

第四章 個案描述

第一節 表演工作坊

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-1：表演工作坊劇團基本資料

劇團基本資料	
團名	表演工作坊
成立時間	1984 年 11 月
創始人	賴聲川
藝術總監	賴聲川
員工數	13 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

表演工作坊中的組織架構中，行政與演出是分開的，組織中主要分為四個組，包括：行政組、演出組技術組與藝術組，其中藝術組是由賴聲川主導，而其實藝術組只有賴聲川一人，而演出組其實是有點隸屬於在藝術組的職掌之下，換言之，演出的組織不包括在正式的行政組織中，演出都是由導演主導的，偏向個案執行方式。

其組織架構圖大致如下，見圖 4-1：

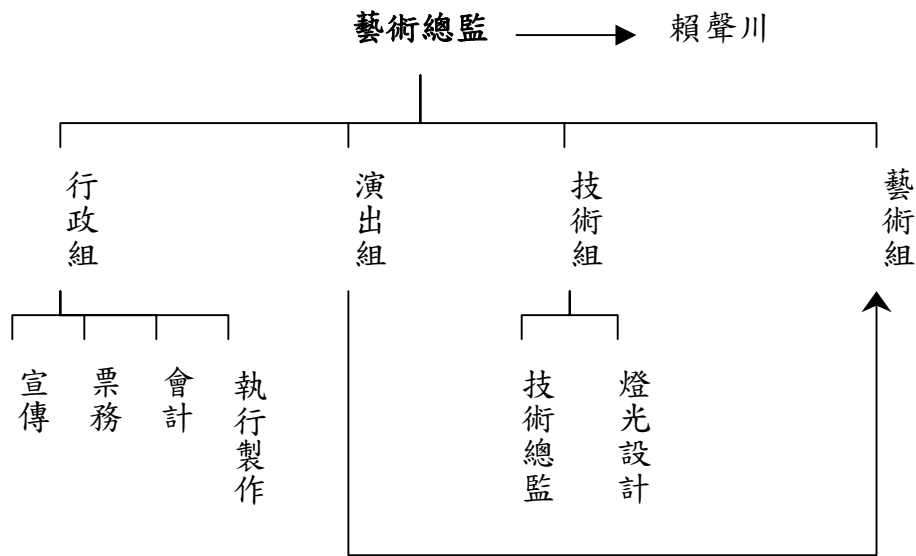


圖 4-1：表演工作坊組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-2：表演工作坊劇團歷年演出

年代	演出劇目
1985	■ 那一夜，我們說相聲
1986	■ 暗戀桃花源
1987	■ 圓環物語 ■ 今之昔 ■ 西遊記
1988	■ 開放配偶（非常開放！）
1989	■ 回頭是彼岸 ■ 這一夜，誰來說相聲？
1990	■ 非要住院 ■ 如果在冬夜一個旅人 ■ 來，大家一起來跳舞
1991	■ 臺灣怪譚 ■ 暗戀桃花源（91版）
1992	■ 推銷員之死
1993	■ 廚房鬧劇

	<ul style="list-style-type: none"> ■ 那一夜，我們說相聲（93版）
1994	<ul style="list-style-type: none"> ■ 戀馬狂 ■ 紅色的天空 ■ 時間與房間
1995	<ul style="list-style-type: none"> ■ 一夫二主 ■ 意外死亡（非常意外！）
1996	<ul style="list-style-type: none"> ■ 情聖正傳 ■ 新世紀，天使隱藏人間
1997	<ul style="list-style-type: none"> ■ 運將，黑道，狗和他的老婆們 ■ 又一夜，他們說相聲
1998	<ul style="list-style-type: none"> ■ 先生，開個門！（香港演出） ■ 我和我和他和他 ■ 絕不付帳！ ■ 紅色的天空（北京版）
1999	<ul style="list-style-type: none"> ■ 十三角關係 ■ 暗戀桃花源
2000	<ul style="list-style-type: none"> ■ 這兒是香格里拉 ■ 千禧夜·我們說相聲
2001	<ul style="list-style-type: none"> ■ 一婦五夫？！ ■ 等待狗頭
2002	<ul style="list-style-type: none"> ■ 張愛玲，請留言 ■ 他和他的兩個老婆 ■ 永遠的微笑

資料來源：表演工作坊網頁，本研究整理

（四）劇團領導人簡介

1. 藝術總監賴聲川

- 1954 年生
- 美國加州柏克萊大學戲劇藝術博士，1983
- 輔仁大學文學士，1976

- 國立藝術學院戲劇系副教授、教授、戲劇系主任，戲劇研究所創辦所長
- 【表演工作坊】藝術總監

二、團隊創意運作背景

(一) 構想來源

1. 劇本來源與撰寫

由於表演工作坊很早已前就意識到，創作者的能量跟空間其實是有限的，若要求一個創作者一年要製作兩齣戲，其創作能量會很快就壓榨完。因此，表演工作坊從早期開始，就開始邀請不同風格的導演製作各類作品，至於劇本則都是由導演決定。目前表演工作坊的劇本大致可分為：原創劇本、集體即興創作、改編劇、翻譯劇等，其中會自己原創劇本的導演包括賴聲川、丁乃箏、金士傑，而在原創劇本中，會規劃集體即興創作目前只有賴聲川，陳立華多半都是自己改編劇本，除了陳立華以外，賴聲川、丁乃箏與金士傑等都會有改編劇本的創作，不過他們在當導演的時候，多半都是採用自己原創的作品，翻譯劇用得比較多的則是香港的導演楊世彭。因此，目前的表演工作坊，劇本的來源很多樣性。

表 4-3：表演工作坊劇團歷年演出

劇本類型	劇目	編劇或改編	導演
集體即興創作	那一夜，我們說相聲	賴聲川	賴聲川
	暗戀桃花源		
	圓環物語		
	回頭是彼岸		
	這一夜，誰來說相聲？		
	臺灣怪譚	賴聲川、李立群	賴聲川
原創劇本	西遊記	賴聲川	賴聲川
	開放配偶（非常開放！）	陳明才	陳明才
	非要住院	陳立華、賴聲川	陳立華
	如果在冬夜一個旅人	閻鴻亞	閻鴻亞
	來，大家一起來跳舞	丁乃箏、賴聲川、黃建業	黃建業
改編劇	今之昔	陳立華	陳立華
	廚房鬧劇	編劇：Alan Ayckbourn 翻譯及改編：賴聲川	陳立華
翻譯劇	推銷員之死	編劇：Arthur Miller 翻譯：英若誠	楊世彭

資料來源：表演工作坊網頁，本研究整理

由上表可知，不同的導演製作風格不同，劇本來源也不同，舉例來說：賴聲川、金士傑、丁乃箏多為自行創作，陳立華則多半是改編劇本¹，這些自行創作或是改編劇本的導演，其劇本多半由導演自行創作或改編，因此，編劇與導演通常為同一個人；而楊世彭導演由於很能掌握翻譯劇²的精彩度，也因此多半做的是翻譯劇，其劇本是直接採用國外經典劇本，再加以詮釋。

¹這裡的改編劇本是指將劇本的狀況與故事情節改為符合當時社會的情況，舉例來說，一個英國的劇本，陳立華會將他的故事情節與狀況，全部改為在台北發生的事。

²直接翻譯國外劇本，對劇本的內容沒有做什麼修改，只是詮釋這個劇本。

除了翻譯劇、改編劇本以外，在原創劇本中，還有很多是來自於國外名著或劇本的靈感。而在這些劇本創作中，最特別的就是集體即興創作，在表演工作坊中這種類型的創作都是由賴聲川所規劃領導的，因此這類型的創作的導演都是賴聲川擔任，而編劇則是由賴聲川帶領演員共同完成。

目前，表演工作坊長期合作的導演包括賴聲川、陳立華³、丁乃箏、金士傑、楊世彭⁴，其中會自行創作的有賴聲川、丁乃箏、金士傑，而由於金士傑創作的時間較長，因此，其導演作品較少，但是，在參與賴聲川的集體即興創作時，金士傑參與的時間與比例很高。在表演工作坊中，既使是由其他導演製作的作品，賴聲川也多半會加入創作。除了較常合作的導演外，也有一些是只有合作過一兩次的導演，包括：陳明才、閻鴻亞、陳莉莉等。

賴聲川導演所規劃的集體即興創作在創團之初，其作品佔表演工作坊的作品比例較高，而在近五年來，其他導演如：丁乃箏、陳立華的作品比例逐漸升高，而賴聲川的作品比例也比較低。此外，由於賴聲川現為表演工作坊的藝術總監，因此，其他導演的製作品質或是呈現方式，他也會參與意見，為表演工作坊的作品把關。

2.劇作家構想來源

由於表演工作坊的有許多劇作家參與劇本創作，因此，本個案針對不同的劇作家，分別描述其劇本的構想來源。

(1) 過去的知識累積

賴聲川的作品多為規劃的集體即興創作，其創作方式還是要先有大致的故事與角色設定，也就是說先有一個架構，再由集體創作的方式把各個角色的性格與所有故事內容完成。

而在初期發展架構的時候，還是由劇作家將角色設定與基本架構構想出來，而這些概念多半導演對於生活的一些感觸，或是對於某些議題上希望可以引起社會注意，或是藉此跟觀眾溝通一些概念，例如：

³ 1987年的今之昔、1990的非要住院、1993年的廚房鬧劇。

⁴ 1992年的推銷員之死與1994年的戀馬狂。

「那一夜，我們說相聲」是為了引起大家對於相聲藝術的重視，「十三角關係」則是利用現代寓言故事來談人對愛的能力或是對愛沒有能力，「暗戀桃花源」則是討論現代的暗戀情況，以及人對於桃花源的觀念與憧憬，而「我和我和他和他」則是探討男女之間以及人與自己的關係。

而除了集體即興創作外，賴聲川還有翻譯劇以及改編作品，包括：「新世紀，天使隱藏人間」⁵、「一夫二主」、「一婦五夫?!」⁶等。

因此，賴聲川在劇本創作上的知識來源很多樣性，因為除了他的個人生活經驗與對人的觀察以外，他過去的學經歷⁷也讓他對於國外的劇本創作多有涉獵，而這個部分也成為他劇本創作上一個重要的構想來源，使得他的作品多樣性較高。

至於表演工作坊的其他導演，丁乃箏是從1997年的「運將，黑道，狗和他的老婆們」才開始參與表演工作坊的導演與創作工作，其作品多半是自己創作的劇本，也有一些改編劇⁸。而其創作的概念與構想除了生活經驗之外，也有一些是來自於國外的劇本或著作，如：「運將，黑道，狗和他的老婆們」的原始靈感就是來自於英國的鬧劇「奔向妳老婆」，而「絕不付帳！」則是翻譯諾貝爾文學獎得主達利歐·弗的瘋狂社會暴動喜劇，「這兒是香格里拉」則是丁乃箏自己原創的作品。

陳立華則是將自己的生活經驗、時事、環境與國外的劇本結合在一起，其作品多數為改編國外劇本，並將其時間、地點與事件都改為當時社會環境的狀況。與丁乃箏不同的是，陳立華的創作還是以國外劇作為基礎，再加入自己的生活經驗與環境因素來創作。

而金士傑則是以自己的經驗以及與人的互動中的感觸來創作，他的作品中的來源有些甚至是在劇場中與其他演員、導演互動而來的靈感，雖然也有改編國外的劇本，但是其個人的感情在創作中還是佔比較高的比重。

⁵翻譯劇。

⁶這兩齣戲為改編劇。

⁷美國加州柏克萊大學戲劇藝術博士。

⁸「絕不付帳！」。

(2) 動員組織內的知識

■ 演員

賴聲川除了有規劃的集體即興創作⁹之外，也有開放式的集體即興創作¹⁰，在開放式的集體即興創作中，劇本與概念的形成是由跟演員互動而激盪出來的，因此，在劇本創作的初期，就需要動用到組織內的知識，包括演員的生長背景、自身經驗等。

而在規劃式的集體即興創作中，雖然要由賴聲川先完成一些角色設定與結構，但是這個部分有時候也不只是他一個人構想，在設定角色的初期，就會開始跟一些演員討論。在表演工作坊早期的創作中，賴聲川可能在排練前六個月就開始跟演員溝通，大家共同來設定這個角色的性格，例如：創作「暗戀桃花源」的時候，賴聲川設定江濱柳這個角色的時候，就跟演出的演員金士傑共同討論，包括討論這個角色的背景、生長環境…等。因此，即使是規劃式的集體即興創作，在構想初期就開始經有動員組織內的知識。

而表演工作坊的其他導演，包括丁乃箏、金士傑與陳立華的創作雖然多為原創或改編劇，但是多半是以個人的經驗或是生活中的觀察為出發點創作，雖然在劇本完成後跟演員互動時會有修改或是創作的空間；但是，在構想初期較少跟演員互動或是討論創作內容。

■ 劇團其他人員

由於賴聲川在構想與互動中多半是跟該場演出演員討論概念與構想，但是，除了演員外，劇本的改編上有時候會有其他的導演或編劇加入共同改編與討論；若是即興演出的部分，則劇本架構多半是由演員與導演共同創作，比較不會有其他的導演參與。

由於丁乃箏、金士傑與陳立華三位導演與賴聲川都有長期的合作關係，再加上賴聲川身為表演工作坊的藝術總監，所有的演出劇目都會由他先把關，因此，在構想初期，這些劇作家有時都會先與賴聲川討論構想，或是跟其他編劇共同合作改編劇本等，如：丁乃箏在寫劇本前，於構想的階段就會開始跟賴聲川討論其構想內容，「情聖正傳」

⁹先有基本設定與劇本結構的即興創作方式。

¹⁰連劇本結構都沒有，幾乎全由演員與導演之間互相激盪而生的即興創作方式。

則是由賴聲川、丁乃箏與陳立華共同改編，「意外死亡（非常意外！）」則是由賴聲川與金士傑共同改編。

（二） 團隊領導人扮演角色

目前表演工作坊的藝術總監為賴聲川，可說是整個劇團的創作與演出，但是，由於表演工作坊邀請許多導演近來製作不同風格的戲劇，包括：香港導演楊士彭所做的翻譯劇「戀馬狂」、「推銷員之死」，或是由閻鴻亞改編名著「如果在冬夜一個旅人」；並由導演來主導整個製作，決定要自己創作、改編劇本或是直接用翻譯劇本。因此，每次的戲劇創意團隊的領導人其實不是賴聲川，而是每一齣戲的導演。

但是賴聲川身為表演工作坊的藝術總監，除了為該劇團的演出把關以外，有許多導演的創作他也參與其中，有時候是共同改編劇本，有些則是共同討論構想；此外，若是賴聲川自己編導的戲，由於多半採集體即興創作的方式，因此，賴聲川的角色就很像是整合者，將所有人的創作與想法組織成一個完整的作品。

在表演工作坊中，雖然大家都尊稱賴聲川為老師，但是，導演、編劇跟演員在溝通上就比較像是夥伴或是朋友，有什麼樣的意見或想法都是可以提出的，可以嘗試的。因此，整個表演工作坊就像一個開放的園地，容許各種不同風格的導演創作自己的作品，吸納每個演員的生活經驗成為創作的來源，而賴聲川的角色就比較像是一個整合者，將不同演員的東西整合成一齣戲，將各種風格的導演都納進表演工作坊。

三、團隊創意運作過程

(一) 準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

集體即興創作中最重要的是演員與導演之間能夠有信任感，由於在創作過程中可能會挖出演員心裡最深層的自身經驗或情感，如果演員與導演之間，或是演員與導演之間沒有足夠的信任感，其激盪出來的東西就不會深厚。因此，賴聲川在挑選演員時，通常都是跟固定的演員合作，包括：金士傑、丁乃竺、蕭艾、丁乃箏、陳立華、馮翊綱、李立群與趙自強等人。這些參與集體即興創作的演員多半也都擁有自己創作的的能力。

而在表演工作坊的演出中，即使不是集體即興創作的作品，演員也多半是那些常合作的對象，如：劉亮佐、李建常、尹昭德、那維勳、范瑞君等。表演工作坊也習慣用這些演員的原因包括：第一、為國內能演舞台劇的演員其實不多，而演員的演出要有一定的水準與品質，導演才能信任他們在舞台上的表現；其次，演員之間合作的默契，以及其演出能夠互相搭配，也就是說不能只讓某一個演員特別突出，或是提前將情緒引爆，必須要演員可以互相搭配。除此之外，編劇在創作時，多半心裡已經有設定好某些演員適合哪些角色，雖然不是針對演員而寫，但是心裡已經想好哪些演員可以演這個角色。

至於檯面上一些不錯的演員，或是知名度很高的演員，在不熟悉其演出的情況下，表演工作坊一般都不大敢用，通常是有在其他場合有合作過的情況下，才有可能合作，如：丁乃箏跟IPIS（蟑螂）¹¹在「新世紀，天使隱藏人間」中的合作，就是在之前已經有合作過，瞭解他們的演出跟潛力之後，才會合作；此外，也因為他們在演出中並不是主要角色，所以，才会有這樣合作的情況出現。

因此，即使很多經紀公司要求表演工作坊可以跟他們的藝人合

¹¹歌手。

作，在導演不熟悉這些人的表演之前，一般來說，合作的機會都很少。

■ 設計人員

在舞台設計、服裝設計等方面，表演工作坊雖然不是每次都固定找同樣的人，但也有一些比較常合作的設計師，如：從事舞台與燈光設計的王世信、聶光炎，服裝造型設計的靳萍萍。

除了這些比較常合作的對象外，表演工作坊對於設計師的合作態度比跟演員合作較為開放，除了比較常從事舞台劇設計工作的設計師外，表演工作坊也會找一些其他領域的設計師合作，如：「張愛玲，請留言」的演出的美術設計就跟曾經做過電影「花樣年華」的美術指導張叔平合作，也有跟室內設計師合作過，如：姚仁喜¹²、楊維楨¹³等。

