

伝統的な戯曲から現代戯曲へ：舞台装置／ステージデザインの変化と共存

張啓豊（国立台北芸術大学）

【要旨】

1980年代以降、ステージデザインと照明デザインは、台湾の現代戯曲を新たに制作する場合に、ほぼ必要なものとなっている。デザインの概念の表現と変化は、台湾における戯曲の発展にとって重要な要素となっただけでなく、台湾における現代戯曲のステージデザインの美学の発展と実践を示すバロメーターだといえる。現代戯曲の新しいステージデザインは『白蛇と許仙』から始まったと言えるだろう。伝統戯曲の舞台装置の「空台（装置を置かない簡素な舞台）」や「写実」に、「イメージ」を舞台のデザイン理念に加え、戯曲舞台の特色である「写意」とも呼応するものとなっている。21世紀になると、台湾における現代戯曲の舞台装置やステージデザインは新たな展開を見せる。「空台」の見せる機能、「写実」や「イメージ」の具現化する機能のほかに、舞台上で演じられるストーリーと呼応して対話を展開させる機能、つまり、幾何学的抽象のモノ、あるいは深い暗示を込めた実物を舞台に置き、ステージデザイナーの戯曲に対する解釈と舞台でのパフォーマンスとの対話を表現する。デザイナーはデザインによって、その作品を解釈する視点を伝える。そのうえ、ステージデザインは、抽象的なものを通して、重層的な意味を表現することもできる。このような舞台空間はステージデザイナーの解釈と密接に関係し合う。デザイナーが表に出て解釈することは、同時代の台湾で上演されている伝統戯曲の舞台美術に比べて、そのデザインの視点が持つ主体性をより際立たせているとともに、台湾における現代戯曲の劇場が持つ特質を映し出している。

キーワード：伝統戯曲、現代戯曲、空台、解釈

從傳統戲曲到當代戲曲：舞臺視覺/設計的轉變與並存

張啟豐（國立臺北藝術大學）

【摘要】

自 1980 年代起，舞台設計與燈光設計幾乎是臺灣當代戲曲新製作的必要條件。設計概念的呈現與轉變，不僅成為臺灣戲曲發展的重要因素，更標誌臺灣當代戲曲劇場設計美學的發展與實踐。當代戲曲新製作的舞台設計可以《白蛇與許仙》為起始，在傳統戲曲「空臺」與「擬真」訴求之外，另以「意象」為設計理念，與戲曲舞台之寫意特質相呼應。21 世紀開始，臺灣當代戲曲舞台的視覺與設計另有新發展，於「空臺」的映照功能、「擬真」及「意象」的執行功能之外，開展出與場上演出敘事相應的對話功能——將幾何抽象物件或深具指涉意義的實物置於場上，呈現設計者對該劇的的詮釋觀點，並與場上演出對話。設計者藉由設計之執行，傳達其對劇作的詮釋觀點；再者，舞台設計亦可透過抽象物件，展現多重指涉意涵。這類舞台空間本身與設計者及其詮釋觀點密切相關，此一「設計者現身」之詮釋話語，相較於同時存在當代臺灣的傳統戲曲舞台視覺與設計，更加凸顯其設計觀點之主體性，並形塑出臺灣當代戲曲劇場特質。

關鍵詞：傳統戲曲、當代戲曲、空台、詮釋

一、前言

自 1980 年代起，舞臺設計與燈光設計幾乎是臺灣戲曲新製作的必要條件。其間參與者眾，設計概念之呈現與轉變，不僅成為臺灣戲曲發展的重要因素，更標誌臺灣戲曲劇場設計美學的發展與實踐。此或乃勢之所趨、或因習慣使然，甚或為跨界所需，然此一現象實可溯自 1979 年雅音小集創團演出《白蛇與許仙》。《白蛇與許仙》演出所引發的討論或批評，重點之一為該劇舞臺及燈光方面的呈現。論者多將其與「燈彩」、「機關布景」、「海派戲」、「外江金光戲」等同視之，實則不然；詳究之，不論「燈彩」、「機關布景」、「海派戲」、「外江金光戲」等，係以燈光—或結合機關布景—的運用，完成某些擬真的要求、達致特殊劇場效果。換言之，是在劇場上製造「(特殊)效果」，讓觀眾獲得「擬真」的觀劇經驗。然而，《白蛇與許仙》在燈光設計上，則是「用明、暗相間的燈光來表示劇中人的心情，以及陰、晴、圓、缺的象徵」¹；該劇舞臺燈光設計聶光炎強調：「絕對不用寫實布景，千萬不要真山真水、機關布景，那是給戲添麻煩。原則是抽象、象徵，燈光布景要表達的是氣氛、意境、哲理，以及心理動作」²由設計者的說明與強調，可確定該劇的舞臺燈光設計理念係與演出基調、劇情進行、當下時空等互相呼應，是一種氛圍的營造，而非特效的達到。更深一層來說，其實是劇場美學的轉換，亦即戲曲劇場設計美學的轉變。³

緣此，戲曲新製作的舞臺設計以《白蛇與許仙》為嚆矢，在「空臺」與「擬真」訴求之外，另以「意象」為設計理念，與戲曲舞臺之寫意特質相呼應。新世紀伊始，戲曲舞臺空間之呈現另有新發，其乃於「空臺」的映照功能、「擬真」的執行功能之外，開展出與場上演出敘事相應的對話功能——將幾何抽象物件或深具指涉意義的實物置於場上，呈現設計者對該劇的的詮釋觀點，並與場上演出對話⁴。此類具對話功能之設計，可以《未央天》(2001)、《無情遊》(2004)、《金水橋畔》(2006)、《青塚前的對話》(2006)、《王有道休妻》(2008)、《半世英雄·李陵》(2008)等作品為代表，針對上述作品之探討，或可究明設計者之詮釋觀點，亦得探討在其「詮釋話語」之下，設計之概念執行與場上實際演出的並行與悖行。

二、戲曲劇場之舞臺空間及其特質

(一) 1980 年代之前

臺灣戲曲在 1980 年代之前，於室內劇場演出的舞臺空間類型主要可概分為二：(一)

¹ 唐凱莉：〈國劇需要改良嗎？〉，《民生報》第 10 版，1979 年 5 月 21 日。

² 王安祈：《光照雅音》(臺北市：相映文化，2008)。頁 115。

³ 以上討論，請詳張啟豐：〈雅音小集前期(1979-1986)的實驗與嘗試〉，收錄於氏著《涵融與衍異—臺灣戲曲發展的觀察論述》(臺北市：國立臺北藝術大學)。頁 221-265。

