

南華大學人文學院生死學系碩士班

碩士論文

Department of Life-and-Death Studies

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

劇作家半自傳式劇本中的生命經驗療癒功能探究
—以李國修《京戲啟示錄》與《女兒紅》為例
A Study on the Healing Function of Life Experience in
Playwrights' Semi-Autobiographical Scripts
--Taking Li Guoxiu's "Apocalypse of Beijing Opera" and
"Wedding Memories" as Examples

鄭振泰

Chen-Tai Cheng

指導教授：王祥穎 博士

Advisor: Hsiang-Yin Wang, Ph.D.

中華民國 110 年 7 月

July 2021

南華大學

生死學系碩士班

碩士學位論文

劇作家半自傳式劇本中的生命經驗療癒功能探究
——以李國修《京戲啟示錄》與《女兒紅》為例

A Study on the Healing Function of Life Experience in
Playwrights' Semi-Autobiographical Scripts——Taking
Li Guoxiu's "Apocalypse of Beijing Opera" and "
Wedding Memories" as examples

研究生：鄭振泰

經考試合格特此證明

口試委員：廖俊銘

林仁昱

王祥穎

指導教授：王祥穎

系主任(所長)：楊國松

口試日期：中華民國110年6月28日

謝誌

這是一段很長的旅程，長到無數次想放棄，這也是一段很短的旅程，驀然回首，好像一切都只在昨日。謝謝在這段旅程中陪伴我的人們，謝謝王祥穎老師，在我迷途不知方向時，在前方指引我正確的道路，在我拖延症嚴重發作不想繼續時，能夠給我許多包容與信心，謝謝老師的戲劇課程讓我開始認識劇場的美好，謝謝口試委員廖俊裕老師在初審時就給我許多寶貴建議，並時時刻刻叮囑我，讓我能盡快畢業，謝謝口試委員林仁昱老師，給我許多方向與思路，聽到老師的建議時都讓我有醍醐灌頂之感，讓我能用更多角度，更完善這篇論文。

謝謝我的好朋友們，總是在旅程中給我許多補給品，不停給我加油打氣，陪我走過旅程中的風風雨雨，並在旅程中互相分享苦辣酸甜，讓這一段時光有人陪伴一起走過，謝謝好同事們，不停幫我分擔工作讓我能夠專心在論文上，並時時刻刻提醒該完成的相關事項。

謝謝毓棠老師，上了您的戲劇課程之後，我更沉浸在戲劇的撼動，並更能了解戲劇不僅僅只是看看，而需要用心去觸動，謝謝老師在我不理解某些意涵時給我解答，並用戲劇訓練帶領我改變。謝謝國修老師，雖然我從沒真正見過您，但研究您的戲劇，我能理解您對劇場的喜愛與認真，謝謝您創作的每一部劇作。

最後，謝謝我的家人，謝謝學校，謝謝所有為劇場努力的人們，謝謝您們的堅持，讓我能夠不停觀賞好劇，持續走入劇場。

摘要

本研究以李國修《京戲啟示錄》與《女兒紅》作為研究文本，主要探討劇作家創作半自傳式劇本時，是否能同時在自身的生命經驗中獲得療癒功能，劇作家以自身生命經驗當作創作藍本，在同時也對過去自己的遺憾進行彌補，透過戲劇方式重現當時的時空背景與人物，達成戲劇療癒效果。

本文總共分為六章討論，第一章為緒論，第二章為介紹李國修生平紀事及創作背景，第三章分析《京戲啟示錄》一劇，第四章則分析《女兒紅》一劇，在第五章融合上述三、四章的分析線索，整理出李國修獲得戲劇療癒的方法，第六章則是總結全文精要。

關鍵字：李國修、京戲啟示錄、女兒紅、半自傳劇本、戲劇療癒



Abstract

With Li Guoxiu's "Apocalypse of Beijing Opera" and "Wedding Memories" as the research texts, this study mainly explores whether playwrights can simultaneously obtain healing functions from their own life experience when they write semi-autobiographical scripts. Playwrights write semi-autobiographical scripts on the basis of their own life experience and try to compensate for previous regrets at the same time. In addition, through the form of drama, the temporal and spatial background and characters are also represented at the same time, and the theatrical healing effect is therefore obtained.

There are six chapters in this thesis. The first chapter is the overall introduction and the second chapter is the introduction of Li Guoxiu's life chronicles and the background of his creations. The third chapter is an analysis of Li's drama "Apocalypse of Beijing Opera," and the fourth is that of Li's another drama "Wedding Memories." The fifth chapter integrates the analyses clues mentioned above to find out the ways through which Li Guoxiu's obtained dramatic healing. The sixth chapter is the conclusion.

Keywords: Li, Guo-Xiu, Apocalypse of Beijing Opera, Wedding Memories, semi-autobiographical script, drama healing

目錄

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
圖目錄.....	VI
表目錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景與動機.....	1
一、 研究背景.....	1
二、 研究動機.....	3
第二節 研究目的與問題.....	6
一、 研究目的與問題.....	6
二、 釋義.....	7
第三節 文獻回顧.....	9
一、 李國修的二十七本劇本.....	9
二、 李國修相關研究成果.....	18
三、 關於療癒的文獻回顧.....	24
第四節 研究方法.....	27
第二章 李國修生平與戲劇創作發展.....	29
第一節 李國修的生平介紹.....	29
一、 李國修的成長經歷.....	29
二、 李國修與父母間的關係.....	34
三、 受父母影響的教育方法.....	37
第二節 戲劇創作發展.....	39
第三章 從《京戲啟示錄》戲劇結構看戲劇對話功能.....	49
第一節 《京戲啟示錄》劇目分析及其重要線索.....	50
第二節 關於父親的元素—中華商場與父親.....	64
第三節 孫婆婆與梁家班.....	72
第四節 李修國與風屏劇團.....	76
第四章 從《女兒紅》戲劇結構看戲劇對話功能.....	83
第一節 《女兒紅》劇目分析及其重要線索.....	84
第二節 「母親」與「母親」.....	108
第三節 「修國」與「修國」.....	113
第五章 李國修的戲劇療癒功能.....	117
第一節 劇場中四個角色的戲劇療癒.....	118

第二節 從戲劇當中獲得療癒的方法.....	129
第六章 結論.....	139
一、 研究結論.....	139
二、 研究限制.....	140
參考文獻.....	143
附錄一、李國修生平記事年表.....	151



圖目錄

圖 2-1-1 李國修扮演蟑螂臉·····	36
圖 2-1-2 童年李國修扮演蟑螂臉·····	36
圖 3-1-1 《京戲啟示錄》劇情線交互關係·····	51
圖 3-1-2 梁家班劇情簡易人物關係圖·····	57
圖 3-2-1 序幕：幕啟，李修國從拉門後出場·····	67
圖 3-2-2 序幕：幕啟，佑珊拉著拉門·····	67
圖 4-1-1 序幕：以投影方式出當年中華商場的模樣，並從右下方出現花轎·····	85
圖 4-1-2 序幕：花轎出現，配合著母親輕唱著〈清藍藍的河〉·····	85
圖 4-1-3 《女兒紅》劇情交互主軸·····	86
圖 5-1-1 S3：父親（I）——厚底靴劇幕中，李父希望少年修國去學戲·····	121
圖 5-1-2 謝幕後，少年修國武了一段京戲，李父舉手說好·····	121
圖 5-1-3 運用京戲裡的一桌兩椅，套入空椅技術的概念，李國修扮演著他的父親與過去的自己對話·····	125
圖 5-1-4 在女兒紅中修國的家中一樣有一桌兩椅的設計·····	125
圖 5-1-5：京戲啟示錄開場時，用投影方式投影出中華商場·····	127
圖 5-1-6：女兒紅中佑珊的家，有許多客家元素·····	127

表目錄

表 2-2-1：第一個五年作品清單·····	42
表 2-2-2：第二個五年作品清單·····	43
表 2-2-3：第三個五年作品清單·····	44
表 2-2-3：第四個五年作品清單·····	45
表 3-1-1 《京戲啟示錄》劇目整理·····	52
表 4-1-1：《女兒紅》劇目整理·····	87

第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

一、研究背景

戲劇在現代人的生活中已變成不可或缺的一部分，從好幾年前流行的日劇，近幾年開始盛行的大陸劇與韓劇，皆已變成現在人面對忙碌生活中的一個喘息機會，2019 年美國奧克拉荷馬大學研究證實追劇會使人 EQ 升高且會刺激大腦更活躍¹，而近年來台劇的茁壯更給社會大眾許多省思的議題，如台劇《我們與惡的距離》²播出後造成社會熱議，在精神疾病和死刑等等相關議題都值得讓觀閱者省思，而「我們與惡的距離」這部電視劇也經由故事工坊改編為舞台劇，由李國修弟子，黃致凱先生改編而成《我們與惡的距離-全民公投劇場版》³，劇場加入觀眾互動、投票等情節，使劇場拉近與觀眾的距離，也讓觀者有了身歷其境之感。

除了在螢幕上的戲劇之外，舞台劇表演也是許多人喜愛的戲劇方式之一，藉由演員直接的表演方式，帶領觀眾感受整個劇場的撼動。當代台灣舞台劇代表人物之一，當屬於 1986 年創立屏風表演班的李國修（1955-2013），他的一生致力於劇場工作，總計發表了 27 篇舞台劇作品⁴，其中《京戲啟示錄》⁵、《莎姆雷特》⁶等皆屬其膾炙人口的代表作，他說：「最經典的作品，皆是對人心、人性的

¹ 自由時報：〈原來追劇益處多！研究：不僅可以訓練EQ還能變聰明〉，2019年3月18日。（參見

<https://news.ltn.com.tw/news/world/breakingnews/2731170>，查詢日期：2020/06/07）。

²林昱伶、湯昇榮（製作人）、林君陽（導演）（2019）。我們與惡的距離。臺北市：公共電視文化事業基金會。

³ 故事工廠於 2020 年 9 月 11 日開始巡演。

⁴ 印刻文學為其出版了《李國修戲劇作品全集》，總計 27 篇由李國修編劇之作品。

⁵李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶李國修：《莎姆雷特》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

極致探索」⁷，李國修於 1996 年以自身父親的故事書寫《京戲啟示錄》⁸，以戲中戲中戲的方法，演繹出父親對京戲的熱愛和堅持，以及他對父親的追憶和遺憾，劇中他同時扮演「現在的自己」與「過去的父親」，而後於 2003 年又以《女兒紅》⁹演繹他對土地的認同與對母親的思念。

李國修以半自傳式劇本方式完成他對父母感情，他於 2006 年至國立台南大學進行座談提到對戲劇、感性與生活的看法，其中他在這場演講中提到戲劇的「投射作用」：

觀眾在看戲時，會發生三種狀況，同時也是觀眾愛看戲的原因：參與、投入和投射。其中「投射」是戲劇中最有魅力的地方，「投射」即是勾到你過去成長過程中類似的經驗，在看的過程中，觀眾的情感會因而得到宣洩，所以對觀眾和創作者而言，戲劇有時也具有心理治療的效果。¹⁰

戲劇具有心理治療效果，李國修是劇工作佼佼者，同時身為編劇與導演外，更親自參與演出，在演員演出的同時也是一位觀眾，許多對於李國修《女兒紅》的研究中都提到，李國修在尋找自我外省第二代的族群與土地認同¹¹，運用戲劇找到屬於自己的定位，並在創作過程去回憶並重現他對父母的記憶，同時也在治癒自己，所以戲劇不只僅表演娛樂功能，對他而言，還兼具了療癒的心理作用，引發筆者對作家創作在療癒功能這一部分的好奇。

⁷ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，(台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷)，頁 13。為徐譽庭所書寫的序言。

⁸ 李國修：《京戲啟示錄》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版)。

⁹ 李國修：《女兒紅》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版)。

¹⁰ 南大報導：第 29 期：〈戲劇、感性與生活—李國修大師座談會〉，2006 年 6 月 27 日。(參見 https://www2.nutn.edu.tw/epaper/e_paper_ser.asp?id=280，查詢日期：2020/06/10)。

¹¹ 如胡明華：〈臺灣外省第二代李國修戲劇中的創傷記憶與超越〉，《臺灣研究集刊》2014 年第 4 期，2014 年 8 月。與陳銘鴻：〈「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究〉，(台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年)。

二、研究動機

筆者因為上研究所後，開始喜歡舞台劇表演，第一齣看的舞台劇為明華園戲劇總團與黃致凱導演合作的《散戲》，此齣戲劇為戲中戲表現方式，在演員們演著舞台劇的同時，也要演著「劇中的歌仔戲」，現實中的自我與劇中的角色相互輝映，用劇中的角色說著自己的故事，並以一個劇團延伸討論了一個時代的面貌，團長陳勝福在接受訪問時曾說：

像是這齣《散戲》，光聽名字對戲班來說就很忌諱，但卻是昭賢大力推薦我，告訴我說一定要做這齣戲，這戲說的不是別人家的故事，正是明華園家族的故事，果然這戲由明華園戲劇總團來演，格外刻骨銘心，推出之後大受好評，這都要感謝昭賢大膽給我意見。¹²

用舞台劇演著自己的故事，如同許多電視電影作品皆是「真實事件改編」，如上述提到之《我們與惡的距離》電視劇，其中無差別殺人事件改編自 2014 年的「鄭捷案」¹³，而劇中替死刑犯辯護的律師角色「王赦」¹⁴，其原型來自於律師黃致豪¹⁵，使用真實事件改編，讓觀眾、演員、編劇在進行創作與演繹中，都能更投入與置入自己對這件事情的詮釋，而創作者書寫自己的生命故事，在過程中重組記憶片段，並重新定義過往記憶，在書寫中獲得治療已被研究證實¹⁶，戲劇能具備心理撫慰之效，劇作家在創作劇本時將自身生命故事放入其中，並以戲劇表現方式重新呈現，甚至讓劇作家直接參與其中，如李國修在其半自傳式作品《京戲啟

¹²中時電子報：〈明華園散戲 演自己的故事〉，2017 年 11 月 02 日。(參見 <https://www.chinatimes.com/newspapers/20171102000614-260115?chdtv>，查詢日期：2020/06/08)。

¹³ 於 2014 年台北捷運發生的無差別殺人事件，犯案者於台北捷運龍山寺站至江子翠站使用刀具進行無差別砍人。

¹⁴ 於劇中替無差別殺人事件兇嫌進行辯護的律師。

¹⁵公民行動影音資料庫：〈《與惡》風光背後的「王赦」們 威脅恐嚇摧不毀心中堅持〉，2019 年 10 月 07 日。(參見 <https://www.civilmedia.tw/archives/88872>，查詢日期：2021/06/16)。

¹⁶簡怡人、詹美涓、呂旭亞：〈書寫治療的應用及其療效〉，《諮商與輔導》239 期，2005 年 11 月。

示錄》¹⁷中他同時是他自己，也是他的父親，這種創作方式具備神奇的效果。

因為對戲劇的熱愛，筆者也參加了許多關於戲劇的工作坊，在進行表演訓練時，講師曾提到演員訓練法有一種名為「空椅子練習」，即在受訓者對面擺上一張椅子，讓他去想像某一個人正跟他對話，甚至是受訓者本身自我對話，夠進行這樣的模式通常都是受訓者在生命經驗中有過某種遺憾，透過戲劇在回憶中進行修補以獲的新的經驗，達成溝通和解，葉根泉以蘭陵劇坊的紀錄片詮釋這樣的操作意義：

蘭陵《演員實驗教室》(1983)所做的便是自我個體反省，從自我叩問：

「為什麼自己本身會走入劇場？」為出發，終以「認識自我」為依歸。這個演出也是蘭陵平日訓練「空椅子」練習作發想：當演員坐上椅子，椅子做為自我陳述的道具；當演員離開椅子，猶如抽離自我本體，以另一個客觀、觀察的角色剖析彷彿留在椅子上的本我。¹⁸

以「我」重新去看「我」，如同李國修以「現在的我」和「過去的父親」互相檢視，重新回憶與父親相處的片段，並同理在父親的角色當中。

此外，青少年表演藝術聯盟長期以來也用戲劇來改變中介教育的學生，2014年開啟風箏計畫¹⁹，主事者以戲劇編織成一張巨大的網，讓迷途的青少年能不再繼續往下掉落，並以學生自身故事拼湊出一個屬於自身專屬劇本，當他們透過自身經驗再到其他相似機構進行演出時，更能以同理心打動有同樣背景的學生們：

