台北與台灣劇場網絡

臺灣劇場的集體創作、製作機構與跨世代合作網絡

一篇關於人如何形成、工作、相互成就，以及維繫創作生活的群像。研究與撰寫時間：2026年9月。

一、劇場圈，是把人聚在一起的一種能力

1986年首演的《暗戀桃花源》，參與賴聲川帶領之集體創作的人，包括金士傑、丁乃竺、李立群、劉靜敏——後來的劉若瑀——顧寶明、陳玉慧與游安順；舞台與燈光設計則是聶光炎。其中有人後來成為觀眾熟悉的影視演員，有人已在塑造實驗劇場的面貌，也有人日後創立了發展為優人神鼓的團體。丁乃竺既參與創作，也是最初的雲之凡；這比後來人們習慣把她放在賴聲川劇場的組織經營那一側，呈現出更完整的身影。[1]

要理解台北的劇場，這組共同工作的人，比一張導演排行榜更適合作為起點。一個場域之所以能持續產生影響，在於人們能把能力、關係與工作習慣，從一件事情帶進下一件事情。演出結束了，重新集合、再做一齣戲的能力卻留了下來。

問題因而不只是台灣如何有了現代戲劇，而是不同世代的人，如何學會圍繞演出建立一種生活：在哪裡相遇，彼此教會了什麼，如何找到房間，又由誰的勞動使房間繼續開著；如何讓觀眾在乎，以及當創辦人疲倦、空間關閉或一個世代離開之後，這種脆弱的共同生活還能留下什麼。

台北並不存在一個單一的「劇場大家庭」。彼此交疊的世界，對於劇場究竟要做什麼，往往有很不一樣的理解。發展可持續巡演作品的導演、每天在山上訓練的表演者、與社區成員排戲的組織者，以及為一名觀眾設計相遇的藝術家，實踐的是不同的志業。但他們的工作仍透過老師、演員、技術人員、藝術節、補助制度與空間相互交會。連結是真的，分歧也是真的。

本文的核心看法是：台灣當代劇場，形成於一次次重新組合，以及其後更困難的、維繫這些關係的工作。西方實驗表演訓練可能把創作者帶回台灣的儀式；大學社團可能培養出日後進入戲曲的導演；小劇場演員進入影視，並不因此失去身上的劇場知識；大型公共機構，也可能由那些早年在既有場館之外摸索的人來經營。

這是一篇以現代與實驗劇場為重心、有所選擇的集體傳記。當戲曲、舞蹈、偶戲、視覺藝術與電影的工作者，具體參與這些關係時，文章也沿著他們的路徑展開。這些領域各有歷史，不能被當成等待現代導演取用的原料。台灣也不是放大版的台北：後文將討論台南、嘉義與原住民族實踐如何改變這幅圖像，而不只是替它增加幾個地點。

本文依據公開訪談、當時的評論、劇團製作紀錄、補助成果檔案、機構史與專門研究重建關係，不宣稱親身看過所論演出。涉及作品如何運作的敘述，均以資料為依據；跨越個案的解釋，則屬本文的綜合判讀。共同出現在演職員表上，可以證明一次合作，不能自動證明終身友誼或美學上的一致。在一個經常透過親切回憶書寫自身歷史的圈子裡，這個區分尤其重要。

二、在一個可供加入的職業形成之前

蘭陵劇坊與1980年的《荷珠新配》，是熟悉而有用的起點，但不能把它誤認為台灣劇場本身的起點。這裡要理解的，是一種特定現代劇場形態的出現；當時社會早已有戲曲班社、商業娛樂、校園戲劇、廣播電視表演，以及更早的實驗。國藝會的一篇歷史梳理，把1980年代描述為現代戲劇重新出發的時刻，其中也包含對官方反共戲劇之意識形態限制的反應。[2]

「重新」兩字防止了一種重要的抹除。創新者所改變的，是哪些人能在什麼條件下實驗，以及他們的工作憑什麼得到認真對待；台灣人的表演能力並不是到這時才被發明。

蘭陵的前史延伸至1970年代末的耕莘實驗劇場環境。北美館刊出的研究，把它的形成放在幾條路徑的交會處：金士傑的實際做戲、吳靜吉的心理學與戲劇訓練，以及姚一葦推動的實驗劇展。吳靜吉也邀請從美國戲劇研究所返台的李昂參與訓練。這樣的起源，遠比「一位創辦人引進某種外國風格」複雜。[3]

改變之一，是演員的地位。表演者成為材料的來源，不只負責執行寫好的劇本。聲音、動作、記憶、想像與互動，都可以接受練習、拆解與重組。工作坊因此既是藝術方法，也是社會形式的創新：它讓經驗不同的人，暫時能以合作者的身分向彼此敞開。

紀錄片《蘭陵40：演員的實驗教室》，記錄了2018年重返一部1983年作品的過程。影片介紹指出，戲劇遊戲與演員自身的生命經驗，是集體創作的基礎；參與者包括吳靜吉、金士傑、劉若瑀、馬汀尼、楊麗音、鄧安寧、趙自強與游安順。延續下來的，不只是劇名，而是一種工作關係：各自走過不同人生的人，再次讓私人經驗成為可以共同觀看的形式。[4]

這讓「養成」有了更具體的意思。藝術教育不只有接觸觀念，也包括學會可以向另一個人提出什麼要求，如何在不知道結果時提議一個行動，如何接受修正，以及如何辨認難堪和有生產力的冒險。即使還沒有成熟產業能雇用學員，工作坊也已經能教這些事。

同一個訓練來源因此可以通往截然不同的職涯。被帶走的未必是一套風格，而是透過持續共作發展演出的能力。它可以用在通俗喜劇、專注的身體實踐、兒童劇場，也可以成為下一輪實驗的起點。

在受到矚目的演員旁邊，還有另一條學徒路徑。林克華回憶向聶光炎學習時，描述的是器材需要設法拼湊、技術教育十分稀少的劇場。雲門1979年美國巡演所暴露的不足，促成了後續雲門實驗劇場的訓練，把設計教學、實際製作與更廣泛的藝術教育連在一起；參與者包括後來成為重要設計與製作工作者的王孟超、楊淑雯。[5]

這是一條不可省略的平行譜系。想像新舞台的能力，與讓舞台實際運作的能力，同時在成長。若歷史只沿著編劇與導演排列，就會漏掉那些使大膽想法能夠具體完成、反覆演出的人。

三、社團、教室，以及劇場如何培養下一批人

對另一群人而言，關鍵場所是大學戲劇社。王嘉明與戴君芳回憶，他們分別就讀台大地理系與哲學系時開始接觸劇場。身旁的社團世界包括魏瑛娟、馬照琪、符宏征、FA與但唐謨。王嘉明先在戴君芳的戲裡演出，後來才自己導戲；戴君芳則把學姊魏瑛娟視為重要的戲劇啟蒙者。這是可以具體指出的工作與學習關係，不必事後替它發明一個美學門派。[6]

社團提供一種少見的組合：能遇見在其他領域受教育的人，有空間嘗試超出自己能力的事，也有密度

相當高的同儕觀眾。換工作位置是日常：這齣戲當演員，下一齣管燈光，再下一齣試著導演。日後的專業分工，並不會消除曾經在不同位置上獲得的理解。

這有助於解釋後來劇場的思想跨度。地理與哲學不需要每次都直接成為劇作主題，也可能影響創作者如何處理空間、因果、規則與意義。比較穩妥的說法是：進入劇場的路，沒有要求所有人攜帶同一套學科前提。

但大學社團也不能被描述成沒有階級差異的相遇場所。接受高等教育的機會、排練所需的時間，以及容忍不穩定工作的條件，都會影響誰能留下。現有傳記不足以判定每個人的家庭經濟，卻足以證明，大學是這部分劇場人口的重要入口。它在某些方面開放，也在另一些方面有所篩選。

專業教育與這些非正式養成並行發展。今日的國立臺北藝術大學，於1982年以國立藝術學院之名創校，姚一葦是戲劇學系創建的核心人物。2022年《申生》節目冊回望1991年的製作時，仍提到當年的服裝與佈景工坊相當簡陋。學校本身也必須逐步建立教學所需的物質條件。[7]

台大戲劇研究所成立於1995年，大學部則始於1999年，都晚於王嘉明與戴君芳的社團養成。把戲劇社與戲劇系混為一談，會遮蔽從課外摸索到制度化專業教育的轉變。[8]

學院提供的也不只是學位。它可能提供排練時間、合作者、工坊、製作經驗，以及教職收入。教室可以支撐一個人的創作生涯，專業製作也可以反過來更新教室裡的知識。這種往返，使「學院」與「實務」的簡單對立經常失去解釋力。

胡耀恆是很好的例子。台大的紀念文字記錄，他自1990年起主持國家級表演場館，在任內創辦《PAR表演藝術》，後來又參與台大戲劇研究所與學系的建立。一個人的職涯，把場館行政、評論與教育串在一起。[9]

相較於「有影響力的老師」，這個組合更能說明影響如何發生：一個場域同時獲得了演出的地方、討論演出的地方，以及培養後繼者的地方。

四、早期專業劇團：讓觀眾願意再來

表演工作坊成立於1984年。它往後的發展不只在於首演，也包括重演、巡迴、錄音錄影的流通，以及後來的兩岸製作。這些不同方式，把一次短期聚集轉化為可以延長壽命、擴大觸及的劇場關係。[10]

