

十年一記——追求卓越與新人新視野的黃金交叉

紀慧玲

（表演藝術評論台台長）

這份報告是國藝會「表演藝術追求卓越專案」與「表演藝術新人新視野創作專案」兩案的觀察與分析。

「表演藝術追求卓越專案」是 2003 年啟動的專案。在此之前，成立於 1996 年的國藝會，七年來主要工作是（常態）補助與獎項，也就是我們熟知的文學、表演藝術、視覺藝術補助等等，以及一年一度的國家文藝獎遴選與頒獎。2003 年，國藝會啟動多項專案，包括「表演藝術追求卓越專案－表演藝術製作發表補助計畫」、「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」、「藝教於樂專案」，隔年又啟動「長篇小說創作發表專案補助計畫」、「表演藝術精華再現專案」、「行銷平台」、「科技藝術創作發表專案補助計畫」、「視覺藝術策展專案補助計畫」等等。

就策略面而言，國藝會此舉顯然希望以主動企畫執行與行銷推廣角色，對藝術生態產生更積極影響。從類別來看，國藝會也針對各常態項目不足內容或缺憾，予以填補，比如「表演藝術追求卓越專案」，從限定名額、提高補助金額、兩年製作期的規範，可以看出國藝會希望針對體質較健全、具有穩定創作實力的團體，給予較充裕的經費支援，鼓勵團體提出較長期製作計畫，在經費一定保證之下，生產出更優質創作，以提升國人創作與製作質量。

但這些專案的緣起背景為何？其實牽涉的是經費與生態兩個面向。就表演藝術領域來看，眾所周知，即使到了今天，表演藝術團隊能爭取到的補助額度，多數僅占預估成本的 20-30%，對製作成本來說，根本不孚所需，而票房收入亦不足弭平支出。幾無票房與成本壓力的，多屬能提出預算保證且擁有自製經費的自製節目單位，如兩廳院、城市舞台。（以及近年來亦大力企畫國人創作的台北藝術節）「表演藝術追求卓越專案」設計的目的，不無填補此經費落差的美意。但另一個更實質的原因則是，從 2000 年開始，國藝會的母金孳息大幅減少，直接影響了可供分配的補助額度。

從網路蒐尋 2003 年前後政府文化預算概況，文建會預算於 2000 年達高峰，當年編列預算達 76.46 億（參考數據：1999 年文建會預算為 39.85 億），這個水準基本維持至 2008 年政黨輪替前（例如，2003 年編列 51.23 億，但追加至 71.6 億；2008 年編列 76 億）。政黨輪替後，文建會預算再次攀升，2009 年 75.35 億元，2010 年 86.6 億元，2011 年 113.1 億元（含建國百年一次性預算 17.88 億元），到目前升格文化部 2013 年預算為 161 億元。這些經驗告訴我們，政黨輪替有利人民

百姓，因為競爭、吸取選票，政黨總是必須釋出一些利多才能杜悠悠之口。

同一時間國藝會的資源也於2000年之後產生一些變化，60億母金於2003年到位，但同時，受1997年金融風暴影響，利率水準下降，國藝會從母金孳息所得的可用經費卻一再短缺，2002年補助經費縮減為8,000萬元，許多項目補助金額下降達1/3，隨著團隊數增加，患寡又患不均情況更形嚴重。2003年，接手擔任國藝會董事長的林曼麗發揮人脈，推動藝企合作，拉攏企業界加入國藝會，開始推出上述多項專案；隨後兩任董事長也積極為孳息不足解套，並繼續增加專案數量。截至目前為止，國藝會孳息金額仍未回升，自籌母金也未到位，但企業界贊助的專案已成常態，成為掖助常態補助金額不足的解套方式之一。（雖然還未達冠名權的高額作為）

