

行政院國家科學委員會專題研究計畫 期末報告

台灣戲曲小劇場的實驗與跨越--以 21 世紀京崑作品為對象

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 101-2410-H-004-188-
執行期間：101 年 08 月 01 日至 102 年 07 月 31 日
執行單位：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：侯雲舒

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：呂佳蓉
碩士班研究生-兼任助理人員：劉欣韋

公開資訊：本計畫涉及專利或其他智慧財產權，2 年後可公開查詢

中華民國 102 年 10 月 31 日

中文摘要： 台灣戲曲小劇場的實驗與跨越(I)—以 21 世紀京崑作品為對象

本計畫針對本世紀初台灣戲曲創作所開展的新路徑—「戲曲小劇場」為研究分析及資料保存之對象，以「戲曲小劇場」為名之相關作品於上世紀末即現身於中國大陸，且興起之後立即獲得諸多戲曲劇種的投入並進行創作實驗，舉凡京劇、崑曲、越劇、豫劇、川劇、梨園戲、歌仔戲等，都不乏優秀作品的產出。反觀台灣之戲曲創作市場，「戲曲小劇場」的初起，應始自 2003 年《王有道休妻》於國際讀劇節的發表。此後京劇、崑曲、豫劇、歌仔戲、南管等都有相應的作品陸續產生。如果由 2004 年《王有道休妻》在國光劇場的首演起算，台灣「戲曲小劇場」之發展已歷八年，在此期間，業已累積不少頗具實驗及探索性質的新作，不論公營劇團，或是由民間對於戲曲志同道合所組成的私人劇團，都注入了大量的人力，致力開展此一戲曲新路徑。

本計畫即以這些規模大小不同的劇團所展演的「戲曲小劇場」作品為材料，針對其創作成果做出全面性的收集整理，加以保存分析及歸納，並搭配實際對各劇團創作者，如策演人、導演、編劇、演員、舞台設計等，進行創作理念的訪探記錄，希望能全面呈現此期間台灣戲曲甚或是戲劇工作者在「戲曲小劇場」的創作理路中所開展或者是丟失的種種面向。並且進一步觀察在既植基於「戲曲」的土壤中，卻又以「小劇場」之實驗性、顛覆性、突破格式為手段，有別於傳統甚或是扣問傳統的纛旗引領下，台灣「戲曲小劇場」在題材上、文本抉取上、表現手法上、表演範式上乃至於審美旨趣上，所取得之成果。本計畫初步針對京劇及崑劇作品及劇團為首批研究及記錄的對象，由於本計畫之重點在於「全面性」，因此舉凡本計畫時間斷限內，凡以「戲曲小劇場」為創作主要訴求的劇團及展演作品，均列為研究及記錄的對象，以期能完整並即時保存台灣「戲曲小劇場」在這段時間的發展軌跡，歸納目前創作及發展的特色及路徑，並為之留下詳實的第一手記錄資料。

中文關鍵詞： 戲曲，小劇場，戲曲小劇場，京劇，崑劇，實驗

英文摘要： Taiwan Xi Qu little theater experiment and spanning (I) - take the 21st century Peking Opera and Kun Opera work as the object

This project expect the new way which created at the

beginning of the century in view of Taiwan Xi Qu develops - ' the Xi Qu little theater' for the research analysis and the data storage object, take ' the Xi Qu little theater' as the name the related work already on century 's end was this present existence in mainland China, and after emerging, obtained many kinds of Xi Qu immediately the investment and carries on the creation experiment, many outstanding works produces. Reviews Xi Qu of the Taiwan to create the market, ' Xi Qu little theater' at the beginning, should start from 2003 ' Wang you dao Renounces he 's wife ' in international reads the play festival the publication. Hereafter the Peking opera, the Kun opera, the Henan opera, the Gezai opera, Nanyue and so on have the corresponding work to produce one after another.

This project is base on performs by these scale size different theatrical troupe the work is a material, expected that makes the integrity in view of its creation achievement collection reorganization, preserves analyzes and induces, and matches actual to various theatrical troupes creator, like the director, the screenwriter, the actor, the stage design and so on, carries on the creation idea to visit searches the record, hoped can present this period Taiwan Xi Qu even is comprehensively the play worker in ' the Xi Qu little theater' in the creation principle road develops or is loss all sorts faces.

Although develops time so far only then eight years, but accumulates work actually by many, indicates various kinds of Xi Qu worker to this new way strong interest, therefore, this project expect to aim at the first Peking opera and the Kun opera work and the theatrical troupe for the first batch research and the record object, because key point of this project lies in ' the integrity' , every take ' the Xi Qu little theater' as the creation main demand 's theatrical troupe and the performance work, lists as the research and the record object, can complete and preserves Taiwan immediately by the time ' the Xi Qu

little theater' in this period of time development path, the induction present creation and the development characteristic and the way, and stays behind detailed for it first records personally records the material.

英文關鍵詞： Xi Qu, little theater, Xi Qu little theater, Peking opera, Kun opera, experiment.

台灣戲曲小劇場的實驗與跨越--以 21 世紀京崑作品為對象結案報告

一、前言及研究目的：

「戲曲小劇場」約起於十年前（2000 年），以北京京劇院的《馬前潑水》為開山之作。由於「小劇場」一向被視為現代劇場的專利，即便中國自戲曲改革以來，「戲曲」與「話劇」的結合所在多有，但「小劇場」所象徵或標榜的實驗、前衛性質，與傳統戲曲講究唱唸作打、程式規範的保守，仍有極大的落差。故此，當傳統戲曲跨入「小劇場」的領域，可以說是一次「跨界」的嘗試，一時之間蔚為話題。戲曲界主動突破，走進一個看似扞格的創作領域，在噱頭之外，成功的引發思考：戲曲的本質是什麼？這些實驗性強烈的作品，是否符合戲曲審美的高程式化標準，又能否開發更多元的審美角度？「戲曲小劇場」究竟是「戲曲」還是「小劇場」？或者有成為新戲曲型態的可能性？

「小劇場」一詞原以空間意涵為主，從安托萬首先在小型的非正規場地演出開始，「展演場所」一直都是不可避開的關鍵，然而「小劇場」又不只是一個演出場地的名詞，尚且包括了反主流、非營利、具實驗性、業餘者等特質，這些都伴隨著空間的轉換，與商業劇場對應。反觀臺灣，1960 年代的小劇場運動只是以空間及組織形式的「小」為訴求，積極成立小型戲劇社團，目的在推廣戲劇落實民間，與「實驗」、「反叛」無甚關聯。到了 1980 年，在歐、日、美的戲劇思潮影響下，開始有了「實驗劇場」，但當時並不強調「小劇場」，只著眼在藝術上的實驗性。直到 1984 年前後，許多劇團陸續在地下室、公寓等非正規、小規模的場所演出，「小劇場」之稱才逐漸流行，而隨之出現的衍生意義不只是空間上的「小」，還包括劇團組織的「小」及作品規模的「小」，而這些劇團所承襲的實驗與前衛性也並未拋卻，因此臺灣的「小劇場」便逐漸與所謂「實驗劇場」(experimental theatre)¹難以分割。總的來說，臺灣小劇場長久以來展現的特質如下：1. 空間上打破傳統舞台觀念的劇場。2. 經濟上獨立主流資源之外的劇場。3. 美學上不斷實踐，突進的劇場。4. 議題上不斷開發、探觸的劇場。

前兩點在現今已並非絕對標準，後兩者被視為「小劇場」更重要的標誌。²亦即實驗性、反主流等「小劇場」與生俱來的基本特性，已成為現在判定「小劇場」的主要標準之一，而能夠突破一般大劇場的鏡框式舞臺，則是「小劇場」最易被識別的一項特徵。

現今所稱臺灣的「小劇場」，多是從戲劇的「二度西潮」³後起算，也就是 1980 年代以來，憑藉實驗劇展興起的具有實驗性質的戲劇創作。1980 年代的小劇場之所以興盛，一方面與劇場工作者的自覺，及受歐美、日本前衛劇場的影響有關，另一方面也與社會思潮、時代背景緊密相連：相對富裕的生活、浮上檯面的文化認同與社會問題、政治運動興起等，促使年輕人投入小劇場，為自己發聲，社會運動伴隨著小劇場的「顛覆」與「反體制」，使得小劇場染上了濃厚的「抗議」色彩。鍾明德等人將小劇場運動劃分以「實驗與創新並重」、「在古典的框裡裝進現代意識」為論述的「實驗劇場」時期（1980-1985），以及與「前衛」、「反對文化」、「顛覆」、「體制外」、「政治劇場」、「後現代主義」等名詞聯結的「前衛劇場」時期（1986-1989），強調其在政治及美學的取向上都有明顯的斷層。但是，在這一層意義下，也有論者認為，前衛劇場的顛覆性才是真正的小劇場，而被劃入小劇場之列的實驗劇場，基本上仍是體制化的表演藝術。

了解「小劇場」的本質之後，再來檢視「戲曲小劇場」一詞，將更為明晰，首先必須釐清的便是「實

¹ 廣義上來說，任何反傳統、除舊革新的新興劇場皆可稱為「實驗劇場」，論者一般認為專指興起於 1950 年代末、大行於 1970、80 年代的「另一種」劇場 (Alternative theatre)。見曹小容，《實驗劇場》(台北：揚智，1998 年)，頁 7-8。

² 鴻鴻，《小劇場定位與體制的齟齬》，《文化視窗》第 29 期，頁 15。

³ 馬森將五四運動後引進西方「寫實劇場」來改良京劇，稱為第一度西潮；而 1980 年代產生當代的中國現代劇，是在歐美當代劇場的影響下形成的，則為第二度西潮。見馬森，《中國現代戲劇的兩度西潮》(台北：聯合文學，2006 年)，頁 19-22。

驗戲曲」與「小劇場戲曲」名稱上的範圍界定。雖然「實驗劇場」與「小劇場」不能完全劃上等號，但其中千絲萬縷的關係卻無法忽視。小劇場作為一個空間，理應可以上演各種戲劇類型，「實驗性」是它最鮮明的特質，但反過來說，「實驗性」並不能包含「小劇場」的空間概念，實驗戲劇可以在街道、廣場上進行，也可以在大劇場進行實驗，而所謂的「小劇場」，則顯然是小型的室內上演，並且僅有少數觀眾的戲劇。⁴當臺灣戲曲工作者開始跨入「小劇場」創作，首先突破的便是「空間」的限制，選擇在「皇冠小劇場」、「國家戲劇院實驗劇場」或敦南誠品藝文空間推出迥異於傳統的戲曲展演，無論其演出內涵為何，這樣「出走」的舉動，已然宣示與主流戲曲在演出空間上做切割，走進「小型」而承載著「實驗」精神的場地，正是戲曲工作者踏出「反叛」或「悖離」的第一步。

部份戲曲小劇場工作者挪用「實驗劇場」一詞，以「實驗戲曲」自稱，亦有評論者認為「實驗戲曲」較能彰顯此類創作的核心價值，然而戲曲初步嘗試背對主流論述，投入實驗創新，其突破的幅度、反叛的姿態，要與已在臺灣話劇界累積許多經驗的「實驗劇場」等量齊觀，恐怕尚有段距離；且綜觀2003年至今臺灣的戲曲小劇場發展，除了《王有道休妻》在中型的「國光劇場」演出，其餘演出皆選在觀眾席三百人，甚至一百人以下的小型劇場，這意味著「空間」概念對這些作品選擇展演場域的重要性，也帶出了「實驗」以外更複雜的原因。王安祈認為「小劇場」其實是一種策略，其實驗精神可以允許嘗試多元手法，⁵那麼若從另個角度解讀，則亦可相信是「小劇場」的特殊空間與象徵意涵釋放了戲曲嚴謹的規範，而「實驗」一詞雖能點出其突破、創新的本質，但稍嫌簡化了。因此計畫申請人認為，以「小劇場」來涵括「實驗性」與「空間性」，既能顧及戲曲創新者欲藉著特殊場地來刺激創作、擺脫束縛、減輕票房壓力的潛在動機，也能同時昭示這些製作「實驗」的企圖心，「戲曲小劇場」一詞，足可代言。至於中國大陸常以「小劇場戲曲」稱之，竊以為是以「小劇場」為一種形容，將之視為「戲曲」演出的其中一種方式，此也許與中國的劇場環境多以官方劇院為主有關，其「小劇場戲曲」的演出，往往只是專業戲曲劇團的其中一個劇目，但臺灣卻有專力經營「戲曲小劇場」的民間團體，甚至未必將「戲曲」與「小劇場」視為異質結合，而是從「小劇場」的創作手法、觀點進入、解構或重構戲曲，他們走的是完全不同於魏明倫、李六乙的思維方向，是在肯定古人劇作與古典藝術之美的同時，以新美學與舊傳統對話，試圖藉由新元素或新表演語彙的加入，包容更豐富、更活潑的內涵，表現當代創作精神。⁶故計畫申請人欲以「戲曲小劇場」名之，應較能涵蓋臺灣獨特的創作環境。

2003年上海崑劇團的《傷逝》九月在「台北戲棚」演出，成為第一個在臺灣上演的戲曲小劇場作品。同年底第一屆台灣國際讀劇節，王安祈推出《王有道休妻》，並於隔年國光劇場「三小系列」公演，號稱「京劇小劇場」；2004年同一時間，戴君芳、楊汗如等人合作的崑曲小劇場《柳·夢·梅》，亦在皇冠主辦的「十全十·美女節」初試啼聲；11月又有國光豫劇隊，在新點子劇展搬演《試妻！弑妻！》聲音劇場。《傷逝》來台，可說是為臺灣「戲曲小劇場」的起跑鳴槍，此後各種面相的突破、實驗紛然並呈，開出一條臺灣戲曲的新路線，短短數年間產生豐富多樣的作品。

而回溯上世紀台灣戲曲的發展軌跡，「突破傳統」是臺灣的戲曲工作者自1970年代以來便不斷努力的目標，1979年成立的「雅音小集」，將臺灣的傳統戲曲帶進現代劇場；1985年，「當代傳奇劇場」嘗試創新劇種，打破京劇規範；1990年代，本土化、跨文化、新編實驗，各種表現手法及主題內容，

⁴ 陳世雄，〈空間重構、文本新解和觀演互涉論小劇場藝術的若干特徵〉，《上海戲劇學院學報》第104期（2001年第6期），頁12-18。

⁵ 王安祈，〈「戲曲小劇場」的獨特性——從創作與觀賞經驗談起〉，頁109。

⁶ 林鶴宜，〈小劇場的精緻古典：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉，《從戲曲批評到理論建構》（台北：國家，2011年9月），頁194。

