

# 台灣戲劇概述

張啟豐

2012年度戲劇方面所展現的風貌，不論出版或演出，都展現多元且令人欣喜的生機。出版方面不僅少見地由台灣教授針對元代關漢卿作品重為析論，亦出版了歐陸最受注目的劇作譯本。至於專論研究，則以戲曲領域的出版成果最為豐碩，不僅有深入的劇種研究，並有重要的藝術家訪述，此外，還有以戲曲為主的跨文化、跨領域研究。在戲劇研究方面，則以《劇場人類學辭典》之首度中譯為年度出版盛事，兩岸及港澳都有正向的反應與迴響。

至於劇場演出，則延續近年熱門的跨領域合作、多媒體劇場，不論戲劇／戲曲，前仆後繼者眾，實已蔚為風尚。除了全新製作，舊戲新演亦愈來愈普遍，例如：屏風表演班《女兒紅》、《三人行不行》，果陀劇場《最後14堂星期二的課》等，其中《三人行不行》上演熱潮持續至2013年，已於百貨業場進行長期演出，此不僅呈現舊戲重演的多元可能，亦或可能隱隱然具現當代經典之趨向。此外，文學劇場亦越來越有可觀，除了文學獎獲獎劇作搬上舞台之外，亦見劇場工作者著力耕耘劇作文學。

## 一、出版

2012年度戲劇專書之出版，可略分為（一）劇作注譯、（二）戲劇研究、（三）藝術家訪述三部分，茲述於後。

（一）「劇作注譯」可以陳芳英編著《經典。關漢卿 戲曲》，陳侑均、唐薇譯《個人之夢：當代德國劇作選》為代表。陳芳英為台北藝術大學戲劇學系教授，其以多年精研戲曲的學養，由關漢卿其時的社會、經濟、文化、娛樂等面象切入，勾勒關漢卿及元雜劇演出面貌，精析其散曲及雜劇重要代表作，是第一本由台灣教授專業書寫，關於關漢卿及其作品的經典讀本。後者收集當代德國最受注目的羅蘭·希梅芬尼（Roland Schimmelpfennig）等5位劇作家作品，呈顯德國舞台劇二十年來精彩的發展與轉變，並擴展讀者在劇本文學及劇場藝術等方面的視域，其中希梅芬尼所作《金龍》（*Der Goldene Drache*）一劇，亦為2012年台北藝術節演出節目。

（二）「戲劇研究」可再細分為「戲曲研究」、「跨域研究」、「西方戲劇」。「戲曲研究」如王安祈《崑劇論集：全本與折子》、《尋路：台北市京劇發展史（1990-2010）》，劉美枝《台灣亂彈戲之腔調研究》，曾郁珪《城市·蛻變·歌仔味：台北市歌仔戲發展史》，李殿魁、薛湧《功名歸掌上 布袋演春秋：台北市布袋戲發展史》，林明德《小西園偶戲藝術》，陳龍廷《聽布袋戲仔唱歌：1960-70年代台灣布袋戲的角色主題歌》。

王安祈崑劇論著係以「全本摘折子，折

子復串回全本」為結構，勾勒崑劇演出史，並體現「從傳奇到崑劇」視野之擴大，以及「劇場與文獻」交互印證的研究方法；京劇論著則以創作為核心，闡釋台北市京劇自1990年至2010年間的發展歷程，探索台灣京劇新美學之方向。劉著係以作者十餘年的田野調查為基礎，透過對抄本與曲譜資料之探析，呈現台灣亂彈戲腔調豐富多元的面貌與特色，並揭開劇種本身所積澱的內涵，凸顯台灣亂彈戲重要價值。曾著則闡釋台北市歌仔戲的發展歷程，拈出歌仔戲發展與城市文明之間的關係，呈現其在順流與逆流之間跌宕起伏，讓讀者瞭解傳統與現代的距離，原來並不遙遠。至於3本布袋戲專著，或闡釋台北市布袋戲的發展歷程，引導讀者瞭解布袋戲之美；或賞析小西園掌中劇團所典藏戲偶之珍貴及其藝術之美；或以二十餘首布袋戲人物主題曲之詞曲為例，進行解析，曲調來源有台灣歌謠創作者之原創，亦有取材自西洋、東洋歌曲者，此外，並述及家喻戶曉的歌星主唱，以及唱片產業的相應行銷，勾勒出60年代台灣布袋戲音樂的發展脈絡。