誠然，危機就是轉機，2003年起的專案企劃帶動國藝會開拓資金活路。相同的例子還有，2008年起文建會大幅爭取預算調升，提出扶植團隊升級制、活化地方文化中心、媒合空間等，或也是得幸於政黨輪替後執政者思變以求表現，短期必然出現的活化現象。

回到生態面。卓越專案既然願意提高額度，又希望與常態補助區隔，因此設計了兩年以上製作期的中長期計畫，這也是鼓勵團隊提前規畫，並且在確認較大金額的情形下，能放手全力創作。國藝會的立意是好的，但從第一屆名單來看，洋洋灑灑14團名單，多數均承接各團已定創作脈絡，並無太令人意外的驚喜，顯然剛起步之時，專案與常態補助差別只在補助金額多寡，關於「追求卓越」的認定，空有美意，卻未產生效應。

這種「一個卓越，各自解釋」的情況，到了二、三屆才有轉變。第一屆（2003-2006）入選團隊包括1980年代成立的表坊、朱宗慶打擊樂團、舞蹈空間、優人劇團、舞鈴，1990年代成立的金枝演社、創作社、唐美雲歌仔戲、十方樂集，21世紀初成立的外表坊、台南人、如果，以及老字號的亦宛然；第二屆（2006-2009）除了優人劇團之外，已全數為1990年代團體取代；第三屆（2009-2011）新增21世紀初登場的翬、RS傳唱，以及從歌仔戲製作專案崛起的外台歌仔戲班秀琴；迄今第四屆，稻草人、創作社、黑眼睛、樂興之時，已經都是新舊世紀之交誕生的中小型團隊。因此，此專案第一個明顯的效應是，隨著獲選團隊「團齡」逐年下降的現象，補助金額刺激了中青代團隊「轉大人」的效應已經產生。

中青代團隊出線當然與評審共識有關。就資源分配來看，資深大團獲有扶植團隊高額補助，市場接受度高，遴選委員可能傾向毋須錦上添花；但另一個原因是不是跟團隊提出的企畫案內容，如今已不得而知。總之，在競爭之後，年輕、中小型劇場規模團隊勝出。從金額來看，卓越專案每案獲補助額度，第一屆70-100

萬元，第二屆 80-200 萬元，第三屆 150-250 萬元，第四屆 200-420 萬元，金額不僅遠高於常態補助，甚至已直追官方委辦的製作規模。這不僅有利團隊製作較大規模的創意創作，也激勵團隊挑戰、嘗試提升製作難度的企圖，比如第二屆稻草人《月亮上的人—安徒生》首次與團外的青年編舞家周書毅合作，這後來形成了稻草人近年編創方向之一；金枝演社《山海經》挑戰神話經典與戶外環境劇場，看過此戲的觀眾應該都對其製作規模印象深刻，這大概也是促成金枝與淡水合作《西仔反》的肇因；采風樂坊器樂劇場第二部《西遊記》，找來李小平導演，讓人耳目一新。（李小平導演後來接了很多音樂劇場的案子不知跟此案是否有關）第三屆翳《繼承者》、秀琴《歌仔新調--安平追想曲》、金枝《黃金海賊王》在座應該都還記憶猶新，無一不是大型製作，無一不超越各團歷年規模，邁向「卓越」。

卓越效應不僅可從作品檢驗，也可從團隊體質來後驗。以後見之明來看，第一屆金枝演社提出《浮浪貢》首部曲，試探台語歌舞劇，首演於紅樓，第二屆因應創團十五周年提出《山海經》戶外劇場，獲 200 萬最高額度補助（2008 年首演），接著就進入了國家劇院（《大國民進行曲》2010 年首演），名副其實「轉大人」。經營劇團與影視工作兩頭忙的唐美雲歌仔戲團，第一屆提出《人間盜》直取國家劇院，一役即攻下山頭，後來四年成為國家劇院戲曲節目邀演共製唯一對象，讓許多團隊羨慕又欽佩。莎妹們的《李小龍的阿砸一聲》雖被兩廳院奪愛，但這只證明莎妹或王嘉明早非池中之龍，在《李》劇之前，2008 年《膚色時光》已成功將莎妹品牌化、明星化，王嘉明的台灣記年史多部曲計畫因而更受矚目。