1985年的《那一夜，我們說相聲》，把賴聲川的導演與李立群、李國修的表演及創作結合起來。初演紀錄還列出另一組關鍵人物：製作人許博允、舞台與燈光設計聶光炎、舞台監督鍾寶善，以及技術指導張贊桃。錄音版本也讓作品走出劇院。看起來只是兩個人在台上說話，實際上仰賴更大的協作組合。[11]

它的藝術機制，也比把舊形式現代化更細緻。觀眾對相聲的熟悉，成為進入陌生劇場結構的入口。與記憶中的娛樂相連的形式，反過來可以追問：文化記憶為什麼正在消失？熟悉感讓實驗可以親近，卻不必因此使作品變得保守。

在集體即興裡，演員的貢獻不可或缺，但共同創作仍需要導演。國立臺灣藝術教育館刊出的賴聲川工作方法介紹，強調準備、經驗累積與結構判斷的重要。即興產生可能性，還需要有人建立條件、辨認值得保留的發現，並把它組織成可以再演的作品。[12]

這裡出現一個反覆貫穿劇場的張力：集體發現，與相對集中的作者權力。與其預先把合作浪漫化為平

等，或把所有參與都視為導演意志的延伸，更值得逐案追問：誰發明，誰選擇，誰執行，誰獲得署名，又由誰擁有作品？

李國修的屏風表演班成立於1986年，發展出另一種把技藝、公眾熟悉的個人形象與持續團隊工作連在一起的方式。他的職涯橫跨電視喜劇、表演與寫作。2013年逝世時的報導，回顧《三人行不行》《莎姆雷特》到《京戲啟示錄》所展現的不同面向，也記下經濟困境，而非一段始終順利的商業成功史。[13]

這段歷史的重要性，在於通俗性本身可以是一項嚴肅的藝術企圖。回頭觀眾使作品之間能累積共同記憶：觀眾認得演員，熟悉一種幽默，也帶著先前的經驗來看新戲。喜劇可以形成歷史的親密感，仰賴節奏、共享語彙，以及觀眾相信舞台理解了自己的生活。

但辨識度很高的創辦人，也可能成為組織最脆弱的環節。如果觀眾、工作文化、劇目與公共形象都緊繫於一個人，接班就不是單純的人事問題，而是：離開創辦人之後，組織究竟還擁有什麼？

這個問題早已潛藏於早期劇團的成功之中。劇團必須鮮明到足以被需要，又得有能力超越最初使它獨特的那一組人。

[External image / 外部圖片] 舞台上，穿西裝的男演員與穿白色外套的女演員坐在鞦韆旁。
表演工作坊1986年《暗戀桃花源》的舞台照片。劇團檔案把作品的編劇方式記為賴聲川帶領的集體創作，讓排練中的合作成為劇作形式的一部分。 來源：表演工作坊，1986年《暗戀桃花源》作品檔案；未列攝影者 · ©表演工作坊及原作者；未見開放授權聲明。 · 圖片來源

五、傳統表演者，是主動的合作夥伴

1986年成立的當代傳奇劇場，呈現另一個出發位置。吳興國、林秀偉與魏海敏帶進來的，是已高度發展的表演知識，以及這些知識面對新戲劇要求時的難題。

魏海敏自己對改編自《馬克白》的《慾望城國》所留下的記錄，說明她從初演即參與其中，並與吳興國、林秀偉持續合作。從她的生命史來看，這是藝術家一連串選擇中的一部分；女主角的創造，也不應被縮減為男性創辦人革新的附屬成就。[14]

1996年的回顧尤其能說明實際工作：登琨艷做舞台、林璟如為這種戲曲情境做服裝，文字工作者面對不熟悉的劇種，演員也得改變既有身體技術使用的位置與方式。創新的一部分，正發生在原有能力的重新配置中。[15]

這讓「現代化」有了不同的意思。身體並不陳舊；它已經接受嚴密訓練。真正的問題，是這樣的身體如何在空間、心理、敘事與觀看條件改變之後，重新行動。

林秀偉所承擔的製作、行政與編舞工作，也使藝術與組織的慣常區分變得不那麼整齊。正是透過這種兼具數種責任的工作，一項美學企圖才有了時程、巡演的可能，以及表演者得以工作的條件。[16]

後來實驗劇場與戲曲的交會，並沒有只重複這個模式。戴君芳與崑曲表演者楊汗如自2006年起在二分之一Q劇場合作；王嘉明則跨入崑曲、布袋戲與歌仔戲。他們在公開對談中強調，進入戲曲需要理解其系統，尤其是身體、聲音與想像情境之間的關係。[17]

借用一個容易辨識的文化符號，與接受另一種形式所要求的紀律，是不同的事。服裝或旋律片段相對容易置入；但若真正與表演者的節奏、氣息、發聲方式及其對場面的理解共同工作，導演的方法也會改變。

因此，傳統藝術家應以老師、詮釋者與協商者的身分出現在這張關係圖裡。「東西方相遇」過於粗略，無法充分解釋京劇、崑曲、歌仔戲、現代戲劇、舞蹈，以及不同藝術家對自身傳承的理解，究竟如何相互作用。

六、同一條訓練路徑，兩種很不一樣的生活：優人與金枝

劉若瑀在早期資料中經常以劉靜敏之名出現。她把蘭陵與表演工作坊連到另一種劇場生活。出版資料記載，她於1984至1985年在加州接受葛羅托斯基的訓練，後來於1988年成立優劇場。地點的精確性值得保留：這是在國際訓練環境中與一位波蘭實踐者相遇，不能簡化成「去波蘭學劇場」。[18]

黃誌群於1993年加入後，鼓樂、武術與靜坐逐漸形成共同的訓練系統。發展而來的優人神鼓，把身體準備與演出連在持續的修習之中；木柵山上的基地，也讓日常工作與周遭環境的關係變得格外鮮明。[19]

這樣的劇團，最重要的資產不只是劇本或劇目，而是經過訓練的集體，能在靜定、注意、動作與聲響之間達成特定關係。臨時聘請各自優秀的人，排幾次戲，並不能立即獲得同樣的能力；它需要共處的時間。

但專注的內在練習，也不會自動變成具有感染力的劇場。國家文藝獎的資料記下，《聽海之心》的形成，還涉及雕塑家季拉黑子、服裝設計葉錦添與燈光設計林克華。訓練所得，仍須透過具體的呈現決定，轉化成觀眾可以感知的作品。[20]

當王榮裕進入這條歷史，圖像又變得更複雜。出身歌仔戲家庭的他，一度從事劇場以外的工作，包括資訊業；1988年接受蘭陵訓練，並加入劉靜敏的新團隊。優劇場探訪地方儀式與表演的「溯計畫」，以及陳明才的《七彩溪水落地掃》，讓他重新理解自己曾排斥的、母親謝月霞所屬的表演世界。1993年成立的金枝演社，就在實驗訓練與重新認取的家族知識相遇之處發展。[21]

關鍵並不是單純回到根源。一個兒子先獲得了重新詢問表演的方式，才不同地看見母親的工作。曾經被視為不願承接的過去，成為新的藝術理解力。

金枝自己的資料，把謝月霞放在「金枝的阿母」的位置；王榮裕的教學材料，則強調重新連接當代觀眾與看野台戲的經驗。庶民語彙與臨場舞台的活力，成為它的核心。[22, 23]

與優人相比，兩個團體可以共享一段學徒經驗，卻走向不同的藝術生活。一個強調專注與集體在場的紀律；另一個容納熱鬧、俗語、喜劇，以及胡撇仔所帶來的不拘一格。兩者都不是那段訓練唯一或更正統的結果。

本文的理解是，他們曾共同面對的問題，在於既有現代表演語彙不足以承載想做的事。答案之所以分歧，是因為不同的人，在自身生活裡辨認出了不同資源：靜心、鼓樂、地方儀式、母親的技藝、通俗娛樂，以及戶外群眾的可能。

志業在這裡經過了雙重學習：先學會一項實踐，再透過它，看懂自己生命中原本無法理解的部分。

七、政治性的身體：什麼才算劇場運動？

若只透過後來成為穩定機構的劇團理解1980年代，就會漏掉另一幅重要地圖。它沿著王墨林、鍾明德、李永萍、黎煥雄，以及筆記、環墟、河左岸等團體展開，跨越行為藝術、評論、政治行動，以及

原本不被視為劇場的地方。

王墨林組織、上述團體共同參與的1987年《拾月》，把表演帶到台北北海岸的廢棄工業場域。它與解嚴、兩廳院開幕處於同一歷史時刻，卻提出另一種公共舞台的想像。台灣當代藝術資料庫把這個事件放在環境劇場，以及超出傳統觀眾席的小劇場運動脈絡中。[24]

這種並置很有啟發性，但不必因此想像兩邊是互不相干的人群。國家級紀念性建築，以制度所定義的文化聚集人；廢棄場所的表演，則使場地、進入其中的身體，以及決定在此聚集的行動本身，都成為作品的一部分。兩者都在組織注意力，但其權威來源不同。

這段歷史的解釋至今仍有分歧。鍾明德的《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》，由博士研究發展而來，成為重要的歷史敘述。出版社資料指出，1986至1989年間的參與觀察，是研究的基礎。它出自一位身在場域之中的人，而非毫無位置的旁觀者。[25]

後來的評論，尤其是吳思鋒對城市中劇場行動的討論，重新檢視這類劇場史與王墨林所強調的、身體直面社會處境之間的張力。核心究竟是另類美學如何發展，還是一場不能被收束為藝術形式演進的社會擾動？答案會改變哪些事件被記住。[26]

