

戲曲跨界製作的創新思維與策略運用

~以新編崑劇《繡襦夢》為例~

Innovative Thoughts & Application Strategy for Crossover
Productions of Drama: The Kunqu Opera “The Dream of
an Embroidered Robe” as an Example.

張育華 Yu-Hua Chang

國立傳統藝術中心 國光劇團團長

摘要

本研究主要針對 2018 年由國立傳統藝術中心轄下的國光劇團，與日本橫濱能樂堂共同合製的新編崑劇《繡襦夢》之國際交流演出計畫，作為探索戲曲新創製作實踐「跨域創新」策略的典型範例。這是首次以兩大古典戲劇文化遺產：崑劇與能劇元素之深入對話方式，彼此貫串融合，創作全新的舞台製作，引發台日文化界眾多關注矚目。新作以「獨幕劇」方式呈現，劇幅只有六十分鐘，卻歷經籌製磨合三年，從時代意涵、題材選擇、敘事技法、表現形式、到整合兩地製作計劃開展的多元思維與實踐策略，無一不是台日戲劇交流史上、空前成就的一樁難度頗高的跨界工程。

事實上，臺灣從事科研的相關單位早就注意到如何透過建立一個有利於培養、整合乃至於刺激各種創意的跨域生態系，研製全新的終端產品與行銷；而所謂的「跨學科與跨領域的合作」，其實就是一種平臺背景的設定（settings），藉由這個平臺將來自不同學科與專業的產業或企業組織在共同目標下連結起來。再藉由這些不同組織所建立的正式或非正式連結，將差異化的知識與專技彼此互補並加以整合，研發創造出全新的產品，並開拓出全新市場。本論文即是筆者透過親身參與主導策動的製作立場，為國光團隊所歷經的這場跨地域、文化、國界、劇種的盛宴，揭示流動其間的創新思維與運作策略。

關鍵字：跨域創新，戲曲製作，崑劇，能劇

ABSTRACT

In this study, the plan for the international exchange performance of new version of Kun opera “The Dream of an Embroidered Robe” co-produced by GuoGuang Opera Company, who is under the National Center for Traditional Arts, and Yokohama Noh Theater in Japan in 2018 was targeted as a typical example of exploring new productions of opera and the implementation of a “cross-domain innovation” strategy. It was the first time that an in-depth dialogue was conducted between two classical drama cultural heritages: Kun opera and Noh opera elements, which were integrated to create a whole new stage production. They attracted a great deal of attention from the cultural circles in Taiwan and Japan. The new production was presented through a one-act play. The length of the drama only lasted 60 minutes, but it took three years to prepare and adjust to each other. The diverse thinking and implementation strategies launched has led to an unprecedentedly difficult cross-border project, whether in terms of the significance of the times, theme selection, narrative techniques, forms of expression, or the integration of production plans in the two places. In fact, relevant units engaged in scientific research in Taiwan have long noticed how to develop new end products and marketing by establishing a cross-domain ecosystem conducive to cultivating, integrating, and arousing all kinds of creativity. The so-called “interdisciplinary and cross-domain cooperation” is in fact a type of platform background setting. Under a common goal, the platform links industrial or enterprise organizations from different disciplines and professions. The formal or informal links established by different organizations complement and integrate the differentiated knowledge and professional skills to develop and create new products and expand new markets. In this paper, based on the author’s production standpoint of personal involvement and promotion, the author disclosed the innovative mindsets and operational strategies flowing through the feast across regions, cultures, national boundaries, and dramas experienced by the GuoGuang team.

一、緒言：當崑劇遇上能劇~一個高難度的融合工程

2018年6月中旬，由國立傳統藝術中心轄下的國光劇團，與日本橫濱能樂堂共同製作的新編崑劇《繡襦夢》在日本開啟世界首演，引發台日文化界眾多關注矚目。這是首次以兩大古典戲劇文化遺產：崑劇與能劇元素之深入對話方式，彼此貫串融合，創作成為一齣全新的舞台製作。新作以「獨幕劇」方式呈現，劇幅只有六十分鐘，卻歷經籌製磨合三年，從時代意涵、題材選擇、敘事技法、表現形式、到整合兩地製作計劃開展的多元思維與實踐策略，無一不是台日戲劇交流史上、空前成就的一樁難度頗高的跨界工程。

崑曲，是發源於西元14世紀中葉(元末明初)蘇州當地的一種曲唱藝術；其戲劇演出形式稱崑劇，是一門融合了音樂歌唱、人物表演、舞蹈身段、武打技巧、美術工藝、以及劇本文學等，有高度綜合性表現力的傳統表演藝術，具有完整的表演體系與運作手法，演員以載歌載舞的方式演述劇情及表現人物，在許多傳統戲曲呈現的文學、音樂、舞蹈、美術、以及演出的身段、程式、伴奏樂隊編制等演劇原則，都是以崑劇的表演規範為基礎，從而逐步完善成熟，故此素有「百戲之母」美稱。崑劇文辭典雅華美，文學性很高，唱曲以鼓、板控制演唱節奏，以曲笛、三弦為主要伴奏樂器；表演手法豐富，具有細膩專業的腳色人物分工，肢體造型美感豐富生動，擅於以抒情寫意的美學刻畫人物鮮明性格色彩，2001年被聯合國教科文組織列為「人類口述和非物质遺產代表作」，是中國最古老的劇種之一。

能劇，相傳源於13世紀，是日本最具代表性的傳統戲劇，主要以日本傳統文學作品為腳本，所採用的語言均為日本中世紀時的口語，在表演形式上以面具、服裝、道具和舞蹈組成。能劇表現的是一種超現實的世界，能劇主角必須戴「面具」，負責主導舞蹈(舞)、歌唱(地謠)、以及推動伴奏樂隊(囃子)進行演出，「舞」是能劇的主幹要素，也可泛指在能劇中以身體各部位所表現、詮釋出的一切動作，能劇的舞蹈稱為「舞踊」。能劇演出以言語來表現所有的劇情部份稱為謠。在能的戲曲裡，除了登場人物的科白之外，還包含了被稱作「地謠」的齊唱表現手法。地謠不僅是舞的部分的背景唱曲，也包含了登場人物的心理描寫或情景描寫，這種表現手法成為日本特有的演劇形式。能劇主角多以超自然的英雄化身形象出現來講述故事，並不著重全體描寫登場人物間的人際關係，而以主角所跳的優雅舞蹈為鑑賞目的。能劇演員的演技和舞台形象之美皆經由千錘百鍊，

至臻至美，2001 年被聯合國教科文組織列為「人類口述和非物質遺產代表作」，成為世界最古老的戲劇之一。

本案緣起於 2015 年 8 月，橫濱能樂堂中村雅之館長主動來團洽談與國光的合作可能性。中村雅之館長，除了身為橫濱能樂堂的行政管理者，深諳日本傳統戲劇及音樂的內涵價值，專擅文學寫作之外，同時也是一位具有實驗探索精神的跨文化劇場製作人，多次邀請海外團隊以創新理念，登上橫濱能樂堂作公開展演。本案最初設想，是邀請國光在日本能舞台上搬演傳統京劇，此類的國際交流，歷來所在多有，是最簡便的觀摩方式。然而近年來，國光作品海外巡演計畫頻繁，演出效能及影響力廣受各界好評，筆者深知，透由藝術創作與傳播，是展示臺灣文化軟實力的重要機會。隸屬於文化部的國光劇團，經過長年努力，無論是在製作思維或藝術呈現上，已經讓京崑藝術在台灣這塊土地發展出自身的獨特性，從主題意涵、風格樣式、到創意思考，都已具有回應時代議題及多元思維的能力。從而在創作手法上所發展的新穎特色，更是能打破劇種及傳統想像的固有界線，成為具有台灣代表性的戲曲品牌團隊。