¹⁷李國修：《京戲啟示錄》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版)。

¹⁸葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，(台北市：國立臺北藝術大學出版組，2016年2月初版)，頁70。

¹⁹青藝盟：〈關於風箏計畫〉。(參見 <https://www.whatsyoung.org.tw/aboutkate/>，查詢日期：2021/06/16)。

余老師與慈輝學生的故事，透過「戲劇」作為一個媒介，學生在表達自己、溝通合作的過程中，學生之間與師生之間瞭解了彼此的差異，並從中尋找適合自己的位置，看見自己的價值。接著，透過課堂中每個小呈現，彼此觀摩學習、一起面對困難並修正；最後透過巡演的歷程一起完成一件事，學生為自己以及與自己相似的青少年在台上發聲，建立起共有的正向經驗。可以看見這一完整的經驗是學生與自身、同儕、及社會連結的過程。²⁰

將已經脫離社會的中介教育學生，帶領者透過戲劇的方式，不停地與學生溝通，了解學生的生命經驗，了解他們為何成為中介教育的學生，並將他們的故事總結成一個劇本，進行全台巡迴演出，演出給有相同經歷的學生、教育者、家長們觀閱，形成良善的溝通機制，解除彼此隔閡，在杜傳惠的研究中提到「戲劇提供雙向的互動交流，學生本身可以獲得成就感；然而，更重要的是，這個表演所傳達的事物如何使觀眾理解，並留下些什麼在心中不停迴盪咀嚼，那樣的觸動是戲劇很珍貴的特質。」²¹

故由這些案例來看，戲劇是李國修自我生命歷程與心理療癒過程，也是青少年表演藝術聯盟給孩子們拉回世界的繩索，如同張曉華說：「藉著戲劇性活動，人們不但能夠認知其所生存的社會與世界，還可釋放情緒、逃避或面對各種現實的情況並在其中學習經驗。戲劇具文化、教育、心理、娛樂的矯治功能是自有人類社會以來便已存在了」²²。

本次研究者，李國修是台灣當代劇作家代表人物之一，他對創作特別執著要以自身生命故事做為發想，如他因為身為都市人，在這匆忙的城市中用喜劇方式去找到一個喘息機會，因而發想《三人行不行系列作品》²³：

²⁰杜傳惠：《聽見角落的聲音—慈輝班青少年透過戲劇成為學習主體之經驗敘事》，（臺南市：國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2020年），頁90。

²¹杜傳惠：《聽見角落的聲音—慈輝班青少年透過戲劇成為學習主體之經驗敘事》，頁58。

²²張曉華：〈戲劇治療導論〉，《臺灣戲專學刊》8期，2004年1月。

²³《三人行不行系列作品》目前總計共有五部，分別為《三人行不行 I》、《三人行不行 II—城市之荒》、《三人行不行 III—OH！三叉口》、《三人行不行 IV—長期玩命》、《三人行不行 V—空城狀

李國修的作品紀錄台灣環境的變遷與時代流轉，為這片土地留下了豐富的戲劇人文面貌。他用戲劇表達對生活的態度、生命的情感，亦期待觀賞者能從中獲得自我省思，這即是李國修致力推動的劇場理念——「看戲修心，演戲修行」。²⁴

因為在戲劇作品中有著個人濃厚的情感與生命經歷，故筆者選擇了李國修作為本論文的研究對象，而他編寫的二十七部作品當中，其中最深刻的即是書寫雙親的故事，他透過戲劇呈現大時代，並將成長過程無法說出的話透過劇場傳達，父親對他的期待是他能夠成為一名京戲演員，穿著父親製作的戲靴在台上演戲，但他卻因為學戲太苦而不願意²⁵，而母親因本身疾病的關係將自己封閉在床上整整十年，在這十年裡他對母親的羞恥感都讓他在母親去世後依然愧疚²⁶，而在母親去世後父親重病時，母親死亡的陰影籠罩著他，他無法面對即將去世的父親，只能不停逃避²⁷，種種遺憾使他選擇透過戲劇書寫，藉由此完成對雙親的追憶。

本研究基於以上理由，特別選取了《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩部作品，透過李國修藉戲劇與父母重新展開對話的形式，了解李國修如何在戲劇中獲得療癒效果。

第二節 研究目的與問題

一、研究目的與問題

綜合上述研究背景與動機，本研究主要討論劇作家半自傳式劇本生命經驗療

態》

²⁴李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，(台北市：平安文化，2014年10月初版一刷)，頁112、頁12。

²⁵康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，(中天電視台，2004年04月28日播出)

²⁶李立亭：《OH?李國修!》，(台北市：時報出版，1998年9月初版)，頁22。

²⁷李立亭：《OH?李國修!》，頁33。

癒功能探究，研究劇作家在進行劇本創作與演繹的同時是否也對自我產生療癒效用，李國修將自身父親與母親的故事書寫成劇本，將與父親的衝突與遺憾書寫成《京戲啟示錄》，將母親的悲傷書寫成《女兒紅》，他用戲劇劃開時空重新回到過去面對過去的父母，而在他撰寫劇本過程中他同時成為父親，或以青少年時展開與母親的對話，他用戲劇聯繫過往，R.Landy 於《戲劇治療：概念、理論與實務》提出：

戲劇的特色不只是距離，同時也是聯繫（connection）。戲劇產生於矛盾的人和事中，其最根本的部分就是人們在戲劇中同時扮演兩種不同的角色，一種是「我」（me），另一種則是非我（not me）。這戲劇性矛盾（dramatic paradox）在劇場中最能表現出來，在劇場中，演員及扮演著非我的角色。

28

演員扮演的角色成為戲劇的關鍵，透過回到過往他要如何藉戲劇重整內在？

故本研究列出了回顧李國修半自傳劇本中的重要線索之外，還包含以下研究問題：

- （一） 李國修半自傳式劇本中的生命經驗療癒功能為何？
- （二） 李國修的療癒功能如何產生？
- （三） 李國修半自傳式劇本中戲劇療癒方法如何應用於生活中？

二、釋義

（一） 半自傳式劇本

劇作家以自身生命經歷作為劇本創作方式，但其中包含虛構故事，如李國修創作《京戲啟示錄》與《女兒紅》時，皆是以自身父母的真實故事加以

²⁸ R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，（臺北市：心理出版社股份有限公司，2001年9月初版二刷、P2-3）。

改編，李國修並於《李國修編導演教室》說明了《京戲啟示錄》與《女兒紅》皆是他的半自傳作品。²⁹故部分時空會依據做需求而做調整。

例如，為了劇情需要，李國修於《女兒紅》一劇中將「文化大革命」的時間提早至 1947 年（原為 1966-1976），劇中人物也會隨劇情做更動，故以「半自傳式」書寫作品，以配合劇作需求。

（二） 戲劇治療：

Phil Jones 於 2002 年提出戲劇治療（dramatherapy）為將戲劇當作一種治療形式。並提到「戲劇治療理論贊成將內心的情感或創傷問題投射到戲劇的呈現上。這個過程建立在運用日常生活中有創意的概念以達到治療目的。」³⁰

但因在國內戲劇療癒相關研究目前相當少，故本研究將以戲劇治療作為輔助方式，進行戲劇療癒的探究。

（三） 療癒：

依沈慧忻 2015 年研究指出「『療癒』（Healing），不同於身心症狀的「治療」（Therapy）。依照不同學者的討論得知，「療癒」是當個體遭受痛苦失去希望時，一個身心靈轉化的過程，在過程中並且會經歷到一種深刻的理解，並能在過程當中經驗到視野、目的、宗教、信念、態度與行為的戲劇化轉變。雖然兩者目的都是克服病苦，但療癒更能充份強調個體內在身心靈的轉化與重新平衡的過程。」³¹

（四） 父（母）親創傷

本研究以張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》³²中定義

²⁹李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷），頁 112、頁 29。

³⁰ Phil Jones 著，洪素珍等譯：《戲劇治療》，（臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2002 年 12 月初版一刷，頁 144）。

³¹沈慧忻：《音樂療癒功能及其在團體與個人行為矯治之運用》，（台中市：國立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文，2015 年）。

³²張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》，（台北市：實踐大學家庭研究與兒童發展學系家庭諮商與輔導碩士班碩士論文，2021 年）

的父親創傷作為定義：

「父親創傷」，係指：在與父親的關係中有內隱、未解決的衝突與矛盾，包含渴望父親存在、渴望親近父親及渴望被父親認同的失落與悲傷等負向經驗；甚至因此與父親產生生理上或心理上的距離。³³

父親望子成龍的期待，讓李國修與父親漸行漸遠，而父親期待李國修能成為京劇演員的盼望，他也無法達成，故在此定義之下李國修與父親的關係產生創傷；而母親方面，母親自我封閉與因之產生疾病而後被污名化，也讓李國修與母親關係出現創傷。

第三節 文獻回顧

本節將分為三個部分，第一部分著重李國修出版的二十七本劇本書，分析每一本劇作的內容與其創作理念，第二部分則是整理於過往研究李國修相關主題之論文與期刊，他們著重在研究李國修的那些部分，其研究成果為何；第三部分則著重在過往對於「療癒」的研究成果

一、李國修的二十七本劇本

在研究李國修的二十七本劇本中，筆者依印刻文學出版時的分類，共可以分成三類，分別是風屏劇團系列四部、三人行不行系列五部及經典劇作十八部。

（一）風屏劇團系列

風屏劇團系列劇總共四部，敘事模式引用一個劇團去演出另一個劇團的故事，每一個故事皆有「戲中戲」形式手法，而團員們也常常因私人恩怨影響到戲劇演出，值得注意的是，雖然《女兒紅》並未由整個風屏劇團演出，但因其故事主軸依然圍繞在風屏劇團團長李修國身上，在故事中的時間線為風屏劇團

³³張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》，頁 2。

解散之後，故依然可將其視為是風屏劇團系列第四部。

1. 《半里長城》³⁴

首演於 1989 年，「風屏劇團」首部曲，劇團演出由秦始皇、嫪毐和呂不韋的故事展開的「萬里長城」³⁵，是李國修對於「戲中戲」手法的實驗戲劇³⁶，透過劇中角色的恩怨糾葛同時反映風屏劇團內部問題，他在編導的話中提到：

歷史是一面鏡子，劇場也是一面鏡子，《半里長城》就將這兩面鏡子放在舞台上，相互照應。人生在兩面鏡子的對照之下，出現在我們眼前的是一個又一個的清晰影像。原來歷史、劇場與人生似乎照應出的是同一副臉孔——我們自己如此熟悉又陌生的臉孔。只是當我們想從鏡像看清自己的模樣時，就會在鏡中之鏡深邃無限的複像中失去焦距，迷失自己，就好像《半里長城》那群迷茫、自私、集於滿足於眼前的情慾、利益，卻又看不清自己的劇中人。³⁷

唐太宗說「以史為鏡，可以知興替」，我們本應從歷史中學到教訓，但李國修用歷史這面鏡子，照出劇中人的不堪，更諷刺的是演出歷史的劇團成員們，沒有從歷史得到任何教訓與反思。

2. 《莎姆雷特》³⁸

首演於 1992 年，風屏劇團在《半里長城》後推出的回歸作品，這次改演西方偉大劇作家莎士比亞的經典劇作《哈姆雷特》³⁹，但卻因編劇的疏漏，

³⁴李國修：《半里長城》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

³⁵ 虛構戲劇，現實中並沒有「萬里長城」一劇。

³⁶胡紹平：〈論李國修《半里長城》之諷刺手法〉，《興大人文學報》2018 年第 61 期，頁 41。

³⁷李國修：《半里長城》，頁 36。

³⁸李國修：《莎姆雷特》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

³⁹莎士比亞四大悲劇之一，主要描述劇中主人翁哈姆雷特王子要向自己的叔父報殺父之仇的故事。

誤將「哈」謄寫成「莎」，李國修提出了一個問題：《哈姆雷特》的故事到底跟台灣人有甚麼關係？⁴⁰，他借用莎士比亞的話：

留心！請見諒我在利用莎士比亞一次：「大人！請您善待這班戲子伶人，不可怠慢，他們是這時代的縮影……」

這班戲子伶人？是莎士比亞。是哈姆雷特。是風屏劇團。是屏風表演班。請容許我代表屏風表演班全體職員向莎士比亞——致上 最敬禮！

41

李國修創作《莎姆雷特》時，在笑鬧中更深刻的思考自己的身為一個劇場工作者的使命與責任是什麼⁴²，莎士比亞的話給了他最好的啟發，他用戲劇創作這塊土地，用戲劇濃縮成這個時代的縮影。

3. 《京戲啟示錄》⁴³

首演於 1996 年，風屏劇團的第三部作品，也是團長李修國因想演出自己父親告訴他的「梁家班」故事，一個在大陸早已解散的京戲班子，交由現代的風屏劇團演出，其中摻雜了李修國對父親的回憶與遺憾，此外，能加入如同前兩部永遠無法和平的團員們在劇場中演繹著。本戲為本篇論文重要研究文本，將於後續做更詳細的介紹。

4. 《女兒紅》⁴⁴

首演於 2003 年，在風屏劇團解散之後，團長李修國開啟了自己的尋根之旅，在回憶著母親的故事同時，也在尋找自己的過去。李國修用《女兒紅》一劇面對母親將自己困在床上的十年，同時尋找自己身為外省第二代對土地的認同。本戲為本篇論文重要研究文本，將於後續做更詳細的介紹。

⁴⁰李國修：《莎姆雷特》，頁 31。

⁴¹李國修：《莎姆雷特》，頁 33。

⁴²搜狐娛樂：〈李國修的十問十答〉。(參見 <https://yule.sohu.com/20071207/n253861316.shtml>，查詢日期：2021/06/16)。

⁴³李國修：《京戲啟示錄》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版)。

⁴⁴李國修：《女兒紅》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版)。

(二) 三人行不行系列

三人行不行系列，從一開始只有三個人演出整齣戲，到最後由每個人演出三個角色，本系列共有五部曲，在時間空間上可為延續性的系列作品，創作主軸空間設定為「台北」，是李國修創作都會喜劇生活，後來從台北放大到了台灣，再從台灣擴展到兩岸三地，他說雖然有一些社會事件穿插其中，但沒有要用戲劇去操弄政治的意識形態⁴⁵。從本系列的創作發展也可以看出李國修的戲劇主題創作方向，從一開始的台北都會喜劇，到最後訴說歷史下人們生活的紀錄。本系列原有第六部《三人行不行 VI—不可思議的國》但因預計演出時遇到 911 恐怖事件與納莉颱風，導致票房其差，最後宣告停演。

1. 《三人行不行 I》⁴⁶

首演於 1987 年，三個台北人，只有三個演員與道具。是李國修試驗喜劇形式與方向的最初作品。

2. 《三人行不行 II—城市之荒》⁴⁷

首演於 1988 年，李國修這是給自己在生活中的喜劇調適，一樣以台北為開始，生活在都市的人們，為了甚麼而感到慌張呢？

3. 《三人行不行 III—OH！三叉口》⁴⁸

首演於 1993 年，三人分飾十二角，劇中包含了台灣、香港和大陸，用矛盾作為主題，十二個角色分屬在不同地區，卻又相似的面臨同樣的事情，用小人物的無奈訴說喜劇故事。

⁴⁵屏風表演班（2004），《三人行不行 III—OH！三岔口》時代版節目單，頁 8。來源：于善祿：〈說故事的人—李國修「三人行不行」系列劇作的文本時空與情感意識〉，《香港戲劇學刊》2005 年第 5 期，頁 101-112。

⁴⁶李國修：《三人行不行 I》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁴⁷李國修：《三人行不行 II—城市之荒》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁴⁸李國修：《三人行不行 III—OH！三叉口》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

4. 《三人行不行 IV—長期玩命》⁴⁹

首演於 1997 年，生活在這塊土地，李國修擅長用喜劇方式包裝劇中人物的焦慮，長期玩命提出初步的土地認同，讓大家思考，留在這還是離開？

5. 《三人行不行 V—空城狀態》⁵⁰

首演於 1999 年，從對城市生活的迷茫到對人生的選擇，最後李國修在第五部系列作品中批判了當今政治，劇中的角色透過錢與情填補這城市的空虛，他說：

戲劇與生活的界線其實是不能切割的。我始終以為走在街上像是在看戲；坐在劇場裡像是在看真實的人生。看戲或看人生都在試圖尋找一種感情、尋找自己的位子、尋找一份希望與愛，在這樣一個空盪盪的城市裡，懷著激情與勇氣繼續生活下去。畢竟城再空、人永遠不空！老百姓如你、我都有了一份情，彼此撫慰，鼓舞地找到了在這個城市活過來的理由！