在軍中劇團合併重整的時刻，似乎也獲得了釋放，進而積極挖掘戲曲表演的多元可能。由於「戲曲現代化」不只是在舞臺藝術上結合燈光、音效技巧，還要求在內容上開拓新題材，讓傳統戲曲的思想內涵符合現代社會價值，以達真正的轉型，並吸引新的觀眾，這些由裡到外的改造嘗試，在進入 21 世紀時達到巔峰，戲曲劇場跨出了鏡框式舞台，展開一場對「傳統程式」以及「傳統思維」的破解、質疑與重構。

國光劇團藝術總監王安祈於《臺灣京劇五十年》⁷一書中曾提及：半世紀（2002 年出版）以來臺灣京劇的發展，可歸納出三條方向，一是遵循傳統，僅作小幅變動；二是結合現代劇場的元素，仍在京劇自身內部改造；三是以京劇為基本手段或重要元素，探索實驗，目標在開創新的表演體系，甚至新的戲劇類型。第二條方向的代表是「雅音小集」，郭小莊首度將現代劇場形式帶進戲曲舞台；第三條方向則直指「當代傳奇劇場」對創新戲曲形式的各種努力。臺灣的「戲曲小劇場」可說延續了此後兩條路線，在前人的基礎上，繼續開掘新的表現方式，並不斷回問戲曲的本質。在一連串探路、實驗的過程中，產生了以「實際劇場空間」換取「表演空間」的作法，「戲曲小劇場」似乎在各個非正規、沒有固定觀眾席、舞台狹小的空間中，展現了某種不問自明的質性。

然而，作為「戲曲」的外源名詞，「小劇場」在定義上本有其曖昧空間，「戲曲小劇場」的實質內涵因此更加游移不明確，遑論尚有「實驗戲曲」、「小劇場戲曲」之稱，即便如此，創作團體卻屢以此標榜，戲曲界將「小劇場」視為實驗的利器、質問傳統的新出口，王安祈指出：「提出『小劇場』其實是一種策略，規避京劇傳統的策略，京劇的歷史悠久，嚴謹的程序是豐厚的文化資產，但是如果想要開創一些新路，豐富的資源就有可能是沈重的包袱。『京劇小劇場』的嘗試，則可掙脫傳統，嘗試多元手法，並確定此劇顛覆的性格。」⁸在「規避傳統」訴求下，不同的作品，在「實驗」、「質問」、「重探」等等面向上，展現了哪些異同？

而對照今日臺灣現代劇場所操作下的「小劇場」，已逐漸與原先的政治訴求、社會運動脫勾，「戲曲小劇場」這種新型態的戲曲形式反而積極參與各大劇展活動，與其他「小劇場」作品同臺競美，這樣的展演形式對於臺灣「小劇場」的發展，是一種涵括在「劇場實驗」之下的藝術表現，或具有鬆動「小劇場」話語論述的影響力？儘管臺灣的觀眾、評論者、戲曲工作者對「戲曲小劇場」在臺灣戲曲界的位址及其核心價值，各有不同認知與定見，然而概括的想像通常來自個別的觀演經驗，或少數評論文章的解讀，若要更深入追索其內涵，恐怕還需要有一定廣度的橫向聯繫及比較，才能釐清這個新興表演型態的實質，了解「戲曲小劇場」「是什麼」？而這也是本計畫的重點之一。

部分創作者將「戲曲小劇場」視為一種貼近觀眾的形式，藉由較小的場地、較符合當代思維的老戲新詮，試圖開發戲曲的觀眾群；有的則立足於戲曲藝術本身的革新、對主流的反叛，在「小劇場」所代表的實驗性與戲曲傳統程式規範碰撞下，迸出特異的火花，為戲曲表演開拓更多元的面向。這些投入創作的公營或民間劇團，理念或有不同，但他們都藉由各個作品，逐漸建立起屬於自己的品牌特色，也創造了許多話題，在戲曲現代化的潮流中，這些團體無疑是走在最前端的。而各個劇團所獨具

⁷ 王安祈，《臺灣京劇五十年》台北：國立傳統藝術中心，2002 年。

⁸ 王安祈，〈「戲曲小劇場」的獨特性——從創作與觀賞經驗談起〉，頁 109。

的藝術特質、創作構想，是「戲曲小劇場」最吸引人之處，不同的劇作展現的論述方向，顯示了作品與創作者之間密不可分的關係。在欣賞演出的同時，觀眾對於諸多新奇的題材、手法，往往浮現出「怎麼想到的？」「怎樣設計出來的？」「為什麼要這麼做？」等問題，若要深入的理解作品脈絡，那麼針對各劇團及參與製作者展開創作企圖的梳理，是絕對必要的。本計畫即是採取雙線研究方式，亦即在對各劇團作品分析之外，將焦點置於創作者本身，藉著他們的現身說法，還原其創作歷程，一窺「戲曲小劇場」堂奧，並且從這些第一線導演、劇作者、演員的思考背景出發，期望能全面性解讀並思考台灣「戲曲小劇場」在當代戲曲發展中的可能定位與屬性。

由於臺灣小劇場演出往往不比商業劇場的演出，即使演出當下轟動一時，卻因資源有限，多數獨立劇團演出無法錄影出版，且其劇作規模較小，觀眾數量相對為少，能見度較低，影響力相對有限。「戲曲小劇場」雖蔚為風潮，但基於上述原因，加之出現時間晚，累積劇目有限，且各劇團的經費來源大多不穩定(除了公營劇團外)，能獨立運作的時間不一而足，相關投注於其中的研究亦不多，最多僅在演出後有零星評論披諸媒體，在種種條件的匱乏情況下，若不積極保存、彰顯這些寶貴的創作經驗，相關工作者的努力也許就此湮滅。本計畫期能透過深入考察各創作團體的實際展演活動，確實紀錄、整理他們創發的過程，留存下到目前為止台灣「戲曲小劇場」一線工作者的第一手資料，一方面引起此類論題的關注，也為往後研究者開闢題材；另一方面則希望無論在理念上或經驗傳承上，皆能留給有志於戲曲創新者一個參考的座標，讓「戲曲小劇場」在臺灣戲曲史記上不可抹滅的一筆。

由於作品數量不少，因此本期計畫先以京劇及崑劇作品為第一期研究及訪談範圍，計畫申請人欲將對「戲曲小劇場」具有創作自覺的劇團優先納入，衡量其表演形式是否與戲曲密切相關、能否清楚展現所欲保留的傳統劇種本質，又是否具有一定程度的實驗手法或創新思維。現就曾公開演出、以傳統戲曲為本、使用突破傳統框架的手法、並曾自我界定為「戲曲小劇場」的劇團或作品者，整理如下：

(一) 國立國光劇團：由軍中劇團合併整編而成，現隸屬文建會。2003年王安祈以《王有道休妻》的劇本參加了國際讀劇節，由陳美蘭、朱勝麗、楊汗如於紅樓演出，隔年便由國光劇團在國光劇場演出「京劇小劇場」版的《王有道休妻》。2006年則推出《青塚前的對話》，參與當年新點子劇展的演出。

(二) 1/2 Q劇場：以崑曲、裝置藝術為表演重心，主要成員有導演戴君芳、楊汗如、陳美蘭、施工忠昊等。2004年參加皇冠小劇場主辦的「十全十·美女節」，演出《柳·夢·梅》，往後幾乎年年都有新作品：2005年《情書》，2006年《戀戀南柯》、《小船幻想詩——為蒙娜麗莎而作》，2008年《半世英雄·李陵》，2009年《掘夢人》。

(三) 戲點子工作坊：2001年成立，編導張旭南，演員李光玉，主要以跨文化改編為創作策略，作品有《誰都有秘密》、《瑣事》、《女僕》。

(四) 京探號劇場：編導侯雲舒、演員黃兆欣。主張從人性角度出發重構傳統劇本。目前累積了三部作品：2007年《暗詭——疑心病患 CLUB》、2010年《墜落之前——罰子都》、2011年《思凡色空》。

全面性收羅屬於戲曲小劇場演出團體的一手資料是本研究的一大重點，他們的創作歷程及實踐的經驗，對於作品皆有極大影響，在直接觀看演出、分析作品之外，若能參照創作者本身的說法，將能使

研究更為深入，論述更為周全。為了更明晰本計畫之研究樣本範圍，茲將作品細目表列如下：

本計畫目前所採取的重要研究樣本作品一覽表：

年份	劇目	演出劇團	演出地點
2004	三小系列：《王有道休妻》	國光劇團	國光劇場
	2004 十全十·美女節：《柳·夢·梅》	西田社戲曲工作室	皇冠小劇場
2005	2005 新點子劇展：《情書》	西田社戲曲工作室	國家實驗劇場
	2005 新點子劇展：《誰都有秘密》	戲點子工作坊	國家實驗劇場
2006	2006 新點子劇展：《戀戀南柯》	1/2 Q 劇場	國家實驗劇場
	2006 誠品戲劇節：《小船幻想詩--為蒙娜麗莎而作》	1/2 Q 劇場	敦南誠品
	2006 新點子劇展：《青塚前的對話》	國光劇團	國家實驗劇場
2007	《暗詭—疑心病患 CLUB》	京探號劇場	皇冠小劇場
2008	2008 新點子劇展：《半世英雄·李陵》	1/2 Q 劇場	國家實驗劇場
	第 13 屆皇冠藝術節——《瑣事》	戲點子工作坊	皇冠小劇場
2009	2009 新點子劇展：《掘夢人》	1/2Q 劇場	國家實驗劇場
	《墜落之前——罰子都》(2010 在台中文英館)	京探號劇場	彰化南北管戲曲館
2010	華山藝術生活節—戲曲小劇場《女僕》	戲點子工作坊	華山藝文特區
2011	《思凡色空》	京探號劇場	363 小劇場

本計畫針對本世紀初台灣戲曲創作所開展的新路徑—「戲曲小劇場」為研究分析及資料保存之對象，以「戲曲小劇場」為名之相關作品於上世紀末即現身於中國大陸，且興起之後立即獲得諸多戲曲劇種的投入並進行創作實驗，舉凡京劇、崑曲、越劇、豫劇、川劇、梨園戲、歌仔戲等，都不乏優秀作品的產出。反觀台灣之戲曲創作市場，「戲曲小劇場」的初起，應始自 2003 年《王有道休妻》於國際讀劇節的發表。此後京劇、崑曲、豫劇、歌仔戲、南管等都有相應的作品陸續產生。如果由 2004 年《王有道休妻》在國光劇場的首演起算，台灣「戲曲小劇場」之發展已歷八年，在此期間，業已累積不少頗具實驗及探索性質的新作，不論公營劇團，或是由民間對於戲曲志同道合所組成的私人劇團，都注入了大量的人力，致力開展此一戲曲新路徑。

本計畫即以這些規模大小不同的劇團所展演的「戲曲小劇場」作品為材料，期望針對其創作成果做出全面性的收集整理，加以保存分析及歸納，並搭配實際對各劇團創作者，如策演人、導演、編劇、演員、舞台設計等，進行創作理念的訪探記錄，希望能全面呈現此期間台灣戲曲甚或是戲劇工作者在「戲曲小劇場」的創作理路中所開展或者是丟失的種種面向。並且進一步觀察在既植基於「戲曲」的土壤中，卻又以「小劇場」之實驗性、顛覆性、突破格式為手段，有別於傳統甚或是扣問傳統的纛旗引領下，台灣「戲曲小劇場」在題材上、文本抉取上、表現手法上、表演範式上乃至於審美旨趣上，取得了哪些成果？或者反而是拋失了哪些本屬於戲曲的優良基因？雖然發展的時間到目前為止只有八年，但所累積的作品卻已不少，足見各劇種工作者對這條新路徑的濃厚興趣。因

此，本計畫擬先針對其中京劇及崑劇作品及劇團為首批研究及記錄的對象，至於豫劇、歌仔戲、南管或布袋戲等作品、將列於之後計畫的範圍中，主要為能細緻且精確的進行相關計畫工作。由於本計畫之重點在於「全面性」，因此舉凡本計畫時間斷限內，凡以「戲曲小劇場」為創作主要訴求的劇團及展演作品，均列為研究及記錄的對象，以期能完整並即時保存台灣「戲曲小劇場」在這段時間的發展軌跡，歸納目前創作及發展的特色及路徑，並為之留下詳實的第一手記錄資料。

本計畫研究主要研究目的有二：其一，即欲深入且全面探究八年來「戲曲小劇場」這種新戲曲樣式在臺灣的發展歷程、運作經驗、審美開展及藝術成績。其二，即時保存這些新戲曲樣式的創作訪談紀錄，包含導演理念、劇本創發動機、演員詮釋心得以及舞台技術操作實驗成效等，並為這些勇於挑戰的前行者留下資料加以整理並及時保存。因為這些敢於創新的創作者目前都還活躍於戲曲劇場中，為其即時保留創作紀錄，為極重要的史料保存工作，即使劇場朝生暮死，他們的努力不會隨著時間的淘洗而磨滅，而本計畫之重要性也在於此。

二、重要參考文獻探討：

本計畫之研究尚屬開創階段，且至今尚缺乏針對台灣戲曲小劇場領域的專著討論，僅有聚焦於單一劇目或單一團體作品的單篇論文及劇評文章，或附屬於戲曲、戲劇論述書中之一章或一節來綜合討論，以下所列為本論題範圍內具參考意義之重要文獻並加以簡要評述。

(一) 研究專書

王安祈《絳唇珠袖兩寂寞》一書載有《王有道休妻》與《青塚前的對話》兩個劇本，還收錄了劇作家的創作此兩種獨具開創性京劇小劇場之創作心得與相關的評論文章，是絕佳的第一手研究文本。而針對回顧臺灣戲劇環境及戲曲發展史方面，王安祈的《傳統戲曲的現代表現》、《當代戲曲》、《臺灣京劇五十年》等著作，為臺灣京劇史奠定完整的脈絡，其中言及戲曲小劇場的部份，更可窺見作為參與者本身的視角與評價。