這不只是用詞之爭。如果以專業能力與受肯定的作品衡量成果，進入大劇院可能代表進步；如果重點是打斷既定社會關係的能力，同一個移動也可能意味某些力量被吸納或流失。

任何一邊都不足以獨自作出判斷。能支付報酬、在可靠技術條件下演出，是真實的成就；堅持劇場的公眾包括那些不走進藝文場館的人，也一樣重要。分歧之所以值得保留，正在於雙方都觸及志業中不可輕忽的部分。

鍾喬於1996年成立的差事劇團，透過民眾劇場持續處理後一個問題：與社群及其社會處境共同工作，讓公眾不只扮演未來的觀眾。例如後來的《千年之遇》，把鍾喬、導演姚立群、製作統籌林春輝與石岡媽媽劇團連在一起。公共機構可以提供演出位置，但作品的合作者及其歷史，遠超出這個機構本身。[27, 28]

另一條線通向櫻井大造與台灣海筆子。關於1999年三重疏洪道附近的《出核害記》，以及2005年紀州庵旁的《台灣Faust》，相關記述把帳篷劇描述為一整套暫時性的勞動與生活安排：搭建、煮飯、守場、排練都由參與者承擔；後者的報導更明確記錄了無補助、無酬參與的條件。[29, 30]

這種形式揭露的是一道未解問題，而非容易成立的理想。共同營地可以改變藝術家、勞動者與觀眾的區分，卻也要求並非人人負擔得起的時間與體力。共同投入使另一種劇場成為可能，但投入的熱情，不能消除每個人起初處境的不平等。

八、田啓元與臨界點：劇團，也是一個生活的地方

田啓元（1964—1996）的生命，格外鮮明地顯示這些網絡所承擔的重量。清華大學的專題檔案，記錄了他的眷村成長、師大美術系求學與大學戲劇比賽經驗。在劇團成為創作中心之前，他短暫從事過教職與廣告工作。[31]

這段創團史也必須屬於詹慧玲。大專盃戲劇比賽之後，是她邀請田啓元組團；參與者來自數所大學與專科學校。團體於1988年開始運作，短暫使用「時代映畫」之名，隨後成為臨界點劇象錄。檔案中的劇團介紹，把工作、吃飯、讀書、情感關係與休息，都放在同一個共同生活環境裡。[32, 33]

這種團體不只是雇用一批演員，而是參與塑造那些人的生活，作品又從生活中長出來。它的強度部分源於此：合作者的一個動作、一句話，背後是持續累積的相知，而非排練時才偶然取得的材料。

田啓元為特定演員寫作，包括詹慧玲與鄭志忠。因此，比起「天才與追隨者」，更準確的理解是：一位具有強烈創造力的編導，與那些持續在場、使他的寫作成為可能的人，互相塑造。[34]

物質條件非常具體。檔案指出，民樂街68號是劇團唯一固定的家；樓層分別容納排練、演出、辦公、儲藏與休息，演出空間約可容納四十位觀眾。《白水》獲國際選演所帶來的公共支持，曾使租金得以維持，後續製作也持續支撐這個地方。[35]

這使國際成功有了一種相當親密的意義。海外肯定不只擴大名聲，也幫助台北的一間小房間繼續存在。全球流通與在地生活的延續，在財務上直接相連。

身體工作同樣具體。為了《白水》，田啓元在山林與水邊發展訓練，並設計了以降低重心行走、強化覺察的「木馬腳」。溫吉興保存的筆記，讓原本難以重建的練習留下痕跡。一個人的身體知識，透過另一個人的記錄，才得以被後人理解。[36]

作品與性別的關係，也發生在選角與表演之中。檔案記錄1993年由四位男性演出的《白水》，以及1995年全女性陣容的《水幽》。透過不同身體重新處理白蛇題材，改變了人與非人之間的情感、性別與欲望如何被看見。[37]

田啓元的公共歷史也不能與當時的傷害分開。檔案談到他的HIV感染身分被公開後所承受的污名，以及父親所遭遇的政治傷害。他於1996年8月逝世。這些是有資料支持的生命經驗，但不應反過來把每件作品都縮減為疾病的寓言。[38]

他過世之後，團體如何延續，同樣重要。詹慧玲用自己的資源維持租金，合作者在嚴峻經濟條件下工作，空間又持續了約十年。這段時間很容易被濃縮為「創辦人身後」的一小段敘述；對留下的人來說，卻是實實在在的多年人生。[39]

檔案本身也是後續的集體成果。詹慧玲與鄭志忠保存並捐贈資料，在學者石婉舜協助下，透過清大對外開放。成員後來的演出、教學與組織，又把關係延伸到原團體結束之後。[40]

集體志業因此有幾種時間：密集做出作品的時間，讓房間長年開著的時間，以及多年後保存足夠證據、讓別人還能理解曾經發生什麼的時間。這些是不同的貢獻，沒有哪一項會自動發生。

[External image / 外部圖片] 多名團員赤腳站在室內，有人手持紙本台詞，旁邊可見椅子與電風扇。臨界點劇象錄三樓排練場地，團員拿著文本在房間內排練。這是清華大學圖書館展覽用來介紹劇團生活的檔案照片。 來源：國立清華大學圖書館「田啓元與臨界點劇象錄」展覽；未列攝影者 · 權利由原作者及來源保留；未見開放授權聲明。 · 圖片來源

九、女性為自己開出空間：作者身分需要組織

如果女性工作者主要以照顧男性創作者、替劇團維持收支的人出現，歷史就會失真。這些工作固然重要，女性自己的作者性、實驗與建立工作條件的能力，同樣重要。

汪其楣提供一條路徑。她在當年談論《人間孤兒》的訪談中，說到把台灣人的生活與歷史經驗帶上舞台，以及與聾人工作之後所感受到的責任。後來的訪談則把排練描述為聾人參與者可以自由交流、共同聚集的地方。藝術目的與社會目的未必相同，卻可以無法分離。[41, 42]

這個例子改變了「參與」的意思。讓更多人進來觀看既有形式，還不夠；有時必須改變語言、排練關係，以及對演出的預期。問題成了：誰有機會共同創造這段共享經驗？

1996年的「女節」回應另一種相關的缺席。回顧文章記下許雅紅的組織角色，以及首屆在B-Side呈現十一個作品的規模。參與者包括魏瑛娟、傅裕惠、郭靜美、楊美英與戴君芳。節目容納對性、親密生活與女性經驗的不同處理，沒有要求一致主張；後來也更有意識地串連地區、世代與藝術取向的差異。[43]

藝術節的重要性，在於改變了機會如何分配。創作者不必獨自爭取整個機構的注意；共同的場合提供了場地、暫時聚集的公眾、同儕，以及把自己的工作放進更大對話的可能。

這與維吉尼亞・吳爾芙提出的問題很接近：誰有一個房間，以及使用它所需要的經濟獨立？魏瑛娟於1995年創立的莎士比亞的妹妹們的劇團，把這個典故放進名稱裡。劇團的自我說明，直接指向男性制度對女性創造可能性的壓抑。[44]

這個名稱指出一個歷史中缺少的機會，再把它轉成組織。想像中的妹妹，成為真實的製作選擇：邀請誰、做什麼作品，以及由誰的聲音來設定表演的條件。

這也使「政治劇場退潮，轉向私人情感」的整齊敘事站不住腳。女性或酷兒能否說話、欲望、合作與主張權威，本來就是公共問題。一間小房間裡的親密關係，也能非常精確地研究權力。

十、魏瑛娟、王嘉明，以及合作中的理解力

莎妹的製作紀錄特別有助於理解這個圈子，因為它保留下來的，是重疊而變動的藝術身分。

魏瑛娟的《自己的房間》，演職員表列出王嘉明擔任製作人與舞台監督，演員包括阮文萍、FA，聲音工作則有陳建騏、曹源峰參與。作品紀錄描述透過日常物件與想像房間，探討限制與自由。一位日後重要的導演，當時在別人的創作裡承擔組織與執行工作。[45]

這個細節提醒我們，影響不一定透過師徒間宣告的理念傳遞。它也可能發生在一個人必須充分理解作品，才能把物件、演員、時間與各種提示接合起來的過程裡。

王嘉明後來的導演工作，也無法被概括成某一種繼承風格的擴充。他與簡莉穎的公開對談，把早年對維根斯坦及語言的興趣，連到對表演的觀察。文字材料與舞台行動之間存在距離：文本的觀念，不能直接決定人、物件、聲音與時間在演出裡如何運作。[46]

他的〈系〉系列文章則更直接指出實務問題：製作需要建立數個系統之間的關係，不能只停留在解釋劇本意義。即使理解一場戲的歷史背景，也未必已經知道它該持續多久，或演員該怎樣與一個聲音相處。[47]

這有助於理解他與合作者之間的生產力。演員不一定每次都要維持完整的心理角色，聲音也未必只是強化眼前的身體；一首熟悉的歌，可以組織時間，也可以暴露人物借來的情感語言。這些是工作方法中可開啟的可能，並非對每齣作品一體適用的公式。

《理查三世》的製作紀錄，明確提到身體與聲音、真人與人偶的實驗。莎士比亞在此進入持續進行的研究之中，而非只是證明劇團終於有能力處理經典的榮譽標誌。[48]

若只稱這種工作為「拼貼」，可能只說到了表面。更有用的問題是：每個片段做了什麼？它提供節

奏，召回一個年代，反駁角色，還是改變觀眾的注意方向？累積一批可辨識的引用，並不等於已經完成了戲劇構作。

莎妹的國際工作也包括共同形成作品。2005年的《333神曲》，讓魏瑛娟、香港陳炳釗與日本佐藤香聲，透過莎妹、前進進戲劇工作坊及大阪銀幕遊學劇團合作。補助成果紀錄描述工作坊、創作、排練、演出與四座城市的巡迴，共同構成製作過程。[49]