「人生如戲，戲如人生；渡過人生，千萬認真。」⁵¹

(三) 經典劇

1. 《婚前信行為》⁵²

首演於 1987 年，新娘在結婚前找了自己的外遇對象，卻剛好遇見自己的未婚夫前來送喜帖，原來未婚夫與外遇對象是多年好友，荒謬的謊言堆疊出信任，李國修在編導的中他是想，會不會有一天大家都想搞砸一切？

⁴⁹李國修：《三人行不行 IV—長期玩命》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁵⁰李國修：《三人行不行 V—空城狀態》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁵¹李國修：《三人行不行 V—空城狀態》，頁 32。

⁵²李國修：《婚前信行為》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

2. 《民國 76 備忘錄》⁵³

首演於 1987 年，「用喜劇回顧今年大事」是本齣戲的宗旨⁵⁴，記錄在民國 76 年中台灣發生的哪事情，透過喜劇喚起人們對所在環境的關懷。

3. 《西出陽關》⁵⁵

首演於 1988 年，逃難、老兵、紅包場，對國家與愛情的忠貞，交織出《西出陽關》的故事，這是在《女兒紅》之外，李國修撰寫國共內戰結束後國民政府撤退來台的故事，但不用太多的政治，他將主角放在老兵「老齊」身上，用著逃難而來的老兵，用台灣當地紅包場作為情感寄託，兩個世代與兩個族群，交會在台灣這塊土地上，李國修也因這部劇作中的「老齊」角色，被媒體評譽為「最接近卓別林高度的演出」。⁵⁶

4. 《沒有「我」的戲》

首演於 1988 年，不能說出「我」的戲，演員沒有一個主軸劇情，只是單純的吵架、聊天、或在某種情境裡，可以說是一種喜劇形式的試驗。

5. 《民國 78 備忘錄》⁵⁷

首演於 1989 年，首次的歌舞劇形式，76 年後又過了 2 年，如果 76 年的《民國 76 備忘錄》是一種用喜劇紀錄並喚起人們的環境的關懷，那 78 年的《民國 78 備忘錄》除了記錄更是提問，每一個紀錄事件都同時提出一個問題，而這是一直存在社會的問題。

6. 《港都又落雨》⁵⁸

首演於 1990 年，以屏風表演班高雄分團的九個團員故事，串連起劇中十年的故事線，他們都是你我生活中的普通人，但不免得他們經歷的一

⁵³李國修：《民國 76 備忘錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁵⁴李國修：《民國 76 備忘錄》，頁 37。

⁵⁵李國修：《西出陽關》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁵⁶李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷）。頁 10。

⁵⁷李國修：《民國 78 備忘錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁵⁸李國修：《港都又落雨》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

切都會受到社會環境甚至政治環境的牽扯，就算我們極不願意談論政治，但我們終究被其影響。

7. 《救國株式會社》⁵⁹

首演於 1991 年，一群以「為了台灣」為名義的人，策畫了一場轟動國際的殺人案，藉以提升台灣的國際能見度，媒體不查證僅一味地追求收視率，造就了一切亂象，看似美好的膨脹，都還是敵不過人的慾望，一搓即破。

8. 《鬆緊地帶》⁶⁰

首演於 1991 年，用鬆緊地帶比喻產婦的產道，新生兒要過那一個鬆緊地帶，這也是李國修獻給兒子的作品，首次結合魔術的演出，現代人因為不願意面對妻子生產進而逃避到唐朝，對生活的無法抉擇都讓他進退兩難。

9. 《蟬》⁶¹

首演於 1991 年，改編自林懷民的作品《蟬》⁶²，蟬是一種生存極為短暫的昆蟲，但會在他的有生之年中大聲鳴叫，一群年輕人大肆鳴叫自己的青春但卻不知道自己為何鳴叫，以及鳴叫出了什麼。等到他們開始回憶時卻都發現早已忘記。

10. 《徵婚啟事》⁶³

首演於 1993 年，改編自陳玉慧的《徵婚啟事》⁶⁴，李國修在其中一人分飾多角想要表達：「人們迷失自己在生活中的定位與角色扮演」⁶⁵，女主角在劇中現實生活中的婚姻狀況，對比她在劇中劇中不停地相親，本想要

⁵⁹李國修：《救國株式會社》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶⁰李國修：《鬆緊地帶》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶¹李國修：《蟬》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶²林懷民：《蟬》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2002 年 4 月初版）。

⁶³李國修：《徵婚啟事》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶⁴陳玉慧：《徵婚啟事》，（新北市：二魚文化事業股份有限公司，2002 年 4 月初版）。

⁶⁵搜狐娛樂：〈李國修的十問十答〉。（參見 <https://yule.sohu.com/20071207/n253861316.shtml>，查詢日期：2021/06/16）

透過戲劇逃避真實生活，卻沒想到當戲結束後，真實生活才正要上演，李國修用女主角最後一句台詞做為總結，並說到「解決『愛情與婚姻』之間的逆境，唯一的一條路，我想，應該是——演好自己！」⁶⁶

11. 《太平天國》⁶⁷

首演於 1994 年，只要寫到跟歷史相關的劇本，李國修總會提出歷史應該如何，如在太平天國裡，北王說：「寫歷史的人哪一個有在場證明？」⁶⁸，歷史可以參照可借鑑，但他從來不會把真實的歷史完整的照演，因為我們認為的真實真的是真實嗎？現代人無意間回到太平天國時期，本想改變歷史創造太平，但依然敵不過歷史人物的野心，最終回到現代發現當下即是太平。

12. 《未曾相識》⁶⁹

首演於 1997 年，三世姻緣的輪迴，看似在讚揚愛情的美好，但最後卻依然錯過，在沉靜過後是否寧願未曾相識。

13. 《我妹妹》⁷⁰

首演於 1999 年，改編自張大春《我妹妹》⁷¹，兩位作者皆為外省第二代，透過故事寫出眷村的懷舊，相比之前兩部改編作品，李國修在這次改編中大量改編了原著，眷村中得了老人癡呆症的父親，永遠被困在了過往。

14. 《婚外信行為》⁷²

李國修的戲劇中常常有出軌現象一事，不論是之前的《婚前信行為》，或與本部作品皆直接將兩性婚戀中出軌作為主題，在其他劇中也可看見出軌的痕跡，這不是他對愛情的態度不忠，是他對於家的安定的憂慮反射，

⁶⁶李國修：《徵婚啟事》，頁 33。

⁶⁷李國修：《太平天國》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁶⁸李國修：《太平天國》，頁 66。

⁶⁹李國修：《未曾相識》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁷⁰李國修：《我妹妹》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁷¹張大春：《我妹妹》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008 年 10 月初版）。

⁷²李國修：《婚外信行為》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

他將憂慮投入到戲劇之中，讓自己做好準備。

15. 《北極之光》⁷³

首演於 2002 年，李國修少數講純愛的作品，萬芳告訴他，北極永夜對他來說代表無盡的思念，想到無盡的思念，李國修想到的是初戀⁷⁴，故本劇以此為主題。

16. 《好色奇男子》⁷⁵

首演於 2005 年，李國修說「戲劇對我而言得定義是：戲是 play，扮演；劇是 story，故事。戲劇二字就是『在一個虛構的故事裡，角色真實、真情的扮演。』」⁷⁶，本部是李國修於當兵時因為感受到緊張的國共關係，為此激發出來的生存慾望，成為了主角的原型。

17. 《昨夜星辰》⁷⁷

首演於 2005 年，外遇過後選擇回到最初的家庭是一種選擇，還是一種無奈，《昨夜星辰》回到李國修常見的外遇主軸中。

18. 《六義幫》⁷⁸

首演於 2008 年，以李國修小時候跟著鄰居一起組成了「六義幫」為發想，是李國修對於小時候的回憶，其中有李國修因聽到女兒失戀的故事，而將想跟女兒說的話放入劇情之中。

綜觀這二十七部劇本可以發現以下現象：李國修的戲劇創作會融合當代社會環境與重大歷史事件，他創作喜歡用小人物訴說歷史，並擅長用喜劇形式諷刺社會；他將自身焦慮反應在戲劇中，且用各種戲劇手法，模糊現實與戲劇的界線，藉由戲劇反思人生，藉由人生演出戲劇，從劇情可以感受李國修在戲劇中流露出真誠的渴望與恐懼，如他自己所說：

⁷³李國修：《北極之光》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁷⁴李國修：《北極之光》，頁 31。

⁷⁵李國修：《好色奇男子》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁷⁶李國修：《好色奇男子》，頁 33。

⁷⁷李國修：《昨夜星辰》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

⁷⁸李國修：《六義幫》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版）。

我在故事裡常常用小人物來談我的渴望，甚至於恐懼。渴望面對下一代，家的穩定結構和生命的繼續延續。恐懼什麼呢？其實我怕老，因為人生就是生老病死，所以我在舞台上大量出現老人，因為我想先知道老人是什麼樣子，我覺得這是成長階段裡的一種自我投射。⁷⁹

他將自己害怕的事項投入戲劇之中，並在戲劇中多次提到相關的議題，他渴望家的穩定結構，但在戲劇中卻用了大量出軌甚至不倫的情節，可以說是告誡，更可以說是恐懼的投射。

此外，過去進行分析聚焦在李國修研究部分，以下將分為學術論文與期刊論文進行分析。

二、李國修相關研究成果

在研究李國修論文方面，除了對作品的研究之外，還有對土地認同、性別與創作主題展開。其中可以特別注意，許多研究者都會特別強調李國修擅長使用「戲中戲」手法撰寫故事，而戲中戲手法模糊了真假虛實，讓李國修可以用戲劇獲得撫平傷痛的作用。

（一）學位論文：

1. 張議：《論李國修《好色奇男子》敘事結構》，以李國修《好色奇男子》作為研究主題，在其提到李國修用戲中戲的手法，用時空轉換模糊掉了道德界線，讓現在的懺悔為過去時空的枷鎖撫平傷痛，也讓其抹除外省第二代與土地認同的傷痕，除了療癒功能外更具對社會與時空的批判，讓當中的角色原諒自己在當初時空下不得不的選擇，他將戲中戲的劇本寫法作為一個療傷技巧，讓現在的人說著過去的事情，進而體諒而撫平。

⁷⁹陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年）。頁 137。

其中作者也建構了李國修創作的四大主題，分別是（1）李國修劇作常藉由小人物的情感映射大時代的歷史；（2）李國修劇作中善用虛與實的隱喻；（3）李國修的創作常以「外省人第二代」的身份寫「外省人的故事」；（4）李國修堅持本土的創作精神，主題緊扣臺灣社會與人民情感紀錄。⁸⁰

2. 李亦修 2016 年《李國修劇作中的男性角色》，以李國修《京戲啟示錄》、《女兒紅》、《西出陽關》、《好色奇男子》作品中的「男性」為主要研究對象，進而發現李國修書寫的男性特質在遇到無法解決的阻礙時都會選擇逃避作為方法，而這並不是顛覆性別印象，而是在現在社會男性為了符合社會所期待的「男性」而承受的壓力與期望。作者在研究中提到，李國修書寫的《京戲啟示錄》表達了他對父親的敬愛，但在《女兒紅》中寫出了他對父親外遇的責備，他認為李國修時隔七年的創作「母親的故事」，他漸漸地脫離了他對父親的認同。⁸¹
3. 陳銘鴻 2005 年《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，觀察李國修至 2003 年前的作品，在社會觀察方面從一開始僅是旁觀的書寫到後來有更深的歸屬與認同，而《救國株式會社》即是寫出具有歸屬感的第一步作品，作者認為在此成家更是讓李國修寫出更具歸屬感的作品重要成因之一⁸²。作者細品了李國修的作品，將其作品分析出尋找認同的旅程，作者並將其比喻成一層層的同心圓，從最外層的社會觀察到裡面的家庭情感，直至最中心的身分認同，他用作品歷程說他「拒絕漂流」。⁸³

⁸⁰張議：《論李國修《好色奇男子》敘事結構》，（台南市：國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2019 年）。

⁸¹李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2016 年）。

⁸² 李國修於 1989 年與妻子王月成婚。

⁸³陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年）。

4. 劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，此篇論文肯定了李國修以庶民歷史重建時代的大歷史，在《女兒紅》中李修國不停地找尋自己的出生地與出生時辰，雖然找到了出生地卻無法得知出生時辰，所以他書寫《女兒紅》並將踏上這片土地開始延續他的家譜，這是屬於他的定根。作者使用「套層結構」的四個面向分析李國修的作品，包含第一「鏡面反射」真實人物與劇中人物名顛倒，例如「李國修」變成「李修國」，藉以加強隱喻讓觀眾更能理解劇中與真實是互相呼應；第二「戲中戲」，藉由梁家班演出「打漁殺家」帶出京劇的改革與京劇的衰落，打漁殺家改良獲得滿堂彩但梁家班卻解散了，作者提出李國修藉由否定表示本齣戲重點不再於對於沒落京戲的解套，但他將京戲搬上舞台，讓觀眾了解這個「懷舊」之美，即是完成他對父親的傳承與期待；第三「當代文本與社會現實的連結」，李國修藉由方法演技批判了當時社會大量使用西方理論與技巧；第四「作者的自我再現」，在《京戲啟示錄》中，每個人都扮演著劇中人，而劇中人又再扮演著劇中人，模糊了戲外與戲內的界線，讓觀眾一窺戲劇後台，達成真正的人生如戲、戲如人生。⁸⁴
5. 蔡佳陵《兩種不同的凝視——李國修與賴聲川的認同建構書寫》，研究者首先提出了在過往人們研究外省第二代時常會以作家作為主要對象，但其實戲劇更貼近一般民眾，故研究者採用了戲劇家作為主要研究對象，並選擇了李國修與賴聲川兩位，認為兩位劇作家皆因特殊時代背景與身分問題而將認同建構的議題放入劇本中，李國修用親身經歷自編、自導、自演，他站在最貼近自己的內部位置凝視自己，李國修喜歡挖掘自我，用大歷史中的庶民記憶帶領觀眾共同回憶，並讓有共同記憶的觀眾產生投射，如同李國修自己所說：「我深信——時代的洪流

⁸⁴劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，（台北市：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班碩士論文，2013年）。

裡，庶民的記憶，才是真正的歷史」⁸⁵，賴聲川則用集體創作的方式，讓大家共同凝聚出一個台灣，站在外部的主導位子。⁸⁶

(二) 期刊論文

1. 廖玉如：《在虛實模糊地帶說故事—論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構》，開頭與結尾互相呼應的戲鞋打破了虛實之間的對照，作者認為李國修用戲鞋拆解了戲中戲的框架，更用事件讓內戲與外戲互相呼應，模糊了真實人生與舞台之間的距離，再以戲中戲中戲「打漁殺家」以官逼民反的故事同時呼應了受共產黨逼迫的梁老闆，與受國民黨政府逼迫的梁家班。而在《女兒紅》一劇中，李國修用了《武松棒打方豹》作為劇中劇展現，暗示了母親與父親的婚姻終歸不幸，作者認為兩齣戲使用的戲中戲手法讓人生與戲劇無法完全分離，而李國修也在其尋找自己安定生命的力量。⁸⁷
2. 胡紹平：《論李國修《半里長城》之諷刺手法》，是少數討論《半里長城》的研究，內中談到李國修如何調侃歷史人物，例如秦始皇的嬰兒時期的道具一直不是正常的人偶，很長時間是一個熱水瓶，而最重要的是《半里長城》開啟了風屏劇團的開始，奠定了李國修在後續劇本的基礎，開啟了一系列對李國修「後設劇場」（戲中戲）的研究。⁸⁸
3. 汪俊彥：《拒絕「翻譯」：李國修的「風屏劇團」》，分析了風屏劇團四部曲，演出《萬里長城》與《哈姆雷特》的失敗暗喻了文化環境不同的差別，並反諷了當時追尋西方戲劇的社會狀況，李國修想挑戰莎士比亞在東方世界的地位，並提醒不論是回歸傳統或是追隨西方都是具

⁸⁵李國修〈母親的背影〉，《女兒紅》節目單中一文摘錄。來源：屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 45。

⁸⁶蔡佳陵：《兩種不同的凝視——李國修與賴聲川的認同建構書寫》，（台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2011 年）。

⁸⁷廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事—論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》2009 年第 10 期，頁 79-104。

⁸⁸胡紹平：〈論李國修《半里長城》之諷刺手法〉，《興大人文學報》2018 年第 61 期，頁 21-46。

有困難的，而李國修特意讓失敗呈現他認為不該讓台灣現代戲劇僅是回歸傳統或翻譯西方，而在《京戲啟示錄》他提出不只傳統的梁家班遇到經營困難，現代的風屏劇團同樣也是，不管傳統或現在都無法置身於歷史之外，《女兒紅》中則是直面歷史傷痛，但卻不單單批評共產黨，而與《京》劇中樣板戲相互呼應，這是對於現代政治經驗的不同理解，而回顧歷史可能的轉捩點才能作出正確的判斷，李國修用《半里長城》與《沙姆雷特》的必然失敗，用《京戲啟示錄》與《女兒紅》的歷史經驗，透過不斷失敗的經驗，建構出有尊嚴的「在地」。⁸⁹

4. 王元欣：《淺談《莎姆雷特》的後設概念》，研究者利用了 Richard Hornby 的《戲劇、後設戲劇與洞察力》（*Drama, Metadrama and Perception*）⁹⁰一書中提到的五種後設劇場分類，分別是(1)戲中戲、(2)戲中儀典、(3)角色的角色扮演、(4)對文學及真實生活的參照、(5)自我參照，分析了《莎姆雷特》一劇，其透過「內戲」與「外戲」的交融達成戲劇與人生皆為現實；透過角色跳脫既定框架，對傳統劇中的角色提出批判；透過後設劇場對不同時空脈絡解決衝突並進行反思；運用了「諧擬」（*parody*）⁹¹原劇《哈姆雷特》中的角色與劇情，產生自我批判空間。
92
5. 于善祿：《說故事的人—李國修「三人行不行」系列劇作的文本時空與情感意識》，三人行不行的故事是李國修寫給都會生活的喜劇，研究者以劇本中的線索可以發現五部曲故事是連續且有互相關聯的，除了因

⁸⁹汪俊彥：〈拒絕「翻譯」：李國修的「風屏劇團」〉，《台灣社會研究季刊》2017年第108期，頁39-63。

⁹⁰ Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London&Toronto: Associated University Press, 1986.