蔡欣欣《臺灣戲曲景觀》一書，綜合前人論述，並加入其觀察經驗，整理了崑曲在臺灣的發展歷程。認為「戲曲小劇場」的產生是因為「僧多粥少的分配困境，演出成本的經費負荷，劇場藝術的突破實驗，以及觀眾群不同層面等考量下，各崑劇團也積極另闢蹊徑拓展演出場域。」⁹將焦點放在劇場形制的「小」，提出不同劇團選擇「小型劇場」的客觀原因，如「水磨曲集崑劇團」與「臺北崑劇團」進入紅樓是一種復古情調的再製，而「1/2Q 劇場」則是尋找實驗空間，因此在專論實驗崑劇的部份，亦認為崑曲結合「小劇場」是一種策略聯盟，目的無非是為了求新探索，超越自我，體現對於戲劇觀念、藝術精神及美學思維的追求，可作為戲曲小劇場的基本定義。¹⁰此外，本書亦納入「1/2Q 劇團」為「新世紀活躍於臺灣劇壇的崑曲團隊」¹¹之一，扼要的介紹了其創作主軸、主要成員等，使文章資料更趨完整。

劉慧芬為豫劇小劇場《劉青提的地獄》的編劇，在《原創與實踐：戲曲劇本創作新實踐》一書中，

⁹ 蔡欣欣，《臺灣戲曲景觀》（台北：國家。2011年1月），頁81。

¹⁰ 蔡欣欣，《臺灣戲曲景觀》，頁95。

¹¹ 蔡欣欣，《臺灣戲曲景觀》，頁83。

收錄了此劇本，提供創作的的第一手資料，並對戲曲小劇場做出自我定位，她認為傳統戲曲長期以來的發展歷程，大多從「大劇場」的思考角度出發，而小劇場藝術顛覆傳統、革命創新的性格基因，為戲曲提供了許多探索的可能性，它僅是一種自我反省的過程與開發新局的策略，作為戲曲現代化發展的最新趨勢，它毋需承擔傳承戲曲的重責大任，只需為了傳統戲曲的現代化生命，盡可能尋找新出口。¹²他以「固本開源」來定義當前的戲曲小劇場，或可理解是以戲曲傳統為本位，將「小劇場」視為探索新形式的途徑，反映了長年浸淫戲曲編劇者的觀察角度。

而林鶴宜所著之《臺灣戲劇史》清楚的整理了臺灣從1624年到1990年代的各類戲劇發展，所包內容廣泛、資料詳實，是了解臺灣戲劇環境的基礎書籍。

在戲劇歷史爬梳的部份，馬森《中國現代戲劇的兩度西潮》及鍾明德《臺灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》，提供了1960年代至1980年後臺灣小劇場運動的完整介紹；魏子雲《法國椅子中國席》記錄了臺灣第一個跨文化改編的京劇作品；《雲門舞話》、《颯舞》皆有關於雲門舞集早期創作中，融入戲曲元素的手法回顧；在《絕境萌芽》及其他有關「當代傳奇劇場」的著作中，可以追尋吳興國等人革新的路程。欲理清「戲曲小劇場」的來源，這些珍貴的參考資料實不可或缺。

由於本論題分析的需要，相關的舞臺藝術、戲曲美學等書籍，亦在參考範圍。黃在敏所著《戲曲導演藝術論》，詳細論述現代戲曲表演中，導演所扮演的角色、創作的手段、對舞台的處理、藝術性的創造等面相，藉由系統性的整理，賦予戲曲導演藝術理論基礎。由於「導演」是戲曲小劇場中的靈魂人物，此書所提供的戲曲導演原則、手法等，可作為本研究分析作品時的依據。另如石光生《現代劇場藝術》、張庚《戲曲藝術論》等均提供了相似之研究基礎。

較為特別的例子是段馨君所著《凝視臺灣當代劇場》，他將「1/2Q劇場」放在「女性主義劇場」中審視，與魏瑛娟等人並列，未將「戲曲小劇場」視為獨立文類，此或可視為來自戲劇界的角度，亦具參考價值。

（二）學位論文

政大中文所博士生林淑薰所撰之《臺灣新編京劇的主題、敘事技法與舞臺呈現之探討》將「戲曲小劇場」的作品納入「新編京劇」的範圍，在討論女性意識的主題內涵時嘗提及《王有道休妻》及《青塚前的對話》，分析舞臺呈現的部份亦曾提到「戲曲小劇場」的特殊空間性，並就舞臺設計、導演調度安排上進行藝術分析。是學位論文中唯一有直接提到「戲曲小劇場」的劇目，且將「小劇場」視為一種特殊的演出形式，但由於論文重點在於「新編京劇」，惜並未深入討論，但仍屬目前對「戲曲小劇場」具獨立概念之學位論文。

（三）單篇論文

王安祈身兼學者、戲曲觀眾與戲曲工作者的多重身份，於〈「戲曲小劇場」的獨特性——從創作與觀賞經驗談起〉一文中，從戲曲現代化的角度剖析其創作「戲曲小劇場」的經驗，以及觀看此新型戲曲的態度。首先釐清「戲曲小劇場」與「戲劇小劇場」在創作動機、目的與編導演各層面不同的追

¹² 劉慧芬，《原創與實驗：戲曲劇本創作新實踐》（台北：文津，2010年3月），頁178、181。

求與表現，認為「戲曲小劇場」卻不全然是對「戲劇小劇場」的學習模仿，而是傳統戲曲熱愛者為了因應社會文化思潮乃至於審美的變遷而選擇的策略，欲以小劇場之實驗精神規避京劇傳統。其次，提示了理想的「戲曲現代化」方向是：「用傳統唱唸身段表演藝術來體現新編劇本裡的新情感新人物。」試圖提出現代人「觀看現代」的另一種可能、另一種態度，凸顯創作和時代的關係。作為臺灣第一個戲曲小劇場劇本創作者，這兩個看法一提出，幾乎成為「戲曲小劇場」的定論，「策略說」成為戲曲小劇场的核心價值。而筆者認為，在策略之外，回到「小劇場」的本質，不可諱言的「反主流」、「反商業」仍是戲曲小劇場成立的宗旨之一，以「小劇場」為創新手段、提出現代觀點，創作意圖亦並非全以順應潮流為考量基點，而是自覺性的與大劇場對抗，試圖提出更前衛、更劇創造性的戲曲表演，當然戲曲走入「小劇場」，才有背離傳統的理由，但若換個角度看，小劇場工作者對戲曲的重新創作，也許反而彰顯了戲曲美學的本質。

劉慧芬〈「小劇場京劇」：一個新趨勢的觀察〉一文介紹了幾個大陸「京劇小劇場」的作品，並將兩岸的發展趨勢歸結出三個特色：女性議題的開發、創作本體深度論述、編導人才素質提昇與交流。對於資料難以取得的中國戲曲小劇場，此文彌足珍貴。同樣與中國戲曲小劇場相關，蔡欣欣發表於的〈進軍小劇場：傳統戲曲在臺灣的新策略〉一文，則分析「崑劇小劇場」《傷逝》的舞臺表演，並與臺灣的《柳·夢·梅》對照；張啟豐〈在小劇場中，聞笛——實驗崑劇《傷逝》初看〉，則細膩的分析了此劇的情節、曲辭、念白、曲牌使用等崑曲的基本元素，又製表整理其中兩場的表演譜，列出唱詞、念白時所對應的身段及配樂，對於未曾親臨現場的讀者而言，具有重現表演的價值。

沈惠如的〈複調／拼貼？解構／建構？論台灣實驗戲曲的策略與前瞻〉一文，採用「實驗戲曲」一詞，擬以「實驗」二字在台灣所代表的積極開創，凸顯「戲曲小劇場」的內在精神意涵，足為參考。然而筆者認為，「實驗戲曲」一詞所指實為狹義的「戲曲小劇場」，單單提取其中「實驗」核心，但「實驗」是一種特性，無論在商業大劇場或小劇場，皆可能出現具有實驗性質的戲曲表演，則「實驗戲曲」一詞面目略嫌模糊；且「實驗」屬於「小劇場」的其中一個面相，無法完全涵括「戲曲小劇場」所展現出的複雜意義，故本論題即以「戲曲小劇場」之名稱之。〈複〉文將「實驗戲曲」的發展分為醞釀期、關鍵期和探索期三階段。「醞釀期」是指在2003年之前，戲曲與小劇場結合的作品，隨著時間推移，愈來愈趨近「實驗戲曲」的形式；「關鍵期」起自2003年的上崑實驗崑劇《傷逝》來台演出，《王有道休妻》、《柳·夢·梅》分別推出，促使戲曲小劇場益受重視；探索期從2004年中後《試妻！弑妻！》起，「實驗戲曲」的演出愈來愈發達，形式更加多元。此種劃分方式可為筆者爬梳臺灣戲曲小劇場歷程時的重要參考。身為1/2Q劇團的編劇，沈惠如舉「1/2Q劇團」為例，詳實的記錄了此團導演、編劇等創作歷程，提供了珍貴的第一手資料。

林鶴宜在〈小劇场的精緻古典：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉¹³一文中提到，他認為臺灣「實驗崑劇」所在意的是美感之追尋、確立與提昇，在這樣的實踐中，說服好奇的觀眾感受崑劇魅力，進而接受崑劇，這樣的脈絡與中國延續「反封建」的訴求是截然不同的。¹⁴文中細緻的分析比較了「1/2Q劇場」的作品與「蘭庭崑劇團」的《尋找遊園驚夢》，認為雖然兩者都使用了「後設」手法，但「1/2Q

¹³ 此文收錄於《從戲曲批評到理論建構》一書，並曾以〈小劇场的精緻堂會戲：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉為題，於2007年8月28-30日發表在「崑曲與非實物文化傳承國際研討會」。

¹⁴ 林鶴宜，〈小劇场的精緻古典：臺灣實驗崑劇的雅意與創意〉，《從戲曲批評到理論建構》，頁193-194。

劇場」旨在為現代戲劇尋找新的語彙、建立新的美學，「蘭庭」則本著妝點傳統的心意，亦不過份強調導演的存在，而保持演員中心的傳統，兩者的理念不同。儘管此文使用「實驗崑劇」一詞統稱「1/2Q劇場」與「蘭庭崑劇團」，但同時也釐清了部份論者認為「蘭庭崑劇團」屬於戲曲小劇場的說法，值得參考。

傅裕惠於「二〇〇六臺灣現代劇場研討會」發表的〈怎得換個「水乳交融」?! 記戴君芳、楊汗如與施工忠吳劇場作品《柳·夢·梅》、《情書》、《小船幻想詩》等系列合作〉¹⁵一文，記錄了「1/2 Q劇場」（作者未使用「1/2 Q劇場」一名，應以創作《柳·夢·梅》、《情書》時，尚未定名之故，本論文為指涉方便，皆以「1/2 Q劇場」統稱之）成員的現身說法，並透過訪談所得的第一手資料，深入觀察、剖析「1/2 Q劇場」的風格定位、創作手法與成員之間的差異磨合，並由此反省此團隊在在創作題材、實驗手法，乃至所欲達到的效果、吸引的觀眾群等層面上所需面對的批評與自我定位；而「戲曲小劇場」經營上的困境與大環境的態度，更是當我們期許傳統戲曲「創新」之時，不可迴避的現實挑戰。傅裕惠此文旨在留下這一代創作者的論述與記錄，期待能發揮影響力，促使評論人、學者能更關注他們努力。傅裕惠另有一篇〈幾種不適應「和解」的磨合症狀——記二分之一Q劇場的實驗崑曲作品，以《小船幻想詩——為蒙娜麗莎而作》為例〉發表於「紀念俞大綱先生學術研討會」上，部份內容與〈怎〉文雷同，但此文提出了「後戲劇劇場」(postdramatic theatre)的理論來解讀「1/2 Q劇場」的作品，可作為分析方法的借鑒。

其餘篇章皆較針對單一劇作發表深論，如汪詩珮〈文人傳統與女性意識的對話：《青塚前的對話》中的兩種聲音〉、黃兆欣〈探索實驗戲曲「今之視昔」的多重面相——以《小船幻想詩——為蒙娜麗莎而作》的創作元素為討論對象〉等，可作為分析單一劇作時的重要參考文獻。

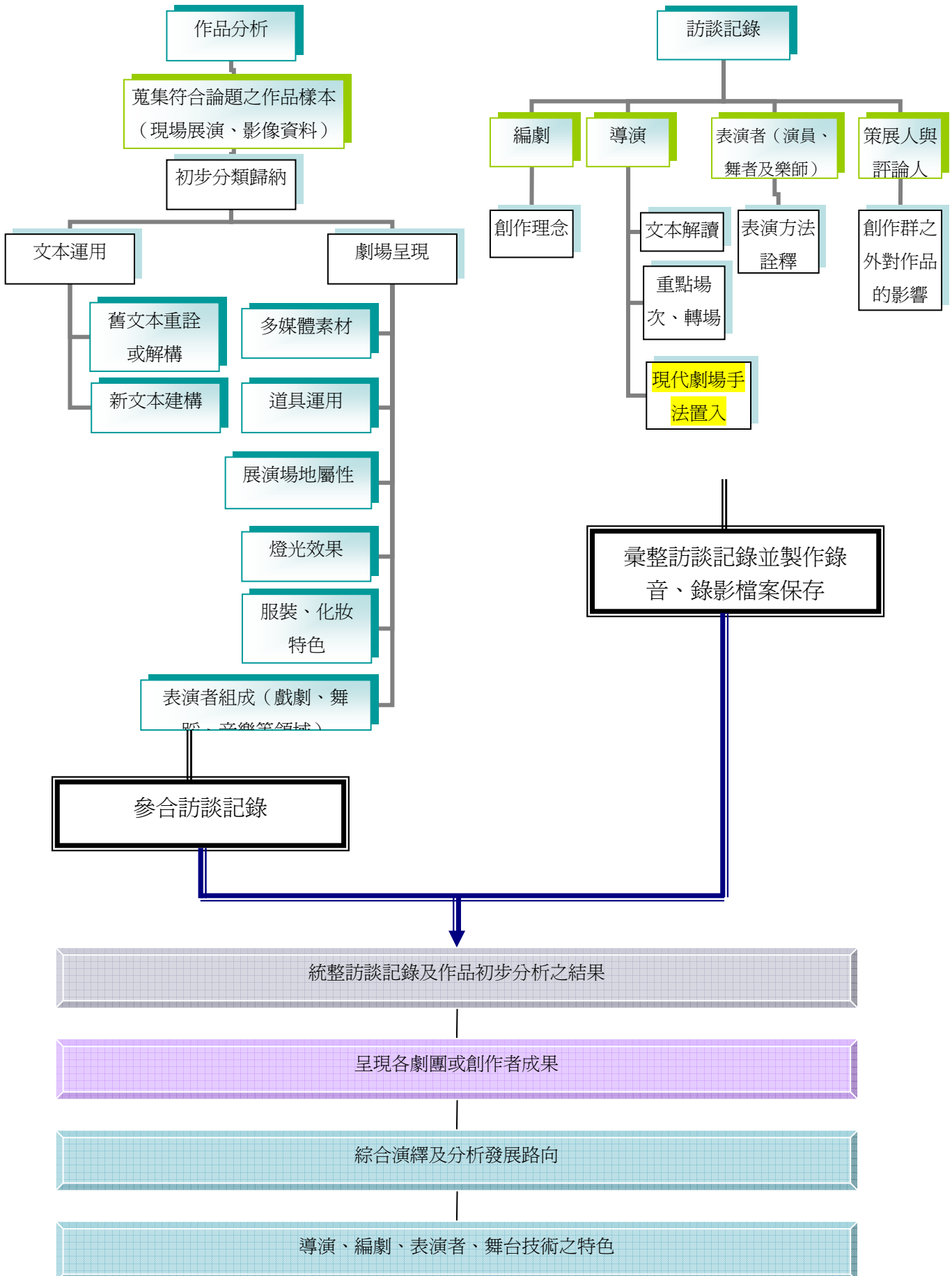
(四) 評論文章

本研究文獻大多來自劇評，提供即時性的觀眾反應，如王友輝，〈戲曲現代化的嘗試——評戲點子工作坊《誰都有秘密》和西田社戲曲工作室《情書》〉、侯雲舒〈眾聲喧嘩後的迷惑與寂寥——評《劉青提的地獄》〉等，由於篇目浩繁，此不一一列舉，所蒐篇章將列於參考書目，以備查考。