基於以上思考，筆者將此一國際交流機緣視為全新挑戰，國光以傳統為根基，更銳意創新，只有透由原創作品，方能彰顯台灣人文藝術的獨特面貌。尤其涉及兩地傳統經典的歷史性相遇，若能因此開啟對話，探索「跨域創新」的實踐策略，深入文化交流的當代意義，國光品牌當更可向上躍升一步，其中面臨的劇烈挑戰，當然是一個高難度的融合工程。談到「跨域創新」，這也是本論文主要的理論旨趣。國光團隊素來對創新挑戰頗具心得，亦深知探索創新運作的每一步，都需要有效鏈結專業藝術家們的實踐結晶。事實上，臺灣從事科研的相關單位早就注意到如何透過建立一個有利於培養、整合乃至於刺激各種創意的跨域生態系，研製全新的終端產品與行銷（李正通，2019-2-13）；當代專門致力於跨域創究的葡萄牙籍學者 Jorge C. Alves 曾與其他學者於 2007 年共同發表的一篇論文〈透過跨學科與跨領域合作以達成創新與革新〉

（Creativity and Innovation through Multidisciplinary and Multisectoral Cooperation）中，特別對「跨域創新」的內涵做了討論，在他們看來，所謂的「跨學科與跨領域的合作」，其實就是一種平臺背景的設定（settings），藉由這個平臺將來自不同學科與專業的產業或企業組織在共同目標下連結起來。再藉由這些不同組織所建立的正式或非正式連結，將差異化的知識與專技彼此互補並加以整合，研發創造出全新的產品，並開

拓出全新市場 (Alves et al., 2007)。藉著「跨域創新」的理念導引，新編崑劇《繡襦夢》正是一個典型的範例，而本論文即是筆者透過親身參與主導策動的製作立場，為國光團隊所歷經的這場跨地域、文化、國界、劇種的盛宴，揭示流動其間的創新思維與運作策略。

二、兩大經典開啟對話，共謀創新

(一)突圍另闢蹊徑，尋找對話可行性

眾所周知日本一向對傳統藝能非常尊重，對源自於中國的崑曲與京劇素來具有高度敬意，譬如京劇大師梅蘭芳早在 1919 年首度赴日本演出傳統戲即引起轟動，日本歌舞伎大師坂東玉三郎多年前也曾親自踐履習唱經典崑曲《牡丹亭》登台展演，然而，過往這些傳統表演藝術的互動，基本止於觀摩交流，各自演出，少有往來，更別妄談融合。由於崑曲與能樂皆擁有六百年歷史，列名聯合國教科文組織於 2001 年評定的第一批「人類口述和非物質文化遺產代表作名錄」，不僅同樣古老，文化地位相當，在藝術特色與質性上，都以抒情性為重，也都是綜合文學、歌舞、音樂、造型工藝...等精煉成熟的戲劇表演體系。要將這兩種各自獨立發展六百年的精緻藝術尋求融合，可預見難度是很大的。

深諳日本傳統戲劇的中村館長，如是解說能劇特性：

「如果將京劇比喻為日本的歌舞伎，那麼和崑曲相提並論的便是「能劇」。可惜的是，即使是日本的戲劇，也難以和「能劇」共同表演，「能劇」可說是一門「孤高的戲曲」（中村雅之。2018）

顯然的，能劇的孤高情性，正是立足經典的特色所在，據中村館長表示，「崑」與「能」難以同台對話，在尊重與理解的前提下，必須另闢蹊徑，以尋求交融互動的可行性。為此國光特聘專研日本戲劇的台北藝術大學戲劇系林于竝教授，擔任戲劇顧問，由能劇延伸出對於能戲表演場域的深入理解：

能劇的舞台也不只是等待把表演放進去的空的空間，它本身就帶有某種獨特的看世界的方法，換句話說，能舞台本身已經制約了說故事的方法了。.....能舞台的後台樂屋(鏡之間)是屬於冥界(另一個世界)的空間，而主要的舞台(本舞台)是屬於現世，兩者之間由「橋掛」所連接。所有能劇的角

色可以說都是從另一個世界度過橋掛，來到這個世界的存在，而所有發生在本舞台上，此時此刻的事件，都是過去的幽靈幻影，即使是現世的愛情，都是從死後的觀點來談論。能舞台的結構讓能劇的視角彷彿宇宙的凝望，從及遠的時空凝視地球的一角。（林于竝。2018）

由此可見，能舞台的演劇空間，是體現能劇敘事觀點的獨特視角，至此身兼編劇的安祈總監才找到切入創作的核心：「...並不是「崑曲」與「能劇」直接合演，而是針對能樂堂的「空間感」、「時間軸」，新編一部崑劇。能劇舞台的形製決定敘事結構，這才是合作新戲的關鍵。」（王安祈。2018：4）再加上國光擁有像溫宇航這樣具有精湛演藝功力的崑劇表演家，可確保演藝呈現品質，由此確立以崑劇表演為主體的基礎定位。

（二）三段式結構的對照意義：經典並置＋推陳出新

對國光而言，掌握此一台灣國際共製計畫的歷史性意義，無疑正是站在兩座巨人肩上挑戰全新的對話型態。為了彰顯對於傳統經典與創新劇作的對照意念，本次演出的跨文化對話方式，除了有台日藝術家共同研發的新作《繡襦夢》之外，整體設計了「三段式」的組合系列，內容分別由傳統崑劇《繡襦記·打子》，日本傳統舞蹈《汐汲》，以及融合兩地傳統元素的新編《繡襦夢》等三段式演出結構串合而成；《繡襦記·打子》是崑劇鄭元和故事的傳統選段，可以與新編《繡襦夢》的敘事技法首尾呼應；而《汐汲》則是源自日本能劇經典《松風》故事之舞蹈版，劇中女子「靈魂回眸，睹物思人」的情境，亦與跨文化新創的崑劇《繡襦夢》取法「夢幻能」（見網路徵引資料：夢幻能）的演述筆法交相對照，形成不同文化劇種文本之間深層交流，彼此「既遙遠，又親近」的相應互動。

（三）古今劇場輝映，行銷跨文化特色

除了確立在橫濱能樂堂古雅的能舞台上演出崑劇，別具獨特傳統風韻之外，也為彰顯國光創作內涵具「現代化，文學性」之美學風格，筆者同步提出以「古今劇場·相互輝映」為理念，作為台日演出呈現的劇場特色。設定一齣戲分別在日本及台灣呈現「能舞台與當代劇場」兩種風情；先在橫濱能樂堂進行世界首演，在超過百年歷史、

由臺灣檜木構建的「能樂堂」展示古典藝能魅力，之後回到臺灣巡演時則以現代劇場設計，打造「臺灣劇藝新美學」的演繹景觀。

此一開創性的構想理念由此確立全案製作方向，也一步步將雙邊合作計畫，從單純的傳統老戲展演交流，引向文化經典劇種的創新探索，而這走入跨文化深度交流的合作意願，無疑對台日傳統劇場的深遠發展，別具特殊意義。