但也有反作用力效應。翳舞團 2011 年的《繼承者》採跨國合作超大規模，在華山廠房空間裡，光是聲音與裝置的布置就所費驚人；但票房無法打平，對翳的營運造成不小影響。秀琴《安平追想曲》預算規模超過團隊預期，讓平日只靠外台演出營生的團隊備感壓力，製作方向對團隊也未產生轉型效應。

製作升級，票房壓力升級，是否也形成了「追求卓越」的迴圈魔咒？團隊經營規模是否需相應成長？是否針對中長期製作條件調整經營步驟與方針？團隊能否保證較充裕的製作期，作品成熟度提升？上述提問，答案不一而足。作品完成度繫於創作者與製作群合作，評價可待公評；經營與行銷的刺激，對團隊卻不見得百分之百利多，究其因，仍在市場。作品規模大，投資成本提高，即使國藝會提出專案補助，市場風險、票房壓力仍在，甚且更高，但台灣市場卻是有限與侷限的。在歷屆獲選團隊中，不再提出大型製作計畫的團隊所在多有，極端例子如優人劇團，不堪長期創作與經營壓力，選擇退出政府扶植行列，也可視為表演藝術懸盪於創作與市場天平，處境難為的例證。

整體來看，已執行長達 10 年的「表演藝術追求卓越專案」，未來將繼續追求什麼「卓越」標的呢？是追求好品牌的好作品？還是小品牌的大作品？「卓越」的比

較對象是什麼？是自我超越，還是領先群雄？

檢討焦點或可聚焦於「表演藝術追求卓越專案」如何與國內現有各項補助區隔，同時，反省生態發展的演變，調整補助方針。目前，文化部團隊扶植計畫金額已增至3億元（品牌團隊1億+分級團隊2億），各縣市文化局、藝術節風起雲湧，兩廳院自製邀演、台北藝術節都有穩定委製策略，未來加上台北藝術中心、衛武營藝術中心完工啟動，團隊可發揮「製作」與「展演」的舞台多而廣，（還有民間單位如廣藝基金會的投入，數位科技方面的資源等等）任何團隊想完成創作欲望都不是難事，國藝會的獨特性以及必要性因此有必要繼續思考釐清。

近日大家應該都看到網路鄉民整理的2014年可期待戲劇演出表，開宗名義就說，兩大劇團表坊、屏風幾乎已退出台灣市場，接下來綠光、台南人、人力飛行、創作…被歸納為中劇場。大中小劇場的認定似乎仍停留在上個世紀，難道莎妹們、台南人近年開出的市場紅盤還不算大劇場？綠光「人間條件」系列依舊不能取代表坊「相聲」系列、屏風「風屏」系列？這是既定印象作祟，還是市場結構的改變，昔日光景已一去不復返？

我相信，市場結構改變是很重要因素，觀眾—品牌印象的形成更與傳播效應關連，昔日大眾媒體的形塑力與今天網絡分散、分眾化社會的整合不可同日而語。昔日劇場工作者藉劇場與觀眾溝通的手法、目的，跟今天更嫻熟於各種技術層面，擁有更多專業素養的中青代創作好手，與觀眾對話的方向與內容，是否不同？就目前來看，劇場被納為文化商品之一，劇場不得不向市場靠攏的傾向愈發難以突圍。市場，並不意味著品味必定通俗或藝術成分低，相反地，藝術技法上的成熟開拓了市場受眾層面，整體而言吸引了更多觀眾走入劇場，為大眾謀了不少福利。但文化商品日新月異，只要是商品就必須向大眾市場靠攏，這似乎不是藝術工作者首要謹記的生存原則；藝術如果只停留於描摹人生，複製人生的喜怒哀樂，也與影視娛樂並無多大區別，其再現能力也不能超越新媒介。那麼劇場還能表現什麼？存在的特質是什麼？我仍認為劇場很重要的特質在「溝通」，因為，劇場是面對面的藝術，直接接觸，彼時的經驗與溝通無從複製。在這密集的幾小時內，你想聽到真話還是謊話？想「看見」什麼，還是只是過了一段時間？我們都強調劇場是分享，是對話，因此，說什麼話很重要，當然，怎麼說，說了什麼，也取決於創作者，這是選擇的自由，但作為觀眾，走進劇場的必要性，我們（觀眾）也有選擇權。