⁴ 有關舞臺空間之映照、執行、對話等功能，請詳下文探討。

一桌二椅／空臺，以崑曲、京劇、豫劇為代表，(二)機關布景／擬真，則由京劇、歌仔戲、客家戲各領風騷。

傳統戲曲的表演空間在演員尚未上場時，該空間並不具任何意義，一直到演員上場之後，經由亮相、自報家門及接續的表演等，才賦予情節時空與戲曲舞臺連結的可能性。所以，演員尚未上臺前的空臺，是真的一無所有的空臺；但是，當演員一旦出現在空臺之上，經由其唱念做表，同樣一座空臺就成為無所不包的空臺。這是傳統戲曲舞臺美學的特性，亦是崑曲、京劇、豫劇等劇種於 1980 年代進入現代劇場中，較常採用的舞臺空間呈現方式。換言之，在演出團體的表演概念下，具備舞臺燈光等設備的舞臺空間，並不見得一定與場上演出具有密切關聯，而最具體的差別，應該就是表演空間可以變得更大，而燈光則可以變得更亮。

至於擬真，可以歌仔戲演出之舞臺空間的發展與呈現為例。歌仔戲舞臺空間的「擬真」風格，明顯受海派京劇影響⁵，學界已多有討論，而於海派京劇之外，1920 年代巡迴臺灣演出的福州戲班，其在舞臺擬真、機關布景等方面的特色，也對當時歌仔戲產生一定程度的影響。歌仔戲在發展之初並未使用機關布景，而中國大陸來臺巡演的劇團，以福州戲舊賽樂等班和海派京班為例，都使用機關布景，例如：《狸貓換太子》、《火燒紅蓮寺》、《火燒碧雲宮》等戲，使觀眾在劇場中對此舞臺展現大為驚豔，而獲得廣泛好評。於是，歌仔戲開始學習在舞臺上使用機關布景，當時每個劇團大多備有同類型的金鑾殿、公堂、監獄、廳堂、茅舍等數十個布景，可因應劇情發展而作不同組合。⁶此一風格延續到戰後的內臺歌仔戲及外臺歌仔戲，1950 年代是內臺歌仔戲的第二個黃金時期，其所強調、且為觀眾所注目的，是以機關布景以及擬真效果為主要號召，以臺北市為例，當時招徠觀眾的訴求中與舞臺空間呈現有關的，主要為豔麗服色和機關布景、電影舞臺化、特技等三項⁷，綜觀布景機關之擬真風格，可以侯壽峰為代表人物。隨著時代演進，內臺歌仔戲的演出場域及劇場建築日漸消失，大環境的轉變，使內臺歌仔戲大約自 1950 年代末起至 1960 年代，陸續離開內臺。⁸而 1980 年代逐漸興起的現代劇場現象，雖然使得歌仔戲置於其中演出，或許不免令人有重返內臺之感，然此間實有可細究之處。任何戲曲／戲劇製作在現代劇場演出，除了空間與燈光設備，還有舞臺等相關設備作為工具，具現演出內涵及劇場設計理念。就歌仔戲而言，透過可

⁵ 1949 年國府遷臺，為臺灣京劇營造新的主流—京朝派，演員表演以符合傳統範式為上，舞臺則返樸歸真，由空臺統攝一切。其間雖亦有如麒麟廳等運作，則可視為海派京劇在臺遺緒，之後亦消失在時代演變的洪流之中。參考王安祈：《臺灣京劇五十年》（宜蘭縣五結鄉：傳藝中心，2002）。上冊頁 99-101、下冊頁 380；王安祈：〈臺灣京劇導演的二度創作與女性塑造〉，收錄於氏著《性別、政治與京劇表演文化》（臺北市：臺大出版中心，2011）。頁 166-167。

⁶ 參考呂訴上：《臺灣電影戲劇史》「臺灣歌仔戲史」（臺北市：銀華，1961）；邱坤良：《日治時期臺灣戲劇之研究》第 4 章「臺灣戲劇的變遷與發展」（臺北市：自立晚報，1992）；徐亞湘：《日治時期中國戲班在臺灣》第 6 章「來臺演出之中國戲班對臺灣傳統戲劇發展的影響」（臺北市：南天，2000）。

⁷ 參考林鶴宜：〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲〉，收錄於氏著《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（新北市：稻鄉，2007）。頁 56-60。

⁸ 參考楊馥菱：《臺灣歌仔戲史》（臺中市：晨星，2002）。頁 99-102；林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（臺北市：前衛，2006）。頁 133-137；林鶴宜：〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲〉，收錄於氏著《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（新北市：稻鄉，2007）。頁 56-60；林鶴宜：《臺灣戲劇史（增修版）》（臺北市：臺大出版中心，2015）。頁 243。

以升降旋轉的舞臺、虛實相生的立體布景、五顏六色的燈光設計、乾冰煙霧等施放，可以使舞臺呈現不同的時空，烘托渲染舞臺的氛圍，並以戲劇情境相互凝聚⁹。然而，綜觀 1980 年代至今的現代劇場歌仔戲舞臺空間呈現，多僅為藉由劇場設備，延續內臺歌仔戲的擬真風格，其中以明華園戲劇團最具代表性。

（二）1980 年代以降之新發

1980 年代以降，臺灣戲曲在現代劇場內所呈現的舞臺空間，除了上述「空臺」與「擬真」之外，當以聶光炎引領之「意象」風格居新。聶光炎擔任雅音小集 1980 年戲曲新作《感天動地竇娥冤》舞臺及燈光設計，在演出節目冊中曾以〈我摸索到一個輪廓〉¹⁰為題，暢述他「從實驗中，對國劇舞臺和燈光設計，所能摸索到的一個輪廓」¹¹：

國劇要用佈景，也該在「抽象」，「象徵」的層次上去找可能，千萬不要給戲添麻煩。諸多前輩曾受西方寫實劇場的影響，作過些努力，當時可能很新鮮，但在今天說來，有點「過時」或有「降低欣賞水準」的意向。少弄「真山真水」「機關佈景」，多用些思考，去表達戲的意境、哲理、氣氛以及心理動作才對。

聶光炎認為，舞臺設計要為京劇從「演員劇場」過渡到「綜合藝術」尋找平衡點；而設計要能幫助演出，因此並不太贊同京劇使用寫實布景，即使要用，也該在「抽象」，「象徵」的層次上去找可能；少弄「真山真水」「機關佈景」，多用些思考，去表達戲的意境、哲理、氣氛以及心理動作才對，至於「現代劇場」的因素都該與京劇親合，創造新的生命。此番言論雖然針對京劇的舞臺設計所發，但是就其他劇種而言，亦有一定的適用性。

以「氣氛、意境、哲理、心理動作」為目的所進行的設計，與在劇場上製造「（特殊）效果」，讓觀眾獲得「擬真」的觀劇經驗，二者之基本訴求迥然相異。前者以氛圍意境為高，後者以擬真特效為重；前者訴求內在、心理，後者追求外在、實相。以臺灣戲曲為例，海派京班與內臺歌仔戲即著重以機關佈景特效達到視覺效果上「擬真」的目的，而隨著設備與技術的進步，效果愈加引人入勝；時至今日，這一類設計概念仍存在於室內劇場的戲曲演出。然而，聶光炎的燈光舞臺設計所講求的，並非劇場特殊效果或擬真的觀劇經驗，其所著重的，是每一場次基調的設立、戲曲人物的內心與象徵，聶光炎揭櫫的設計理念，或許可視為戲曲舞臺寫意特質的另一種表現，以現代劇場的觀念、設備、技術所呈現的意象與氛圍。

