇表演，很難獲得臺下觀眾的共鳴，而淪為八股式的說教表演。自話劇在中國開展以來，除了戰後臺灣六〇至七〇年代開始逐漸出現不同的聲音之外，轉向戰後社會的現代主義風格，其表演風格與美學的趨勢，大致上持續主導至八〇年代蘭陵出現。我們也可以說，在蘭陵及其「開放」的身體與表演美學，作為一種新的現代戲劇實驗與實踐之前的戲劇表演，仍長期維繫於以語言承載表演的戲劇性要求、（擬）寫實模仿社會與人生現實的模式，對於舞台上表演的演員，如何在身體的期待上跟上舞台下的自然感，並非其著墨的焦點。李國修在「中國實驗未來」座談會中的發言，提供了我們對照話劇的戲劇表演與蘭陵所代表的開放性現代戲劇表演的材料。他說：「在傳統話劇的表演中，我可以感覺和觀眾的溝通，但傳統話劇卻告訴你，你永遠都在戲中，你永遠跳不出這個戲，在『荷』劇中，雖然是傳統的模式，你卻可以跳出劇情，與觀眾直接溝通，尤其它是一個喜劇。」（吳靜吉 1982：259）

《荷珠新配》身體表演

2 胡適在「文學進化觀念與戲劇改良」一文中，認為在中國戲劇進化中，樂曲、臉譜、嗓子、台步、武把子等，都是「遺形物」，「早就可以不用了，但相沿下來至今不改」。並且認為，如果這種遺形物不掃除乾淨，中國戲劇永遠沒有完全革新的希望。（胡適 1918）傅斯年也提出「真正的戲劇純是人生動作和精神的表象，不是各種把戲的集合品。」「中國戲劇的觀念，是和現代生活，根本矛盾的，可以受中國戲劇感化的中國社會，也是和現代生活根本矛盾的。」（傅斯年 1918）

自蘭陵的前身「耕莘實驗劇場」開始，藝術指導吳靜吉以開放的身體為法，拋棄了以語言作為舞台演出的表意實踐，他對於耕莘實驗劇場上課的描述，值得整段引用如下：

這些活動在每週二次的上課中，先給予這些白天都在固定工作的團員放鬆與按摩的準備工作，讓他們可以解除緊張與疲勞，騰出一片清朗的腦海，讓每個人自由地翱翔他的想像力。我們的傳統話劇裡，肢體語言的發揮機會很少，這並非是我們的「不能」，而是少有實驗的嘗試。平劇舞台上，我們可以看到沒有什麼意念不能用身體語言來傳釋的，基於這個事實，李昂和我先讓團員鏤刻出他們的想像世界後，再疏導他們盡量用身體呈現構思中的那個世界。為了讓他們更開放更自由地運用身體，例如動物或植物的模擬，甚至想像無生命物體（譬如桌、椅）也可能用人的情感來呈現，以及原始聲音與動作的激發與整合，都成為每次上課必須先練習的「暖身」活動。（吳靜吉 1982：6-7）

在這段文字當中，吳靜吉強調了話劇所缺少的肢體訓練；但在身體訓練的同時，他更著重以開放與自由的想像世界作為基礎。換句話說，「肢體的開發」是與「開放與自由」同步進行、同時生成的蘭陵戲劇美學原則。

關於蘭陵對於身體的重視，在後來受到最多人矚目的《荷珠新配》可見端倪。《荷珠新配》是源自於京劇《荷珠配》而重新改編的喜劇劇本，關於《荷珠新配》如何新編原著《荷珠配》身分顛倒，而產生劇情上更多的衝突與趣味，歷來已經有許多文章討論，³也因此無論是當時的創作者、表演者、評論家或是後來大多的戲劇研究者，也自然地將《荷珠新配》視為現代戲劇對於京劇的文化繼承與源流探索，藉以作為中國現代戲劇的身份認同。換句話說，《荷珠新配》一劇被認為現代與民族、進步與傳統得到了最完美的結合。

