

關於周逸昌^{*}

撰文：石婉舜

周逸昌 (1948.10.26-2016.03.25)¹，在表演藝術領域扮演劇團團長、藝術總監、製作人、戲劇教育者與劇場藝術實驗室主持人等多重角色，逾三十年時間，縱橫現代劇場、傳統戲曲與南管音樂界，他製作的作品得過「台新藝術獎」此一國內表演藝術最高榮譽的肯定，也受到美國茱莉亞音樂學院（紐約）、日本紀尾井音樂廳（東京）、法國巴士底歌劇院（巴黎）等世界一流表演場館的邀請，帶團出國演出。然而卻因長居幕後、少於著述，今人對他的認識多流於片面。再從其一生來看，周逸昌對台灣民主化的推動與社會問題的關懷介入，更如他的摯友胡慧玲所言：

周逸昌的工作和交遊，跨界又跨世代。很神秘地，竟如《馬太福音》所言，左手不知右手做什麼。政治社運界，大多不知曉周逸昌在劇場的成就，表演藝術界，通常也不知曉周逸昌對政治社運的投入和貢獻。²

* 本文主要根據訪談紀錄參酌文獻寫成，訪談對象包括周逸昌生前的至親、好友、零場與江之翠劇場團員以及晚期學員等，謹此向所有受訪者再申謝忱，文責由筆者自負。訪談名單隨附於文末，文中不再就受訪者口述資料逐一加註出處。

¹ 周逸昌於一九九〇年代一度改名「周易昌」，數年後又改回原名。

² 摘自胡慧玲臉書二〇二〇年三月十五日貼文，寫於《周逸昌·造次》紀錄片試映會後。

周逸昌的生命經歷確實是不易被掌握的，正因此不易，更有詳加記錄之必要。周逸昌三十年的戲劇實踐，是擺脫傳統／現代二分的戲劇想像與限制、扎根本土創新美學的特殊案例。本文即從周逸昌生前留下的言論、他人側記、及其他相關文獻，結合筆者對其親友、故舊、歷屆團員、學員的訪談，其間或有參照筆者本人在一九八〇年代小劇場運動時代跟他直接互動往來的記憶，踏查其蹤，梳理出隱約的輪廓與脈絡。為文不求周全，但擇要呈現，提供作為認識基礎；無意蓋棺論定，唯力求客觀、有據，裨益未來對周逸昌及其志業的進一步研究與推廣。

那麼，就讓我們從一九八三年說起，因為那是周逸昌個人歷史與台灣大歷史大規模交會與發展的時刻。

1. 初心，一九八三

一九八三年，周逸昌從比利時帶著父親的骨殖返台，落葉歸根。父親在海外因感冒延誤治

療時機而猝逝，始料未及。帶來的傷慟，在他人生快走到盡頭時，仍在深層的催眠治療中被喚起，成為他潛意識裡怎樣也跨不過的檻。

一九八三這一年，周逸昌三十五歲。他在大學當完兵後去國八年，先在法國南岸蒙佩利爾大學（Université de Montpellier）附設的語言學校學習，後來如願前往當時電影青年心目中的聖地巴黎，先進入巴黎第三大學（Université Paris III）主修電影理論，後轉入法國歷史最悠久的一間私立電影學校——法蘭西自由電影學院（Conservatoire Libre du Cinéma Français，簡稱CICF），從那裡主修導演、副修剪接畢業。在他離開台灣前，台灣電影原本是武俠功夫片、愛國政宣片、還有瓊瑤電影的天下。此時此刻，甫從法國學成返台，他一心想拍出屬於台灣鄉土、台灣人的生命經驗，並且，如同法國新浪潮放迪於世的，他不只想要述說台灣的故事，還要用新的方式來述說。

同樣這一年，來家裡幫忙治喪的大學時代好友鄭南榕，正醞釀籌辦那本日後影響台灣社會甚鉅的政論週刊。也是在這一年，剛從大學畢業的艾茉莉（Fiorella Allio）³初來乍到台灣，第一週就在路上巧遇周逸昌，自此展開兩人深長的交誼。說起當年的周逸昌：

3
艾茉莉（Fiorella Allio），周逸昌摯友，第十九屆「臺法文化獎」受獎人。自一九八〇年代中期以台南地區民間信仰活動為研究田野，現為法國國家科學研究院亞洲研究所研究員。

他想的始終是藝術可以怎麼幫助台灣的民主化運動，不管是主題、故事、還是風格，他想做跟台灣有關的東西。他認為若有藝術，台灣民主化運動會更有 Edge、更有力量。在他的觀念裡，美學是要幫助政治目的，不是美學單獨存在，而是互動的。現在這類藝術很普遍，但是那時代這類人非常少。

從美感覺象的創造入手去推動台灣社會的改造，這是周逸昌深埋在一九八三年，或者更早之前的，所謂「初心」。

2. 我們有自己的地平線

周逸昌生於二二八事件隔年的台北。祖父原是基隆暖暖地區的漢醫，在周逸昌出生以前即舉家搬離，將家業遷往台北。雙親都是日治時期中學校畢業的知識份子：父親性情耿介，戰後進入基隆礦務局會計課服務，因屢屢拒絕長官的不當要求，一輩子基層公務員幹到退休，也因此益發沉默寡言；母親出身九份開礦的富戶人家，是聰慧幹練又靈活的婦人，祖父晚年潛心修道，經常要前往北投山上的一處洞穴靜坐修練，往往一去數週甚至達月，東門的漢藥店就交由母親代為掌理，依然經營得有聲有色。

周逸昌因為是長孫，功課又好，不用分擔家務，只需專心唸書。小學同班同學高成炎回憶，兩人童年時經常玩在一塊，後來唸臺大又同在登山社，情誼深厚。解嚴後上街頭抗爭，經常一人車上指揮、一人車下參與兩相遙望，互動雖少，卻彼此心照不宣。少年時代，周逸昌曾幾度央求父母讓他學樂器，好不容易等到一把長笛後，跟老師沒上幾回課就因學費昂貴而中斷。⁴ 青少年時代同其他男孩一樣，愛看武俠小說、李小龍電影。大學進入植物病蟲害學系，很快發現志不在此，經常到中文系、哲學系旁聽，尤其是哲學系，在那裡結識了各路英雄好漢。一位是鄭南榕，兩人後來成為莫逆之交，另一位是考古人類學系的簡某，周逸昌經常跟他、再拉上弟弟，一夥人四處考察宮廟神壇，錄音採集，討論扶乩是真是假。最早參與的大學社團是登山社，後來創辦愛樂社、視聽社電影組，舉辦第一屆的校園音樂祭……，是學弟妹口中的傳奇人物。只是，周逸昌在日後卻得用很曲折的方式，向藝術界證明自己。

周逸昌勤學好讀，幾乎親友、團員都提到他常因閱讀而廢寢忘食。根據艾茉莉描述，周逸昌每每同時閱讀三、五本書，尤其喜歡法文理論書籍，「他讀理論比較像法國人，會解出很多概念、感覺和分析，再跟自己培養的概念和感覺連結起來，然後產生一些別人沒有做過、沒有想到的新想法，他對這個很感興趣。」而他越到晚年越重視學習方法，在自己，是加速閱讀吸收，

4 詳參廖于濤《江之翠劇場〈朱文走鬼〉演藝之研究》（臺北市：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2011），頁21。

在團員，是協助他們破除個人在學習上的習性、盲點、甚或心理障礙，務使學習收效。

□

周家來到歐陸的時機算早，周逸昌本人是三姊弟中最後出來的，迎接他的是海外台灣同鄉會組織崛起的年代。姊姊、姊夫在布魯塞爾經營餐館，姊夫另一個身份是比利時台灣同鄉會的會長，餐廳就是同鄉集會場地。周逸昌偶爾到布魯塞爾探望，有時碰到同鄉集會，也自然參與。有一回流亡中的彭明敏低調現身，活動結束後還跟周逸昌「關室密談」。旁人好奇談什麼，其實也就是流亡者渴望從周逸昌身上獲知關於兒子（周的建中同學）的任何隻字片語。

一九八〇年代的周逸昌是台灣獨立運動的支持者，這樣的政治立場是如何形成的？是像一些同世代不滿黨國體制的青年知識份子，往往在留學海外、眼界大開後萌生的嗎？弟弟周逸銘說是更早，「應該從小就有」。他提起母親年輕時目睹過基隆二二八鐵線穿人、推入海中的慘劇，還有父親公務員生涯憋屈的點點滴滴，兄長的反對思想應該是從小在生活中累積形成。及至留法期間，密特朗時代的後學運風氣感染周逸昌，而越演越烈的科西嘉獨立運動，也時時激動他。艾茉莉對初識不久後的一次談話記憶猶深：