在舞臺設計已然成為戲曲新製作的必要條件之下，別具特色的舞臺空間更可突顯該製作的整體質性，例如：雅音小集 1988 年《孔雀膽》演出首度使用國家戲劇院旋轉臺，即代表當時現代劇場設計者與傳統戲曲的嘗試與磨合。1986 年當代傳奇劇場成立，

⁹ 參考蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北市：里仁，2005）。頁 21。

¹⁰ 該文亦刊載於同年 3 月 15 日《中國時報》，題為〈中國舞臺的沉思〉。

¹¹ 聶光炎：〈我摸索到一個輪廓〉，雅音小集《感天動地竇娥冤》節目冊，1980 年 3 月 14 日。引文係部分節錄。

《慾望城國》、《李爾在此》(2001)、《等待果陀》(2005)等作品在舞臺設計方面均令人印象深刻。國光劇團《王有道休妻》(2004)、《青塚前的對話》(2006)、《金鎖記》(2006)、《快雪時晴》(2007)等作品的舞臺設計方面都開啟不同面向的討論；唐美雲劇團《無情遊》(2004)、《人間道》(2005)、《錯魂記》(2007)、《燕歌行》(2012)等作品，則呈現設計概念與劇本詮釋的聯結；臺灣豫劇團亦以《花嫁巫娘》(2010)、《約／束》(2011)等作品開拓新面向。凡此種種，不僅為傳統戲曲與現代劇場的結合開拓一條可行之道，更是雙方合作的平臺。2004年臺灣戲曲小劇場發軔，舞臺空間在各團新作中更有詭麗前衛的展現，其中二分之一Q劇場以裝置藝術及戲曲演出並呈為特質，關於舞臺空間的重新建構及演員如何在重構後的空間表演，相較於其他劇團，其舞臺美學別具特色。

在這一片繁花勝錦、各競姿妍的舞臺設計發展脈絡中，2001年國光劇團《未央天》的舞臺設計，似乎透露出不同的設計概念與訊息。舞臺上立著若干石柱，與劇中情節其實並無絕對相關，再者，饕餮紋盛行於史前、商代及西周初期，期最早見於良渚文化之玉器，主要則出現於商周青銅器，西周中期逐漸減少，後世極少使用。這樣的石柱於現實世界或許未曾存在、與情節脈絡亦無絕對關聯，換言之，即使在舞臺上撤走石柱，對於演出之遂行當無影響。但是，因為石柱在舞臺上高矮錯落、柱面滿布饕餮紋樣，望之不免令人產生壓迫及凌厲威懼之感，此則或與該劇基調有相符之處。至此，舞臺設計已然逸離上述空臺、擬真、意象等型態，而凸顯設計者對於劇本的解讀與詮釋觀點，進而在舞臺空間中以「饕餮石柱」與演出進行對話。

傳統戲曲舞臺的「空臺」特質已如上述，乃藉由演員表演，聯結觀眾想像，構築情節所處時空。雖然舞臺可以從「一無所有」的空臺，到「無所不包」的空臺；但是，就物理性存在而言，這樣的舞臺空間從頭至尾仍是空無的空臺。其之所以能夠標示情節時空，實乃因演員表演與觀眾想像之故。因此，這樣的空臺或許即如鏡面一般，因為演員表演與觀眾想像，啟動其映照機制，而能鉅細靡遺地映現情節進行之當下時空。是以，空臺或可謂具備「映照功能」，而演員在舞臺上表演的種種必然源自於情節，自然無有逸離情節敘事脈絡的現象或物件產生。

擬真則係結合機關布景的運用，達致特殊劇場效果，是在劇場上製造「(特殊)效果」，讓觀眾藉由真實空間的觀視，在視覺上獲得「接近於真」的觀劇經驗。究實而言，此般機關布景係為情節服務，呈現情節所應有或可有之視覺與效果，或可謂具備「執行功能」。隨著時代演進，機關布景之運用概念已有所轉變，由於設備與技術進步，舞臺上所呈現的視覺效果愈加引人入勝，此類設計當為目前現代劇場戲曲演出之主流。

另外，「意象」風格乃強調以「氣氛、意境、哲理、心理動作」為目的所進行的設計，其景片道具等之設計製作，雖然會在「抽象」、「象徵」的層次上去找可能，而減少「真山真水」、「機關佈景」的運用，但是舞臺空間及物件的呈現，並未悖離現實邏輯，亦即不會出現如上述饕餮石柱的現象。

就上述《未央天》舞臺設計案例而言，其整體作品仍以劇本為依歸，但是若干物件則逸離情節之敘事邏輯，而在設計者的解讀詮釋下，展現另類風貌、凸顯設計觀點，以

與演出進行對話。2004 年臺灣戲曲小劇場發軔，標誌戲曲創新展現瑰麗詭異的另類風貌，此亦成為劇場設計「詮釋話語」的產生場域，其將幾何抽象物件或深具指涉意義的實物置於場上，呈現設計者對該劇的的詮釋觀點，並與場上演出對話。因此，這一類逸離情節或現實邏輯的設計，或乃凸顯設計者觀點，具有明確的「對話功能」。

綜觀新世紀以來的舞臺設計，此類具備對話功能、展現詮釋觀點的舞臺設計屈指可數，但卻總是閃現異質光點，其中具代表性者為國光劇團及二分之一 Q 劇場作品。其所營造的既非傳統戲曲舞臺空間，亦非擬真具象的舞臺布景道具呈現；而是在「傳統戲曲場景設計中的假定性和虛擬性」¹²基礎上，再往前推一步，除了以特有意象或抽象符碼營造全劇氛圍之外，更積極地與演出進行對話，有效地輔助重要事件戲劇性的呈現。

三、具對話功能之舞臺空間舉隅

自聶光炎以降，臺灣培育或自國外歸來的設計人才源源投入戲曲舞臺設計領域，例如：林克華、王孟超、王世信、傅禱、施工忠吳等人，其間亦有非專業劇場設計者所進行之舞臺設計作品，相當程度豐富了臺灣戲曲新製作的劇場呈現。目前參與戲曲製作的舞臺設計者，多接受現代劇場養成教育，對於（傳統）戲曲的了解。因此，自 1980 年代以來，雖然有許多不同面向的嘗試，但是嘗試的結果有成有敗；然而，也因此而在戲曲新製作的過程中，現代劇場藝術群將其工作模式帶入戲曲製作，並且在作品中展現不同思維，上述之意象風格及對話功能之設計，即為其中代表。