而表演工作坊的導演其找設計人員合作的出發點，都是看該設計師的專業為何，舉例來說：如果這次的演出的設計偏向寫實的時候，會找寫實比較強的設計師，超現實就找超現實的設計師，因此，比較少固定合作的現象。因為，固定合作會讓其設計作品失去多元化的樣貌，雖然長期合作可能可以減少溝通時間，但是變化性就會比較弱。

2.知識累積

編劇家的創作或構想一般是來自於其本身生活的經驗，或是觀察環境或周遭的人而來的，此外，表演工作坊的一個特色在於，受到國外的名著與劇作影響很大，許多編劇的靈感或是創作都是以國外的名著為基礎，再將這些劇作改為適合當時環境或是跟時事結合的一個在地性的創作。

除此之外，由於每此的即興創作中，可能都會發展出一些不同於導演原本規劃的方向，雖然這些構想很好，但可能因為不適合放入該次演出，會破壞演出的主架構。這些部分可能不能放入該次演出，但有時可能成為下次演出的重點或是靈感來源。

而在集體即興創作時，由於演員必須參與創作，並將自身的經驗融入創作中，因此，集體即興創作的演員必須要有豐富的人生經驗，對於其演

¹²設計作品「我和我和他和他」。

¹³設計作品「意外死亡（非常意外！）」

出的角色背景，他更要有一定程度的認識與瞭解，如此，才能夠在集體即興創作時，使內容更為深入。而賴聲川在每次創作前，都會要求演員閱讀一些資料，這些資料多半是跟這齣戲的背景或是角色設定有關，因此，每次的集體創作前，大家都要有一些基礎的共識與知識，才能夠繼續創作。

3.劇本創作

賴聲川的作品大多為規劃的集體即興創作，而雖然是集體即興創作，但還是要有一個架構或是基礎可依循。在表演工作坊的集體即興創作的方式，是由導演賴聲川先將角色或是架構設定好，其他的部分是跟演員互動創作之後才完成。

因此，在集體即興創作的初期，賴聲川會先將角色或故事構想寫下來，但是，這些部分都只是初稿，或是一些初步的構想，甚至許多細部的角色設定，包括角色的生長環境、背景、求學過程等都還沒有完成。而這些細部的角色設定都會到跟演員互動之後才完成，除此之外，之前設定的架構也可能在集體創作時而改變。

表演工作坊成立初期，賴聲川創作的準備期，通常可能只寫了四頁的稿，就開始進入集體創作的階段，而也由於架構比較不明確，演員創作的空間大，其所需要的時間也比較多，因此，接下來的創意開展期也較長。而近來由於演員無法撥出這麼多的時間，進行長期的集體創作，因此，目前賴聲川的作品準備期的完成度也比較提高，過去四頁的稿，現在可能會寫到七十頁，如此一來，集體創作的時間就可以縮短，雖然如此，但賴聲川在集體創作時還是採取開放的態度，並開放所有的可能性，因此，既使現在準備期的初稿完成度高，但是在集體創作時還是有可能將架構或方向改變。

(二) 開展期

1.劇本創作

表演工作坊的製作期通常都是四個月，其中包括三個月的排練期，但是，由賴聲川導演所領導的集體即興創作期通常都較長，舉例來說：「暗

戀桃花源」與「那一夜，誰來說相聲」，大概都發展了一年左右。

雖然製作期通常只有四個月，但是通常在導演決定方向後就會開始找演員，因此，跟演員排檔期都常早在演出前的一年就開始了，而在確定演員後，一些主要演員其實就開始加入角色設定的討論中，一般來說，角色設定通常要花兩個月，因此，大概在排練前兩個月，導演就已經開始跟演員討論角色設定，甚至有時候是演員敲定以後就開始討論。

除了跟演員討論角色設定之外，在開始排練以後，賴聲川劇本創作就是跟與演員就開始進行集體即興創作。創作過程是根據之前所設定的角色基礎，然後賴聲川會給演員一些情境，讓演員自己去塑造那個角色，包括說什麼台詞，用什麼情緒說，最後導向什麼樣的結果，演員之間的情緒與互動，都是在這個期間共同創作的。

通常賴聲川帶領的集體創作，大約會在演出前半個月定稿，而在這期間則是一邊創作，一邊修改。因此，表演工作坊每齣戲的創意開展時間不一，不過一般說來，大約在演出前六個月到演出前一個半月間。但是，在首演第三天前，賴聲川還會依照演出時跟觀眾的互動情況，再次修改演出，不過此時修改的多半是一些小修改，如：台詞的講法、表現方式等。

所以在表演工作坊，雖然說開展期可能只到演出前半個月，但是，即使在正式演出後，該齣戲還是有可能修改。雖然，賴聲川近期作品的劇本完成度提高至七成左右，不過雖然完成度很高，但是，賴聲川的開放程度還是很高，因此，他會預留一些空間讓演員修改，而已經完成的劇本也還有修改的空間。

2. 演員

在集體即興創作時，演員佔有十分重要的地位，因為整個劇本與發展的走向，是由導演帶領演員一起共同創作，而每個角色都是由演員加入自己的生活經驗與情緒而發展出來的。

而在賴聲川帶領的集體創作中，是由導演給演員一個情境，然後讓演員自行發展，有些情緒與劇情發展甚至是演員間互動所發展出來的，舉例來說：在「暗戀桃花源」裡，賴聲川就設定情境為，飾演江濱柳和雲之凡

在四十年以後相遇，然後金士傑與丁乃竺就開始對話¹⁴。

正因為演員在創作時會加入很多自己的人生經驗與情緒，或是他觀察到的周遭的經驗，或是跟自己的某些情緒重疊，所以，經由集體即興創作的戲劇，其演員很難換人，舉例來說：「暗戀桃花源」重演的時候，李立群的角色換成趙自強演，雖然台詞與劇情都沒有很大的修改，但是由於演員不同，造成觀眾的感受不同。這是因為演員在塑造角色時加入了很多個人經驗與情緒的緣故，因此，其他演員不管怎麼努力，也演不出相同的感覺。

在創作開展期的時候，賴聲川都會鼓勵演員多嘗試幾種可能性，可以有多種選擇，不過也有一次就完成的戲，那是因為一次就達到適合的感覺與情境，除此之外，賴聲川會開放所有的可能性，並鼓勵演員多做不同的嘗試與表演的呈現。舉例來說：賴聲川會用鼓勵的方式對演員說「這樣很好，那等一下再做那個出來」，而不會說「不是這樣，我要那個」。雖然他心中可能已經有某些想法，既使可能不是原本他想要的那種表現方式或情緒，他也會開放性的接受，而演員心裡也知道導演是真心的想要看他的多種表演。

近期賴聲川的作品的劇本完成度比較高，雖然會使開展期縮短一些，但是，他還是或鼓勵演員多做嘗試。已經寫好的劇本，賴聲川會先預留一些可以修改的空間，即使不是原本預留修改的空間，還是可能因為演員的不同想法或創作，而有些修改與更動。

表演工作坊由於有不同類型的導演，因此，導演本身的經歷不同，在跟演員溝通與合作的方式也不同。例如：賴聲川由於本身不是演員出身，因此，在表現方式上他就比較讓演員自己發揮，他比較注意整體的結構。而其他導演像金士傑、丁乃箏、蕭艾由於本身也是演員，因此，在當導演的時候，可能就會比較注重演出的呈現方式。

除此之外，像丁乃箏、蕭艾本身也是從演員開始，因此，在跟資歷差不多的演員溝通時，可能會讓那個演員覺得，大家資歷差不多，為什麼要教他怎樣演，因此通常需要花比較多的時間溝通。

¹⁴ 「暗戀桃花源」裡，江濱柳和雲之凡在四十年以後相遇的對話，金士傑與丁乃竺的第一次對話即成爲後來劇本中的台詞。

3.設計人員

表演工作坊的戲劇製作期一般是四個月，在製作期剛開始時就要先開設計會議，此時，劇本可能已經完成或是正在集體創作中，此時，而在這段期間設計人員要先讀劇本，然後才能跟導演、編劇開會溝通，溝通之後，設計人員大概會有一個月的發想期。

在這些設計之中，要最先完成的是舞台設計，因為舞台的設計會影響演出人員的走位與演出方式，其次才是服裝、音樂、燈光。一般來說導演會先跟舞台與服裝設計溝通，也有些戲是導演一開始只跟舞台設計討論，等到舞台設計有一定的概念後，才把服裝、燈光、音樂等加進來一起討論。因此，並不是每次設計會議都是全部的設計人員共同參加，不過，至少會有兩次到三次是所有的設計人員一起溝通的會議，因為，有時候燈光設計提出一個新的概念時，會撞擊到舞台設計，而使得舞台設計有所不同。

而所有舞台布景與道具的製作期則是到了演出前一個半月才開始，因此，即使在演出前三個月就完成的設計，還是會因為演出的修改而跟著修改。其中，跟賴聲川導演合作的設計人員可以說是改變幅度最大的，可能一開始導演要求的是唯美風格，而到了創作的中途又改為超現實主義的。因此，跟賴聲川合作的設計人員也瞭解他的創作方式，而會在一開始的設計中就保留一定程度的可塑性，然後根據大致的概念，一直給導演一些設計稿，將畫面呈現出來。此外，在這三個月的排練中，設計人員也需要常常進排練場看排練，以便隨時跟導演溝通，隨著演出而修改設計。

(三) 整合期

通常賴聲川的集體創作會在演出前的半個月大致定稿，接下來，會有十次的整排，整排是指所有演出都跟正式演出一樣，只是沒有著妝，然後道具是替代道具而已，而整排完之後會有彩排，彩排則視同正式演出。而在整排初期可能前七次沒有化妝，但會著演出服裝，到了後面幾次整排，連小道具都會一起帶上場，跟正式演出只差大型道具以及布景而已。

雖然在演出前的半個月會大致定稿，但是到演出以後，還是有修改的

可能，因此，在賴聲川的集體即興創作中，開展期跟整合期很難直接分割開來，因為，在開展期中都是一邊創作、一邊修改。

不過由於在開展期中，可能發展出超過戲劇長度兩三倍的創作內容，舉例來說：通常我們在演出前發展出來的相聲段子大概都有八、九個小時，最後呈現大概只有兩、三個小時，因為有些段子獨立存在是一個好段子，但是放在整體的結構內卻會破壞架構，此時，導演就必須看整體的配合度而取捨。因此，在集體創作中，最後的整合雖然是由導演決定的。

一般而言，演員與導演都會有一定的共識，認為哪些部分是可以用的，哪些需要刪掉，通常演員也都相信導演的決定，即使是有衝突，由於演員與導演都認識很久了，也會利用私底下的時間溝通清楚，把話都說出來。到目前為止，表演工作坊還沒有在這個部分起過嚴重的衝突，多半是大家把話溝通清楚就解決了。

四、創意產生的心理環境

（一）鼓勵冒險

在表演工作坊中，由賴聲川導的戲多半是集體創作，這也是因為他本身喜歡這種創作，也相信這樣所激發出來的情感更為真實，因此，賴聲川本身就很鼓勵演員創造不同的東西，或是用不同的方式呈現。因此，在面對演員的演出時，賴聲川都會用鼓勵的態度，並且用更多不同的情境，他會希望看到演員更多的表演，讓創作可以有許多不同的方向，而演員也瞭解導演就是要看他們各種不同的表演。

除此之外，每次表演工作坊重演的劇目，都希望能夠呈現跟過去的演出不一樣的元素，因此，每此的重演都有嘗試要做大幅度的修改。但是，由於目前重演的劇目都是採用集體即興創作的作品，如：「暗戀桃花源」、「那一夜，我們說相聲」，因此，若是作了大幅度的修改以後，可能整齣戲的不一樣，而且，在修改的過程中，賴聲川也發現新修改的部分除了會更動到整個戲的結構之外，有時候修改的也沒有過去的戲精彩，所以，最後修的幅度還是只有在小部分的台詞上，只是，表演工作坊一直都有這個野心想這麼做。

(二) 外在動機

相對於其他的表演事業，從事舞台劇工作的時間長，就付出的時間來說，薪水真的比其他的行業更低，因此，真的會長期從事這個行業的人，主要注重的都不是薪水。

而在劇團中，不管是幕前、幕後的工作人員，在完成演出後受到觀眾的肯定對他們來說，也是十分重要，這種得到他人肯定的外在動機對於劇團工作人員來說也是很重要。

(三) 內在動機

對於從事舞台劇工作的人，其所付出的時間，工作的辛苦程度，相對於其他工作來說，舞台劇的報酬率是很低的，而會一直做下去的，根據表演工作坊的劇團經理謝明昌¹⁵指出，在這一行工作的人，沒有熱情是不會想參與的，既使來試試也是待不長久的。

除了對於舞台劇的熱情之外，也有許多演員認為來演舞台劇是一種充電，學習的方式，因為在舞台劇的演出前，演員大概要花半年的時間去揣摩這個角色如何表演，還要閱讀很多演出該角色需要的書籍，增加許多知識，而在舞台劇的排練之中，更可以藉由各種的嘗試，讓自己的表演寬度增加。因此，在舞台劇的訓練中，會讓演員有很多的成長，因此，也有很多演員是為了學習與成長才來演舞台劇的，甚至有許多經紀公司跟表演工作坊接洽，希望表演工作坊可以用他們公司的藝人，但是，表演工作坊仍然不大用不熟悉的演員。

劇本創作方面，由於創作需要長期的努力，但是，舞台劇又付不起劇作家高薪，因此，目前表演工作坊有在寫劇本的大概只有金士傑，賴聲川多半是集體創作。也由於給劇作家的薪水不高，因此，舞台劇很難吸引其他的劇作家，多半寫劇本的都是劇團團長，也只有他們才有這樣的熱情一直創作下去。

¹⁵大學唸機械系，後來曾在貿易公司工作多年，因為興趣到表演工作坊從事行政工作，至今在表演工作坊已超過十年。

而在行政方面，擔任劇團的行政人員需要對於藝術更大的熱情，因為，劇團的行政工作比之於一般公司的行政工作更無聊，薪水又低，若是沒有熱情，就很難待的下去。而表演工作坊的行政人員的平均年資幾乎都超過七年，可以看出這些都是對於戲劇有高度熱情的人。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-4：表演工作坊劇團演出場次表

年代	演出劇目	演出場次
1997	■ 運將，黑道，狗和他的老婆們	26
	■ 又一夜，他們說相聲	35
1998	■ 先生，開個門！（香港演出）	3
	■ 我和我和他和他	26
	■ 絕不付帳！	20
	■ 紅色的天空（北京版）	48
1999	■ 十三角關係	20
	■ 暗戀桃花源	15
2000	■ 這兒是香格里拉	11
	■ 千禧夜·我們說相聲	19
2001	■ 一婦五夫？！	16
	■ 等待狗頭	10
2002	■ 張愛玲，請留言	2
	■ 他和他的兩個老婆	11
	■ 永遠的微笑	13

資料來源：表演工作坊網頁，本研究整理

(二) 國外巡迴演出

- 一九九〇年「回頭是彼岸」至新加坡維多利亞戲院演出

- 一九八九年底及九〇年七月「這一夜，誰來說相聲？」分別赴新加坡及香港演出
- 一九九一年初「這一夜，誰來說相聲？」赴美國東西岸三個大都市洛杉磯、舊金山和紐約巡迴演出七場
- 一九九四年一月「這一夜，誰來說相聲？」新版在赴美國西岸三個大城市橘縣、洛杉磯和舊金山巡迴演出六場
- 一九九四年三月「這一夜，誰來說相聲？」新版赴新加坡演出
- 一九九四年十一月「紅色的天空」赴美國東、西岸四個大城市紐約、橘縣、洛杉磯和舊金山巡迴演出十場，並至新開發之場地聖地牙哥演出

(三) 得獎記錄與讚譽

1. 劇團

- 1986年，表坊獲頒「中華民國表演藝術獎」
- 頒獎評審們對表演工作坊的評語：【表演工作坊】結合國內一流舞臺劇演員，突破近年來國內舞臺戲劇演出陳陳相因之舞臺瓶頸。在取材上別出心裁，更以最經濟的舞臺裝飾，表現了豐富的舞臺效果，成功的將『精緻藝術』與『大眾文化』巧妙結合。
- 美國新聞週刊(Newsweek)曾以【表演工作坊】的演出為例，證明「台灣的藝術家」正在創作「全亞洲最大膽的中國藝術」
- 遠東經濟評論(Far Eastern Economic Review)也稱讚工作坊之演出為「中國語文世界中最精彩的劇場」。
- 1991年，推出的第一部電影作品「暗戀桃花源」，改編自同名舞臺劇。1992年榮獲東京國際影展銀櫻獎，柏林影展『導演論壇』最佳影片卡里加里獎，新加坡影展最佳影片及飛比西國際評審團獎等獎項。
- 1994年電影「飛俠阿達」入選世界知名大影展如紐約、東京、多倫多、都林、鹿特丹、柏林等國際影展，深獲好評。