三、文本、音樂、與表演的創造性轉化

創新談何容易，光是選擇題材，雙方就陷入困局，一度擱置計畫；直到戲劇顧問林于竝教授以能劇經典《松風》為範例，仔細解說能劇舞台上透過「幽靈抒情」來揭示日本戲劇的世界觀與敘事模式，這才突破始終困於兩大經典體系難以合演的創作迷思，重啟製作歷程。

(一)文本研發

《松風》講述一對姊妹：松風與村雨生前對愛人行平癡戀，死後靈魂仍難以平息思念，所以拿出愛人留下的衣物，述說過去的美好回憶，最後陷入瘋狂舞蹈，消失於黑夜中。這故事引發王安祈總監與另一位編劇林家正，想到傳統戲《繡襦記》情節也有串連劇中男女深情記憶的物件「繡襦」(即披風)，因此提出與能劇《松風》情境呼應的古典崑劇《繡襦記》的故事為基礎，卻翻轉「鄭元和與李亞仙」大團圓的傳統結局，循著日劇「夢幻能」的敘事結構與情感方式，以鄭元和暮年臨終前「睹物思人」對愛人李亞仙的虛幻想像，重新建構此一具有「能」風的崑曲「獨幕劇」，賦予跨界崑劇《繡襦夢》嶄新的時代觀點。並在中村館長建議下，以崑劇表演作為基礎，取法能劇的「地謠」形式，融入歌舞伎器樂三味線與長唄吟唱，並與崑曲伴奏音樂聲腔統整，創作成為一全新作品。

崑劇講究文學性，文辭內涵優美深刻外，填詞押韻更是規範嚴謹，否則難以入口演唱；而新創《繡襦夢》文本，融入了日本講唱文學曲式，經由具體編排設計文本演述結構之後，劇中日方樂隊的演唱內容，則由中村雅之館長將日文呈現段落的文字大意，根據能劇文辭曲韻的口法結構，轉譯、創編、譜寫成合乎崑劇文辭調性的優美文句，請看文本開場演述內容：

大唐著名家族「滎陽鄭氏」公子鄭元和，上京科考，到長安名勝「曲江」遊春，偶遇名妓李亞仙。亞仙身穿翠綠繡襦，穿梭曲江垂楊柳色之間，鄭

元和心醉神迷，癡情凝望，隨之進入妓院，與亞仙結緣。不料竟是一段孽緣。但鄭元和 80 歲垂暮之年，仍思念亞仙，常回憶曲江，仿佛仍看到亞仙身披繡襦的身影。

(以上提供的文本段落文字，轉化成為以下的演唱語言)

如今是大唐盛世
有七個榮華萬代的名門望族
其中滎陽鄭氏，有位公子名叫元和
文采煥發，聲名遠播
其父鄭公官拜常州刺史
元和為求功名，上京赴考
天都長安，奇珍遍市
遊走於京城的衢陌間，樂不知疲
最後來到了郊外的曲江池
這是個風雅之地，連杜甫都曾以之人詩
此時，如夢似幻間，一名如彩蝶戲花的麗人出現在元和眼前
上前一探，女子名喚亞仙
是長安第一名妓
她的美貌，如落花馨香
即使不看，也能心領神會
兩人一相遇，便如比翼鳥、連理枝般地纏綿
青樓的屋瓦，白絹的被褥
流雲受夕陽映照染紅，時間亦悄悄地流逝
轉瞬間，金榜題名的美夢便消逝無蹤
恰若一枕邯鄲，無限唏噓

以上這段由日方四位樂師以講唱文學方式將全劇展開，足足有 6 分鐘長，根據主演溫宇航講述，為了這段開場，他特別設計以極為緩慢而沉靜的步伐，從能舞台後的

「鏡之間」橫越「橋掛」，逐步走向「主舞台」。而這長達6分鐘和著日文樂音合唱的段落，像極從宇宙另一端走向現實的時空漫步，意境極美，把現場觀眾帶入一場毫無扞格的跨時空場域；而尾聲收束，仍由日方樂師以富於虛幻意象的簡約陳述，跟隨人物對現實的了悟幻滅，步入後台：

花飛花散，雪解冰融
空中浮雲，地上流水
遊人不知返
諸行無常，如夢幻泡影

面對兩大戲劇經典，國光戰戰兢兢卻企圖強烈，為探索創新特邀請台灣兼容現代與傳統劇場的王嘉明擔任導演，並引進才華橫溢的音樂家柯志豪擔任音樂統籌。

(二)音樂性探索

當文本成形，《繡襦夢》的交融內涵更看出明確位置，其中的音樂性的轉化，正是關鍵。安祈總監接受中央廣播電台訪問時，如是形容在能樂堂上搬演崑劇《繡襦夢》的創作想像：

(原音)能劇的空間感、時間軸，它是由遙遠的時空，回望人間，如果地球是圓的，可能它在那頭，回望這頭。所以日語的講唱、崑曲的崑笛跟三位線，這兩種不同系統的對話，好像兩個世界的兩條聲線，它們在大宇宙之間，彼此聆聽，各自傾訴。

嚴格來說，崑劇與能劇都有各自獨立的音樂系統，形式上很難直接融合；因此林于竝顧問點出以「歌舞伎音樂」作為統整崑劇在能舞台上的鏈結媒介，這不僅是出於對日本傳統戲劇特性的精準見解，更是對跨界探索的另類嘗試，他直接指出：「對於各自獨立發展的兩個劇種而言，音樂不只是樂器發出來的東西，臺詞的語言是音樂，表演的身體是音樂，甚至無聲的空間也是音樂，因此用在時間上，必然是以較近期的歌舞伎音樂作為介質的可行性比較高。」(林于竝。2018。)

事實上提出這理念的專業人，也是擔任本計畫共同藝術總監的中村雅之館長，在涉及本案崑曲表演與能劇特性之間如何整合、拆解傳統元素、彼此貫串融入的創新思索，為新作的呈現，起了決定性作用。中村館長說：

於是我們拆解「歌舞伎」裡的音樂。「歌舞伎」的音樂，以長唄為主，分為常盤津、義太夫、清元等表演形式，每一種都是在三味線的伴奏下，吟唱或念白。一般「歌舞伎」裡的作品中，這些音樂會在不同段落中當主角，但是不會合奏。然而這次的作品《繡襦夢》，力邀常盤津三味線名家：常盤津文字兵衛老師擔任音樂總監，融入長唄的吟唱師及三味線操琴師，挑戰全新的表演形式。（中村雅之。2018。）

當然，對於實際執行兩種音樂文化系統如何對話與融合的兩地音樂家而言，雖是巨大的考驗，卻也充滿興奮。常盤津文字兵衛以專擅的樂器為本，直接指出可以探索的重點所在：

三味線的伴奏節拍，和歌曲的節拍差了半截，所以我認為這或許可以和崑曲形成很不錯的對比，也就是將具有特殊音階的日本音樂和崑曲做出對比。（Youtube：《繡襦夢》音樂篇。）