從《荷珠配》身分顛倒的喜劇而來，《荷珠新配》在主題上巧妙地觸及了身分認同的議題，荷珠自趙旺處得知大華公司董事長齊子孝失散的女兒與自己年齡相仿後，

3 例如林清玄〈觀實驗劇「荷珠新配」——兼談中國戲劇的常與變〉、李歐梵〈樹立我們文化的新模式〉、李元貞的〈荷珠配與荷珠新配〉，王錫蓮的〈荷珠新配〉，皆收錄在（吳靜吉 1982）另外，黃美序的〈從《荷珠配》到《荷珠新配》〉也對兩者之間的傳承、移植有所觀察。黃美序，〈從《荷珠配》到《荷珠新配》〉，李觀崧主編，《回顧與前瞻——第四屆華文戲劇節（澳門，2002）學術研討會論文集》，澳門戲劇協會，2004年8月，頁104-114。另外，蔡明蓉的博士論文中亦有詳細論述。（蔡明蓉 2014）

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

便假扮齊子孝之女金鳳進入齊家。但不久荷珠的身分即被趙旺認出，荷珠與趙旺對於「怎麼當自己」，有段精彩的對話：

荷珠：這個……人的名字是不是自己的？

趙旺：是啊，人的名字當然是自己的。

荷珠：我這「荷珠」的名字是別人取的，我不喜歡：「金鳳」這名字是我自己取的，因為我喜歡。說，這有什麼不對？

趙旺：這……妳對，我不對。我可是把話講在前頭，妳這「小姐」還在我手心捏著呢！如果我叫妳小姐妳就是小姐，我不叫妳小姐（解）哪……妳就只有把那泡尿給憋著帶回家去！（金士傑 2003：54）

「自己是誰」能不能自己說了算？荷珠能不能想讓自己當金鳳，就成為金鳳。這一段臺詞顯然指出，在眾人相互糾纏、連結、指認的關係中，荷珠想要當自己（金鳳），還得別人（趙旺）說了算。《荷珠新配》在這裡點出的身分題旨，恰好作為蘭陵尋找現代中國身分認同的借喻。當蘭陵在《荷珠新配》裡，看似理所當然地從京劇取來了自己作為「中國」身分之時，如何才能被認可為「現代」，恐怕還得掌握在誰／什麼擁有認可現代性(modernity)的價值。而吳靜吉自美國前衛劇場習得的「開放」身體訓練，正好協助蘭陵的中國得以進入「現代」。

在《荷珠新配》首演之後，戲劇研究者也開始關注蘭陵的身體實驗。例如馬森在1980年10月19「時報雜誌」中〈話劇的即往與未來——從荷珠新配談起〉一文中，提及一個演員的藝術表現工具就是他的身體，而對於蘭陵嚴格的演員訓練，尤其在身體肌肉訓練與情緒控馭自如方面下了功夫，建立了一個好的榜樣。（吳靜吉 1982：99）林清玄也觀察到了演員的表現可圈可點，「尤其是飾演荷珠的劉靜敏、老鴿的李天柱、趙旺的李國修有相當奔放的活潑演出，充分發揮了表演的才華與潛力。」尹世英也注意到演員的表演輕鬆而流利，他甚至特別解釋「戲劇的演出，表面上的輕鬆，反映出事前的努力充分」。（吳靜吉 1982：142）王錫蓮對於《荷珠新配》的表演描述如下：「劇中幾個人物一出場亮相，就令觀眾忍俊不住的爆笑開來。印象最深的是演趙旺的李國修，穿著緊身西裝，大搖大擺的走著方步，做出平劇慣常出場的手勢身段，臉上似笑非笑的表情，著實滑稽至極。」「李天柱所扮演的老鴿造型，也極可笑，是典型的平劇女丑：男扮女裝，扭捏作態，一眼望去，有十足的喜感。」在目前可見的《荷珠新配》的歷