在這裡，網絡本身成了方法：合作者必須發明程序，讓不同工作語言與劇場前提可以共存。觀眾最後看到的，也部分來自這些組織上的發明。

十一、編劇、編輯，以及擁有多個創作中心的組織

1997年成立的創作社，把作家、導演、學者、設計者與藝文組織者連在一起。不同紀錄反覆出現紀蔚然、周慧玲、魏瑛娟、王孟超與李慧娜等名字；更早的籌組也涉及黎煥雄、李永萍與江世芳。與其假設每個人在各時期都擔任同一角色，不如沿著製作紀錄理解其變化。[50, 51]

它的重要性，部分來自兩種組織方式的差別：一種以單一導演及其持續工作的團隊為中心，另一種則建立製作能力，支持數位作者與不同的合作組合。

紀蔚然呈現了文學與劇場如何重新接上。他的國家文藝獎年表記錄，一段長時間未發表劇作的間隔後，寫作經由不同導演進入舞台：黎煥雄導《夜夜夜麻》，李國修導《也無風也無雨》，周慧玲導《驚異派對》與《影痴謀殺》。劇本自己的旅程，也會跨越團體邊界。[52]

這在美學上很重要。當編劇並非自動等同於導演，作品就有機會獲得另一套組織它的思考。反覆合作累積理解，不同配對也能打開新可能。作者不必每人都成立一個劇團，作品仍然可以流通，整個場域就多了一種生長方式。

李慧娜在國藝會研習中的分享，談到製作在創作社發展中的主動角色，包括CS監製計畫。支持多位藝術家的組織，需要有人判斷哪些計畫可以成立，又需要什麼條件。[53]

製作在這個意義上，是對次序與承諾的判斷力：何時可以把其他人帶進計畫，應先處理哪一項不確定，需要什麼場地，以及一個企圖很大的構想，是否有可能形成可工作的生命週期。

黎煥雄從河左岸、創作社到人力飛行劇團的路徑，則把組織史與詩、音樂連在一起。劇團介紹指出，核心組合包括黎煥雄、作曲及音樂製作人陳建騏，與製作人張寶慧；它希望延續的，既有詩與意象的創作，也有中型製作與音樂劇場的經驗。[54]

值得注意的單位，是這個組合。一位對音樂形式有興趣的導演、一位在另一專業領域擁有關係與經驗的作曲家，加上一位製作人，從開始就共同工作，能形成的作品，與概念定案後才依次找人執行，並不相同。

鴻鴻身兼詩人、編輯、評論者、導演與組織者，則呈現另一種流動。黑眼睛跨劇團的自述，包括紀錄與政治劇場、翻譯劇本、年輕創作者的實驗及策展，列舉《Taiwan 365——永遠的一天》《換屋計畫》與《對幹戲劇節》等工作。[55]

他在評論、出版與製作之間的移動，說明為何不能只用雇用關係描繪劇場。一份刊物、一本選集、一場讀劇，或一次短作邀請，都可能連起從未加入同一劇團的人。注意力如何流通，也是工作如何流通的一部分。

十二、穿行於劇團之間的人

如果劇團是歷史最容易辨認的單位，演員與技術工作者，就是讓這些單位彼此連通的重要人物。

穿行於不同導演之間的演員，攜帶著身體學來的比較能力。這齣作品要求心理連續性，下一齣要求精確重複的動作，再下一齣要求在角色與直接面向觀眾之間迅速轉換。演員必須理解每種安排需要什麼注意方式。當評論把成果完全歸於導演概念時，這份詮釋勞動很容易消失。

謝盈萱的教學，提供演員如何主動工作的具體例子。中山大學對她工作坊的記錄，強調思想、身體、感覺、直覺、閱讀與想像之間的調動。教室使一位演員累積的專業經驗，有機會傳給更年輕的人。[56]

演職員資料更能顯示職涯的跨度。綠光《人間條件三》的演員介紹，記下吳朋奉在優劇場、金枝演社，以及鈴木忠志、王嘉明作品中的經驗；同頁羅北安的履歷則跨越綠光、紙風車、屏風與唐美雲歌仔戲團。不同市場與不同表演要求，透過實際做事的人相互連接。[57]

幕後同樣如此。王孟超的獲獎資料，把舞台設計連到劇場組織與國際推廣。他與周慧玲在創作社的合作橫跨數齣作品，而參與創團，也把設計知識放進了組織的決策位置。[58]

舞台圖決定哪些接近、遮蔽、同時發生與移動可以實現；燈光決定哪些身體能一起被看見，以及觀眾如何感覺時間。這些都是構成作品的決定，即使設計者並非對外最醒目的作者。

還有比較不浪漫、卻同樣必要的問題：設計能否製作、維護、運送與安全操作？巡演需要一種能夠跨越場館與工作人員更替的記憶，包括圖面、提示結構、清單、尺寸與程序。作品可以再演，本身就是集體的成就。

較年輕的山峴製作設計提供一個具體案例。袁浩程、顏尚亭、吳重毅幾位劇場設計背景的同學，從個別接案的限制出發，逐漸建立組織。2021年的報導描述，他們在北投的據點，如何從小木工廠發展成製作設施、道具工作、藝文酒吧、劇場與北投小戲節，也把工作伸向影視、展覽、演唱會及體驗設計。[59]

這與早年的劇場技術養成遙相呼應，只是經濟條件已經不同。知識被集中到能協調製作與執行、共享設備，也創造相遇場合的組織裡。工坊既是工作場所，也是未來關係的發生地。

健康的劇場，不應以每個人最後是否成為導演衡量成長，而應讓不同工作的人能把自己的技藝做深。否則，最容易被看見的晉升，反而會是離開那些使所有人都能工作的職位。

十三、通俗劇場，以及公眾如何形成

「觀眾」一詞，可能遮蔽多種不同的關係。訂戶、被老師帶來的學生、回流的戲迷、支持免費演出的捐款者、參與創作的居民，以及偶遇戶外舞台的路人，並不是可以互換的人口。

綠光劇團說明了培養回頭觀眾的重要。《人間條件》系列的起點，是吳念真、柯一正與李永豐之間的相遇。劇團記錄把首演放在2001年，也描述一個原先在閒談中分享的故事，如何成為舞台作品。此後一再推出的系列，透過家庭與日常生活情境，讓看戲逐漸成為觀眾熟悉的經驗。[60]

羅北安談綠光觀眾時，特別把帶來原先不看劇場的人，歸功於吳念真。這是劇團對自身觀眾發展的陳述，不能當成完整的觀眾調查，但它確實指出一項重要企圖。[61]

通俗劇場可以提供一種喜悅：自己的說話方式與道德困惑，值得被舞台認真看待。角色不需要擁有社會權力，他的選擇仍然重要。笑聲可能來自辨認、難堪、親愛，也可能是對上一代期待所保持的一點距離。

這種關係有力量，也有限制。熟悉感可以變成公式，共享的道德語言可能在需要更尖銳追問時只提供安慰。但實驗劇場也可能把難以理解，或只有少數同業觀看，誤認為嚴謹的證明。受歡迎與難懂，都不能獨自裁定藝術價值。

李永豐同時參與綠光與紙風車，讓建立觀眾本身成為一種可辨識的志業。紙風車的319鄉村兒童藝術工程於2006年12月展開，首站在宜蘭員山；後來的368工程繼續把演出送到各地兒童面前。團體的記錄特別強調，第一輪工程由大量捐款共同支持。[62, 63]

這樣的劇場，也是一套後勤體系：動員資源、與地方伙伴溝通、移動人員器材、準備場地，讓未必能前往大型場館的孩子有機會相遇。這些工作直接決定藝術能擁有什麼公眾。

「國家劇場」因此可以有不同意思：一座重要建築，一批被認定為經典的作品，也可以是流動得足夠廣泛，使不同地理與生活條件的人擁有共同參照的演出。台灣的劇場網絡曾同時追求這些目標，有時甚至透過同一批人。

願景背後的實務問題是：第一次相遇的成本，由誰負擔？等待人們自行成為熟悉藝文消費的觀眾，與主動讓劇場較早進入他們的人生，需要不同的組織選擇。後者的成果，不會全部出現在一齣戲的票房裡。

[External image / 外部圖片] 鋪著床墊與棉被的房間裡，團員閱讀報紙，四周擺著書架與電視。
臨界點劇象錄四樓的團員生活及辦公場地。床墊、報紙、書架與電視共處一室，留下劇團把工作與生活放在同一空間的痕跡。 來源：國立清華大學圖書館「田啓元與臨界點劇象錄」展覽；未列攝影者．權利由原作者及來源保留；未見開放授權聲明。．圖片來源

十四、房間、山上、酒吧與大型場館

劇場的地理，遠不止一串地址。不同的空間，容許不同的共同工作方式。

皇冠小劇場於1984年開幕，長期提供小劇場演出的場所。國藝會的歷史梳理記錄，它的重要性及其演出使用在2011年遭遇法規問題後中斷，2014年轉向排練用途；同篇文章也區分了專為演出建造的公共場館、改造使用的公共建築，以及私人維持的空間。[64]

穩定的小場地提供的連續性，是一連串孤立專案難以取代的。人會遇見自己原本不知道想看的作品；技術團隊會熟悉反覆回來的藝術家；演員會學到，在特定距離下，力氣與可見性如何相關；觀眾則發現，親密的劇場經驗不必是私人的。

