

教育部教學實踐研究計畫成果報告  
Project Report for MOE Teaching Practice Research Program

核定編號/Project Number：MOE-114-TPRHA-0029-004Y1

學門專案分類/Division：人文藝術及設計

計畫年度：114 年度一年期

執行期間/Funding Period：2025.08.01 – 2026.07.31

共生趨勢下的戲曲編導構作  
——「劇場編導創意學專題」課程的實踐研究

計畫主持人(Principal Investigator)：沈惠如

協同主持人(Co-Principal Investigator)：無

執行機構及系所(Institution/Department/Program)：

國立台灣藝術大學跨域表演藝術研究所

成果報告公開日期：☒立即公開 ☐延後公開

繳交報告日期(Report Submission Date)：2026 年 9 月 17 日

# AI 使用聲明

## 一、規範指引

因應人工智慧技術快速發展，若成果報告撰寫有使用任何人工智慧或類似技術輔助，應遵循以下指引：

1. 透明與揭露：計畫主持人應在成果報告中清楚說明 AI 工具的使用目的、方式與範圍。
2. 負責與誠信：計畫主持人應對 AI 工具產生的內容負責，確保正確性、真實性與完整性，避免不當行為（如造假、變造、抄襲），並且對工具來源進行適當引用。
3. 使用 AI 工具撰寫成果報告如涉有違反學術倫理行為，將依「專科以上學校學術倫理案件處理原則」及「教育部補助大專校院教學實踐研究計畫作業要點」第 13 點處理。

備註：以上指稱之 AI，泛指生成式人工智慧工具，包括大型語言模型或多模態模型工具，例如但不限於 ChatGPT、Gemini、Google Notebook LM、Novel AI、Microsoft Copilot 等。

.....

## 二、倫理聲明

■ 本成果報告撰寫若使用 AI 工具，均合乎學術誠信原則；所有報告內容經本人核對無誤，本人對報告內容負最終且完全之學術與法律責任。

# 共生趨勢下的戲曲編導構作

## —「劇場編導創意學專題」課程的實踐研究

### 一、本文 (Content)

#### (一) 研究動機與目的 (Research Motive and Purpose)

「實踐研究」(Practice-as-Research, PaR)是一種研究方法，主要透過實踐進行探究，而探究結果再以實踐呈現。「實踐研究」的結果亦通常包含書寫發佈，或其他形式（例如影像、音樂會等），這些結果記載對實踐作出的批判性反思，為實踐過程中獲得的新知識提供證據。「實踐研究」重視實踐，旨在發展出具操作意義的知識，提升專業水平。高等學院進行的「實踐研究」不是純粹蒐集參考資料用於創作，而是更著重於分析實踐，從而建立理論。<sup>1</sup>

「實踐研究」這類新型研究範式、形式及模式正逐漸獲得更多認同，被視為適合創作實踐的研究方式，打破「實踐屬於藝術學院，研究屬於大學」這種壁壘分明的保守觀念。尤其台藝大跨域表演藝術研究所，研究生在表演藝術上都有一定的成就，「實踐研究」便是要他們對各種作品做出批判性反思：包括啟發創作實踐的原創意念來源、作品的創作背景、支撐作品的理論和實踐、對思考及創作過程之闡述、創作過程及結果之評鑑等，「劇場編導創意學專題」即思以創意加實踐面向，從導演、編劇、創意發想三個層面下手，培養戲劇編導人才，擴展研究、闡釋視野，產出多元面向且具深度的評論與創作。

一部好作品必有獨道的重點價值。在動筆寫作時，有人一邊創作一邊摸索，有些則是再三醞釀後，才開始完善創作本身。每人創作方法不一，但最常發生的狀況，即是劇情與核心價值相互矛盾，抑或是創作方向失控，導致結局並不完善。通常此時，教師會建議回頭思考核心本身之意涵，理出答案後，再回來修改劇本情節，從不斷修補的過程中，逐步完善既符合劇情走向又能明瞭創作核心的作品。這也是本課程要以集體創作及讀劇展演活動設計的原

---

<sup>1</sup> 參見香港演藝學院網站

<https://www.hkapa.edu/tch/about-hkapa/administrative-other-offices/performing-arts-research/resources/why-practice-as-research>

因。

## （二）研究問題 (Research Question)

本計畫的主題為「共生趨勢下的戲曲編導構作」<sup>2</sup>。共生，是當前台灣戲曲劇壇的趨勢，即藝術表現的交互融通。無論編劇、導演、設計群，甚至唱腔，都打破劇種界限，「原汁原味」已不再是唯一藝術準則。以今年台灣戲曲藝術節為例，《相看儼然》<sup>3</sup>在前世今生的劇情設計下，歌仔戲與音樂劇相融於一台，《青姬》<sup>4</sup>的崑曲、京劇、歌仔戲，各自體現不同性格身分處境，無需標舉實驗，也不必強調跨界，還有近年多部大型展演以及台灣戲曲藝術節旗艦製作，多元混血共生已是常態。<sup>5</sup>既然共生已成趨勢，觀眾習以為常且欣然樂見，甚至不限於戲曲劇種，還包括現代戲劇、舞蹈和偶戲。在這樣的情況下，劇場編導除了鞏固自身的專業技能之外，對於不同藝術型態如何融入，如何共生共榮，便是刻不容緩的議題。

本計畫研究的目的，就是在傳統的編劇、導演相關技能外，開發新的編創以及合作模式，提供新的創作技巧，透過集體創作與讀劇演出，讓學生了解一齣戲的完成不僅是編劇關起門來創作，還須學習與導演、演員、音樂設計、製作團隊溝通磨合，以健全的人格特質進行人際互動，有利於學生投入共生型態的劇場環境，發揮編創演出及創新研究的能力。

## （三）文獻探討 (Literature Review)

### 1、戲劇構作

戲劇構作 (Dramaturge) 一詞最早出現於 18 世紀戲劇理論與劇作家萊辛 (Gotthold

---

2 「構作」一詞的定義，詳見文獻探討。

3 一心戲劇團於 2024 臺灣戲曲藝術節的演出，以張曼娟〈儼然記〉為發想，探討前世今生命定的緣份，以及「愛的追尋」。《相看儼然》中有三個交錯的時空—上古、前朝與今生，交織演出，糾結成生命中「愛」的課題。