以整體台灣戲曲小劇場的成果而言，相對於創作者的戮力突破，相關的評論與研究卻猶顯不足，除卻部份曾經參與相關創作的學者，嘗就其觀察進行現象述評，其他論述僅限於劇評層面，且大多刊載於《表演藝術》雜誌，時效短、篇幅有限，難以深論；或針對某些議題統整劇作於單篇論文，但亦只集中討論固定幾個劇碼，未見就「戲曲小劇場」作品在臺灣的展演及成效作一全面而完整的檢視及研究。由於「戲曲小劇場」放在戲曲界、劇場界、乃至文化界，各有其特殊的位置，它的突破和成就，與傳統戲曲的發展休戚相關，更關連著臺灣劇場環境的生態，若簡單的將之視為「戲曲現代化」下的一種創意，恐怕無法全面的觀照到「臺灣」的「戲曲小劇場」的特殊性。故此，透過歷史背景的脈絡爬梳，結合第一手劇團資料、演出作品的整理分析，並經由對創作者的訪談記錄，尋繹出屬於臺灣的「戲曲小劇場」特質，讓它們更清楚的「被看見」，進而引發關心戲曲藝術的專家學者們更多的討論，俾能在回顧傳統、立基當前成果的視野下，一同更全面的思考戲曲藝術未來走向多元化的可能性。

¹⁵ 收錄於林鶴宜、紀蔚然，《眾聲喧嘩之後：臺灣現代戲劇論集》（台北：書林，2008年），頁141-164。

三、研究方法及步驟：



四、結果與討論：

王安祈先生曾指出，屬於戲曲小劇場的獨特性之一，即為「導演中心」取代「演員中心」，他認為「小劇場的思辨性使編導(尤其是導演)的重要性超越演員。演員像是編導操控的棋子，以完成編導指令為主，和傳統戲曲『演員中心』的特質大不相同。」¹⁶但是如果我們以目前台灣戲曲小劇場的作品來觀察，反而會發現，編劇的位置相對地重要，有的甚至凌駕於導演之上。這種現象源自於台灣戲曲小劇場工作者對於敘事文本的重視，論述視角的決定、多元化敘事結構的鋪陳設計乃至於角色人物的塑造勾勒，都決定了作品的先天體質，而這些重要核心都掌握在編劇者的手中。當然，導演的再創造，往往能付予作品更引人的外在本質及風格，不過「編導中心」可能比「導演中心」更為適切的反應屬於台灣戲曲小劇場的真實狀況。而演員中心的退位，的確是這類作品的共同現象，戲曲小劇場已不再是演員展現個人技藝及特色的競技場，「明星」的光環褪色，這點可由在台灣戲曲小劇場的各式評論中，甚少對演員功力做出嚴格的要求與品評得以窺見一斑，取而代之的是，對於導演舞台技法的蠡測以及編劇敘事理念的探求。

綜觀由 2004 至 2012 所產生的 18 部戲曲小劇場作品在敘事文本的操作方法上，可以發現由於「小劇場」創新與實驗性的特質，往往促使創作者卯足精神推陳出新，而這也是戲曲小劇場的可貴之處。相較於大劇場而言，可以無視於傳統戲曲敘事程式的範圍，以及觀眾審美習慣的要求，大步伐走出完全不同於以往的說故事方式，甚或不以「說故事」為目的，將表現的重心放置在一種觀點的鋪陳、一段情緒的展現或是一種論述的實踐。而文本論述的重點，也不再能用簡單的忠孝節義或才子佳人等浮泛的概念來框架，事件的完整性不再被考慮，反而加強了論述主題的深度詰問、情感內緣的剖析或是人物內在個性隱微處的抉發等。在這些劇作中，初步釐析出幾種在敘事文本上操作的新思考理路¹⁷：

(一) 話語權的反轉：

對於話語權的反轉，往往會建立在一段史實或是某些歷史上已定位的人物的重探，或是對當時主流敘述權的顛覆反觀，而重探與反觀的目的是藉以擺脫以往話語權的刻板歸併，讓那些被片面定義、陳述、解釋甚或是隱而不彰的內在語言、細節都得以被釋放或重新有機會取得發言權。屬於這類敘事文本的作品，約略有《青塚前的對話》、《戀戀南柯》、《半世英雄·李陵》、《墜落之前—罰子都》以及《亂紅》等。「1/2Q 劇團」的編劇沈惠如曾將這類敘事技法指涉為法國社會歷史學家米歇爾·福柯(Michel Foucault)所提出之「拒抗論述」(counter-discourse)¹⁸，並言明「1/2Q 劇場」所創作的 3、4、5 號作品，均是在一種拒抗主流意識的架構下，將主流意識加以轉化。他認為：「3 號作品《戀戀南柯》、4 號作

¹⁶ 引自王安祈先生〈戲曲小劇場的獨特性〉，頁 222，收錄於《性別、政治與京劇表演文化》，台大出版中心，2011。

¹⁷ 以下對於作品中敘事文本有涵蓋特質的分類，並不採用一個作品只能歸屬一類的區分方式，相反的有些作品有可能具備有好幾項的敘事特色，本文所採取的態度，則分列互見於每類之中。當然，有些作品僅具備某一類特色的，則就將之單獨置於該類之下。而這些存在於敘事文本的特質，是本文作者初步的釐析分類，因此其中尚存有相當程度的討論空間。

¹⁸ 「counter-discourse」有不同版本的譯名，一般而言較常使用的譯名為「反話語論述」，而沈惠如在此選擇了由廖炳惠編著之《關鍵詞 200》中的「拒抗論述」為譯名。而廖氏對於「拒抗論述」的定義為：「『拒抗論述』是指透過拒抗主流意識型態的方式，由文本和『論述』中找尋其矛盾、衝突與漏洞，利用重新解讀或解構的方式，把被壓抑的女性、庶民與沒有身分、沒有發言權、沒有被再現的主體重新加以闡明。」頁 52，台北：麥田出版社，2003。

品《小船幻想詩》及 5 號作品《半世英雄·李陵》則不僅在形式上顛覆傳統崑劇的演出模式，更在演出內容上有所創編，而創編的內涵，突破了崑劇既有的文本，在理念上輕盈靈巧地顛覆了傳統的性別、家國等觀念，將主體轉化為客體，將主流意識轉化為一種拒抗論述(counter-discourse)。¹⁹因此，我們可以看見在《半世英雄·李陵》的敘事過程中，以往在元代無名氏之作品《牧羊記》中被視為主角的蘇武，在 1/2Q 劇場的作品中不再成為主流發言權的擁有者，而李陵這位被國家主流論中千夫所指的叛國者，卻得以成為敘述的主體。

而在《戀戀南柯》中，原本以湯顯祖發言的開場，被轉換為女性視野，並藉以拒抗籠罩在整個中國文學作品中巨大的父權(或男性)幽靈身影²⁰。而《亂紅》脫胎於清代孔尚任傳奇鉅作《桃花扇》，只是原本被形塑為卻奩拒婚、具有強大意志力的主角李香君，在《亂紅》中被移為配角，侯方域取得發言權成為主述者，藉由晚明至清的國家輪替，鋪寫了一個歷經兩代移世復社文人的內心掙扎及與世浮沉的無奈。

至於《青塚前的對話》一如前述，編劇王安祈先生不能滿足於歷來由男性文人所堆砌的昭君形象，也不能止步於被胡漢之辯纏身的文姬背影，試圖由男性的舊紙堆中掙脫出來，將存身於「中國文化傳統裡兩幅蒼涼美麗的圖像」²¹，由圖像中釋放出來，讓昭君、文姬能以真實的女性身份開口說話。藉由超越時空、家國、歷史、文學的大架構後，女性之間的叨叨絮語，乃至於相互比較爭長、互揭瘡疤、逞口舌之利，來呈現屬於女性思考理路下，對於男性筆下所建構的忠君、愛國、胡漢身份認同，乃至於所謂的愛情的反省與譏諷。

(二)複式敘事結構的嘗試：

複式敘事結構即為由俄羅斯文藝理論家巴赫汀(Mikhail Bakhtin)所提出之「複調理論」，本為巴氏在分析杜斯妥也夫斯基小說時，所使用的方法論。他認為在小說中存在著眾多不同的聲音與意識，而這些聲音與意識彼此間是獨立且不相容的，這些不同的聲音具有充分的存在價值，組成所謂的「複調」²²。最早在中國的戲劇作品中，自覺性的實踐多聲部或複調式戲劇結構的是高行健，不論在小說或戲劇中，發動動作的主要載體為人物、角色，在高行健最早的實驗戲劇作品《絕對信號》中就已展開。他認為在此戲中將不同的主題交織在一起，構成一種複調並形成某種對立，而在人物的語言層面亦然，他藉由這樣的敘事方式來傳達認識的複雜性，進而造成多樣性的感受，來與當代觀眾在感知及思

¹⁹ 見沈惠如〈實驗崑劇文本中的拒抗論述：以 1/2Q 劇場的 3、4、5 號作品為例〉，頁 41，《第七屆華文戲劇節「華文戲劇的跨文化對話」學術研討會論文集》，2011.6，中華戲劇學會。

²⁰ 沈惠如指出：「父權的強大權力，誰敢不從，淳于棼必須被點化，但沒有一個作者甘願蟄伏，所以湯顯祖留下了好多夢，每一個夢都是對父權的陰奉陽違；而《戀戀南柯》從劇名以及一開場的公主背影到最後一句的『女子轉身！』，輕盈靈巧地顛覆了古老的父權，將主體轉化為客體，將主流意識轉化為一種拒抗論述。」見〈實驗崑劇文本中的拒抗論述：以 1/2Q 劇場的 3、4、5 號作品為例〉，頁 45，《第七屆華文戲劇節「華文戲劇的跨文化對話」學術研討會論文集》，2011.6，中華戲劇學會。

²¹ 引自王安祈先生〈昭君與文姬的心靈私語〉，頁 46，收錄於《絳唇珠袖兩寂寞》，台北：印刻出版有限公司，2008。

²² 巴赫汀認為真正的複調，即是由「眾多的地位平等的意識連同它們各自的世界，結合在某個統一的事件之中，而互相間不發生融合。」《巴赫金全集》第五卷，頁 64。「作者的語言、敘述人語言、穿插的文體、人物語言這些每一個基本的布局結構一體都允許有許多種社會的聲音，而不同社會聲音之間會有多種聯繫和關係(總是在某種程度上構成對話的聯繫和關係)。」《巴赫金全集》第三卷，頁 41。白春仁、顧亞鈴譯，河北教育出版社，1998。

考方面的繁複相互謀合²³。戲曲小劇場既然容許眾多不同敘事方法的創新與實驗，因而所謂「複式敘事結構」也被使用於戲曲敘事文本的操作策略中，《試妻·弑妻》、《誰都有秘密》、《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》、《劉青提的地獄》都存在有複式敘事的結構特色。

台灣豫劇團最早於2004年就以「聲音劇場」的概念，將傳統豫劇的聲腔與西方現代音樂相結合，在敘事文本上，結合了《莊周試妻》、《大劈棺》以及高行健現代戲劇《冥城》，並設置了類似希臘戲劇式的歌隊，以吟哦、評論、咒唸構成一部多層次的田式懺情錄。不過由於是戲曲劇場的初次嘗試，效果並不令人滿意²⁴。2005年接踵產生的《誰都有秘密》，則嘗試以跨文化手法移植荒誕派戲劇健將尚·惹內(Jean Genet)的代表作《女僕》而成為京劇小劇場的實驗之作。荒誕派戲劇不重情節結構，無語言邏輯的特性，與重程式性的京劇相結合，本就是兩種戲劇體系的相互撞擊，此劇並且以「現代元素侵入京劇程式來強調其荒謬性及不和諧感。」²⁵。此劇並且用丑角嘻笑怒罵的喜劇方式，試圖反轉原劇所充斥的深沉陰暗情調。林克歡認為，複調式戲劇藉由拼貼、組合的方法，能夠比傳統舞台呈現出更多層面的戲劇底蘊「幾個彼此糾葛又彼此獨立的行為與意識所構成的戲劇性，兩個或兩個以上平行發展的戲劇層次所形成的總體感，遊藝雜耍式的多樣式、多情調混合的組合戲劇，各個不同藝術媒介的拼貼與相互疏離，使舞台上所呈現的人的自我形態以及人與世界的聯繫，皆與傳統舞台上的透視圖像大不相同。」²⁶然而這種拼貼、組合的手法，往往成為實驗性戲劇的方便之門，將兩個或兩個以上的不同戲劇主題或相同主題的不同文本相互稼接，其中的意義並不需由編導者界定，而是將意義的產生交由受眾所自行付予，雖然看似容易，其中卻隱含著極大的危險性，一旦選取的文本或形式失去彼此間能夠干涉或撞擊的意義，那麼原本創作者所意欲達成的開放性結構終將散失而不知所云。而《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》在複式結構上取得了較好的實驗範例，此劇雖看似是獨角戲，但實際上經由舞者扮演主角謝絮才的影子，呈現出角色內外兩種形象的干涉，隱喻了雙重性別、雙重性格等多層面指涉，並且經由說書人打破戲劇幻境，上場說陳屈原故事，搭配離騷原文的呈現，再拼貼上現代詩的朗誦，交織成多元聲音、彼此各自表述的複式敘事結構²⁷。