「跨域研究」有陳芳《莎戲曲：跨文化改編與演繹》，朱芳慧《跨文化戲曲改編研究》，侯雲舒《虛擬與寫實的碰撞：20世紀前期京劇形式的新變與跨界》，段馨君《西方戲劇影視與客家戲曲文學》。陳著採用Dennis Kennedy, Linda Hutcheon等學者理論，視改編為一獨立個體，從文化、劇種、情節、語言、程式等不同層面，聚焦論述「莎戲曲」（從莎士比亞戲劇改編而成的中國傳統戲曲）改編與演繹的策略，並融入實務經驗，建構了以「戲曲主體性」為基礎的跨文化詮釋理念。朱著係從諸家對「跨文化劇

場」之定義與理論，分析東方劇場領悟「跨文化」之詮釋與實踐，並舉「跨文化戲曲」劇作為例，論述改編重點與藝術特色，以探討兩岸當代戲曲藝術劇場風貌。侯著本書研究京劇於20世紀初期，面對西方話劇及電影輸入所進行的「跨界」與「新變」，探討該時期以寫意虛擬為美學依歸的京劇，與寫實擬真的話劇以及電影彼此相互融合及涉入的情形，觀察京劇在其間於表現形式上所產生的新變軌跡。段著以劇場藝術的角度探討西方戲劇與客家戲劇，著重於劇本詮釋與電影、劇場展演此二領域，凸顯其在21世紀全球化與本土化角力辯證下的意義。

「西方戲劇」則有尤金諾·芭芭、尼可拉·沙娃里斯（Eugenio Barba, Nicola Savarese）著、丁凡譯《劇場人類學辭典》（*A Dictionary of Theatre Anthropology The Secret Art of the Performer*），楊莉莉《向不可能挑戰——法國戲劇導演安端·維德志1970年代》。前者係作者尤金諾·芭芭及丹麥的國際劇場人類學學院（International School of Theatre Anthropology, ISTA）歷經多年研究，編就之劇場藝術工作者的重要參考實用手冊，已譯為多國語言，深受全球劇場界推崇，去年首度出版中譯本，由台北藝術大學與作者合作翻譯審稿，並經鍾明德教授審訂；該辭典內容呈現演員艱鉅而不拘一格的技藝，並提供豐富的概念與詮釋，以拓展讀者對表演肢體的知識與想像，亦為跨文化研究的重要著作。楊著以法國1970至1990年代家喻戶曉的戲劇導演、演員、教師、譯者與戲院總監——安端·維德志（Antoine Vitez）為研究對象，析論其以「導演，即是導演不可能」的信念，發展出充滿想像力與批判性的戲劇化作品，

並創建易符里社區劇場——「安端·維德志易符里劇場」——為1970年代法國戲劇史寫下一頁傳奇。

（三）「藝術家訪述」方面則有陳幸嬋等撰、平珩編《大師：跨領域×傳統@TNUA》，施德玉《新北市口述歷史——傳統藝術類：鄉土戲樂全才 林竹岸》，邱莉慧、吳是虹、施如芳、劉葆平著《娘子·許秀年》，劉美枝《回首四平風華：古禮達與莊玉英的演藝人生》，徐亞湘《老爺弟子：張文聰的客家演藝生涯》。