4 《青姬》是二分之一 Q 劇場在 2024 臺灣戲曲藝術節中推出的作品，由陳健星編劇、戴君芳導演，楊汗如、凌嘉臨、李佩穎演出，是一場崑曲、京劇、歌仔戲的「戲曲三重奏」，結合舞蹈與現代小劇場兩面式舞臺設計，內容跳脫古今話本、戲曲、影視各版《白蛇傳》的設定，開展全新敘事。

5 參見王安祈〈戲曲共生在台灣〉，《Par 表演藝術》，2024 年 8 月 5 日。

Ephraim Lessing) 的著作《漢堡劇評》(Hamburgische Dramaturgie)，當時被劇院聘僱的他，主要職責是與大眾溝通戲劇（特別是劇作）的審美方法，他說：「劇場構作的著眼處在於，由文本分析及歷史脈絡去審視演出的組成、結構、舞台調度及觀眾理解。」。此時的劇場構作功能，更近於為戲劇理論與觀眾之間構築橋樑。19 世紀起，愈來愈多德國劇院有專屬的劇場構作，他們的職務也從學術性的評論者變成文本編創者。戲劇構作歷經三個世紀的發展，受到跨領域與全球化的影響，出現音樂、舞蹈、電影構作等詞，為戲劇構作帶來新的意義。例如匈牙利籍的戲劇構作專家卡塔琳·特蓮雀妮 (Katalin Trencsényi) 提到「新戲劇構作」的觀念，將構作一詞的運用從微觀的創作舞台作品，擴充到探討對社會所應負起的責任。<sup>6</sup>

## 2、編劇理論

自有戲曲表演藝術開始，戲曲理論便已醞釀成型。隨著戲曲的蓬勃發展，更是積累出頗具規模的理論系統，到了清代中葉以後，雜劇、傳奇日益衰落，致使以此種戲曲文學體製為依據的戲曲理論，便似集大成般呈現總結的態勢。然而，戲曲並未消失，當花部取代雅部成為戲曲主流、板腔體戰勝曲牌體打動人心之後，戲曲又以腔調劇種的模式出現在大眾面前。而為了適應新的時代潮流，戲曲在編導理念與舞台美術方面日益推陳出新，企圖將原本只流傳於地方的幕表制地方戲轉變為風行全國的大劇種，再加上歐美戲劇的傳入，於是，結合戲劇和戲曲所發展出來的編劇理論已儼然成型。只是，基於中國戲曲在結構上、音樂上以及表演上的特殊性，戲曲的編劇理論仍須從雜劇、傳奇等古典戲曲理論入手，從中找尋劇種發展的軌跡、脈絡，作為現代戲曲編劇理論的基礎（此處所謂的現代戲曲，是指身處於現代的古典戲曲，而非演出現代故事的「現代戲」），因此，整理歸納這些從古至今的編劇理論，進而發展建構出符合現代需求的戲曲編劇理論，並運用在教學上，實屬必要。

關於古典戲曲理論的研究，一九八〇年代以來，海峽兩岸均出現了許多專書論著，有通

---

<sup>6</sup> 卡塔琳·特蓮雀妮〈無痕戲劇構作七原則〉。陳慧珊主編，《跨界對談 17 論文集》，國立台灣藝術大學跨域表演藝術研究所，2023，頁 307。

論性質的如譚源材《中國古典戲曲學論稿》(瀋陽：春風文藝出版社，1993年)、俞為民、孫蓉蓉《中國古代戲曲理論史通論》(台北：華正書局，1998年)、李克和《中國曲學研究》(湖南：岳麓書社，1999年)等；有以「史」為主軸的如葉長海《中國戲劇學史稿》(台北：駱駝出版社，1987年)、譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》(北京：中國社會科學出版社，1993年)、李昌集《中國古代曲學史》(上海：華東師範大學，1997年)、陸林的《元代戲劇學研究》(安徽：安徽文藝出版社，1999年)等，有以專家為主的如譚帆《金聖嘆與中國戲曲批評》(上海：華東師範大學，1992年)、俞為民《李漁閒情偶寄曲論研究》(江蘇：江蘇教育出版社，1994年)等；有以主題專論為主的如陳竹《中國古代劇作學史》(湖北：武漢出版社，1999年)、《明清言情劇作學史稿》(華中師範大學出版社，1991年)等；有分類式的如謝柏梁《中國分類戲曲學史綱》(台灣商務印書館，1994年)等。(相關博碩士論文亦有許多，在此不一一列舉)其中「戲曲創作論」，多半是被放在理論史或分類史綱的架構下依時代順序臚列，或者是以專家理論的姿態呈現，未有獨立分析建構戲曲創作理論的專著。

1984年4月，北京的中國戲劇出版社出版了一本由秦學人、侯作卿所編著的《中國古典編劇理論資料匯輯》，該書從諸多中國古典戲曲論著中匯輯戲曲編劇理論資料而成，期間並經由戲劇評論家曲六乙先生、元曲專家隋樹森先生以及戲曲史專家祝肇年先生在資料蒐集、篩選、全書體例及審訂上加以指點，內容豐富且有權威性。然而這本書的編訂，是將所收錄的戲曲理論家、戲曲評點家、戲曲作家、藝術家等六十八家的相關編劇理論，依照時代順序排列，雖然可以看出戲曲編劇理論的演變過程，但卻因為條目沒有分門別類，以致無法就細項加以分析。又，儘管在凡例中，編者有提到該書收錄的條目類型，如論述編劇理論較系統者，盡量錄其完整章節(王驥德、李漁等)；評點劇本精采者，或全面摘錄其批語(李贄、陳繼儒等)；或只摘其理論色彩較強的段落(金聖嘆、毛聲山等)，但又因體例不一，淪為資料堆砌，甚為可惜。

筆者曾撰寫一篇〈戲曲編劇理論資料整理的相關問題——以《中國古典編劇理論資料匯

輯》為出發〉一文，歸納出古典戲曲編劇論的幾大類別：戲曲作詞作曲法、詞情與聲情的配合、戲曲內容分類、戲曲觀和編劇原則、戲曲結構、編劇技巧、作品評論、批評評論等，在結論中，筆者提出了古典編劇理論欠缺了以下幾點探討：