他把我帶到木柵山上的指南宮，也不進去，而是四處確認沒有人之後，跟我說：「國民黨最怕的是主張台灣獨立的人，國民黨要統一台灣跟中國，另外一邊是要讓台灣獨立。」我聽到這個快昏倒了，真的?!我真的嚇一跳，我是沒想到台灣也有這種情況，就像法國的科西嘉島一樣，而且台灣人不怕說出來。「共產黨、國民黨都是他們的問題，我們有自己的地平線、自己的視野、我們要處理我們自己的問題。」他就是這樣子講。

就目前有限的所知，周逸昌在一九八〇年代曾積極奔走，輾轉與國際組織取得聯繫，以保外就醫的人道理由，成功救援出數名政治犯。

「我們有自己的地平線！」不只政治立場如此，日後獻身劇場藝術的周逸昌，在追求藝術理想實踐時，也懷抱相同的信念與堅持。

3. 劇場是個實驗室

若要從空間層面上去找尋一九八〇年代的精神意含，除了首都台北的街頭，大概就是「小

劇場」這個社會邊陲空間了。

原本與戲劇活動共榮的台灣近代戲院，自一九六〇年代後期起走向全面性沒落，公部門在各縣市興建的文化中心，陸續於一九八〇年後興建啟用，成為各地提供表演活動所需舞台與設備的主要場所。新建的文化中心場館其實與近代戲院、各級學校禮堂一脈相承，其表演空間幾乎都是制式的，既規範了表演區（鏡框舞台）與觀眾席的相對位置，也規範了觀賞與理解的單一視角，屬於一種伴隨西方近代王權與中產階級興起而生的空間形式。一九八〇年代，既是思想解放的年代，也是空間解嚴的時代。「雲門實驗劇場」在一九七九年率先設立，接著一九八四年到一九八五年間，新象小劇場、蘭陵小劇場、皇冠小劇場陸續落成啟用。這幾處表演場地多為允許創作者自由配置觀／演區位的黑盒子劇場（Black Box Theatre）。⁵以它們為首，一直持續到一九九〇年代，在台北的地下室、老舊市區的公寓裡、甚至茶樓酒館的一室一隅，皆如雨後春筍地出現了各式空間不大的新型表演場地。

當台灣社會逐漸加溫、沸騰宛如一口熱灶，街頭成了官、民對峙的主戰場，「小劇場」則有如一座座文化實驗室，讓對生存抱持訴說渴望、對文藝懷抱熱情的青年男女，於這個歷史際遇的當下，在新空間裡嘗試以「傳統戲曲」與「話劇」以外的、新的劇場語言及新的肢體語彙

5 詳參紀惠容〈鑼聲才敲響，粉墨已褪色〉《時報新聞週刊》第12期（1987年3月17-23日），頁68。

去表達訴說。時代精神在此間萌生，所有探討都被允許，一切不無可能。

周逸昌第一次受邀踏入的是成立將近兩年的皇冠小劇場。當時皇冠的創辦人平珩，委託蘭陵劇坊的黃承晃進行一個演出製作，於是有了「當代臺北劇場實驗室」（以下簡稱「當代台北」）。跟電影人周逸昌一起受邀的有馬汀尼（演員）、張照堂（攝影）、鍾明德（戲劇學者）、黃建業（戲劇／電影）、劉志華（劇場技術）等人，多是在藝文界正聲名鵲起、或已有一定聲望的藝壇俊彥。他們在一九八六年十一月聚集，捨棄原有的導演、編劇、舞台設計等劇場專業分工，強調劇場民主與整體藝術概念，自稱「工作群」，帶領招募來的學員發展劇場新作，後來在公演時定名為《尋找——》。⁶

在《尋》劇的集體創作過程中，周逸昌曾熱情地對創作提出看法，希望將招募進來的團員分成原住民、雛妓、勞工、農民四組，去調查台灣社會現況，再回來做出與之相映的劇場作品，但他的構想未被接受。⁷最後劇團以第一部分個人小品、第二部分「軍訓」和「男女遊戲」兩段表演，對外公開集體創作成果。在這個劇場初體驗中，周逸昌在分工上負責「裝置」，雖不主導「結構」、「動作」的發展，但是整個從排練到演出過程未曾缺席，他總是安靜地在場邊觀察。按鍾明德的記載，演出結束後工作群就「各歸其位」了。然而在那之後，有些團員不想

⁶ 詳參鍾明德《台灣小劇場運動史》（臺北市：書林，1990）附錄一「當代台北人劇場與宣言」。

⁷ 詳參莊珮瑤〈當劇場遇到社會運動——側寫周逸昌和零場劇團〉，《台灣評論》（一九九三年五月）頁96-101，亦收錄於本書上卷「側寫」單元。

解散、仍希望繼續，工作群中也就周逸昌一人留下，跟這些團員一起在「當代台北」建立起的實驗基調上，繼續探索下去。

4. 零場 121.25

周逸昌是在人生剛步入第四十年頭的一九八七年十一月，創辦了「零場 121.25 實驗劇團」（以下簡稱「零場」）。關於命名，「零」代表無限可能，「場」是場域，「121.25」是台北的經緯度，有「在地」的意含。一起創團的是「當代台北」時期的學員曹育維、吳欣霏、陳梅毛、李前泉等人，後來又陸續從各方招攬有志青年，成員身份為學生與社會人士大約各半。

劇場素人周逸昌從當代台北的經驗中深受啟發，原來小劇場界彷彿化外之地，尚無國家機器的收編與建制，充滿野生的活力與各種可能。這讓他興致勃勃，自創團之初，他即主張戲劇不能在美學上一味遵循西方潮流，必須重新探索本土，找出「屬於中國人的演員訓練方法，以及中國戲劇的表演形式」才行，另外在政治上，則要能反映此時此地的結構性問題⁸。

8 ——
詳參〈劇場活動企圖更上層樓？兩個新劇團方向頗清晰！〉，《民生報》1988年2月1日第9版，以及〈「零場」劇團招兵買馬〉，《中國時報》1989年7月5日第21版。

零場時代的演員訓練，在肢體訓練方面，除了沿用原已接觸到的葛氏演員訓練法⁹，同時，周逸昌引入自己頗有心得的武術，也積極為團員安排接觸本土表演文化遺產的機會，如陣頭、道教儀式劇、歌仔戲、北管、布袋戲等。另外，也舉辦不定期的讀書會，內容包括：二十世紀重要的導演論如史氏、葛氏的著述、文化人類學的經典之作如《新世界之旅》、從田野取得的陣頭小戲腳本、以及新出土的台灣歷史、文學資料與相關研究等。「零場」劇團以周逸昌位於台北市東南郊的公寓為活動基地，形成一個相當輕鬆自在、又自由民主的共學氛圍，時而幾台SOCC小綿羊結群縱橫各個小劇場、影廬、太陽系MTV，時而呼嘯於南台灣、甚至離島的田野。

至於電影夢呢？日後當有人問起為什麼放棄？周逸昌大多解釋當時中影以外的電影圈，普遍存在散漫、不專業甚至腐敗，總之是自己先沒能趕上中影改革的列車，後又不適應台灣當時的電影環境所致。最後兩年跟著周老師走訪小林村的林蔚圻則多問出一種解釋：想拍的電影有人拍出來了，也比較沒有遺憾。那是什麼人什麼片呢？蔚圻追問。「老師說，是像侯孝賢《風櫃來的人》那樣的片子。」

返台後四、五年浸泡於電影圈中，一邊參與電影《沙啞娜拉·再見》、《在室女》等的攝製，一邊籌備自己的電影：從楊逵、七等生的小說取材，數度拜訪作家，及至拍片計畫「時代之風」

⁹ 「葛氏」即葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski, 1933-1999)。波蘭劇場導演，1960年代發展出「貧窮劇場」理論與創作方法，影響二十世紀後半葉的西方劇場。在那之後，葛氏不再從事劇場編導創作，轉向個人內在有機過程的啟迪探討，包含「類劇場」、「溯源劇場」、「客觀戲劇」等活動在內。1980年代台灣對葛氏的接受係以葛氏後期階段發展出來的觀念與訓練方法為主，主要的傳播者為陳偉誠（人子劇團）、劉靜敏（優劇場）與學者鍾明德。詳張佳棻〈人子劇團：孤獨的表演者〉《戲劇學刊》9·頁21-38。

通過新聞局電影輔導金、彷彿萬事俱備之際，艾茉莉卻發現周逸昌漸漸不再向她抱怨拍片的事，反而經常跟「搞劇場的」新朋友們碰面。「你的電影呢？」艾茉莉問。周向她解釋，電影創作的規模大，一部電影籌備的時間要很長，需要很多條件到位，而劇場製作的規模相對小，不像電影那麼耗時、耗力、也耗資財。「更重要的是，他告訴我，劇場是一群人可以長期在一起討論與累積的地方，不是像電影工作那樣，人員隨片聚散，而這是他要的工作方式。」艾茉莉強調。也許，這才是周離開電影工作的關鍵原因。