《大師》一書邀請了台北藝術大學16位獲國家文藝獎的專兼任教師與校友接受訪問，以跨領域為訪談軸線，綜觀多元藝術型態、暢談體現傳統精神的新時代藝術理念，戲劇領域獲獎者為金士傑、賴聲川、李國修、李小平四位。施著撰述台灣歌仔戲界重要文場樂師、民權歌劇團創辦人林竹岸，分析其傳統歌仔戲文場伴奏的活奏特質，及樂師技藝養成的特殊音樂美學觀點，並以此保存林竹岸生命史，及其歌仔戲文場音樂演奏技巧之傳統藝術技藝內容。邱莉慧等著則撰述台灣知名歌仔戲旦角許秀年之從業歷程、藝術表現、人生哲學及生命故事，其從內台、電影、電視，再進入現代劇場，以清亮而富情感的嗓音、細膩的做表，展現風格獨具的個人特色，成為歌仔戲舞台上永遠的娘子。劉著及徐著則分別撰述古禮達、莊玉英、張文聰3位客籍藝人的藝術生命史，藉此以明傳統戲曲演員為了適應時代變化，在不同表演場域間流動的現象，以上述三人為例，其即於四平戲、京戲、客家戲、歌仔戲間交互移動並有所發揮，除了豐富客家戲曲內容、樣貌外，亦促進劇種之間的藝術交流

與影響。

## 二、演出

2012年度就製作展演形式觀之，可分為戲劇節（藝術節）與個別製作，前者有規模龐大、類別繁多的台灣國際藝術節（Taiwan International Festival of Arts, TIFA）、台北藝術節、高雄春天藝術節等，亦有規模迷你，但精緻且另類的開房間戲劇節、超親密小戲劇節、新點子劇展等，不一而足，展現台灣在地表演藝術旺盛多元的創作生命力，並以此與國際劇場密切接軌。

以本土及國際合作為例，在TIFA中即有台原偶戲團《人間影》（與土耳其合作）、人力飛行劇團《台北爸爸，紐約媽媽》、無獨有偶工作室劇團《降靈會》、漢唐樂府《殷商王·后》、國光劇團《艷后和她的小丑們》；至於台北藝術節則有台南人劇團《金龍》（與德國合作）、沙丁龐克劇團《帽似真愛》、一心戲劇團《Mackie 踹共沒？》、夾子電動大樂隊《快樂孤獨秀》；高雄春天藝術節除了《台北爸爸，紐約媽媽》之外，在現代戲劇方面，尚有台南人劇團《海鷗》、台灣戲劇表演家劇團《第一次的親密接觸》、大開劇團《金花囍事》、台北藝術大學、中國國家話劇院《孫飛虎搶親》、莎士比亞的妹妹們的劇團《請聽我說》，傳統戲曲除了《艷后和她的小丑們》，還有唐美雲歌仔戲劇團《大願千秋》、明華園天字戲劇團《愛河戀夢》、尚和歌仔戲劇團《白香蘭》、春美歌劇團《義薄雲天》、陳美雲歌劇團《刺桐花開》。迷你另類的河床劇團「開房間戲劇節」則有《入口》、《外人》、《梔子花與馬》、

《周先生的最後一天》，該團致力於推動表演藝術與視覺藝術之間的對話，探索戲劇創作與演出型態的各種可能性，4部作品演出地點都在飯店房間，每一項節目每一次演出只開放一位觀眾進入或參與，所以是一項絕對私祕、個人的觀劇體驗。而超親密小戲節則分為永康街區——《黃色的O》、《麻煩夫人：思出小館香椎子（回憶小館）》、《白》，民生社區——《偶然二部曲：費德利可·加爾西亞·羅卡》、《24hr營業》、《醉後的晚餐》，仁愛圓環——《愛麗絲的茶會》、《我有名字》、《麵包以後》，策展概念係以「小」為題，尋找、創造可能不小心就錯過的「小事」，觀眾在導覽人的帶領下，一起從一個「小」劇場再走到下一個「小」劇場，「邊走邊看」成為小戲節的延伸演出，「走路去看戲，看完戲再繼續走路」，則可視為小戲節一大精神所在。而2012年新點子劇展作品有三：《變奏巴哈——末日再生》、《瑪莉瑪蓮·強尼強納森》、《無可奉告——13.0.0.0全面啟動》，則著意於對台灣小劇場「經典」劇作的重新詮釋。