2. 藝術總監-賴聲川

- 傑出表演藝術獎（1986）
- 中華民國國家文藝獎（1988、2001）
- 中華民國十大傑出青年(1989)
- 東京國際影展青年導演銀櫻獎(《暗戀桃花源》、1992)
- 金馬獎最佳改編劇本獎(《暗戀桃花源》、1992)
- 柏林國際影展卡里加里獎(《暗戀桃花源》、1993)
- 新加坡國際影展最佳影片(《暗戀桃花源》、1993)
- 新加坡國際影展最佳導演(《暗戀桃花源》、1993)
- 新加坡國際影展飛比西國際評審團獎(《暗戀桃花源》、1993)
- 金曲獎最佳傳統說唱錄音（《又一夜，他們說相聲》、1998）
- 聯合報台灣文學經典（《那一夜，我們說相聲》、1999）
- 香港舞台劇獎特別榮譽獎（2000）

第二節 相聲瓦舍

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-5：相聲瓦舍基本資料

劇團基本資料	
團名	相聲瓦舍
成立時間	1988 年 (從 1996 年才開始有常態性的演出)
創始人	馮翊綱、宋少卿
團長	馮翊綱
員工數	11 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

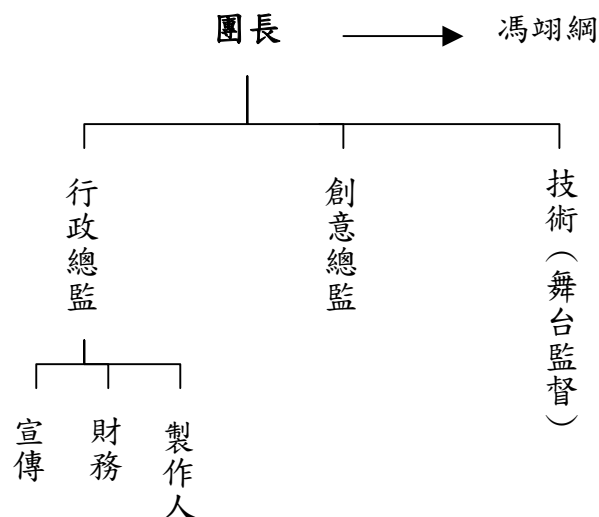


圖 4-2：相聲瓦舍組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-6：相聲瓦舍歷年演出

年代	演出劇目
1997	■ 相聲說垮鬼子們 ■ 張飛要出來了，別害怕！
1998	■ 狀元模擬考
1999	■ 誰唬嚨我？ ■ 哈戲族 ■ 大唐馬屁精
2001	■ 並不大熟 ■ 他怎麼這麼紅
2002	■ 東廠僅一位 ■ 蠢嘎揪疼 ■ 笑神來了誰知道？ ■ 影劇六村

資料來源：相聲瓦舍網頁，本研究整理

(四) 劇團領導人簡介

1.現任團長 馮翊綱

- 國立藝術學院戲劇藝術碩士
- 【表演工作坊】之核心團員
- 曾獲十大傑出青年薪傳獎及中國文藝獎章
- 目前任教於銘傳大學、世新大學及國立台灣藝術學院

2.前任團長 宋少卿

- 國立藝術學院戲劇系畢業
- 曾任教於國立復興劇校、華岡藝校及青年高中
- 1999 年因多年來在相聲藝術創作、展演、及出版之貢獻，榮獲中國文藝獎章

二、團隊創意運作背景

(一) 構想來源

1. 劇本來源與撰寫

相聲瓦舍的劇本多半是由馮翊綱帶領大家一起創作出來的，或是由馮翊綱先改編，再經由團體創作的過程而產生的。其創作的方式通常是馮翊綱先有一個故事大綱或內容，在排演前可能就已經將劇本寫出來，到演員排演以後，再依據這個大綱、故事或是劇本進行創作。

目前相聲瓦舍的編劇參與成員有宋少卿、黃士偉，過去幾齣的演出者梅若穎、高煜玟，以及相聲瓦舍的製作人張華芝等人都曾經為編劇群的一員。但是主要創作的成員還是參與演齣的成員，而目前的成員即為馮翊綱、宋少卿以及黃士偉。

除了原創的相聲劇以外，相聲瓦舍也會採用一些經典的傳統段子，但是，會採用一種新的詮釋方式，並將多個段子用一種新的方式串連，舉例來說，「張飛要出來了，別害怕！」就是將三個與京劇相關的相聲老段子「戲劇雜談」、「空城計」、「黃鶴樓」，重新改編串連，而「他怎麼這麼紅」也是將經典相聲段子「鬧公堂」、「報菜名」、「福壽全」重新詮釋。

所以，相聲瓦舍目前的劇本來源只有傳統相聲重新詮釋，或是原創相聲劇兩種，而目前看來，原創相聲劇所佔的比例比較重。而在原創相聲劇的部分，包括由馮翊綱帶領演出者創作，最近的一齣「蠢嘎揪疼」也開始有將排演前的劇本交由內部編輯群來撰寫，接著，再由演出者消化與修改，並將劇本改為可以演出的作品。

2. 劇作家構想來源

(1) 過去的知識累積

對於相聲瓦舍來說，馮翊綱可以說是主要的編劇¹⁶，因為他通常都會先把劇本或是故事大綱寫出來以後，所有的演出者再以此為依據進行創作。

馮翊綱在創作或是構思的時候，都會有一個大概的目標，而其相聲段

¹⁶他自己稱之為「編劇首腦」。

子的來源，則包括了他過去所聽的傳統相聲段子，以及他所閱讀的書籍、對於周遭事物的觀察。

由於馮翊綱在藝術學院唸書的時候，就開始對相聲有興趣，因此，他在這方面的知識可以說是很深厚，對於傳統的段子也聽得很多。此外，由於他本身喜愛閱讀，包括各式各樣的題材，歷史、地理、中國古典小說、西方小說等，因此，他的閱讀喜好，也讓他可以從裡面獲得一些靈感與想法，他自己就這麼說：「從事創作的工作可以讓他不斷的去閱讀以及旅行，而這兩件事是他生平最大的嗜好。」，因此，除了閱讀以外，到各地旅行的觀察與心得也會成為他創作的來源。

(2) 動員組織內的知識

■ 演員

在相聲瓦舍除了馮翊綱以外，參與演出的宋少卿與黃士偉，也是參與創作的主要人員。但是，由於每個人的創作風格不同，根據馮翊綱表示，黃士偉就會在家裡先創作好文本，包括表現方式與台詞，再來排練；而宋少卿則很少在家裡寫好什麼東西，都是到了排練場，馮翊綱問他，他就開始隨便講。

而這兩種方式馮翊綱也都能夠接受，因為他認為每個人的才華不同，而宋少卿的才華就在這裡。他自己就表示，宋少卿雖然都是歪講，但是他講得就特別有意思，而且往往他講的東西可能可以用，或是可以引導出正面東西來。

因此，在相聲瓦舍的創作中，寫好的劇本其實只是一個參考或是一個方向，重要的還是所有演員參與的共同創作。

■ 劇團其他人員

相聲瓦舍裡，除了演員會參與創作以外，製作人張華芝以及劇團其他行政或工作人員，也有可能成為編劇群，加入創作意見。

例如：在哈戲族中的編劇群就有張華芝、帥中祈等人，而在今年推出的「蠢嘎揪疼」則是讓其他編劇群先把文本寫出來，再由演員去消化以及修改。

此外，馮翊綱也表示，在創作的過程中，相聲瓦舍往往會動用到

劇團中所有人員的知識，例如：構思到一個關於維吾爾族的創作，而馮翊綱對於這個主題不熟，他可能會走過去順口問一下劇團的人員，這時候，他們可能會有一些不同的答案或是豐富的知識，而馮翊綱本人很注重這些部分，因為他認為劇團中的每個人都有可能對劇本創作有一些貢獻。

（二）團隊領導人扮演角色

相聲瓦舍在 97 年剛開始正式每年固定推出作品時的團長為宋少卿，而近來則是改由馮翊綱擔任團長。根據馮翊綱的說法，宋少卿這個人坐不住，所以換他當團長。

而馮翊綱對於相聲瓦舍的看法，就是他跟宋少卿兩人所共同主導的相聲劇團，因此，在劇本上主要是以他跟宋少卿的創作為主，從今年的演出才開始加入黃士偉，未來也會成為固定演出的成員。馮翊綱自己也表示，相聲瓦舍就是他跟宋少卿的創作，如果他要退休，相聲瓦舍就會結束演出。

因此，在劇本上，馮翊綱常動員組織內所有人員的知識，但是在演出上或是劇團經營上，相聲瓦舍則是偏向跟熟悉或認識的人合作，例如：相聲瓦舍很少讓其他的演員進來演出，到現在只有梅若穎、高煜玫跟黃士偉，前面兩位都是馮翊綱的學生，他有心培養他們，而黃士偉則是在藝術學院就認識了，也熟悉彼此的表演。而其他的演員基本上是不大可能有機會進入相聲瓦舍表演。

相對於演出人員的限制，對於劇本的走向，馮翊綱就十分的開放，舉例來說：「東廠僅一位」當初在他構思的時候，並不侍候來演出的這個風貌，但是在創作的過程中，漸漸有不同的東西產生，有別於相聲瓦舍以往的風格，而馮翊綱自己也說，他就放任那個作品去形成，而成為後來的這個樣貌。

而相聲瓦舍還有一個特殊的地方在於沒有正式的導演的職位，但是，馮翊綱自己表示，其實他就是相聲瓦舍的導演，因此，要注意演員的走位、設計、布景等，不過在相聲瓦舍中，並沒有確定的導演在，有時候他們也會互相看對方的位置，互相提醒。

而在組織運作中，馮翊綱表示，他十分注重成員間的溝通，並且強調相聲瓦舍是一個創意、行政與技術三足鼎立且並重的劇團，因此，並不會只在意創作，而忽略技術部分，或是行政上的宣傳，也就是將作品介紹給觀眾，這些都是十分重要的，而這三個部分之間的互動與搭配也是馮翊綱十分重視的重點，因此，他會在這三個部門間進行很多的溝通與協調工作。

三、團隊創意運作過程

(一) 準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

對於馮翊綱來說，由於相聲瓦舍是他跟宋少卿的劇團，因此，成員當然就是他跟宋少卿，也沒有什麼好挑選的。除了他們兩人以外，相聲瓦舍雖然很少有其他演出人員，但是還是有幾位，例如：梅若穎、高煜玟跟黃士偉。其中梅若穎與高煜玟都是馮翊綱在藝術學院的學生，而黃士偉則是在藝術學院時就認識的學弟。

除了這幾位以外，幾乎沒有任何人可能進入相聲瓦舍表演，因為，馮翊綱非常注重劇團的表演品質，以及合作間的默契。他曾經敘述，他覺得自己跟宋少卿的關係比跟他自己的弟弟還親。因此，在這樣需要集體共同構思與創作的團隊中，默契與配合度是很重要的。

此外，近來加入演出的黃士偉，則是在藝術學院就認識，而且與宋少卿與馮翊綱一樣，都是同一個老師同一個派系出身，因此，他們在表演的溝通上都沒有什麼問題。

在2002年加入演出的曾國城，則是在電視劇中「我們一家都是人」就已經跟馮翊綱與宋少卿合作將近一年的時間，因此，彼此都很熟悉，再加上，曾國城在每次相聲瓦舍演出都到現場觀賞，因此，在曾國城多次要求要加入演出的情況下，才有這次的合作，不過，正式的固定演出成員，目前只有馮翊綱、宋少卿與黃士偉。

■ 設計人員

相聲瓦舍有兩位固定的舞台監督，分別為李智翔與李宣萱，這兩

位為相聲瓦舍固定合作的舞台監督，並會負責相聲瓦舍演出的舞台與燈光設計。而目前馮翊綱也沒有考慮要跟新的設計人員合作，因為他認為跟熟悉的人合作，在溝通上比較容易，舉例來說，在「大唐馬屁精」中，舞台上需要一個唐朝玄武門，他只告訴李智翔說他要一個城門，他所做出來的感覺就是馮翊綱要的，是一個用色紙拼貼成的「門」這個字的城門。雖然在之後還要繼續溝通很多相關的細節，但是，他認為跟這兩位固定的設計人員合作，他們比較容易瞭解他想要的感覺。

而這兩位也是從相聲瓦舍開始以來，就一直合作到現在，未來馮翊綱則希望這兩位舞台監督可以繼續成長，成為設計師，因此，會一直固定合作下去，希望團員與劇團一同成長。

2. 知識累積

平常馮翊綱就很喜歡閱讀與旅行，這也是他個人最大的嗜好，而這個嗜好也成為他創作很大的靈感來源。由於相聲瓦舍的創作多半為原創的相聲劇，即使是傳統相聲段子，也會重新詮釋，因此，創作的靈感就十分重要。而目前在相聲瓦舍中，主要從事劇本寫作的就除了馮翊綱以外，有時會由其他劇團人員完成，或是直接由演員共同創作。

馮翊綱自己也表示，相聲瓦舍作品取材自西方小說或是中國現代小說的東西非常多，此外，來自於歷史的、來自於地理的、來自於文學的、來自於哲學的，都是相聲瓦舍創意思考的一些素材，除了這些以外，傳統相聲的腳本，也是他創作參考的一個方向。

而其平常在有靈感的時候，就會將其用電腦記下，因此，在相聲瓦舍中，五年內的演出其實都有一個資料庫，包括預備要改編的素材、平常想到的靈感...等，這些都會成為劇本創作的來源。

3. 劇本創作

雖然相聲瓦舍是由演出者共同創作，不過，一般來說，在排練前，馮翊綱還是會先把大致的劇本寫出來，包括大綱、故事的走向，有時候甚至段子的內容都已經寫好了。

雖然這些劇本在排演前可能都已經寫好了，但是在排演的時候，還是可以修改。而根據馮翊綱表示，最快寫好一個十幾分鐘的相聲段子，而且

這個東西是能用的，大概是三、四個鐘頭，而且是要想得非常清楚，下筆立刻就寫；若是只有初步的構想，就要花更多的時間。

（二）開展期

1. 劇本創作

相聲瓦舍中，馮翊綱要求要有完整的四十個排練的時段，每一個工作時段為三小時，如果這這十個時段都很密集的安排，則大概為二十天，不過一般來說，因為無法密集的二十天排練，所以馮翊綱都會要求編劇可以在兩個月前將劇本大概寫完，然後，開始進入排練期。

而在這個排練期中是不包括整排的，只是在對於劇本作消化或是修改，還有對詞以及調整表演的細節這些東西。對於相聲瓦舍來說，開展期可能從排練期之前就開始了，也就是說，從劇本創作的階段就開始了。

在開始構思劇本時，馮翊綱會有個人的開展期，也就是開始思考這次表演的主題，並且動員組織內成員的知識共同完成劇本。而在排練期則是帶領著所有的演出者，共同進入創作的開展期，此時劇本的走向與呈現可能跟馮翊綱原本所想的差異很大。

2. 演員

大約在演出前兩個月，劇本寫好以後，就會進入排練期，這個就是相聲瓦舍的開展期，由演員參與編劇的創作。而演員在開展期中扮演很重要的角色，因為對於相聲瓦舍來說，主要演員就只有兩位至三位，因此這幾個人的創意開展對於創作的走向有很大的影響力。

因為相聲瓦舍中，雖然有寫好的劇本，但是還是由馮翊綱帶領演出者完成這整個創作，因此，對相聲瓦舍來說，這個開展期會決定演出的走向與風格。

而由於每個演出者的創作風格也不進相同，馮翊綱跟黃士偉是會先在家裡把文本寫好或是先想好的人，而宋少卿則不是，他都是到了排練現場，才開始隨便講。而對於馮翊綱來說，他也都可以接受這樣不同的方式，因為他認為宋少卿的才華就是在這裡。

而在黃士偉的加入以後，對於相聲瓦舍來說，也有了一些新的元素，例如：在「東廠僅一位」裡有一段黃士偉的搞笑獨白，就是「以上是話劇表演法，接下來是希臘悲劇表演法，再來是兒童劇表演法，再來又是什麼表演法」，這本來是一段嚴肅的獨白講的是他的成長過程，家庭環境、他與父母之間的關係，父母對他的管理以及他的抵抗，但是他用這樣的方式呈現，也使得後來的戲劇發展走向不同。

因此，馮翊綱認為在排練現場，演出者的互動中，會有一些化學反應的出現，這也會使戲走向不同的方向。

3.設計人員

相聲瓦舍的舞台設計在很早已前就會開始運作，大概在決定戲劇走向以後，就會開始溝通舞台設計的感覺，而在演出前兩個月，舞台設計就會開始拿設計稿給馮翊綱參考，因此，對於設計人員來說，很早就開始參與相聲瓦舍的創作，在決定戲劇走向時，約為演出前四、五個月，而到演出前二個月，就必需要有舞台設計的初稿產生。

因此，對於設計人來說，導演只跟他們溝通演出的感覺與構思，其他的部分都由設計人員自己發揮創意，而設計開展期約為兩個月左右。

（三）整合期

在相聲瓦舍的演出中，正式定本大概是在演出前十天，因為，馮翊綱認為相聲演出需要這些時間來消化劇本，然後把台詞以及表現方式都練的很熟才能上場。所以，一般來說，他希望能夠在十天前定本，但是有時候比較趕，可能就是在五、六天前定本。

而在開展與整合的過程中，有一些走向並不是馮翊綱之前所能預料到的，但是，他也都會放任作品與演出者有不同的變化及方向。而在決定那些創作或台詞能用的時候，也不是只有馮翊綱自己一個人決定，而是由團體的共識所決定的。舉例來說：馮翊綱講了一句台詞，如果不好，不用少卿反對，他自己都會覺得不好，少卿講了一句胡扯的東西，往下無法發展的東西，不用等馮翊綱說不好，他自己也覺得不大對，所以，我們很容易