史演出影像⁴中，第四場後段由劉靜敏（後改名為劉若瑀）所飾演的荷珠與李國修所飾演的趙旺的彼此試探、揭發、到和解、示好的場面，精彩地演繹了何謂開放的身體與「傳統」身法融合。這兩人在交手的過程中，花旦般的劉靜敏在手、眼、身、法、步，從蓮花指到扭身插腰，或是趙旺因害怕被認出而全身哆嗦顫抖、或是矮子功等，都可以輕易辨識其刻意取自傳統戲曲身體的資源。但這個傳統的身體畢竟還是必須建立在動作「自然」的「現代人」身體再現上，於是我們可以看到整場的演出，擺脫了馬森所言話劇演出中，同時是意識上、語言上與身體上的陳腔濫調，而展現了煥然一新的具有現實感的「自然」身體，而京劇的身法恰好輔助這個自然身體，添增了作為稍微誇飾的喜感表情與肢體語言，而得到了更大的演出效果。

從這裡可以發現《荷珠新配》雖然脫胎自京劇，但在表演方法上不僅不再是傳統的京劇身段程式，同時也不再是話劇擬寫實主義以角色情境為唯一目的表演方式。取而代之的是必須「自然」並且「輕鬆而流利」的演出。在觀看《荷珠新配》的劇場實況資料時，發現演員的身體動作得到觀眾充分的認同與共鳴，不說是趙旺、李天柱飾演的老鴿或是卓明飾演的劉志傑等丑角所引起觀眾的笑聲回應，甚至於金士傑飾演齊子孝的一舉一動，亦常常引起觀眾的反應。由此無怪乎原本對於話劇「擬寫實主義」無法引起觀眾共鳴的評論家學者馬森，在看了《荷珠新配》的演出之後，便大大讚賞其身體表演的駕馭自如。正如鍾明德所言：「從京劇傳統出發，《荷》劇在表演方面的創新絕不只在刪掉跑圓場、廢唱、加入配樂、燈光，敲門翻新為按門鈴，坐馬車改為開賓士等而已。更重要的是，《荷》劇的表演是以當代臺北人的身體、聲音、知覺去融匯他們所學來的京劇表演方法。」（鍾明德 1996：86）《荷珠新配》之「當代臺北人」的時代性與地域性喚起了劇場內演員與觀眾的重要感受，在此戲劇性(theatricality)在蘭陵成功推出《荷珠新配》之後，作為某種「感覺是自己、我也是／會這樣」的觀眾參與經驗被召喚出來。換句話說，《荷珠新配》所召喚出的身體共同性與共感經驗，不在於用了多少傳統京劇的符碼，而是這個戲劇性的現代創造。

《荷珠新配》以開放與自由的表演逗鬧整場觀眾，將角色與演員身體結合一體，一方面拋開了話劇文以載道的包袱，另一方面也確認了舞台上的身體表演即是日常生活所為或所見的現實身體，演員即是角色。這個開放身體，並且信任身體的取向，另外可以舉兩個例子為證。首先，在《荷珠新配》開場戲中趙旺假冒總經理身分光顧「夜來

4 《荷珠新配》的錄影資料幾乎已經不可得，各大圖書館與檔案中心亦沒有留存。在輾轉透過多位劇場前輩的聯繫與協助下，終於有機會觀看到民國七十年(1981)年11月9日於實踐堂演出時的錄影資料。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

香大眾傳播公司」時，雖然在語言上努力偽裝成上層階級人士，卻無論如何無法擺脫「僕人身體」的糾纏，以跌跤、東倒西歪，處處顯露出「真正的身分」。荷珠在假冒金鳳認親時，身體亦有同樣揭露真相的功用；儘管荷珠已經「昨兒個練了一宿，這個儀態也該有個大家閨秀的模樣兒了」，但每每在緊要關頭又露出酒家女與小平民的體態，例如第五場荷珠喝酒後開始划酒拳，或是第四場，當齊子孝與齊妻無意間進入時，荷珠慌忙地拿著趙旺的掃把掃地，而後舞台上更衍生出一段令人捧腹的身體喜劇：荷珠拿著扇子掃地、或是與趙旺一起掃地……。這個常用於古今中外鬧劇的身體戲耍方式，在蘭陵的實驗中，更強化了「開放」的身體做為《荷珠新配》暗藏的「真相」，也更符合其「自然」身體的美學信念。