牯嶺街小劇場自2005年由身體氣象館接手經營，採取需自負盈虧的安排。姚立群談它的公共目的時，也必須面對修繕、租金與計畫補助。相關報導列出整修前2017年的收入構成：約63.5%來自租金，35%來自計畫補助。這是特定場館的歷史數字，不能推作整個產業或今天的比例。[65]

它揭示了「公共文化空間」內部的矛盾：一個地方可以承擔公共功能，卻未必得到相應的穩定公共支持。收租使空間得以生存，也可能把壓力轉移給它原本要服務的創作者。

進入大型公共場館，會重新分配這些條件。它提供技術能力、能見度與委託製作的可能，也帶來更長

的檔期規畫、更正式的遴選、更細密的專業要求，以及作品未能找到觀眾時更高的代價。

臺北表演藝術中心2022年開幕時，官方年表記下的董事長是劉若瑀，執行長是王孟超。這是一幅很有意思的世代圖像：曾在實驗表演與設計中形成自身實踐的人，開始參與建立大型公共機構。制度與獨立劇場的關係，無法簡化為外來官僚對藝術家的管理。[66]

更難的問題是，早年的經驗能讓機構保存什麼？它能否支持尚未完成的研究、小規模相遇，以及無法以入座率衡量的實踐？能否分辨培養藝術關係，與填滿節目表，是不同的工作？

甚至「實驗劇場」也受制於物質上的定義。一篇1992年對兩廳院實驗劇場的評論，記錄其座位在1990年固定為伸縮看台後，原有的彈性配置受到限制。一個座椅決定，改變了房間能容許的實驗。[67]

建築會使某些關係容易發生，也使另一些變得昂貴、彆扭或不可能。理解場館最有啟發性的方式，往往是追問使用者一直在與什麼協商。

十五、經濟生活：忙碌，並不等於能維生

浪漫的劇場敘事，把小規模視為自由，把友誼視為用不完的資源；工作資料呈現的安排，卻困難得多。

《PAR表演藝術》2017年對十位舞台演員的調查發現，受訪者全都接案；只有一位具有駐團關係，而該駐團工作沒有薪資。製作往往需要數十次排練，之後卻只有少數場演出。教學與其他相關工作，是部分受訪者的重要收入來源。這個樣本很小，也未涵蓋傳統戲曲演員，不能建立全產業平均值；但它足以說明，演出數量不是衡量生計的充分指標。[68]

可以用一個明確的假設來說明基本算術，而不把它冒充現行產業預算：七十個座位、演五場、每張票新台幣八百元，即使全數售罄，總票房也只有二十八萬元，而且尚未扣除任何費用。這筆收入得面對製作與演出所需的一切。增加排練週數，並不會自動增加座位或可售場次。

因此，高度忙碌與經濟不安全可以同時存在。更多製作，可能意味更多準備與協調，收入卻未按比例增加。每個人也不能都靠提高票價解決問題，因為價格會改變誰能進場。

補助遂同時影響生存與藝術形式。國家文化藝術基金會於1996年1月成立，成為支持體系的重要部分。文化部相關計畫於2018年移轉後，國藝會自2019年起的演藝團隊年度支持，提供涵蓋一至三年的營運，或營運加年度計畫等選項。其意義在於承認：維持組織與製作一件作品相關，卻不是同一項工作。[69, 70]

2021年一場關於委託製作與補助的討論，讓汪兆謙、黃翊、黃思農與劉怡汝坐到一起。黃思農談如何把行政成本計入委託案，汪兆謙談獲得初步支持後謹慎擴張，劉怡汝則指出，國家級場館也面對可觀的自籌收入要求。這些都是當時各組織的具體經驗，不宜視為普遍規則。[71]

與公共場館合作，會重新分配誰承擔什麼風險。藝術家可能取得製作預算，同時接受影響後續工作的時程與規模；場館得到獨特節目，也承擔行銷與財務壓力。有效合作，需要雙方理解對方究竟提供了什麼。

友誼也有經濟功能。知道誰值得信任、誰能在壓力下調整、誰聽得懂尚未成形的想法，能降低組團的不確定。但當友誼補上金錢未能負擔的部分，慷慨與義務就不易區分。總是被請來幫忙的人，可能承擔預算裡沒有列出的成本。

這是從工作結構提出的分析，並非對特定劇團的指控。問題恰恰因為投入是真實的，才值得追問。人可以真心愛這份工作，同時需要能夠老去、休息、照顧依賴自己的人，以及拒絕某個案子的條件。

COVID-19讓這些安排的薄弱處更加可見。關於臺北市藝術創作者職業工會的報導，記錄湯皇珍自2011年推動組織，以及疫情期間多重收入創作者在身分認定上遇到的困難。這涉及比劇場更大的藝文勞動群體，但也照見一種落差：藝術家的實際職涯，往往不符合制度對穩定、容易分類之工作的預期。[72]

問題因此不只是觀眾是否足夠欣賞藝術家，也包括就業與支持制度，能否辨認藝術實際仰賴的勞動形式。

十六、台南與嘉義：建立另一個重心

把台灣劇場寫成台北加上巡演目的地，會重複劇場工作者自己也在試圖改變的不平衡。

台南人劇團把起點追溯至1987年與先前的華燈脈絡。此後，李維睦、呂柏伸及其他合作者持續發展數條路線，包括西方經典的台語演出、莎士比亞計畫與編劇培養。三十週年出版品，也談到如何把大學培養的人帶進持續工作的團隊。[73]

蔡柏璋的作品打開另一條路。《Re/turn》的補助紀錄，將它放在《K24》《木蘭少女》《Q&A》之後，並列李維睦與呂柏伸為製作人。年輕藝術家的計畫，能在既有組織內發展，起點不必總是另成立一個團體。[74]

值得追問的是，一個組織如何保持足夠連續性，又容納不一樣的藝術性情。翻譯經典、借用電視連續劇形式的作品，以及當代音樂劇，所需技能與觀眾關係並不相同。若差異得到實際協商，而非被品牌名稱蓋過，它們的共存就可以擴大組織的可能。

劇團名稱也不能證明所有作品與成員都永久位於台南。更有用的問題是，藝術認同、訓練、製作能力與流通，如何跨越地點組織起來。地方歸屬與全國性的移動可以並存。

阮劇團對於選擇在哪裡建立生活，留下了尤其清楚的記述。團體自述區分了2003年開始的倡議與2006年的正式立案。汪兆謙與余品潔是敘事中的核心人物，但持續工作仍仰賴逐漸擴大的創作、教育與組織團隊。[75]

余品潔的訪談讓嘉義與台北的關係變得具體：在北藝大就學時，她與汪兆謙刻意把星期三空出來，回嘉義教高中戲劇社；後來決定住回嘉義，也是在台北生活多年之後。這是一段把在首都取得的經驗與資源重新導向別處的歷史。[76]

《月台上》的紀錄則呈現早期另一種實踐。2008年重演在嘉義後火車站月台進行，並註明演員集體即興。熟悉的城市場所，成了人們遇見那些來往其中之生命故事的地方。[77]

2013年展開、以王友輝為重要指導者的劇本農場，把新劇本放進長期培育，而非單次交件的時間裡。余品潔的訪談談到多年發展的過程。「農場」的比喻因此對應實際選擇：在宣告作品完成之前，願意不斷回來照顧它。[78]

草草戲劇節與教育工作，又把這套方法延伸到單一製作以外。傳藝中心的報導強調與年輕參與者的接觸，以及藝術教育持續進行的勞動。觀眾的形成，早在售票之前的關係中便已開始。[79]

這樣的志業，比「在台北以外工作的導演」更廣：它包括教學、維持地方信任、培養合作者、製作藝

術節，以及決定一個劇場組織應為居住之地貢獻什麼。

這同時也是負擔。地方團體可能被期待既做出傑出作品，又培養觀眾、訓練年輕人、經營空間、代表地方。當這些功能集中在一個投入甚深的組織身上，它可能變得不可或缺，卻仍未因此獲得保障。

[External image / 外部圖片] 一排穿白襯衫的演員在鐵道月台頂棚下伸展手臂。
阮劇團《月台上》的演出照片。劇團把嘉義鐵道藝術村的軍用月台變成現地劇場，作品於2004年首演、2008年重演。 來源：阮劇團《月台上》作品檔案；未列攝影者 · 權利由原作者及來源保留；未見開放授權聲明。 · 圖片來源

十七、由誰定義當代？原住民族的表演實踐

地方地圖還需要更根本的修正。把中心移出台北，不會自動消除另一種敘事：由原住民族提供文化材料，卻由別人決定什麼才算當代藝術。

冉而山劇場提供另一個起點。團體自述以原舞者資深成員阿道・巴辣夫・冉而山（Adaw Palaf Langasan）為創辦者與引導者，團名連結奇冉而山（Cilangasan）及其在阿美族起源敘事中的位置。歌、舞、述說與文化復振，屬於這種具體的人地關係。[80]

Pulima刊出的文章，追溯2002年以來原住民「成人」劇場研習的發展，描述透過共同生活與身體工作學習的方式。「成人」所提出的問題，超出取得演出角色所需的技能，觸及一個人透過什麼關係，理解如何成為人、如何生活。[81]

2018年在澳門呈現、與滾動傀儡另類劇場合作的《鄉愁的妮雅廬》，則顯示跨境的一面。節目介紹把阿美族語言與表演，放在關於家與離散的作品之中。原住民族實踐可以參與國際當代製作，同時保留無法被「推廣國家文化形象」充分概括的問題。[82]