形成共識，大家在創作過程中也絕不客氣，會說「對不起，重來，這句重來」「鬧一鬧算了，這句不可能的，少來，誰都知道的」。

除此之外，在溝通中有什麼不對的地方，大家也會直接說出來，因此，並不是由馮翊綱一個人決定，而是演出者都有共同的共識。

而在設計方面，通常都很容易達成共識，因為這兩位舞台監督都是長期跟相聲瓦舍一起工作，一起成長的，因此，比較瞭解馮翊綱想要的感覺，因此，在整合期中，多半是對於初稿作一些更細節的討論與修改，包括跟服裝顏色的搭配，以及燈光打上去的效果等。

四、創意產生的心理環境

（一）鼓勵冒險

在相聲瓦舍中，馮翊綱常常會吸收一些其他組織成員的知識，成為新的東西，在他編的劇本中，常常在排練時，加入其他演出者後，劇本的走向就完全跟他當初設定的不一樣，此時，他也很能接受與放任，有時候他也很樂於看到這種不一樣的改變。

在「東廠僅一位」我們試演的時候，在劇團沒有任何一個人覺得說這是他們心悅誠服的好東西，幾乎一致的認為「你們在搞什麼，你們在家裡編劇編兩個月搞出這種東西」，他認為這次的演出雖然跟相聲瓦舍以前的演出很不一樣，但是，因為他發現在這樣的創作激盪下出現了這樣的東西，他就放任這個存在，也接受並推出這樣的作品。

（二）外在動機

相對於其他劇團來說，相聲瓦舍的演員薪水算是高的，因為演員人數少，此外，馮翊綱也表示，既然他跟宋少卿就可以吸引這個高的票房，那麼他們的薪水高也是理所當然的。

因此，在相聲瓦舍的薪水與收入可以說是比其他劇團好很多的。因此，其外在動機可能也有薪水這一個部分。

(三) 內在動機

對於馮翊綱來說，他創作的動機來自於，創作可以使他不斷從事他喜歡的嗜好，閱讀以及旅行，此外，他也覺得自己在創作的過程中，十分的樂在其中。而且，他認為創作真正的成就感，是來自於排練的過程，而不是演出的成就感。

而馮翊綱也表示，他個人這輩子都一直從事戲劇表演，沒有換過行，他覺得他一直學以致用，雖然在學習上有一些必經的痛苦，但是，他認為這是他這輩子最有興趣的事業，而閱讀與旅行則是他最大的興趣，也可以協助他尋找創意的變化。

至於創作的動機，馮翊綱認為這是一種自我實現的過程，演員趙自強曾經說過「戲劇演出本來只是一個想像，但將其完成成為演出時，就是將想法實現出來」，馮翊綱表示他十分認同這樣的說法，將自己心裡想像的東西實現出來的樂趣是他持續創作的動機。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-7：相聲瓦舍演出場次表

年代	演出劇目	演出場次
1997	■ 相聲說垮鬼子們	20
	■ 張飛要出來了，別害怕！	15
1998	■ 狀元模擬考	8
1999	■ 誰唬嚨我？	9
	■ 哈戲族	5
	■ 大唐馬屁精	8
2000	■ 相聲說垮鬼子們	11
	■ 狀元模擬考	2
	■ 大唐馬屁精	2
	■ 張飛要出來了，別害怕！	3
	■ 誰唬嚨我？	5
	■ 哈戲族	2
2001	■ 並不大熟	6
	■ 他怎麼這麼紅	8
2002	■ 東廠僅一位	20
	■ 蠢嘎揪疼	14
	■ 笑神來了誰知道？	10
	■ 影劇六村	5

資料來源：相聲瓦舍網頁，本研究整理

(二) 得獎記錄與讚譽

1. 劇團

- 馮翊綱、宋少卿兩人被譽為繼魏隆豪、吳兆南兩位相聲大師後，新一代主流相聲搭檔
- 開啟台灣相聲新風潮

2. 團長-馮翊綱

- 十大傑出青年薪傳獎及中國文藝獎章
- 目前任教於銘傳大學、世新大學及國立台灣藝術學院

3.前任團長-宋少卿

- 1999年因多年來在相聲藝術創作、展演、及出版之貢獻，榮獲中國文藝獎章

第三節 綠光劇團

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-8：綠光劇團基本資料

劇團基本資料	
團名	綠光劇團
成立時間	1993 年
創始人	徐立功、柯一正、李永豐、羅北安
藝術總監	羅北安
團長	陳希聖(2003 年一月改由李立亨擔任)
員工數	約 9 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

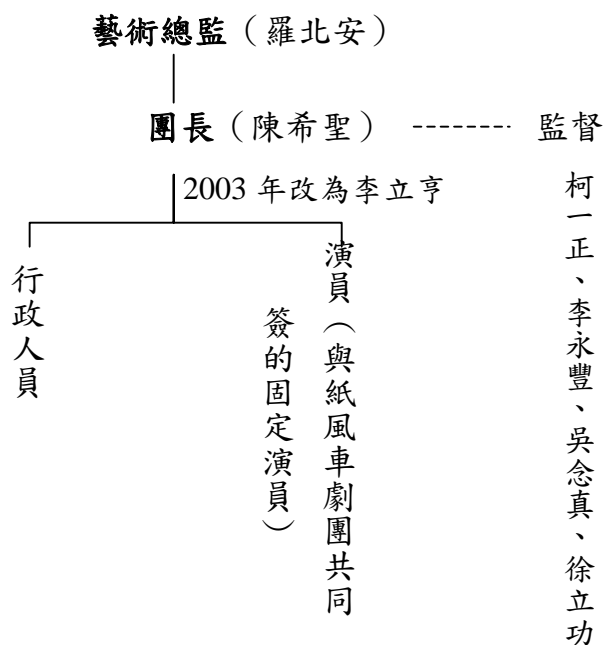


圖 4-3：綠光劇團組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-9：綠光劇團歷年演出

年代	演出劇目
1993	■ 站在屋頂上唱歌
1994	■ 領帶與高跟鞋
1995	■ 當是當兵惹的禍
1997	■ 結婚？結婚！-辦桌
1998	■ 領帶與高跟鞋 PART II-同學會 ■ 台北秀秀秀
1999	■ 結婚？結婚！辦桌【典藏版】
2000	■ 愛情躲貓貓 ■ 小王子 ■ 黑道害我真命苦
2001	■ 人間條件-滿足心中缺憾的幸福快感 ■ 領帶與高跟鞋（2001 版） ■ 青春小鳥
2002	■ 愛情沸點八度半

資料來源：綠光劇團網頁，本研究整理

(四) 劇團領導人簡介

1.1993 年～2000 年 團長 羅北安（現為藝術總監）

- 國立藝術學院戲劇系第一屆畢
- 美國天主教大學戲劇研究所戲劇碩士
- 美國演藝學院表演學位
- 紙風車劇坊監督
- 曾任綠光劇團團長
- 現任綠光劇團藝術總監
- 國立藝術學院戲劇系講師

2.2001 年～2002 年 團長 陳希聖（2003 年改為李立亨）¹⁷

- 國立藝術學院戲劇系畢
- 超視「我們都是一家人」演出
- 電影演出「牯嶺街少年殺人事件」、「獨立時代」、「麻將」、「三十而立」。
- 曾任「果醬」、「黑暗之光」、「一一」電影製片。

二、團隊創意運作背景

（一）構想來源

1.劇本來源與撰寫

綠光劇團在羅北安當團長的時代，其演出的劇目多半是由羅北安導演的作品，包括「領帶與高跟鞋」、「當是當兵惹的禍」、「結婚？結婚！辦桌」。而由羅北安導演的劇目，編劇也多半為羅北安，不過，這些劇目的編劇通常都超過一個人以上，舉例來說：「領帶與高跟鞋」的編劇有柯一正、劉知容、羅北安，「結婚？結婚！辦桌」的編劇為劉嘉明、羅北安，其中只有「當是當兵惹的禍」是由羅北安一人所撰寫的劇本。

而在 2001 年開始，綠光劇團的團長改由陳希聖擔任，整個綠光的劇本來源也呈現不同的風貌。從 2001 年開始，綠光開放所有的劇本來源，不只是自己創作，也開始採用其他劇作家的作品，舉例來說：綠光從 2001 年開始到 2002 年的三齣戲「人間條件」、「青春小鳥」與「愛情沸點八度半」編劇皆為吳念真。而目前綠光劇團也已經有一些其他劇作家的劇本，包括有林正盛的三部曲作品，只等適當的時機推出。除了採用已經完成的劇本，未來也有可能由藝術總監羅北安，或是團長陳希聖自己發想，而有自己創作的作品出現。

除了採用劇作家的作品以外，綠光劇團也開放讓其他領域的導演，進入綠光劇團製作戲劇，包括有綠光的顧問柯一正導過「青春小鳥」，而吳

¹⁷ 由於訪談為 2002 年進行，因此，依舊是以陳希聖團長來分析，2003 年年初，綠光劇團再度更換團長，由李立亨出任新團長。

念真則是同時編導「人間條件」。

2.劇作家構想來源

(1) 過去的知識累積

綠光目前的編劇包括羅北安、柯一正、劉嘉明、吳念真等人，而對於編劇來說，創作的構想多半來自於其生活的經驗，周遭朋友的經驗，或是自己對於環境與其他人的觀察。舉例來說：吳念真的作品「人間條件」、「青春小鳥」、「愛情沸點八度半」這些故事都很貼近一般人的生活，或是許多人的成長經驗，以及每個人會自己經驗到或是身邊人的故事。

而除了這些生活經驗與成長背景以外，對於這些劇作家來說，他們撰寫劇本都是因為自己有一個想法，這些想法除了來自於生活經驗，還有來自於劇作家藉由閱讀書籍、國內外經典的故事或劇本所帶來的靈感。舉例來說：「當是當兵惹的禍」由羅北安根據中國傳記戲曲石君寶的「桑園會」所改編的。

(2) 動員組織內的知識

■ 演員

綠光劇團中，在劇本創作的期間，其實不會有演員的參與，所以，在劇本創作的期間，並不會有來自於演員的知識。不過，在排練的過程中，演員如果對於劇本有意見，其實還有修改的空間，因此，其實在劇本完成之前，其實還是會加入演員的意見。

■ 劇團其他人員

綠光劇團在前期羅北安擔任團長的期間，劇本多半是多人合力創作，舉例來說：「領帶與高跟鞋」的編劇有柯一正、劉知容、羅北安，「結婚？結婚！辦桌」的編劇為劉嘉明、羅北安。因此，劇本的創作都是多人共同創作。

而目前綠光劇團中雖然多半是採用外面劇作家已經完成的劇本，不過，創作的概念還是許多人共同發想的。而正在發想的概念可能是由團長、藝術總監、或是外面邀請的導演或編劇所提出來的一個故事，那根據這個故事，就會先開一個創意會議，包括有團長、編劇、導演，以及創意總監及顧問等人，共同針對一個概念來發想，大家一

起腦力激盪，將故事主題、走向以及其大致的內容都討論出來以後，才由編劇將劇本完成。

（二）團隊領導人扮演角色

綠光劇團的創團團長為羅北安，當初成立是以開創台灣新歌舞劇為主要發展方向，所以歷年來以羅北安為主的創作方向都放在歌舞劇上，包括「領帶與高跟鞋」、「當是當兵惹的禍」、「結婚？結婚！辦桌」、「領帶與高跟鞋 PART II-同學會」、「黑道害我真命苦」都是以歌舞劇的形式呈現。而在羅北安帶領的期間，綠光劇團都是以歌舞劇為主，導演幾乎都由團長羅北安擔任，劇本方面則是多半有多人共同加入構想，包括：柯一正、劉嘉明與羅北安等。

而在羅北安擔任團長的時期，雖然綠光的演出形式只注重在歌舞劇，但是，其劇本還是開放式的由多位創作者共同構想，在這段期間中，只有「當是當兵惹的禍」是由羅北安根據中國傳統戲曲石君寶的「桑園會」所改編的，而其他的歌舞劇都是由多位創作者一起共同創作。因此，這段期間除了表演形式的固定，劇本與外來的導演也比較不容易進入綠光劇團，而是以羅北安個人的創作概念為主，但是，雖是以羅北安的創作為主，每次的劇本創作還是有多人參與創作，而不只是羅北安的个人創作。

從 2001 年開始，綠光劇團的團長改由陳希聖擔任，而原來的團長羅北安成為藝術總監。從這個時期開始，綠光開始開放性的廣納各方的劇作與劇本，並讓其他領域的導演進入綠光製作舞台劇。現任團長陳希聖表示：「這就好像是電影公司一樣，只要做出來的戲好，誰進來做都可以」。所以目前的綠光劇團是採開放性的態度，而未來也有可能製作由藝術總監羅北安、顧問柯一正、紙風車執行長李永豐等人自行創作的作品。

三、團隊創意運作過程

(一) 準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

綠光劇團在前期羅北安擔任團長的時期，比較有跟演員長期合作的趨勢，包括郎祖筠、趙自強、鍾欣凌、唐從聖...等，多半是找有從事舞台劇演出的演員。

目前則是採開放的態度，沒有固定跟某些演員合作。舉例來說：「人間條件」找了黃韻玲、吳淡如來演出，「青春小鳥」則是找了六月與蔡振南，「愛情沸點八度半」則有萬芳、張本瑜。對於現任的團長陳希聖認為演員沒有分什麼舞台劇演員或是電視、電影演員，只要是有實力的演員，就可以參與演出，因此，現在的綠光劇團在演員的挑選上，也大量的使用原本不是在舞台劇演出的演員或藝人。

至於演員挑選的標準，則包括演員的名氣、演員的實力，以及演員能否跟導演溝通，以及跟其他演員配合，就是重要的因素。現任團長陳希聖認為，因為舞台劇很難藉由口碑的擴散來增加票房，因此，使用有知名度、有觀眾緣的演員或是導演是一個吸引觀眾來看的重要因素。此外，演員能否跟導演溝通想法與概念，也是很重要的挑選演員的元素。而除了這些之外，綠光劇團目前是很開放的，讓各個不同領域的演員進來從事舞台劇表演。

除此之外，團長陳希聖也表示，他個人是比較偏好有創作能力，有自己的想法的演員，而不是導演講什麼就做什麼，因此，在挑選演員時，他也會注重演員的獨立思考能力。

■ 設計人員

設計人員的挑選上，綠光劇團常合作的對象也比較固定，團長表示，這是因為從事舞台劇的設計工作的也只有那麼幾個人，因此，能找的也只有那幾個。

綠光雖然現在有跟電影導演或是其他領域的演員合作，但是，在設計人員方面，卻是比較偏向跟長期從事舞台劇的設計人員合作。不

過，綠光還是採取開放的態度，如果未來有機會跟其他領域的設計人員合作，只要可以互相配合，還是會有合作的機會。

2.知識累積

編劇家的創作或構想一般是來自於其本身生活的經驗，或是觀察環境或周遭的人而來的，而綠光劇團的戲劇中，往往呈現的是現代人會有的一些相同的生活經驗或成長背景，例如：「領帶與高跟鞋」描述的是廣告公司上班族的生態和心態；「青春小鳥」裡描述的家庭關係，則是來自於編劇吳念真與導演柯一正的生活經驗。

這個部分的知識累積來自於豐富的生活經驗，以及日常生活中對周遭環境與人的觀察以及敏銳度。除此之外，由於在劇場是跟人一起工作，因此，在創作的過程或是排練的過程中，也可以得到一些不同的啟發與靈感。

除了上述的靈感來源，創作家往往會涉獵不同的書籍與知識，作為他們靈感的來源，例如：「當是當兵惹的禍」就是羅北安根據中國傳記戲曲石君寶的「桑園會」所改編而成的現代故事。

3.劇本創作

綠光劇團的劇本分為：已經完成的劇本，以及正在發想的概念。正在發想的概念在劇本創作的準備期中，可能是由團長、藝術總監、或是外面邀請的導演或編劇所提出來的一個故事，這時候其實故事的主體都還沒有完成，通常只是有一個雛形、想法，或是一個要探討的主題與方向而已，內容都還不明確。接下來則是到開展期時，會開創意會議討論這些構想。

至於已經完成的劇本，其準備期就是先瞭解內容，有時候一個劇作家的作品太大，或是要講的內容太多，無法一次搬上舞台時，可能就必須取捨，舉例來說：林正盛的三部曲的劇本，由於第一部是從馬關條約的時代開始談起，那可能不適合現在這個階段推出，所以可能會考慮從第二部開始做，然後再回憶到第一部。

(二) 開展期

1. 劇本創作

有了一個概念以後，綠光劇團會由導演召開創意會議，參與成員包括導演、編劇，以及藝術總監、顧問等¹⁸，而在會議中會做腦力激盪，集合大家的想法，把準備期中所想到的概念，比較完整的呈現以及描述清楚，並且可能確定一些劇情的走向，此時，才交由劇作家將劇本完成。例如：像吳念真做的劇，就是大家召集一些會議，做一些腦力激盪，最後還是再交給他完成劇本。

而在劇本完成之後，到演出之後，還是會有修改的可能。可能經過跟演員之間的互動或是導演認為需要修改。

2. 演員

演員第一次讀劇本是在第一次排練時，這個時間大概是在演出前兩個月左右，若是歌舞劇則是三個月前。這時都還沒開始排練，而是先讀劇本，所以演員有什麼問題都可以提出來。

雖然演員有意見可以表達，但是導演還是可以做最後的決定，但是導演也會看是否不同的方式能夠達到同樣的效果，例如：蔡振南，他社會經歷比較豐富，所以他這個人就比較穩，要讓他演一個畏畏縮縮的人，那他當然不習慣，那我們就給他一個建議，講國語，但是，如果他用台語可以做到這個效果，那也可以用台語，目的是要那個效果，不是講國語。除此之外，有時候，演員之間的碰撞會產生不同的效果，因此，一直到演出之後，都還有修改的空間。