1、編劇觀念轉移的因素

2、編劇本身的素養

3、編劇與劇團、觀眾的互動

4、不同劇種的編劇技法差異

誠然，上述的編劇理論資料只是個別論述或評點的歸納，本就不具完整的系統，但時至今日，當我們欲建構戲曲編劇理論體系時，《中國古典編劇理論資料匯輯》顯然只能算是過往經驗的累積。

至於近現代對戲曲編劇的探討，則大致區分為兩類，一是劇作家現身說法，傳授編劇技法；一是戲劇文學科系的教科書，屬於編劇講綱或概論性質。前者如范鈞宏《戲曲編劇論集》（北京：中國戲劇出版社，1982 年）、《戲曲編劇技巧淺論》（北京：中國戲劇出版社，1984 年）、陳亞先《戲曲編劇淺談》（台北：文津出版社，1999 年）、鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》（台北：文津出版社，2000 年）等，後者如祝肇年《古典戲曲編劇六論》（中國戲劇出版社，1986 年）、宋光祖《戲曲寫作教程》（湖北：人民日報出版社，1992 年）；這些專著，多半是戲曲編劇經驗談及教戰手冊，對初學者極為適用，然限於時間及學分數之故，筆者即根據上述文獻整理編寫出教材，並搭配範例及自身創作經驗，補充前述古典編劇理論所欠缺的部分，進行教學。

#### （四）教學設計與規劃 (Teaching Planning)

##### A、教學目標與方法

本課程名稱為「劇場編導創意學專題」，三學分，每週三堂課，修課對象為碩士生、博士生。

### **教學目標為：**

1. 透過講授、實際觀察與課堂討論，使學生認識基本的劇場編導原理。
2. 實際演練，從實踐中認識編導的流程。
3. 透過劇場編導現身說法，領略編導技巧與成功法則。
4. 透過讀劇展演，激發創意，印證所學。

### **授課方式為：**

本課程內容有三部分：編劇學、導演學、創意設計學，授課方式除了教師講授外，尚包含邀請劇場編劇導演現身說法、劇作觀摩分析、編導實務演練，期末獨具展演呈現等，期許修課學生兼具理論與實務能力，並運用於展演設計及學術研究。

### **B、課程設計與規劃**

#### **課程安排：**

編劇跟導演這兩個項目都是大家期待精進的，這門課程設計是實務跟理論作結合，七週後，會邀請在劇場界重要編導的老師，後半部也會有協同教師。本所同學很多元，大家都是表演藝術工作者，這門課分三個部分，劇場的編劇學、導演學，創意設計，課程一開始就會談到創意相關議題，不管編劇技法跟導演技法學得如何，最重要是要有創意，創意仍是有方法可循，這些方法可以促進靈感的開發。學習編導有一個重要原則，就是要多看表演，才會發現原來有人這樣導、這樣編、這樣演，看得多越能觸發想像，每個人都有靈感，但是靈感要靠開發，腦中有創意，但不一定知道怎麼撈出來，所以創意就是用某一些方法，去把靈感找出來。

## 課程活動：

本課程除課堂講授外，會有四項活動：

**1、劇場觀劇：**全班共同去劇場觀摩一齣戲，以便在講述編導技法時，集中舉例、聚焦，且有共同討論對象。例如 113 學年度第一學期全班一起觀賞國光劇團《閻羅夢》現場演出，114 學年度亦將選擇一齣戲作為全班共同觀摩討論之作。

**2、劇場編導現身說法，預計邀請：**

(1) 黃兆欣：京、崑旦角、戲曲導演。作品不限劇種與形式，亦參與許多跨國製作。秉持「不唱糊塗戲」，務求溯源考據，建構方法，創發技巧，投注充滿希望與虛妄的戲劇觀。「戲曲是角兒的藝術」，演員的表演是藝術核心，然而在當代社會各種衝擊與挑戰下，戲曲既要守護「傳統」，又不得尋求創新改變，於是導演一職相應而生；但，傳統戲曲其實有負責管理排戲的，叫管事，有管事了還需要導演？需要什麼樣的導演？導演對戲曲產生了什麼改變？

(2) 劉建幗：劇場編劇、導演，作品橫跨歌仔戲、豫劇、京劇、音樂劇及大型活動典禮。臺灣藝術大學藝術學博士，高雄師範大學兼任助理教授、臺南大學兼任講師。2004 年創立奇巧劇團，以跨劇種、混融多元語境與音樂形式的風格為其風格特色。作品曾獲第七屆鳳邑文學獎、共同編劇作品《十八羅漢圖》獲 2016 年台新藝術獎年度五大節目。她將以近年作品為例，如：臺灣豫劇團《鏢客》編劇、協同導演；2022 臺灣燈會主燈大戲《船愛》編劇；2022《竹夢歸人》歸仁文化中心開幕鉅獻總導演；2021 瘋戲樂工作室音樂劇《當金蓮成熟時》導演；第 31 屆傳藝金曲獎頒獎典禮總導演；史詩環境劇場《見城》編劇暨副導演；奇巧劇團《鞍馬天狗》《劍俠秦少游》《二郎哮天》《蝴蝶.效應》《我可能不會度化你》編導；明華園天字戲劇團《信》編導、《國士無雙》導演…等，說明創意發想來源，以及和跨劇種編腔磨合的過程，強調編導的專業素養。

(3) 楊儒強：波蘭熱索夫資訊科技管理大學產業行政學博士。國立臺北藝術大學戲劇藝術學碩士、學士。現為黎明技術學院數位多媒體系專任講師；電影與劇場導演、編劇。介紹當代

北美流行的解離劇場，何謂作者型導演、技術型導演，好萊塢創作四階段，心理學與疾病中的解離為何？如何運用解離推動腳色的逆向，戲劇解離如何操作，列舉戲劇與電影作品印證等。此外，講者分析自己拍攝的兩個作品《白娘子》、《在水一方》，以實務映證理論。