那是一九八九年，周逸昌四十二歲，他做出轉換人生跑道的重大決定。¹⁰

5. 沸騰一九八九

持續三十八年五十六天的《臺灣省戒嚴令》在一九八七年七月十五日解除，翌年一月十三日蔣經國逝世後，時代巨輪加速滾動起來：二月蘭嶼反核廢遊行，三月國會全面改選大遊行、農運從三月反美示威到五月爆發美麗島事件以來最嚴重的五二〇警民流血衝突、八月有原住民

¹⁰ 這個時間點是根據以下這則報導推測得知：〈兩部輔導金影片趕搭最後列車〉，《聯合報》1989年12月24日第29版。

首次上街的「還我土地運動」大遊行、有突破海外黑名單限制返台的陳翠玉女士的送葬遊行、十一月勞工為「二法一案」上街，另有黃華發起、鄭南榕支持參與的「新國家運動環島行軍」，十二月客家族群「還我客家話大遊行」¹¹……。到了一九八九這一年，台灣社會面對解嚴後第一次中央民意代表與地方首長與民代三合一選舉，一共要選出三百多人，這是一次空前的選舉，社會力更是大爆炸。

周逸昌將表演概念帶進抗爭遊行，始自蘭嶼反核廢遊行（一九八八年二月二十二日）。他在赴蘭嶼前先調查了解達悟族文化，同時也思忖著，如果抗爭活動帶點表演元素，更能吸引媒體前來拍攝。他想起在歐陸看過的「麵包傀儡劇場」演出¹²，於是找畢安生¹³先行繪製了黑白傀儡，備妥竹竿等器具，然後帶著團員陳梅毛提早一週去到部落參與達悟族人的抗爭討論。最後，達悟族人把敵人（台電、核能廢料）放到他們習慣看世界的方式裡，成為Anito——那個他們最怕的靈魂。整起抗爭以達悟人為主體，遊行過程富有儀式性／劇場性，成功對社會大眾建立起「驅逐蘭嶼惡靈」的鮮明意象。¹⁴此次行動也有劇人王墨林的參與，他們共同開啟一九八〇年代劇場工作者參與社會運動的先河，也是台灣街頭抗議遊行場合，

¹¹ 詳參張富忠、邱萬興編著《綠色年代：台灣民主運動25年》【下冊】1988-2000》（臺北市：財團法人綠色旅行文教基金會，2005）。

¹² 麵包傀儡劇場（Bread and Puppet Theater）由彼得·舒曼在一九六二年於紐約創立，關注當代戰爭、人權、資本主義與生態議題，劇團特色為採用大型傀儡於戶外進行馬戲團式的表演，自一九六八年首度赴法國演出後，逾十年時間，每年在歐陸進行季節性巡演。

¹³ 畢安生（Jacques Picoux, 1948.11.9-2016.10.16），出生於法國，長期在台灣教授法語與法國文學，曾任教於臺灣大學外文系，是台灣法文教育的先驅。他也是一名從事拼貼畫創作的畫家，同時曾參與台灣新浪潮電影的製作，並為侯孝賢、蔡明亮、楊德昌、王家衛、張藝謀等人的電影擔任法文翻譯，將華語電影推廣到歐洲。以上參考維基百科 <https://zh.wikipedia.org/wiki/畢安生>（擷取日期2021年3月8日）。

首度出現大傀儡。

街頭很快成為小劇場成員從表達個人公民立場，到跨團交流、彼此協商合作的所在。自一九八九年三月十二日的「搶救森林大遊行」，周逸昌成功串連零場與環墟、河左岸、臨界點劇象錄共四個小劇場團體共同參與，在遊行路線各定點演出短劇，強化遊行訴求¹⁵。接下來「無殼蝸牛萬人夜宿忠孝東路」接力演出（一九八九年八月）¹⁶、「野百合學運」時以大傀儡演出聲援（一九九〇年三月）¹⁷……幕後都有周逸昌穿針引線、協調組織各團的梭巡身影。

□

一九八九年，為了支持農運也聲援受到司法重判的農運人士，社運界發起五二〇一週年紀念遊行，藝術界則有陳來興油畫、吳瑪俐裝置藝術與二十四位攝影工作者提供作品的「520 藝術實踐聯展」，以及劇場界由零場與環墟兩個劇團聯合製作的《武·貳·凌》戲劇演出響應¹⁸。

三月初的時候，為了把握上場磨練的機會，周逸昌讓零場先以支援演員的合

¹⁴ 本處有關周逸昌參與一九八八年二月蘭嶼反核廢運動的過程描述，主要參考陳梅毛與艾茉莉口述。艾茉莉記憶猶深的是，周逸昌從蘭嶼回來後向她提起此行印象最深刻的是當地人怎麼意識到問題，又是怎麼把問題做出屬於他們自己文化、宗教信仰的反應，並未強調自己的參與或貢獻。周逸昌本人是在二十一年後的一次訪談中被意外問及此事，這才披露了抗爭遊行的籌備與過程細節。詳參本書上卷「語錄·文存」單元，張佳蓉〈自由叛逆的精神，勇於探索實踐的風範——專訪周逸昌先生〉專文。

¹⁵ 詳參〈搶救森林 上街頭做戲／四劇團投入遊行更有可觀〉《聯合報》1989年3月10日第14版、〈搶救森林 綠色巨人族／小劇場舞動肢體干戈〉《聯合報》1989年3月13日第12版。

¹⁶ 詳參李美惠〈蝸蝸樂 精彩節目出爐〉《聯合晚報》1989年8月4日第4版。

¹⁷ 詳參張必瑜〈四具傀儡今登場／劇團紛紛投入支援學生〉《聯合報》1990年3月19日第4版。

¹⁸ 詳參李玉玲〈520藝術關懷社會 借新北投車站開展義賣／有否營利北區工程處將「深入了解」〉《聯合晚報》1989年3月18日第8版。

作演出方式，參與了皇冠藝術節一檔來自香港的前衛、跨界作品《重：重，力／史》。在總共兩場演出中，卻先後發生了觀眾介入與演員自主即興的事件，使得演後仍有餘波在香港盪漾，但是台灣這廂卻無暇沉澱回顧。¹⁹因為周逸昌和零場要立即投入「搶救森林大遊行」的籌備，而遊行之後，為了《武》劇，劇團還有一趟台南行。

四月七日，摯友鄭南榕自焚的那一天，周逸昌正帶著零場團員在台南的西港鄉學習跳車鼓，傍晚結束戶外練習回到借宿的農家，一進客廳打開電視直接躍入眼簾的，竟是火舌竄出那間他去過無數次的雜誌社陽台的景象……，他呆立良久無法移動也無法言語。

我們無從知道周逸昌受到的衝擊。只知道，多數零場團員在此時才第一次聽聞鄭南榕的名字，有人開始從媒體的兩極化報導中產生自己追求真相的強烈動機；也在這個事件之後，周逸昌才一改過往對團員避談政治的作風，而開始願意對團員說出自己的認同與信念。

19 有關《重：重，力／史》台北公演始末，龔志成編《盒子經》對香港主創者方面的回應有相當完整的收錄。周逸昌在接受張佳茶訪問時（二〇一〇年）對此事記憶猶新。本書規劃專訪，詳石婉舜採訪〈兩個最Exciting城市的劇場融合實驗——專訪韓偉康、龔志成談一九八九年《重：重，力／史II》演出〉，收於上卷「相遇」單元。

《武》劇公演地點選在耕莘文教院大禮堂，採取多舞台的形式，沒有觀眾席。主戲從禮堂講台的主舞台開始，以丑角辦案的公案劇諧擬五二〇審判，嘲弄司法不公，隨著劇情推進，把當時零場團員學習過的種種傳統演藝與庶民娛樂形式都派上用場。表演空間流轉於主舞台及其前方兩側的活動鷹架與空地，觀眾可以自由遊走於劇場中，選擇觀看的角度。當換上鎮暴警察服裝的演員，手持警棍與盾牌開始鎮壓「民眾」，由民眾演員所佔據的鷹架頓時化為「民主戰車」與警衝撞，觀眾彷彿置身街頭運動現場，近距離以身體直接感受國家暴力。接近尾聲時，場中一處燈亮，一位演員從棺木中緩緩坐起，緩緩朗讀一封信件，觀眾很快從中明白那是四天剛才追隨鄭南榕腳步殉道而去的詹益樺²⁰，在他生前寫給人在獄中的蔡有全——他的啟蒙者——表達感謝與鼓舞之意的信件。最後，飾演護靈志工的演員手捧燭光緩緩將棺木朝出口推去，觀眾隨著表演移動，彷彿送葬隊伍般，共同迎向出口亮光前的拒馬與鎮暴警察。