因此，演員的表現方式其實是由演員自己決定的，通常只要能夠表現出跟劇本中想要達到的效果一致，演員可以用自己的方式去呈現，而不是都由導演來決定。

雖然有些東西是演出以後很難改變的，不過就綠光劇團團長陳希聖的概念來看，他認為一直到演出第一場後都還是可以修改的。所以對於綠光劇團來說開展期跟整合期的分野不清楚，因為他們的作法是有好幾段開展期，而在開展期後會先整合一次，才進入下一個開展期。

¹⁸藝術總監與顧問等是自由決定是否出席討論。

3.設計人員

設計方面，都是先跟設計人員溝通想要呈現的感覺與概念，由設計人員自己去發想，將溝通的概念化為比較可以看的到的設計稿，再跟導演討論。

在演出前六個月到兩個月之間，會先有製作會議，此時會請設計人原來跟導演討論大致的概念，通常在排練之前，設計人員就已經跟導演討論過概念了，並且可能已經有成形的想法可以跟導演討論，但是，也有一些設計人員可以在兩個月前才加進來，例如：燈光設計。若是歌舞劇的話，則要一年前就開始製作，因為音樂設計要先進來參與。

而在跟設計人員討論的時候，多半導演只給一些概念，而由設計的專業看如何去做出導演要的感覺，而吳念真身為電影導演，在製作舞台劇時，就要多花一些時間跟設計人員溝通討論。但是這有時候其實好，因為舞台劇是一個畫面，所有的東西都是眼見為證，當他看了覺得不大對，例如：燈光不大對，他就跟設計討論那個感覺，而不像有的導演直接跟設計說，燈要偏到那裡去，藍光多加一點，這樣反而扼殺設計人員的創意。所以他是跟設計討論意念，然後設計用他的方式去把這個意念作出來，這樣反而讓設計然原好發揮。

（三）整合期

綠光劇團的第一次正式整合期，應該是在排練期開始之後，當演員討論完劇本以後，開始排練，此時就會依照大致的劇本去做排練，雖然還有修改的空間，不過綠光的方式就是一邊排練，一邊修改，雖然會有一個固定的劇本在，可是對於導演來說，只要覺得不對就可以改，所以即使是演出以後，都還可以改。因此，整合期大約在排練的那兩個月，若是歌舞劇大約是三個月，這一段期間，除了演出的整合之外，還有跟舞台、服裝、燈光設計之間的整合。

對於綠光來說，由於開放不同的導演製作不同的戲，因此，每個導演的風格不同。就團長陳希聖本人當導演的時候，他比較在意演員所表達出來的感覺，所以他會希望要求演員在排練場時就可以有百分之九十的演

出，這樣到了演出時才能有超過百分之百的表現，而其他的燈光、服裝與舞台設計他反而覺得是比較次要的。

四、創意產生的心理環境

（一）鼓勵冒險

綠光劇團中，雖然導演通常還是會做最後的決定，但是演員的意見，導演還是會聽，也會成為參考的標準。而其實在劇團中，這些表現方式以及演員的意見都是可以跟導演溝通的，只是導演有時候是為了整體的效果作決定，而不是之看到某一個部分。

此外，綠光劇團在重演「領帶與高跟鞋」時，也嘗試的要加一些之前沒有做的新元素，而且，由於重演的演員，跟第一次演出的演員差異性很大，因此，幾乎沒有人看過第一次的演出。而當時的導演羅北安，直到整排完才讓演員看前一版的錄影帶，因為他不希望演員受到前一版的演出的影響而受到限制。因此，即使是重演的劇目，綠光也是當作新戲一樣的製作。目前綠光劇團重演的戲也只有「領帶與高跟鞋」以及「結婚？結婚！辦桌」¹⁹。

（二）外在動機

相對於其他的表演事業，從事舞台劇工作的時間長，就付出的時間來說，薪水真的比其他的行業更低，因此，真的會長期從事這個行業的人，主要注重的都不是薪水。但是綠光劇團團長陳希聖表示，要能從事這個行業，薪水還是要能夠可以過生活的程度，也就是說個人的能力可以讓他靠這個行業生存。

對於綠光劇團團長陳希聖來說，他認為成就感不大重要，因為他認為這是他過生活的一個方式，因此，他不會對於自己的生活感到有成就感，因為成就感是來自於外界給的，他比較重式的是自己心裡的價值。

¹⁹此次重演稍有不同，第二次演的是「結婚？結婚！辦桌」的典藏版。

(三) 內在動機

綠光劇團的團長陳希聖表示，對於從事劇場工作與創作的人來說，最重要的其實不在於成就感，因為成就是外面的人給的，重要的是在於自己心裡對於自己價值的肯定。

創作的人會一直創作不是因為沒事做，而是有一種壓力，這個壓力不是來自於要演出截稿的壓力，而是自己心裡有一個概念與想法，對這樣的想法有興趣，想要把它寫出來。所有的創作者都是有這樣的一種動力在創作，而不是依靠外界給的評價，是創作之後，對於自己價值的肯定。而製作戲劇也是，是要那個做一個戲的慰藉，而不是外界的評價，是做這個戲本身就會得到一些東西，雖然還是會尊重外面的評價，但不會太介意²⁰。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-10：綠光劇團演出場次表

時間	劇目	演出場次
1997	■ 結婚？結婚！-辦桌	17
1998	■ 領帶與高跟鞋 PART II-同學會	13
	■ 台北秀秀秀	16
1999	■ 結婚？結婚！辦桌【典藏版】	15
2000	■ 黑道害我真命苦	15
2001	■ 人間條件-滿足心中缺憾的幸福快感	7
	■ 領帶與高跟鞋（2001版）	12
	■ 青春小鳥	7
2002	■ 愛情沸點八度半	6

資料來源：綠光劇團網頁，本研究整理

²⁰綠光劇團團長陳希聖訪談內容。

(二) 國外巡迴演出

- 1995 年，「都是當兵惹的禍」新加坡演出，新加坡實驗劇場十週年慶大戲。
- 1996 年 8 月份，應「一九九六年中國戲劇交流暨學術研討會」之邀，演出「領帶與高跟鞋」，成為台灣登上大陸演出的第一個戲劇表演團體。

第四節 果陀劇場

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-11：果陀劇場基本資料

劇團基本資料	
團名	果陀劇場
成立時間	1988 年
創始人	梁志民
藝術總監	梁志民
團長	林靈玉
員工數	16 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

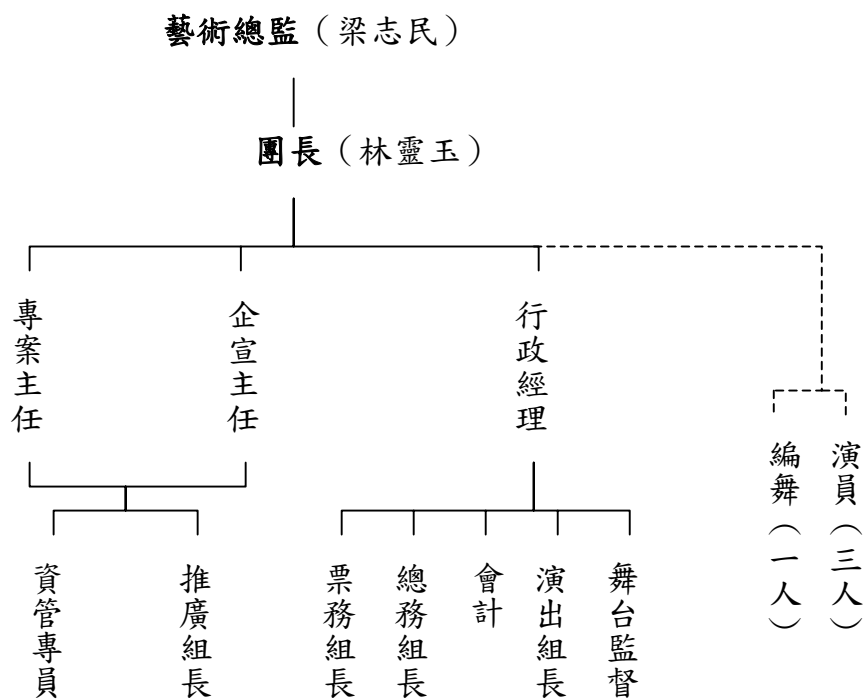


圖 4-4：果陀劇場組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-12：果陀劇場歷年演出

年代	演出劇目
1988	<ul style="list-style-type: none"> ■ 動物園的故事 ■ 兩世姻緣
1989	<ul style="list-style-type: none"> ■ 淡水小鎮 ■ 燈光九秒請準備 ■ 臺灣第一
1990	<ul style="list-style-type: none"> ■ 雙頭鷹之死
1991	<ul style="list-style-type: none"> ■ 愚人愚愛
1992	<ul style="list-style-type: none"> ■ 隨心所慾 ■ 微笑愛麗絲 ■ 火車起站 ■ 晚安！我親愛的媽媽 ■ 城市之心
1993	<ul style="list-style-type: none"> ■ 第二版「淡水小鎮」
1994	<ul style="list-style-type: none"> ■ 新馴（尋？）悍（漢？）記（計？） ■ 台北動物人
1995	<ul style="list-style-type: none"> ■ 夢幻迷宮 ■ 大鼻子情聖—西哈諾 ■ 完全幸福手冊
1996	<ul style="list-style-type: none"> ■ 第三版「淡水小鎮」 ■ 天龍八部之喬峰 ■ 開錯門中門
1997	<ul style="list-style-type: none"> ■ 吻我吧娜娜
1998	<ul style="list-style-type: none"> ■ 臺灣第一 ■ E-Mail 情人 ■ 台北動物人 ■ 複製新娘 ■ 天使-不夜城
1999	<ul style="list-style-type: none"> ■ 大鼻子情聖西哈諾經典演唱會 ■ 吻我吧娜娜 ■ 東方搖滾仲夏夜

	<ul style="list-style-type: none"> ■ 世紀末動物園故事 ■ 淡水小鎮
2000	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2000 年版【開錯門中門】 ■ 廚師秀歌舞王 Cookin'
2001	<ul style="list-style-type: none"> ■ 天使—不夜城 ■ 黑色喜劇·白色幽默 ■ 莫札特謀殺案 ■ 看見太陽
2002	<ul style="list-style-type: none"> ■ 一場巨匯 ■ 城市之光

資料來源：果陀劇場網頁，本研究整理

(四) 劇團領導人簡介

1. 藝術總監 梁志民

- 國立藝術學院戲劇系畢業，主修導演
- 1993 年獲文建基金會及美國亞洲協會獎學金赴紐約研習導演
- 周凱劇場基金會董事
- 任教於國立藝術學院劇場設計系

二、團隊創意運作背景

(一) 構想來源

1. 劇本來源與撰寫

果陀劇團目前的劇本來源多半是由劇作家編寫，藝術總監梁志民幾乎都是擔任導演，唯一幾齣由梁志民改編的戲劇為「新馴悍記」、「完全幸福手冊」，而其他的編劇包括陳樂融、王友輝則是果陀長期合作的編劇家。

果陀劇團目前的劇本多半是改編作品或是國外經典劇本演出，而改編的來源很有多樣性，包括：莎士比亞作品改編的「東方搖滾仲夏夜」與「新馴悍記」、卓別林默劇改編的「城市之光」，改編金庸名著的「天龍八部之

喬峰」。而在演出國外經典作品的部分，則有「開錯門中門」、「黑色喜劇·白色幽默」、「莫札特謀殺案」。

除此之外，果陀也有一些自己創作的劇本，包括「台北動物人」、「隨心所慾」、「看見太陽」等，但是，根據果陀的行政製作陳郁敏表示，目前果陀改編跟自己創作的比例大概是四比一左右，也就是改編作品佔五分之四，而自己創作佔五分之一左右。

2.劇作家構想來源

(1) 過去的知識累積

目前果陀雖然不只限定只做歌舞劇，但是，大多數的演出還是歌舞劇形式，這也是因為藝術總監梁志民本身喜歡歌舞劇，因為戲劇、舞蹈、歌這三者都是他個人很喜歡的，而歌舞劇則是可以同時結合這三種元素。也因為梁志民對歌舞劇的熱愛，因此平常就涉獵很多，對於歌舞劇的瞭解十分深入。

由於果陀的作品多半是改編作品，因此，對於果陀來說，要改編什麼樣的作品就是一個重要的決定。果陀現在改編的作品形式很多，有小說改編、默劇改編等，因此，是看什麼樣的東西會感動藝術總監，或是劇作家陳樂融突然覺得被什麼作品感動，想要做一齣戲，也會找藝術總監溝通。

因此，果陀不論是改編或是自行創作，都是劇作家以及藝術總監日常生活經驗的累積，以及對於文學或是戲劇等方面涉獵廣泛所累積的知識而來。

(2) 動員組織內的知識

■ 演員

果陀的演出通常是劇本寫好，然後才會請演員排練，因此，通常演員是拿到寫好的劇本。因此，對於果陀來說，在初期討論一齣戲的構想與概念時，並不會有演員的加入，因此，在這方面，也並沒有動員到演員的知識。

但是在後期演員排練的時候，由於劇本可能還沒完全完成，尤其是自己創作的時候，有時候只有故事的大綱與結果，那要如何呈現，

或是歌要怎麼唱，歌詞的部分，可能都會到了排練期才由導演、與演員共同討論創作出來。

■ 其他劇團人員

果陀大部分的改編或是一些創作是找外部的編劇以及編曲者，但是，果陀在一些自己創作的戲劇上，也有其他劇團的人員參與發想與討論。舉例來說：「看見太陽」這齣歌舞劇，就是由果陀劇團內的人員共同發想製作而成的。

除此之外，劇團內其他成員也會對於該齣劇的可行性提出建議。根據行政製作陳郁敏表示，大家在執行了這麼久的製作，對於戲的觸角與敏銳度也很高，因此，當導演提出構想的時候，大家也會討論他的可能性，以及預估市場票房等，再給導演一些意見。

(二) 團隊領導人扮演角色

梁志民本身是一個很嚴肅的人，因此在劇團中或是在排練中，大家都是很尊敬他，而果陀劇場在成立之初，並沒有要朝向歌舞劇方向走，但是，由於梁志民本身對於歌舞劇的熱愛，導致於果陀目前都傾向製作歌舞劇。

而果陀目前的導演幾乎都是由藝術總監梁志民擔任，也就是說，一直都是梁志民在掌握果陀的戲劇走向的。而未來果陀也在考慮可以引入新的導演，做一些不一樣的戲，不過，目前還是以梁志民導演為主。

三、團隊創意運作過程

(一) 準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

對於果陀來說，由於近來多演出歌舞劇，因此，就必須找一些能演、能唱又能跳的演員參與演出，而這個本身來說就是一個困難，因此，在找演員上，果陀比較在意的是演員的演出，而不是演員參與創作的的能力。

而果陀在跟演員的合作上也有一些長期合作的對象，如：王伯森、林奇樓、陳幼芳等人，這些是與果陀劇團有長期默契的演員，所以在溝通配合上比較容易。但是，果陀劇場還是不斷的找一些非舞台劇演員的藝人加入歌舞劇的演出，除了要加入一些新元素外，會唱歌的藝人演歌舞劇可能會比舞台劇演員更容易。

■ 設計人員

果陀劇團的劇本大多是請劇作家完成的，其中包括陳樂融、王友輝，都是果陀劇團長期合作的編劇，此外，在編曲方面則是跟鮑比達以及陳國華有長期合作的關係。

對於果陀劇團來說，合作的默契比較重要，因此，常常會維持這種長久的合作關係。根據行政製作陳郁敏表示，跟這些編劇、編曲長期合作之後，有了默契跟一樣的溝通頻率以後，皆下來要溝通就比較容易，也可以讓這樣的合作能夠嘗試出更多的新東西出來。

雖說跟長期合作的設計師比較有默契，但是果陀也不排斥跟新的藝術家合作的機會。

2.知識累積

對於果陀劇團來說，劇本的構想多半是來自於藝術總監，有時甚至可能是編劇或是編曲有一些很好的概念，他們也會自己來找藝術總監梁志民，表示希望能夠做一齣戲。

而對於這些劇本的發想者或是創作者來說，平時對於戲劇或是歌舞劇方面的知識累積就很重要。根據行政製作陳郁敏表示，藝術總監梁志民由於本身喜歡歌舞劇，因此，只要有歌舞劇他都會去看，所以他看過的東西很多，而每次有機會到國外，或是安排到國外的行程，都會抽時間去看戲。舉例來說：「看見太陽」到紐約演出時，只要沒有工作的時候，劇團成員都會去看戲，不只是藝術總監，整個劇團都在吸收這樣的資訊與知識。

3.劇本創作

在果陀的劇本產生多半是找外面的劇作家撰寫，但是構想與方向還是梁志民決定的。所以在劇本創作的期中，導演梁志民會先考慮一些讓他很

有想法或是很感動的作品，或是有些時候也會決定自己創作。

而在有概念的時候，導演會先去發想一些故事的架構與內容，等到有一些成形的概念以後，才會找編劇一起討論內容與方向。而通常大概在演出前一年，就開始醞釀這方面的題材，然後一開始有一些想法，就必須由導演、編曲、編劇以及舞台這四個人開始共同討論。