具對話功能的舞臺空間，可概分為兩類：（一）逸離情節或現實邏輯之具象布景物件，（二）幾何抽象物件或深具指涉意義之設定。以下即分類舉例述明。

（一）逸離情節或現實邏輯之具象布景物件：

1. 《未央天》（2001）¹³

《未央天》整理改編自老戲《九更天》，著意刻劃米家忠僕馬義救主的過程，並藉以探究整起事件的意義。傅禱在設計構思上摒除一般慣用的垂紗、軟景、平臺，嘗試尋找不同的意象語彙。讀劇之後，歸納劇本內在及外在景象，運用符號與形體的組合，以饕餮紋作為構想，因為饕餮紋可視為神祕的圖像，且略帶恐怖氛圍。此外，將寫實場景簡化為虛擬的空間，以描繪出其猙獰與血腥的現實景象，強化沉重的情境、凌厲的氣氛，並刻意營造壓迫的氛圍。

另外，戲開演之前，舞臺上呈現一棵大樹，以類於剪影的方式，突顯黑色的、張牙

¹² 譚霽生：《論戲劇性》（北京市：北京大學，2009）。頁 302。

¹³ 舞臺設計：傅禱，編劇：劉慧芬，導演：石玉昆，國光劇團 2001 年首演於新舞臺。以下有關傅禱設計作品所述，主要係根據 2012 年 5 月 21 日、7 月 17 日、7 月 24 日、7 月 26 日等四次訪談內容以及相關節目冊綜合整理而得。

舞爪、枝椏欲穿入天的大樹態勢，手法與 19 世紀德國浪漫主義畫家費德里克《樹上群鴉》有異曲同工之妙，造成視覺上一觀看京劇—前所未有的震撼，令人印象深刻。至於臺上，則擺列很多石柱，石柱的概念來自中國墓塚陪葬的馬等動物，或墓旁的鎮墓獸、人像等等。導演希望將這些元素放進舞臺，所以傅禱將元素簡化為柱子，並將饕餮紋貼到柱子上，以呈現凌厲的氛圍。

2. 《無情遊》(2004)¹⁴

劇演巧手慧心的女子翠紅，年輕時遇到一生的摯愛，並以精緻的女紅繡出對生命及愛情的嚮往，無奈家境貧寒，只得嫁入豪門為妾。之後亦曾打算拋夫棄子，與摯愛私奔，但最終還是留在「枷／家」中，為人妻人母，直到丈夫過世。在她丈夫的靈堂中，已然靜如止水的心受到兒子對愛情抉擇的衝擊，揭開隱藏十八年的秘密。

王世信認為該劇劇本架構與傳統戲曲不同，既有電影鏡頭的運用，亦有回溯、潛意識的交疊，情節的安排也和一般單線情節的發展有異，場面調度靈活快速，故事情節不容喘息，卻又在結尾留下無限的寬容與嘆息，古典的故事包裝了極為現代思緒和手法。劇中分別有上一代及下一代的愛情故事，而二者其實都是「缺憾」，王世信以此作為主概念，運用國家戲劇院旋轉臺，並在原來的旋轉臺上再加一座旋轉臺，兩個旋轉臺在某一方面看來都像是缺了角的玉璧，這樣的舞臺無論如何都無法兜在一起，象徵愛情的缺憾。兩層旋轉臺唯一一次相聚，則是在翠紅與少安的訣別，其它時候這兩個環都是繞著轉，永遠見不到面。王世信即以這種「兜不起來」表達他所解讀的劇中愛情的缺憾。

3. 《金水橋畔》(2006)¹⁵

《金水橋畔》係演述「狸貓換太子」的故事，王世信認為該劇比較從女性的角度來描寫，並思考皇宮、後宮諸事，或者皇家鬥爭等，就女性而言到底是甚麼？因此，該劇整體設計以李妃的思緒為主軸，在王世信的解讀中，李妃少女時代進入皇宮雖得天家寵愛，但不過是金絲雀飛入金絲鳥籠，後宮鬥爭之下，被迫遷入實為囚牢的冷宮「碧雲宮」，所以宮廷生活其實就是一座牢籠。劇中絕大部分的場景，運用大大小小、粗細不同、材質各異的鍊子來呈現。例如：宮廷裡面就是細的金鍊，在上面做彩繪，雖然金碧輝煌，但是鍊子的質感依然存在；到了冷宮，就是粗大的鐵鍊，目的都是要突顯禁錮的意象。

¹⁴ 舞臺設計：王世信，編劇：施如芳，導演：唐美雲，唐美雲歌仔戲團 2004 年首演於國家戲劇院。以下有關王世信設計作品所述，主要係根據 2012 年 3 月 14 日、3 月 27 日、4 月 9 日等三次訪談內容以及相關節目冊綜合整理而得。

¹⁵ 舞臺設計：王世信，編劇：林建華、李季紋，導演：唐美雲，唐美雲歌仔戲團 2006 年首演於臺北市城市舞臺。

（二）幾何抽象物件或深具指涉意義之設定

1. 《青塚前的對話》（2006）¹⁶

劇情主要呈現一場文姬歸漢途經昭君墓塚，兩人所展開的超越時空對話。傅禱認為該劇係「在舞臺上閱讀編劇的觀點」，因此並不需要運用符碼來強調，由於是「實驗」，因而在舞臺空間規劃上，完全拋棄傳統戲的方式，將劇本中出現的空間以現代劇場的語言來解釋。

設計概念的發想首先就摒除鏡框式舞臺的考量，而採三面式舞臺空間。為了基維持本的劇場幻覺，以黑紗將文武場圍住，不干擾觀眾視線。由於劇情發生在江邊，所以有江水、墳塚、月亮等意象；至於文姬與昭君相遇的部分，則在設計上做了交會的概念，呈現墳塚壟起意象，所以舞臺上出現一片弧形的白色斜坡。另外，加上一面圓形鋼板，人站在斜坡上就會產生倒影，於是趣味就慢慢出現；再加上白色梳妝檯，上置厚的強化透明玻璃，外型偏向墳塚，因此可以產生像墳塚又像梳妝檯的多層次概念。為了表情時間的流動，傅禱在上舞臺處放置一座壓克力箱，以光線的效果暗示時光的流轉。臺上諸多抽象物件具備一物多用之功效，達到設計者所訴求的指涉意涵，凡此種種，皆使得舞臺設計的「詮釋話語」格外引人注目。

2. 《王有道休妻》（2008）¹⁷

改變自京劇《御碑亭》，一方面以「小劇場」作為策略，規避京劇傳統，嘗試多元表現手法；一方面將改編角度定為「嘲弄」與「重探」，以嘲弄的筆調寫王有道迂腐的行為，並在原劇孟月華情節脈絡中，由青衣與花旦「同臺同時共飾」，前者代表古代社會無辜被休、卻全無怨言的溫婉妻子，後者則是妻子心中另一層不安的情思，藉此重探並思索女性內在心理的另一種可能。¹⁸