此外臺灣的音樂統籌柯志豪更是點出尋求音樂跨越的箇中關鍵：

（原音）三味線其實有點像說書的邏輯，就是彈唱這樣子，所以其實它的世界觀、它的視覺、它的故事行進，幾乎都在歌詞裡面運作，可是在崑這邊，就是我們台灣這邊的邏輯，樂團它某個程度上，會比較像是配樂的形式，最大的一個衝突，就是「調」的名字不一樣，那最後就是搬一台鋼琴出來，就是靠耳朵，大家用耳朵重新翻譯一次，把那個位置對準。可以跟大家討論到很多想要做的嘗試，我覺得對我來講是非常驚豔的。所以我覺得很幸運，是這樣的對手。（Youtube：《繡襦夢》音樂篇）

筆者記得 2017 年 8 月帶領創作團隊特別赴日進行本劇音樂創作溝通工作坊，並根據常盤津文字兵衛的設想，首次找到了融合雙方舞台演奏系統的「音樂密碼」，那種彼此齊心突破藝術創作圍限、開闊探索地神態，著實讓人印象深刻。

(三)表演設計

整體來說，《繡襦夢》文本的人物構設，為舞台形象的發展層次，開掘出新的演繹視角。其以「虛擬寫意·虛實相間」的傳統美學為基調，在在體現精煉古法的實驗精神，重新編創設計的表演內容，卻宛如傳統經典般的細膩流暢。首先，鄭元和是劇中唯一存在的真實角色，一切劇中情境都是他腦中的「幻象」。以溫宇航為表演中心的創作主體，全面發揮崑劇表演家唱念作舞的扎實功力；繡縐是劇中虛構的女形意象，飄渺虛無似幻又真，搭配新加入的「偶」元素，更延伸「繡縐」此一物件的獨特樣態，從而發揮在生旦歌舞之外、繡縐穿梭其中與之互動的身段造型，舞台流動感十足亦更添視覺美感。兩名操偶人形似仿效日本傳統人偶戲「人形淨琉璃」出入舞台的表演形制，在實驗新元素中帶入對日本劇場的新想像。

主演溫宇航則是此次跨文化、跨領域、跨團隊的創作實驗、一開始就鎖定的表演藝術家，除了早有精湛深刻的京崑演技具有專業代表性，如何兼容並蓄從作品當中、攀越個人表演探索另一重新境界，亦是此番「因人設戲」的看點。他對自身文化與跨界探索的體悟見解，十分深刻，經由跨文化實驗的淬鍊洗禮，堪作為他個人打造當代新經典的代表作：

作為我這個中華文化承繼者，有十全的必要，把我們的藝術高度、文化沉澱、向外的包容度、自身的延展度體現出來，我想這就是我腳下的第一步。

為了更深入了解日本藝術形體塑造的內在動力，我們專題向日本藝術家學習舞踊藝術，從步伐、扇子、汗巾、棍術等題材中，體會兩者之間的同與不同，感受藝術表現的差異性，設想能藉鑑融會為何處。同時，面對完全不同的音樂系統，找到了被日本三味線國寶藝術家常盤津文字兵衛先生稱為「音樂密碼」的調性差異。從此崑能同奏成為可行。學了要用上，怎麼用？肯定不能生吞活剝式的直接擇一段落，跳一段日本舞踊，於是我借鑑了與我們崑曲表演有情感共通、意象相仿的舞蹈動作，化舞踊程式於人物情感之中，既保有舞踊風格特徵，又不違和崑曲舞台人物的完整表達。從而在語言、音樂風格與舞蹈身形的差異中造就《繡襦夢》獨特的視聽美感。

排演過程中有一段老父痛責兒子，元和氣息奄奄的橋段。我運用無伴奏氣聲吟唱的方式，演唱「已經是氣奄奄骨裂肌殘，氣奄奄骨裂肌殘」，此刻的三味線演奏則是那樣促管緊弦，音樂形象的反差不由得讓人挺起來好像我

要被帶跑了，快要被淹沒了。然而靜謐的劇場中，觀眾幾乎呈屏息狀態，強大的表演能量、真摯的情感抒發，堆疊出無法撼動的戲劇張力，其餘的就不必擔心了！這樣的處理我有不一樣的理解，此刻的我聲聲游絲，體現的是元和命懸一線的悲淒；背後的聲聲愈烈，正是嚴父怒目圓睜的音樂形象，樂音表達的反差，在情感層面得到高度的融會貫通。待到唱腔上板時，三味線「老老實實」地進入崑曲樂隊的伴奏體系，有三味線伴奏的崑曲聲腔，又是一道獨特的音樂風景線。（溫宇航。2018。）

溫宇航的創新歷程，揭示本劇實踐文化混血，為的是提供藝術家更多的創作養分，才能更好的面對傳統戲曲的再生，為傳統表演的場上風景開創新價值。值得一提的是，文中提及為了深化《繡襦夢》創製的表演特色，特別安排創作團隊赴日參加「日本舞踊大師-藤間惠都子」工作坊。日本舞踊是歌舞伎演員舞台演出必學的身段項目，而主演溫宇航及劉珈后早有深厚京崑功底，透過舞踊藝術家親自示範教學，可以發現：日本傳統戲劇身段與京崑一樣、都極講究精緻凝鍊的肢體塑型，透過手、眼、身、步、來貫串行動方法意念，惟四肢軀幹的重心力道不同，也就有了不同文化審美意涵與形象感受。尤其日本舞踊中有許多手持物件的優美身段，造型多變亦具有豐富用意，對比傳統崑劇形象的轉化運用，可說有異曲同工之妙，也成為主演溫宇航在《繡襦夢》中研發「跨文化表演」使用的創造性元素。

四、跨文化舞台美學的衝擊與因應

細數《繡襦夢》歷經三年跨國製作艱辛，從評估創製效能，深入文化交流步驟，到步步為營、主導新作品傳播發展的推動影響，筆者帶領的國光行政團隊耗費心力，面對無數的溝通、對峙、拉鋸、研商、磨合，好幾次陷入談判僵局，而最終突圍重啟互動，實在是一段難能可貴的歷練，也更進一步厚實了國光團隊的製作效能。

本劇參與的日本藝術家，除了國寶級三味線大師常盤津文字兵衛之外，另一位是活躍於日本時裝界與國際舞台的服裝設計師矢內原充志先生。邀請一位具有現代觀點的服裝造型設計來參與《繡襦夢》的實驗創作，是筆者與中村館長一拍即合的初衷，既然敢於向經典挑戰，若流於傳統窠臼、缺乏現代視角，也就浪費了跨國製作的企圖

與意義。誠如矢內原先生表達對服裝設計的理念，他是以「天馬行空的現代觀點作為跳版，回望傳統藝術本身、反反覆覆，思索無數次」，為了找到《繡襦夢》服裝質地的視覺特色，矢內原充志首先從劇本中領悟這齣戲是「無窮真理蘊含在一人的人生」，他也以自己對美術或服裝設計的思考「都是從小處著手，逐步創作出碩大世界」。

循著這設計理念，他先用手機拍下傳統崑曲服裝上的圖案造型，然後把比例無限放大，「經由數位加工、染色、最後手工調整服飾細節，我們選定合成纖維，呈現出那個年度所沒有的絲滑光澤」，以此成為劇中物件「繡襦」(披風)的主視覺。而鄭元和與李亞先的服飾主體，是運用別稱「朝顏」的牽牛花，根據矢內原充志陳述：此為取其花語「沒有結果的愛情」為設計意象。(Youtube：《繡襦夢》服裝篇。)