儒強導演並將在下半學期擔任協同教學，指導學生讀劇排練演出。

**3、劇本共同創作：**由老師下指令，例如：「寫出這個空間裡的細節」、「描述一個物品的細節」、

「描寫這個畫面裡的關係」。透過這些練習，逐漸看出三個層次的差異：從最具象的描述，進一步加入自己的選擇、詮釋與想像。接著課程從上次初步構思的雛形開始，逐步進行更深入的開發，過程包括以下幾個步驟：

(1) 劇本醫生提問

透過新同學的加入，以「劇本醫生」提問的方式，大家在腦海中針對劇本雛形進行適當修正，雖然並未直接用文字記錄，但透過討論釐清了許多細節。

(2) 角色形象分享

每位同學提出對男、女主角的想像，並以圖像和動物作為呈現方式，彼此分享與交流，這種創意方法幫助我們更具象化角色形象。

(3) 角色逆向選擇

進一步挑戰角色設定，透過「面對＜如果＞的逆向選擇」加入新的元素。小組成員各自提出兩個選項，使得小組總共有 12 到 14 個選項，再由其他小組票選兩個「如果」情境。這種外部選擇方式避免了個人主觀，迫使大家重新思考並改變男女主角的設定。

(4) 回家作業：參照好萊塢創作的四階段模型（孤獨、流浪、抵抗、殉道），類似《作家之路》中的英雄旅程，為男女主角撰寫詳細的角色設定及四段劇情大綱。

**4、讀劇展演：**讀劇本來是西方排練的過程之一，演員拿到劇本還沒正式排練前，他會開始讀劇，如今讀劇已經變成表演了，可以拿著劇本演，表面上可以看劇本，實際大家都背得差不多了，讀劇展演不是正式演出，所以他很可能不需要太講究服裝，可以加音樂、佈景，實

際上它也是一種表演，所以有人當成正式系劇演出，但它可以很隨興。也需要導演的創意及場面調度，所以是一種「做中學」的理論實踐。

### 課程進度

第一週從創意學入手，談靈感來源及創意設計，第二至七週是編劇技法，包含題材、改編、情節結構、人物、開頭結尾、唱詞對白等，二至七週當中選一齣戲現場觀摩。八至十週為劇場導演專題演講，使學生理解不同導演面臨的問題及解決之道。戲曲導演或導演處理文本有三個階段：閱讀、轉化、建構。導演和演員一樣，都要有能將文字呈現在舞台、在劇場的能力。對於文字除了有形音義的理解能力，要能讀懂意在言外，比如符號、圖像，甚至是卦象、夢境等，故而這樣的設計把前十週的課程就串在一起。第十一週開始，進入實務操作與排練階段，包含劇本集體構作，以及讀劇排練，期間邀請一位導演做排練指導，並於 12/20（左右）「跨藝縱橫」活動中呈現，活動結束後的週次則做檢討、分享，以及繳交完整的劇本大綱。

### C、學生成績考核與評量工具

本課程有三項作業，第一，課堂筆記。「課堂筆記」包括上課內容紀要、心得感想跟延伸討論，延伸討論是針對上課內容有哪個點特別想知道，或是觸動到，想要對某個課題做更深入的了解和討論，譬如說，上課提到的相關書籍或議題，就去翻查參考資料做重點的摘要，融到課堂筆記。第二，參與讀劇排練並展演，會依投入的程度及出席率打分數。第三、劇本分場大綱，期末每人繳交一分劇本分場大綱，可以是共同討論創作的讀劇本的完成版，也可以是個人的創作。

評量的比例如下：

出席率（全學期出席率）10%

課堂表現（討論及排練參與度）10%

作業（課堂筆記及劇本大綱）50%

期末展演 30%

## （五）研究設計與執行方法 (Research Methodology)

### 1. 教學暨研究成果 (Teaching and Research Outcomes)

#### （1）教學過程與成果

|      |                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 課程講授 | 劇本寫作                                                                                | 劇本的成功來自於主題、情節、人物、對白這四大核心元素的緊密結合與相互作用。詳細說明這四者如何相互影響，共同成就一部成功的作品                                                                                                                                                                                                                                                       |
| 課程講授 | 導演學                                                                                 | 對比了臺灣的「技術型導演」養成模式，與歐陸的「作者型導演」模式，強調專業分工在影視產業中的重要性，並以自身在臺灣與歐洲的工作經驗為例，說明不同文化下的創作思維差異。                                                                                                                                                                                                                                   |
| 課程講授 | 創意發想                                                                                | 親身經歷、社會事件、道聽塗說、歷史縫隙、舊劇新詮、創意聯想與改編。                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 講座一  |  | <p>外台的正確觀看方法，是把整晚當成「一齣更大的戲」來看：</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. 台上：唱腔、身段、即興與臨場表演；</li><li>2. 後台：走台節奏、換裝動線、樂隊提示；</li><li>3. 觀眾席：貼賞金時機、呼喊口號、核心粉絲（拍攝、帶人入坑、口碑擴散）；</li><li>4. 周邊場域：科儀、陣頭、交通與噪音管理，乃至警方勸導與9點前收音的限制。</li></ol> <p>在這四層之間，任何一層的變化都會影響演出。例如有些都會區擔心噪音檢舉，團隊會壓縮戲長；偏鄉或大廟慶典則可能放大互動，讓「賞金—回應」變成當晚的節點。</p> |

|        |                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 講座二    |    | <p>導演一開始便提到自己與趨勢教育基金會之間長期且密切的合作關係，也分享了與蟲膠唱片蒐藏家林太歲之間的交流經驗。透過影片展示蟲膠唱片時代的南管曲《三千兩金》，尤其是以泉州腔所錄製的聲音樣態，讓人感受到一種既遙遠又真實存在的聲音質地。</p>                                                                                                                       |
| 講座三    |    | <p>一個好的戲劇與劇本或是好的文本有極大的關係。目前當代的台灣對於編劇有極大的需求。</p> <p>導演的必備條件：是需要有想像力、判斷力及指導力</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.想像力：素材來源，人物，這來自人物的想法、語言、行動、習慣、性格及命運。事件交叉比對與脈絡整理。場景意義與情感符號化</li> <li>2.判斷力：本質思考、定位檢視</li> <li>3 指導力：製作方向、社會關聯</li> </ol> |
| 讀劇劇本生成 |  | <p>在角色塑造方面，提出可從「創傷」出發，建構角色的生命厚度，並強調角色的每一句話、每一個行為，都源於其過去的生命積累與心理狀態。創傷不一定導致負面人格，也可能轉化為正向特質，而透過語言、行為細節，更能展現角色的獨特性格與背景，使角色更加立體真實。</p> <p>全班決議以「白素貞」作為期末呈現主題，老師請學生分別以「愛情」與「命運」為題撰寫白素貞角色獨白，並預告下週將延續完成其餘段落。整體內容兼具理論與實作，鼓勵學生深入角色心理與故事結構，強化創作與表演精準度。</p> |