演出一共三場，吸引許多平常不進劇場的社運人士參與，到了最後一場，觀眾竟把整個耕莘文教院擠得水泄不通了。當晚演出到最後，現場情緒被成功帶起，其中一位觀眾甚至被喚醒街頭記憶而追打起飾演鎮暴警察的演員……。

²⁰ 詹益樺 (1957.2.22-1989.5.19) 為民主進步黨基層黨工，台灣建國運動志士。他在鄭南榕出殯當日，遊行隊伍前進到總統府前時，以預藏的汽油引火自焚殉道。另外蔡有全是美麗島事件受刑人，解嚴後隔月因公開主張臺灣獨立遭判刑十一年。詹益樺在蔡有全被收押、二度入獄後，寫信向蔡有全表達對他的欽慕，向他吐露心聲，談工作計畫，感謝蔡有全給他精神上的鼓勵。以上參考維基百科：<https://zh.wikipedia.org/wiki/詹益樺>（擷取日期2021年3月8日）。

這是周逸昌第一齣劇場製作，「其實是總導演。」與李永萍（環墟）共同擔任導演的陳梅毛這麼說。十幾二十年後，當周逸昌向團員回顧起此生參與過的劇場演出中，現場能量最高的兩個作品：一個是日本白虎社來台演出那次，能量來自演員，一個則是《武·貳·凌》，能量來自觀眾。他特別以《武》劇為例教導，他認為這個作品本身存在種種問題，但現場觀眾反應卻非常好，那是當時社會情境所致。他提醒團員要能辨演出臨場能量的來源，尤其是演員，不能誤以為觀眾的所有反饋都來自於自己。

□

這一年除了國內情勢緊張，六月，中國爆發天安門事件，攸關此後國家的前途定位，更為年底選情再一次增溫，有識之士大多預感到這次選舉將是台灣社會走向大破大立的一個關鍵。同月，由呂秀蓮、蕭新煌等多位社會公正人士發起成立「淨化選舉聯盟」，推動淨化選風運動。周逸昌再一次串連幾個小劇場團體與個人，試圖組織全國性的劇場工作隊，投入「淨化選舉」全民教育工作。不過，過程並不順利，最後只能放棄。周逸昌向媒體表示，「與政治人物合作很難獲得平等的地位及主動性」、「缺乏自主性是最大的悲哀」。儘管如此，仍有不少小劇場

21 此「經過參考〈選戰白熱化 大家變「戲法」！／劇場人士投身前線 首開以「劇」輔選先例〉《民生報》1989年8月20日第10版、張必瑜〈藝術 為政治辦嘉年華會！／選舉突破文宣窠臼 表演藝術登上檯面 劇場舞蹈民俗陣頭 年底紛紛投入選戰〉《聯合報》1989年9月21日第28版、張必瑜〈表演政見的時代來臨了，但是……／劇場 不是政治傀儡！〉《聯合報》1989年10月16日第21版。

團體投入助選，讓年底選戰熱鬧非凡。²¹

十月下旬，「葉菊蘭劇場工作隊」成軍。除了零場舉團投入之外，還有來自優、環墟、河左岸、反JCO等劇團的團員以個人身份參與。編導創意部分則邀來甚受矚目的劇場新生代陳明才²²負責統籌。他們在選舉造勢場合穿插演出「林蕃薯的故事」系列，融合模仿、諷刺、面具與民俗歌舞等形式，宣揚共同理念。其中尤以《勇敢的母親》呼應「陪我打一場母親的聖戰」競選主軸，讓人印象深刻。

選戰結束後，周逸昌婉謝立委當選人葉菊蘭延續劇場工作隊的邀約。他跟工作隊的夥伴始終對外強調：劇場人不可能一直為某位候選人演出，他們是為了政治理念而結合，並非專為某個政治人物服務。²³

翌年一月新科立委宣誓就職，台灣社會共同迎向二月政爭、三月野百合學運、五月「反軍人干政」、及至六月底，總統李登輝履行對學運的承諾召開國是會議，與在野黨領袖達成總統、省長直接民選的共識，新時代曙光乍現。

²² 陳明才，劇場導演、演員、畫家。一九六一年生於台中。國立藝術學院戲劇系畢業。曾為表演工作坊編導《開放配偶，非常開放》（1986）、為優劇場執導《七彩溪水落地掃》（1989），周逸昌籌組葉菊蘭劇場工作隊時，邀請他擔任導演。長期關心本土社會文化議題。九二一大地震後投入災後重建工作，二〇〇三年於都蘭灣海邊投海自盡，遺書聲援都蘭鼻傳統領域守護運動。在他死後，友人整理其遺稿出版《奇怪的溫度》（臺北市：聯合文學，2005年）。他的演員身影可在電影短片《猜手槍》（導演：林靖傑，1998）、《七月天》（導演：魏德聖，1999）。

²³ 詳參張必瑜〈經過政治、社會運動的洗禮之後／造勢成功？劇場身退！／思考方式理想目標不易認同 劇界人士紛紛走回藝術之路〉《聯合報》1989年12月10日第17版。

6. 河之濱江之翠

一九八九年對整個台灣社會來說都是激動不安的一年，而對當時小劇場圈來說，也是自新劇場胎動以來屆滿第一個十年的回顧、檢討年。經過這一年，周逸昌顯然已以劇場人自居，不僅做出放棄電影的個人重大決定，對於大環境的戲劇走向以及零場未來的道路，他的看法亦已愈形篤定：

我們是一群熱愛戲劇表演藝術的劇場工作者，我們不相信台灣文化不可救藥，為了耕耘出特屬於這片土地的文化花朵，我們不計個人名利，將時間與精力全部投注在台灣戲劇發展的工作上，希望台灣在經濟高度發展之餘，也能有足以自傲的當代台灣文化。

由於我們追求高品質的演出——這並非好高騖遠，而是嚴肅地面對提升文化品質的使命——所以我們不可能頻繁地生產新戲，藉收取門票盈利；同時，在劇團本身的發展上，我們需要接受不同種類、性質的專業訓練，必須負擔師資、場地及器材等費用。

（〈募款企劃書〉，一九九〇年夏） 24

小劇場發展至今已有了十幾年的歷史，從事劇場工作者漸了解，一味遵循西方理論，無法傳達我們真正的感情，也不能建立我們戲劇藝術的特殊風格，充其量僅為西方戲劇的延伸和模仿。所以，近年來劇場界重新自本土文化吸收營養或從本土戲劇再出發的認知越來越強烈，並陸續進行了一些與本土藝術

24——這份零場12.25的〈募款企劃書〉（國立清華大學圖書館典藏）原無封面、標題與時間，但根據內容可以判斷其性質與提出時間。

有關的活動。〔略〕

由於以上實踐經驗的檢討，我們認為斷斷續續抽離時空的學習，並不能體驗傳統戲曲的精髓及精神。長期密集的學習與接觸，才能從傳統戲曲中擷取表演的基本要素，作為發展本土藝術的種子。

（〈民間小戲研習營計畫書〉，一九九一年一月） 25

周逸昌的政治狂熱已消退，對劇場的想法越來越成熟，在他來說，讓台灣「能有足以自傲的當代台灣文化」從來不是虛詞。兩、三年的劇場實踐下來，他認知到必須從傳統戲曲中「長期密集的學習與接觸」，才可能有所成就。機會終於在一九九二年到來。時任台北縣縣長的尤清希望在文化上也有所建樹，留意到台北小劇場的風潮，原本希望從台北市找個知名團隊進駐，帶動文化風氣，沒想到竟然沒有一個團體願意遷來。此時，吳欣霏因協助勞工劇團培訓演員而輾轉獲悉消息，周逸昌及時向縣府投件。而當他們在距淡水河畔不遠的江翠里找到適合地點與場所後，便把「出借」在外演出的吳朋奉找回來，以新團名插旗招募團員。

一九九三年元旦，「江之翠社區實驗劇場」²⁶對外公告成立。「河之濱、江之翠，很有《詩經》的意境，很美不是？」周逸昌如此告訴在街上巧遇的零場故人。

落腳江翠，有了自己的排練場與辦公室，課程與學習更為穩定了，劇團開始有點模樣地運作起來。沒有學院也沒有傳統戲曲背景的周逸昌，同時也沒有他們的包袱。在他的規劃下，第

²⁵ 這份〈民間小戲研習營計畫書〉（國立清華大學圖書館典藏）的封面除了註明計畫名稱，還標示「提出單位：零場」；「實驗劇團」以及「台美文化交流基金會協辦」字樣，根據內容推測該計畫提出時間為一九九一年一月。