⁹¹諧擬乃作家基於賞玩或逆反的目的而於形式或體裁上模仿他作，藉由對前文本（*previous text*）的扭曲、轉換達到諷刺、詼諧、荒謬的效果，而產生新意涵與新趣味的顛覆之作。來源：林德姮：〈圖畫故事書中的諧擬〉，《兒童文學學刊》2004年第12期，頁163-206。

⁹²王元欣：〈淺談《莎姆雷特》的後設概念〉，《藝術欣賞》2011年，7，3，頁31-32。

2004 年演出的《三人行不行 III—OH! 三岔口 時代版》因配合當年度的社會環境進行改寫，而有所出入之外。《三人行不行系列》總計橫跨 1987 年至 2004 年，角色們也都在這一段時間內隨著時間成長，在看到劇中角色的矛盾與疑惑之後，可以得出李國修的情感意識是「放下各種詮釋，回到個體生存的真實體驗」，回到對這塊土地的情感，劇中分合的角色們也在為了生活而努力著。⁹³

6. 胡明華：《臺灣外省第二代李國修戲劇中的創傷記憶與超越》，作者利用創傷心理學理論，分析身為外省第二代的李國修如何撫平身為外省第二代的創傷，他使用了三種方法：(1)重構父輩的創傷故事，在《京戲啟示錄》、《女兒紅》、《西出陽關》都可以看到關於國共內戰後的外省第一代移民歷史，李國修借用戲劇重返歷史現場，通過對家族記憶的追尋，實現了保存家族與民族歷史的使命；(2)建立在臺灣環境中的安全感，李國修將他將戰亂的恐懼與焦慮反應在戲劇中，如《鬆緊地帶》與《太平天國》，而對於家庭和婚姻的焦慮也反映在如《昨夜星辰》與《婚外信行為》，他用戲劇面對焦慮；(3) 重構自身的身份認同，父輩的身分認同無法被第二代理解，李國修用作品展開屬於自己的認同，在作品中放入許多自身生命經驗。⁹⁴
7. 田廣文：《臺灣外省第二代李國修戲劇中的身份認同問題》，作者將李國修的戲劇創作分為三段，第一階段為 1986—1990 年，基本上是自發地表達對臺灣生活的觀察、看法與態度；第二階段 1991—2000 年，這一時期臺灣本土化潮流語境使李國修身份認同問題變得迫切，所以注重「談私領域的歸屬與認同問題」；第三階段為 2000 年之後，在從外部無法獲得身份認同後，在上一階段探索的基礎上，進一步有意識

⁹³于善祿：《說故事的人—李國修「三人行不行」系列劇作的文本時空與情感意識》，《香港戲劇學刊》2005 年第 5 期，頁 101-112。

⁹⁴胡明華：《臺灣外省第二代李國修戲劇中的創傷記憶與超越》，《臺灣研究集刊》2014 年第 134 期，頁 87-94。

地建立新的自我庶民身份認同的努力，表現在臺灣這片土地上的生命存在。⁹⁵

在上述的研究中，研究者提到李國修用戲劇療癒過去，其中在「戲中戲」的手法使用讓他可以在現實與戲劇中來回轉換，他將自我放入戲中戲的情節之中，重新省思自我，並在戲劇中尋找自我對這片土地的認同，他因外省第二代的身分，在戲劇表現上關於不同族群的族群意識，與他對這片土地尋求認同到後來的主動關懷，這當中的轉變與他的戲劇呈現，是過去研究者提出最多成果的主題。

三、 關於療癒的文獻回顧

在回顧「療癒」相關文獻可以得知，療癒被視為是「跳脫某種負面狀態」的過程，需要受到負面狀態影響個體做出內心的轉化，而其包含甚廣，包含藝術類別的創作、療癒物品的療癒成效研究，以及對於生命中負面經驗採用的療癒方法，因「療癒」相關文獻眾多，為了能夠聚焦表現，以下論述療癒相關文獻將以「對於生命中負面經驗採用的療癒方法」為主要蒐集部分，因此部分與本文研究主題最為相近的部分。

(一) 學位論文：

1. 溫勇勝：《植物的療癒力量：療癒性園藝如何在喪偶者的悲傷調適歷程中展現其作用》，研究對象為曾照顧癌末伴侶至逝世的照顧者，以園藝性的的療癒活動對研究對象進行觀察，經由八週的觀察與訪談後，研究者發現以下成果：

在喪親後面對的即是「我們」變成「我」的彷彿時間停止的感受，原本生活重心頓時失去，是一種解脫更是一種空虛，而研究對象可透過照顧植物抵銷這種感受，植物能比人更能感受四季變化，讓研究對象將精力放在其中，轉移原本照顧家屬的精力，且為了照顧植物，研究對象必須去尋找方法，進而建立人與人的關係，重新牽起人與人之互動，最

⁹⁵田廣文：《臺灣外省第二代李國修戲劇中的身份認同問題》，《莆田學院學報》2015年第22卷第期，頁61-67。

後研究對象能夠將植物的成長改變成為自己對生命的期望，植物的成長茁壯也代表自己能夠如同植物一般。而研究者也特別提到，動物也是轉移悲傷與精力的重要對象之一，但研究對象能更放心植物對談與抒發，因與動物對談害怕動物會產生憂心情緒。

研究者肯定了園藝性療癒帶給喪偶者走出「失喪」狀態的成果，並提出了植物能夠在結束後持續陪伴在喪偶者身旁發揮作用，並提供了一個安全的對象讓喪偶者有一個抒發管道，但同時研究者發現在「心理會談」方面所產生的影響與植物具有相同份量，且互相影響，可以得知如何觸發療癒機緣，並安穩的持續進行，讓悲傷調適達到轉化與新生活規律，才是重要的。⁹⁶

2. 張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》，父親創傷指的是在父子關係中，兒子對父親有著無法解決之衝突、矛盾等負面情緒，包含對父親的不理解與渴望被父親認同的失落與悲傷，而內在和解為其中一方願意重新靠近並創造連結，往好的關係發展。

研究者將研究對象以五個步驟分析依序完成和解，分別是創傷的出現→創傷的影響→和解的預備→和解的契機→和解的後續，研究者並提到「連結感」是促成和解的重要一環，研究對象皆因某些原因與父親產生隔閡，而又在因緣巧合下與父親重新開啟連結，促進和解的產生，連結讓兒子靠近父親並同時對父親產生同理。

研究者最後提出，壓抑的父子關係、不被父親認可的感受與無法表達情感轉化為排斥，以上原因造成了父親創傷的經歷，而正視父親對兒子的正向態度、不保有與父親爭勝的態度、兒子覺察願意和解的意願、溝通交換雙方想法與創造共同經驗，以上五種方式都能達成療癒的和

⁹⁶溫勇勝：《植物的療癒力量：療癒性園藝如何在喪偶者的悲傷調適歷程中展現其作用》，（花蓮市：慈濟大學人類發展學系碩士班碩士論文，2015年）。

解效果。⁹⁷

3. 陳怡夙：《喪禮中有無遺體能否實現悲傷療癒功能之研究：以小林村為例》，本研究以遭受莫拉克風災造成重大傷害之小林村村民為研究對象，其研究目的為了解喪禮規劃如何會影響小林村村民的悲傷療癒過程，提出喪禮有助於悲傷療癒，能讓喪親者家屬意識親人已離去，自己要好好重新面對生活，但同時也有受訪者表示因辦完喪禮還是找不到家屬遺體，故療癒功能有限，研究者也同時提出，要讓療癒持續並有效單靠喪禮是不夠的，如本研究中的訪談對象皆有醫師、宗教團體等持續性進行關懷。

研究者並整理了影響悲傷療癒的四個層面，分別是「個人因素」、「圍繞死亡事件的情境因素」、「自然與時間因素」及「社會因素」，值得注意的是男性在面對悲傷時更容易因社會對男性的期待而選擇「獨自面對」。⁹⁸

4. 沈慧妍：《音樂療癒功能及其在團體與個人行為矯治之運用》，本研究提出音樂在「生理系統」、「認知功能方面」、「情緒及情感」、「人類的溝通」及「社會文化」都具有療癒功能。

研究者也提出療癒是一種轉化，以讓身心狀態達到恆定與復原，在此研究中的研究對象皆透過音樂療育功能達成上述條件，另雖研究者並未進行音樂治療，但音樂治療的相關理論也可被放入且運用。

其中有研究對象透過「優人神鼓」訓練獲得療癒功能，而優人神鼓即是蘭陵劇坊成員劉靜敏所創，期訓練也符合蘭陵劇坊強調透過身體了解自己，透過身體讓心靈獲得療癒作用。⁹⁹

⁹⁷張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》，（台北市：實踐大學家庭研究與兒童發展學系家庭諮商與輔導碩士班碩士論文，2021年）

⁹⁸陳怡夙：《喪禮中有無遺體能否實現悲傷療癒功能之研究：以小林村為例》，（台中市：國立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文，2015年）

⁹⁹沈慧妍：《音樂療癒功能及其在團體與個人行為矯治之運用》，（臺中市：國立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文，2015年）

在上述研究中可以得知，在療癒要產生作用時，需要願意改善狀態主動，且要有一個可以提供慰藉的工具，如植物、音樂等，且在進行療癒時雖不同於治療，當治療的相關理論也可放入其中被運用，如本研究中李國修覺察到自己與雙親的關係創傷，故他使用了戲劇作為療癒的方法。

第四節 研究方法

本論文以印刻文學為出版之《李國修戲劇作品全集》中《京戲啟示錄》¹⁰⁰與《女兒紅》¹⁰¹作為主要研究文本，其中研究版本為《京戲啟示錄 典藏版》2007年首演；《女兒紅 撼動版》2006年首演，兩部作品皆是李國修為了父母而做，《京戲啟示錄》為李國修為了追憶他的父親——李慎恩先生為創作的作品；而《女兒紅》則是李國修為了彌補與面對母親的創作作品，兩部作品李國修皆化身為「風屏劇團」團長李修國，以「戲中戲」戲劇手法，讓戲劇與人生僅在一線之隔，如同他自己所說「藝術是一種『情感』的體驗，創作者利用不同的形式與媒介，表達心中對自身經歷與所處環境的看法。」¹⁰²

本研究主要討論李國修如何運用戲劇手法，以自身真實生命經歷撰寫劇本，並完成他對父母的追憶與重新面對父母；其中因牽涉到李國修本身的真實生命經歷，其重要研究文本有1998年李國修獲得國家文藝獎戲劇類時，國家文藝基金會為其出版了《OH？李國修！》傳記書¹⁰³，本書記載了李國修從出生到1998年時，李國修的重要生命經驗歷程；與2013年李國修去世後，其弟子黃致凱總編了李國修於劇場中導演、編劇與演員技巧的《李國修編導演教室》¹⁰⁴，當中講述

¹⁰⁰李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。

¹⁰¹李國修：《女兒紅》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。

¹⁰²李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014年10月初版一刷），頁28。

¹⁰³李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998年9月初版）。

¹⁰⁴李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014年10月初版一刷）。

了李國修許多戲劇手法，並參考李國修曾上電視節目的訪談片段，本文以此兩本書與相關影音資料為輔助研究文本，與《京戲啟示錄》、《女兒紅》兩本劇本書相互參照。

此外，李國修常以歷史事件放入劇情之中，尤其在書寫雙親故事時，放入了許多歷史事件，如國共內戰、國民政府撥遷來台、白色恐怖等，故也需對劇中發生歷史背景有一定了解，本研究將以「歷史研究法」用不同族群的歷史記憶，分析李國修劇作中他如在歷史與族群中書寫記憶，並輔以哈布瓦赫提出「集體記憶」概念，他認為過去心理學家將主軸僅放在個人卻忽略了集體，但集體與個人的記憶應是相互影響¹⁰⁵，用以分析劇中不同族群的歷史記憶對其造成什麼不同的影響。

在分析劇本方面，本文將分析兩部劇作中的重要線索，並同時與文獻回顧相互參照，分析劇本中的明喻與隱喻並看其他研究者是否對其做出解釋，歸納並整理出李國修如何運用劇本安排獲得療癒效果，以劇本中的角色對話分析角色的心境，並依 C.R. Reaske 著作《戲劇的分析》¹⁰⁶一書中提到的方式，必須界定劇中出現的時間與空間，而其時間與空間的象徵或意義為何？且必須明確了解戲劇的主旨是什麼，劇作家想表達關於這部劇最重要的意義是什麼？簡易分析方式如下：

「描出劇中的世界→指出劇作所屬的類型→劇中的時空世界→主題→界定人物→情節→故事來源→風格→劇作特點何在？」¹⁰⁷。

最後，本文將統整上述訂定出李國修能從戲劇中獲得療癒的原因與方法，作為本文的研究結論。

¹⁰⁵莫里斯·哈布瓦赫著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》，（上海市：上海人民出版社，2002年）

¹⁰⁶ C.R. Reaske 著，林國源譯：《戲劇的分析》，（臺北市：成文出版，1977年6月）。

¹⁰⁷ C.R. Reaske 著，林國源譯：《戲劇的分析》，頁 17-26。

第二章 李國修生平與戲劇創作發展

本章節主要分析李國修的成長經歷與戲劇創作發展，因過去已有許多研究者對於李國修成長經歷有詳細的介紹，故本篇在生平介紹部分，以影響李國修進入劇場與製作喜劇的關鍵因素，為主要介紹重點，總計分為三部分，第一部分為李國修的成長經歷，從他成長與鄰居小孩的打賭，進入大學後加入話劇社，之後退伍對他的人生觀的影響，後來進入空軍廣播電台開始進行編劇，並會幫著大學話劇社的學弟妹進行編導作品，最後加入了蘭陵劇坊，在蘭陵劇坊的特別訓練方式，影響了李國修後續作品的呈現，為李國修生命經驗中重要的一段過程。

後續介紹李國修父母對李國修的影響，以及他自己對小孩的教育方法，他如何回顧與父母的相處模式，轉化為他對小孩的相處與教育，從中也可以看出他對人生與戲劇的看法。

在戲劇發展方面，本研究以李國修提到的「五年分法」將他的戲劇創作以五年為一期，分別出四個五年，在這四個五年中簡述李國修的每一個五年主題為何，並有甚麼戲劇作品可供參照，並會小節每一個五年代表意義與比較其差異性，當中可以看出李國修在戲劇發展的主題改變過程。