傅禱認為，孟月華這樣一位女性，表面上看似溫順，完全以丈夫為中心，很多事情只能往心裡面放。第三場「亭會」有很多心裡獨白，千迴百轉不停地糾纏，無端被丈夫休了又回去，不知流了多少淚水。在家庭中及丈夫面前她就像傀儡—傀儡成為最基本的詮釋，因此在舞臺半空中掛起鳳冠霞帔，衣服硬梆梆被架起，以此象徵傀儡。亭外雨水不停落下，就像淚水一般，於是以大顆假水鑽串在鳳冠內裡，一整排下來，加上透過燈光的視覺效果，就像雨水落下來，也象徵戴鳳冠的女子不停地哭泣。另外，舞臺上有大中小三種幾何框架，以不同形狀平衡視覺，右下舞臺是小的長方形框，由孟月華（花

¹⁶ 舞臺設計：傅禱，編劇：王安祈，導演：李小平，國光劇團 2006 年首演於國家戲劇院實驗劇場。

¹⁷ 舞臺設計：張維文，編劇：王安祈，導演：李小平，國光劇團 2004 年首演於國光演藝中心；2008 年推出二版，由傅禱擔任舞臺設計，演出於國光演藝中心。本文討論為傅禱設計之版本。

¹⁸ 參考王安祈：《絳唇珠袖兩寂寞·京劇「小劇場」的嘗試》（新北市：INK 印刻，2008）。頁 23-25。

旦)在那個框穿梭，象徵女性在丈夫掌控下所受到的限制和壓抑，其他兩個較大型的方框則不直接運用於表演上。

在基本上是空臺的舞臺空間中，所見唯有三座方框和一套被架起、懸吊半空的鳳冠霞帔，象徵女性如同傀儡以及無所不在地受到規制。全劇進行中，右下舞臺最小的長形框不時與演員表演發生關聯，就某個程度而言，也成為演員所使用道具。至於兩個較大的幾何方框以及在舞臺上空的鳳冠霞帔，則可與禮教規約做連結，將女性禁錮於方框及冠服之中，方框甚至亦可作為天地神明的象徵，令女性無所逃於神明鑒察入微之中。

3. 《半世英雄·李陵》(2008)¹⁹

全劇構思源自《牧羊記》，特意拈出蘇武的對比人物李陵，試圖回復到歷史脈絡，將鏡頭帶到李陵最後一役鞬汗山現場，藉由歸降／殉國、叛將／英雄、滅門／旌表…等現實與詰問，展現人物內心的抉擇，以及抉擇之後所承受的家國、忠誠夢魘—這不啻是李陵為自己所下的生死咒，勢必伴其終老。至於劇名《半世英雄·李陵》，毋寧已藉由中文語脈展現命名者的價值判斷。

全劇以陀螺舞臺營造劇場時空，運用各種不同角度的斜坡，投射出大漠、山谷、高臺、日晷等意象，伴隨著李陵的故事一一轉換，再現飄盪在亙古時空下的一縷英魂。²⁰ 既言陀螺舞臺，則或乃以陀螺喻李陵？蓋陀螺必須高速旋轉始能維持水平平面，一旦減速或停止，將終至傾倒而無可復回。就全劇觀之，李陵先為漢朝大將、後則婿居匈奴，前者如高速旋轉之陀螺，後者則為失速減速後無可立定之人生。再者，該陀螺舞臺佔據絕大部分之表演空間，必須藉由人工調整或改變其傾斜角度，其在〈望鄉〉場與蘇武同登望鄉臺時，陀螺傾斜角度係下舞臺高、上舞臺低，演員往下舞臺前進時，在實際空間高度上係漸行漸高，因此在觀眾視覺上則產生登上望鄉之高臺、極目南望，形成具有臨場感的觀劇感受。

四、舞臺空間：詮釋與對話

舞臺設計作為一種設計學門，同時也是一種造形藝術的表現，因為戲劇表現的需要，亦被歸類在敘事設計領域當中。²¹ 早在一百多前美術與工藝運動如火如荼進行的同時，「現代劇場設計之父」阿道夫·阿匹亞(Adolphe Appia, 1862-1928)就提出，舞臺上的視覺不應該只是生活的再現，而應該將戲劇的內涵傳達給觀眾，同時強調舞臺視覺

¹⁹ 裝置設計：施工忠吳，劇本整編：沈惠如、邢本寧、戴君芳，導演：戴君芳，二分之一 Q 劇場 2008 年首演於國家戲劇院實驗劇場。

²⁰ 引自二分之一 Q 官方網站，引用日期：2015 年 8 月 14 日。

<http://halfqtheatre.blogspot.tw/search/label/%E4%BD%9C%E5%93%815%E8%99%9F%E5%BC%9A%E5%8D%8A%E4%B8%96%E8%8B%B1%E9%9B%84%E5%BC%8E%E6%9D%8E%E9%99%B5>

²¹ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》(臺北市：國立臺術大學，2022)。頁 63。

必須呼應戲劇的本質、詩意和律動，讓外在的視覺和內在的主題合而為一²²；他認為「與其用一千棵樹在舞臺上製造森林，還不如去捕捉那森林中的氣氛和感覺」，也明確地點出了舞臺設計在造型上，除了「外觀形似」以外，更應該追求的是「內在意涵」。²³此一觀點打破過去數百年「舞臺布景」是提供演出的純粹背景，轉變成了有主題、有意識的隱形角色。從阿匹亞提出這樣觀點的同時起，舞臺設計才真正成為一門藝術創作。同時代的愛德華·戈登·克雷格（Edward Gordon Craig, 1872-1966）、李·賽門森（Lee Simonson, 1888-1967），以及稍晚的喬·麥吉那（Joe Mielziner, 1901-1976）等人的設計思維，幾乎主導了整個 20 世紀西方劇場舞臺設計的思想中心。²⁴

臺灣戲曲舞臺空間與設計，在 1980 年代之前，係以空臺和機關布景為主，其中布景一項，與西方寫實主義有關，亦與日本脈絡有關。日本在 1860 年代明治維新開始後，大量地學習西方的制度與文化，西方戲劇及劇場形式也被引進到日本²⁵，而產生半傳統、半西化的「新派劇」。受日本新派劇影響，春柳社於 1907 年初春，在日本演出《茶花女》片段，接著又上演《黑奴籲天錄》，並迅速影響中國，春陽社在同年即於上海蘭心大戲院重新排演該劇；受春陽社影響，京劇演員潘月樵、夏月潤、夏月珊建立上海新舞臺，為中國第一座具有新式設備的劇場，其西式弧形鏡框式舞臺取代傳統戲曲帶有柱子的戲臺，舞臺上設置轉臺、布景；由於當時沒有人會設計製作布景，夏月潤聘請日本布景師及木匠至滬；此後上海各戲園也都陸續改建新劇場，採用布景。²⁶至於當時「海派京劇」對於表演以及劇場視覺表現上的力求真實，也是相當程度受到當時西方寫實主義劇場引進中國的影響而產生。²⁷