|      |                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                       |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 讀劇排練 |                                  | 讀劇展演雖不是正式演出，所以他很可能不需要太講究服裝，可以加音樂、佈景，實際上它也是一種表演，所以有人當成正式系劇演出，但它可以很隨興。也需要導演的創意及場面調度，所以是一種「做中學」的理論實踐。                                                                                                    |
| 讀劇演出 | 成果展演影片連結<br><a href="https://www.youtube.com/watch?v=cXuQicWv4nM">https://www.youtube.com/watch?v=cXuQicWv4nM</a> | 這份名為《問許仙》的讀劇劇本，是對經典民間傳說《白蛇傳》的一次現代性解構與心理剖析。它不再聚焦於傳說中的「法力鬥爭」或「水漫金山」的宏大敘事，而是將視角切換至角色的內心獨白，探討愛、恐懼、身分認同與命運。<br>演出時配置了二胡、洞簫、海洋鼓以及水袖、旋子舞者。劇本文字提到的「烈火」、「骨縫」、「海水」，結合現場的海洋鼓與絲竹樂，能創造出強烈的五感體驗，使讀劇不只是「讀」，更是一場空間藝術。 |

## (2) 教師教學反思

本計畫將「實踐研究」(Practice-as-Research, PaR) 方法論融入「編劇引導機制」，試圖打破傳統戲曲編劇在教學中往往流於「文辭格律套用」或「西方三幕劇生搬硬套」的雙重困境。在經歷整學期從「動機建立與情節設計」、「結構拆解與讀劇實踐」到「劇本修改與展演驗證」的三階段教學歷程中，本人在教學的角色定位、跨域對話以及創作瓶頸的引導上，獲得了幾點反思：

### A、教師角色的質變：從「審查者／評分者」轉向「劇本醫生 (Script Doctor)」

過去編導課的師生關係，多半停留在教師批改學生作業、指出文本缺陷的單向指導。本計畫引入「劇本醫生」的引導機制，不再只是站在終點檢視作品的「審查者」，而是伴隨創作過程反覆介入、提問的「共同思考者」。

在讀劇實踐階段，教師與協同業師的角色是「診斷問題」(Diagnostic) 而非「強加定見」。我們反思到：學生在動筆之初所面臨的停滯，往往不是因為文采不足，而是「心

意與劇意」之間的脫節。當教師以「劇本醫生」的角度啟發其思考「這場戲角色真正的行動目的為何？」、「此時的衝突是否具備舞台動作性？」，學生便能跳脫被動受教的防禦心理，主動將寫作視為一種動態的「排錯與修正歷程」。

#### B、 破解傳統與現代的藩籬：在跨域學生身上看見傳統戲曲的當代生機

修課學生多來自非傳統戲曲科班（包含各藝術學院跨領域研究生及外系生），在教學初期普遍對戲曲的「程式規範」、「行當性格」感到疏離甚至敬畏。但我們以歐美近年流行的心理學解離視角、輔以當代劇場乃至性別議題檢視，反而使古典題材被賦予了具現代感的心理深度與情理反轉，印證了傳統美學在當代多元背景學生手中具備高度的轉化動能。

#### C、 讀劇作為「實踐研究」的核心樞紐：文字二度空間到立體空間的震撼

本課程最重要的教學突破與反思，在於「讀劇實踐」不能只是期末交件前的儀式性點綴，而必須是寫作過程中的研究方法。學生往往在紙面上建構自以為流暢的文辭，但在實際由演員開口唸讀、同儕相互模擬走位與行當唱唸口吻時，劇本中「情節過於平鋪」、「台詞缺少戲曲動作性（潛台詞）」、「行當特質失衡」等盲點立刻無所遁形。這種「由演返寫、在做中學」的震盪，是任何傳統課堂講授都無法替代的教學反饋。

### (3) 學生學習回饋

|      |                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 學生 A | 劇場導演這名詞一開始對我而言就好比是一個做事的人把一件事情做好或將一個成品完成。但從課程中發現好的導演不只是完成一件作品，更是需要對人與社會有極深的洞察。一個好的作品也需要與社會有共鳴的。課程中也設計人物與場景讓我們即興操作，加深了這個議題的印象。                                                                                                                         |
| 學生 B | 這次的劇場編導創意學的課程，在沈老師跟楊老師的搭配下，從概念到編創，由發想到創新，到最後的統整與連結一步一步的製作出，適合我們這次每一位學生的作品。剛開始我還在思考，來自各種不同的領域的學生，有的不是表演藝術專長的學生，可以用甚麼方式來整合在一起？後來直到楊老師讓我們一把主題的方向，以我們自己的觀點寫出來時，我就發現了這是個很聰明的方式。<br><br>透過此次的課程，讓自己又一次地感受到，其實，創作可以很簡單，也可以很複雜，雖然可以用一些技巧來去有效率地完成，但卻是透過學生自身的想 |