至於個別製作，引起較多關注、討論、迴響的演出，在戲劇方面如優表演藝術劇團《出發的力量》及《花蕊渡河》、綠光劇團《人間條件5》、新象·環境·文創《不可兒戲》、創作社劇團《拉提琴》及《逆旅》、台南人劇團《行車記錄》、莎士比亞的妹妹們的劇團《羞昂APP》、飛人集社《長大的那一天》（與法國合作）、動見体劇團《離家不遠》、EX-亞洲劇團《猴賽雷》、莫比斯圓環創作公社《在天台上冥想的蜘蛛》、柳春春劇社《天倫夢覺：無言劇2012》、外

表坊時驗團《春眠》、河床劇團《美麗的殘酷》、禾劇團《懶惰》等。戲曲方面則有建國工程文化藝術基金會等《南柯夢》、台灣豫劇團《量·度》、唐美雲歌仔戲團《碧桃花開》及《燕歌行》、秀琴歌劇團、春美歌劇團《夜王子》、台灣歌仔戲班《活戲專場》、1/2Q劇團《亂紅》等。

而第11屆台新藝術獎表演藝術類10項入圍中戲劇類作品有《拉提琴》、UTUX泛靈樂舞劇會所《寂靜時刻——Inllungan na Kneril》、《亂紅》、《南柯夢》4項製作，其中《寂靜時刻——Inllungan na Kneril》獲得表演藝術年度大獎，《亂紅》則獲得評審團特別獎，亦可視為一種觀測指標。

上述演出中，以原創作品而論，仍有若干具文學性或一新耳目之感的劇作，例如：王友輝《歌仔新調——安平追想曲》、詹俊傑《逆旅》、潘惠森《在天台上冥想的蜘蛛》、符宏征等《離家不遠》、簡莉穎《春眠》，其中《逆旅》係詹俊傑2011年獲得台灣文學創作類劇本獎金典獎的劇作。至於取材經典劇作而另為演繹者，則有姚一葦《孫飛虎搶親》，係由王實甫《西廂記》孫飛虎搶親之情節而另闢蹊徑，藉該劇檢視人性；沈惠如、朱挈儂、施如芳合編之《亂紅》，則以侯方域為標的人物，重新觀視孔尚任《桃花扇》。譯演國外劇作者，可以莎士比亞《量·度》、契訶夫《海鷗》、王爾德《不可兒戲》、希梅芬尼《金龍》為代表。此外，亦有改編自小說者，如《懶惰》即源自黃碧雲《七宗罪·懶惰》；取材自生命紀實者，如《台北爸爸，紐約媽媽》則改編自陳俊志同名作品。

### 三、述評

在整年度多元混融，且令人目不暇給的眾多演出中，茲各以戲劇類及戲曲類之三項演出為例，而為述評。戲劇類為《孫飛虎搶親》、《台北爸爸，紐約媽媽》、《逆旅》，戲曲類為《歌仔新調——安平追想曲》、《燕歌行》、《亂紅》。

姚一葦《孫飛虎搶親》寫於1965年，取材自王實甫《西廂記》而別出蹊徑，藉劇中角色五次換裝探討個人存在及自我意識，可謂為一與時代對話、寓意深刻之作。此次演出為該劇首度正式公演，備受相關人士注目；然而，縱觀全場演出，導演似乎僅著重（或僅能夠）處理劇本的表層情節，以致於上下半場均只見事件堆疊，而未見內在脈絡的延展串連，導致演出版本實與原劇內裏多有不同，未免可惜。