另外一個例子是，蘭陵同一時期由金士傑編導的《懸絲人》或是卓明編導的《貓的天堂》。這兩齣亦充分表現出以肢體取代語言的美學。前者是出默劇，完全沒有臺詞，全部由動作構成，演員成為木偶；後者亦由動作主導內容「在卓明的編創與當時雲門舞者陳偉誠的協助下，《貓的天堂》以動作取代台詞，以舞蹈表現情緒。每位演員都是貓，全劇充斥著貓言貓語和仿貓的優雅柔軟肢動：拱背、搔臉、翻滾、嘶叫、旋轉跳動，堪稱為臺灣首部舞劇。」（郭士榛 2009）無論是作為人、偶或是動物，蘭陵的演員均將自己的身體視為角色的身體，兩者間不再有距離。黃瓊華在蘭陵公演節目單〈向下紮根的結果——蘭陵劇坊〉就已經注意到這個劇團的兩個方向：「一、從傳統平劇尋找新的舞台面貌，二、是全新的身體動作代替語言的實驗。」（吳靜吉 1982：34）從第二點來說，蘭陵所提出的「開放」實驗，已經逐漸取代了話劇擬寫實主義的語言中心，轉向對於演員身體的要求。而第一點表面上看似從傳統平劇尋找新的舞台，但實際上平劇在這一波實驗的轉化上，雖提供傳統與現代結合的訊息，但實際上對於戲劇性的核心內涵上，已經以「開放身體」作為表演的追求了。也因此可見，在蘭陵推出的五屆實驗劇展作品中以所謂「傳統結合現代」的演出，其實僅有《荷珠新配》一齣，其他《包袱》、《公雞與公寓》、《新春歌謠音樂會》、《貓的天堂》、《家庭作業》、《冷板凳》等劇，都是新編。

「開放」的歷史背景：冷戰的自由陣營與臺美地理政治

談到劇場、表演與身體，自八〇年代以來臺灣戲劇界最關注於此的，莫過於資深劇場創作者與評論者王墨林。在1992年，王墨林即集結其八〇年代中期以後的評論文章，出版成為《都市劇場與身體》。書中廣泛談論到身體的概念、問題等，包含了日本

(能劇、鈴木忠志、舞踏等)、歐美(碧娜包許與莫斯康寧漢)、中國。書中〈身體文化的探索〉一文提出了身體的物質性。他認為當身體往往被認為是「從不屬於任何客觀物質的一種主觀體」，但實則當代身體屬性已經移轉為「國家的、社會的與文化的裝置」，而所謂「自己的身體」則隱沒於「各種社會關係之中」。王墨林雖然沒有直接點名引用傅柯，但其以學校、軍隊與監獄舉例身體訓練成為服從而馴服的身體，可以看到傅柯的影子。(王墨林 1992:113-9) 王墨林在1989年就意識到劇場與表演的身體之物質性，並且明確指出此物質性身體的討論需放在社會關係與建制之中來思考，我接下來想要分析蘭陵所謂「開放的身體」，其「開放」的社會關係與建制為何？

「開放」乍看之下正如鍾明德所言，是條中庸之道，誰也不排斥、誰都可以加入自己的身體。但是這種對於開放的理解，恐怕認定開放的本身等於沒有風格。但細察之下，蘭陵非但不是沒有風格，而且對於話劇傳統來說，還相當刺眼，正如紀蔚然所言，「在蘭陵和李曼瑰所代表的話劇中間存有的不是傳承，而是一個反動的關係」。(紀蔚然 2002:44) 紀蔚然觀察到了蘭陵對於話劇的反動，他著眼於蘭陵對於當時臺灣社會的回應，就某種「劇場反映社會」的閱讀來看，認為「蘭陵劇坊，它走的是形式主義的路線，搞的是現代主義的美學，在形式美學裡玩一些風格什麼的，但在當時的政治情況下，蘭陵不碰政治議題，也不涉及意識形態，也不挑釁社會、經濟，一出來便受到主流政治人物的推崇，也受到中產階級的喜愛。」(44) 換句話說，如同鍾明德的結論，蘭陵的政治性再一次被視為中庸之道。