《劉青提的地獄》則以古今同議題的不同敘事文本交互拼貼，並採取了主要角色多重扮演的方

²³ 參見林克歡《戲劇表現論》第八章〈複調·拼貼〉，頁233、234，台北：書林書局，2005。

²⁴ 戲曲評論者紀慧玲就曾指出：「只是，亦如《八月雪》有未竟之功，《試妻！弑妻！》也有未完成的遺憾，文本是最大問題。高行健《冥城》將《大劈棺》故事前段全棄而不用，刻意書寫了一幅冥城圖像，寫人世濁亂、人慾橫流，莊周妻只是其中一粟，報不了冤，正如世道永不可能還清。這幅陰烈慘狀，是高行健對所有試圖為莊周妻翻案的人的最大嘲諷，而這最大反諷在《試妻！弑妻！》裡完全遺失，編導採用後人同情莊周妻觀點重述前段故事，再用高行健觀點補述後段情節，這是前後矛盾，得不償失。」《表演藝術》145期，頁94，2005.1。紀氏認為在觀點上的不協調，甚至不同主體意識間的相互抵消，成為本劇最大的問題所在。

²⁵ 引自張旭南〈跨文化戲曲原型現象之研究—以創作《瑣事》、《女僕》兩劇探析〉，2011年「戲曲國際學術研討會—戲曲理論與實踐」論文，頁10。

²⁶ 參見林克歡《戲劇表現論》第八章〈複調·拼貼〉，頁229，台北：書林書局，2005。

²⁷ 沈惠如表示，《小船幻想詩》中所含有的複式結構，涵蓋面甚為廣泛，除了具有說書人、謝絮才、舞者、詩歌朗誦等聲音的相互並陳外，「散文、詩歌、戲劇、舞蹈、音樂、畫作與多媒體聲光科技同時呈現，並以『互文』的方式解釋、翻譯、詮釋，甚至自行創作，古老的文本，經過重新打造，奪胎換骨，不僅展示了後現代的時尚風貌，更延伸出了嶄新的生命。」〈複調/拼貼？解構/建構？論台灣實驗戲曲的策略與前瞻〉，第六屆華文戲劇節學術研討會論文，2007。

「複調」的情節結構、多層次的角色扮演及多聲部的戲劇語言重疊出立體式的「複調戲曲」，並指出「觀眾可在觀賞過程中，自事件的流動層面，不斷地進行各式情感知性的交流，或省思、或共鳴、或認同、或反對…，人人自由心證，跳脫『單調式』判斷，符合『開放式』主題特徵。」²⁸

(三)後設—觀看與被觀看

後設劇場的呈現方式，我們可以套句古典戲曲理論的論述—「虛實掩映」來說明它的特質，這樣的創作方法往往存在於以戲劇形式來觀看舞台上所呈現的戲劇這個主體，因此「觀看」與「被觀看」成為這種表現方式的重要法則之一。例如戲中戲的形式，或是角色自我有意的角色扮演、角色的自我覺知或自我參照等等，都可以被視為是後設劇場的表現手段。紀蔚然指出：「若一齣戲劇於觀照人生或現實的同時，亦對戲劇的各種面向(本質、形式、手法、人物等等)進行探討的話，則這齣戲應可被歸屬於後設劇場的範疇。」²⁹檢視現有戲曲小劇場的作品，會發覺「後設」是最為被普遍使用的敘事方法，幾乎絕大多數的作品都多少會運用此種技法，例如《王有道休妻》、《青塚前的對話》、《柳·夢·梅》、《情書》、《戀戀南柯》、《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》、《暗詭—疑心病患 club》等。事實上，中國劇場中對於丑角的運用，其實就可視為一種後設的手段，丑角往往會跳脫劇中角色的身份與觀眾進行對話，或是對舞台上所進行的情節、人物表現做出評論，此時，丑角是一個觀看者、解說者、評論者。例如《王有道休妻》中創造了一個擬人化的「御碑亭」角色，由丑角演員來扮飾，經由這個角色不斷的與觀眾、場上角色進行虛實交錯的對話，在他的身上，所呈現的是一種超然鳥瞰式的視角，也可視為是編劇的現身，忽而創作者、忽而觀眾、忽而角色，在不同的觀點上不斷地跳躍變動。最令人印象深刻的一段台詞：「亭子：一男一女在我這兒避雨，兩人背對背坐了一整夜，動都沒動一下，可是，那女子回得家去，竟也跟妳一樣被休棄了！這事兒後來還有人演成了戲呢，那個女的…不，男的、喔、女的、男的、女的…那個專演女的男的，叫梅蘭芳，演得真傳神哪，可比妳端莊，所以感動了聖上，在我這兒御筆親題碑文一篇，我這御碑亭三個字可不是浪得虛名啊！」³⁰御碑亭不但與劇中人對話，並對本劇的演出典範者梅蘭芳加以介紹。

此外，更能體現觀看與被觀看視角的運用，存在於戲曲劇場中的「撿場」，只是撿場這種人物在傳統戲曲舞台上，只是短暫的被動的造成戲劇情境的打斷，基本上他們是不會主動參與戲劇動作中的演出。但在戲曲小劇場的作品中，「撿場人」被注意到了，並且被刻意的操作成為舞台上戲劇動作的參與者，林鶴宜在評論《情書》一劇時指出：「撿場們被安置留在舞台上，不時誇張地操弄『阿吉仔椅』、『巨型收音麥克風』等道具，除了幫助演出，他們也是觀看和被觀看者。」³¹而對於撿場運用的最頻繁也最多變的即是「1/2Q 劇場」，該團的作品幾乎沒有一部不刻意使用這種「主動介入式」的撿場，並將他們化身成不同的角色身份，有的還常常刻意在場上做出觀看的動作。有趣而多變的撿場人，

²⁸ 見劉慧芬〈「複調戲曲」的實驗：以台灣豫劇《劉青提的地獄》為例〉，第七屆華文戲劇節「華文戲劇的跨文化對話」學術研討會論文，2009。

²⁹ 《現代戲劇敘事觀》「建構與解構」，頁 15，台北：書林書局，2006。

³⁰ 引自王安祈先生《王有道休妻》劇本，收錄於《絳唇珠袖兩寂寞》，頁 97，台北：印刻出版有限公司，2008。

³¹ 引自〈精緻堂會戲 VS. 聰明小劇場〉，《民生報·新藝見》專欄評論，2005.6.1。

幾乎與「裝置藝術」同樣成為該團獨具特色的代表³²。

(四)線性敘事程式的解構：

線性敘事程式又可被稱之為串珠式結構，為中國戲曲最基本且常見的敘事法則，也因此成為戲曲敘事的特點之一。不過這類特點在戲曲小劇場的作品中，普遍被揚棄，取而代之的是以西方敘事方法如團塊式敘事、無結構式敘事、象徵式敘事或如前所述之複式敘事結構，如《青塚前的對話》、《試妻·弑妻》、《誰都有秘密》、《戀戀南柯》、《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》、《暗詭—疑心病患 club》、《劉青提的地獄》、《半世英雄·李陵》、《掘夢人》、《墜落之前—罰子都》、《女僕》、《思凡色空》、《亂紅》等，也由此可知拋開線性式敘事方式之後，戲曲小劇場作品在選擇敘事方法上的不拘一格及多元性。

相較於鮮明的敘事策略的轉變，台灣戲曲小劇場的作品對於舞台技法的運用雖然比之大劇場來的多元，但整體看來由於資金的匱乏，因此在舞台呈現上有某部分之侷限，且在場地的設備及選擇上，多半較為經濟。但正因為這種客觀條件的苑囿，反而給了舞台創作上另類的操作空間，其特點茲條列如下：

(一)場地選擇的自由：

在場地的選擇上，包含有國光劇場、皇冠小劇場、國家劇院實驗劇場、彰化南北管戲曲館、363小劇場、台中文英館、華山藝文特區、敦南誠品等。這些場地有些頗具規模如國家劇院實驗劇場，但多數都屬於小型場地，設備相對不完善，但「因地制宜」卻成為作品必須克服但又別具趣味的特色。

(二)表現技法上的自由：

縱觀戲曲小劇場的作品，在舞台的技法呈現上有相當大的開發，例如二分之一 Q 加入了施工忠昊的裝至藝術、跨劇種的置入（如情書中的布袋戲），而不同視效的拼貼也已被使用。

(三)多媒體的大量置入：

舉凡幻燈、影片這些原本不會出現於戲曲舞台的元素，現在被大量運用於戲曲小劇場的作品中，藉以達到類電影蒙太奇的意象效果。

(四)燈光的自由運用：

燈光在戲曲小劇場的作品中，已成為重要的表現手段，光影與演員的交互作用，使得燈光無庸置疑的演變為劇場上除了演員外第二重要的元素。

³² 「1/2 劇場」恆常使用「撿場人」的角色，可能起因於該團導演戴君芳對於這種人物的特殊喜好，在傅裕惠、沈惠如的不同文章中，都同時提到了一段戴君芳對於戲曲撿場人的看法，「值得一提的是『撿場人的非表演哲學』。在傳統戲曲的舞台上，撿場人是一個令人感興趣的角色。他的存在彷彿獨立於舞台時空之外，但他的侵入(安排道具)卻又不時地提醒此時此地的舞台時空，以及我們對舞台上發生的一切所做的回應；這使得中國的舞台成為高度哲學化的舞台。簡言之，傳統戲曲的前衛性正在於，以虛為實的表演系統，和撿場人所提示的舞台時空，兩者相互辯證之處。」正因為「撿場人」極其適合用來展現戴氏對於「後設」的創作意圖，因此也成為其最常用的方法之一。上段引文見於傅裕惠〈幾種不適應「和解」的磨合症狀—記二分之一劇場的實驗崑曲作品，以《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》為例〉，《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》，頁 489，王秋桂主編，台北：國立台北藝術大學、國立傳統藝術中心，2009 年 8 月。又見於沈惠如〈複調/拼貼？解構/建構？論台灣實驗戲曲的策略與前瞻〉，第六屆華文戲劇節學術研討會論文，2007。

五、本計畫之學術研究貢獻：

由於本計畫對於學術研究之貢獻有三：

其一，深入且全面探究八年來「戲曲小劇場」這種新戲曲樣式在臺灣的發展歷程、運作經驗、審美開展及藝術成績。全面性為本計畫之重要特點，目前台灣戲曲小劇場的展演作品，其實已呈現出幾種重要特質，例如以女性意識重構傳統敘事觀點、舊有文本的解構或重探、導演身份及職能的多面化、劇場空間的多元傾向等。而至今並無專門針對上述特點做出全面性論述的研究。所謂全面性，亦即不論劇團組織的大小、作品展演規模的大小，以及展演評價之多寡，都將被列入討論對象之中，這種全面性的整理分析及演繹，將會對這個時期屬於戲曲小劇場的發展軌跡，做出較為完整的呈現。

其二，即時保存這些新戲曲樣式的創作訪談紀錄。目前對於台灣戲曲小劇場的展演作品，並未經由公單位加以全面性的收集整理及保存，更遑論對於這些創作者的創作理念做實際的訪談記錄，計畫申請人認為包含導演理念、劇本創發動機、演員詮釋心得以及舞台技術操作實驗成效等第一手創作資料的訪談及紀錄甚為重要，因為這些敢於創新的創作者目前都還活躍於戲曲劇場中，為其即時保留創作紀錄，為極重要的史料保存工作。理由在於，許多民間小型劇團，財務狀況並不穩定，劇團能藉由成員們自己負擔運作成本支撐演出的時間不一而足，因此即時保留記錄，便成為當務之急，即使劇場朝生暮死，他們的戮力以赴不會隨著時間的淘洗或經濟的困窘而遭到湮滅，而本計畫之重要性之一也在於此。

其三，對於之後相關「戲曲小劇場」的研究，提供詳實而完整的研究材料，也是未來撰寫台灣戲曲發展史的一塊基石。

六、已完成之研究成果及績效：

本計畫已完成之研究成果如下：

一、單篇論文的撰寫：目前已有兩篇論文發表：

①2012.12，〈別具隻眼——台灣戲曲小劇場在敘事文本的新思維〉收入韓國漢陽大學《中國言語文化》第二輯 漢陽大學出版。

②2010.05，〈眾聲喧嘩後的迷惑與寂寥——評《劉青提的地獄》〉收入《劇場事 8——戲曲易容術專題》台南人劇團出版。

二、創作者訪談紀錄的完成及保存（包含文字檔案及錄音檔案）。

三、專門論著的撰寫：已著手進行中。

* 附錄：訪談記錄文字版重點節錄

(另有完整聲音檔案留存)

1. 劇團的組成/組織/營運：

1/2Q 劇場：2004 年女節與楊汗如合作演出，隔年去投國家實驗劇場戲點子，一定要立案三年以上的團，就借西田社（「西田社布袋戲基金會」才是組織的名字，「西田社戲曲工作室」以前是蔡振家的北管團體，申請的話都要用「西田社布袋戲基金會」）2006 年新點子與誠品同時邀請，就決定立團，跟兩廳院改名字。要申請錢的話一定要立案三年，早申請早好。

沒有明確組織架構、沒有固定成員（因為不支薪），楊汗如和施工忠昊只是因為前兩檔的合作關係被寫在劇團簡介上，平常也沒開會，沒有什麼分工，要演戲就找執行製作。許多人會來幫忙、加入是因為我，但成員們只是來接 case，往往連磨合也沒有，互相不認識也不願溝通瞭解，劇場界和戲曲界的人思考邏輯和做事方式都不太一樣。團長無法一人包辦所有現代與戲曲的服裝、音樂、舞台等等，分工很細，執行製作很難找，沒人統籌，團長只能身兼數職。大家的興趣只能撐個一兩次，很難累積，這件事一定做愈多愈嚴肅，不可能一直很好玩。

目前只有《情書》、《李陵》是自己遞案，其他都是受邀才去做，因為很貴，文化局加國藝會也不夠，每次至少都賠 20、30 萬，團長要有能力賠，不然沒人願意做，傳統戲貴過小劇場，八個文武場一個三千，一場一場算，化妝也要錢，是以前做小劇場很難想像的價錢，一場都是十萬以上，曾經超過一百萬，只是當中沒拿錢的人很多，情書四場才花 32 萬，施工付出很多，施工、演員都沒拿錢，這樣才能以兩廳院的錢做起來，《李陵》、《南柯》五十萬，對小劇場來說夠，做戲曲就不夠。