中國在 20 世紀前半葉處於不斷的內戰與外患，所有型態的藝術發展受到極度嚴苛的挑戰。雖然不斷有人將新的觀念和做法引進中國，但是所有發展都受到相當侷限，劇場視覺藝術也不例外。在從日轉譯而來的二手傳播之下，中國的戲劇和戲曲在舞臺視覺的呈現方面，也一直停留在對 19 世紀寫實主義的皮毛臨摹而已，這樣的型態在臺灣一直到政府與人民休養生息近二十年後才有了巨大的轉變。²⁸1969 年起，「基督教藝術團契」持續演出張曉風新創劇本多年，張作之詩意和抽象意味濃厚，頗特立於當時。其時聶光炎自美研習返國未久，他承襲愛德華·戈登·克雷格、李·賽門森、喬·麥吉那等人的設計思維，逐步將西方劇場的「內省」、「內觀」設計觀念引進，同時與張曉風合作多個內斂、抽象、寫意的舞臺設計作品，讓觀眾體驗了完全不同以往的觀劇經驗，不但成功地跨越了傳統話劇窠臼，同時開啟了臺灣現代劇場運動的先河，而聶光炎的舞臺燈光設計，更開啟了臺灣劇場視覺的嶄新的一頁²⁹——當然，戲曲亦包含其中。

²² 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 15-16。

²³ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 63。

²⁴ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 15-16。

²⁵ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 15。

²⁶ 孫玫：〈二十世紀世界戲劇中的中國戲曲〉，《二十一世紀》總第 45 期（1998 年 2 月號）：103-104。

²⁷ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 15。

²⁸ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 16-17。

²⁹ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 18。

當戲曲演出被引進現代劇場後，如何以現代技法展現其抒情特質，一直以來都是舞臺設計者認真思考卻又經常糾結的課題；聶光炎在劇場工作近六十年，始終追求的是一種適合現代中國劇場美學，尤其在傳統戲曲的演出設計上，將中國建築及造型藝術以寫意的手法化成簡約的符號與意象；以 1984 年他為新象藝術公司所設計的崑劇《牡丹亭》為例，整個作品以極簡的黑色為底，讓演員服飾造型的繁華精緻躍然於觀眾面前，純黑的舞臺點綴著金色的牡丹圖騰，一改觀眾對戲曲原有富麗堂皇的印象，而以最少的元素展現了另一番雍容與典雅；而他所致力追求的終極目標竟是看不出來經過設計的設計。³⁰

前一節案例之設計者多接受現代劇場養成教育，其如何由劇本的解讀詮釋而至舞臺的設計發想，當為討論各該設計之前提。王世信於國立藝術學院就讀期間，主修舞臺設計，頗受聶光炎啟發，之後赴美留學，取得藝術碩士學位。其舞臺設計概念始於閱讀劇本³¹，劇本結構、情節，甚至讀劇的感覺，都與設計概念的發想有關，也可以說，劇本影響設計者看待那一齣戲的角度。王世信讀完劇本之後會找出主軸，他認為抓出一齣戲的主軸是很重要的，之後就以該主軸作為重心或訴求，以及舞臺設計的意象呈現。

傅禱畢業於國立藝術學院，主修舞臺設計，後負笈英國，取得劇場製作碩士學位。他認為舞臺設計的過程中，除了分析劇作家陳述的主旨外，更需要從中整理出文字表象底下蘊含的意念，劇作家鋪陳情節的過程中，常以「隱喻」的方式含蓄地傳達訊息，這是極為重要的創作線索。這些劇本文字中所提煉而出的線索，可對應成設計上的符號；而準確的選擇符號，則可在視覺上構成「暗示」的動機，符合「意象」的美學概念。符號的發想與設計的構成是「形」的塑造，「形」的塑造是以簡約的概念為基礎，客觀的組合建構出象徵的符號元素，目的是傳達作品的「意」，如此不僅給予作品創作意念的「暗示」，也相對提供觀眾對作品更大的想像空間。³²而「符號」概念的運用，更能延伸為視覺上「暗示」的功能，尤其在戲曲新編戲的創作應用範疇上。³³因此，就舞臺設計而言³⁴，所規劃出來的空間是為了戲本身，設計的過程等於將戲走過一遍，看通不通順。設計和文字是同一件事，編劇用文字告訴觀眾故事，而設計則是用圖畫。讀完劇本之後，傅禱會運用符碼來傳達該劇的質性，或是意念的思考方式。例如：豫劇《三打陶三春》，選擇以剪紙作為符碼，剪紙種類不少，他揀選民間沒有受過教育的市井小民、甚至一個字也不會讀的那種風格，在生活上他們製作他所需要的東西，因為那種質樸是《三打陶三春》所要的。傅禱也坦言，面對新編戲的設計思考，並無法跳脫西洋劇場的詮釋觀點，因為十多年來的養成訓練就是如此，也因此他的作品也都明顯地呈現出

³⁰ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 70。

³¹ 王世信訪談，2012 年 3 月 14 日，國立臺北藝術大學劇場設計學系研究室。

³² 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003-2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 55-56。

³³ 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003-2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 55。

³⁴ 傅禱訪談，2012 年 5 月 21 日，新北市時尚咖啡因鮮豆烘焙坊。

設計者對於劇本的詮釋觀點。

劇本的解讀與詮釋，對劇場設計者而言，雖然是首要之務，但是也不必然一定要在閱讀劇本的過程中，標示劇中出現的場景與物件，進而在舞臺上再現「外在的特徵」³⁵、「傳統的寫實佈景」³⁶及「乏味的擬真」³⁷。因此，觀眾不會在《金水橋畔》看到由傳統寫實布景所呈現的「碧雲宮」，而是代之以鐵鍊象徵李妃入宮如被囚；至於《無情遊》，始終無法合圓的雙層旋轉臺則是愛情沒有結局的解讀等；尤有甚者，傅宥認為既然《青塚前的對話》是實驗性質的戲曲小劇場，因此對於舞臺空間有更多的運用與嘗試，所以，在《青塚前的對話》並沒有突顯「墳塚」外在特徵的物件或擺設。此在在都是設計者「傳達情感、喚醒記憶」³⁸具體表現。