而這些構思細膩的設計理念，在實際操作時，雙方還是產生了頗多歧見。從人物的妝髮配色、到服裝圖案色彩樣式，幾乎完全「震撼」我們對於崑劇典雅風格的審美習慣，尤其服裝上看不到紋飾精緻的繡工，只見碩大鮮豔的花朵、誇張布滿整件衣服，沒有柔軟飄逸的緞面質料，洋裝式沒襯底的套頭衣亦毫無分量，讓人無法想像若演出登場台下觀眾會有怎樣的評價！身為製作人，當下竟有股衝動：還是穿回傳統服裝吧。所幸在戲劇顧問與導演共同提醒下，回歸跨界實驗的初衷就是在「跨越籬籬，跨出自身的圍限」，只能透過反覆溝通，來找出彼此文化美學中可能接受的呈現方案。即便概念溝通完成後，仍牽涉到服裝與演員身段表演的技術調和問題，譬如搭配的衣衫護領、水袖長度、下擺開岔的高度等，雙方都在反覆討論中逐步克服。

容妝方面，同樣幾經溝通，雙方才決定以戲曲妝容為基底，旦角「繡襦」的髮型則參考國光近年新編戲的經驗做法，再結合日方設計師的造型概念，挑選素材進行髮型製作，尤其在日本演出是先呈現傳統崑曲折子戲《牡丹亭·驚夢》，與接下來的《繡襦夢》之間只有二十分鐘的換裝時間，如何在京劇容妝的基礎上煥發時代感，在設計與執行面都是一大考驗。(張美芳。2018。)

其實，傳統戲曲服裝穿搭以及造型方式早就有一整套有系統的運用規範，當不同文化美學體系入侵時，難免因為原則慣性不同而顯得格格不入，因此更需要有充份專業的溝通機會與渠道，在此共同激盪的藝術創意火花，不僅對藝術家本身提供創作活力，也促進了各自文化傳統形象更多的可能性。矢內原充志在《繡襦夢》服裝篇的影像紀錄中自信表態：

...以透過現代角度所看見的事物，進行再創作，只要能這麼做，即使是兩種不同的文化，應也能不衝突的融合才對。

筆者相信，既然挑戰跨文化合作，勢將面對不同文化背景的藝術家，對於堅持理念的衝突與拉鋸，早已做好溝通準備，然而《繡襦夢》一路面臨的製作協商爭議不斷，即使在此崑劇新作已演練就緒，演出前一個月的日本宣傳期間，雙方仍在為傳統能樂堂上的演出形象，是該堅守傳統特性，還是尊重表演規範等細節，爭論不休。

日本能舞台上表演者必須穿「足袋」才能上場，這是一種很像襪子的鞋，尤其白色是正式場合所穿，也高度表達出對傳統文化的一種尊重。然而，戲曲舞台因應人物形象所穿的「鞋子」，也有特殊造型功能，不僅可調節演員身材比例與形象美感，更是影響唱作歌舞姿態的特殊用具。所謂手勢、眼神、身段、步法等貫串而成的肢體情緒動作美感，皆與演員所穿的「鞋靴」樣式緊密關聯。因此，雙方一開始在服裝造型溝通時，便設定以「改良式」足袋來因應演員在能舞台演出的問題；也就是以足袋樣式來做「內裡增高」，比照戲靴設計量腳訂製。沒想到，當能樂堂中村館長看到內裡增高的足袋在能舞台上排練時，完全不能接受，堅持一定要穿「正式足袋」才能演出。為此，筆者與中村館長就劇場專業及表演原則數度協商未果，一度因毫無共識而激烈爭辯。不諱言，對於創新嘗試，雙方確實一直存在認知差距，日方表示：「當初對於國光的改革意見，雖表面同意『努力試試看』，但實際上接受度是很低的，應該只有 10% 機率！」當下筆者才恍然大悟：「因為對國光而言，當我們承諾努力試試，就是全力以赴，使命必達！」

為了尊重對方的文化傳統，雙方最後妥協：在能舞台上演出時穿「足袋」，等回到台灣在現代劇場演出時，再穿著「改良式」戲靴。而主演溫宇航無愧是造詣精深的京崑演藝家，一旦腳下穿的鞋子換了，他同步調整了穿「足袋」出場的形體感。嘗試運用很像襪子的鞋子作戲，無論是用腳掌貼地行走的「擦步」、或者以腳掌用力踩踏地板上的「踱步」，乃至取用舞踊持扇的「抓取」方式作為與身段相應的肢體造型，都成為他轉化自身傳統身法、注入日本文化的元素。出乎預料的是，我們在日本看《繡襦夢》世界首演前的彩排時，場上能樂堂原木色澤的簡約形製，對映日本服裝師設計的斑斕服飾，儘管用色豔麗奪目，完全衝撞崑劇典雅美學，但效果竟出奇令人驚喜。誠如導演王嘉明回想台日製作方、面對彼此不同的視覺美學衝突曾一度激烈的反應過

程，表達自己的觀察「一定要了解一點，兩邊各自帶來的美學脈絡本來就很不一樣，所以衝突是件好事」。或許，那能舞台上瞬間煥發異彩的「神奇彩衣」，更像是一則啟示：所謂的文化經典，未必是牢不可破的制約，回歸藝術原理的創作密碼，可以破除框架，「挑戰感知、美感背後的邏輯」，方能激發創造力的飛躍！

五、整合創製行銷，激活古雅又現代的劇場生命力。

《繡襦夢》自 2015 年開始籌畫，歷經三年孕育創製，由國光劇團負責編劇、導演、劇場創作設計群及製作行銷統籌，橫濱能樂堂則協助洽談日方合作藝術家，包括音樂人員及服裝設計師、日本演出場地等工作。此一全新作品的編創實踐，由國光一手主導創製定位，主要可以從兩方面來看，一是製作方向決策與藝術內容研發、制訂推動進度以及目標管理，以團長及藝術總監為首，透過與團內外編創團隊定期研商討論，訂立嚴密的製作會議分工，在編劇下筆前、在導演開始排練前，即已清楚掌握作品主題敘事基調。從文本、形式、表演、音樂、到劇場美學呈現...皆見出此一文化混血工程歷練的創作突破。

另一方面，是多元激盪藝術家的創造性思維與體現能力，重塑戲曲劇場 DNA。想創新，必然混血。但是混血需要調合異質性的新元素，絕不是淺薄表象的隨意拼貼，尤其戲曲以演員表演為核心，透過製作與編導團隊的劇場集體創作，更需要表演者跳脫制式框架、勇於開拓對詮釋角色的創新思考。此外，對國光而言，策辦每一檔製作演出的意義，不只重視藝術呈現的內容，也包括觀眾體驗的方式。所謂行銷，不僅是推銷產品/作品，更是傳播價值理念。

《繡襦夢》以台日跨國製作為特色，尤其兩地跨國巡演的設定，使一組包容傳統崑劇+傳統舞踊+台日共製作品，分別運用日本獨有的傳統能樂堂，以及臺灣鏡框式劇場的兩樣風情，美感大不同，卻是彼此輝映，充分照現傳統經典立足當代的強韌生命力；因此，兩地巡演既是特色，更是考驗。