戲點子工作坊：2001 年以出國交流的工作坊性質成立，內容不只有京劇，還包括其他戲曲和雜技，多因應海內外活動而演出，創作是從《仲夏夜之夢》（2004）開始，其後《誰都有秘密》、《瑣事》、《女僕》都是屬於劇團創作。組織類似集團，張旭南負責創作，蔡欣欣負責活動和顧問、李光玉負責活動和演出。任務性活動沒有固定成員，但劇團自行創作的戲有較固定的創作發想群及合作的演員，唯演員亦不隸屬戲點子工作坊，不算自己養的團，「戲點子工作坊」類似創作發表的平台，接受朋友的理念提案，邀集不同表演家參與，並傾向找年輕演員，挖掘其潛能。

宗旨：為了創作而活，無法走新編戲曲的大型創新，只是想做一些創意的戲，若表演定型了就缺少生機，要一直想去更新戲曲的方式。

京探號劇場：延續在中正大學時成立的校內社團「梨園劇坊」，成員畢業後仍集結在台北，覺得散掉很可惜，2007 年遞案申請，成立「京探號」（在彰化使用「戲曲象限」），主要成員是侯雲舒、黃兆欣、郭鴻儀。

行政由侯雲舒和黃兆欣分攤，侯雲舒負責企劃，兆欣負責執行及公文往返。有戲想做就去提案請錢，沒有一年一度之類的包袱，沒有票房壓力，反正所有演出都是賠錢的。經費一是行政機關的補助，二是他人幫忙，還不夠就自己想辦法，演員都沒有支薪，他們都知道自己付出那麼多，不為了金錢上的收穫。

宗旨：讓從大專院校出身、喜歡京崑戲曲的大學生，能出來做跟一般傳統不一樣的東西。不用職業演員，導演認為沒受過正規訓練、有興趣的演員，身上有些新的東西，是不會同時存在受過傳統訓練的演員身上，何妨把這東西暴露出來，變成有趣的特色，也許生澀有缺點，但如此才不會被所謂傳統劇場的科範限制，不需要對祖師爺、劇團、老師、職業市場負責，只要為自己負責。臺灣的戲曲劇場需要一個另類的方向，戲曲的面貌愈多元愈好，不是只有職業團的一種聲音、一種型態，業餘團若被正規團收編，就只有同一個形狀，有點無趣。*經費來源除了國光都是政府補助、參加藝術節、民間贊助、自掏腰包

2.在小劇場做戲曲的原因

國光劇團：導演認為只是多元選擇下的其中一條路，大抵展現劇團的創造能力，只有從創作本身出發，沒有預設的前提，表演型態不是由空間來決定的，反而是考量觀眾的性質，跟場地大小沒有直接關係。藝術總監/編劇認為是一種策略，扭轉京劇在「本土化」下被政治捆綁的僵硬狀態，從女性和小劇場的顛覆性入手，以小搏大，轉換觀眾對京劇的思維。當時純粹是為顛覆而做的策略，現在已經不太需要，因為觀眾的想法已經改變了。

1/2Q 劇場：本來就在小劇場，沒有非要怎樣的劇場的問題，小劇場是一種精神，不是場地。導演本人只是在練習做戲曲、看透戲曲這件事情，所有參與的人各有各的懷抱，演員可能只是需要舞台，做裝置的只是因為好玩之類。希望在中型劇場，票房才比較夠，有錢的話也可以進大劇場，只是怕賠很慘。我們用「實驗崑劇」是汗如建議的，是個保護策略，叫二分之一 Q 也是。不是正統、也不是新編，比較不會被罵。但我不會把一個作品當實驗，沒把握的就不會做，實驗是個精神，而不是作品本身，我處理不好的話就會刪掉。

戲點子工作坊：一個是經費的問題，無法得到太多贊助，一個是藝術上的規劃，在所謂的小劇場裡面，可以嘗試很多新進觀念，空間是自由的、流動的，可以放膽去玩，大劇場容易被鏡框式限制，被傳統出將入相的習慣影響，也比較需要考慮觀眾取向，有票房壓力。

京探號劇場：主客觀條件都一定非要小劇場不可，業餘劇團經濟條件不可能選大劇場，或是大劇場也有大劇場的包袱，主客觀條件都推向你去小劇場，不是刻意選擇，自然而然就變這樣了。

3.賠錢之下能夠堅持的原因：

1/2Q 劇場：導演不喜歡上了舞臺還是很模擬感的東西，戲曲對她來說的魅力就是有套符號體系、有自己的語言，她對不懂的東西有一直做下去的力量，還沒有學會戲曲這件事，直到摸透了就會離開。

京探號劇場：當初結合就是因為興趣，也沒有什麼名利的目標，就是想演、想做。

4.是否受大陸戲曲小劇場影響：

國光劇團：編劇認為有被啓發「戲曲能做小劇場」這件事，只要有就很想去看，但又覺得他們做的不是想像中的小劇場，藉由大陸的演出確立了自己真正想要走的路。導演認為多少有一點，但大陸小劇場定位模糊，而且其實驗在大劇場已十分劇烈，走向跟臺灣不太一樣。

1/2Q 劇場：《傷逝》來台有看，不熟、沒有關聯沒影響，臺灣只有看國光的。因為戲曲小劇場不是我的目標，我沒有定位在這，我單純在處理我想像中的戲曲，我對抽象的東西都有興趣，我會想抓戲曲到底是什麼、要怎麼處理這件事才是有趣的，別人怎麼處理都不關我的事，我不想跟其他人一樣。

5.編導、演員的創作歷程

國光劇團：

創作取向：在小劇場就可以做大劇場不能做的事情。

國光鐵三角：編劇王安祈發想，與導演李小平討論，構築畫面，可行就寫成劇本，將劇情情感告訴編腔（音樂）李超，化為音符唱段。

編劇理念：「文學劇場」是揚長避短的策略，演員不夠，如果有很多好角兒，永遠不用思考這些，只要認真想怎麼讓他們展現唱唸作打就好了。不過少演員的好處就是逼我們走其他的路，但兩路一定是並行的。新編京劇一開始可能是策略，但後來我真的把它們當文學作品看，希望在文壇上能留下一些痕跡，可能被罵被批評，但我希望被討論的是一個整體的文學，是個作品，不光只是當表演、演唱來看，而且我們現在沒明星了除了魏海敏，也只能這樣自我解嘲吧。但演員需求還是很急迫，無法頂尖至少要可以詮釋文學作品，如果這等級也沒有就免談。

導演：不會去分東西或刻意標榜什麼，都不需要，只從故事本身和創作出發。

演員：編劇時就已大致確定演員，挑選的演員是比較有經驗比較成熟的，也針對他們本身的條件，來為他們量身編寫唱腔、唱詞，角色設定上也有考量。朱勝麗參與現代劇場、小劇場演出的經驗，亦在考量之內。陳美蘭的表演本屬傳統青衣比較收斂，和朱勝麗的對比有出來。《青塚》就是喃喃自語，台詞很長，對話有許多需要一再調整的地方，確實有些困難。小劇場內的觀演距離，近到就在你眼前、一個眨眼一滴汗都無所遁形，是戲曲演員最受衝擊的，臨場感跟即時性很緊張，也像是一個儀式，一旦你進去做了這一套，從剝除到進入角色、重新建立，就好像洗過一樣，你就能體會那種重新啟動的感覺。

王有道休妻：

編劇：用了女性情慾的解放，試圖重新打造觀眾心目中對京劇質性的印象。原本就在製作王有道休妻，想做個性化的戲，剛好受邀參加讀劇節，想要抓住讀劇會的文青觀眾群。參加時劇本還沒編完，結局還沒出來，亦無兩個女演員，只有老生、朱勝麗跟亭子，雖然還沒完成但內在調性是一致的，後來決定要多加演員，是導演提到可以用兩個人交互的把內在表現出來，剛好朱勝麗跟陳美蘭身材高矮相近，但個性不一樣，劇團有這樣的人，才會把結局這樣寫，一方面不願改變老戲結局，又得表現出表面安分、內心卻不甘，遂讓兩人飾一腳去拉扯。兩人飾一腳處理上有點難度，目前的處理讓一開始安麗有點像鬼魂，其實亭會也不需要兩人共演，一人足矣。刻意找花樣給小劇場玩：有大劇場不能出現的很長的詞，大量用疊字，反正小劇場可以編新的腔。青衣花旦兩人同唱，一個唸一個唱，大劇場也不會出現。老生通常不會如此可笑。急三槍是中國戲曲原有的前衛，看似運用後設手法把京劇的原理攤開來，目的不是要教育觀眾，是因為在小劇場故意用後設手段，看起來不夠前衛，是因為不想找個別的前衛的東西強加上去，而是想把傳統中前衛的東西提煉出來；亭子的角色亦然，代表傳統丑角的外交流系統。

導演：《王有道休妻》當時有給一個概念是像剝洋蔥似的一層一層的戲中戲，所以舞臺設計就做了一個勾欄式的當最外圍，進來又有兩條邊給演員走，中心是亭子，一層層的意象設計。最後面的梅蘭芳投影是我很後來才加上去的，中間都沒用到那個元素，是個很小的很簡單的後設，後面謝幕說向梅蘭芳致敬，代表一種「我們很崇拜你，但不好意思我們得走自己的路」。

青塚前的對話：

編劇：本來是要做快雪時晴的前奏，想先做一個京劇和交響樂團的小型合作，覺得胡漢可以有兩重音樂，幾乎會做成歌唱劇，後來想不要先把賣點用掉，直接做快雪時晴，這戲就變成小劇場，參加兩廳院的新點子劇展。從昭君發想，想寫離開的時候盛裝打扮讓漢王後悔，文姬跟他對比後就出現了，本來是有志一同的，但對話出現就要有差異，這個差異的形象就是一個拿筆一個不拿筆，這兩人一定有話講，甚至也可以對罵，只是昭君的形象先落實。前面鶯鶯的詞可以作為一個框架，或是用典，甚至呼應後面女性較勁的心態。寫大段的詞過癮，原先幾乎是為歌唱劇設計的，讀劇時用唸的觀眾喜歡，但編腔和導演都被搞死，在大劇場不可能這樣做，因此說是音樂的實驗。這齣戲就是一個非正統隨意搞怪，有我自己的意念，在小劇場中連說理都可以，但表現是非戲劇性的，所以與王有道清楚的戲劇線相比，更屬純小劇場產物，完全要靠景觀的設計，來把意念透出來，詞句本身的意思，我覺得有原始的「詩句」的意味。舞台只要有美美的卻又空靈的感覺就好了，用鏡子的效果很好，可以互相鏡照，兩個人可以出現四個人的影像，我喜歡古雅，前衛不是擺一個前衛的元素在這邊，無法接受電視作為舞台裝置。

導演：我向傅雎提了「荒塚」的概念，但他本來想做一個大的，設計了鏡面放在電視上的舞臺，下面會一直發出閃光，藝術總監無法接受，後來才接受我的提議，做一個荒涼的、流動又無限迴圈的空間：有三個彎月，地上一個月圓，一個彎月，大漠之中對誰訴說？就只有天空掛著新月。鏡子營造的透明感，演員聲音的清澈，創造出坦蕩的空間。為了提醒觀眾時間的流逝，以及這個故事是「被說出來的」，是江上的漁婦的心中世界，我們做了一個像滴漏的東西，會發出流水聲，提醒你所處的時空；還有很多蘆葦，在她們圍著那個荒塚激烈的你一句我一句的時候，那些飄浮著的蘆葦就一個個往荒塚中心射去，有些也會掉進滴漏裡。整個空間是封閉式的，我告訴演員說要想像這些觀眾都是荒塚裡面的靈魂，飄零在旁邊聽著你們的對話，是毫無互動的，但又非常接近，是一種不停重複、沒有辦法找到出路、荒蕪的感覺，也象徵著我們今天做這齣戲，難道女性的處境就會有所改變嗎，當然不會，這只是我們的一個思維，在這個時代提出的一個思辨。《青塚》後來的潑婦對罵有點家常對話的感覺，但要做得淡，不然真成了潑婦了，要做出那種漩渦式的、無限迴圈、漣漪般盪開來的感覺。《青塚》的燈光是車克謙，乾淨俐落。採三面式舞臺，觀眾很近，完全沒有喘息餘裕，演員的聲音飽滿著空間，但是這兩個戲都是封閉的，除了王有道是鏡框式舞臺，只有亭子會跟觀眾互動，其他是完全內在心理寫實的，所以這麼近的距離只要一不專心就會被干擾，當你沒有要做互動這個事情，這個距離對演員是很壓迫的。李超老師能做出很好的效果，我們也會要求他改掉一些板腔體的模式之類。最喜歡的一段是《王有道》裡的唱腔，有好幾個點都很美，尤其孟月華最後想把回到丈夫家的自己拉出來，卻徒勞無功的時候，唱的那段真是讓我眼淚都掉下來。服裝設計兩個女角就是用最傳統的經典扮相，其他的就是用了歌隊的感覺，在那個舞台，做純粹京劇的扮相，對比非常鮮明。

霸王別姬—尋找失落的午後：

編劇：商業性演出，比較沒有自己在臺灣做小劇場清楚，只是配合對方。受限荷蘭方面的要求：霸王、一匹馬、一個丑角，場地也框限了。從中找戲，想到虞姬比項羽早死了一個下午，兩人在陰間的追尋。編劇有三個人，因為設限太多不能正常的演《霸王別姬》，但可以做前衛劇場版，導演李小平想盡可

能的把京劇的元素拆解掉，藉著這個機會做個真正前衛的小劇場，故又另找了會寫前衛劇場的人來寫劇本。王安祈有寫霸王跟虞姬進咸陽火燒秦宮一段，霸王跟虞姬坐在山頭看火焰，宮殿被火融化的時候有種動盪感，彷彿看到了烏騷墜落的景象。

1/2Q 劇場：

導演創作理念：不管大小劇場，你做戲曲或戲劇，重點應該都是回到戲曲本身，主要是和與戲曲對話。只能想創作時再開發一點什麼東西，不會去談結果論。實踐比較重要，知道這中間必須解決的問題才能去解決問題。