（二）開展期

1.劇本創作

雖然果陀的編劇、編曲等都是找編劇家、編曲家創作，但是在概念的發想上，還是有許多是由藝術總監梁志民發想的，討論到一定的階段才由編劇撰寫。

在發想的時候導演會先跟編劇溝通，導演還是會先決定一個方向，當然那個東西還是要編劇也有興趣、有想法，接著大家先開始討論構想，包括故事架構，故事裡的人有什麼樣的經歷、過程，聊一聊突然這個形狀越成熟明顯，然後這個劇作家才開始去寫，寫的過程中當然也經過不斷的討論與修改。

此外，這個期間還包括跟演員排練後，可能會有一些口語上的問題要做修改，或是當初設定只有故事架構，並沒有決定要如何呈現，此時演員就有比較大一點的空間可以去發揮。但是，以上這部分也只有在自己創作的作品才比較會出現這樣的情形。

2.演員

在果陀劇場中，演員參與的期間大概從排練期才開始，目前差不多是演出前三個月會進入密集排練，而在三個月前演員不會加入，演員比較不會牽扯到參與討論劇的內容、歌曲、舞蹈。演員的參與會發生在後面，當然在排練中，如果是重要的角色，他角這個演員也會根據自己的特色做修改，或是跟其他的演員溝通協調，導演在這個部分其實還是有保留讓演員發揮的空間的，所以，在跟演員溝通的時候也會持續不斷的發生修改的情況。

至於那個演員可以參與修改的空間，則多半在於呈現方式，或是演唱詞的更動，並沒有對於整個劇情走向做修改。

3.設計人員

通常果陀在策劃歌舞劇時，大概在演出前一年就會有一些發想與討論，而此時一些重要的設計人員在概念形成初期就必須加入，包括編曲、編劇以及舞台設計。因為歌舞劇不同於一般的戲劇，因此為了劇情與音樂風格可以搭配，在構想初期，導演就會跟他們溝通想法，以確定大家做出來的風格一致。

而舞台設計也是很重要的一環，由於舞台設計也會影響到其他的設計，不只是風格上的影響，還有演員執行上的影響，因此也會在發想初期就開始加入。

而大概經過六個月左右的發想與開展之後，在演出前六個月，通常劇作家就應該要交劇本或是編曲家要交詞曲。因此，整個開展期大約會在六個月左右。隨然也會有演出前三個月或是兩個月才交東西出來的設計人員，不過一般來說，在演出前六個月就會確定大概的架構。

(三) 整合期

果陀的整合期應該在排練期的最後一部分，因為在排練期中，演員還是有他們自己開展的空間，而通常在這段期間劇情不會有大修改，但是呈現方式以及歌詞卻常常有更改。

演出前果陀會定本，雖然在排練期中是一邊排練一邊修改，所以實際上是一直再開展也一直在整合。而在這段整合期間，所有的演員還是很聽導演梁志民的，大多數都以導演決定的為準。

四、創意產生的心理環境

(一) 鼓勵冒險

果陀雖然都多半是改編劇，但是在處理的題材或是表現形式上面，果

陀還是不斷的在做一些新的嘗試，包括金庸小說搬上舞台、莎士比亞改編成歌舞劇、以及百老匯名曲演唱會...等。

不過果陀的新的嘗試，多半是來自於藝術總監自己，以及其他的編曲、編劇等，其次就是有一些劇團內的其他聲音，但是通常劇團內的意見多半只偏重在評估可行性上，而很少真正的參與創作的討論，除了「看見太陽」是劇團中的兩個編劇編出來的。

（二）外在動機

相對於其他的表演事業，從事舞台劇工作的時間長，就付出的時間來說，薪水真的比其他的行業更低，因此，真的會長期從事這個行業的人，主要注重的都不是薪水。

而在劇團中，不管是幕前、幕後的工作人員，在完成演出後受到觀眾的肯定對他們來說，也是十分重要，這種得到他人肯定的外在動機對於劇團工作人員來說也是很重要。

（三）內在動機

在劇本創作方面，所有的劇作家從事這一行的薪水也都相對的比較低，願意繼續下去的原因在於，對於舞台劇的熱情，以及被改編作品深深感動，希望可以傳遞給更多人。

而在行政方面，擔任劇團的行政人員需要對於藝術更大的熱情，因為，劇團的行政工作比之於一般公司的行政工作更無聊，薪水又低，若是沒有熱情，就很難待的下去。而根據行政製作陳郁敏表示，她在果陀已經超過七年，會一直待下去的原因也是因為一直都很喜歡舞台劇。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-13：果陀劇場演出場次表

時間	演出	場次
1997	■ 吻我吧娜娜	25
1998	■ 臺灣第一	21
	■ E-Mail 情人	15
	■ 台北動物人	15
	■ 複製新娘	13
	■ 天使不夜城	21
1999	■ 吻我吧娜娜	15
	■ 東方搖滾仲夏夜	18
	■ 世紀末動物園故事	16
	■ 淡水小鎮	13
2000	■ 2000 年版【開錯門中門】	16
2001	■ 天使—不夜城	17
	■ 黑色喜劇·白色幽默	12
	■ 莫札特謀殺案	13
	■ 看見太陽	14
2002	■ 一場巨匪	10
	■ 城市之光	11

資料來源：果陀劇場網頁，本研究整理

(二) 國外巡迴演出

- 2001 年，大型歌舞劇【看見太陽】台灣紐約跨海巡演三場。
- 2001 年，歌舞劇【天使—不夜城】兩岸巡迴演出。
- 1998 年，【台北動物人】赴紐約演出。
- 1996 年，第三版【淡水小鎮】於國父紀念館首演並赴加拿大演出。

(三) 得獎記錄與讚譽

1. 劇團

- 《天使—不夜城》2月14日北京保利國際劇院首演，上海戲劇學院院長榮廣潤先生以「好看好聽、震撼人心」為本劇下了最有力的註解。
- 2000年以【看見太陽】獲得第四度獲中國時報年度十大表演藝術獎。
- 1998年以【天使—不夜城】連續第三次獲中國時報年度十大表演藝術獎。

2. 藝術總監-梁志民

- 1993年獲文建基金會及美國亞洲協會獎學金赴紐約研習導演。
- 現並擔任周凱劇場基金會董事
- 執教於國立臺北藝術大學戲劇系

第五節 屏風表演班

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-14：屏風表演班基本資料

劇團基本資料	
團名	屏風表演班
成立時間	1986 年
創始人	李國修
藝術總監	李國修
員工數	2001 年時將近 30 人 目前約為 10 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

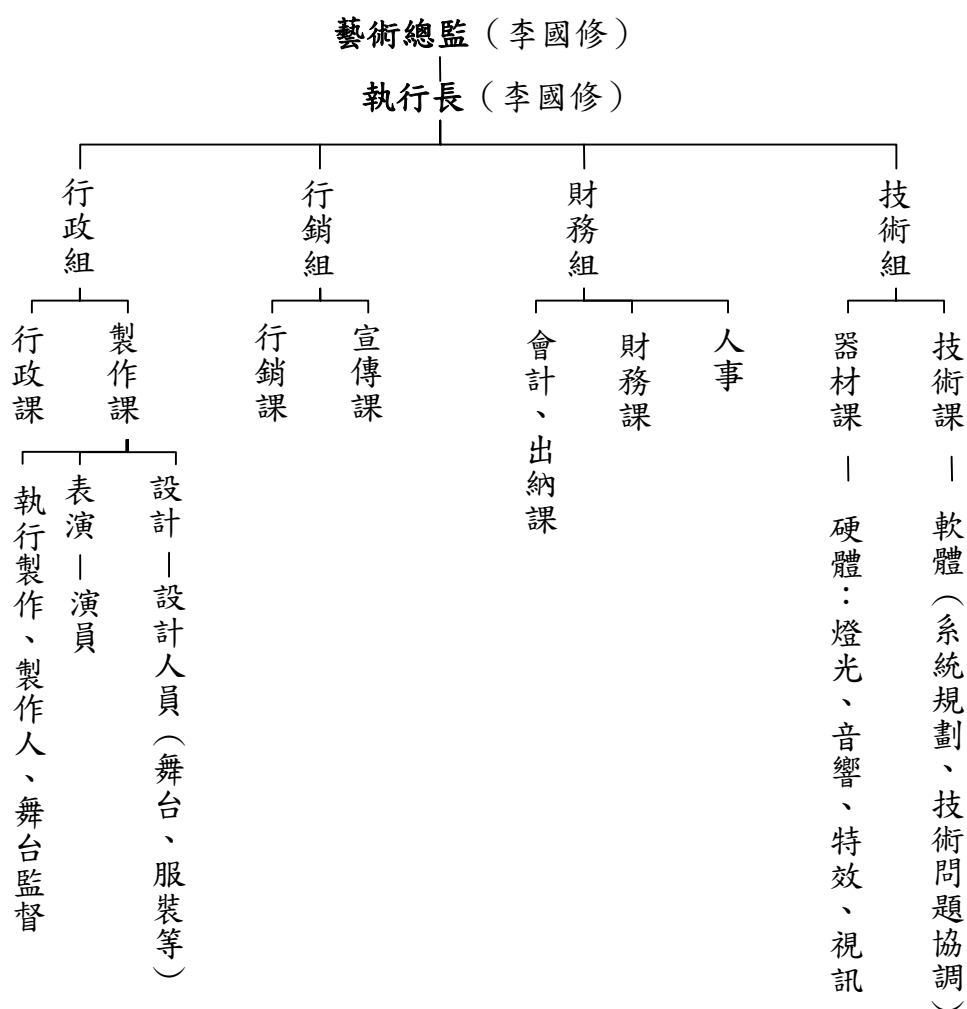


圖 4-5：屏風表演班組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-15：屏風表演班歷年演出

年代	演出劇目
1987	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1812&某種演出 (創團作品) ■ 婚前「信」行為 ■ 三人行不行! ■ 傳與本紀 ■ 民國 76 備忘錄

1988	<ul style="list-style-type: none"> ■ 西出陽關 ■ 沒有「我」的戲 ■ 拾月拾日譚（製作作品） ■ 三人行不行 II-城市之慌
1989	<ul style="list-style-type: none"> ■ 變種玫瑰 ■ 半里長城 ■ 愛人同志 ■ 民國 78 備忘錄
1990	<ul style="list-style-type: none"> ■ 從此以後，她們不再去那家 Coffee shop ■ 港都又落雨（高雄分團作品） ■ 三人行不行 I、II（巡迴公演版） ■ 異人館事件 ■ 從此以後，他們不在去那間 pub（男人版）（高雄分團作品）
1991	<ul style="list-style-type: none"> ■ 救國株式會社 ■ 鬆緊地帶 ■ 我的三個男朋友（高雄分團作品） ■ 蟬
1992	<ul style="list-style-type: none"> ■ 東城故事（高雄分團作品） ■ 莎姆雷特 ■ 救國株式會社（新版） ■ 救國株式會社（美國紐約演出）
1993	<ul style="list-style-type: none"> ■ 三人行不行 III-OH！三岔口 ■ 徵婚啟事 ■ 徵婚啟事（美國洛杉磯、紐約演出）
1994	<ul style="list-style-type: none"> ■ 西出陽關（新版） ■ 莎姆雷特（上海演出） ■ 西出陽關（美國紐約演出） ■ 太平天國
1995	<ul style="list-style-type: none"> ■ 太平天國（新加坡演出） ■ 半里長城（新版） ■ 莎姆雷特（新版）
1996	<ul style="list-style-type: none"> ■ 莎姆雷特（加拿大多倫多演出） ■ 黑夜白賊 ■ 屏風第一次演劇祭'96 ■ 京劇啟示錄 ■ 半里長城（香港演出）
1997	<ul style="list-style-type: none"> ■ 三人行不行 III-OH！三岔口（美國紐約演

	出) ■ 山海經-老舍之歿 (製作作品) ■ 未曾相識 ■ 三人行不行 IV-長期玩命 ■ 屏風第二次演劇祭'97
1998	■ 徵婚啟事 (新版) ■ 也無風也無雨 ■ 屏風第三次演劇祭'98
1999	■ 三人行不行 V-空城狀態 ■ 我妹妹 ■ 屏風第四次演劇祭'99
2000	■ 京戲啟示錄 ■ 莎姆雷特 ■ 半里長城
2001	■ 屏風第五次演劇祭'01 ■ 婚外信行為 ■ 不思議的國 (因票房不佳停演)
2002	■ 徵婚啟事 (新版) ■ 北極之光

資料來源：屏風表演班網頁，本研究整理

(四) 劇團領導人簡介

1. 藝術總監李國修

- 1955 出生
- 世界新專廣播電視科畢業
- 1979 年，獲行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎最佳廣播技術剪接獎。
- 1980 年，演出蘭陵劇坊的「荷珠新配」趙旺一角，備受矚目。
- 1982 年，獲行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎最具潛力戲劇演員獎。
- 1986 年成立屏風表演班
- 1991 年，編導演屏風表演班第十七回作品『救國株式會社』連演七十場。

- 1995年，「西出陽關」獲劇評家馬森先生，評選為1994年度三齣最佳舞臺戲劇之列。

二、團隊創意運作背景

（一）構想來源

1. 劇本來源與撰寫

屏風表演班目前劇本多半為藝術總監李國修先生自行創作，或是改編劇本而來，在早期（1990年以前）的屏風，當時還有高雄分團，以及王月所創作或是改編的劇本，但是，在近期的屏風中，除了幾齣紀蔚然創作的劇本，幾乎都是由李國修自行創作或是改編劇本。

而在這些外部引進的劇本中，可以說只有紀蔚然才能算是真正的屏風有引進的外部編劇家。紀蔚然的作品的一部分，通常是初稿來之後，李國修看完，他們做討論、編修，因為他們私下是很好的朋友，他們也會聊天，也會談到有關戲的部分；因此在演出紀蔚然的劇本時，他還是很尊重紀蔚然寫的東西，而跟紀蔚然的合作時，所有的改編都是紀蔚然操刀，李國修只是單純的做導演以及跟劇作家溝通的角色。

而除了紀蔚然的作品之外，其他改編劇本的部分，例如：張大春的「我妹妹」、陳玉慧的「徵婚啟事」，都是以他們的原著做改編，但是所有的改編是國修操刀，而且多半呈現的方式與內容都與原作有很大的不同，因此，在這上面李國修所要花費的改編時間也很長。

而關於引進新的劇作家的部分，李國修目前在藝術大學有開課，教一些關於編劇的部分，也希望可以培養一些不錯的學生，能夠成為劇場的新血，但是，編劇這種東西是很難教的，因此，目前的屏風主要的編劇還是由李國修一人主導。

2. 劇作家構想來源

由於目前屏風的劇本多半為藝術總監李國修創作，因此，我們在此討論的構想來源主要是討論李國修如何寫出這些劇本與故事。

(1) 過去的知識累積

李國修的創作內容大部分都跟其個人過去的生活經驗，社會環境有很深的聯結，其自己創作的劇目多半是比較本土的，跟時事或社會環境有高度相關的，比較接近一般人的生活。從李國修的作品中可以看到很多關於個人生活經驗的展現，如：西出陽關、京戲啟示錄；此外，還有一些是討論與呈現目前社會環境之現象的劇目，如：救國株式會社、三人行不行一系列作品...等，因此，可以說他的作品內容都是從他生活的周遭，包括過去的生活經驗與知識、社會環境來的。

(2) 動員組織內的知識

而李國修在初期自行撰寫劇本時，除了以自己的生活經驗為依據外，劇團內其他的人員的生活經驗與知識，也是他創作構想的來源之一。

■ 演員

屏風會在每次演出之前的兩個半月前，要求劇作家將劇本完成，但此時李國修的劇本完成度都常約有 60%，而其他的 40%則是他會在演員敲定以後，在之前跟演員透過聊天的方式溝通，或是在訓練演員的當時觀察，並瞭解這些擔任主要角色的演員其過去的成長背景、生活經驗以及情緒的表現方式，這也都會融入到他的劇本中，成為他創作的一個依據，因此，他會在完成劇本後，預留這些空間，針對不同的演員性格與生活經驗，做一些修改，因為他認為過去對於這些演員可能認識不深，這樣做可以使得此角色與演員的過去經驗能夠結合，在演出中能夠更加進入情境。而這個部分通常比較針對初次合作的演員。

但是李國修在動用演員的知識與生活經驗時，都是由他個人決定是否修改或增刪，演員並沒有加入討論或創作的機會，多半是李國修決定劇中角色的動機與情緒為何，演員必須依照編劇的認定來詮釋劇本。

■ 其他劇團人員

其他的劇團人員在劇本創作中所扮演的角色，多半只有出一些點子，或是蒐集資料，舉例來說，在改編「我妹妹」的時候，其中有一

個關於民國 73 年螢橋國小有婦人到課堂去潑硫酸的事件，而關於這些真實事件的資料蒐集，則是由其他的劇團人員協助。

一般來說，劇團人員很少對於其創作內容作建議，多半只是提出一些關於時間點的編排錯誤或是實際事件的描述錯誤而已。

（二）團隊領導人扮演角色

屏風表演班現在的領導人為李國修，他同時兼任藝術總監與執行長，因此，他不但是創意上的領導人，也是劇團執行上的領導者。

而他在屏風表演班的角色就好像一個大家長一樣，屏風的成員都認為屏風好像一個大家庭，而大家長就是李國修，也因此，李國修在撰寫劇本時，就會認為要照顧固定合作的那一些演員，就好像要照顧家庭成員一樣，目前在屏風任職的員工，多半也跟李國修合作多年，大家在劇團中好像一個大家庭，所有的成員稱呼李國修為「國修老師」，而這些成員也認為在屏風表演班中的環境比較單純，不像電視圈，人與人相處起來都比較真誠。