在日本能樂堂原木色澤的簡約形製沒有任何多餘裝置，完全以樸素原始的舞台呈現為主，而且也沒辦法打字幕，日本觀眾的傳統習慣是一邊拿謠曲本，在場內微亮的光源下，閱讀文字陳述的簡單劇情，一邊看戲；但崑曲表演的文詞曲韻具有深刻文學內涵，如果無法看字幕同步理解，很難充分領略崑曲之美。因此國光在本案跨國行銷的推展策略上，做足了功課。

首先，整個製作行程從 2016 年 9 月，國光製作團隊赴東京洽訂雙方合作資源鏈結方案研定後，即正式執行啟動。雙方參與人員除了劇本編撰、排演方式、音樂創作、服裝設計、舞台美學風格等藝術相關研討及整備作業之外，另包括劇照拍攝、記者會籌畫、藝文沙龍、專題講座、媒體採訪、企業開發、票務行銷等計畫時程，也同步納入全案策略行銷的執行作業。尤其，日本劇場有其文化背景養成的工作慣性，除了思慮縝密、保守嚴謹，遇事不易變通；相對於台灣社會崇尚的自由風氣，國光團隊主導的工作效率，自然顯得機動明快，更富於溝通彈性。

儘管有事前縝密規劃的各項作業行程為藍本，真正的挑戰，還是在雙方人馬實際進行當面互動對話的時刻逐步揭開。2017 年 3 月，日方製作人與音樂家先來台與創作團隊實際溝通唱腔編寫、音樂設計、以及曲詞配樂創作整合事宜；同年 8 月下旬，國光帶領創作團隊一行赴日進行為期兩周之新創劇目初步排演前置作業，包括創製會議溝通、劇照拍攝、音樂內容預錄、舞蹈身段學習、以及宣傳行銷推展整備作業。可以說，一面進行創作內容研發交流，同時也針對日本巡演行程進行宣傳布局，相關參與人員兵分多路，分別就音樂、表演、服裝、以及宣傳行政，開始各自作業流程。難得的是，劇組每每匯聚橫濱能樂堂裡的各場域，也親身感受著具有百年歷史、以台灣檜木建構的這座「能舞台」的特有風韻，其除了作為代表日本古典舞台藝術的獨特指標，過去多年來，也曾多次上演與國際不同劇團組織合製的新創劇目，在極其古雅的傳統劇場中，正孕育著具有當代美學精神的跨域製作，對創作團隊而言，實在是令人興奮的歷史機遇，。

而隨著以「實驗創新」為核心的製作行銷，一路與內容研發進程同行，在行銷策略上鎖定兩大重點：

一) 文化遺產相遇，《繡襦夢》如何譜寫跨域創作奇蹟

二) 古今劇場輝映，傳統與現代共存的雋永生命力

國光以自身理念為範例，藉傳統經典的歷史性相遇，延伸從古典走向當代值得探討的藝術課題，成功引發眾多媒體關注話題。2018 年五月中旬，國光團隊於六月橫濱能樂堂首演前，再次赴日啟動《繡襦夢-能樂堂版》世界首演宣傳，並以「花開的傳統」為主視覺標題，此一出自中村雅之館長的企劃文案，讓傳統藝術的古雅印象，綻放如花朵盛開的斑斕意象，受到日方媒體高度關注，包括如日本讀賣新聞、朝日新

聞、東京新聞...等在地重量級媒體都積極採訪報導，令筆者驚訝又感動的是，在能樂堂演出時，有超過 300 多位來自台灣的熱情觀眾專程搭機赴日本看《繡襦夢》橫濱首演，其中不乏專業劇場工作者、企業家、熱情戲迷以及媒體人等。而客滿的劇場內，六成以上是身著傳統和服的在地觀眾，能樂堂內沒有字幕，只有素樸基本照明，與不同文化背景觀眾共同浸淫在崑曲生動的唱作歌舞之間，別有另番感動。首演後接受中時特約記者李欣恬採訪的日本現代劇場導演大岡淳表示：

「就歷史意義而言，這個作品為傳統戲曲找到新未來。過去看過許多亞洲傳統藝能跨國合作的作品，失敗案例很多，但我在這個作品裡看見藝術家們勇於衝撞、試圖融合，並找到可行的形式，留下來的經驗，未來可以在傳統藝術的傳承上繼續發酵，是個成功的作品」。

大岡淳活躍於日本現代劇場，特別邀一位日本戲劇家來看《繡襦夢》在能樂堂的演出，除了希望從專業劇場人的角度觀察全新創作，亦企盼從日本文化風尚來看傳統戲劇在當代的可能性。國光作為傳統劇團，總予人敢於創新的印象，然而誰說傳統只能延續舊窠臼老路子？若能因勢利導、審時度勢，擁抱奮力尋路的執著信念，陳腔濫調也可翻出新篇！一如大岡淳在採訪中所說：

在日本傳統藝能的規矩，設定好的結局是無法更改的，改了就是犯了大禁忌，但是台灣把《繡襦夢》從快樂結局改為悲劇收尾，這是很大的突破；從這一點，我看見台灣在尊重傳統的同時，勇於更改創新，不僅能為崑曲拉攏新的觀眾，我相信崑曲未來的可能性，在台灣將會有許多發展機會。

《繡襦夢》挾著日本三地巡演的好評回到台灣，九月初台灣《繡襦夢-現代劇場版》先後於台中及台北展開，備受矚目。由於行銷策略得宜，此一國際製作聲勢在首演前即博得各界迴響，自 2018 年 5 月至 9 月台灣演出結束期間，計累積臺日各類媒體報導近六十多篇；可以說，在能舞台上搬演的新編崑劇《繡襦夢》最成功之處，是「好到令人想不到這是一齣新戲」(大岡淳語)，儘管是日本傳統吟唱與三味線、融入在崑劇樂音系統中，也毫無扞格，既說服了日本觀眾，也滿足了台灣戲迷。當台灣「現代劇場版」上演時，日方製作人及參與的日本樂師及舞蹈藝術家，首次在台中歌劇院中劇場內目睹三段式《繡襦夢》簡約精緻的「臺中臺」設計，無不被現代劇場舞

台美術展示的精緻感所震撼，對於長年習慣在素樸能舞台上演出的傳統藝術家，也無法否認置身當代劇場中體現的傳統藝術之美，將有機會帶動更多觀眾走進劇場。

國光近年戮力打造台灣京崑戲曲新美學，引領戲曲走出一條不一樣的創新之路，筆者認為，傳統崑曲可能多只有華人懂得欣賞，而台日共製的《繡襦夢》則有機會讓不同國家、不同文化、不同語言的人，看到傳統戲曲在當代舞台上，綻放出新的藝術火花，甚至啟發老戲迷對崑曲的想像空間。值得我們奮力嘗試。

作為台日共製新作的劇場調度統御者，導演王嘉明的整合力有目共睹。使古雅簡約的日式劇場，經由藝術家們的活絡構思，讓傳統元素活了起來，無論是文學內涵、現代意識、抑或劇場形象都得豐滿精緻、姿彩奪目。對此一跨文化的實驗過程，他心中是這樣的建構圖象：