設計者藉由設計之執行，傳達其對劇作的詮釋觀點，觀點因人而異，因此，亦可延伸至表演版本異同之比較。以《王有道休妻》為例，2004年首演版本之場地係國光劇團演藝中心，為一鏡框式舞臺，表演空間近似傳統戲曲之空臺，僅以寬幅布條標示空間轉換，至於戲曲桌椅則化為御碑亭，舞臺設計相當簡約，基本上仍忠實謹守劇本敘事脈絡，此版本之舞臺空間呈現，似乎較無法觀察得出設計者的詮釋觀點。至於2008年版本，舞臺空間雖然也是空臺，但是三座幾何方框與高懸的鳳冠霞帔，即已破除觀眾將此空臺連結到傳統戲曲表演空間的想像；再者，方框非屬情節敘事脈絡，但卻可為演員表演所用，至於戲曲常用的鳳冠霞帔，則被高高懸起，破除其與演員表演關聯的慣性，凡此種種，自然早已逸離情節敘事邏輯。就劇本為言，若取消方框及高懸的鳳冠霞帔，場上演出的邏輯合理性絲毫不受到減損；但是，由於場上的物件懸置以及演員和方框的表演關聯，卻似乎又明顯地引導、甚至明示觀眾孟岳華內心的漣漪盪漾、波瀾翻攪—當然，這應當是設計者藉由與敘事邏輯無關的物件，表達其對劇本解讀與詮釋的觀點。兩種版本呈現之況味各異。

至於《半世英雄·李陵》之〈望鄉〉，就演員表演而言，與崑劇〈望鄉〉兩相對照，其實相差無幾，表演版本相似度極高。最大不同處有二，原版〈望鄉〉乃演員在戲曲空臺上謹遵崑劇表演範式，《半世英雄·李陵》者則在傾斜之陀螺圓盤舞臺上進行表演；再者，《半世英雄·李陵》版整體唱演速度均較原版為快。陀螺圓盤舞臺的隱喻已如上述，此外，蘇武、李陵在傾斜檯面上的對應位置，就其高低前後而言，似乎也呈現李陵在漢朝歷史的位置，進而亦由臺面高低之轉換，展現劇作者或歷代以來對於李陵的評價。臺面傾斜角度依隨情節而轉換，是以二人同登望鄉臺時，則有登高之勢，對觀眾而言，自然具備臨場感，就空間畫面與演員配置而言，也有多元設定，凡此種種，在原本的空間中自然無法得見。然而，若回歸劇本敘事脈絡，此陀螺舞臺亦非絕對不可或缺者；設計者（或導演）亦以此陀螺舞臺展現對於劇本、李陵的詮釋觀點。兩相比較之下，原版與《半世英雄·李陵》版在場上實乃呈現出質同形異且各有詮釋的精彩演出。

³⁵ Robert Edmond Jones 著、王世信譯：《戲劇性的想像力》（臺北市：原點出版，2009）。頁 139。

³⁶ Robert Edmond Jones 著、王世信譯，《戲劇性的想像力》（臺北市：原點出版，2009）。頁 149。

³⁷ Robert Edmond Jones 著、王世信譯，《戲劇性的想像力》（臺北市：原點出版，2009）。頁 149。

³⁸ Robert Edmond Jones 著、王世信譯，《戲劇性的想像力》（臺北市：原點出版，2009）。頁 41。

此外，舞臺設計透過抽象物件，展現多重指涉意涵，此或與「極簡主義」(Minimalism) 有所關聯。「極簡主義」興起於 1960 年代紐約，為一波非寫實繪畫與雕刻的藝術運動，強調將物象簡化至現象學的狀態，亦即以經驗意識對現象直觀描述，以尋找其本質。其表現內容則嘗試抹去所有生物或物體的形象痕跡，不強調作者藉描摹具體形象所傳達的自身意識，而以理性簡單的直線、幾何、對比等圖樣形狀引導觀者關注，並開放觀者對作品產生純粹直覺的視覺感受。³⁹因此，在「極簡主義」概念裡，經過分析整理後，將舞臺上具象物件化約為簡單的形體元素，成為可讓觀眾從生活經驗中延伸想像的簡約形體，一個可與戲曲美學特質相容，並足以詮釋情節環境的可辨識符號。⁴⁰此可以《青塚前的對話》為例，陳芳英認為⁴¹：

這齣戲的舞臺，是近年來相當突出且成功的作品，為本劇提供無限創新可能的空間，甚至可以說是這齣戲演出時最為優異的部分，也是最接近「小劇場」精神的部分。每個裝置都沒有特殊指涉，卻又可變化萬千來使用，既新穎又全面掌握戲曲簡約意象的特質。白色的斜坡，是青塚，也是出塞、歸漢，錯身而過的迢迢長路，更可以是一葉扁舟行過的清澈流水，琉璃屏是墓碑也是鏡臺，金屬地面也可以是映出水中月的方塘，清冷的滴漏、纖弱的蘆花，是深宮與荒塚的象徵，也是生命長流中的漂泊身世……，配合燈光的色澤、深淺層次的變化，委實令人讚嘆。

的確如此，舞臺上抽象、幾何物件若不與演出發生關聯，則僅是物理性的存在，不具任何指涉意涵；一旦與演出有所關聯，則能夠因之而賦形，於是白色斜坡、玻璃屏、金屬地面等，霎時間彷彿有了生命、活了起來。這樣的一物多用與一桌二椅實具異曲同工之妙，但是異同之處在於，《青塚前的對話》之抽象物件不僅呈現設計者的詮釋觀點而與演出對話，並且係為該劇量身訂做，不一定都能適用於其他演出。

雖然此類舞臺設計具備對話功能，但是，其與戲曲表演空間是否有扞格之處？以〈望鄉〉為例，崑劇原版與《半世英雄·李陵》版雖然各有精采之處，但是由於《半世英雄·李陵》版空間轉換多次，以望鄉臺段落為例，劇中蘇武先下望鄉臺，此時李陵尚在望鄉臺上，之後蘇武再由左上舞臺方向步上陀螺舞臺，因此，蘇武與李陵雖然同在陀螺舞臺平面，但是他們所處的「情節空間」其實各異：李陵還在望鄉臺上、蘇武則在地面上，此即產生空間重疊現象。另外，再如《無情遊》的雙層旋轉斜臺，是設計者對於劇本解讀的重要詮釋，但是就演員表演而言，劇團尚須事先租用攝影棚，讓演員習慣在行進中的旋轉臺上表演。因此，兩個旋轉臺雖然代表愛情的缺憾，但是否能更讓演員旋轉臺上安心表演？對於表演是否具有加分效果？亦有再加考量的空間。

³⁹ 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003-2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 54-55。

⁴⁰ 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003-2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 55。

⁴¹ 陳芳英：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》（臺北市：臺北藝術大學，2009）。頁 335。

五、餘語

自 1970 年代開始，西方現代劇場和現代戲劇逐漸深化其在臺灣表演藝術界的影響，同時也讓戲曲世界開始重新思考自己所身處的環境，不管是演員的表演或是整體的呈現；傳統戲曲的演繹方式，都已經無法滿足當代觀眾從「聽戲」逐漸走向「看戲」的態度；因此無論在演員的表現上，或是演出時的視覺與聽覺追求，都成為 1980 年代以後戲曲變革的重要方向。⁴²