應該探討的應該是戲曲的語法與現代劇場的語法，他們兩個語法不同是有趣之處，對空間的定義是什麼都不一樣，根本不一樣怎麼融合？沒有必要。融合傳統與現代不是一個創作者該思考的重點，不是目標而是義務，劇場裡的東西一定要處理，合不合、聽起來順不順，是基本，若以之為目標，會忽略更重要的一點，它們必須是存在怎樣的空間才能被自然的融合，怎樣的劇情、舞台的敘事要怎麼走才能讓它成立，如何取用兩者的語彙，應是 A 的什麼加 B 的什麼才能料理出新的一道菜，融合和跨文化之類只是手段，以現代技巧來講，融合的好不難，都可以幫忙把尷尬點轉過去，最後的圖是什麼才重要。如果都不瞭解 A 也不瞭解 B，感覺好像是我們只是在融合 AB，但並非如此。是 A 的什麼加 B 的什麼出來會最好，會有個性，這才是最難的、玩不盡的，因為 AB 都無限大。我們本來就在現代這個空間，現在做的當然現代，十年前做這件事跟十年後做這件事也不會一樣，這不是創作的目標重點。作品最後還是會發展成一個雕塑品，要很清楚最後的圖，才能做中間對材料的取舍運用。創作上一定有策略，我們會分類哪些人會喜歡什麼戲，基本上可以掌握。

戲曲的韻律感、好不好聽很重要，但要浸在戲曲裡面的人，才會知道看戲曲的人想要什麼。戲是都成立，但要勾動人的心，要對戲曲有幫助，能走出去嗎？戲曲的本質，應該是身心靈合一的感覺，很多都是話劇加唱。戲曲的語彙沒有保持的話就不是戲曲，話劇很理性，戲曲的欣賞是直觀的，看它勾引你的部份是什麼，我看戲曲也不愛看曲折的故事，但我覺得表演也不是最重要的，是你從表演中得到什麼才是重要的。

我是比較偏舞蹈，不很戲劇，不喜歡模擬人生的東西，不喜歡跟現實太緊密，當然所有事情都是出自生活，但我不喜歡上了舞臺還是很模擬感的東西。我比較喜歡重新操作一個思考體系或是表演體系、時空演繹，戲曲對我來講的魅力就是有套符號體系，他有自己的語言。

現代劇場作品訓練的是眼光跟技巧、態度，我出身的小劇場只是現代劇場光譜其中的一條線，每個人都有自己根深蒂固的操作方式、眼光、態度，劇場本是時間跟空間的加成，這兩件事要真的能看透才能做真的劇場，重點在對時空跟戲曲的操作，劇場不是只有台詞跟表演，我覺得表演還在時空下面。寫實寫意的談法不夠精準，是卡住的、沒有帶來新的創作途徑的談法。

戲曲要走創新絕對不能走在戲劇後面，應該要跳過這些發展，直接抄近路，去看歐洲最前衛的劇場、最新劇場樣式在幹麼。難道只是跟臺灣最早期的「現代劇場」接軌嗎？

音樂編腔：文武場檔期敲不到很難排，又都是新編的，每次狀況都不同，要個別跟每個音樂設計人溝通，崑曲都會很早就定了，像歌仔戲就要找好幾個配法來試，開場、襯底音樂又是另一回事，都需要磨合一陣子。結構愈做愈複雜的時候，音樂就要補比較多縫，《柳夢梅》的時候比較單純，不需要什麼過場開場的音樂，戲複雜了就需要定調。《李陵》沒有錢找音樂設計，是文武場剪一段音樂來做，

只有新寫了一些段落，其他找現成的曲牌音樂來套。文武場十幾萬，但一齣戲只有五十萬，無法顧到音樂，有就很好了，錢分不到這裡。《掘夢人》發狠找吳宗憲，因為希望有一次文武場是正常的，除了牆面五、六萬，錢都給音樂了。

自己整理本子，有些沒有曲譜留下比較困難，汗如得回去找曲譜定律套進去，本來他對這沒很有興趣，現在蠻獨當一面，是被逼出來的，從《西樓記》有一支沒譜開始，漸漸愈來愈多，像《掘夢人》就得拿新的曲牌、譜例來套，《桃花扇》沒有真的被唱過，《1699 桃花扇》用的版本較相近，但古譜汗如又認為有些問題，所以修出來的譜會不太一樣，但全部都他自己定譜，她算是介於編腔與定譜之間，崑曲雖然板眼出來，經過藝術家再修飾也跟譜不同，吳雙也有自己修訂，是很活的。真的沒有譜、又找不到譜例才另想辦法。

裝置：當初裝置其實也是個策略而已，我沒有一定要裝置才能成立，可以回到空台或回到表演，但今天就是一個大家表演很不均勻的團隊，沒辦法用傳統戲曲的標準去要求，如果都給我傳統戲曲的演員，我也可以做。所謂結合裝置都是策略，不過每次不同的策略，一圈下來也有些收穫，看到不同的可能性。台灣人對裝置概念很混淆，裝置背後要支撐的東西是一套學術，是比較視覺性的，要改變一下系統，它才有辦法幫助你，否則跟一般舞臺差不多，它的意義是看放在什麼位子感受，定義是排演過程中才發生的，原本只是中性的物件，施工做的只是個家具，是因為第一次文案無法稱呼，就用了裝置兩個字。但後來成立為裝置，是因為用戲發展出了一個故事，可以說他與時空發生關聯，有屬於自己的論述，是我們幫他完成的。

我通常看著它會發生幾個跟戲相關的畫面，考慮怎樣把裝置融進去，它可以被怎麼發生故事，有很多種可以發生的方式，選擇的過程很玄妙，可能是劇本、演員，或是剛好時空走到這會發生什麼。就去試，一個是看能不能成，一個是若要它成，看戲曲演員要怎樣走才能成。我每次都會後悔為什麼有這個東西，很難自然融入。像《柳夢梅》的裝置大家都覺得給舞者可以更自然把裝置的特性帶出來，給戲曲演員太可惜，戲曲演員的身體在程式裡面很受限，與裝置發生的關聯無法像一桌二椅那麼自然，有些關卡要通。但做下來倒覺得不必然，因為舞者太自由，與戲曲語言結合發生的語彙會朝更精確的方式走，要非常精確，搞不好是因為這樣這樣才讀得出它的訊息，戲與舞蹈不同，戲會傾向比較落實的符號，舞蹈還是比較憑空想像的、抽象的。給我不同的演員會發生不同的事情，也曾想過把不同的戲的裝置交換，應會排出完全不同的戲，據此證明其「中性」及可能性，今天只是因為故事的走法才走出這個特性，換一齣戲就會完全不同，可以看出其中「操作」，並不很「自然」，但當時覺得裝置能成爲一個阻礙，若給空台他們做的事情很容易回去，給個阻礙可能會因為生氣想辦法轉彎。且演員能力愈好他就愈能處理阻礙，李玉堃、黃宇琳等有功底的演員就處理得很好，黃宇琳的腳力才能走出那個線條，若功底差反而被干擾到，但不可能都要功很高的人來做，還是要減少干擾。且若演員不喜歡這個裝置，他一定會有一些方式洩底，告訴你這個裝置很糟，弄出一些破綻、聲音等。但練習還是最重要的，有時相處久了演員對它較有感情，需要時間和空間。《李陵》之前四個作品都可以去施工的排練場，可以邊排邊修改裝置，像旋轉蹺蹺板和小船都有改過，裝置做好直接在裝置上、比照實際舞臺一比一的排，但《李陵》排戲時施工已經出國，只能去國際藝術村駐村，借個大房間排，但場地不夠大，效果不太好，誤差很大，時間也來不及。沒有固定的場地的話裝置無法做，不可能帶著蹺蹺板到處跑。《掘夢人》和《亂紅》都在國家劇院排，是共用空間無法把裝置放那裡，時間很少，也不可能進了劇場才試裝置，故沒有裝置。裝置要再做的話，排練等等都要有個固定空間才有辦法，但沒有不能做。

跟施工的合作他從來不知道戲在幹麼，像《情書》的載卡多是原本就有個設計圖，但沒有完整細部構想，只是有個概念，我們就聊故事，才去做，發展成裝置。《情書》在國外的迴響意料之外的好，載卡多視覺性很強，外國人很喜歡，其實這個是傳統戲的節奏應該很悶。《柳夢梅》那時跟施工還不熟，花錢買裝置，《情書》、《南柯》、《小船》都是借的，李陵圓盤 15 萬是買的，開排前裝置一定要完成。

排戲：《柳夢梅》排戲大約兩個月，沒有每天排，《亂紅》才一個月，這次有每天排。因為時間都湊不上，每次都很趕，如果有機會讓我再重做就會變很好，因為當時是撞出來、發生的，當時還不夠成熟修它，一次次出國巡演變得簡單很多，不再那麼焦慮。《李陵》比較失控，那年 11 月做《凍水牡丹》又出國，12 月就演，文武場狀況差，黃宇琳卡到《弄臣》只排了不到一個月，所以能上台就好。

撿場：撿場是我的本性，我最後一個小劇場的作品在莎妹做的，那次我就很自然分裂出「觀看者」這件事。到《柳夢梅》是因為車夫本就是個踩裝置的人，他不是道具，需要處理這個人的存在，就會顯然切割出、製造出另個空間，這些檢場經常與裝置運作相關，所以他們是與裝置一起存在的、幫我改變這個時空的人。他們非常中性，我們有小精靈守則：不卑不亢、不屈不撓、不急不徐、不躡手躡腳……不能搶戲，一不小心就搶戲了，要是很自然的存在，不太容易，有些人能做有些人達不到。後來撿場這件事漸漸有時候變舞者了，像《凍水牡丹》，就發展開了。《南柯》的觀看角度是在卡啦 ok，不太有撿場，其實我很少叫他們撿場。撿場有很多種。《柳夢梅》的介紹是我唯一自己寫的文章，我喜歡後設感，覺得那個進出很有趣，可能本來我做小劇場就喜歡這種有的沒的，能夠處理這種後設感，不是刻意的，是很自然就可以出現的，當我做戲曲時我第一個看到的是撿場沒錯，只是戲曲改革把撿場去掉，變成我最討厭的 drama，所以我覺得撿場應該要回來，才回到戲曲的劇場性，以前戲園子文化不太像是現在的現代戲劇，現在向舞台劇靠攏是有問題的，雖然可以塞很多思想，但要是戲曲演員能到達的思想才可以，戲的深度是提高了，但有學大人說話的感覺，對戲曲本身的語彙沒有幫助，沒有擴充戲曲的語彙什麼，我對形式有種潔癖，我覺得戲曲就是戲曲。也許現在大家要做的，是如何定義在現在這個時空你要做的戲曲是什麼。

演員：《李陵》時跟李玉堃理念不合，他想要很忠孝節義的蘇武，我找了很多資料證明蘇武跟李陵的關係不像是戲曲演的那樣，但不可能改文本因為得重寫，但演員又不肯改表演方式，最後就是無法溝通的鴻溝。吳雙也有根深蒂固的思考方式，我有因他而放棄一些東西，但他有某個方向好所以就接受。戲曲人無法接受混沌、模糊，現代劇場比較親現代藝術，比較反規則、反古典的精神態度。我覺得以汗如的程度就可以做出很好的東西，不用硬練因為會看出來，如果位子放對了就可以很漂亮，改變羅盤就能亮。本來那次想給汗如一個比較好的傳統演員，做比較傳統的東西，但大家狀況都不到位，很慘的經驗。其實我的混搭是策略，不是現代跟戲曲融合一定要混搭，因為沒那麼多戲曲演員，我是有意識只能做混搭，有多少材料就炒多少菜，願意來做的就是這些人，有舞者、演員、一個楊汗如，有興趣但沒功底的李易修，我只能做混搭，唯一連結大家的就是空間和裝置，遊樂場大家都可以在，要是在乾淨的舞臺就一定大家都不合格。

編劇：崑曲不適合新編，因為編不過以前的人，崑曲文辭的高度和曲牌現在無法達到，我們有新編幾折，但是吃力不討好，若只是想放進去曲牌就好當然能寫，只是沒有味道，就像《喬影》，沈惠如改的人家也一聽就知道是現代人改的，這就是以前的遺產，我們就是沒這素養，我覺得不需要拚這個原創，其他能重新創造的部份太多了，未來會遇到的問題是劇本愈來愈少。挑劇本是先找汗如會演而的小生戲，《李陵》也是因為〈望鄉〉，演《桃花扇》但不可能演《長生殿》，若以旦角為主角的戲可

能有別的思路，但小生的就比較少，雖劇本有限但創造力無限，變成要用創意來整一些本子，《西樓記》也可以一魚多吃，這麼多折，只是要成爲一個晚上的作品，要加工很多才能出現。我們不太敢演已經演法、唱法都固定的那種經典折子戲，那時選〈幽媾〉就是因爲大家都知道，但沒有演成定本，《桃花扇》也是，唯一有定本是〈望鄉〉，但《李陵》其他三折是新的可以亂演，〈望鄉〉本身只有兩人動一點還好，又加了一個圓盤很難固定走位，無法批評，《情書》更沒有定本。我們是故意的，汗如一開始就堅持不要選印象太深刻的戲，一定會被拿來比較何必呢，這樣反而可以讓我們再去整理一些本子。

戲點子工作坊：

創作理念：跨文化創作—「東方戲曲爲載體，佐以西方風格爲建基」，西方的風格很重要。因爲導演是學傳統戲出生，又出國學西方的表導演，接觸到西方的形式，唸了歌舞劇、表導演，每個朝代的形式、風格美學，都有影響，不完全是文本，文本提供一個更大的素材空間，更有興趣的是劇場表現手法，透過不同的風格種類去創作出不同的味道。西方「風格美學」會影響，但戲曲還是主體，我在展現戲曲的時候，會將背景轉換成東方、東方思維的層次，必須消化進屬於我們文化系統的東西，觀眾的認同感比較強。西方舞臺是個框架，裡面上演的是戲曲。

「劇場戲曲化」—演西方的文本，但是本質還是戲曲的舞臺，大陸會把什麼都演得像傳統戲曲，在結構上等等太依循傳統戲曲習慣，故事太多抒情，應該重視戲曲表演藝術，但不能忘記說故事的初衷。

「戲曲原型化」—回歸戲曲演員的本質，也就是唱念做打的技藝，有點貧窮劇場的概念，出自演員身體的演繹一個故事、一個角色，戲曲演員最大的能量就在他的身體，應該重視這個部份。而且我們製作費不高，舞臺就比較簡單，是抽象性的舞臺，比較寫意。