（我並非在說教）過去，「卓越專案」多少予人大製作的既成印象，但事實證明，過多的業績導向並無益於創新及創造，可能還會讓團隊疲於奔命，效果曇花一現。今年選出的四個個案，其中兩個顯示了不同思考方向，樂興之時提出以培訓為核心的巴洛克音樂計畫，不以一次性展演為目標，黑眼睛跨劇團提出聯展計畫，以

策展概念將資源分配三個團體，鋪造一個創意與發表平台，豐富創意內容。今年四個人選企畫分別獲得 200-420 萬元高額補助，額度已直追官方委託製作經費水準，未來，這個額度應該不會降低，這筆不小的額度如能由團隊善加運用，自由發揮創意，也許在許許多多官方主導的創意計畫之外，我們可以看見更多的民間自由創意。

接下來談「新人新視野」。「新人新視野專案」起於 2008 年，旨在發掘新世代人才，鋪造創作與市場銜接的橋梁，目的與卓越專案一部分雷同，都是填補空缺，藉徵集人才灌注創作源頭，希望台灣的表演藝術不致生成「斷層」。

「斷層說」大約起於新舊世紀之交。2003 年民生報有篇報導標題為「表演藝術人才斷層」，指出三十五歲以下的戲劇或舞蹈創作者屈指可數，報導提到「雲門舞集非正式調查…」，並提到國藝會林曼麗董事長針對人才斷層問題準備「推動專案，協助三十歲以下的工作者有機會創作與發表…」。

從雲門舞集拋出的議題，顯示了藝文圈一直不願面對的「下一個林懷民」的隱性焦慮正式浮上檯面。

接下來更全面性的醞酵，始於表演藝術聯盟於 2005 年舉辦的年度文化論壇，以「由台灣表演藝術創作力斷層檢視台灣藝術與生態環境」為題，邀集創作者、評論、教育者、公部門，分四場四個面向，全面檢視人才斷層問題。這次論壇動作相當大，座談內容可於網路蒐尋閱讀，有沒有引起迴響暫且不論，但有趣的是，這個議題還引逗了一個反命題：何謂斷層？有人才斷層嗎？會上創作者鴻鴻、評論者陳正熙，以及容淑華等多位教育者多持反對意見，認為人才就在那裡，藝術科系畢業生愈來愈多並沒有減少，學生於學校內的創作表現更不輸五十歲以上的前輩；因此，問題在環境與結構，包括缺少發表管道、補助機制互為因果、難以被看見（觀眾飽和、缺乏論述、媒體減少並且不感興趣）等等。

2007 年，國藝會辦了「表演藝術創作論壇」，回顧 2006-2007 國人戲劇（曲）、音樂、舞蹈創作，試圖以評論方式，回顧表演藝術近年創作表現，深化人才／創作力斷層或開創性的問題。（這次論壇內容亦可以於網路上蒐尋閱讀）2010 年 PAR 表演藝術雜誌也以「尋找大師接班人」作為回顧廿一世紀前十年的焦點議題。