第一節 李國修的生平介紹

一、李國修的成長經歷

李國修於 1997 年獲得國家文藝獎戲劇類獎的殊榮，而國家文藝基金會為了擴大影響力，而為各個類別得獎者皆出版了個人傳記¹⁰⁸，李國修則由李立亭先生為他出版了首部傳記書籍《OH？李國修！》¹⁰⁹，本書記載了李國修由出生時至 1998 年本書出版前的生命經歷，是研究李國修的重要著作之一，可惜的是李國修至 2013 年逝世前並未再次出版完整生命之傳記，故本篇章節將主要以此書作為主要參考文獻，羅列出李國修一生

¹⁰⁸李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998 年 9 月初版），頁 3

¹⁰⁹李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998 年 9 月初版）。

重要事件及對他的影響。

李國修，出生於台北中華商場旁的違章建築¹¹⁰，是台灣舞台劇知名導演、編劇及演員，身為外省第二代的他，在創作上時常以兩岸歷史融入於戲劇之中，有學者對他的評論認為他的作品充滿對台灣土地與人民的關懷，擅長使用歷史事件結合戲劇演出，但他不直接批判歷史，反而用含蓄間接的方式，藉由《女兒紅》的女性角色娓娓道出那一段辛酸歲月。¹¹¹

李國修的人生中有許多事情奠定了他對於喜劇基礎與對人生的看法，例如當兵時他抽到了金馬獎，因而到了馬祖服役，當時正處於國共關係緊張的時候，當兵時時常可以聽見砲聲隆隆，他感受到了人生是無常且脆弱的¹¹²，這也讓他退伍後對人生有了更大的體悟：

民國六十七年八月二十一日退伍那一天，從馬祖搭船回到台灣本島。當李國修踏上基隆港同時，他心中迴響起三個念頭：「我撿回一條命、我要珍惜我自己、我不要那麼嚴肅」。同時，他也在心中砥礪自己要「嘻笑怒罵過一生」。¹¹³

這段經歷也與他國小三年級時跟鄰居打賭敢把麵茶撒在自己臉上，在真的撒上後鄰居小孩笑歪了，因而埋下他成為一個喜劇演員的因，且他還可以使用傷害與嘲弄自己的方式讓別人歡笑¹¹⁴，他非常喜愛舞台，就算沒有什麼觀眾，他依然可以從中獲得滿足，如他在傳記書中提到：

¹¹⁰ 於《OH？李國修！》此書記載李國修應出生於台北二重埔（現三重地區），但據《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》中〈島內尋根〉一文記載，李國修於 2003 年創作《女兒紅》時，也有展開自己的尋根之旅，最後證實是出生於中華商場旁的違章建築。

¹¹¹ 姜翠芬（2007）。《歷史與啟發：李國修的《女兒紅》與吳念真的《她與她生命中的男人們》》。香港戲劇學刊，7，P603-619。

¹¹² 李立亭：《OH？李國修！》，頁 53。

¹¹³ 李立亭：《OH？李國修！》，頁 54。

¹¹⁴ 李立亭：《OH？李國修！》，頁 33-34。

演完之後，雖然只有稀稀落落的掌聲，但覺得很過癮，很有成就感。「你一朝踏上舞台，必定終身愛上它。」一個學長當時這麼告訴李國修。這一句話不管是在當時或以後，李國修都覺得是有道理的。¹¹⁵

李國修非科班出身，僅在就讀於世界新聞專科學校¹¹⁶時參與學校的話劇社，當時社團學長的一句話影響他至今，他於兵役結束後考入空軍廣播電台，並開始創作廣播劇劇本，這也是他人生中第一次創作劇本，在此同時有許多世新的學弟妹邀請他進行編劇與導演，那時他幫學弟妹們創造了十個獨幕劇¹¹⁷劇本，劇名分別從一個字到十個字：《奔》、《疑雲》、《遊子心》……《在一團迷霧裡》、《這雙球鞋是誰的》，這一段編導的經歷，影響了李國修完成了編劇到導演、平面轉化成立體的過程，也讓他養成「先有劇名，後有劇本的創作習慣」。¹¹⁸

1979 年於空軍廣播電台主持的「國慶日空軍自強中隊向總統致敬」節目，獲得行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎最佳廣播技術剪接獎¹¹⁹，但因廣播電台長官要求他將獎盃交給電台，他因此不滿而離開，在廣播電台工作時，因喜歡表演而參加了耕莘實驗劇團（蘭陵劇坊前身），在吳靜吉老師的帶領下，持續接受了約兩年的包含肢體、表演和心理學的相關訓練課程¹²⁰，吳靜吉老師說李國修能將生活中的體驗、經驗、思考以及遇到的情境作為戲劇創作或演練素材，用生活經歷自我解嘲¹²¹。1980 年李國修參與了蘭陵劇坊的《荷珠新配》，這是蘭陵劇坊最成功的戲劇，由金士傑改編自傳統京劇《荷珠配》，一推出即造成廣大回響，李立群因看了李國修演出的「荷珠新配」後，將他介紹給了張小燕，李國修也開始了他在「綜藝一百」節目演出小短劇，一句「我是李國修，

¹¹⁵李立亭：《OH？李國修！》，頁 48-49。

¹¹⁶現世新大學

¹¹⁷僅有一幕的戲劇形式。

¹¹⁸李立亭：《OH？李國修！》，頁 56。李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷），頁 232。

¹¹⁹李立亭：《OH？李國修！》，頁 60。

¹²⁰李立亭：《OH？李國修！》，頁 59。

¹²¹台灣演義：《劇場大師·李國修》，（民視新聞台，2013 年 07 月 02 日播出）

『修皮鞋的修』讓許多觀眾記得了這個喜劇演員¹²²，並於 1982 年以八點檔《唐三五戒》獲得第 17 屆金鐘獎「最具潛力戲劇新演員獎」。李立亭認為，這個獎具有特殊意涵：

蘭陵劇坊《荷珠新配》所獲得的成功和注意，絕對是台灣自民國三十九年政府撥遷來台之後的空前之舉。國立藝術學院戲劇系副教授鍾明德，在八十五年所舉辦的「台灣現代劇場研討會」上，甚至以整篇論文去認定台灣小劇場運動的濫觴「一切由《荷珠新配》開始」。¹²³

蘭陵劇坊在當時是台灣實驗小劇團的代表，他帶給了當時劇場界許多衝擊，蘭陵劇坊創立於 1980 年，前身為耕莘實驗劇場，是當時的耕莘文教院所創，而當時蘭陵劇坊的演員們，在離開蘭陵劇坊之後依然在劇場界發光發熱，如李立群、賴聲川與李國修創立了表演工作坊；趙自強的如果兒童劇團；劉若瑀的優人神鼓等，雖然蘭陵劇坊已於 1991 年解散，但如同李國修於蘭陵紀念 30 年演出的《荷珠新配》所說：

《荷珠新配》是否是個經典，有些人說這個戲已經不是這個時代的潮流，有些人說這群人硬生生的耍寶，但是完全沒有把我取樂，可是呢，我要說我自己的一個感受，這齣戲已經不在乎他的作品的评价，而是他的一個所謂的，今天這晚上呈現的意義是甚麼？今天在舞台上這群表演者，他們都是所謂的某種程度的藝術家，他們三十年做了這樣子的努力，而今天他們還在劇場繼續奮鬥，這群人沒有落跑沒有逃兵，他們繼續在現代劇場裡面，繼續做他們不同的角色扮演，然後繼續走他們要走的路。¹²⁴

在蘭陵劇坊的特殊訓練方式，給李國修帶來了重大的影響，蘭陵劇坊的訓練不以「表演」

¹²²李立亭：《OH？李國修！》，頁 61。

¹²³李立亭：《OH？李國修！》，P59-60。

¹²⁴財團法人公共電視文化事業基金會（監製）、李中（導演）（2012）。紀錄觀點：蘭陵劇坊【DVD 影片】。臺北市：財團法人公共電視文化事業基金會。

為主要目的，反而融合了心理學的肢體訓練，以自己自身經驗的排練，強調身體、肢體表現，且吳靜吉博士喜歡請學員模仿動物，因為動物不受道德拘束，且可以讓人打破身體的禁錮，解放內在的自我¹²⁵，曾參與蘭陵劇坊的李文媛曾說：「蘭陵對我而言，是劇場精神的指標，它帶我去經驗、去體悟生命，過程的回饋是非常奇蹟式的，所以我們看到的東西，不是我們想要的東西，而是一種生命的展現。蘭陵之所以會那麼茂盛，就是因為訓練的方式，尊重演員的不同面向與發展」¹²⁶，在蘭陵的表演訓練也讓李國修挖掘自己的搞笑基因，他說：

這個練習其實給了我一個門打開了，這個開就是說，在這個實驗劇場裡面，是不要找答案的練習，不要找答案的訓練，就是所謂的水平式思考，在這思考當中其實就會有一些狂想，比如說他有時候規定，兩個禮拜要出一個作業，那每個人五分鐘到十分鐘，所以有一次我想的是說好我下次要做的作業是蚊子，題目是蚊子，所以我呢扮演蚊子又扮演殺蟲劑，又扮演睡覺被蚊子攻擊的人，所以一個人三種不同物體人物扮演，開始玩那個喜劇趣味，所以慢慢慢慢他就會展現出，所謂的挖掘出我過去的惡作劇，跟一個所謂搞笑的基因¹²⁷

李國修的戲劇之路乍看之下好像都是誤打誤撞，但其實他把握住了每一分每一秒可以演出的機會，其弟子郭子乾先生於節目上說，李國修每次到中國海專上課時，進教室都會假裝跌倒，用自己絆倒自己的方式展現喜劇的技巧¹²⁸，李立群也說李國修的「跌倒」技巧，讓人嘆為觀止¹²⁹。

¹²⁵葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，（台北市：國立臺北藝術大學出版組，2016年2月初版），頁66-67。

¹²⁶廖俊逞：〈李文媛 蘭陵讓我脫胎換骨〉，《PAR 表演藝術雜誌》197期，2009年5月，頁65

¹²⁷財團法人公共電視文化事業基金會（監製）、李中（導演）（2012）。紀錄觀點：蘭陵劇坊【DVD影片】。臺北市：財團法人公共電視文化事業基金會。

¹²⁸康熙來了：《那些年我們追隨的小老頭》，（中天電視台，2013年08月30日播出）

¹²⁹台灣演義：《劇場大師·李國修》，（民視新聞台，2013年07月02日播出）

二、李國修與父母間的關係

(一) 與父親的關係：傳承戲劇因子

李國修的父親——李慎恩先生，是那時候全台灣唯一手工製作戲靴的師傅，父親對京戲極為喜愛，便常常帶著李國修前去看戲，且因是戲靴師傅的關係，在戲劇中場休息時還可以帶著李國修到後台去，當李國修看著前台原本唱戲的演員，一到後來後便開始閒話家常聊真實的人生，跟平常人一樣都是柴米油鹽醬醋茶，這讓他對戲劇與舞台背後的真實人生都產生的極大的興趣¹³⁰，父親對李國修的影響是很大的，除了父親時常告訴他的畢生座右銘「人一輩子能做好一件事就功德圓滿了」之外，父親也影響了李國修對於戲劇的熱愛，就像他在《京戲啟示錄》中書寫父親對自己工作的堅持：

修國：十三歲那一年我非常叛逆，有一天回家看見我父親坐在小藤椅上納鞋，我
很不禮貌地對他說——

△修國轉飾李父

少年修國：(對李父) 爸，你做了一輩子的戲鞋，也沒看見你發財，你幹嘛不
行？

修國：(對琳宇) 我記得父親伸出他那一雙手，說——(轉飾李父，對少年修國)

你爹我打十六歲做學徒到今天，就靠著這一雙手，養活一家子！你們哪一
個少吃一頓飯？少穿一件衣裳？我改什麼行？(斥責少年修國) 進你娘！

(豎起大拇指)「人，一輩子能做好一件事情，就功德圓滿了」！¹³¹

「人，一輩子能做好一件事情，就功德圓滿了」這句話也變成了李國修畢生的座右銘，李慎恩鞋店在當時不但是唯一手工戲靴店，除了有許多京劇名伶喜愛外，連蔣中正先生與其夫人宋美齡女士穿的便鞋也是出自這裡¹³²，父親是希望李國修能夠投入京劇，成為

¹³⁰李國修、王月：《119 父母》，(台北市：平安文化，2011 年 11 月初版一刷)，頁 174。

¹³¹李國修：《京戲啟示錄》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 5 月初版) 頁 111。

¹³²于林：〈一雙巧手替名伶鋪路 千針萬線為戲碼添妝〉，《PAR 表演藝術雜誌》226 期，2011 年 10 月，

一位京劇演員，也因為李國修的兩位哥哥在中華商場龍蛇混雜的地方，早已變成流氓，所以父親將所有的期待皆放到李國修身上，這種望子成龍的期待與壓力，反而讓李國修越來越遠離父親¹³³。

但當李國修創立屏風回首過往時，才驚覺父親對他的影響很大，父親對手工戲靴的堅持與待人處世的認真都深深地影響著他，李國修甚至一直將父親當年送給他的二十歲成年禮物——姓名印章帶在身上，李國修的生活大小事需要蓋章的時候，都是用這顆印章。¹³⁴，在提到雙親的教養時，他說：

身為一個外省人第二代，父母嚴格要求他們一定要守本分，秉持童叟無欺的精神。創立「屏風」，李國修完全是受了父親精神感召。他要選一個自己最有興趣的事情做，然後以父親做鞋的精神，不斷地累積，不斷地努力做下去。¹³⁵

因父親影響，在談到李國修時常有一個主題是「傳承」，但李國修在傳承中看到另一個更重要的是「溫飽」，李國修曾說他難道不想傳承父親的手藝嗎？但這項手藝在現今的社會中可以獲得溫飽嗎？¹³⁶，從這裡可以看到，李國修雖然熱愛戲劇，他更希望戲劇能變成一個能讓大家溫飽的工作，對於劇團的經營困境李國修也時常反映在他的戲劇之中。

（二） 與母親的關係：尋求安定方向

父親給了李國修為人處世的最好榜樣，而母親則是給了他心裡沉澱的能量，李國修母親因長期漂泊逃難而將自己關在房內不出門，「母親有明顯的自我封閉，很大原因是他已經受夠了顛沛流離。」¹³⁷，但因為母親長期將自己封閉在房間內，反而造成了李國修想去逗笑她，想讓她的母親發出笑容：

頁 122。

¹³³李立亭：《OH？李國修！》，頁 27。

¹³⁴康熙來了：《那些年我們追隨的小老頭》，（中天電視台，2013 年 08 月 30 日播出）

¹³⁵李立亭：《OH？李國修！》，頁 43。

¹³⁶李立亭：《OH？李國修！》，頁 38-39。

¹³⁷李立亭：《OH？李國修！》，頁 21。

李國修：小時候其實我跟我媽媽還蠻愉快的，在我的面前來講，我當初陪著他一起成長的時候，其實我一直在逗他，我一直在扮演一個所謂老菜子在母親面前，那我比如說國中一年級，我就開他玩笑很多玩笑，那有一次我就發明一張蟑螂臉，我說媽媽你看……有個蟑螂臉

蔡康永：所以你愛逗人家就是這個時候開始嗎？

李國修：從我跟我母親的關係，對，從這個時候開始。¹³⁸



圖 2-1-1 李國修扮演蟑螂臉¹³⁹



圖 2-1-2 童年李國修扮演蟑螂臉¹⁴⁰

在母親確認罹患「精神神經衰弱症」時為了要逗母親笑，李國修當時想盡辦法逗母親開心，他不希望母親受到憂鬱所苦，從這裡也可以看出李國修對於母親的好感情，而因為這件事情的影響，李國修開始發起「流眼淚運動」，他說「鼓勵大家不要壓抑情緒，要讓眼淚痛快的流」¹⁴¹，而雖然母親一直將自己關在房門內不出門，但這也影響了李國修，他稱自己為「紙箱裡的男孩」，因為他喜歡把自己封閉起來，躲在狹小的空間裡¹⁴²：