但蘭陵不具政治的挑釁力，未必等同於蘭陵不具意識形態，亦不等於蘭陵不具政治影響或不在政治的影響之中。如同王墨林所言：「假若意識形態是形而上的，而身體動作就是它的物質化轉型」。(王墨林 1992:55) 蘭陵的開放身體作為取代話劇、新一波現代戲劇的美學，本身可能正如催生話劇之時，同樣是政治的。只是當五四之時保家衛國、感時憂國的急迫感，讓話劇的現身就必須建立在與戲曲的決裂關係上，而直接迎向對於現代性的掌握；而八〇年代蘭陵的出現，卻已是臺灣處於近四十年的冷戰結構之下，在美國以「現代化理論」(modernization theory) 引領國家開發進程，以美式「自由民主」為自由陣營意識；臺灣對於現代性經驗的擁抱，或者說擁有，已經更為理所當然。

二戰結束後，世界的冷戰情勢隨之成形。在1950年韓戰爆發之後，美軍以第七艦隊協防臺灣海峽，圍堵中國共產黨政權，臺灣的冷戰局勢也逐漸確定。單德興在其討

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

論冷戰時代的美國文學中譯研究中，清晰地點出美國在冷戰與蘇聯的對抗中，不僅止於軍事方面，而在思想與文化的競爭上，「美方特別著力於把自身形塑為知識的前導，民主的先鋒，自由世界的領袖。」（單德興 2013:120）單德興以文化政治的角度切入冷戰，檢視刊物與書籍以提倡「美國為代表的科學新知，宣揚其典章制度、政治思潮、社會線裝、學術思想、介紹文學藝術」，成為與共產主義競爭下，「更微妙、普遍與日常生活結合的方式」。以文化作為美國潛移默化鞏固東亞友邦圍堵防線的方式，「讓知識較落後地區的讀者接受『先進的』美國所代表的民主、自由、法治、科學的價值系統。」（121）這裡，單德興點出了冷戰下的臺灣如何成為美國文化輸入地，而建立起對於美國價值的認識。換個方式且更批判一點說，正是因為冷戰的結構，臺灣建立起了對於（美式）民主、自由、法治與科學堅信不疑的價值，而這價值被彰顯與認知為所謂的現代性。讓我稍稍再延伸單德興的觀點，戰後臺灣的現代性生成，正是因為圍堵的需要，在以美國於冷戰中自由陣營的領導位置，使得臺灣成為「知識落後地區」，而美國所代表的價值在臺灣人眼中加速成為「先進的」典範。邱貴芬在討論戰後臺灣文學生產與文化翻譯的關係中，亦指出「美援」所帶來種種對臺灣政治經濟以及文化方面的巨大衝擊，使得「現代化」與「西化」掛勾。仔細地說，這裡所指的「西化」，正是美國化。（邱貴芬 2007:208）美國華裔學者 Petrus Liu（劉奕德）對於美國冷戰下的自由主義(liberalism)與東亞、「自由中國」臺灣等關係，也提出了他批判性的閱讀。他認為從亞洲四小龍的經濟表現與工業加速成長，呈現出美國領導東亞防線的現代性成就，也使得這一區域跳脫了曾經作為殖民地而遲遲未能發展的宿命。這一點支持了冷戰的「現代化理論」對於世界區域的分類：那些受到殖民經驗的地區未能發展的原因，不是因為曾被西方帝國主義侵略過，而是他們自身缺乏意願現代化(lack of willingness to modernize)。只要他們願意接受美國的這套自由、民主價值與市場資本主義，就能得到現代。而這套邏輯背後所展現的正是美國冷戰的理性化自由主義(rationalization of liberation)。(Liu 2015:114-5)而透過吳靜吉在紐約所習得的美國前衛劇場美學，就間接地成為臺灣主動並具意願地學習戲劇與表演如何進一步「再現代化」的內涵。