《台北爸爸，紐約媽媽》演出情節脈絡係自原著《台北爸爸，紐約媽媽》重行揀選裁接，並加上陳俊志紀錄片若干內容而成，以過世大姊為主述，分別以「無父」、「無家」作為上下半場主題。情節雖然自成脈絡，但若非事先閱讀原著，觀眾或許亦不易自行拼湊完整的圖像，而只見散出的事件與片段的情節輪替／並置於舞台上；再者，要以有限時間呈現以小見大的家族移民／遺民史，自有其困難及挑戰，即使原著亦僅以主題／事件作為呈現的主要方式。導演以意象及詩化作為劇場演出的主要形式，舞台空間簡單而富多元呈現的可能性。

《逆旅》該劇架構穩稱，情節脈絡清晰，以謝雪紅的人生歷程作為引子與對照情節，開展出曹海安及梁靜母女各自的自我追尋。編劇著意刻劃三個世代女性的自覺與自

我追求，並以謝雪紅為本，延展出曹海安與其姊海寧的兩種典型，更衍生出新世代梁靜的女性意識；劇中謝雪紅、曹海安、梁靜的人生片段互為文本、互相指涉，其間更可見交叉辯證，是小劇場中少見兼具文學底蘊及場上搬演特質的作品。

《歌仔新調——安平追想曲》以民間流傳的故事為情節起點，別出心裁，呈現跨世代的情感流轉。曲詞本色當行，開拓歌仔戲文學創作的多元性；腔調編作與曲詞旋律緊密結合，體現因詞創曲的音樂脈絡，無論舊調新編，均頗融溶。主要演員唱演雙美，聲情兼備，令人耳不寧傾、目不停瞬；編導統合度及劇場設計整體感極高，戲中戲之運用以及藉投影之映照，皆具畫龍點睛之妙。此劇不僅為秀琴歌劇團另開新局之作，亦可視為新世紀台灣歌仔戲創新實驗的代表作。

《燕歌行》係為重寫曹子桓、為曹丕翻案之作，劇中呈現了深情至性的曹子桓，讓觀眾看到了展露人性的曹丕，看到了在愛情和權力之間抉擇的太子。更有甚之，《燕歌行》讓觀眾感受到「飽滿」——飽滿的戲劇呈現、飽滿的舞台空間、飽滿的色彩運用、飽滿的音樂表現，以及飽滿的企圖心。這一齣戲舞台設計與影像設計的契合度相當高，尤其以眾人登銅雀台一景最令人驚豔，景片升降與影像變化同氣同息，節奏配合得恰到好处，這一場場景轉換手法，不啻開發了戲曲舞台視角的多元性。

《亂紅》係以清代孔尚任《桃花扇》傳奇為發想起點，將人物置放到「歷史」之中，從真實與戲劇兩方面，重新省思並審視侯方域的人生與選擇。演出中不時可見編導著意安排的「並置」——人物的、腳色的、

劇種的、音樂的及表演的。只見場上侯方域／鏡中人一著明服、一著清裝，兩個侯方域即如編劇概念所言：多功能的鏡中人是說書人，是不同時空的對照組。導演手法大多乾淨俐落，少見贅拍，能有效推動劇情與節奏。由台灣崑劇與歌仔戲新生代演員分別詮釋明清侯方域，成功展現演員個人功力與風格，則為令人耳目一新的安排。

台灣的劇場永遠充滿無限暢旺的生命活力，劇場人以實際創作表達對生命、社會及藝術的美好想望及熱情期盼，研究者則或熱心冷筆為文、或擁抱土地而為紀錄。不論劇場人或研究者，都以其對戲劇的熱愛與使命感，在台灣戲劇發展道途中立下一方又一方的礎石，這不僅穩固了台灣戲劇未來的發展，更標示出後繼者尋道的徑路。