李國修的創作空間很封閉，而在封閉中卻能創造出無限的空間。李國修表示，母親對他的影響，是慢慢、慢慢地從他對自己的創作態度顯現出來的——他喜歡把自己封閉起來，把自己逼到窄小的空間裡；那樣，才可以有無限空間的創作想像，

¹³⁸康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

¹³⁹康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

¹⁴⁰康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

¹⁴¹李國修、王月：《119 父母》，（台北市：平安文化，2011年11月初版一刷），頁101。

¹⁴²李立亭：《OH？李國修！》，頁16。

而這其實等同於李國修母親躲在屋裡十年是一樣的感情。¹⁴³

李國修將自己封閉小空間裡，對應到劇場，劇場在幕啟之前與落幕之後也是一個黑暗的盒子，但在這個盒子中，可以有無數人的情感與記憶，在這空間裡他將自己沉澱，如他在之後遇到創作瓶頸時會跑到廚房開始煮菜，瓶頸越大鍋子就越大¹⁴⁴，在箱子和廚房中沉澱戲劇與人生，在來回真實與想像的過程中，如同劇場演員要上台走的那條道路「鬼門道」，演員在這條道路中轉換虛假真實，如同李國修將自己放入紙箱中，放入虛假的想像空間中：

演員上下台舞台走的通道，一出鬼門道，他就不再是他，一落幕，從鬼門道出來，他又是他了。每一次進出鬼門道之間，都更加豐富了，我們舞台上的生命。¹⁴⁵

在台下他是李國修，通過鬼門道到了台上，他是李修國、是李父、是老齊，在這兩個情境之中互相撫慰，童年時期的箱子，成長後的舞台，都是屬於李國修的戲劇世界。

李國修對於母親的感情是特別的，所以他用《女兒紅》一劇追憶他的母親，表達了他對母親的愧疚與遺憾，因母親長期不出房門，甚至很多鄰居都不知道原來他們家還有母親這一號人物，而在母親被診斷出「精神神經衰弱症」後，在當時對於精神疾病的歧視，「在那個年代，這種病幾乎就等於是神經病」¹⁴⁶，這樣的母親對於他們家來說是羞恥的，所以所有的家人都避談母親的存在，一方面跟母親感情是好的，但另一方面對外來說母親卻又是羞恥的，在這樣兩面的矛盾心情之下，造成了李國修對母親的創傷。

三、受父母影響的教育方法

李國修在教導孩子身上，也受到父親的影響，舉例來說他曾說自己兒子小時候有一

¹⁴³李立亭：《OH？李國修！》，頁 25-26。

¹⁴⁴屏風表演班（監製）、周美玲（導演）（2008）。鬼門道【DVD 影片】。臺北市：屏風表演有限公司。

¹⁴⁵屏風表演班（監製）、周美玲（導演）（2008）。鬼門道【DVD 影片】。臺北市：屏風表演有限公司。

¹⁴⁶李立亭：《OH？李國修！》，頁 22。

次數學只考八分，當全家都以為兒子要被李國修揍時，李國修卻說「好了！爸爸不會打你，數學考八分沒關係，功課爛也沒關係，將來出社會不要做流氓就好了」¹⁴⁷，因為自己上面兩個哥哥都是流氓，讓父親對於李國修的期待就是不要也變成流氓，這樣的教育方式深深地影響了他，也影響了他對小孩的教育：

生命是賽跑，是在起點與終點之間的競爭，孩子在這不長不短的過程中面對自己的課題，度過他自己的人生，我希望孩子能夠好好享受這個過程。在人生道路上，孩子永遠記得的不會是英文先修班、才藝班之類的「補教說教」，而是來自父母的身教與言教。¹⁴⁸

除了讓孩子「輸在起跑點」的特殊教育方式，李國修夫妻倆更是深深地參與了小孩的校園生活，如王月會到學校擔任愛心媽媽，在女兒學校舉辦園遊會時會打理很多活動，這也培養出了李國修的兩個小孩都非常喜歡家裡，認為「家」是自己強而有力的後盾，了解孩子且把握每一刻與孩子對話的機會，讓親子之間沒有隔閡。

李國修與王月的教育方式深深影響著他們的兩位孩子，其子李思源跟李國修一樣走向了表演藝術之路，大學是主修電影編導，並改編了父親的舞台劇作品《北極之光》，李思源於李國修過世後上節目曾分享，李國修在生病住院時突然有一次跟李思源說他要為了當年他曾打過李思源一巴掌道歉，因為「一個父親能向自己的兒子道歉，那麼你要記得，未來的日子，沒有一件事情你不能夠和解，他想教我原諒」¹⁴⁹。

李國修一家都很愛哭，可以於看完電影「美麗人生」後孩子哭到讓人以為他們是不是打了孩子，受到李國修推廣的「流眼淚運動」影響，他告訴孩子「想笑就大聲笑，想哭就大聲哭，是我們一家人表達情緒的方式。我和王月一項率真地引導孩子不要壓抑情緒，自然地流露出情感，經由情感的宣洩力量，可以找回自信和勇氣。」¹⁵⁰，之所以哭

¹⁴⁷李國修、王月：《119 父母》，頁 40。

¹⁴⁸李國修、王月：《119 父母》，頁 44。

¹⁴⁹康熙來了：《那些年我們追隨的小老頭》，（中天電視台，2013 年 08 月 30 日播出）

¹⁵⁰李國修、王月：《119 父母》，（台北市：平安文化，2011 年 11 月初版一刷）。頁 100。

是受到人生的感動，這樣的人生觀不但顯示在他的戲劇作品中，也傳承了給他的孩子，其子李思源於書中提到：

爸爸對於戲劇的理念，就算花十天十夜也說不完，但大家其實可以在他所有的作品中，看到一個中心思想——「人生」，他的劇本講的都是「人生」，都是發生在我們周遭的人事物。透過撰寫劇本或是表演的過程，能貼近真實的內在思想，也能啟發自己的生活態度，所以我認為表演藝術也就是人生的一種表現，這個觀念深深影響了我的創作與生活。¹⁵¹

對於社會的關懷，對於「人」的熱愛，成為李國修的作品思想，他將人作為戲劇主題，這也體現在他的編劇技巧中，他認為每一個角色都是有意義的，每一個角色出現在舞台上都會他的慾望或恐懼，所以他的戲中沒有一個特別的主角是誰，因為大家都是重要的¹⁵²，他也說：「戲劇是一門關於『人』的藝術，不管是任何美學形式的戲劇，都在探討人性。『人』才是故事的主體」¹⁵³。

筆者參考 1998 年李立亭協助李國修編寫的傳記書《OH？李國修！》¹⁵⁴，與李國修弟子黃致凱編《李國修的編、導、演教室》¹⁵⁵製做了李國修生平記事表於後（附錄一）。

第二節 戲劇創作發展

李國修為外省第二代，祖籍山東萊陽，出生於台北市，身為外省第二代的他，在作品上時常以「族群認同」作為創作內容，並包含對於外省第一代的鄉愁滋味，陳銘鴻的研究指出：

¹⁵¹李國修、王月：《119 父母》，頁 202。

¹⁵²李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷），頁 232。

¹⁵³李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 34。

¹⁵⁴李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998 年 9 月初版）

¹⁵⁵李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷）

李國修作品獨特之處不僅僅在於以戲劇形式喚起台灣文學界的注視，其散發吸引台灣社會不同族群戲迷的魅力更是驚人。其作品內涵透過外省第二代的視角，書寫眷村外圍外省族群的生活態度；多元族群融合的成長環境，使作品能超越省籍摩擦的界限，劃開認同矛盾的鴻溝；以及對於土地的關懷，對於時代的批判，對於歷史的記錄，綜合作品所包含的深度與廣度，儼然是一部記錄八〇年代末期至今的台灣現代史。¹⁵⁶

在陳銘鴻研究的訪談紀錄中，李國修自己也說了他對於戲劇創作一直有一個中心點叫做「對於這片土地的歸屬感與認同感」¹⁵⁷，他站在內部的位子，自編自導甚至自演去凝視自己¹⁵⁸，所以在他創作的半自傳式劇本中，其中他所演的角色都更耐人尋味，尤其是在演他對於父親與母親的追憶時，父親與母親都是歷史中的小人物，在談論李國修的創作時，一個被關注的重點為「歷史的重現」，以《京戲啟示錄》與《女兒紅》來說，在《京戲啟示錄》裡重大的歷史事件有國共內戰、京劇的衰落，而在《女兒紅》則有國共內戰、文化大革命、白色恐怖等，劇中的角色都是生活在歷史的洪流之下，如何創造「庶民歷史」成為李國修的創作重點之一，陳銘鴻曾訪談中提到李國修認為歷史概念是：

歷史很有趣，就廣義大歷史而言，歷史之中除了人名是真的，其他都是假的。小說則是除了人名是假的，其他都是真的，而戲劇則在兩者之間。因為我們要有一個故事，一個情節（指戲劇），所以它既是真的也是假的。我們給一個大時代的背景是歷史時代的背景，足以證實這些庶民、小人物在故事情節裡，我認為它才是真的。如此才看得見《京戲啟示錄》，看得見《女兒紅》，就會看得見《三岔口》、

¹⁵⁶ 陳銘鴻，2005，頁 126。

¹⁵⁷ 陳銘鴻，2005，頁 132。

¹⁵⁸ 蔡佳陵：〈兩種不同的凝視—李國修與賴聲川的認同書寫〉，《樹德科技大學學報》14 卷 1 期，2012 年 1 月。

《長期玩命》、三人行不行系列，或《救國株式會社》等備忘錄系列。¹⁵⁹

這些庶民的歷史，其實就是庶民的故事，「所謂的『故事』，顧名思義就是『已故的往事』，那些你、我、他所發生過的生命經驗」¹⁶⁰，用戲劇說著觀眾的故事，能讓觀眾更能進入劇中進而引發共鳴，而觀眾有了共鳴，這齣戲便有了生命，演員楊淇在演出《女兒紅》母親一角時，在節目手冊提到：

身為一個在台灣長大的外省人。從小，我們就聽過很多關於「共產黨」的事，張家爺爺的，李家奶奶的……，聽多了，都以為那些只是故事。在《女兒紅》演出時我驚然發覺歷史被重現了。那是一個大時代的悲劇，雖然時間淡化了強度，但它們真真實實的發生過。那是一群人，用生命走過的事。經由演出，我好像參與了一小部分。因為自我投射，我深深地為之感動。¹⁶¹

演員以自身演出經驗，更加能說明李國修對於庶民歷史的創造，這也回到李國修認為的戲劇創作主題就是「人」，除了人之外更多是關心周遭環境與社會，所以他的故事能夠引起在這片土地上的人們的共鳴。

以下整理李國修發表戲劇列表，以李國修於傳記書中提到他將屏風的歷史以五年作為劃分，每個階段的重點都不一樣¹⁶²，而陳銘鴻訪談紀錄中，李國修也再次提到他的創作過程以五年作為區分¹⁶³，以下將整合兩個部份的紀錄，將李國修與屏風表演班的戲劇大致分為下列狀態：

一、 第一個五年：表達對生活觀察、看法、態度。

¹⁵⁹ 陳銘鴻，2005，頁 133。

¹⁶⁰ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 233

¹⁶¹ 屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 45。

¹⁶² 李立亭：《OH？李國修！》，頁 120。

¹⁶³ 陳銘鴻，《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年），頁 132。

表 2-2-1：第一個五年作品清單¹⁶⁵

年分	月	戲劇	編劇	導演	其他版本 ¹⁶⁶
1987	2	1812 與某種演出	集體創作	李國修	
	7	婚前信行為	李國修	李國修	
	9	三人行不行 I	李國修	李國修	
	11	傳與本紀	李國修	李國修	
	12	民國 76 備忘錄	李國修	李國修	
1988	4	西出陽關	李國修	李國修	新版 1994 國外版 1994 真愛版 2004
	6	沒有「我」的戲	李國修	李國修	二版 1996
	8	拾月拾日譚 (香港進念二十面體演出)	王鑒燊 林奕華 潘德恕	榮念曾	
	12	三人行不行 II—城市之荒	李國修	李國修	
1989	3	變種玫瑰	王月	王月	
	5	半里長城	李國修	李國修	全新版 1995 國外版 1996 浪笑版 2000 輝煌版 2007
	9	愛人同志	集體創作	林雄	
	12	民國 78 備忘錄	李國修	李國修	
1990	3	從此之後，他們不去那家 cofee shop	李國修 王月	王月	二版 1996
	4	港都又落雨	李國修	李國修	
	9	異人館事件	原著：哈 洛·品特 改編：徐 梁鳳	徐梁鳳	
1991	1	救國株式會社	李國修	李國修	巡迴公演版 1992 國外版 1992

¹⁶⁴李立亭：《OH？李國修！》，頁 120。

¹⁶⁵本表單之編劇、導演與版本資料節錄自屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 149-152，與《李國修編導演教室》

¹⁶⁶屏風表演班於每齣戲首演後，後續如有要再演出，但會因不同導演進行導戲，或對其內容有稍微增修，而推出不同版本名稱，故此部分特別標註其他版本與其演出日期。

					國外版 2001
	5	鬆緊地帶	李國修	李國修	
	10	蟬	原著： 林懷民 改編： 李國修	李國修	

或許是受到蘭陵劇坊的影響，屏風表演班第一部創作為《一八一二及某種演出》，這是一齣集體創作的實驗劇，對李國修最大的影響就是有觀眾反映看不懂，也造成李國修告訴自己，應該要創作讓觀眾能懂得戲劇。¹⁶⁷在這一階段的戲劇發表，如同田廣文的研究指出，李國修運用戲劇表達他對社會環境與土地的看法，從《三人行不行 I》到《民國 76 備忘錄》，可以看出這一階段李國修正在摸索這一塊土地，並且對社會上發生的事情以喜劇方式進行諷刺，且對自己的戲劇之路進行實驗，在這一階段有第一部《風屏劇團》系列作品《半里長城》，第一部改編作品《蟬》。

在發表自編自導的作品之後，李國修想要從其他人的觀點來說故事，所以他選擇了林懷民的《禪》並加以改編¹⁶⁸，但《禪》的票房不如預期讓屏風的經營遇到了很大的困難，後來他發表了《莎姆雷特》，在演出前一個月票房即售罄¹⁶⁹，喜劇形式的戲劇的確在那時候更能吸引觀眾進入劇場。

二、第二個五年：對土地的歸屬與認同，並以此為主要創作中心

嚴肅而不認真：解決內部管理問題，而創作正在走入高峰期¹⁷⁰

表 2-2-2：第二個五年作品清單¹⁷¹

年分	月	戲劇	編劇	導演	其他版本
1992	4	莎姆雷特	李國修	李國修	修訂版 1995 國外版 1994、1996

¹⁶⁷李立亭：《OH？李國修！》，頁 93。

¹⁶⁸李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 126。

¹⁶⁹康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004 年 04 月 28 日播出）

¹⁷⁰李立亭：《OH？李國修！》，頁 120。

¹⁷¹本表單之編劇、導演與版本資料節錄自屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 149-152。與《李國修編導演教室》

					狂笑版 2000 狂潮版 2006
1993	5	三人行不行 III—OH！三岔口	李國修	李國修	國外版 1997 時代版 2004
	10	徵婚啟事	原著： 陳玉慧 改編： 李國修	李國修	國外版 1993 華麗版 1998 幸福版 2002 浪漫版 2010
1994	12	太平天國	李國修	李國修	
1996	6	黑夜白賊	紀蔚然	徐譽庭	
	10	京戲啟示錄	李國修	李國修	經典版 2000 典藏版 2007 傳承版 2011

第二階段，李國修讓《莎姆雷特》反映了劇團經營問題，用《三人行不行 III—OH！三岔口》敘說人生面臨選擇困境，用《徵婚啟事》反思角色千變萬化下，那一個才是真正的自己，《太平天國》對於孕妻的焦慮，反映面對家庭的焦慮狀態，在經歷過驚心動魄後，才發現太平之處及在當下，最後李國修用自己經歷十年的戲劇能量，面對了他的父親，書寫了《京戲啟示錄》，面對自己生命。

三、第三個五年：談完歸屬與認同後，開始談這片土地上的生命。¹⁷²

嚴肅而認真

表 2-2-3：第三個五年作品清單¹⁷³

年分	月	戲劇	編劇	導演	其他版本
1997	5	未曾相識	李國修	王月	
	10	三人行不行 IV—長期玩命	李國修	李國修	
1998	10	也無風也無雨	紀蔚然	李國修	
1999	5	三人行不行—空城狀態	李國修	李國修	
	10	我妹妹	原著： 張大春	李國修	真情版 2003