「開放」到「現代」：六〇年代美國到臺灣

六〇年代的美國前衛劇場運動發展與冷戰局勢具有密切的關連。美國戲劇學者 Rieser其西北大學(Northwestern University)的博士論文*The American Avant-Garde Ensemble Theaters of the Sixties and the Historical and Cultural Context*，討論了美國六〇

年代前衛劇場與歷史與文化脈絡。他提出新左派(New Leftist)和反文化(Counter culture)是其中的理念資源。以當時新左派的重要行動團體民主社會學生組織(the Students for Democratic Society, S. D. S.)為例，他們反對整個政府組織受到資本與軍事團體的掌握、美國以反共的姿態布局世界經濟、或是傳統自由主義忽略窮人而當下的體制又無能為力等。反之，他們提出美國應該停止介入外國、政府權力應該下放至地方社群與人民，並支持某種程度的經濟社會主義(economic socialism)以重新分配財富與資源。(Rieser 1982:35-6)而反文化的理念則呈現在劇場的「參與式民主」(participatory democracy)，要求劇場中所有工作角色的平等，以「權力屬於人民」(power to the people)作為指標，強調藝術與其社群的平等，拒絕劇作家作為創作的上帝。(Rieser 1982:122-4)

蘭陵推手吳靜吉博士在紐約曾經參與的「喇媽媽實驗劇場」與戰後美國社會在六〇年代興起的一系列前衛(avant-garde)與另類(alternative)劇場，如：「開放劇團」(the Open Theatre)、「生活劇團」(the Living Theatre)或「表演群劇團」(the Performance Group)，有密切互動。當代美國的前衛劇作家、導演或演員，如：Sam Shepard, Lanford Wilson, Philip Glass, Robert Wilson, Harvey Fierstein, Blue Man Group, David and Amy Sedaris等，都曾與之合作。(LaMaMa)這些六〇年代興起的劇團，打破寫實主義傳統，以集體(collective)創作與展演(ensemble)的方式，挑戰一向以「劇作家—演員—導演」的位階式(hierarchical)表演方式與「表演者—觀眾」對立的展演法則。隨之，戲劇文本不再作為演出的核心，取而代之地以「發生」(happenings)與儀式(rituals)作為劇場演出的中心；同時，演出與政治、社會議題亦高度關連，(Banham 2000:364-6)另如環境劇場更堅持打破劇場空間、打破藝術與生活二分、演員也不是表演的唯一中心等。(Shank 1982:93)簡言之，這一波新的劇場，呼籲打破成規、權威，重視集體性、介入生活與社會的行動。

在這裡我們可以追溯了戰後美國劇場的「開放」意義。這一波前衛劇場，在藝術創作上，開放於集體；在藝術實踐上開放於人民；在藝術議題上開放於政治與社會。他們要求民主，而實踐民主的方法，是團結要回屬於人民與眾人的權力。嚴格來說，這是以公民權作為主張，重整藝術、政治與社會組織權力的方式。換句話說，這裡的「開放」，一則強調團體組織的公開、眾人的參與，也在於同時強調每個人的重要性與其才能與發揮，同時主張個人加入群體的實踐。著名戲劇學者與「表演群劇團」的創始人理察謝喜納(Richard Schechner)的這一段話，描述了這個前衛劇場作為社會實

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

踐的集體性內涵。

這一波新的劇場強調劇場的溝通本質，因為他們已經找到掌握自己命運的方法。這些成員以國家之政治，社會或藝術生活來偽裝。但他們不是虛無主義者；相反地，他們或以激進的重建或改革，積極地將劇場化為模範聚落，從而建立新的社會。(Rieser 1982)