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|      | <p>法來一一編織出在以核心的思維下，以不同的觀點所組織出一個完整的構思。很感謝老師們的細心地設計此課程的內容，讓原本在創作上不太擅長的自己，以為創作的構思，需要非常細膩又複雜的交織才能完成。透過這堂課，就想到其實一個作品的構思，那怕是一個小小的突發奇想，也能成為宏大的作品。</p>                                                                                                                                                                             |
| 學生 C | <p>當老師要求我們從自己的文字裡挑出一句最能代表角色狀態的句子時，我選了「共度人間節日這麼簡單的事，對我而言卻像是一場劫難。」這句話對我而言不是單純的文學句，而是一個角色真正的裂口。白素貞的痛不是法海、不是雷峰塔，而是她明明努力地想過「普通人的生活」，卻永遠無法真正成為「普通人」。那種渴望簡單、卻因身份無法簡單的矛盾，其實是最殘忍、也最人性的地方。在寫下這句話的時候，我覺得每個角色的核心並不是事件本身，而是他們「無法達成的願望」。白素貞的「節日」是奢侈；許仙的「選擇」是痛苦；小青的「永恆」是反叛；每個人的願望都被自己或被世界阻擋。而我們透過一句句代表句，把這些願望堆疊成一個開場，其實是一種「集體的破碎」的呈現。</p> |
| 學生 D | <p>導演的首要功能在於整合整個製作團隊，為作品指出明確方向，因此「導演」一詞本身象徵「指引與統整」。許多導演缺乏整體觀照與明確構想，強調專業導演需具備對劇本、設計、表演的整體想像與規劃能力。「編劇」與「導演書寫」的差異：編劇重在文學創作與故事結構，而導演書寫著重於將構想具體化、實踐化，考慮舞台、燈光、服裝等現實條件。創作需兼具「混沌與秩序」的思維——導演要允許想像發生，同時在秩序中尋找幸福與安全感。劇本的力量來自人物而非事件，角色的性格決定命運，悲傷的本質是「無能為力」，藝術最終指向對「人性」的探索與思考。</p>                                                      |
| 學生 E | <p>導演的工作其實不只在藝術領域，還包含人與人的協作。課堂中的排練讓我深刻感受到：導演如何說話、如何引導、如何傾聽，都對整個排練過程造成巨大影響。好的導演不是強勢控制，而是能讓每一個團隊成員理解整齣戲的核心方向，並在自由中找到一致性。這種能力需要敏銳的觀察力、自信又柔軟的態度，以及對整體創作深切負責的精神。</p>                                                                                                                                                            |
| 學生 F | <p>在這三個小時高度濃縮的分享裡，我非常敬佩李易修導演身上源源不絕的創作能量。他以扎實的科班訓練為基礎，結合文學理論、歷史脈絡與個人生命</p>                                                                                                                                                                                                                                                  |

|      |                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|      | 經驗，並透過與不同團隊的合作，發展出具有深度且說服力十足的作品。這堂課對我而言，不只是一場演講，更像是一次對創作脈絡的重新對焦，也讓我在「觀看作品」與「理解創作關係」之間，獲得了非常重要的收穫。                                                                                                                                               |
| 學生 G | 以筆者的個人經驗來說，澳門是一個中西文化交融的獨特地區。作為曾經的葡萄牙殖民地，澳門擁有濃厚的殖民文化痕跡；而在 1999 年回歸後，伴隨中國愛國教育的推進，筆者也逐漸反思自己在這片土地上的成長經歷。過去，筆者對於澳門的地方情結與小故事缺乏深入的認識，反而是在中國、香港、台灣等地的學習與生活經歷中，回望澳門時才逐漸對這座城市的文化特質產生了濃厚的興趣。筆者開始思考：在這座中西融合的城市中，藝術創作者應如何以自己的作品反映這些文化特質？又該如何在作品中平衡藝術深度與市場需求？ |
| 學生 H | 回顧課堂的六大重點，再結合我看的作品，我深刻理解到：創意是一種方法論，也是一種生活態度。它來自經驗、細節、故事與改編，也需要對歷史與經典保持敬意。同時，創意也是一種「敏銳度」。就像蝴蝶效應提醒我們，細節會影響全局；就像編劇的先知性，讓我們看見未來的可能性。創意需要的不只是靈感，更是對世界持續的觀察與反思。                                                                                       |

## 2. 建議與省思 (Recommendations and Reflections)

結合本計畫執行的具體成果與執行過程中遭遇之現實限制，針對未來教學實踐、課程延續性以及體制資源面，提出以下具體省思與改善建議：

### (1) 教學設計層面的深化建議：劇本孵化周期的拉長與階梯式銜接

建立長程階梯式創作模組：戲曲劇本包含案頭文學與場上舞台結構，一學期的時間在面對「全本」創作時，常顯局促。未來課程擬規劃為初階、進階兩階段，前階聚焦於「折子戲／短劇之提煉與診斷」，作為所有修課同學的基礎訓練，後階再進入「長篇多場次之全本修撰與深層演出試驗」，讓真正有心從事戲曲劇本編創的學生能有更充裕的心理沉澱與文本修正期。

本年度計畫為降低跨領域學生的創作門檻，前期偏重於人物情節與戲劇動作之建構，然而戲曲的靈魂終究繫於「曲牌板式」與「唱唸抒情」。未來會在第二階段適度增加「曲牌套數邏輯與唱詞分段」的微型專題演練，讓文戲的抒情密度能與武戲的動作節奏更和諧共融。

## (2) 產學與展演機制的串聯建議：擴大「讀劇—工作坊—小劇場呈現」的生態鏈

常態化業師介入機制：本計畫證明了專業導演與專業編劇作為協同業師的成效極佳。未來擬建立長期的「劇本實習基地」或與公私立劇團合作之「劇本工作坊」，讓課堂中脫穎而出的優秀學生習作，能獲得進入職業劇團青年讀劇展演之推介機會。或者進一步與戲劇系、音樂系、舞蹈系進行「跨學門實作串聯」，在校園內形成自給自足的「新編戲曲孵化實驗場」。

## (3) 實踐研究 (PaR) 方法論的推廣省思：在人文藝術高教中樹立創作研究典範

教學實踐研究計畫在人文藝術領域的推行，常面臨「創作成果」如何轉化為「學術性教學成效評量」的質疑。未來擬透過建立嚴謹的「編劇引導紀錄」、「診斷回饋追蹤表」與「讀劇修訂前後文本對比」，將無形的「靈感摸索」轉化為有跡可循的「實踐研究軌跡」。

研究所階段的實踐研究教學不應只是技術的傳授或名作的賞析，更應是一種知識生產的歷程。當學生能自覺地記錄自己為何修改台詞、如何掌握劇場空間感時，他們便已從單純的「寫作者」蛻變為具備反思能力的「實踐研究者」。未來更應將此套戲曲編劇引導機制彙整為具操作性的教學手冊，提供給國內推動傳統戲劇與當代編劇教學之系所借鏡與普及應用。