這也改變了如何理解前文所說的地方儀式探索。台北創作者發現既有傳統具有精密身體知識，是一段歷史；在自身社群內維持、詮釋與改變這些知識的人，又有另一段歷史。兩者可以相遇，但不應合併成「實驗導演看見了它，它才有藝術價值」的故事。

連續性的意義也因此不同。團體必須維持排練與演出，參與者同時可能面對語言、長者、儀式、土地及下一代的責任。這些關係無法全用首演標準衡量。一場演出在制度中的成功，與它對提供知識之人群的價值，是值得一起追問的兩件事。

冉而山在這裡是一個具體案例，不代表台灣所有原住民族及其不同的藝術實踐。它的作用，是讓這篇文章自身的框架變得可見：劇場圈的一部分，正形成於它與那些生命及目的超出劇場圈之人的相遇。

十八、國際工作：讓相遇成為可能的人

到了這裡，「國際影響」已不足以描述眼前的關係。出國求學、學習一套訓練、翻譯劇本、組成多語製作、巡演完成品，以及維持多年交流，是不同工作；主動權、經費與決策權的分配也不同。

製作人陳汗青，提供了十分清楚的連結工作案例。2021年的訪談裡，他回憶帶簡莉穎等人去日本看戲，對柴幸男作品的喜愛成為關係的起點。當時並沒有現成合作預算，他自費邀請導演來台灣，介紹劇場，也介紹在台南經營民宿、雜貨店的朋友。後來，這條關係促成東京與台北的共同製作，也延伸

為與台南高中生一起做的《我的星球》。[83]

同篇訪談中，陳汗青把翻譯、行政、演唱會與商業案的工作，理解為維持選擇能力的方式。多重職涯既可能回應劇場收入不足，也可以是主動保存獨立性的方法。[84]

這種工作的藝術後果很容易被低估，因為它發生在製作尚未獲得明確藝術身分之前。有人辨認出可能的親近性，冒險介紹雙方，翻譯不同期待，並維持對話。日後看似理所當然的合作，起初可能只仰賴一個人願意安排一次來訪。

所需能力超出「認識對的人」。它需要判斷兩方可能共同發現什麼，也需要耐心，避免不同的工作前提立即變成阻礙。語言能力固然重要，接待、排程，以及說明某項看似細微的要求為何對另一方重要，也一樣。

制度性的例子，是北藝中心2017年開始推動的ADAM亞當計畫。2024年臺北—曼谷藝術家實驗室，跨兩座城市組織研究，把相遇與探索本身視為值得支持的活動，不要求每次交流都從完成的巡演產品開始。[85]

巡演市場問的是，完成品能否移動；研究交流則可以問，這些人是否適合一起做事，以及決定之前需要理解什麼。兩者都能有用，但位於藝術發展的不同時刻。

這類計畫中的「亞洲」，也應保持開放。它可以命名一個有意義的關係範圍，卻不能假設大家共享美學，或平等地取得移動機會。語言、補助體系、政治條件與護照都不同，交流的品質部分取決於組織者如何處理這些差異。

因此，網絡同時存在數種地理。台北排練室、嘉義教室、日本地方劇場、國際藝術節與原住民族社群，各自使不同工作成為可能，無須被排成聲望階梯。藝術家的發展，可能仰賴移動其間的能力，也仰賴知道應在哪裡留下。

[External image / 外部圖片] 一名參與者俯身靠近木箱內的植物，身上與四周可見影像或聲音設備。北藝中心記錄第五屆亞當計劃的活動照片。2022年計畫以「著陸」為題，包含駐地、藝術家實驗室與創作呈現；照片未逐一標示作品及表演者。 來源：臺北表演藝術中心開幕大事紀；未列攝影者．權利由原作者及來源保留；未見開放授權聲明。．圖片來源

十九、另一種親密：物件、影像與一名觀眾

劇場裡密集的合作，也產生了無法只透過編劇或演員團隊的發展來理解的作品。

1998年成立的河床劇團，以郭文泰（Craig Quintero）為核心發展。他與台灣的關係，包括更早的傳統表演研究；在公開訪談中，他談創作時重視影像，以及身體、物件與空間的實質關係。談及的合作者包括何采柔、蘇匯宇、石佩玉等跨越展覽與劇場慣常分界的藝術家。[86, 87]

在以文字為中心的理解裡，物件容易被看作先有觀念的圖解；在這類作品中，它卻可能是思考開始的地方。重量、尺度、質地，或它與人體的關係，在被解釋之前已經提出一種情境。表演者的工作，部分在於維持這個情境，而不急著封閉它的歧義。

「開房間」計畫使這種關係變得極為個人。2011年的作品，讓一位觀眾單獨進入旅館房間觀看；2012年的後續計畫，則由周書毅、李建隆、顏逸士與郭文泰形成四個房間的架構。紀錄清楚顯示，親密是一套經過組織、容納不同創作者的形式，不只是把座位拉近。[88, 89]

一名觀眾會改變注意力的運作與倫理。他無法把自己藏進群體反應裡，表演者也會格外直接地感受到對方的遲疑或專注。房間的門檻、事前說明，以及相遇如何結束，都成了作品的組成。

這也屬於更廣泛的小形式歷史。一篇評論把再拒劇團自2007年開始的公寓工作、飛人集社自2010年起的超親密小戲節，與河床的計畫，放在空間、聲音及參與方式轉變的脈絡下討論。它們目標各異，卻共同動搖了「藝術發展應走向更大觀眾席」的假設。[90]

石佩玉與楊淑雯圍繞超親密小戲節的工作，也重視物件與特定街區的相遇。報導談到萬華、條通等地方的研究。小規模讓創作者得以注意歷史與物質細節；若只是把街區當成有氣氛的場地，這些細節就容易消失。[91]

河床後來進入虛擬實境的作品，見於劇團自身的計畫史，可以被理解為對包圍式相遇的持續探索。這是本文的判讀，不意味VR與劇場提供相同經驗；延續的是一道問題：精心構造的環境，如何改變進入其中之人的注意？[92]

經濟問題也更尖銳。減少觀眾可以強化相遇，卻使票房更難負擔工作。一個有說服力的藝術形式，遂提出自己的制度難題：誰願意支持那些必須讓更少人進場，才具有價值的經驗？

二十、後來的世代：改變作者的研究，以及讓演員留下的組織

簡莉穎提供理解較新世代志業的一條路：寫作、訪談、女性主義思考與跨媒介工作相互交會。值得追問的是，它們如何在一件具體作品的形成中改變彼此。

2017年於TIFA呈現的《叛徒馬密可能的回憶錄》，節目冊列簡莉穎為編劇、許哲彬為導演，也記錄蘇志鵬的製作角色，以及與更早的兩廳院駐館計畫相關的研究期。作品透過有組織的接觸，理解HIV感染者的生活。[93]

簡莉穎在後來的訪談裡談到，她訪問了二十多人，逐漸發現自己的原先預期不足以理解對象。更長的生命、日常生活與持續存在的污名，使現成的悲劇框架變得不夠用。研究之所以重要，在於它改變了作者認為作品應該問的問題。[94]

這與田啓元的歷史形成有意義的對照，但需要謹慎處理。此處並無資料證明直接的師承，也不應把兩者當作一種不變的「愛滋經驗」。兩種記述之間的距離，本身就是歷史：生存可能性的改變，可以與社會排斥的延續同時發生。作者必須重新辨認，哪些預設仍有用，哪些已妨礙理解眼前的人。

2017年前後的另一篇訪談，也說明她對日常口語與同志生活的注意。公共議題如何進入一場具體對話，才是值得細讀之處。角色需要有自己的欲望、閃躲、習慣與矛盾，超出觀眾預先期待他代表的立場。[95]

這種工作需要兩種紀律。第一是接納：讓相遇有能力改變計畫。第二是構造：把所理解的事，轉成能以次序與語言持續承載觀眾注意的場景。逐字記錄不能自動完成後者，形式的巧妙也不能免除前者的責任。

較新世代的組織問題，在楊景翔演劇團身上以另一種方式出現。劇團自己的介紹，把組團念頭連到2012年在日本利賀所見的工作環境，並說明希望演員能超出一次次組團又解散的製作週期，獲得持續發展。楊景翔、蔡佾玲、詹慧君與卡霞（Kate Stanislawski）於2013年成立團體，後來參與者再擴大其創作與導演能力。[96]

這個願望把我們帶回文章最初的問題：如果製作經濟只在有限期間聘用演員，他們如何取得共同的實踐？劇團可以把連續性視為明確的藝術責任，接著就得取得資源、協商承諾，並容許足夠的內部差異，讓共同生活長久可行。

問題反覆出現，本身就值得注意。每一代繼承作品、方法與機構，卻仍可能發現，自己想要的職業生活尚未完成。專業場域的存在，並不自動提供某一群人需要的專業生活。

二十一、音樂劇，以及專業知識的重新組合

原創音樂劇的發展，增加了另一種配置。寫作、作曲、歌唱、動作、擴音、行銷與重複演出，必須在其中接受高度協調。

一場於2024年進行的躍演與五口創意有限公司對談，之所以有用，正在於它具體描述不同組織選擇。2007年成立的躍演，由曾慧誠、侯淙仁出席；五口則由孫明恩、陳宣代表。雙方說明以藝術家為核心的團隊，與依專案組成創作組合的製作公司，如何採取不同工作方式，也談到不同組織身分帶來的條件。[97]

2023年《勸世三姊妹》的演職員表，讓這種組合具體可見：曾慧誠導演、詹傑編劇與作詞、康和祥作曲，簡莉穎擔任劇本顧問。除了舞蹈及各項設計，資料還列出林宗範的歌陣指導、李咨英的三弦教學、劉冠良的身段設計，以及澎恰恰、謝淳雅的台語顧問與指導。[98]