一切回到《荷珠(新)配》

然而戰後美國前衛劇場的開放性：劇場開放於集體群眾、人民、政治與社會實踐，在冷戰結構下跨越國界後的太平洋另一邊，卻產生了質變。反文化與新左派影響下的美國前衛戲劇「開放性」，越過了太平洋後，卻沒有在文化藝術上產生在地脈絡下的同等開放。這種「開放性」在冷戰下的臺灣與美國的安全協定防衛關係下，在美國加倍成為臺灣對現代性的嚮往對象中，反而與美國政府以民主與自由宣稱的自由陣營口號相呼應，轉而成為「開放等於現代的劇場」。而這個「開放的現代劇場」，在現代化理論對於世界其他國家的發展進程認識下，則再一次對照與強化了「中國(人與其話劇)」的不夠現代。本來作為強烈行動實踐性的開放，冷戰下的臺灣卻再現了酒井直樹所謂「文明現代差異性」(the regime of civilizational difference)。⁵

冷戰結構是引起我重新思考蘭陵的重要參照。二次大戰結束後，世界隨即進入冷戰，以美國為首的自由陣營與蘇聯為首的共產主義陣營將世界劃分成兩大區塊，而臺灣以「自由中國」為名，隨著日本、南韓以東亞島鏈一路南向，也被劃入與美國第一世界關係密切的西方陣營(Western Bloc)以區別「共產中國」的赤色東方陣營(Eastern Bloc)。以文化物質主義的觀點視之，在冷戰的區域政治之下，臺灣與美國的關係密切，並且共同經驗了某種相似的政治經濟社會結構，本文試圖將蘭陵脈絡在這樣的文化物質條件之中，取代以文化本質主義先驗地決定身體與表演的差異性。換句話說，本文捨棄了「中vs. 外」或是「東vs. 西」的對位式閱讀蘭陵，而具體地將蘭陵放到戰後的臺灣與世界的關係之中，希望能夠進一步檢視所謂的「西方」在戰後八〇年代蘭陵的

5 酒井直樹對於現代性，尤其是戰後所謂「西方」與亞洲的關係提出了他的看法，他認為「在發光體模式的現代性中，「西方」總在經濟位置上扮演主動影響社會轉變的角色，而「其他地方」就總是被動的。同樣地，這個模式認為現代性的現代社會產物如思想、制度、貨物、科技及生活方式等，除了單向的輸送以外就沒有其他的傳播方式。這是文化主義對文化傳遞使命的一種看法，將西方看成是超越歷史的統一體，就像本質化的民族文化一樣。」簡言之，西方(the West)向外輸送制度，而「其他地方」(the Rest)則接受制度，並同時承繼了隨之而來的文明階序的差異想像。(酒井直樹 2005)

「開放」訓練與表演之中究竟是什麼，而當時「西方」與「本土／中國／臺灣」拉扯下，蘭陵的「開放」形構在怎樣的論述之中。

以京劇《荷珠配》為底本發展而成的《荷珠新配》，一方面沿襲了傳統文化的資源，另一方面如金士傑所說以開放的心智與肢體（吳靜吉 1982:261），打開了臺灣現代劇場的當代性。在1980年，蘭陵得到初步成功後，聯合報副刊主辦了一場名為「中國實驗劇的未來」座談會。座談會上所有蘭陵的演員、蘭陵的導師與關心蘭陵的文化人與學者等，包括金士傑、林原上、李國修、劉靜敏、卓明、胡耀恆、王小棣、李昂、吳靜吉、郭小莊、程景祥，一再地重複提到如何受到國劇的影響、向傳統探求、對中國戲劇的學習、對固有文化認識、要知道如何表達傳統的表演方式等。（吳靜吉 1982:237-67）然而，如果僅僅以所謂傳統的「文藝復興」或是傳統與現代的結合，理解與觀察蘭陵所襲用的京劇美學，可能忽略了所謂「開放的身體」體現的(embodied)文化政治。本文透過對於開放性的檢視，分析長期視蘭陵有別於傳統話劇而別開生面的肢體表現，事實上與「開放與自由」的概念緊密相結合；換句話說，本文透過對於戰後臺灣與世界之於「開放與自由」的討論，期待重新找到蘭陵身體實踐的另一種視角。