¹⁷²陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，頁 141。

¹⁷³ 本表單之編劇、導演與版本資料節錄自屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 149-152。

			改編： 李國修		
2001	4	婚外信行為	李國修	李國修	忘情版 2010
		三人行不行 VI—不思議的國 ¹⁷⁴	李國修	李國修	未公開演出

在以自身生命經驗撰寫出《京戲啟示錄》之後，李國修持續對戲劇進行突破，《三人行不行》在此部分進行到第五部，原本一齣只是寫給都會人的生活喜劇，已經演變成對於這塊土地的去留問題，《三人行不行系列》是李國修創造的作品中具有非常明顯的「延續性」作品，不管是空間還是時間，故事中的角色都持續在劇中生活，這也符合李國修所說的：

「戲不說從頭」不只是創作態度，也是一種看待生活的態度。戲劇就是人生的切片，我們只是擷取生活中的片段，呈現在舞台上。我們也可以這麼說：角色的生命再故事開始前，就已經開始；角色的生活，在故事結束之後，仍在繼續。

175

四、第四個與之後¹⁷⁶

表 2-2-3：第四個五年作品清單¹⁷⁷

年分	月	戲劇	編劇	導演	其他版本
2002	10	北極之光	李國修	李國修	
2003	10	女兒紅	李國修	李國修	撼動版 2006
2005	4	好色奇男子	李國修	李國修	
	10	昨夜星辰	李國修	李國修	
2008	4	瘋狂年代	紀蔚然	黃致凱	
	10	六義幫	李國修	李國修	

¹⁷⁴ 因首演日期到 911 恐怖攻擊與莫納颱風的影響，票房僅有六成，故屏風表演班宣布本戲停演。

¹⁷⁵ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 248-249。

¹⁷⁶ 陳銘鴻訪問日期為 2003 年 8 月，李國修於訪談中提到現為第四個五年。

¹⁷⁷ 本表單之編劇、導演與版本資料節錄自屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 149-152。

經過了前述 15 年，李國修完成了對環境的摸索，用戲劇面對自我的恐懼與達成自我的渴望¹⁷⁸，在尋找安定上，他用母親的故事書寫了《女兒紅》一劇，母親是李國修內心最不願提及的部分，可以說是前述對於面對恐懼的戲劇都是《女兒紅》的前哨站。

王友輝評論李國修的戲劇時曾說「觀其編導與製作的思維，或可視為背后都來自於「表演」，而且是一種『丑的表演』本質，一種『戴上喜鬧的哭笑面具，演繹悲傷的生命本質』的表演。」¹⁷⁹，對應前述李國修曾說「最經典的作品，皆是對人心人性的極致探索」¹⁸⁰，李國修對戲劇的熱愛與對人性的刻劃皆對台灣舞台劇發展造成不可抹滅的影響，例如以片段組合的方式演出喜劇，造就後來許多劇作家常使用的手段，而使用穿越手法造就舞台上劇中劇的表演方式皆加深戲劇情感¹⁸¹：

對於自己的作品，李國修有著清楚的期許：「我永遠堅信一齣戲劇作品，應該包含以下四個精神——一、對於人心現象的呈現及反省。二、對於人性的批判或闡揚。三、對於人性的挖掘及態度。四、技巧與形式的講究。」¹⁸²

對於戲劇作品李國修最讓人津津樂道的地方就是，他能將所有悲劇化成喜劇，其中著名的改編戲劇為《沙姆雷特》以莎士比亞著名悲劇《哈姆雷特》，並以「風屏表演班」劇團中的愛恨情仇將一齣悲劇演成在看演員出錯的喜劇，其中情節交錯安排無不讓人驚嘆：

李國修的作品都都能夠重新詮釋自己成長記憶中的生命故事，選擇性地反映社會樣貌，他的自我反思、對社會的關懷、對戲劇的激情、理性和感性兼具的創作表現、對複雜元素的抽絲剝繭再統整發展的素養、舉一反三的學習能力、落實的想

¹⁷⁸陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，頁 138。

¹⁷⁹王友輝：〈從「表演」出發的編導思維—談李國修的劇場創作〉，《PAR 表演藝術雜誌》248 期，2013 年 8 月，頁 15。

¹⁸⁰李國修著、黃志凱編，2014，頁 13。

¹⁸¹王友輝：〈從「表演」出發的編導思維—談李國修的劇場創作〉

¹⁸²李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998 年 9 月初版），頁 145。

像力、忍得住創作的寂寞又能堅持原則、抗拒外在誘惑的毅力樣樣難能可貴，這樣的李國修就是研究創造力的學者專家所描述的創意人。¹⁸³

吳靜吉對李國修的評論肯定了李國修對於自身生命故事的挖掘，對比李國修書寫《京戲啟示錄》與《女兒紅》，可以發現一個是在第二階段的五年，一個是在第四階段的五年，筆者認為這是因為父母對他的影響元素，李國修說「創立屏風後，我攜家帶眷，拉班走唱了十年，回首固網，泫然淚如雨下。原來，做劇場的那股拼鬥的傻勁，全是源自於我父親對我的影響」¹⁸⁴，父親對他是影響到對戲劇的熱愛與對專業的堅持，但母親對李國修來說是個不願多說的傷痛，所以《京戲啟示錄》會在第二時期創作高峰階段的代表性作品，而《女兒紅》一劇在李國修面對進行自我的土地探索後，將戲劇能量沉澱，並藉由《京戲啟示錄》書寫父親的經驗，完成他一直不敢面對的母親。



¹⁸³李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版），頁8。

¹⁸⁴李國修：《京戲啟示錄》，頁23。

第三章 從《京戲啟示錄》戲劇結構看戲劇對話功能

《京戲啟示錄》¹⁸⁵為屏風表演班十周年紀念作品，也是風屏劇團系列第三部作品，在屏風十周年時，李國修認為自己到目前為止所擁有對於戲劇的熱情與能量皆是來自父親，故他想寫一部屬於父親的作品，其妻子王月於節目中說到「這個戲雖然叫做《京戲啟示錄》，可是它真的不是只在談京戲，它談的真的是一個衰落中的戲園子的故事，然後以及國修跟他父親的感人的故事」¹⁸⁶，而李國修也在同一節目中談到，在創作《京戲啟示錄》時他先寫完了梁家班的故事，而後他要將整齣戲串順時，在那一段時間內他整整做了兩個禮拜的惡夢，每次皆夢到不同的葬禮，而他則在這些葬禮中尋找他的父親，他認為這次對他父親的愧疚¹⁸⁷：

原來，做劇場的那股拼鬥的傻勁，全是源自於我父親對我的影響，我感受到了那股傳承的精神與壓力。我坦然自省，我勇敢面對，懷著虔誠與虛心的態度，我認真地面對了「生命」，我開始意識到了生命的可貴、傳承的意義以及堅持走自己的路是面對人生唯一的執著！¹⁸⁸

李國修用「父親」編寫出《京戲啟示錄》，更用了那一個時代的事件豐富了這齣戲劇，它不單單是對父親的追憶，也是不停的向自己提問，京戲的發展、劇團的狀況，都可以在劇中不同時代以及現實中獲得共鳴：

《京戲啟示錄》的劇本結構，可以分成「主線」（包括梁家班的五場戲、中華商場的三場戲、及風屏劇團的兩場戲）及「副線」（風屏劇團搬演梁

¹⁸⁵李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。

¹⁸⁶康熙來了：《明星家裡最難唸的一本經》，（中天電視台，2007年11月21日播出）

¹⁸⁷康熙來了：《明星家裡最難唸的一本經》，（中天電視台，2007年11月21日播出）

¹⁸⁸李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版），頁23。

家班所推出的改良京劇《打漁殺家》、和大陸革命京劇樣板戲《智取威虎山》)。¹⁸⁹

全劇由 2007 年風屏劇團團長李修國對妻子回憶 1961 年的中華商場開啟，至 1946 年的梁家班在彩排打漁殺家，並以此帶出梁家班的故事，讓風屏劇團排演梁家班在排戲與現實中轉換，而這三個時間點也在不同劇目中轉變，2007 年的風屏劇團，1950-60 年代的中華商場與 1946 年的梁家班，用「後設劇場」的方式，將三個時間點串起。

第一節 《京戲啟示錄》劇目分析及其重要線索

在劇本敘述方面，《京戲啟示錄》共計有十三幕，全劇可以分為三條主要的時間線，分別為：1946 年的梁家班、1960 年的中華商場與 2007 年的風屏劇團，三條時間線在劇情中互相交錯與推疊，從 2007 年的風屏劇團團長李修國與妻子的對話開始，全劇使用「後設劇場」方式，也就是「戲中戲中戲」的方式，讓演員的演出同時代表了現實中李國修遇到的狀況，在人物命名方式更是直接將演員的真實姓名顛倒，例如「屏風表演班」在劇中變成了「風屏劇團」，「李國修」在風屏劇團中名稱為「李修國」，在現實與戲劇中真假轉換。

¹⁸⁹李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998 年 9 月初版），頁 179。

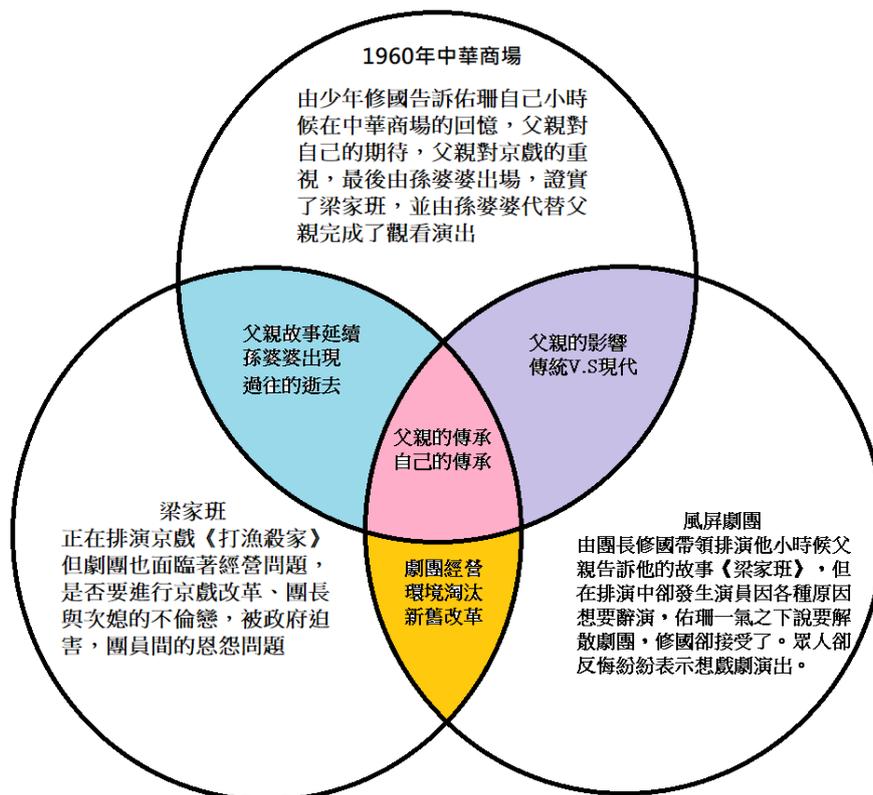


圖 3-1-1：《京戲啟示錄》劇情線交互關係

在故事進行時，三條時空線互相交錯，彼此看似是獨立的劇情關係，但卻又有相同的故事主軸，而故事之間也都互相影響，時間線相互交錯與堆疊，並在各劇目之間轉換，可以彼此呼應，李國修更巧妙運用人物身分轉變將不同的人物流轉在這三條故事線中，串聯起三個不同的故事線，用積木型的敘事手法，每一個時間線都有可以是一個積木，「積木型：故事事件沒有必然先後順序，就像是積木一樣，可以抽換位置，重新組合成新的形狀。」¹⁹⁰三種不同的時間線可堆疊持不同的需求與主題。

例如圖 3-1-1 所示，「梁家班」與「風屏劇團」都是訴求劇團在面臨大環境時代下的經營困難，進而演員彼此間的恩怨情仇都會影響到劇團，而在「梁家班」與「中華商場」的堆疊中出現是對父親故事的延續，梁家班故事是李修國的父親告訴他的，本來以為就只是單純的一個虛構故事，卻沒想到被在中華商場出現的

¹⁹⁰李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，(台北市：平安文化，2014年10月初版一刷)，頁237。

孫婆婆證實了梁家班的存在；而風屏劇團與中華商場的故事堆疊出了父親對京戲的熱愛，進而影響到了李修國想要演出梁家班這個京戲劇團的故事，在現代劇團與傳統京戲劇團中的衝突展現；最後，三個故事線堆疊出了父親對李修國的傳承——「對京戲的傳承」，對戲劇的熱愛，但李修國用自己的經驗轉化成了「自己的傳承」，他不再只是守舊的繼承傳統，也不是隨意地加入新型元素，而是在其中找到一個平衡，用自己的方式，在大時代的動盪下訴說時代的故事，為方便閱讀者可更快了解，故整理了以下劇情線與劇目分析。

表 3-1-1 《京戲啟示錄》劇目整理

時間線	劇目	重要出場人物	簡易情節重點
1960 年 中華商場	S3 父親 I—厚底靴	<ul style="list-style-type: none"> ● 李父 ● 少年修國 	李父要讓少年修國進入劇校學戲，但少年修國認為很苦而不願意。
	S5 父親 II—孫婆婆	<ul style="list-style-type: none"> ● 李父 ● 李修國 ● 孫婆婆 	梁家班中次女將戲鞋錢還給李師傅，但李師傅知道是當掉戲服後堅持不收。孫婆婆出場，修國告訴琳宇，孫婆婆就是梁家班的二大媽。
	S8：父親 III-樣板戲	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 佑珊 ● 青年修國 ● 孫婆婆 	佑珊告訴修國懷孕，修國表示這是傳承。孫婆婆告訴李師傅梁喜奎於萊陽餓死。
中華商場 副線 ¹⁹¹	序幕：幕啟	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 佑珊 	藉由修國大哥所做的戲靴，帶出修國對父親的回憶。
	尾幕：幕落	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 佑珊 ● 孫婆婆 ● 耀光 	孫婆婆來看風屏劇團演出的梁家班，並見證了改良後的《打漁殺家》，遇到耀光時（劇中演出梁老闆）再次問了給梁老闆三條路走，梁老闆在修國暗示下給出了他要繼續支撐梁家班的答案。 修國告訴佑珊，孫婆婆在告知父親梁老闆餓死之後他們就再也沒見過，他希望孫婆婆能真正地來看這場戲。
1946 年梁家班	「S1：梁家班之楔子與第一場-漁民」	<ul style="list-style-type: none"> ● 梁老闆 ● 小猴兒 	梁老闆因小猴兒將飯拿上戲台而受罰，由這一幕可以看出梁師傅對京劇的堅持與重

¹⁹¹ 此兩幕為 2007 年之中華商場，為李修國帶領妻子佑珊至中華商場回憶小時候過往的背景設定，雖時間限與 1960 年的中華商場不同，但同為中華商場劇情的一部份有「起」與「合」的作用，故將放入中華商場劇情線分類。