人才到底有沒有斷層？來到 2013 年的今天，應該可以直接回答了。（我的答案是…）或者這麼說，台灣現當代表表演藝術從 1970 年代展開，執牛耳者是 1940-50 年代戰後出生的第一代，他們於 70 年代開拓，而後成為舞台核心注目焦點，整整跨越兩個世紀直到今天。1960 至 1970 年代出生的二、三代，夾於戒嚴解嚴兩個極端社會狀況之間，五年級生 80 年代展開創作，衝撞體制是他們集體面貌裡的最大特色，但面對不完備的生態環境，存續率不高（最低）；1970 年代出生的

六年級生，於 1990 年代投入創作，環境已漸趨完備（國藝會已運作），大小眾市場雖定位有別，政府與民間提供的資源足以讓團隊衝鋒陷陣，造成 1990 年代冒出的團體為數最多，包括中生代藝術家亦投入組團行列，美學語言亦於這個年代產生變化，跨文化、跨界、符號性、儀式性成為顯學。接著就到了 1980 年代七年級生，也就是我們今天在舞台上看見最大一群新生代，他們於各式各樣展演場所、各個藝術節，以各種獨立、聯合、團體方式，端出讓人應接不暇的作品。應該這麼說，十年前產官學所尋找的「三十五歲以下」的新人，正是現今四十歲至三十歲，創作力最旺盛的一群中青代，當年的隱而不彰，今天環境整備豐富，個個大顯身手。只是，處於新富與新貧崛起的 21 世紀全球性泛濫成災的消費世代，六、七年級生的生產動力強，市場也有旺盛需求，但如何創造自己的舞台，要不要就業、如何就業，是必須面對的社會關卡。無論如何，人數眾多、能見度高，是當前生態與前世代最大的不同，源源不絕的學校生產供應，社會環境的接納與共識，使得表演藝術的階級門檻降低，社會氛圍與心理狀態的改變，讓新世代採取不同語言與社會大眾進行溝通。

劇評人于善祿在前述國藝會「表演藝術創作論壇」發表的文章指出，現當代表演藝術四十年前面對了「劇場現代性焦慮」，二十年前面對了「劇場批判性焦慮」，如今面對的是已然轉化的「劇場消費性焦慮」。這焦慮不分世代差異，不分傳統或當代表演類型；消費，也不盡然是負面指涉。或者應該說，表演藝術已經被容納於某種制式的生產結構，也就是「文化消費」的商品概念與模式，這不僅是市場態度，也是國家政策施政作為的內在意識型態——當文化成為國家績效指標，文化成為國家服務與治理對象之後，文化「商品化」、「政治化」的現象已是無可轄免難題。（前述卓越專案已經提到這些問題）。

「新人新視野」的結構因素是，創作者進入政府補助、遴選機制，必須面對評選辦法、評選委員、創作顧問、演出考核等過程。（也包括我今天的報告，必須被檢討）這些新人是被挑選的，如何被挑選？在「新人新視野」之前是什麼，學校？藝穗節？街頭？他們是如何被事先看見？評選委員根據企畫書、學校背景，或者…來遴選？由於「新人新視野」的補助對象限定「畢業五年內之表演藝術創作青年」，卻沒有載明「不限表演藝術相關科系」，從 2008 年迄今六年內，參與發表的 36 位青年，無一例外都具有國內外專業科系背景，這也就隱然形成銜接政府的教育投資與市場就業的橋梁的設計目的。（事實上，國藝會真的擔任了保母、監工、行銷人員角色）就政府角色來看，提供年輕人就業管道，創造市場效應，建制出對國人有利的運作機制，是必要的工作，各行各業都可提出相對需求；只是，表演藝術科系有必要如此加以保護？或者，補助對象可不可以開放更多社會大眾，只要限定是「新人」，不限畢業資格、年齡、業別，是不是可以產生更多不同結果？（腦海浮現「海選」兩字…）