²⁶ 關於團名，創團之初命名為「江之翠社區實驗劇場」，一九九五年更名「江之翠實驗劇場」，二〇〇二年再次更名「江之翠劇場」，並就此定名。

一年最先開辦的是「現代戲劇班」，接著是「南管研習班」，翌年增加「歌仔戲研習營」，同時，江之翠也延續零場時代對民俗陣頭、祭儀、武術的調查與學習，學員在結業後願意留下來繼續參與、學習的，就成為團員。從江之翠創團伊始，周逸昌自己也穩定地帶領「現代戲劇訓練」基礎課程，並且不斷引進他認為契合劇團需要的其他身體訓練方法，既訓練學員，也持續充實自我。

周逸昌最早接觸南管音樂是在巴黎，親身見證一九八二年蔡小月與台南南聲社在巴黎的傳奇演出，對南管音樂印象深刻。²⁷後來零場時代在台南西港的陣頭學習，亦多屬南管音樂系統。一九九二年間，基於對南管戲實際演出的好奇與學習熱誠——當時南管戲的職業演出在台灣消失已逾半世紀²⁸，便與吳欣霏兩人前往戲曲原生地泉州調查，吳並滯留當地向潘愛治學習。同年間，吳欣霏亦得機緣向蔡小月拜師。隔年劇團成立，所有戲曲劇種中兩人對南管戲最有心得，遂在「現代戲劇班」之後，優先開辦「南管研習班」，從泉州、台南兩地敦聘師資。

初期劇團在正規培訓課程之外，投入最多、也最快立竿見影的便是從西港雙張廊與砂凹仔學來的鼓花陣（大鼓花）。江之翠成立最初幾年，很快便以南管歌樂與鼓花陣表演參與各處宮廟遶境、地方藝文活動、甚至選舉造勢場合，也因為有這些活動參與，劇團漸有外快收入，並

²⁷ 周逸昌經常向人轉述該次演出傳奇，詳參本書上卷「致來者」單元，周逸昌主講〈邂逅「江之翠劇場——梨園戲的傳統與現代」〉。

²⁸ 南管戲是清代文獻所載最早流行於台灣的戲曲劇種，康熙年間已見記載，俗稱「七子戲」，屬於泉州、閩南地區盛行的梨園戲的一脈。嘉慶年間北管戲傳入，後來居上，日治中期已不見南管戲職業班社。戰後南管戲僅存在子弟館閣活動中，目前我國的南管戲保存人吳素霞即為館閣背景，因一九六〇年代參與南管戲特訓班的機緣，向碩果僅存的老藝師徐祥傳承多齣劇目。詳參林鶴宜《台灣戲劇史（增修版）》（臺北市：臺大出版中心，2015），頁241-244。

且在大家的共識下，這些外快收入成為公基金，得以攢存第一次集體赴泉州學習的旅費。

7. 新美學誕生

江之翠創團時，劇團負責人（團長）由吳欣霏擔任、周逸昌擔任藝術總監，兩人都負責一些演員訓練課程。吳欣霏是華岡藝校京劇科班出身，涉足小劇場之前擔任過楊麗花歌仔戲班的助教。當代台北的經驗給予她啟蒙陶冶，周逸昌關懷弱勢、重視表演藝術遺產的性格與志趣都與她十分契合。從當代台北而零場，吳欣霏跟周逸昌之間有師生之誼、同志之情，到了江之翠創立後，不管團務還是創作上都是難以切割的夥伴關係。

劇團首度對外公演是一九九四年三月十二至十三日參與淡水文藝季的演出，地點在淡水鎮公所後停車場。第一天先做「鼓花陣表演」，第二天演出分作上下半場：上半場演奏四首南管曲目，下半場演出短劇《三人枕頭》²⁹。必須指出的是，這次南管曲目中的【共君斷約】與【孤栖悶】，已有結合身段作工與南管演奏的新嘗試，開風氣之先，啟動對「新南管劇場」的摸索。

²⁹ 這齣《三人枕頭》由周逸昌擔任藝術顧問、陳德利編劇、團員吳欣霏、李月蘭、溫明儀、魏美慧共同發展而成。值得一提的是本劇服裝設計由「小劇場鬼才」田啟元負責，根據周、吳的說法，田啟元未曾幫臨界點劇象錄以外的團體做過服裝設計。

延續這個方向，一年後推出《南管遊賞》，這個作品可說是周、吳兩人自零場一路行來，多方向本土演藝探求資源下，正式向台灣社會提交的第一份成績單，成果一鳴驚人。吳欣霏回顧當年的創作狀況：

訓練團員以外的時間，我跟周逸昌兩人經常獨自工作。我們都喜歡台灣南管音樂的風格，想說為它加入身段是最容易的。我喜歡動身體，經常我試做一段身段給他看，他評論這裡好或不好，我又做一段給他看，可以有怎樣的音樂或其他元素配合，當然，意見不合吵架的情況也是有的。

《南管遊賞》的身段從現在看，還很粗，關鍵是葉錦添的服裝設計，當時他還沒那麼有名，我是透過當時廣告圈朋友的關係認識。我帶他去看江加走的布袋戲偶刺激靈感，他的衣服一出來，就為演員塑形了。宣傳我們就找阿祥（劉振祥）來幫忙，我帶他去林家花園拍攝宣傳照，那組照片很有意境，宣傳效果很好。後來也請阿川（黃明川）幫我們拍宣傳短片，他們都沒拿什麼錢，那個年代大家就是彼此幫忙。

有別於傳統館閣成員男穿長袍、女著旗袍的「坐唱」形制，《南管遊賞》引進現代劇場概念，在全場十首南管樂選曲中，以梨園戲身段和舞蹈搭配部分選曲。尤為醒目的是，其中【夫為功名】為單人唱作表演，主演者（吳欣霏）身著脫胎自唐代服飾的寬袍大袖，頂著戲偶般的化妝造型，以放慢了的梨園戲身段既唱又舞；【孤栖悶】為單人唱作（吳欣霏），主演者戴上面具飾演五娘，抒發獨守空閨的思念之情，面具則凸顯了角色在舞台上的視覺張力；【梅花操】為

單人表演，擅長石雕與氣功的林景松從音樂取得靈感，自行設計面具，發展融合南管與氣動的舞蹈。³⁰

江之翠在這次演出中確立了劇團的重要特色：在台灣南管陽剛、強調頓挫的風格基調上，配合以速度減緩的梨園戲身段，展現嶄新的南管樂舞風格；另外結合南管與面具、氣動功的表演，在燈光設計的渲染下，呈現儀式性氛圍，均為立基古典之上的前衛性嘗試。江之翠一鳴驚人，不只驚動傳統音樂界，吸引媒體、學界的注意，據說還讓當時正為轉型苦惱的「漢唐樂府」主持人陳美娥一見傾心。根據吳欣霏所述，演完沒幾天，陳美娥即邀請周逸昌到漢唐擔任藝術總監，希望把團員也帶過去。不過，卻為周所婉謝了。後來，江之翠持續朝《南管遊賞》開闢出的新南管劇場方向前進，翌年推出《非常南管》，一九九八年則邀請舞蹈家羅曼菲編排《一紙相思》。「一直要到《一紙相思》，整個風格才真正穩定下來」，吳欣霏如是說。³¹

8. 扎深根

在發展南管樂舞的同時，江之翠也學習其它劇種、接受不同訓練，包括現代劇場、北管戲

³⁰ 此處參考《南管遊賞》演出錄影、節目冊（國立清華大學圖書館典藏），唯經魏美慧指出節目單最後一曲原訂為【八展舞】，排練過程中舞者發現【梅花操】更適合與氣動結合，演出時因而做了曲目的調整。

³¹ 吳欣霏在《一紙相思》之後退團，根據她本人所述，當時由於周逸昌與她面臨創作瓶頸，兩人在劇團領導權上起了嚴重爭執，互不相讓的結果導致一方退團。

曲、歌仔戲在內。只是由於南管學習較其它項目的學習更為深入，所以先採南管的形式發表創作，又因發表受肯定，所以投入付出更多。整個南管學習過程中，周逸昌與江之翠諸眾目睹南管音樂界人才凋零的現況，感受傳承的迫切，也深深體會南管先輩慷慨無私的付出。所以當學者林谷芳詢問合作「南管（梨園戲）傳習計畫」時，周逸昌並沒有太多猶豫就應允了。這是個關鍵性的決定。那天，他鄭重向團員宣布：「我們改變吧！」

數載的努力受到肯定，自一九九七年三月起，江之翠成為國立傳統藝術中心的南管梨園戲傳習團體，繼之在一九九八年獲選為文化建設委員會的表演藝術扶植團隊。周逸昌從此暫且放下追求新劇場藝術的抱負，但以南管音樂、戲曲的傳習為重，一門深入。而以往在劇團房租水電與師資的優先支出之外，團長與團員僅有車馬費補貼的薄酬可以領取，如今補助資源沛然而至，終於可享有符合法定基本薪資的專職薪水了。