李國修在劇團中，以自己對於劇團經營的使命感號召這些成員，成為屏風表演班，共同為他的使命與夢想而努力。他個人的使命也成為屏風表演班的使命：「一願 屏風早日成立全職專業劇團；二願 屏風早日擁有專屬劇場」。

而在創意產生過程中，由於李國修本身對於結構的要求嚴謹²¹，因此，他本身對於其創作的掌控程度也比較高，相對而言，開放程度較低，因此，屏風表演班的成員，普遍對於創作的部分都沒有太大的意見，大概都會接受他的想法。

而屏風成立初期還有較多不是由李國修一人編導演的劇目，但近來幾乎呈現李國修一手包辦的狀況，或是重演定目劇²²。

²¹從他寫劇本會先畫場次架構表可知。

²²定目劇是指大概四到五年會上映一次的劇團過去上演過的作品，之所以有定目劇是因為李國修個人認為這是他的經典，其次是，有些觀眾可能在當下他並沒有看過，耳聞，好的作品他希望能夠再讓觀眾回味一次，所以才會有定目劇的概念。屏風表演班目前的定目劇有「徵婚啓事」、「京戲啓示錄」、「半里長城」、「莎姆雷特」。

三、團隊創意運作過程

(一) 準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

通常在演出前五至六個月，劇團就會開始找演出的演員，屏風通常有一些固定合作的對象，包括李天柱、楊麗音、劉珊珊等人，這些人通常配合度高，而李國修在設定角色與劇本時，通常也會為他們留一個位置，這些人雖然看似像是屏風的固定班底，卻沒有簽長期的正式合約，但由於彼此都有一個長期合作的默契，李國修在挑選演員的時候，會很放心的跟這些實力派與長期合作的演員合作，此外，也不需要花太多的時間訓練他們。

除此之外，屏風幾乎每次都會找一些原先不是演舞台劇的演員或知名度高的藝人來參與，而這些人除了他們本身很有意願進入劇場以外，李國修也會長期先觀察他們在其他領域的表現，當他認為這個人可以塑造，或是可以開發他的潛能時，李國修才會選擇用這些人；也由於這些知名度高的藝人本身沒有劇場演出經驗，因此，李國修還必須花較多的時間訓練他們，以及瞭解他們的表演方式。

除了這些演員外，還會有一些代排的演員，這些人通常是科班出身，或者是經紀公司有一些年輕一輩的新人，他們必須全程參與之外排練過程，當有人排練不能到的時候，就由他們先上場代排，這也是屏風的一個訓練與培養新一代演員的方式。

■ 設計人員

在舞台設計、服裝設計等方面，屏風表演班雖然不是每次都固定找同樣的人，但多半偏好找固定的那幾個設計師合作，如：從事舞台設計的曾蘇銘、服裝造型設計的靳萍萍、化妝造型設計禹富若、舞台與燈光設計的聶光炎等。

而另一位長期從事燈光設計的王光盛，由於目前為屏風表演班正式編制成員，因此，不列入討論之中。

表 4-16：與屏風表演班合作之設計人員表

設計人員	合作劇目
曾蘇銘 (舞台設計)	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2002 年 不思議的國 (停演) ■ 2001 年 婚外信行為 ■ 2000 年 半里長城 ■ 2000 年 莎姆雷特 ■ 1999 年 我妹妹
靳萍萍 (服裝設計)	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2002 年 徵婚啟事 (新版) ■ 2002 年 不思議的國 (停演) ■ 2001 年 婚外信行為 ■ 2000 年 莎姆雷特 ■ 2000 年 京戲啟示錄 ■ 1997 年 三人行不行 IV-長期玩命
禹富若 (燈光設計)	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2002 年 徵婚啟事 (新版) ■ 2002 年 不思議的國 (停演) ■ 2001 年 婚外信行為 ■ 2000 年 半里長城 ■ 2000 年 莎姆雷特 ■ 2000 年 京戲啟示錄 ■ 1999 年 三人行不行 V-空城狀態 ■ 1999 年 我妹妹 ■ 1998 年 也無風也無雨 ■ 1997 年 三人行不行 IV-長期玩命
聶光炎 (舞台與燈光設計)	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2000 年 京戲啟示錄 ■ 1997 年 三人行不行 IV-長期玩命

資料來源：本研究整理

而長期合作的原因在於，導演李國修個人的喜好，以及安全感的問題，因此，這也表現在找設計師上，他需要找信任度高，以及有把握將設計交給他的人來做，除此之外，長期合作的默契以及溝通與處事方式較為容易，也是長期合作的考量。

但近來，屏風表演班也開始嘗試與不同領域的設計師合作，例如：在服裝設計上面，目前正在與服裝設計師「許豔玲」溝通，未來也有合作的可能。

2.知識累積

李國修在創作劇本時，其情境與故事來源多半來自於生活周遭所發生的事情與生活經驗，例如：李國修的父親是戲班子的修靴師傅，他哥哥也是，因此，從小的耳濡目染，使得他累積了許多京劇的底子與知識，這也使得他在日後的「京戲啟示錄」中描寫戲班中的人的生活更為寫實。

因此，可以說李國修的劇本創作來源多半是由觀察別人或是自己的生活經驗而來的；此外，每次的演出前後跟演員的互動，也會影響李國修下一次的創作內容，這使得李國修在這樣與演員的溝通互動中得到更多的創作來源。

而也因為李國修的創作來源多半來自於生活周遭，這點讓觀眾覺得他的作品十分貼近一般小市民的生活與心聲。

3.劇本創作

由於李國修的創作中其人物以及時間關係較為複雜，且多半有演員需一人分飾兩角以上，因此，在下筆寫劇本前，他會先畫出人物與場次架構圖，然後才開始寫作劇本；也就是說，他的心裡要先有清楚的人物關係以後，他才繼續發展其中的故事。

而每次新劇本的創作通常是演出六個月前開始寫作，但是由於屏風表演班在三年前就開始計畫這三年中的劇目，因此，通常很早以前就已經確定哪幾檔戲是要由李國修自行創作的部分，因此，正式邀稿的時間是在演出前六個月，準備期則是指計畫自行創作的檔期開始到演出前六個月，而這一段時間可能有長有短，有時候如果連續兩個檔期都為李國修自行創作時，兩個劇本的準備期會互相重疊，也就是說李國修必須同時開始構思兩個以上的劇本。

(二) 開展期

1.劇本創作

而每次新劇本的創作通常是演出六個月前開始寫作，大約是這一齣戲結束後到下一齣戲之間的時間，通常屏風表演班的製作部門會要求李國修

在演出前兩個半月定稿，因此他真正的寫作時間大約在演出前六個月到演出前兩個半月間的時間，約有三個半月的寫作期，而這整個寫作期，就是劇作家自己個人的創作開展期。

而每次新劇本的創作通常是演出六個月前開始寫作，大約是這一齣戲結束後到下一齣戲之間的時間，通常屏風表演班的製作部門會要求李國修在演出前兩個半月定稿，因此他真正的寫作時間大約在演出前六個月到演出前兩個半月間的時間，約有三個半月的寫作期，而這整個寫作期，就是劇作家自己個人的創作開展期。

當然，李國修也有動員演員的知識，而這個部分有時會跟動用演員知識的部分時間互相重疊，因為在演出前六個月到演出前兩個半月都為劇本創作時間，而在這個時間演員已經聯絡並敲定開始，因此李國修會在這個時候，利用跟演員聊天與溝通的機會，來修改或增加劇本的內容，或是角色的個人背景。當然，李國修也有動員演員的知識，而這個部分有時會跟動用演員知識的部分時間互相重疊，因為在演出前六個月到演出前兩個半月都為劇本創作時間，而在這個時間演員已經聯絡並敲定開始，因此李國修會在這個時候，利用跟演員聊天與溝通的機會，來修改或增加劇本的內容，或是角色的個人背景。

2. 演員

李國修雖然在找演員前只寫好 60% 的劇本，而將剩下的 40% 留待與演員溝通後才完成，但其增加創意的作法都是由自己認定的；也就是說，他觀察這個演員的某些生活經驗或表演方式可以加入劇本中，融入該角色，他就會選擇加上去，而不是讓演員利用自由發揮的來參與創情創作，在屏風表演班內，目前並沒有讓演員集體即興創作的部分。

因此，在屏風表演班的創意開展期較短，其開展的部分多半為表演的方式，李國修導演雖然會將劇本寫好，但是，如何表演還是讓演員有自己的空間，他會主導的部分為演員當時的情緒，一般稱之為「暗場」²³。

通常屏風表演班會在演出前的三個半月到四個月就開始排演，而在排

²³劇本中沒有提到的部分稱之為「暗場」。劇作家沒寫出來的部分，是指一個角色當時呈現的反應或對白，其背後的背後情緒就稱之為「暗場」。

演剛開始，多半是在訓練新進演員的基本肢體動作、發聲練習，這個部分通常要 20 天到一個月，一般是請外面的老師來教，而非李國修親自指導。

基本的訓練完成後，大約正式演出前三個月，就會開始有劇本分析，劇本分析是要演員讀劇本，瞭解劇本裡的內容，並瞭解每一場戲的「暗場」情緒，並設定要達到的目標。而讀劇本最重要的部分就在「暗場」，李國修會要求演員會去做功課，舉例來說：劇本丟給演員，待會就考試，兩個小時以後，導演就開始問問題：「剛才為什麼你不馬上離開，你要留在這個地方等他」，而這些在劇本裡都沒寫，那是所謂的「暗場」，每個人都會有不同的答案，而這些雖然李國修在創作時沒寫，他心裡卻已經設定好了，因此，李國修會去判斷演員的回答對不對，是不是他當初所設定的情緒。由於劇本分析的部分是所有的演員一起做，因此，有助於讓所有的演員瞭解每個情緒的轉折。

雖然李國修非常要求演員要有與他一致的「暗場」情緒反應，也就是內在的情緒反應，但是在表演與呈現方式上，則是讓演員非常的自由，李國修的作法是讓演員吸收了內在的情緒，以及瞭解情緒的轉折以後，轉換成自己的表現方式；因此，在呈現方式上非常自由，只要其反應或動作符合「暗場」情緒即可。

3.設計人員

跟設計人員合作時，會在一開始先與所有的設計人員共同溝通整體概念，這個會議中包括製作人、舞台監督、技術指導、導演、助理導演...等，以及服裝設計、音樂設計、燈光設計等設計人員，由於燈光、舞台與服裝設計可能會互相影響，例如：舞台的設計會影響燈光的打法與角度，因此，一開始需要所有設計人員共同溝通；而瞭解整體的風格與概念以後，接下來就是由設計人員自行發想，再交稿給導演以便於溝通彼此的構想，如舞台設計，通常一開始會有多種設計稿，再由設計師一一與導演討論。

於是本研究將設計人員初次溝通後到正式確定設計稿前的時間稱為設計的創意開展期，而不同的設計其開展期長短也不同，舉例來說：舞台設計就要在正式排練前就完成，正式排練通常在演出前一個半月到兩個月前開始，由於舞台設計會影響演員走位、燈光設計等，因此要最先完成，

不過，也有在排練過程中做一些小修改的狀況，但是一般來說會在正式排練前完成；而在舞台設計完成後，才是服裝設計，最後是音樂與燈光設計，一般來說，音樂設計會比燈光設計早完成，因為在整排中會加進來，燈光設計永遠是最後才完成。

因此，每個設計的開展期長短不同，不過大約都在演出前四個月到演出前兩個月間。

（三）整合期

在屏風表演班，其正式的排練是在肢體訓練與劇本分析完之後，才正式開始排練，在正式排練以後，劇本、設計以及演出才開始逐漸的整合，進入整合期。

設計的整合期大約在演出前兩個月到演出前半個月間，舞台設計在演出前兩個月就進入整合而決定，而服裝設計則較晚，音樂與燈光設計則是最後才決定，因為在排練中還會一直修改；而在整合中，參與討論的人員包括導演、設計師、技術指導、舞台監督與製作人等。

而在演出的整合中，則包括劇本的整合與演員表現方式的整合，這兩種通常是同時並進的在排練中進行整合。此外，還有設計部分與演出的整合，這個部分的整合主導者為舞台監督，在屏風表演班裡，正式排練包括「拉地位」、「走位」²⁴、「排練」²⁵、「順走」²⁶、「整排」、「技排」、「正式技排」、「採排」。「拉地位」、「走位」只是教演員如何在台上走路，「排練」就比較集中注意演員的動作；而順走、整排、技排、採排有各個不同的原因，其實是為了給設計及技術人員看的，因為設計師在前期排練的階段，不可能待在這個排練的環境看演員排練，所以一段時間有一個成果之後，請設計師來看，才能夠針對你發展出來的一些東西做他設計上的一些調整，那技術的部門是為了他們之後必須執行舞台上所有演出的技術項，所以他們要很清楚說，演員走到哪一個點的時候，我們可能在技術上要換佈

²⁴拉地位、走位是非常粗糙的東西，是教演員在台上如何走路，如何上下場而已；就是告訴演員怎樣走，走到哪裡，開始講話，大概是這一類的方式。

²⁵排練的部分就會比較精細一點，例如：講話的時候開始頭會往哪裡轉，身體會往那邊移動，會越來越集中注意演員的動作。

²⁶順走是比較粗糙的，讓大家看到一個戲的初胚，第一次對外呈現就是順走的時候。

景。

一般來說，順走、整排比較重要的是演員，而在技排中，則是演出與設計與技術整合的時點，這個時候演員也會跟技術人員有比較密切的關係，因為那個時候會有技術項的東西摻雜進來，例如：演員什麼時候要換服裝，比如說要拿什麼道具上場，要掛迷你麥克風，另外佈景什麼時候運動，什麼時候燈光會暗，你在講到你一句話的時候，要走到舞台上的某一個點的時候燈會打下來，這是非常精細的部分，會在技排的時候會跟技術項做一個整合。

整排通常有一到六次，那前面的三次是很陽春型的，什麼都沒有，演員就是上來演，也不帶道具，也不帶其他多餘的服裝配件，什麼都沒有，後半期的時候，因為戲也比較熟，製作的東西也傾向越來越集權，東西就漸漸的都要帶上場。

而剛剛提到的技排，穿插在整排當中，整排一、整排二、技排一、整排三、技排二，我們這種東西是穿插的，就是做了一個階段之後，就來一個技術的，做了更多的階段，就加更多的技術進去，之後還會有所謂的採排。

因此，設計、技術與演出的整合是在一段期間就整合一次的，而不是都兩者完成才開始配合，如此一來，兩邊才有各自的調整空間。

四、創意產生的心理環境

（一）鼓勵冒險

在屏風表演班中，由於李國修在撰寫劇本時有許多夢想需要在舞台上達成，而這些需要技術問題的克服，此時，屏風表演班的技術人員就必須解決這些技術上的問題，讓槍戰在舞台上發生，在舞台上下雪...等，又不能因為噪音太大或是其他問題影響演員的演出，這其中有許多的技術問題需要解決，目前屏風的技術組有一組人員是劇團的正式成員，這也是屏風跟許多劇團的差異，這些技術人員除了要解決舞台上的技術問題，還要保養器材。

雖然在表現或創造舞台上的效果時，李國修會鼓勵成員冒險嘗試，但

是對於創作的內容，李國修的態度就沒有這麼開放，通常在演出結束後的檢討中只會討論到執行與製作面，不會討論到創作面；此外，在創作時，也是由李國修決定要不要加入跟演員相關的元素進去，因此，在鼓勵冒險上，屏風表演班可以說是比較封閉，舉例來說：演員在討論「暗場」時的情緒已經有標準答案，而劇團成員也很少跟他討論關於他創作上的意見。

（二）外在動機

台灣劇團的薪資水準一向不算高，而屏風前一齣戲（2001年的「不思議的國」）又因票房不佳而停演，因此，在劇團成員心中，薪資的確無法成為從事這個行業的外在動機。

而在屏風表演班超過十年以上的行銷部經理林佳峰²⁷指出，從事這一行最大的成就感其實不在於演出的那一刻，而是在於實現夢想，產生演出成果的那個過程，在實行演出的過程裡面，在前期付出所得到的成就，會比在舞台上執行所得到的成就來的高。

除此之外，在劇團中，不管是幕前、幕後的工作人員，在完成演出後受到觀眾的肯定對他們來說，也是十分重要，這種得到他人肯定的外在動機對於劇團工作人員來說也是很重要。

（三）內在動機

除了上述的外在動機以外，從事劇團工作，最重要的還是對於這個工作的熱情與喜愛，除了喜愛這份工作，這份工作可以帶來的挑戰性也是他們願意不斷從事這份工作的原因。

而對於某些工作人員或演員來說，學習的機會可能更加重要，如：屏風每一次演出都會有一些具知名度的藝人參與演出，他們的目的除了嘗試舞台劇的演出外，更重要的是進了屏風可以得到李國修老師的指導，可以學習到紮實的表演技巧，這對他們未來的演藝工作來說，是一個很好的投資與學習；因此，對於演員來說，除了喜愛以外，還有學習與投資的效果，舉例來說：許多經紀公司或是藝人都會主動接觸屏風，希望能夠進來演舞

²⁷過去曾在屏風擔任多次的舞台監督。

台劇，這些人多半是抱著學習的心態來從事這份工作，而今年的「徵婚啟示」的天心，則是包著對於喜愛舞台劇的心態來演出，為了這個演出，她還推掉了許多拍連續劇廣告的機會。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-17：屏風表演班演出場次表