## 二、參考文獻 (References)

- 范鈞宏《戲曲編劇論集》 中國戲劇出版社 1982
- 余濱生《國劇音韻及唱唸法研究》 台灣中華書局 1983
- 祝肇年《古典戲曲編劇六論》 中國戲劇出版社 1986
- 范鈞宏《戲曲編劇技巧淺論》 中國戲劇出版社 1984
- 周傳家、王安葵、胡世鈞、吳瓊、奎生等編著《戲曲編劇概論》 浙江美術學院出版社 1991
- 宋光祖《戲曲寫作初級教程》 文化藝術出版社 2009
- 郝蔭柏《戲曲劇本寫作教程》 文化藝術出版社 2009
- 陳亞先《戲曲編劇淺談》 文津出版社 1999
- 鄭懷興《戲曲編劇理論與實踐》 文津出版社 2000

- 劉慧芬《京劇劇本編撰理論與實務》 文津出版社 2005
- 《中國古典編劇理論資料彙編》 中國戲劇出版社 1984
- 沈惠如《從原創到改編—戲曲編劇的多重對話》 國家出版社 2006
- 李建平《戲劇導演別論》 新銳文創(秀威資訊) 2012
- 賴聲川《賴聲川的創意學》 天下雜誌出版 2006
- 威廉·尹迪克 William Indick 譯者：井迎兆《編劇心理學：在劇本中建構衝突》  
(3 版) 五南出版社 2022
- 克里斯多夫·佛格勒 Christopher Vogler 譯者：蔡鵬如、蕭秀琴《作家之路：  
從英雄旅程學習說一個好故事》 商周出版社 2023
- 法蘭西斯·霍吉, 邁可·馬克連 Francis Hodge, Michael McLain 譯者：洪祖  
玲《戲劇導演：分析、溝通與風格》 揚智出版社 2020
- 卡塔琳·特蓮雀妮著，陳伶均譯《戲劇顧問：連結理論與創作的實作手冊》 國  
家表演藝術中心國家兩廳院 2016
- 王安祈〈戲曲共生在台灣〉，《Par 表演藝術》，2024 年 8 月 5 日。
- 張文龍〈讀者劇場——戲劇運用在與文課程的好幫手〉(2004 台灣「教育、戲劇與劇場」研討會論文，跨界文教基金會主辦，2004 年 7 月 18 日)
- 馬森〈讀劇與演劇〉，出自《戲劇——造夢的藝術》(台北：麥田出版社，2000 年 11 月)，頁 219。
- 張曉華《創作性戲劇教學原理與實作》第五章(台北：財團法人成長文教基金會，2003 年 12 月)，頁 195。
- 塔琳·特蓮雀妮〈無痕戲劇構作七原則〉。陳慧珊主編，《跨界對談 17 論文集》，國立台灣藝術大學跨域表演藝術研究所，2023，頁 307。

### 三、附件 (Appendix)

#### (一) 讀劇劇本：問 許 仙

演員許仙：孫○程、陳○瑋、施○良、李○博

演員白素貞：施○雪、郭○萱、陳○郁、李○綺、洪○淇、易○、梁○文、林○雪、徐○芝、賴○絨

樂師（二胡）：李○博

樂師（洞簫）：孫○程

音效（海洋鼓）：林○雪

舞者（水袖）：賴○絨

舞者（旋子）：施○良

#### 愛情篇-白素貞

△施○雪

我的愛不等天意垂憐。千年修行除了小青，只與孤獨作伴，

直到善良的 憨憨的許仙闖入猛然把我喚醒。

那一刻起，我不求成仙，只求雨市買菜、橋邊等月、小院煮湯說笑。

我為我的選擇買單：雄黃也好、塔影也罷，都不敵 我要成為「我」的決心。

△賴○絨

愛是烈火，在胸腔灼熱，緩慢滲入骨縫，呼吸翻湧氣流。被舔舐的思緒，一次次 撕裂熟悉的輪廓。靈魂微顫，灼痛、濃稠。屏息，成了唯一的抵抗；記憶的光體， 鎖於骨縫之間。

心如大海，其實不容、不該。 可我仍在深處呼吸，在恐懼與傷痛中掙扎，仍在孤獨與絕望裡，靠近。

△郭○萱

我憧憬永恆不變的東西。

小青說那對我們來說是不可能的。蛇的身體本來就是為了變化而生。蛇像霧也像柳，要前進就必須蜿蜒扭動，改變形態，永不停息。出生的時候是蛋，活著的時候是蛇，成精的時候是人。每次蛻皮都是換一張臉。哪個都是我，哪個都不是我。

壓在身上的雷峰塔有千萬斤重，時刻忍受著眼球牙齒五臟六腑都要被擠破噴湧而出的劇痛，我卻感受到前所未有的安心。我再也不能動彈了，我再也不會改變了。許仙。這就是永恆。這就是愛。

#### 恐懼篇-許仙

△孫○程

我怕蛇，那彎蜒的身軀總令我汗毛直豎，尤其牠可怕的吐信，像要把我吃了。我雖要上山去採藥，最怕碰見此物，每在山上踩下一步，我就提心吊膽，深怕下一步就看見了牠，或中了蛇毒，我便一命嗚呼，再也見不到我深愛的家人。所以，每逢上山，我總希望老天叫我不要見到牠.....