□

傳統戲曲在前台表現上是集歌、舞、戲三者於一的藝術，「樂」則是演出的憑依。傳習計畫六年九個月（1997.3.1-2003.12.15）是劇團得以穩定學習、累積進步的一段時間，周逸昌要

求團員每人都要學會一種樂器，樂師可以不學表演，但要求演員一定至少要學會一種樂器。同時，他重視演員涵養，為團員引進德簡書院山長王鎮華的課程，如「中國藝術的特質」、「中國文化／藝術／設計的原生狀態——道器並重、德術兼修」、「主體文化的探討」等。³²除了循序漸進的學習規劃與高標準的要求、督促，周逸昌也多方奔走、爭取演出機會，包括海外的演出，無非讓團員開拓視野、從實際演出經驗中累積成長。

傳習期間周逸昌的演出製作主要有三類：一、古樂演出，即純粹演奏傳統南管曲目的音樂會；二、古戲演出，有「折子戲選粹」與全本戲兩種；三、綜合演出，即結合古戲與古樂，通常上半場演奏古樂，下半場演出折子戲，有些場合也會安排穿插幾曲早年的樂舞實驗作品。³³

這段期間唯一一次新編作品的製作《後花園絮語》，是二〇〇二年為板橋林家花園重新開放而作。林家花園是台灣的代表庭園、國定古蹟，作為台北縣府長年補助的劇團，江之翠此前已有幾次在林家花園演出的經驗。不過，這次演出係因應閉園四年進行修復工程後的重新開放，負有宣傳任務，製作規模相當龐大。周逸昌找來舞蹈家吳素君編排動作，整體演出融入園林景緻，與這座百年庭園相互輝映，受到專家學者們一致好評。一時之間，連中國大陸的幾處名園也來接觸、洽談合作。

³² 王鎮華（1946-2020）五歲時來台，從此以台灣為家。師承愛新覺羅毓璽，廣泛接觸中華文化，奠下國學深厚的根基。曾在中原大學、華梵大學建築系任教十餘年，一九九〇年辭去教職，獨立創辦德簡書院，自任山長，以民間教育的方式延續中華文化。詳古蒙仁〈德簡書院之當代傳奇——追思王鎮華山長〉，2020年9月10日，<https://tw.news.yahoo.com/德簡書院之當代傳奇-追思王鎮華山長-201000421.html>（擷取日期2021年3月8日）。另，周逸昌安排團員去德簡書院上課，前後持續有七、八年之久（約1998-2005）。

³³ 詳參本書上卷附錄〈周逸昌年表〉。

傳習計畫結束，翌年演出全本戲《高文舉》是一次總驗收，江之翠早期幾位素人出身的演員、樂師，至此已能被傳統戲曲界認可，在專業的舞台上擔綱獻技了。

當團員投入學習，周逸昌則繼續深入南管音樂，台灣、東南亞、泉廈都有他的足跡，他對南管音樂見解獨到，往往能發人所未發，據說大陸老藝師有人視他為伯牙子期，臨終前只想見他一面。他在二〇〇一至二〇〇二年間主持「現階段南管滾門曲牌影像與聲音資料保存計畫」，在請教海內外南管人意見之後，從泉州、晉江、廈門、台灣四地收錄六位藝師通曉的曲子，為藝術遺產之保存克盡心力。³⁴

9. 尋路

一九八〇年代台灣劇場實驗的重要命題，是要建立起屬於此時此地的劇場敘事，向世界發聲。《荷珠新配》（蘭陵劇場，1980）、《那一夜，我們說相聲》（表演工作坊，1985）及《慾望城國》（當代傳奇劇場，1985）都成功對傳統形式加以轉化創新，能與當代觀眾共鳴，是八

34 有關「現階段南管滾門曲牌影像與聲音資料保存計畫」執行始末與成果，詳參本書上卷「憶述」單元，石婉舜採訪，〈「汝心中若有專念，心底自有雲生」——專訪江之翠劇場資深團員溫明儀〉。

○年代前期的里程碑之作。繼之而來的，幾個在解嚴前後成立的小劇場團體，他們分別在題材、表演或劇場形式上呈現更多對台灣歷史、當代社會文化現象以及民間文化遺產的關注與吸收。在當時普遍重視演員訓練的風潮下，其中劉靜敏（優劇場）、周逸昌（零場）、田啟元（臨界點劇象錄）三位尤其投入對演員訓練方法的探索，藉以創新表演方法、打造新的劇場意象。田啟元對團員有獨創的特訓方式，可惜英年早逝，而劉靜敏主持的優劇場／優人神鼓與周逸昌主持的零場／江之翠，在對演員訓練方法與新劇場形式展開長年探索後，相繼在一九九〇年代中期找到新的發展基石而進行轉型：劉靜敏找到的是擊鼓，而周逸昌找到的是——南管。

□

為期近七年的傳習計畫，讓周逸昌在現代南管劇場方面的實驗發表一度中止，而在江之翠對南管音樂、梨園戲學有所成後，周逸昌又在接下來的幾年中，帶領劇團走上跨界、跨文化交流的道路。其中成果耀眼、最為人周知的是邀請日本舞蹈藝術家友惠靜嶺來台執導《朱文走鬼》。

面對古老的戲文《朱文走鬼》，周逸昌帶著顧問、團員一起，先把古本上的曲、詞做了一

番調整修訂、使之適合於當代演出後，才譯成日文，交給日本導演發揮。而日本導演那側，則在反覆看了超過一百次的傳統演出版本影像後，決定採用能劇舞台，並以近乎原作保留的方式，將舞蹈跟梨園戲做了最低限又恰到好處的結合。這個作品為江之翠奪得第五屆台新藝術獎的年度大獎（二〇〇七年），將江之翠的藝術聲譽推向高峰。

對於周逸昌選擇走上跨文化、跨界道路的理由，執導《朱文走鬼》的友惠靜嶺有以下體會：

我可以感受到周氏深切的願望，是希冀「江之翠劇場」能從不拘國內外、不同領域的交流中習得技藝，以便創造傳統藝術在今日、甚至是在未來的全新展開。〔略〕

學習其他領域的技藝，一方面可以透過差異重新認識自己的個性；另一方面，在彼此達到同調性一事上，則可共創更廣闊豐饒的溝通可能性。³⁵

友惠靜嶺本人是具有日本傳統藝能涵養的當代舞蹈編舞家與導演，也是感受性纖細敏銳的作曲家，他從台日共同的文化基礎與近代史的相似性上，通過合作互動過程，堪稱準確地掌握到周逸昌的心意：傳統不是守舊，可以創新，透過跨文化與跨界交流能夠更認識自己，創造可能性。

在日本舞蹈之後，江之翠又陸續與歐丁劇場（丹麥）及印尼舞蹈家穆吉優諾·卡西多

35 摘自友惠靜嶺〈關於二〇〇二年「江之翠劇場」《朱文走鬼》公演〉專文，收於本書上卷「相遇」單元。

(Mugiyono Kasido)、蘇娣亞 (Sutiyah)、碧水 (Bambang Besur) 等人展開交流合作計畫。江之翠合作的對象都是世界一流的表演藝術家／團體，其中歐丁劇場的主持人尤金諾·芭芭 (Eugenio Barba) 更是以提出「劇場人類學」方法聞名，在理論與創作領域對表演藝術都有著跨世紀影響力的國際級大師，是周逸昌長年來相當景仰的對象。不過，跟歐丁劇場與印尼舞蹈家的合作僅止於工作坊階段，並未及於演出合作。

10. 藝與道

主導團務、啟動劇團對外交流合作之外，周逸昌持續進行對表演者身體訓練方法的開發探索，此時透過雙管齊下，更聚焦於找尋南管與梨園戲在當代的可能性。

在武術方面，周逸昌個人的學習始於法國留學返台以後。及至接觸劇場訓練，他在華人地區廣尋武學名家，拜師學習，並將心得所獲轉化到他對團員的肢體訓練上。零場初期周逸昌帶著團員集體赴道場學習入門武術，後來則安排較具資質的團員個別拜師學習，如吳欣霏向陸長

青學習禪密功、溫明儀向潘岳（八卦拳）拜師、推薦陳佐鎮禮佛手給鄭尹真等等。我們從他的遺物中發現他曾擔任「中華易宗岳內家武學研究發展學會」監事、通過「整復高級專業術科檢定考試」等。周逸昌從內家武術、奇經八脈出發，自學漢醫醫理和西方解剖學，雖然不會演示梨園身段，卻能以自己對漢人身體論的實作理解，結合西方解剖學知識，幫助學員破除學習身體技術時的障礙。