對觀眾而言，《繡襦夢》必須看起來是「一個」製作，是一個流動的質感和場域，而不是一組拼盤。面對這樣一個時空工程，阿竝老師是工程顧問，提供厚實的背景和歷史資料，安祈老師和家正的劇本拼命修改設計草圖，我比較像是把圖立起來的結構設計，規劃所有材料之間，依工程進度如何在時間軸上彼此架構起來，小柯是技術工程師，計算不同音樂力學，和文字兵衛討論如何落實不會倒，工頭宇航身上的表演資料庫，賦予這冷硬的樑柱之內，如何適宜居住的各個溫暖細節，與同屬工班的珈后一起完成，服裝設計矢內原直接在牆上開了扇落地窗，當代的採光撒入室內，美芳姐接著裝潢美化，庭院設計師佩玉帶著詩淳，以偶的手法讓空間多了一個幽靜的視角，滿感動的是：一組工程團隊花了兩三年的時間，跌跌撞撞就只為了這短短 60 分鐘的瞬間。(王嘉明。2018：20)

誠然，這破天荒讓兩大文化遺產交遇的獨幕劇、匯聚兩地優秀藝術家費時三年、精心打造，卻僅有六十分鐘，堪稱是國光創團以來困難度最高的製作，除了克服語言隔閡、文化差異，更艱難的是如何撼動兩種文化經典的既定形象，此因為意義不凡，所以特別困難，也是國光立意經由跨界新思考、研發具有台灣美學風格、能代表在地創作主體性的國際製作典範。

國光以多年的製作經驗，有效鏈結了團內外優秀專才參與合作，拉長製作時程，無非是給所有的創作藝術家充分的溝通、協調、研究、激盪思考等等的準備。事實證

明，這樣的跨界成果，對內可以滋養藝術家的敏銳心靈，挹注多元的創作活力，對外可以讓不同國家、不同文化、不同語言的人，看見臺灣藝術家的活絡探索、以及對傳統的珍視與尊重；對於國光的品牌形象，則締造了更多能見度與影響力。探索的意義即在於探勘未知，會不會成功，當下沒有人知道，但只要有機會展示傳統文化新價值，進而開拓多面向的觀賞群眾，探索就是值得的。

六、結語：深化效應，打造戲曲製作策略的全新里程碑

回顧《繡襦夢》這一路的製作經歷，國光與團內外創作團隊歷經守護傳統與大膽逐夢的拉扯，宛如一場奇幻探險。曾經難以交集往來的兩個傳統劇種，藉由實驗、藉由碰撞，終究融合創新成為一齣戲了！儘管製作難度極高，無可諱言，《繡襦夢》確是國光創團逾二十載以來，挑戰最大、也是最具開創性的勇氣之作，不但跨國界、跨文化、甚至跨劇種，亦因此促進國光品牌知名度的向上提升與影響力。外人看來，跨界實驗對一個戲曲劇團來說，或許是招攬獵奇眼光的手段；但筆者明白，這正是國光向內叩問傳統、向外追求對話，從中激活戲曲劇場深層演繹張力的珍貴歷程！

前文提及「足袋」牽涉對於日本能樂堂的演出尊重，本來協議的共識是回到現代劇場中即可穿著戲靴上場。沒想到的是，主演溫宇航後來竟表示，在實際經由能舞台上的演出體驗之後，穿「足袋」演出《繡襦夢》已化入他對整體創作所呈現的文化意念，即便回到現代劇場，他希望能維持穿「足袋」上場，這不僅是對日本戲劇文化的理解尊重，更是從創作心情上真正接收了在跨文化的表演轉化之中，紀錄了一種全新的傳統文化洗禮，彌足珍貴。

日本靜岡縣表演藝術中心劇作家大岡淳導演，觀賞了橫濱能樂堂新編《繡襦夢》的演出後，以專文發表對於《繡襦夢》的創新融合傳達的文化意義：

...除了鋪陳上的巧思外，還嘗試了日本傳統音樂與臺灣戲曲音樂的融合。就好比「朝起時海為天下，潮退時陸為天下」的諺語，兩者是並存，絕非對立。在相對寬鬆的創作關係之中，以及在本劇音樂總監·作曲·三味線演奏的常盤津文字兵衛先生的引領之下，完美結合了台日雙方音樂家的技藝。

.....台日雙方的劇場人，在各自所傳承的技藝與形式中，該讓則讓，該守則守，不勝其煩的反覆進行對話，最後才得以在「普遍性」上達成共

識。作為日本場演出標語的「傳統的綻放」這一詞，想傳達的無非就是：

共同綻放超越民族差異的普遍性。(大岡淳 2018：13)

可以說，國光團隊在製作《繡襦夢》上所表現的主要創新思維，就是積極透由「跨界」，發展「創新力」，勇敢的向異質領域的探索，尋求既有格局各種突破的可能。因為「跨界」從不等於一加一大於二那麼簡單，也不會只是簡單概念的重組拼貼，其間所經歷的，不僅是改變思維、迎接新挑戰，激勵藝術專才推動創造性轉化，更是從戲曲發展的戰略性思考層面，建立策略聯盟、拓展產製作品的價值與影響力。嘗試想想，兩種在不同文化傳統中獨立發展六百多年的劇種，突然起心動念共同製作一部新戲，又必須納入兩種劇種中最精緻的質素，會是怎樣複雜而艱鉅的工程？！知名創新策略大師麥奎斯舉出知名企業因應創新趨勢競爭的重要方式，就是專挑「極其複雜的新問題」：

我們應該做真的很難的東西，值得投資的東西，牽涉較多時間、風險或技術複雜度的東西，很少公司能做到那樣，當我們看到比較低階的競爭者跨入這個市場時，那就是機會消失的初期警訊。(莉塔·岡瑟·麥奎斯，洪慧芳譯。2019。頁 166)

也就是說，當我們把創新作為一種競爭策略，必然要理解，所謂的「創新力」，就是把「整個創新流程當成系統來管理」(頁 189)，「創新，不是副業，不是資深管理者的嗜好或是一時興起的活動，而是一種需要專業培養和管理的能力」(頁 155)，「創新不是斷斷續續的零星投入，而是持續的、主流的，是每個人工作的一部分」(頁 89)，「組織要為創新編列經常性預算，讓創新融入優秀人才的職涯發展中」(頁 152)，「創新系統的關鍵要素是要靠多年累積的專業經驗。趨勢分析、市場規模評估、選項分析和衡量、設計原型、設計發現計畫、測試、善用機會、轉變成可擴充的事業等，都是需要時間、心力、經驗的累積才能熟練的活動」(頁 168)。

以此觀照跨界製作《繡襦夢》的創新思維，既是翻新傳統的策略，亦是改造組織創作生態的工程。它包含的除了藝術本身的創意構思，更是兩地團隊一連串的對話、衝突、妥協、合作的實踐過程，而終能回歸對傳統美學的極致追求，此重重考驗的不但是創製決策與執行管理能力的智慧，還包含台日兩地的觀眾群視聽習慣的挑戰，可以說，它是所謂實踐「跨域創新」的重要參照範例。可預見《繡襦夢》的探索成果，