這些名字比「融合傳統與現代」更有解釋力。它們指出具體的知識，也指出誰負責把知識帶進排練。語言、姿態、器樂與唱演的安排，都需要與戲劇結構協調。

這也是劇場集體理解力的另一種形式：一個計畫可以取得任何單一機構都未曾完整培養的能力。但優勢成立的前提，是參與者能辨認自己不知道什麼，找到知道的人，並建立讓對方的貢獻真正發揮作用的條件。

商業企圖又提出後續問題。作品能否演得夠久，讓演員繼續把它做深？一次成功能否支撐下一次實驗？權利、維護與替補演員如何安排？音樂劇的價值不能只在首演夜評估，因為它的潛力，部分取決於組織能否讓作品繼續活下去。

市場擴大未必解決前文所有難題，但通俗形式也可能創造新的連續性。真正需要評估的是：這套結構讓人能做什麼，以及哪些人有能力留在其中。

[External image / 外部圖片] 數名穿白色上衣的表演者在譜架與座椅前演出，觀眾坐在前方觀看。北藝中心2022年第七屆音樂劇人才培訓計畫的讀劇呈現。機構以實際製作與公開呈現，串連創作者、導演、表演者及業界觀眾。 來源：臺北表演藝術中心開幕大事紀；未列攝影者 · 權利由原作者及來源保留；未見開放授權聲明。 · 圖片來源

二十二、這張網絡知道什麼

保留連結之間的差別，才能看懂這幅圖。同一個名字出現在兩份演職員表裡，是參與的證據，不能單憑此認定友誼、師承或共同美學。以下整理的是前文已說明的具體關係。

有資料支持的連結 / 在關係中傳遞或形成的事物

有資料支持的連結: 蘭陵、劉若瑀、表演工作坊、優劇場
在關係中傳遞或形成的事物: 表演經驗，以及持續改變的身體訓練觀；不同團體發展出不同結果。

有資料支持的連結: 劉若瑀、王榮裕、陳明才與謝月霞的表演世界
在關係中傳遞或形成的事物: 實驗訓練與庶民表演傳承相遇，成為金枝形成的條件之一。

有資料支持的連結: 田啓元、詹慧玲、鄭志忠與臨界點
在關係中傳遞或形成的事物: 為特定演員寫作、共享空間、維持組織，以及後來的檔案保存。

有資料支持的連結: 魏瑛娟、王嘉明與莎妹
在關係中傳遞或形成的事物: 導演、製作、舞台監督等位置之間的移動，與實驗劇目的累積。

有資料支持的連結: 紀蔚然、周慧玲、李慧娜與創作社
在關係中傳遞或形成的事物: 寫作接上導演、製作，以及能夠聚集不同合作者的組織。

有資料支持的連結: 汪兆謙、余品潔、王友輝與阮劇團
在關係中傳遞或形成的事物: 將訓練資源帶回嘉義、教育，以及新劇本的長期培養。

有資料支持的連結: 陳汗青、簡莉穎、柴幸男與呈現機構
在關係中傳遞或形成的事物: 從一次看戲發展為來訪、共同製作及青年參與。

有資料支持的連結: 郭文泰、視覺藝術家、編舞者與小型策展人
在關係中傳遞或形成的事物: 重新組織觀眾、物件、影像與空間之間的關係。

有資料支持的連結: 曾慧誠、音樂劇創作者與傳統表演專業者
在關係中傳遞或形成的事物: 在一個製作中協調聲音、語言、身體與戲劇構作知識。

從這些關係裡，可以看出幾種知識。

第一種是知道一個人實際如何工作。知道某人有才華，與知道他在想法還不清楚、排練時間不足，或效果失敗時會如何反應，是兩回事。反覆合作能產生後者，也使紙面上看來很小的組織，有能力協調困難的工作。

第二種是知道如何在不同實踐之間翻譯。與戲曲演員工作的導演、安排日本交流的製作人、往返演唱會與劇場的設計者，都需要分辨哪些前提可以共享，哪些必須說清楚。最重要的翻譯，有時涉及時間、權限或身體習慣，而不只是詞句。

第三種是知道如何讓某樣東西繼續可被使用：一個房間、一套練習、一份劇本、一項技術、一段關係，或一座檔案。其中一部分被稱為行政，另一部分則只是有人持續做著，沒有顯赫名稱。藝術創作與使創作能夠繼續的工作，在這裡難以分開。

第四種是知道如何與公眾形成關係。蘭陵的實驗參與者、通俗喜劇的回頭觀眾、紙風車接觸的兒童、旅館房裡的單一觀眾，以及民眾劇場的社區參與者，是透過不同邀請形成的。觀眾並非已經整齊坐在外面，等待一件夠好的產品；藝術家與組織者，也在創造人們得以成為觀眾的條件。

這些能力珍貴，取得它們的機會卻不均等。以信任建立的網絡，可以接納正式資格看不見的人，也可能使缺乏時間、金錢、社會距離上的接近，或熟悉說話方式的人難以進入。肯定關係中形成的知識，仍必須追問誰能學到它，誰一直被留在流通之外。

二十三、分散在許多人身上的志業

這個場域最有說服力的群像，是一群人反覆試著把自己需要的條件做出來。

有人從身體出發，發現既有訓練不足以承載想表達的事；有人從舞台尚未學會傾聽的語言出發；有人想要一個讓演員能持續成長的團體；有人想建立一個聚集場所，讓公眾不必先接受大型文化機構的慣例。也有人希望通俗劇場更有企圖，或希望實驗劇場正視那些使實驗得以成立的生命。

把工作連起來的，是不同性情。有的人發起計畫，有的人使事情能夠完成；有人需要穩定團隊，有人在團隊之間移動才最能發揮；有人透過句子思考，有人透過一道光、一個物件，或腳掌壓向地面的重量思考。當差異能形成工作關係，又不必被迫說成同一套語言時，劇場便獲得特殊的生產力。

這些生命也使「志業等於全然犧牲」的說法顯得不足。持續維持劇團，可以是非凡的投入；離開組織、接商業工作、設下界線，或搬到另一座城市，也可能保存一個人的貢獻能力。重要的是，這種生活使什麼樣的長期專注成為可能，又付出了什麼代價。

從1980年代以來，資料呈現的是一個不斷重新協商實驗與延續之關係的場域。暫時性的群體，可能發現常設機構不願冒險的事；持續存在的機構，則可能保存、發展短期群體無力維繫的東西。兩者都無法完全取代對方。

因此，維持工作的勞動，應該被寫進美學史本身。詹慧玲付租金、設計者摸清一個房間能做什麼、製作人安排第一次來訪，或兩位學生固定空出星期三回嘉義教學，都不是重要創作旁邊的瑣事。正是這些決定，使特定的創作得以發生。

這個劇場場域持久的成就，比作品清單更大，也比抽象的集體精神更具體：它累積了一種能力，能把人、技藝、地方與公眾帶進真正有所作用的關係。每當房間再次打開，排練重新開始，或一位年輕工作者獲得足夠時間去發現自己能做什麼，這種能力都必須被重新實踐。

資料來源與本文的界限

本文綜合演職員及製作紀錄、劇團自述、同時代訪談與報導、學術及評論文章、補助成果資料與公開檔案。製作署名可以證明特定合作，不能證明私人親密。藝術家的回憶，是有其位置的證言；連接這些材料的解釋，則屬本文的綜合判讀。

選材以關係為主，不是百科式盤點。文章深入處理幾條養成路徑與工作安排，但仍有許多劇團、戲曲傳統、偶戲、舞蹈社群、商業舞台、無障礙實踐與地方歷史，值得另外書寫。較新作品的選擇用來說明問題，並非2026年劇場現況的完整普查。

公開資料往往較充分記錄存續下來、獲得補助、進入機構，或有人替它保存材料的人與團體。對非正式工作者、中止的計畫、所得、家庭支援，以及後來從敘事中消失的合作者，材料則不完整。本文的財務案例均標明歷史時間或假設性質，不應視為當下產業統計，也不宣稱另做過私人訪談或親身觀演。