另外，周逸昌對演員身體訓練法的探索，還觸及對心識方面的研究，可惜我們對這部分所知流於零碎、片段。他經常向團員提到他從東方各種表演技藝與一部分運動賽事的觀察中，發現傑出的表演者、運動選手在演出或競賽時，多有共通的特質，即會散發出吸引目光的「定」的狀態。他自己則從二〇〇二年左右開始接觸研究佛法，投入實修，及至受戒皈依的程度。約在二〇〇八年左右，他開始將學佛過程中習得有助「靜」、「定」的「動中定」法門，在淡化其宗教色彩後，納入團員的每日功課中。³⁶

隨著跨文化接觸，周逸昌對演員訓練的目標也跟著產生變化。原先希望建立一套演員訓練

³⁶ 根據筆者調查，周逸昌引薦給團員接觸、學習的修行法門，主要有台灣內觀中心的「十日內觀課程」，以及佛教正覺同修會的「無相念佛」。

方法來培育可以適應各種導演風格的「中性演員」，經過跟日本舞蹈、歐丁劇場幾度的跨文化交流，獲得一些驗證後，繼之又從「傳統與現代並存」的當代印尼舞者身上獲得深刻啟示，他對「方法」的目標與新劇場的藍圖越形明確與具體起來。

場上的實驗，通常是他跟少數幾位團員獨自工作，而當工作有好的結果，除了參與者之外，往往也只有少數人目睹與聞。根據周逸昌在一次訪談中透露：二〇一〇年赴法國巴士底歌劇院的演出，劇團在受邀之初，原先提出的演出構想實來自他和團員實驗的一個成果，是以該實驗成果的呈現獲得邀請，然而卻由於實驗成果僅有片段，尚未發展完整，遂在對方同意下改以《朱文走鬼》受邀。³⁷

11. 分飛

周逸昌在主持零場時代，一群人雖說以他為中心，但彼此對劇場的摸索差不多同時起步，原本就是所見略同者的集合，加上共同迎向解嚴前後大時代的波濤，許多想法幾乎無需多言也

³⁷ 詳參本書上卷「致來者」單元，周逸昌口述、張啓豐與余昕晏採訪〈一種從傳統出發的創新——周逸昌自述劇團理念、營運與國際化推動〉。

能心意相通。江之翠則不同。成立之際，周逸昌已累積了堪稱豐富的劇場經驗，通過理論實踐交相應證累積而來的戲劇想法也益發成熟。除了零場以來的同志吳欣霏、吳朋奉，其他新招募團員幾無戲劇相關背景。周逸昌作為劇團的主持人、藝術上的領路人，有其魅力，也有絕對的權威。

一方面，周逸昌作為新藝術的開路者，他擁有開放、可以接受一切想法與後果的襟懷，而長年對藝術介入社會、同情弱勢的立場不變，並且身體力行，從來低調，讓人極易親近，對年輕人尤有魅力。在招募團員時，周逸昌沒有像一般專業劇團或戲劇科系般嚴格的挑選標準，相反的，他似乎更重視「願心」——只要你願意來，我就願意教你。環繞在周逸昌身邊總有一則則「有教無類」兼又「因材施教」的美談流傳，像是零場招募團員的方式，是周逸昌從他團要來落選名單逐一致電，吳朋奉便是因此加入零場。又如江之翠的李月蘭，在其學習二絃過程中，是從完全不被老師看好，到努力獲致肯定、甚至反過來成為專業者前來請益的對象。³⁸在這些事蹟的背後，固然有個人的努力與付出，但周逸昌卻是關鍵推手與重要陪伴者。

另一方面，周逸昌在劇場的起步較同輩約晚十幾二十載，當他推出《朱文走鬼》現代版（2006）的製作時，已然五十九歲。最為團員抱怨的是他的火爆脾氣，或許由於一人主持經營劇團的壓

38

詳參李月蘭〈迴盪在換幕到真實的裂縫中——一條通往「民眾性」劇場實踐道路的反身敘事〉（臺北市：世新大學社會發展研究所碩士論文，2016），頁59-63。

力，也或許因為深感韶光易逝，他變得越發沒有耐心、急躁、容易動怒，他經常對團員嚷著「來不及」、「再不做就來不及」。再來，就是學習上過快的「轉換」：往往團員好不容易摸到某些竅門希望潛心練習時，周逸昌經常要求立即中止改學新項。傳習計畫結束後，那些從創團階段就入團的團員們已從青年步入中年，他們深受周逸昌的調教，不僅視野大開，也學得批判性思考，在藝術上也隨著外界肯定而漸生自信與主見，開始懂得去婉拒周老師的要求，希望按照自己的步調與規劃前進。大約自二〇〇九年起，幾位骨幹成員陸續辭去劇團專職，或者轉進校園學習深造、或者選擇步入家庭，變成只在個人狀況允許時才受召回團幫忙。雪上加霜的是，自巴黎演出返台後不久，彼時團內有位指導老師跟周逸昌爆發私人問題，激烈的衝突導致公私混淆，更使劇團遭受重創，團內氣氛低迷。

二〇一三年周逸昌亟思振作，年初時嘗試以南管結合藝術治療，與「水面上與水面下劇場」導演張嘉容合作，製作一檔規模較小的新戲《桃花與渡伯》。三月參與 TIFA 台灣國際藝術節，在國家音樂廳演奏廳推出《望明月》南管音樂會，然而，這已是劇團最後一次湊足人手上台的演出了。《望明月》後，周逸昌萌生退意，謀人接班，而就在此時，長年來一直希望合作的對象「河床劇團」郭文泰捎來好消息，促成周逸昌主導下，最後一檔非傳統製作：《摘花》。

劇團人事紛擾經年，自己屬意的幾位接班人選，因有現實上的種種困難而無法立即應允，周逸昌變得鮮少到劇團走動。二〇一五年三月，幾位原已移師在外團練多年的資深團員，眼見接班問題懸而未決，遂獨立另組「南薰閣」。到了秋天，團務依然空轉，劇團已然無力繳交房租……。十月，六十八歲的周逸昌正式將承租二十三年的場地退租，鎮團之寶的兩面琵琶以及一幅郎君畫軸，則鄭重交予寄與厚望的團員，劇團重要文物則分散轉移到自己住處以及幾位親近的團員、友人處。江之翠劇場至此形同解散。

12. 念念不忘

當專職演員相繼出走，需要演員配合實作才得以驗證其效果的演員訓練方法探索工作，也跟著青黃不接，終至停擺。二〇一三年夏天，心情盪到谷底的周逸昌在弟子鄭尹真的鼓勵與協

助下，跟高俊耀、黃煒翔、王肇陽等四、五位已受外界矚目的現代劇場演員一起，重啟探索，並以演員的心識訓練做為此階段的重點。大約經過一年之久，周逸昌感到時機成熟，遂在二〇一四年冬天，以「藝術顧問」之名，在高俊耀、鄭尹真剛創立的「窮劇場」開設「身體訓練課程」，藉以驗證、完備這套方法。此時，他已將這套演員訓練方法命名為「動中定演員訓練法」，在他向A C C「台灣獎助計畫」提出的申請書中，有以下說明：

一九九三年，成立「江之翠劇場」，除卻以傳承南管音樂和梨園戲為志，多年來從各種文化不同身體論之中尋找途徑，但求幫助團員進益：佛教與道教教義、拳術、武功、傳統小戲為主，並以日本舞蹈、印尼宮廷舞等為輔。二〇〇七年，江之翠劇場擬以三年時日與歐丁劇場合作“Beyond the Flow Project”時，我即以歷年心得著手，訓練當時新進團員，無數摸索，終於發展建立「動中定」的表演者訓練方法。

〔略〕

亞洲文化是結晶體，無論何種傳統表演藝術，京戲、崑曲或南管，皆歷經汰除雜蕪，留下精粹，達到高峰。亞洲表演者的身心運作機制亦與西方大大有別，我認為以「靜定」為本，從印尼古典宮廷舞之大師表現，即印證了我的工作方向。近年來，我開始以此教育心得訓練新一批台灣劇場工作者，盼于此時能赴印尼、韓國及美國，考察當今包括中爪哇傳統宮廷舞蹈、韓國正歌乃至面具舞，以及紐約大都會中的表演者教育與表演藝術情形，印證此法，日後能夠為台灣劇場培養一批真正的好演員，並延續此教育方法，讓世界文化得以再形成新的結晶。 39