△陳○瑋

我其實每天都在害怕。越靠近白素貞一步，我的心就越往深淵沉一分。我知道她是妖，而我只是凡人，命格薄、氣數淺，連自己都顧不好，卻妄想去愛一個逆天而行的存在。若有一天，我的存在反而成了她的劫……

那麼我寧願讓這份愛，只在心裡腐爛，化為孤獨的痛，也不要讓她因我跌入萬丈深淵。愛……還是怕？我想，我從來都只有怕。只是怕得太深，才會假裝自己還敢。

## 命運篇-白素貞

△陳○郁

果真讓我尋到了他，許仙。那時在西湖橋上，就是那雙熟悉的眼神與溫和，讓我心底從「報恩」瞬間變成了「愛戀」。對！是我，我有了私心，我精心設計了相遇，巧妙地促成了姻緣。我以為，這是我償還恩情、也是我為自己選擇幸福的方式。就當這一切的美好如是真實時，突然驚覺，我或許從來不是故事的主角，而只是被天道、佛理、以及世人眼光所推動的棋子。我與許仙的相遇、相愛，甚至日後的劫難，難道真的只是巧合？

△李○綺

為什麼這就是我的命？妖就不能有情嗎？

人說自己有靈、有愛、有情，可一旦這份愛越過他們的規則，就成了罪。所謂的「正道」，不過是害怕愛會讓人失去控制的藉口。

我曾以為愛能改變一切，能讓天地動容，但如今才懂——命運早被寫進那些高坐講經者的嘴裡。修了一千年，換來的不是成仙，也不是成魔，只有被審判的資格。原來最難修的，不是法，不是道，而是看清人心，卻仍然不恨。

## 身體篇-白素貞

△郭○萱

許仙有個小習慣，每天晚上睡覺前，他都會握著我的手，因為他覺得我的手太冷了。哪怕工作了一整天的他已經睏到不行了，他還是會硬撐著沉重的眼皮，用溫暖的手掌包裹著我的雙手，徒勞地把身體的熱量分我一點。「你的手好冰啊。」「女人都是這樣的。」「是嗎。」其實我不知道「女人」是怎樣的。但許仙還是接受了這個答案，昏沉地嘟囔著什麼睡過去，他也不知道女人是怎樣的。明明都是人類，卻理所當然地對異性一無所知。

△洪○淇

春日明媚風輕送  
南風吹來野花香  
蝴蝶飛舞雙雙  
野蜂採蜜繞花叢

## 逃避篇-許仙

△施○良

高聳之塔，豎立在我眼前，耳旁還彷彿聽見娘子的呼喊，心中就像被繩子緊緊拴住，無法呼吸。當時我為何要選，又為什麼一定要選，我不想要知道最後的結果，我只想…與我的娘子…一起…回家。

## 記憶篇-白素貞

△易○

我記得許仙的眼睛，  
震驚、恐懼、陌生—  
彷彿第一次看見我，又彷彿從未真正看見過我。  
身為妖，我的身體可以變化、可以蛻皮、可以重生，  
但記憶卻像比雷峰塔更沉重的枷鎖，  
讓我明白：  
真正令人畏懼的，不是形體本身，  
而是那個瞬間，我與他的世界  
從此出現了無法彌補的裂痕。

△梁○文

他遞來一杯雄黃酒時，語氣溫柔，像是擔心我會被暑氣煩著；我接過時手指發抖，只能裝作是天氣太熱。那一刻，我突然明白，「共度人間節日」這麼簡單的事，對我而言卻像是一場劫難。妖氣在體內四散，彷彿要把我撕回原形；而心口的悸動也同樣尖銳，那不是痛，是恐懼，是害怕自己在他面前崩裂成真正的模樣。

## 真相篇-白素貞

△林○雪

若我不是故事中的白素貞，若我脫離了傳說的框架，那麼真正的我，或許是一個千百年來不斷尋找自我的靈魂，是那在時間長河中被遺忘的微小存在。  
我或許不是白蛇、不是妖、不是妻、不是母，而是一個象徵，一個人心深處對跨越界限、追尋真情的執念。

△洪○淇

走過這麼多路，承受過這麼多傷。  
在跟仇人拼命的當下，身上那所受的傷只是外傷，真正讓我沒當喘氣的，是心裡所受的傷痕…  
之前所有的美好願望，在瞬間我破滅時，我的靈魂也飄散在半空中……

## 等待篇-許仙

△李○博

我曾經以為，只要我們兩個願意，就能一起走到最後。但現實不是這樣，她被困在雷峯，我卻只能在金山默默等。同修，是我許過的願，也是我還沒做到的事。

## 重生篇-白素貞

△徐○芝

我可不可以不要有記憶呢？如果每天一睡，所有的記憶都會消失，那該有多好。這樣我就不用再牽掛任何事情，不用記住任何人，任何地方。我可以醒來後隨心所欲地走，走到哪算哪，累了就睡，想睡就睡，什麼都不用去想，也不用去在意。沒有目的，沒有負擔。每一次醒來，都是全新的一天，就像人生重新開始一樣，乾乾淨淨，什麼都沒有。只有當下，只有此刻，我可以輕輕鬆鬆地活著。

△賴○絨

如果重生意味著放下影子、切斷過去、捨棄那些被賦予的愛、身份、命運、角色。那麼，我現在的輪廓，到底是重生後的我？還是從撕裂中重新組合出的某種未知？

我問自己：

在這個被我親手撕開的世界裡， 我還是我嗎？

還是……我第一次，真正成為我？

## （二）課堂 ppt 舉隅

### 行為活性（Behavioral Activation）



#### 1、行為活性一：鏡像神經元 (Mirror Neurons)

概念：人類大腦透過觀察來學習他人行為與情緒的機制，是社交與共鳴的基礎。

劇轉化：演員可透過觀察模仿（如「鏡子訓練」），建立角色的自然反射動作，強化即時的情感反應。



## 2、行為活性二：神經可塑性 (Neuroplasticity)

概念：大腦神經迴路會因重複經驗而改變，使體內化行為模式。

劇轉化：透過重複排練（如愛情戲中的親密

觸），讓演員在生理上產生角色的習慣化反應與情感，使表演更具生命力。



## 3、行為活性三：社會傳染與群體行為 (Social Contagion & Collective Behavior)

概念：個人的情緒和行為會受群體影響而被增強或改變。

戲劇轉化：處理群戲時，導演需建立群體行動架構，並為群演賦予個體故事與任務，以形成流動、有機的群體樣態，避免畫面呆板。



## 五、好萊塢電影創作四階段

好萊塢商業電影常見的角色成長脈絡為四階段：

孤獨：角色初始的精神或物理孤立。

流浪：角色組隊、獲得夥伴並展開冒險。

抵抗：面對反派或困境，隊伍遭挫折並重整。

殉道：角色或夥伴於生命、自由或精神層面付出犧牲。