跨文化戲曲最擔心劇種特色消失，最基本的唱腔、身段會被西方吃掉，應該同時保留西方的故事、戲曲本質的表演藝術，摻以西方風格。

未來仍會走跨文化，希望能有更多時間來嘗試不同的劇本、不同形式的演出，開發更多表演樣貌，想結合自己的研究及所學西方背景來做。

編劇/導演創作過程：選材考量是適合拿來轉爲戲曲。

《誰都有秘密》：當初是想反映時事，新聞每天都報女明星愛拜狐仙，借用女僕的形象來做，是個比較中國式荒謬喜劇，現在來做應該可以玩更大。

舞台的九宮格，象徵每個人在不同位子各自表述，不停移動、不同立場。八角桌象徵八卦社會，雖然設計兩張椅子，但實際上是三人不停的圍繞著八卦桌換位子，象徵身份的交換和扮演性。

《女僕》：原著的結構是漩渦式的，爲了怕觀眾會感到煩悶，刻意拉出線性故事性，做了四個階段的高潮線，從裝扮、識破、女主人回來到最後。比較忠於原著，原著的對話很難改編，所以把後面一些

一直回到原點的部份捨去，抓出思想性，讓戲曲觀眾比較能接受。兩齣戲的唱詞差不多，因為《女僕》的核心就是兩個女僕的對話，心理上的交手都差不多。

《瑣事》：轉換比較辛苦，並不很成功，被誤認為話劇加唱，但仍是走在皮黃腔上，仍是戲曲的技藝，不是話劇。當初是傅裕惠老師建議的本子，找編劇蔡依雲來試試看寫京劇劇本，原本比較照著原著改編，導演在導戲時又拆解穿插，中間都有密切的討論，算是合作無間。

舞台運用了空間轉換的概念，讓演員走下台再上來，就會覺得來到二樓。原本希望女主角以「看似不存在的存在」演出，但受限於場地燈光，無法讓演員更加模糊，以致實體太過強烈，若能用投影的方式更好。由於經費與場地大小限制，往往很難另外加其他的燈。

演員：讀劇本時腦中就直接跳出適合的人選，直接去找人，靠著交情多半能成功。角色分配上有時演員會有自己意見，像呂玉堃一開始安排演《瑣事》的警長，後來他提議可以用老生的方式唱檢察官，聽過他的唱法、詮釋後，覺得還蠻適合的，就讓他演；李光玉一開始也是演另一個角色，後來討論之後他對警長夫人比較有想法，就換她演。

轉譯過程會叫演員先去看原著，拿原著為參考對象，但演的是我們寫的本子，背景轉過來以後就不會突兀、接受度高沒問題，他演繹背景的時候我也會適當的加入西方的風格在裡面，讓它慢慢去滲入，演員適應方面不太會有想法上的隔閡。過程往往是與演員一同討論、看著演員演出來，一起發展成成品的。也並不期待呈現西方原著的質感，在轉譯的過程中已經處理過這塊，且京劇的「曲唱」一出來，整個西方的氛圍就已轉換，原本就想要做出戲曲的劇場感。

有時年輕的演員沒有經驗，需要指導其動作，有經驗的就可以自行設計身段、表現方式，只要給他們一個情境就好。京劇演員的身體訓練比較紮實，能夠精準表現導演要的東西，不管是口條、唱做、表演技巧上都很好，容易上手，充滿能量，比起其他話劇劇場演員，技術性含量高。

觀演關係：觀眾靠得很近，看得比較過癮，這些都是真的「人」在他們面前唱，演員也不太習慣這距離，但也很刺激。也有想嘗試三面式或環形舞臺，但受限經費，還沒辦法玩太大，除非要賠錢演出。

服裝設計：通常給了劇本，服裝會有想法，導演會要求想要的氛圍，想呈現的畫面感，一起討論穿怎樣能夠做出什麼動作，演員也會參與意見，璟如甚至會建議用什麼設計讓演員做動作。《誰都有秘密》的設計是時空抽離的，《女僕》就比較法式浪漫風。

音樂設計：因應小劇場會減少武場，有時樂師會不習慣沒有完整的樂隊，或是對不熟悉的音樂有意見，很難做到兩方都滿意，只能盡量溝通妥協。只有《瑣事》是現場樂隊，另外兩個都是錄好伴唱帶加上現場的武場，盡量節省經費。編腔上《瑣事》有呂玉堃和李光玉，他們對自己的唱詞有感覺，與老師溝通有些地方要加花，有部份參與編腔，因此被列入編腔人員。

京探號劇場：

對象：我希望完全不要懂戲，懂戲的人若帶著執念來看戲會非常生氣。不懂戲的人來看是一張白紙，不會被受限，最好，就當作是一種新型態來看，不要定位是京劇、是崑曲還是舞台劇之類的，就是個作品，這樣最好。

編劇/導演：做研究跟實際下去執行有很大的差別，實際執行後才知道做戲是個怎樣的事情，不會是個隔靴搔癢，或只是看別人做的一件事，對我個人來講有很大的好處。雖然從小在劇場長大，但總沒有自己去執行來得有真實感，有沒有真實感這件事對做戲劇的人來講是很重要的，對研究也一定會有幫助，只是看你怎麼運用它，絕對跟沒有實際執行、只做案頭分析有很大的不同。

演員：演多了新的路線的東西，其實很想演傳統的，有時候難免創新的東西會讓他們有種虛空的感覺，是有嘗試到，但還是覺得老的東西比較紮實而有存在感。臺灣不管是職業團或業餘團，演員都不會隸屬於一個團，即使是職業團也會到外面協助其他演出，更不用說業餘團，更是到處流竄，去不同的團，做不同型態的東西，是臺灣的一個特色，演員的接觸面很廣。走到現在這個時間，演員參與不同的劇場其實是勢在必行，自然而然就會接觸多元，不見得刻意為之，這對演員其實是好事，但也會有分心的問題，尤其職業演員還是需要本行，反而業餘演員沒有這個包袱，他可以去多元發展。

編導演關係：編/導一直同一個人，等於發聲權已經由同一個人決定，我希望能夠分開，多一點其他想法，《思凡色空》這樣比較好。跟演員合作很多年，距離很近，可以直接講，常常會磨到在那個當下最好的狀態了，當然演過之後可能各有各的想法。

《疑心病患》：

發想：2007年10月成團後，想要先有演出紀錄，之後再來長期打算，12月就演出，來不及寫新戲，就用之前在中正演過的戲，以及能演的傳統老段子，再想中間的共通性串連，這是我們可以快速上台的方法，但這個戲其實不太成功，因為時間太短，那時候各方面都不是很成熟，沒有考慮很多，只想先演再說，沒有遠大的理想要造成遠大的影響。。

編劇：重點不在故事的結局而在人物的性格，這三個戲在人物性格上有其共通性，點到即可。

舞台：舞台設計找外面團隊來弄，但因為倉促，跟原來構想有點差異，但也無暇顧及。故意用俗麗的顏色，製造歌廳秀的儉俗感。

演員：選的三個段落中《秋胡戲妻》和《莊周試妻》小夫跟兆欣演過，只有《御碑亭》沒有，《御碑亭》裡的唱對小夫很難，兆欣之前一直都是花旦，正旦戲對他來說很辛苦。

觀演關係：希望讓觀眾感到在看一場歌廳秀，原本想做很儉俗的感覺。因為京劇在一般學生心目中會覺得是精緻、文言文、有點距離、比較有門檻，我們想要把它拉下來，變成一種很俗的東西，造成一種衝突感。

《罰子都》：

發想：《伐子都》本來是很有難度的京劇武生老戲，臺灣武生很少貼，動用的演員不少，但我有一次看到一條資料，原來早期京版的《伐子都》曾由武旦演子都，我很好奇，我想武旦會貼這個戲應該是回歸到子都這個人陰柔、女性的形象。因為在隙縫中找戲，因此我就跟兆欣討論有沒可能用旦角來演子都，等於一人身兼生旦，兆欣非常反對，他也去問過武場老師說不可能，因為這戲舞台上非常多武功的展現，一即使是從小坐科的武生也不見得拿得起來。過陣子兆欣有個題材有興趣，但我嘗試寫到第三場我就停下來，因為我比較想寫子都，我們討論說武生的戲不見得一定要武演，可以文演，後

來決定只從子都內心的轉折來找戲，子都這個角色完全不展現任何武功，只把這個人活化，演他的七情六慾和複雜內心。原來的戲有兩個角色，小夫是鄭莊公，但小夫要去當兵，原來有拍一段影像資料讓小夫現身，後來拿掉了，就想說不妨直接鎖定在子都，就變成了獨角戲。一開始是想做京劇，但因為我們在彰化成立了崑曲訓練班，他們希望我們演一些崑曲的東西，因為要跟他們爭取經費，故此戲為崑版。

編劇/導演：這劇本所有的東西都是新寫的，唱歸唱，演員的內心獨白歸獨白，他得用不同的方式來呈現，除了唱是戲曲的，其他都不是戲曲，編劇刻意將台詞完全舞台劇化、完全不戲曲，讓人覺得很突兀，至於哪句比較適合用什麼聲音、用旦的還是生的唸法，是跟演員一起整理，一句句推敲的。身段的部份大多是演員做，導演來修，請朱錦榮和姜法洋老師來看排，多方參考。

舞台：沒有舞台設計，是個空台，燈光自己設計。曾演過兩個不同的場地，一個是標準的方形台，一個是凸形的有伸展台，有兩套完全不同的燈光，所以是配合場地和當地有的設備，舞台調度、走位也改很多，文英館加了伸展台，從三個區塊變成四個區塊，是覺得如果場地可以有更多變化，能讓走位更複雜，更多元化，有一個區位是伸進觀眾的，蠻好玩的。

音樂設計：用的是傳統崑曲的曲套，頂多把原有的曲套精簡一點，所以在文武場上沒有做太大變化，前後有多加樂器、引子。

觀眾反應：都挺喜歡的，有當地戲曲館的人，也有台北的觀眾。到台中又更複雜。台中場是因為有人去彰化看過我們這個戲，他很喜歡，希望我們再演一次。

《思凡色空》：

發想：想做〈思凡〉，但要作一個比〈思凡〉更立體化的，跟之前在中正演的〈思凡〉不一樣的東西。

編劇：如果要繼續做下去，一直同一人編導會有侷限，找一個不熟戲曲的人來做這個文本，看他有什麼想法。雖然他不會寫唱詞，但他有想法，我們跟白髮討論好幾次，他先寫出好幾個大綱，最後再來選一個重整的版本。唱詞不用寫，都是用舊的，主要在結構的改變，這戲的重點在結構，不用負擔寫唱詞的部份。

演員：兆欣非常用心，包括自己想要剃光頭，身段編排有跟朱老師和姜法洋老師討論過，他們都會來看排。

導演：由於場地先行，走位都是適應場地，舞台區塊本來舞監有想法，但後來沒有做出來。燈光都交給舞監，因為他非常熟悉這個空間。

音樂：這次刻意要解除掉崑味，連最基本固定的笛子我都拿掉了，有笛子就會定調，我們想要找一個夠強的主奏樂器，它的敘述性要夠強，也要能支撐唱，找了一隻琵琶，不需要其他的東西，讓文武場相當精簡，完全不崑曲的配置。樂器和演員對話是後來加的，一排的時候發現勝宏的想法還挺靈活的，有很多是當場玩出來的。

國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2013/10/31

國科會補助計畫	計畫名稱: 台灣戲曲小劇場的實驗與跨越--以21世紀京崑作品為對象
	計畫主持人: 侯雲舒
	計畫編號: 101-2410-H-004-188- 學門領域: 戲劇及劇場
無研發成果推廣資料	

101 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：侯雲舒		計畫編號：101-2410-H-004-188-					
計畫名稱：台灣戲曲小劇場的實驗與跨越--以 21 世紀京崑作品為對象							
成果項目		量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）	
		實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數（含實際已達成數）	本計畫實際貢獻百分比			
國內	論文著作	期刊論文	1	1	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	1	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（本國籍）	碩士生	2	2	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		章/本
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)</p>	<p>本計畫之初步成果已發展成一篇論文，並發表至韓國漢陽大學所出版之中國語言文化第二輯中，成為韓國研究台灣戲曲研究者之參考文獻。</p>
--	--

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科教處計畫加填項目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	

國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表 未發表之文稿 撰寫中 無

專利： 已獲得 申請中 無

技轉： 已技轉 洽談中 無

其他：（以 100 字為限）

本計畫針對由二〇〇三至今近十年間臺灣戲曲以「實驗」或「探索」手段所發表的小劇場作品，在敘事文本的運用手段、創作發想的跨越實踐上，做一個初步的整理與歸納。本計畫初步以京劇、崑劇作品為主要討論的材料，整理此時間斷限中，臺灣戲曲小劇場對於文本的操作傾向上個別或整體的共同特性，並且在敘事的視角上所採取不同以往的新觀點或新視野。而同時也為這段時間各劇團所努力和經營的這塊新興場域留下創作的經驗軌跡及紀錄。

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

綜觀由 2004 至 2012 所產生的 18 部戲曲小劇場作品，最重要的成績在於敘事方法的突破，其次才是劇場呈現手法的新穎。在敘事文本的操作方法上，可以發現由於「小劇場」創新與實驗性的特質，往往促使創作者卯足精神推陳出新，而這也是戲曲小劇场的可貴之處。相較於大劇場而言，可以無視於傳統戲曲敘事程式的苑囿，以及觀眾審美習慣的要求，大步伐走出完全不同於以往的說故事方式，甚或不以「說故事」為目的，將表現的重心放置在一種觀點的鋪陳、一段情緒的展現或是一種論述的實踐。而劇場呈現手法上，加入了大量多媒體的使用，裝置藝術的拼貼，環境劇場的融合以及燈光鋪陳的加重份量，都是戲曲小劇場不同於以往的新成就。

本計畫目前所獲致之成果及價值分點呈現如下：

1. 對於戲曲小劇場的作品做出初步的綜合整理及呈現。
2. 整理戲曲小劇場在敘事方式上的新觀點。
3. 整理戲曲小劇場在劇場技術層面上的新嘗試。
4. 為台灣戲曲小劇场的發展留下完備而詳盡的第一手訪談紀錄。

本計畫未來仍有繼續發展之可能，其可能性如下：

1. 擴大以實驗及探索為目標的戲曲小劇場作品的劇種收納量，例如擴充歌仔戲、南管及豫劇等，這些劇種也以累積相當可觀的作品，絕對需要進一步的系統性整理討論及訪談資料的保存。
2. 對於這些以實驗為目標的戲曲小劇場作品所呈現出來的特色，將可提供未來書寫台灣戲曲發展史的一個重要章節的參考依據，也是台灣戲曲審美觀念的重要新思維。