當然，任何一項制度不可能盡善盡美，也不可能包羅萬象，如果「新人新視野」決定限定為學校與社會架接橋梁，限定畢業生才有資格，這也是其特性之一。接下去要問的只有，非學校科系的新人，是否同樣得到相同補助與提攜——因為這涉及國家創作力的全面關照，要多方挖掘人才，而非僅侷限於學校科系。目前來看，國藝會常態補助競爭激烈，文化部剛設立的「《我的第一個舞台》—藝術新秀創作發表補助計畫」2013 年編列 1300 萬元，每人最高 30 萬，但必須與文學、表演、音樂、視覺、動漫、影視媒體一齊競爭；相對之下，「新人新視野」過去每案 12-15 萬元（今年因含二場巡演，提高補助至 37-45 萬元），補助金額高，競爭對手相對有限，的確是畢業生優質選項之一。

從過去六屆入選創作人與作品來看，創作者多數均未成團，個人特質因而成為「新人新視野」展現的最強烈特質，也是最可貴的收穫。從學校背景來看，台北藝術大學占了二分之一以上，北部（台北）學校更占了九成以上，這說明什麼？以創作為主教學目標的台北藝術大學成為台灣最主要的人才供應庫，並不意外，但其它學府以及台北以外地區，究竟是缺乏實力，還是消息管道不靈通，亦或者是遴選標準的某種美學取向，決定了「中心觀點」？亦或者，目前的戲劇、舞蹈、音樂分類過於僵化，無法涵蓋更多表演型態的可能，也侷限了表演的定義與開創展演的可能？我相信，愈深入思考「新人」、「新視野」的定義，不論國藝會、評選委員、參與投案的創作人，都會產生更多提問與好奇。目前，「新人新視野」給予外界的形象並非是競爭型的擂台賽，而是輔導型的展演，因為，透過遴選已確保了一定品質與形象，國藝會的角色與其說是遴選，倒不如說是對大眾行銷、推介具有潛力的優質創作者。

從六年的成果來看，九成以上的入選者是 1980 年次的七年級生，最年輕的創作者 25 歲，其餘多在三十五歲以下。這完全回答了 2003 年「人才斷層」的焦慮。從作品呈現內容來看，舞蹈創作人多發抒個人思緒，這與舞蹈的抽象性特質有關；戲劇創作者關照了更多面向，個人成長、自我認同、社會議題、舊文本新詮…，與戲劇的寫實性特質相符；音樂則不約而同都選擇了加入劇場元素，藉以豐富聽覺的舞台魅力。

一個明確的共同性是，創作者的技巧都相當成熟完備。台灣舞蹈教育成果在國際舞壇上有口皆碑，舞者身體技巧圓熟，表達能力也充滿人文特質。戲劇編導技巧亦不見生澀，更可見善用近來流行的多媒體、符號學、本土題材。音樂我只觀賞了今年的洪于雯，雖然劇場手法有點畫蛇添足，但洪于雯的擊樂演奏技巧與作曲能力令人刮目相看，不少音樂專業人士都給予相當好的評價。

獲選的新人們，如今都不是表演舞台上初生之犢，相反地，都擁有極佳的評價，成為許多團隊固定邀演對象、合作班底，乃至國外藝術節邀演人選。這再次說明，

「新人新視野」提供的不是海選的舞台，而是行銷與推介平台，藉著此一專案提供的機會，已經可被視為新秀的創作者，累積再次面對公眾的經驗，公眾也得以認識新人擁有的獨立特質。

跟卓越專案一樣，「新人新視野」也必須面對與其它資源區隔與界定的問題。同時，過了六年之後，我們還有多少待發掘的新人，是取之不盡嗎？還是會再出現另一次老面孔輪迴？是不是我們要離開台北，刻意拉開台北觀點與距離，尋找更多不被目前補助辦法侷限的隱藏人口？並且，鼓勵更多跨領域、跨類型的創作者，投入這個「新視野」的未來性的舞台。