39 摘自周逸昌〈2017年亞洲文化協會台灣獎助計畫申請表〉，國立清華大學圖書館典藏。

直到過世為止，周逸昌前後在窮私塾開設四期七個班，招收學員逾七十人次。報名參加「窮私塾」訓練課程的學員，大多是接觸劇場不久的新鮮人。他們懷抱對劇場的熱情，讓周逸昌很受鼓舞。至此，方法已不限於江之翠團員，而是擴大為所有表演工作者所用。六十八歲的他，一樣帶著年輕學員一起，騎著機車四處闖蕩，又有幾次帶學員南下勘查八八風災災區重建狀況，到花蓮、台東深入部落，思索這塊土地還需要劇場人做什麼？劇場人能為這個社會做的又是什麼？他總是鼓舞身旁熱愛戲劇的年輕人，從事劇場工作必得從認識腳下土地開始，一時之間，日子彷彿回到三十年前理想純真的年代。

□

二〇一六年二月十六日，在冬季班主持最後一次聚會（讀書會）時，周逸昌面對學員的詢問，他以淺顯易懂的方式說明這套「動中定訓練方法」所希望達至的目標：

「動中定」，或說「定中動」，都可以。我們是為了自己，也為了觀眾。（略）那我們「定中動」的目標，就是希望觀眾跟我們一樣，能夠進入到一種相對的，即使我們表面上給一些喜怒哀樂的東西，但我們

背後有「定」。觀眾同時感受到喜怒哀樂的變化、現象界的變化，但也重新感受到一種安定的、「定」的力量。⁴⁰

周逸昌在讀書會上所描述的劇場，是在南管音樂與梨園戲的基礎上建立的一種風格化的劇場，在敷演人世悲歡離合的同時，經動中定方法培訓的演員，會透過表演同時傳遞出沉穩安定的力量，觀賞演出的人會因此對舞台上再現的喜怒哀樂在產生移情之際，同時也產生一種距離感，而這種距離感並非西方戲劇理論史上著名的疏離效果——旨在促成觀眾的反思批判，周逸昌所指向的，似乎更接近於一種同體大悲的悲憫情懷。

讀書會是在大年初六舉辦，三天後，在春節前不久才發作過腹膜炎與第一次心肌梗塞的情況下，周逸昌給摯愛的家人留下一張字條，便依約前往印尼了。原本跟學員預告，待從印尼返台後，課程將再繼續。不意，旅途中某夜心疾猝發，竟讓他就此魂斷異鄉……。

□

在日惹 Panti Rapih 醫院加護病房彌留之際，同行弟子鄭尹真入內探視時，只見周逸昌猛然坐起，手臂繃緊微舉，彷彿想要撥開眼前迷障般，他沙啞著嗓子低喊：「虛假的傳統復興

40 ——
摘自周逸昌主講、安原良
整理及節選〈從執著到超
越——周逸昌談「動中
定」與藝術追求〉，收錄
於本書上卷「致來者」單
元。

……」。

傳統如何復興——周逸昌最後一絲心念所繫。

13. 登玉山

周逸昌的藝術遍路因有思想、理念在背後支撐，有願景在前方召喚，所以一路走來，儘管不從流俗、多所曲折，卻也寵辱不驚。

一九九八年夏天，周逸昌帶著跟隨他已有四、五載的劇團成員一行，揹著南管樂器攀登東亞第一高峰的玉山。他挑的登山路線是走八通關攻頂，難度比一般遊客常走的塔塔加線高出許多，不僅攀登時間倍增，更時有崩塌，對一般不常爬山的人來說，極具挑戰性，但是這一路林相、動物棲地因而多樣，景緻奇美，沿途還會行經現存唯一清代遺留古道，可見日治駐在所、戰後伐木工寮等等前人舊蹟，若有妥善安排使安全無虞，必是畢生難忘之經驗。周逸昌一行人白天攀岩溯溪、取水造飯，每天晚上都在山屋內或星空下合奏南管。及至攻頂，但見群青遼闊於眼

下、白雲繚繞於足畔……

十八年後，臺大登山社嚮導組好幾位老「山胞」在社群網站貼文悼念周逸昌，其中一位署名「阿歪」者回憶：

逸昌兄在山社裡算是知交。我們是山社的兩大煙槍，連同莊○○是三個五十公斤級的超級瘦子。但是都有超人的耐力。他和我都有很強的背負能力，適合爬大山稜線縱走。他膚色黝黑，又瘦瘦的，是名符其實的山胞。逸昌算是山社爬大山的先驅者，雪霸聖稜線、玉秀、馬博拉斯和達芬尖、南湖中央尖，都是他第一個完成的。⁴¹

「超人的耐力」、「很強的背負能力」，以及一再獨自深入荒地的探險關路精神，都在周逸昌日後的人生經歷中一再獲得反映。

登玉山的前一年，周逸昌決定讓劇團轉型成為南管梨園戲傳承團體，從旁人來看，不無揣想他是放棄了十年來實驗劇場的道路，殊不知，他是不受一般傳統／現代二分的拘束，要為當代劇場鑿蓄活水、為台灣文化開拓新境。夏日的玉山行，周逸昌刻意安排八通關這條挑戰難度加倍的路線，並要團員背負琵琶、洞簫、二弦、三弦上山，暗夜山林、南管和鳴的獨特體驗，踏實行路、攻克最高山的喜悅與收穫，不無重拾年少心境，並期許眾人之意。

⁴¹ 詳阿歪〈追憶周逸昌〉，「山谷登山會」網站二〇一六年五月二十三日星期一 21:05:29 貼文，<http://www.mountain.org.tw/WebBBS/Message/One.aspx?MessageID=23167>（擷取日期：2021年3月7日）。

在表演藝術這片山域，周逸昌不入棧道，但查舊蹤、闢荒陬，一路行來，始終秉持推動社會文化改造之初心，不斷從本土戲劇土壤汲取養分，也重視回到藝術原生地學習，在進行跨文化交流與對話的同時，嘗試建立屬於當代台灣的劇場美學，擺脫橫向移植的西方劇場脈絡。一九九三年，他成立江之翠劇場，培育人才，在南管的傳承與創新上投注了無數的心血與熱情，開發新的表演語彙與美感形式，而及至辭世前一刻，仍汲汲於「動中定演員訓練法」之完善。周逸昌他既古典又前衛、既本土又世界，而正是透過踏查其足蹤，後人可以擴展對戲劇的想像，獲得一片仿如踏上玉山之巔的清新視野。



周逸昌帶領團員走八通關登玉山，一九九八年。（攝影／周逸昌，提供／朱麗娟）

採訪名單

【說明】計畫代碼 A 財團法人江之翠文教基金會「周逸昌口述歷史」專案；代碼 B 科技部專題研究計畫「周逸昌與一九八〇年代後期小劇場運動研究」（計畫編號 MOST106-2401-H-007-063-MY2）；所有記錄的典藏地均為國立清華大學石婉舜研究室。

- 朱麗娟 (2016.7.8)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 周逸銘 (2017)。周逸銘訪談逐字稿／石婉舜。B。
- 艾茉莉 (2017)。艾茉莉訪談逐字稿／石婉舜。B。
- 鄭尹真 (2017)。鄭尹真訪談逐字稿／石婉舜。B。
- (2018)。鄭尹真訪談逐字稿／石婉舜、安原良。B。
- 陳梅毛、李前泉、吳欣霏 (2017)。「回憶『零場』」群體訪談逐字稿／石婉舜。B。
- 吳欣霏 (2017)。吳欣霏訪談逐字稿／石婉舜、黃叔屏。B。
- (2020.2.24)。石婉舜【錄音】。B 錄音紀錄。
- 溫明儀 (2017)。溫明儀訪談逐字稿／石婉舜、黃叔屏。B。
- 陳音錡 (2017.10.15)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 周碧雲 (2017.10.21)。石婉舜【錄音】。A 錄影紀錄。
- 林子寧、林蔚圻 (2018)。林子寧、林蔚圻訪談逐字稿／石婉舜、安原良。B。
- 魏美慧 (2018)。魏美慧訪談逐字稿／石婉舜、劉守曜。B。
- 王學梅 (2018)。王學梅訪談逐字稿／劉守曜、安原良、石婉舜。B。
- 吳欣霏、陳梅毛 (2018)。「回憶《重·重·力/史》」群體訪談逐字稿／石婉舜。B。
- 廖子淳 (2018.1.3)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 陳家琦 (2018.1.12)。石婉舜【錄音】。B 錄音紀錄。
- 林雅嵐 (2019)。林雅嵐訪談逐字稿／石婉舜、安原良。B。
- 周淑美、徐雄彪 (2019.4.26)。石婉舜【錄音】。B 錄音紀錄。
- 高成炎 (2019.10.4)。石婉舜【採訪筆記】。B 文字紀錄。
- 李昱伶 (2020.2.18)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 張璋琦 (2020.8.29)。石婉舜【採訪筆記】。B 文字紀錄。
- 陳佳雯 (2020.10.4)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 李月蘭 (2020.10.18)。石婉舜【採訪筆記】。A 文字紀錄。
- 鄭惠中 (2021.1.18)。石婉舜【錄音】。A 錄音紀錄。