不論在崑劇或能劇的發展史上，都將占有一席之地，為台灣京崑新美學發展，跨出重要一步，更為戲曲新時代的競爭優勢，提供據以突破的指標。

附錄：《繡襦夢》製作行程大事記

2015 年 8 月：橫濱能樂堂中村雅之館長主動來團洽談與國光的合作可能性。

首建議以「鄭成功」與日本之淵源為題材。惟國光幾經思考，缺乏創作動能，一度停滯推展進度。

2016 年 5 月：提出湯顯祖《黃粱一夢邯鄲記》為題材構想，創作群初步確認，並設定以溫宇航兼擅崑京之特色擔任主演。

2016 年 8 月：戲劇顧問林于竝提出「夢幻能」經典《松風》，相較於《邯鄲》題材體悟人生如黃粱一夢的「度世思想」，《松風》故事觸發本製作較有情感的出發點，安祈總監同步另行構思題材，以男性為主角，抒發其遺恨未了之情。本案遂請林于竝老師提供相關劇本、光碟、影像資料等素材，俾便創作構思。

2016 年 9 月：赴日洽談合作共製專案暨藝術創作定位作業，確認新製劇目為《繡襦夢》，推動日本與台灣兩地跨域巡演。國光劇團建議來台演出內容設定朝向三個片段完整呈現做規劃，以達雙方融合傳統與創新合作之交流意義，嘉惠台日觀眾皆有欣賞雙方傳統與創新美學的機會。期待傳統日本舞踊「汐汲」演出的編制能以新創的台日共同製作的編制為基礎，增加數名而已，不致太多。國光劇團赴日的傳統崑曲「繡襦記」演出人員編制，亦會以新創為主。

2016 年 12 月：製作會議 / 確認製作案，設計群，演員編制。

2017 年 1 月：劇本綱要初稿提出。

2017 年 2 月：簽訂合作意向書。台日兩地演出時間，地點，製作分工內容，創作分工方式，人力經費資源編制等。

2017 年 3 月：日方人員來台(3/23-25)。工作內容包括 1) 台日共製行政會議(行政)確認共製分工執行細節，兩地接待條件，經費預算編列，版權歸屬，106 創作排練計劃&107 巡演暨製作行程規劃。 2) 台日音樂唱腔風格及編寫溝通討論。3) 服裝設計風格研議：傳統與現代元素之設計融合。

2017 年 4-5 月：音樂創作期。

2017 年 7 月：劇本內容修訂。

2107 年 8 月：赴日進行創製作業（工作含三方面：排練、宣傳、服裝造型設計創見&溝通）。1) 排演交流：台日藝術家舞蹈工作坊；台日藝術家音樂工作坊。2) 服裝設計會議。3) 舞台設計赴日場勘。4) 日本媒體宣告，台日共製合作儀式暨交流座談。6) 與駐日台商僑界聯誼會會面。

2017 年 8 月：劇本定稿（安祈總監完成）；編腔音樂修訂。

2107 年 12 月：日本服裝造型師來台/劇照拍攝，媒體發布會：型男藝術家主廚上菜影片上線。

2018 年 1-5 月：密集排練（音樂預錄）。

2018 年 5 月：赴日密集宣傳期。

2018 年 6 月 12-18 日：日本橫濱世界首演，陸續於新潟、豐田等地能樂堂巡演。

2018 年 6-9 日：臺灣演出宣傳期。

2018 年 9 月：台中歌劇院中劇場、台北戲曲中心大表演廳公演。

2021 年 6 年：東京高円寺座演出。(暫定)

2021 年 11 月：香港西九龍戲曲中心演出。(暫定)

參考書目暨資料

1. 李正通 (2019-2-13)。〈淺談文化科技與跨域創新〉，《科策政策觀點》。臺北：科技政策研究與資訊中心。
<https://portal.stpi.narl.org.tw/index/article/10467> 引用時間：2020/07/12)
2. Alves, Jorge, Marques, Maria José, Saur, Irina, and Marques, Pedro (2007). Creativity and Innovation through Multidisciplinary and Multisectoral Cooperation. Creativity and Innovation Management. Vol.16 No.1, pp. 27-34.
3. 中村雅之。2018。〈期待加深「距離與心意相貼近的國家」之間的認識〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。

4. 王安祈。2018。〈幽玄與炫麗-能樂堂上演崑劇〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
5. 林于竝。2018。〈三年磨合，認識彼此六百年的傳統藝術—略談此次崑曲與日本邦樂的合作〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
6. (Youtube：《繡襦夢》音樂篇。https://youtu.be/GtM_buXFQeM 引用時間：2020/08/12)
7. 溫宇航。2018。〈澆灌出花開的傳統〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
8. Youtube：《繡襦夢》服裝篇。<https://youtu.be/iDCHp3RrCAU> 時間：2020/08/12)
9. 張美芳。2018。〈髮妝設計的考驗〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
10. 王嘉明。2018。〈當你不適你自己時，你是誰？〉。演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
11. 李欣恬/專訪：繡襦夢為戲曲找到新未來：澆灌出花開的傳統。見 2010617/中時晚間快報。
<https://reader.turnnewsapp.com/ctil9/20180617/a6a508/q1rjmt1fmjaxoda2mtdfqtzfm2/share> 引用時間：2020/07/28
12. 大岡淳。2018。〈普遍性的綻放-臺日傳統表演藝術之交流〉。《繡襦夢》演出節目冊，國立傳統藝術中心 國光劇團。
13. 莉塔·岡瑟·麥奎斯，洪慧芳譯（2019年9月二版），：《瞬時競爭策略-塊經濟時代的新常態》，臺北：天下雜誌出版。
14. 《繡襦夢》DVD。2018年9月/臺灣戲曲中心大表演廳演出。
15. 夢幻能：是以幽魂為主角的能劇，其主要結構如下：一個旅人拜訪名勝古蹟，這旅人由配角來演，這配角由於是現實人物，所以不戴面具。…接著，當地人出現，這當地人由主角來飾演。主角在戲劇中出現兩次，第一次出現時稱為「前主角」，第二次出現時稱為「後主角」。由前主角飾演的當地人開始解紹當地的傳說，然後說「其實，我就是這故事中某某人的幽魂。」說完後，主角消失(從通道離開)。……而後旅人在等待中，「後主角」以往昔存活時的裝扮出現，他敘述著過去的種種回憶，並以舞蹈來演出，最後天亮了，幽魂也跟著消失，原來這一切都是旅人的一場夢。相關資料內容參見網路資料:夢幻能與現代能。取自能劇

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%83%BD%E5%89%A7> 引用日期 2020 年 7/8。

16. 林于竝。2018。〈能劇、舞踊、歌舞伎日本傳統表演藝術精髓〉。傳藝 Online。
https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinearticle_140_121.html 引用日期 2020 年 7 月 8 日。

17. 地謠：是能劇舞台上除了「演員」、「伴奏音樂」系統之外、類似希臘悲劇歌隊的「合唱謠」，所謂「謠」，是能劇裡以言語來表現所有的劇情部分稱為謠。「地謠」是一種齊唱的表現手法，不僅是舞的部分所使用的背景唱曲，其使用的語言表現，也包含了登場人物的心理描寫或是情景描寫，後代的人形淨琉璃和丸本歌舞伎等等，也同樣繼承了這樣的表現手法。(能劇)。
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%83%BD%E5%89%A7> 引用日期 2020 年 7 月 8 日。

18. 中央廣播電台新聞/江昭倫報導：崑曲遇上舞踊、三味線，《繡襦夢》激盪火花——
<https://www.rti.org.tw/news/view/id/420075>。引用日期 2018/08/07。

研討會發表用