現代劇場導演工作主要職能包括分析詮釋劇本、構思創作意圖、確認演出風格、遴選適當演員、統一視覺與聽覺的設計觀點，以充分掌握全劇的藝術走向，並透過反覆的演練達到預期的藝術目標。⁴³而戲曲在視覺上和聽覺上的改變，其實和現代劇場導演的介入有著密切的關聯。⁴⁴這種以現代劇場導演觀點出發的詮釋，就須借重現代劇場中舞臺、燈光甚至服裝專業人士參與，才能將全劇的中心思想貫串統整以至於淋漓盡致。近年，更有不同領域的導演人才，引入各種跨界思考與呈現方式，包含裝置藝術、多媒體影像裝置、跨劇種結合等，在當代戲曲的演出中，使其更加多元與豐富。⁴⁵

自 1980 年代至今，臺灣戲曲新製作舞臺設計的呈現，由初步嘗試開始，隨著時間推演、人才參與，雖然已經逐漸建構出明顯形貌，但是設計者對於戲曲及戲曲表演的認識與了解，才是關乎演出能否突顯戲本身的特質，甚至是否幫助／妨礙演員表演的重要因素。

另外，從王世信與傅禱的訪談中可以得知，讀劇本，進而解讀劇本、詮釋劇本，是他們進行設計工作時的首要之務；藉由閱讀解讀而形成觀點，繼而與導演溝通、討論、工作，而將每一齣戲「獨特的個性和氛圍，以他所有的技能予以強化、激化」⁴⁶。而戲曲舞臺設計創作，以具暗示意涵的「符號」為例，都是充滿象徵意義的視覺語彙，未必是觀眾一望即知的有機形體，必須依導演在場面調度上同時建立明確的空間運行規則，啟動舞臺設計所賦予的空間意義，以引導觀眾進入空間的邏輯思考中。簡約概念的設計，從分析修裁場景中的寫實物件入手，演繹出抽象幾何的形體與線條，儘量跳脫具象的寫實陳述，以準確描繪出融合情節氛圍的象徵性造型，並以風格統一的造型語彙呈現。⁴⁷此皆為舞臺設計者與作品對話的企圖。

時至今日，空臺、擬真、意象、氛圍，甚至對話型的設計概念，都粲然紛呈於戲曲舞臺，甚至同一舞臺空間即具備多元複合功能。此當乃設計者有異、概念及思維不同

⁴² 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 32。

⁴³ 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003~2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 57。

⁴⁴ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 34。

⁴⁵ 王世信：《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》（臺北市：國立臺術大學，2022）。頁 34。

⁴⁶ Robert Edmond Jones 著、王世信譯，《戲劇性的想像力》（臺北市：原點出版，2009）。頁 125。

⁴⁷ 傅禱：《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003~2013）》（臺中市：白象文化，2014）。頁 58。

所致，舞臺空間自然有明顯的風格差異。本文有關舞臺空間對話功能之初步探討，只是撿出設計概念、詮釋觀點、舞臺呈現三者同絲共縷之現象的一緒；具備對話功能之舞臺空間的數量雖然不常得見，但是此類舞臺空間尤其本身與設計者及其詮釋觀點密切相關，此一「設計者現身」之詮釋話語，相較於其他功能之舞臺空間，不啻更加凸顯設計觀點之主體性，是以其在戲曲劇場設計脈絡中的發展，值得持續觀察。

引用書目

- 王世信。2022。《歌仔戲《燕歌行》與敘事設計》。臺北市：國立臺術大學。
- 王安祈。2002。《臺灣京劇五十年》。宜蘭縣五結鄉：傳藝中心。
- 王安祈。2008。《光照雅音》。臺北市：相映文化。
- 王安祈。2008。《絳唇珠袖兩寂寞·京劇「小劇場」的嘗試》。新北市：INK 印刻。
- 王安祈。2011。《性別、政治與京劇表演文化》。臺北市：臺大出版中心。
- 呂訴上。1961。《臺灣電影戲劇史》。臺北市：銀華。
- 林茂賢。2006。《歌仔戲表演型態研究》。臺北市：前衛。
- 林鶴宜。2007。《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》。新北市：稻鄉。
- 林鶴宜。2015。《臺灣戲劇史（增修版）》。臺北市：臺大出版中心。
- 邱坤良。1992。《日治時期臺灣戲劇之研究》。臺北市：自立晚報。
- 唐凱莉。1979。〈國劇需要改良嗎？〉。《民生報》第 10 版。1979 年 5 月 21 日。
- 徐亞湘。2000。《日治時期中國戲班在臺灣》。臺北：南天。
- 孫 玫。1998。〈二十世紀世界戲劇中的中國戲曲〉。《二十一世紀》總第 45 期：103-112。
- 張啟豐。2011。《涵融與衍異－臺灣戲曲發展的觀察論述》。臺北市：國立臺北藝術大學。
- 陳芳英。2009。《戲曲論集：抒情與敘事的對話》。臺北市：臺北藝術大學。
- 傅 寯。2014。《當代戲曲舞臺設計：以國光劇團近十年演出為例（2003~2013）》。臺中市：白象文化。
- 楊馥菱。2002。《臺灣歌仔戲史》。臺中市：晨星。
- 蔡欣欣。2005。《臺灣歌仔戲史論與演出評述》。臺北市：里仁。
- 聶光炎。1980。〈我摸索到一個輪廓〉。雅音小集《感天動地竇娥冤》節目冊。1980 年 3 月 14 日。
- 譚霽生。2009。《論戲劇性》。北京市：北京大學。
- Robert Edmond Jones 著、王世信譯。2009。《戲劇性的想像力》。臺北市：原點出版。

網路資料

二分之一 Q 官方網站，引用日期：2015 年 8 月 14 日。

<http://halfqtheatre.blogspot.tw/search/label/%E4%BD%9C%E5%93%815%E8%99%9F%EF%BC%9A%E5%8D%8A%E4%B8%96%E8%8B%B1%E9%9B%84%EF%BC%8E%E6%9D%8E%E9%99%B5>

訪談資料

- 王世信，2012 年 3 月 14 日，國立臺北藝術大學劇場設計學系研究室。
- 王世信，2012 年 3 月 27 日，國立臺北藝術大學劇場設計學系研究室。
- 王世信，2012 年 4 月 9 日，國立臺北藝術大學劇場設計學系研究室。

傳寯，2012 年 5 月 21 日，新北市時尚咖啡因鮮豆烘焙坊。

傳寯，2012 年 7 月 17 日，新北市時尚咖啡因鮮豆烘焙坊。

傳寯，2012 年 7 月 24 日，新北市時尚咖啡因鮮豆烘焙坊。

傳寯，2012 年 7 月 26 日，新北市時尚咖啡因鮮豆烘焙坊。