蘭陵的開放身體觀，對吳靜吉而言，顯然來自於戰後美國的前衛劇場實踐；然而僅僅關注戰後美國前衛劇場到吳靜吉再到蘭陵劇場的這條傳承線索，卻可能忽略了臺灣在戰後位於冷戰下區域政治與文化政治的論述性結構，而蘭陵又是如何誕生與再生於這個歷史情境之中，也因此產生截然不同的開放性身體。忽略探索蘭陵與世界的關係，更可能強化了區域研究與冷戰以自由、民主為名的自由主義想像的結合，進而遮掩了現代性是如何再一次透過所謂開放的身體，進入八〇年代後臺灣對於劇場的認識。開放的身體再一次成就了對於當時臺灣以中國為名的現代性需求，就此而言，蘭陵雖然打開了當代臺灣劇場之於「現代化」所產生的早期中國話劇的包袱，但中國／臺灣劇場身體的認識與探索並未到此結束，蘭陵所代表的劇場「再現代化」，似乎提醒了批判性地思索戰後冷戰現代性與劇場身體相互的影響與探討，蘭陵之後才正要開始。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

引用書目

- 王墨林。1992。《都市劇場與身體》。臺北：稻鄉出版社。
- 金士傑。1980。《荷珠新配》。《中外文學》第79期。
- 吳靜吉。1982。《蘭陵劇坊的初步實驗》。臺北：遠流。
- 邱貴芬。2007。〈翻譯驅動力下的臺灣文學生產〉。《臺灣小說史論》。臺北：陳建忠、應鳳凰、邱貴芬、張誦聖、劉亮雅，麥田出版社。197-273。
- 紀蔚然。2002。〈探索與規避之間：當代臺灣小劇場的些許風貌〉。《中外文學》31(6)。
- 胡適。1918。〈文學進化觀念與戲劇改良〉。《新青年》5(4)。
- 馬森。1994。《西潮下的中國現代戲劇》。臺北：書林出版有限公司。
- 酒井直樹。2005。〈文明差異與批評：論全球化與文化國族主義的共謀關係〉。《中外文學》34(1)。
- 郭士榛。2009。〈《貓的天堂》實驗精神再現〉。《人間福報》。
- 單德興。2013。《翻譯與脈絡〔修訂版〕》。臺北：書林出版有限公司。
- 傅斯年。1918。〈戲劇改良各面觀〉。《新青年》5(4)。
- 蔡明蓉。2014。《『荷珠新配』研究》，臺北市立大學語文教育學系博士論文。
- 鍾明德。1996。《繼續前衛：尋找整體藝術和台北的當代文化》。臺北：書林出版有限公司。
- 鍾明德。1999。《臺灣小劇場運動史1980-89：尋找另類美學與政治》。臺北：揚智。
- Banham, Martin. 2000. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge UP.
- Cummings, Bruce. 1997. "Boundary Displacement: Area Studies and International Studies During and after the Cold War." *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 29.1.
- Eagleton, T. 2011. *Literary Theory: An Introduction*. Wiley.
- LaMaMa. 2016. "Mission+History." Web. 5/6/2016.
- Liu, Petrus. 2015. *Queer Marxism in Two Chinas*. Durham and London: Duke UP.
- Rieser, Judith Ellen. 1982. "The American Avant-Garde Ensemble Theaters of the Sixties in the Historical and Cultural Context." Northwestern University.
- Sakai, Naoki. 1997. *Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shank, Theodore. 1982. *American Alternative Theatre*. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD.
- Wang, Ban. 2002. "The Cold War, Imperial Aesthetics, and Area Studies." *Social Text* 20.3 (2002): 21.