以下註釋提供歷史敘述的來源。其中，鍾明德著作的出版社介紹，支持的是研究及出版背景；本文並不據此暗示已閱讀全書。

來源註釋

1. 表演工作坊，《暗戀桃花源》1986年原始製作紀錄，包括集體創作、演員與設計名單。↩
2. 國藝會現代戲劇資料平台，〈台灣當代戲劇的四個脈絡觀察〉。用於1980年代的歷史定位及空間發展。↩
3. 臺北市立美術館，《現代美術學報》所收〈冷戰臺灣與身體政治：蘭陵劇坊的初步實驗與開放〉。↩
4. 桐影電影，《蘭陵40：演員的實驗教室》影片介紹。↩
5. 賴柔蒨，〈林克華：他的設計技藝和底蘊，輝映濃厚的人本精神〉，《PAR表演藝術》，2025年4月15日。↩
6. 王健任，〈臺灣劇場40年，王嘉明與戴君芳眼中的變與不變〉，國藝會線上誌，2018年4月27日。↩
7. 國立臺北藝術大學，2022年《申生》節目冊，其中回顧姚一葦與戲劇教育、1991年製作的工坊條件。↩
8. 國立臺灣大學戲劇學系，系所沿革。↩
9. 國立臺灣大學戲劇學系，胡耀恆教授紀念資料，2024年2月17日。↩
10. 表演工作坊，關於表坊。↩
11. 表演工作坊，《那一夜，我們說相聲》1985年製作紀錄。↩
12. 國立臺灣藝術教育館，賴聲川人物及創作方法介紹，頁66–75。↩
13. 公視新聞，〈創辦屏風表演班，看李國修戲劇人生〉，2013年7月2日。↩
14. 魏海敏京劇藝術文教基金會，《慾望城國》相關創作記述，以及藝術年表。↩
15. 〈《慾望城國》十年〉，《PAR表演藝術》，1996年。↩
16. 汪明荃網站所刊當代傳奇劇場資料，團隊歷史及藝術家介紹，含林秀偉的製作、行政與編舞工作。↩
17. 王健任，〈臺灣劇場40年，王嘉明與戴君芳眼中的變與不變〉，國藝會線上誌，2018年4月27日。↩
18. 天下文化，《劉若瑀的三十六堂表演課》出版介紹，記載1984至1985年加州訓練。↩
19. 國家文化記憶庫，優人神鼓團體資料。↩
20. 國藝會，劉若瑀國家文藝獎專頁，含訓練與《聽海之心》設計合作的記述。↩
21. 陳正熙，〈浮浪貢的戲台人生：王榮裕〉，國藝會線上誌，2022年7月11日。↩
22. 金枝演社，官方網站及「金枝的阿母謝月霞」介紹。↩
23. 王榮裕，〈浮浪貢的青春大夢——台灣文化於金枝演社現代劇場裡的再現與傳承〉研習資料，國藝會補助成果檔案。↩

24. 台灣當代藝術資料庫，「小劇場運動」專題條目。↩

25. 書林出版，鍾明德《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》書目與內容介紹。本文據此說明研究背景，未把出版社介紹視為全書閱讀。↩

26. 吳思鋒，〈在城市之中，80年代後的劇場行動〉，《PAR表演藝術》。↩

27. 臺中國家歌劇院，鍾喬與差事劇團介紹。↩

28. 臺中國家歌劇院，《千年之遇》節目及製作資料，2023年。↩

29. 〈櫻井大造：將棄置在社會底層的聲音，帶到帳篷之中〉，《PAR表演藝術》。↩

30. 〈戲劇，一種表現生存慾望的手段〉，《PAR表演藝術》，記述《台灣Faust》的搭建及生活條件。↩

31. 石婉舜，清華大學圖書館「臨界點劇象錄」專題中的田啓元生平介紹。↩

32. 石婉舜，清華大學圖書館，臨界點劇象錄團體介紹。↩

33. 清華大學圖書館，臨界點劇象錄年表。↩

34. 石婉舜，清華大學圖書館，臨界點劇象錄團體介紹。↩

35. 李雅雯、吳映彤，清華大學圖書館，民樂街68號及臨界點空間記述。↩

36. 石婉舜，清華大學圖書館，臨界點身體訓練及「木馬腳」介紹，含溫吉興訓練筆記的說明。↩

37. 王威智，清華大學圖書館，《白水》與《水幽》作品介紹。↩

38. 石婉舜，清華大學圖書館「臨界點劇象錄」專題中的田啓元生平介紹。↩

39. 安原良，清華大學圖書館，田啓元身後的臨界點及空間延續記述。↩

40. 清華大學圖書館，「臨界點劇象錄」專題檔案與展覽。↩

41. 〈汪其楣談「人間孤兒」——我們都是主人，不是過客〉，《天下雜誌》，1987年原刊訪談。↩

42. 〈汪其楣：把自己「歸零」就能創造無限〉，《PAR表演藝術》，2014年。↩

43. 〈肆無忌憚，所以逢場作戲〉，《PAR表演藝術》，回顧1996年女節與後續發展。↩

44. 莎士比亞的妹妹們的劇團，劇團官方介紹。↩

45. 莎士比亞的妹妹們的劇團，《自己的房間》製作紀錄，1997年。↩

46. 李晏如，王嘉明與簡莉穎對談報導，Openbook閱讀誌，2019年11月26日。↩

47. 王嘉明，〈系（中）〉，《PAR表演藝術》，2015年。↩

48. 莎士比亞的妹妹們的劇團，《理查三世》製作及演職員紀錄，2015年。↩

49. 國藝會，「333香港大阪東京國際城市巡演計畫」成果檔案，2005年；另見莎妹《333神曲》製作資料。↩

50. 國藝會，創作社第24號作品演職員及團隊介紹。↩

51. 國藝會，王孟超國家文藝獎專頁，含創作社、周慧玲與設計合作資料。↩

52. 國藝會，紀蔚然國家文藝獎專頁及創作年表。↩

53. 國藝會，「案例分享重點摘要彙整」，其中李慧娜分享創作社及CS監製計畫。↩

54. 表演藝術團體資料，人力飛行劇團介紹。↩

55. 黑眼睛跨劇團，劇團介紹。↩

56. 國立中山大學，〈激發真實自我，劇場女神中山教學初體驗〉，2018年。↩

57. 綠光劇團，《人間條件三》演員及創作團隊資料，包括吳朋奉、羅北安等人的跨團演出經歷。↩

58. 國藝會，王孟超國家文藝獎專頁，含創作社、周慧玲與設計合作資料。↩

59. 〈山峸製作設計：整合設計、製作工作環節，健全幕後生態（上）〉，《PAR表演藝術》，2021年。↩

60. 綠光劇團，《人間條件》系列緣起。↩

61. 綠光劇團，羅北安談觀眾與《人間條件》的訪談資料。↩

62. 紙風車，兒童藝術工程里程碑。↩

63. 紙風車，368兒童藝術工程介紹。↩

64. 國藝會現代戲劇資料平台，〈台灣當代戲劇的四個脈絡觀察〉。用於1980年代的歷史定位及空間發展。↩

65. 魏君穎，〈牯嶺街小劇場：劇場的力量，要再強一點〉，《PAR表演藝術》。文中收入比例為2017年資料。↩

66. 臺北表演藝術中心，大事紀，2022年開幕紀錄。本文所列職稱對應該時點。↩

67. 〈九二年實驗劇展彙評〉，《PAR表演藝術》，1992年。↩

68. 陳茂康，〈戲劇表演工作者收入抽樣調查——過程說明與調查結果〉，《PAR表演藝術》，2017年7月。十人樣本，不代表全體演員。↩

69. 國家文化藝術基金會，關於國藝會。↩

70. 國藝會，演藝團隊年度支持相關說明，包括2018年移轉、2019年制度調整。↩

71. 陳明緯、林鑠齊，委託製作與補助制度座談，《PAR表演藝術》，2021年4月21日。↩

72. 新活水，〈藝創十年不如一朝疫變？專訪臺北市藝術創作者職業工會〉，2021年。↩

73. 《如此台南人：台南人劇團30年紀念冊》出版介紹與內容摘錄；國藝會台南人劇團資料。地方名稱不等於所有工作長期位於同一城市。↩

74. 國藝會，台南人劇團《Re/turn》製作成果。↩

75. 阮劇團，團體沿革常見問題，區分2003年倡議與2006年立案。↩

76. 阮劇團，〈自由太炙熱了，我只好黏上去——專訪阮劇團副藝術總監余品潔〉。↩

77. 阮劇團，《月台上》製作紀錄，包括2008年重演。↩

78. 阮劇團，〈自由太炙熱了，我只好黏上去——專訪阮劇團副藝術總監余品潔〉。↩

79. 國立傳統藝術中心，〈草草戲劇節在地生根路：讓孩子不論遠近都能共享藝術教育〉。↩

80. 冉而山劇場，關於冉而山。↩

81. Pulima，〈從泥巴和劇場中找到「成而為人」的通道〉，2017年。↩

82. 澳門城市藝穗節，《鄉愁的妮雅廬》節目介紹，2018年。↩

83. 趙靜瑜，〈保持隨時都可以離開的狀態：陳汗青自在悠遊兩地劇場〉，中央社文化＋，2021年7月17日。↩

84. 趙靜瑜，〈保持隨時都可以離開的狀態：陳汗青自在悠遊兩地劇場〉，中央社文化＋，2021年7月17日。↩

85. 臺北表演藝術中心，2024亞當計畫藝術家實驗室：臺北×曼谷。↩

86. MOT TIMES，郭文泰專訪上篇，2013年。↩

87. MOT TIMES，郭文泰專訪下篇，2013年。↩

88. 台新銀行文化藝術基金會，2011年「開房間」計畫作品資料。↩

89. 國藝會，2012年「開房間」計畫成果。↩

90. 〈小型策展、聲音、參與：21世紀以來台灣劇場的異質實踐〉，《PAR表演藝術》，2020年。↩

91. 典藏ARTouch，〈超親密小戲節：讓物件展現戲劇張力的微型藝術節〉，2018年。↩

92. 河床劇團，官方團體與作品介紹，含VR創作紀錄。↩

93. 兩廳院，2017 TIFA節目冊，其中《叛徒馬密可能的回憶錄》介紹與演職員資料。↩

94. 500輯，簡莉穎「做田野的人生學」訪談，2023年。↩

95. 〈她眼中的同志世界，舞台上的動人日常〉，《PAR表演藝術》，2017年。↩

96. 楊景翔演劇團，官方介紹；另見國藝會存檔之製作團隊介紹，核對2013年創團成員。↩

97. 吳岳霖，〈躍演VMTheatre Company × 五口創意有限公司〉，《PAR表演藝術》，記錄2024年的對談。↩

98. OPENTIX，躍演《勸世三姊妹》2023年演出及製作名單。頁首另加入後續2026年宣傳，本文使用頁內保留的2023年演出與團隊資料。↩