年代	演出	演出場次
1997	■ 未曾相識	17
	■ 三人行不行 IV-長期玩命	20
1998	■ 徵婚啟事 (新版)	26
	■ 也無風也無雨	10
1999	■ 三人行不行 V-空城狀態	20
	■ 我妹妹	29
2000	■ 京戲啟示錄	16
	■ 莎姆雷特	15
	■ 半里長城	18
2001	■ 婚外信行為	24
	■ 不思議的國 (因票房不佳停演)	22 (停演)
2002	■ 徵婚啟事 (新版)	15
	■ 北極光	9

資料來源：屏風表演班網頁，本研究整理

(二) 國外巡迴演出

- 1992 年，受「美華藝術協會」／CHINESE-AMERICAN ARTS COUNCILINC 之邀，赴紐約演出全新版《救國株式會社》。
- 1994 年，受邀參加上海第二屆「莎士比亞戲劇節」與上海現代人劇社合作演出《莎姆雷特》。
- 1995 年，受新加坡「華族文化節 '95」／Chinese Cultural Festival

1995 之 邀演出《太平天國》。

- 1996 年，受邀參加香港第十六屆「亞洲藝術節」／The Festival of Asian Arts 演出《半里長城》。
- 1997 年，因行政院文化建設委員會扶植團隊，受邀在紐約中華新聞文化中心附設 台北劇場演出《三人行不行 —OH! 三岔口》。
- 1997 年，受邀參與英國倫敦國際藝術節活動，演出前衛實驗劇《奉李登輝情節之謎，……塵歸塵、土歸土》。

(三) 得獎記錄與讚譽

1. 劇團

- 1993 年，赴紐約及洛杉磯演出「徵婚啟事」，觀眾起立鼓掌。
- 1995 年，「西出陽關」獲劇評家馬森先生，評選為 1994 年度三齣最佳舞臺戲劇之列。
- 1995 年，「太平天國」受邀參加新加坡華族文化節演出，獲得熱烈迴響。
- 1995 年，「半里長城」榮獲中華民國編劇協會頒發第十三屆最佳舞台劇編劇魁星獎。
- 1997 年，屏風表演班第二十一回作品『三人行不行 —OH! 三岔口』獲文建會推選至紐約演出。

2. 藝術總監-李國修

- 1982 年 3 月 行政院新聞局廣播電視金鐘獎「最具潛力戲劇演員獎」
- 1995 年 2 月 『半里長城』榮獲中華民國編劇學會第十三屆最佳舞台劇編劇魁星獎
- 1997 年 3 月 『三人行不行』系列劇本創作榮獲第三屆巫永福文學獎，為國內劇本首度獲得此一嚴肅文學獎的獎項
- 1997 年 9 月 榮獲第一屆國家文化藝術基金會文藝獎戲劇類得主

■ 1999年6月 榮獲第十八屆亞洲最傑出藝人金獎

第六節 當代傳奇劇場

一、劇團簡介

(一) 劇團基本資料

表 4-18：當代傳奇劇場基本資料

劇團基本資料	
團名	當代傳奇劇場
成立時間	1986 年
創始人	吳興國
藝術總監	吳興國
員工數	約 7 人

資料來源：網路劇院

(二) 組織架構

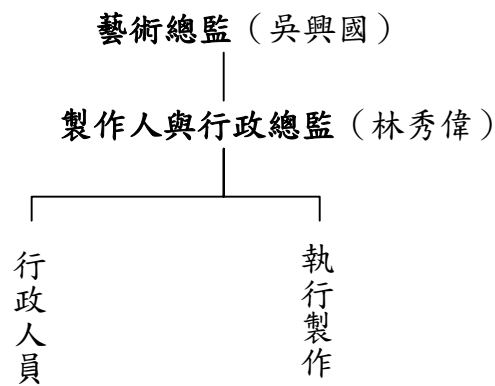


圖 4-6：當代傳奇劇場組織架構圖

資料來源：本研究訪談整理

(三) 歷年演出

表 4-19：當代傳奇劇場歷年演出

演出劇目	年代
慾望城國	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1986 年 12 月台北首演 ■ 1988 年 7 月台北 ■ 1989 年 10 月雲林屏東 ■ 1990 年 10 月台北 ■ 1990 年 12 月台北 ■ 1990 年 11 月英國倫敦 ■ 1991 年 10 月韓國漢城 ■ 1991 年 10 月日本東京大阪 ■ 1994 年 1 月香港 ■ 1994 年 7 月法國 TNDI 劇場 ■ 1996 年 8、9 月德國阿亨，荷蘭荷林 ■ 1996 年 11 月國家劇院十週年紀念演出 ■ 1997 年 4 月東海大學表演藝術月開幕 ■ 1997 年 11 月故宮博物院廣場
王子復仇記	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1990 年 3 月台北
陰陽河	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1991 年 12 月台北
無限江山	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1992 年 11 月台北高雄 ■ 1992 年 12 月台南
樓蘭女	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1993 年 7 月台北
霸王別姬	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1994 年 7、8 月法國巴黎夏日藝術節
奧瑞斯提亞	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1995 年 10 月台北大安森林公園
戲說三國	<ul style="list-style-type: none"> ■ 1997 年 10 月
李爾在此	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2001 年 7 月
金屋藏嬌	<ul style="list-style-type: none"> ■ 2002 年 8 月

資料來源：當代傳奇劇場網頁，本研究整理

(四) 劇團領導人簡介

1. 藝術總監-吳興國

- 復興劇校畢業，專攻武生
- 中國文化大學戲劇系畢
- 加入陸光國劇隊，拜師改唱文、武老生
- 三度蟬聯國軍文藝金像獎最佳生角獎
- 1992 年開始參加電影的演出，曾贏得香港電影金像獎最佳新人獎
- 1992 年獲文建基金會及傅爾柏萊特獎學金赴美研習前衛劇場三個月
- 他的演出還包括早期在「雲門舞集」擔任主要舞者外，近年也在「太古踏舞團」國內外公演中擔任主舞者

2. 行政指導-林秀偉

- 曾任「雲門舞集」排練指導、編舞及主要舞者
- 1986 年以國際編舞家之身份應邀參加美國舞蹈節，發表作品《女媧》。
- 1986 年獲得傅爾布萊特藝術家獎學金，赴紐約遊學近半年。
- 任「當代傳奇劇場」行政總監、次年組「太古踏舞團」。

二、團隊創意運作背景

(一) 構想來源

1. 劇本來源與撰寫

當代傳奇劇場的劇本多半是由吳興國發想，等到有了構想以後，再請劇作家完成劇本。而當代傳奇劇場的劇本來源都很不同，有些是西方著名小說或故事改編，有些是京劇改編，有些則是自己創作的，舉例來說：當代傳奇劇場最有名一齣戲「慾望城國」，就是改編自莎士比亞的四大悲劇之一「馬克白」，「王子復仇記」則是改編自莎士比亞的「哈姆雷特」，「樓蘭女」以及「奧瑞斯提亞」都是改編自希臘悲劇，「李爾在此」則是吳興

國自行創作的。

而目前當代傳奇劇場的劇本都是由吳興國發想概念，然後才會去找劇作家完成，接著才有戲的製作。目前當代傳奇劇場並沒有其他作家的劇本，也很少有其他人的構想與概念，劇本的構想幾乎都是來自於藝術總監吳興國。

2.劇作家構想來源

(1) 過去的知識累積

當代傳奇劇場的劇本構想多半都是來自藝術總監吳興國的構想，而其構想有來自於莎士比亞的故事，還有希臘悲劇，以及中國傳統戲曲。而其作法都是改編故事，再用京劇的方式呈現，將西方經典跟中國傳統融合。

由於吳興國本身是復興劇校畢業的，再加上念戲劇系，因此，可以將這兩者結合在一起。除了這些以外，還有一些概念是來自於平常對文學的接觸或是生活上的經驗，這些都是吳興國的靈感來源。

(2) 動員組織內的知識

■ 演員

對於當代傳奇劇場的演員來說，對於劇本的構想與參與程度是很低的，演員在排練時可以對呈現方式有所意見，或是自己詮釋那個角色。

但是在劇本的發想上，或是架構上，通常是吳興國自己發想，而沒有演員的參與，演員多半是到劇本成形以後才加入。

■ 劇團其他人員

雖然當代傳奇劇場多半是由吳興國主導劇本的發想，但是由於吳興國過去也是舞蹈者，因此，他也會在劇中加一些舞蹈的動作。

此外，由於身為行政指導的林秀偉與吳興國為夫婦，再加上林秀偉自己又成立「太古踏舞團」，在舞蹈方面可以說十分專業，因此，當代傳奇劇場的舞蹈動作設計，通常是由林秀偉所設計的。

（二）團隊領導人扮演角色

在當代傳奇劇場中，藝術總監吳興國即為領導人。而當代傳奇可以綜合這麼多不同的元素，包括：西方戲劇、東方京劇、舞蹈等，都是因為吳興國本身都有涉獵，利用吸取傳統戲曲中的唱唸作打等表現形式，運用於現代劇場，更吸取西方理論及精華，加以融合，呈現出既富東方文化的燦爛又具世界性的當代風貌。因此，這樣的創作風格很難由他人來替代，其他人也做不出他的感覺。

而當代傳奇劇場當初成立之時，也是以吳興國為首的京劇演員，希望對於京劇體質有所改革，並吸引新的觀眾，進入劇院看京劇。所以，當代傳奇劇場是一個使命感很重的團隊，對於當代傳奇來說，最重要的就是領導人吳興國的使命感，包括：改革京劇體質，以及當代的標語「無聲不歌，無動不舞」，都在在顯示出這樣的使命感。

而其他的演員對於這樣的使命感也有認同，所以即使當代並不是固定推出戲劇，演員也都願意到當代演出。而在當代傳奇劇場中，除了劇本發想為吳興國以外，導演也都是由吳興國擔任。根據行政指導林秀偉表示，在當代傳奇劇場中導演與演員的關係就好像一個大家庭，吳興國就是這個家庭的大家長。

三、團隊創意運作過程

（一）準備期

1. 團隊成員挑選

■ 演員

當代傳奇劇場在挑演員上，多半是看他的表演技巧，以及適不適合這個角色。而對於當代傳奇劇場來說，由於演員必須要有很好的京戲底子，因此通常都會找京戲演員。

而除了京戲底子外，演員上了舞台，要表演現代劇場的東西，也要演員能夠放得開，根據行政指導林秀偉表示，一般京戲演員比較內斂，因此在現代舞台上，可能會不叫放不開，因此，對於當代傳奇劇

場來說，有時候演員的挑選也十分困難。舉例來說：今年要演出的「金屋藏嬌」就必須要有三個相貌好、口齒清晰，說話流利，以及京戲技巧好的女演員，這在兩岸三地找都很困難，最後在台北場，只好一人飾演兩個角色。

而除了新演員以外，當代傳奇劇場也有一些長期合作的演員，如：魏海敏。

■ 設計人員

在設計人員方面，當代有一些固定的合作對象，舉例來說：美術設計葉錦添、服裝設計蔡韻芬、舞台與燈光設計聶光炎等。

對於當代來說，並不是只注重固定合作的默契，因此，除了這些固定合作的對象，當代也會尋找一些不同的合作對象，包括建築師等，但是在跟新的設計師合作時就需要瞭解對方的工作方式，這樣有助於互動，而有些設計師本身不是從事舞台設計的，在設計上可能會有一些不足，這時候，在找美術設計時可能就必須搭配，才能完成整體效果。

導演會在找設計人員時會先給設計人員一些相關的資料，舉例來說：「金屋藏嬌」是宋代的戲劇，所以，就會先給設計人員一些宋代服裝的資料與圖片。

2.知識累積

對於當代傳奇劇場來說，劇本概念最重要的來源都是來自於生活中的經驗以及平常對於文學的接觸。由於藝術總監吳興國畢業於復興劇校，接著又就讀戲劇戲，因此，他本身在京戲以及現代戲劇、西方經典戲劇都有深厚的基礎。

此外，由於吳興國也曾為雲門舞團的團員，因此，在舞蹈上也有一定的基礎，這對於他在融合這些元素時，可以說是一個很大的幫助。

而除了過去的知識累積外，吳興國平常對於生活經驗的觀察，以及對於文學的接觸，也是構想的重要來源之一。

3.劇本創作

在劇本創作上，雖然是由吳興國發想，但是劇本通常是交由別人完成，因此，吳興國通常是只有一個構想，舉例來說：這次的主題是中國傳統京戲的再現，因此「金屋藏嬌」的內容就是來自於中國傳統京戲。

而每一次的想法與概念都是由吳興國提出，因此劇本還未創作前，創作的走向以及主題，都是吳興國決定大方向。但有時候社會環境也會影響他的方向。

一般來說，當代傳奇劇場的發想期可能從演出一年半以前就開始了，而最長的「慾望城國」則是演出前三年就有這樣的構想了。

(二) 開展期

1.劇本創作

當代傳奇劇場的劇本通常都是由吳興國發想的，而發想期大概在一年半以前，有時候比較長可能會在兩年以前就開始發想，而大概到排練期，也就是演出前四個月左右，劇本才會大致完成，雖然在排練期的時候，劇本也可能會做一些修改，但是多半是表現方式的修改，或是整個劇本因為長度，而做一些刪改。

在劇本創作的開展期，多半是由吳興國發想概念，以及尋找題材，接著才跟適合的劇作家溝通，舉例來說：今年的「金屋藏嬌」就是找大陸的劇作家撰寫，而若是現代劇場的作品，可能就會由台灣的劇作家撰寫。

2.演員

因為當代傳奇劇場的劇本，多半是由劇作家撰寫的，前面劇本的創作中並沒有演員的參與，所以演員的開展期只有在演出前四個月的排練期。

而在當代傳奇劇場中，演員的演出都常需要兼具京戲的底子，以及現代劇場的表演，而演出與詮釋的方式也是由演員自己掌握，導演並不會去控制演員的表演。

3.設計人員

當代傳奇劇場中，設計人員的開展期比較早開始，也比較長，大概在

一年以前就開始了。通常是在發想期以後，大致有一個雛形，導演吳興國就會去找設計人員。

導演會在找設計人員時會先給設計人員一些相關的資料，而在接下來的開展期中，設計人員必須自己去找相關的資料，再畫出畫面交給導演選擇。

（三）整合期

當代傳奇劇場的排練期大概有四個月，那整合期大概有一個月左右，而在演出前，當代傳奇劇場大概要有二十到三十次的正式排練。

四、創意產生的心理環境

（一）鼓勵冒險

當代傳奇劇場中每次的演出主題與方向都不同，雖然每次都有新元素，但是，並不是一個鼓勵冒險，以及大家參與意見的劇團。多數的創意與點子都是由藝術總監吳興國主導，由於劇團內的固定的成員只有行政人員，而其他演員在劇本完成前也不會參與意見，唯一會參與意見的只有製作人林秀偉，但是，對於創意的部分，她也不會參與太多意見。

（二）外在動機

相對於其他的表演事業，從事舞台劇工作的時間長，就付出的時間來說，薪水真的比其他的行業更低，因此，真的會長期從事這個行業的人，主要注重的都不是薪水。

（三）內在動機

對於吳興國以及林秀偉來說，創作的動機包括成就感以及外在環境的因素。行政指導林秀偉表示，做製作人的成就感來自於把很多的不可能變成可能，想像中的畫面可以呈現。然後很多人很熱烈的去完成一件事情，我覺得那生命就很有意義很充實，可以忘掉一些低層次的東西，像政治、商業競爭。在做藝術的時候，可以將心靈提升到一個很高的層次，可以展

現生命，這個部分是比較有意思。從觀眾的反應裡，也會的到回應、感動，好像為社會作了一件很有意義的事情。

而不斷學習，保持好奇的心情，對於當代傳奇劇場來說，也是一個重要的外動機。行政指導林秀偉表示，當對很多東西好奇的時候，可以從裡面發現很多新的世界，然後想去鑽研新的可能性，然後越做越好，那完成以後陳列起來，還要想更有趣的東西出現。

五、劇團運作與評價

(一) 近五年演出場次

表 4-20：當代傳奇劇場演出場次表

年代	演出劇目	演出場次
1997	戲說三國	1
2001	李爾在此	5
2002	金屋藏嬌	4

資料來源：當代傳奇劇場網頁，本研究整理

(二) 國外巡迴演出

表 4-21：當代傳奇劇場國外演出表

演出劇目	年代
慾望城國	■ 1990年11月英國倫敦
	■ 1991年10月韓國漢城
	■ 1991年10月日本東京大阪
	■ 1994年1月香港
	■ 1994年7月法國 TNDI 劇場
	■ 1996年8、9月德國阿亨，荷蘭荷林
	■ 2001 歐洲文化之都藝術節
霸王別姬	■ 1994年7、8月法國巴黎夏日藝術節

資料來源：當代傳奇劇場網頁，本研究整理

(三) 得獎記錄與讚譽

1. 劇團

- 中國時報藝文版以「慾望城國一舉轟動台北藝文界」，作為首演後的頭條新聞。
- 『慾望城國』是當代傳奇最受肯定及歡迎的作品，十五年已巡演歐亞八國超過五十餘場，並獲英國泰晤士報、法國費加洛報、德國柏林日報、日本讀賣新聞多方讚譽，亦曾於莎士比亞的故鄉-倫敦登台演出。

2. 藝術總監-吳興國

- 三度蟬聯國軍文藝金像獎最佳生角獎
- 1992年開始參加電影的演出，贏得香港電影金像獎最佳新人獎
- 1992年獲文建基金會及傅爾柏萊特獎學金赴美研習前衛劇場三個月
- 英國泰晤士報褒揚：「他使我們想起英國著名演員勞倫斯·奧立佛」。
- 日本讀賣新聞也曾讚賞「作品深厚有力，吳興國演出層次豐富，技巧高超」。