		<ul style="list-style-type: none"> ● 二媽 ● 李師傅 ● 風屏劇團 	<p>視。</p> <p>二媽提出要改良《打漁殺家》，製造出熱鬧場面讓觀眾接受，但梁老闆不接受。風屏劇團成員在排戲中因演員忘詞而開始嬉鬧，並有演員不滿另一位演員在演戲時真打而爭吵，請團長李修國出面。</p>
	「S2：梁家班第二場-情網」	<ul style="list-style-type: none"> ● 二媽 ● 梁老闆 ● 次媳 ● 趙掌櫃 ● 趙夫人 ● 剛德 	<p>梁老闆與次媳的亂倫關係被二媽撞見，趙掌櫃與丈夫人的夫妻吵架也在後台精彩上演，甚至還一度鬧到前台。</p> <p>李修國被通知因演員豪國喝醉無法繼續彩排梁家班，而豪國之所以喝做是因為剛德叫他喝真酒，這叫方法演技。</p>
	「S6：梁家班第三場-伶人」	<ul style="list-style-type: none"> ● 長女 ● 次女 ● 二媽 ● 三媽 ● 梁老闆 	<p>長女因嫉妒次女受大家喜愛而鬧脾氣。</p> <p>梁老闆開始改革京戲《打漁殺家》但受到三媽反對，二媽與三媽發生衝突。</p> <p>次子告知小梅老師發生空難。</p>
	「S7：梁家班第四場-慶壽」	<ul style="list-style-type: none"> ● 趙夫人 ● 二媽 ● 檢場 ● 梁老闆 ● 長女 ● 小猴兒 ● 李師傅 	<p>趙夫人與二媽談著小梅老闆意外之事，同時檢場正準備著替梁老闆慶壽的物品。</p> <p>長女與小猴兒回到劇團，並告知梁老闆長女已有小猴兒的孩子，梁老闆大怒。</p> <p>李師傅花錢將梁家班之前典當的衣物贖回，梁老闆卻宣布要解散梁家班。</p>
	「S9：梁家班第五場-家當」	<ul style="list-style-type: none"> ● 次子 ● 次女 ● 梁老闆 ● 二媽 ● 李師傅 	<p>次子與次女在勸著梁老闆不要解散梁家班，二媽在這時說問了梁老闆是否因為是跟次媳的不倫才做出決定，次子不希望二媽將事情公諸於眾，並表示他只是希望大家都好，二媽卻認為他跟梁老闆一樣遇到事情只會逃避。</p> <p>二媽給梁老闆三個選擇 1.撐住梁家班、2.交由二媽當家、3.離開。最後梁老闆選擇離開，並跟李師傅告別。</p>
1946 年梁家班副線 192	S11：打漁殺家	<ul style="list-style-type: none"> ● 梁家班 	<p>由風屏劇團演出的梁家班做出真正的改革京劇，將《打漁殺家》水下打鬥戲碼實現。</p>

¹⁹² 依故事劇情中，真實的梁家班並沒有演出改革版《打漁殺家》即解散，此部分為李修國為完成父親遺願進而加入的劇情，因還是由風屏劇團去演出梁家班演出改革版的《打漁殺家》，故納

2007 年風屏劇團	S4：風屏劇團 I-「假戲真做」	<ul style="list-style-type: none"> ● 珍艾 ● 愛智 ● 剛德 	<p>愛智因剛德叫他用方法演技去演出餵奶而感到被汙辱，因而請佑珊轉達修國將餵奶戲份刪除否則就不演。</p> <p>艾珍跟剛德說要在慶功宴演出歌仔戲版的打漁殺家，並說溜嘴說京戲跟本沒人想看。</p>
	S10：風屏劇團 II-解散公演	<ul style="list-style-type: none"> ● 琳宇 ● 修國 ● 倫天 ● 愛智 ● 文藝 ● 佑珊 	<p>琳宇與修國發生曖昧，但明確被修國拒絕，琳宇並告知他們全家要移民加拿大，崙天找到修國說要離開劇團去台北找工作，愛智則是說因父親反對要退出劇團，文藝認為劇團還是一團糟所以也想退出。佑珊氣憤表示既然大家都不演就解散，修國震驚過後卻也同意解散，眾人紛紛表示不退出了，但修國心意已決。</p>

一、中華商場

在 1960 年的中華商場部分，由李修國說著他小時候與父親發生的事情，帶領觀眾了解中華商場是李修國出生的地方，也是他與他父親生活點滴的呈現，他在這這條故事線中，告訴觀眾他與他父親的關係、相處模式與他父親對他的影響。

李修國的大哥、二哥都是流氓，無法完成父親對京戲的期待，故父親希望李修國能夠去學唱戲，並為此還送了劇校校長一條菸跟兩瓶酒，但李修國卻認為京戲很苦，而且那個年代根本沒有人在看戲了，拒絕父親要他進去劇校的要求。

中華商場劇情線中最重要的角色包含以下：

- 李父：李修國父親，戲靴師傅，在當時台灣是唯一手工製作戲靴的工匠，希望李修國能去學唱戲。
- 少年修國：李修國小時候，因為覺得學戲太苦而不願學戲，雖排斥學戲，但父親對他的戲劇能量卻也埋藏在他心中，見證了孫婆婆的出現，才知道父親告訴他的梁家班故事，原來是真的。
- 李修國：成年修國，風屏劇團創辦者，常帶著妻子佑珊回憶中華商場發

入梁家班的劇情線中。

生的種種。

- 孫婆婆：梁家班的二大媽，孫翠英，是梁家班中唯一跟著國民政府一起來台灣的團員，時常找李父談天，並告訴李父梁家班解散之後的事情。

中華商場的戲份在劇中共有三幕，分別是「S3 父親 I—厚底靴」、「S5 父親 II—孫婆婆」與「S8：父親 III-樣板戲」，但「序幕：幕啟」與「尾幕：幕落」可將其納入中華商場的副線，他承接了整齣戲的開頭與結尾，這裡是李修國出生的地方，也是李修國父親死亡的地方，在這五場戲中由序幕帶出中華商場與父親的角色。

在第三幕中寫明父親對戲靴的重視，並將父親想要修國去唱戲帶出；第五場戲讓關鍵人物「孫婆婆」出場，並告訴大家他就是當年梁家班裡的二大媽；第八幕由佑珊的懷孕帶出傳承的意境，最後尾幕中華商場被拆除，梁家班解散，中華商場的時間線開啟與結束了整齣劇，與李國修以此劇追憶父親相互呼應，在劇本安排中除了李修國與佑珊外，還有一位重要的人物也交付或延續中華商場的劇目，孫婆婆，在第八幕中由孫婆婆告知李修國梁家班後續，與在尾幕中他代替李修國的父親看完了梁家班所演出的《打漁殺家》，以下三段劇幕可以顯現出孫婆婆在劇中為父親的延續：

S3：父親 I—厚底靴

少年修國：（推託地）爸！學戲很苦！八年做科，比坐牢還苦。

△舞台上呈現少年修國想像的畫面——劇校老師率劇校學生們，上。老師指導學生練功。其中兩名學生做拿頂與下腰動作。

李父：吃點苦怕什麼！？從前在大陸，你爹給一個叫梁家班的戲班子做戲鞋，沒有一個叫苦的！京戲就好比是一個人的文化修養，懂得越多就越受人尊敬！你書唸不好沒關係，你去學唱戲，將來沒有人敢瞧

不起你！¹⁹³

S5：父親 II—孫婆婆

修國：（對琳宇）一九四九年六月初，梁家班全散了，我父親說，梁家班整個戲班子只有二大媽一個人到台灣。¹⁹⁴

S8：父親 III—樣板戲

琳宇：我喜歡聽你說你父親和那些往事。

修國：（感慨地）當初我沒有學做戲鞋，沒有去學唱戲，可是我今天還站在這裡，都是我父親給我的影響。¹⁹⁵

父親的三場戲都與京戲有著關係，也透過京劇將父子之間的遺憾帶出，少年修國沒有學到的京戲，現在他用著現代劇團（風屏劇團）去演出，他在劇中談論的京戲改良與京戲困境，用孫婆婆證實父親所生活過的時代。

¹⁹³李國修：《京戲啟示錄》，頁 93。

¹⁹⁴李國修：《京戲啟示錄》，頁 120。

¹⁹⁵李國修：《京戲啟示錄》，頁 153。

一、梁家班

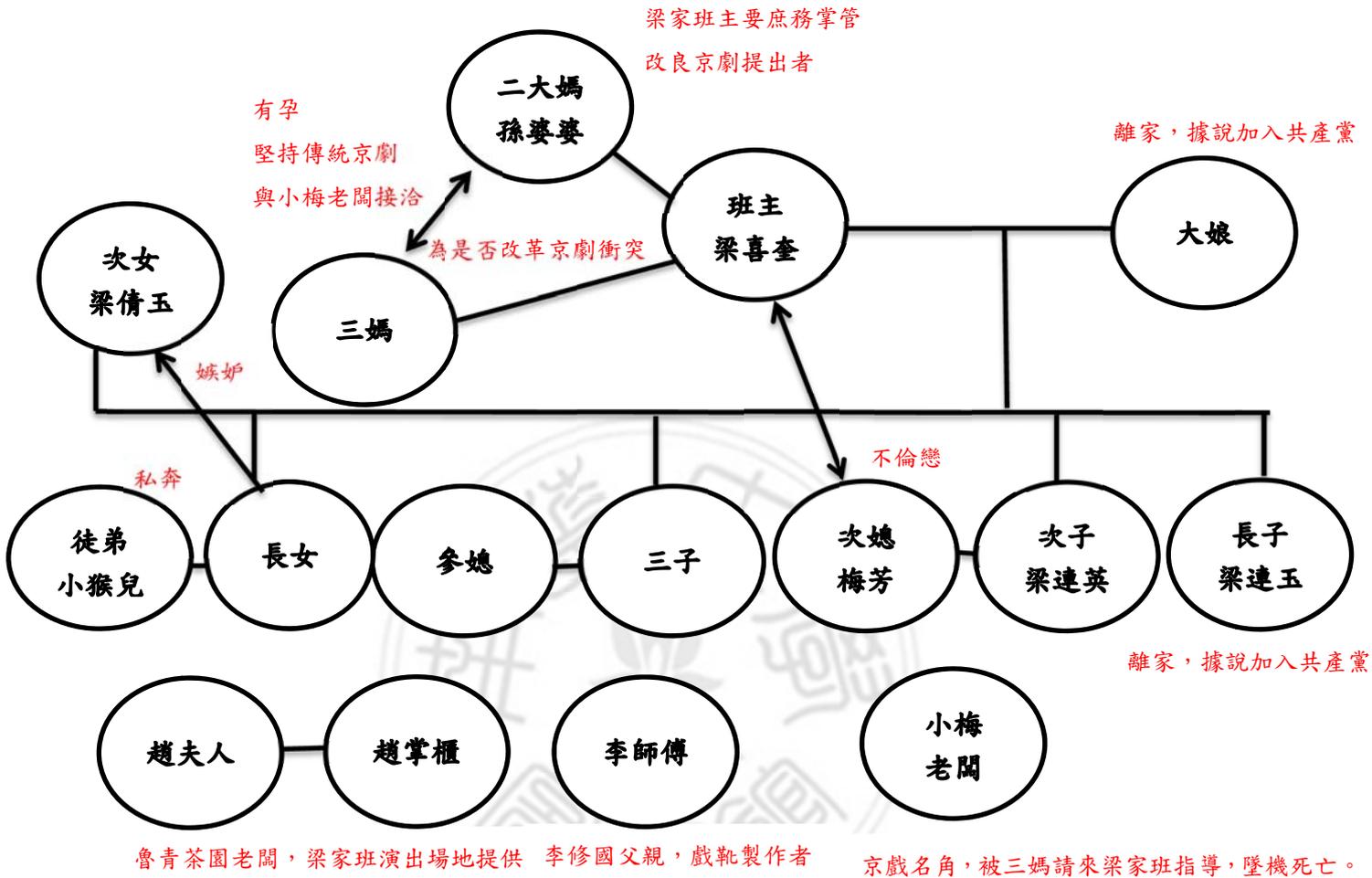


圖 3-1-2 梁家班劇情簡易人物關係圖

1946 年梁家班劇情線，由風屏劇團成員扮演的梁家班的成員，同時梁家班正在彩排《打漁殺家》一齣戲，梁家班的戲可以說是貫穿整部劇情，值得注意的是李修國在梁家班劇情線中扮演的是「李師傅」，是一位替梁家班作戲靴的師傅，他是這個劇團的旁觀者，他都以旁觀者的角度看著梁家班發生的總總。

梁家班劇情線中主要幾位人物有：

- 梁喜奎（梁老闆）：梁家班班主，也是梁家家主，為京劇主要教授者，共娶了三房太太，與次媳發生不倫戀，在小梅老闆墜機後，決議解散梁家班，後隨者次女去尋找大娘，但遍尋不到後於萊陽餓死。

- 大娘、梁連玉：為大房太太與長子，已離開家，據說加入共產黨，導致梁喜奎常常被警察找去談話。
- 二大媽：孫翠英，孫婆婆，二房太太，梁家班主要發言人與庶務管理者，雖是妓女出身，但首先提出京戲改革，希望能吸引觀眾，為是否改革京戲而與三媽衝突。
- 李師傅；李修國父親，戲靴師傅。
- 三媽：有孕在身，傳統京戲演員，幫劇團接觸了小梅老闆，為是否改革京戲而與二大媽衝突。
- 次媳（梅芳）：梁喜奎次子梁連英之妻子，與公公梁喜奎發生不倫戀。
- 長女：梁喜奎之大女兒，嫉妒自己妹妹比較受大家歡迎，京戲也唱比較好，後與小猴兒私奔離家，之後又返家。
- 次女（梁倩玉）：丫頭，梁喜奎之二女兒，具有相當大的京戲天賦，與梁喜奎合作演戲，如《打漁殺家》中的父女檔，梁家班解散後跟隨父親去找大媽，後與父親一同於萊陽餓死。
- 小猴兒：梁喜奎徒弟，認為梁喜奎技藝只傳子不傳徒，後與長女私奔，之後又回去。
- 小梅老闆：京戲名角，被三媽邀請到梁家班進行指導與宣傳，被整個梁家班認為是劇團復甦的希望，但搭飛機前往時遇到空難墜機死亡。
- 趙夫人、趙掌櫃：梁家班租借表演場地「魯青茶園」之老闆與老闆娘。

梁家班是一個於 1946 年在大陸山東青島的京戲團體，由班主梁喜奎帶領進行演出，但在那個時代下，戰亂紛爭與京戲沒落都讓這個京戲團體如何繼續生存下去而充滿挑戰，梁家班的故事是由李修國的父親告訴李修國，而李修國決議將這個京戲班的故事透過風屏劇團演出，這也造成了由風屏劇團排演《梁家班》在排演《打漁殺家》之「戲中戲中戲」的狀況出現。

梁家班從第一幕開始，分別是：「S1：梁家班之楔子與第一場-漁民」、「S2：梁家班第二場-情網」、「S6：梁家班第三場-伶人」、「S7：梁家班第四場-慶壽」與

「S9：梁家班第五場-家當」，梁家班戲份看似結束，但其實「S11：打漁殺家」，也是梁家班演出的劇作，雖然此幕為李修國為了能將梁家班所希望改革的京劇演出而增加的一幕，但他了卻了李修國本身對他父親所在的那個京戲被淘汰的時代的遺憾，所以可以說真正第十一幕梁家班的劇情線才真正結束，從第一場排練的漁民到最後一場改良完成的《打漁殺家》，再次透過前後呼應的手法，透過李修國的改革，代表了當年梁家班所沒有完成的事項，有評論提出《京戲啟示錄》並沒有啟示到任何事項，也沒有給京戲一個未來出路¹⁹⁶，但也有另一派評論者認為李國修還是給了京戲啟示¹⁹⁷。

梁家班時間線中重要的兩位人物為，梁家班班主梁喜奎與他的二老婆，二媽，梁喜奎是梁家班班主也是所有團員的京戲師傅，在「S1：梁家班之楔子與第一場-漁民」中可以看見他對京戲的堅持與對徒弟的嚴格，而在這一幕中二媽就已經提出要改革的建議：

李師傅！我給老爺子提個意見，您聽聽看。我說《打漁殺家》蕭恩父女打漁那場戲，一條河面上怎麼看就只有一對父女打漁，我說場面要大、要好看，就得安排另外五、六艘船，應該是一群漁民靠打漁為生，您說是這話是不！？¹⁹⁸

「S2：梁家班第二場-情網」訂出了三個重點，一是劇團本身受到國民政府的壓迫，因為梁喜奎的大房老婆與兒子加入共產黨，梁喜奎就必須時常被請去警察局調查；二是梁老闆與次媳的不倫戀；三是真正掌管劇團庶務的人是二大媽。

大時代下的壓迫到自己的私德，從大家到小家的問題，二媽她明明目睹了自己的丈夫與媳婦的不倫但卻為了劇團而沒有將之宣告，直到梁老闆決議解散梁家

¹⁹⁶陳梅毛（1996）。《京劇啟示錄》：起土在哪裡？。表演藝術，49，79。

¹⁹⁷馬森（1997）。《京劇啟示錄》啟示了甚麼。表演藝術，50，75。

¹⁹⁸李國修：《京劇啟示錄》，頁60。

班時她才說如果是因為這件事情要解散，那我們只要解決就好，她與魯青茶園老闆在談論工錢的事情，都可顯示她是在「現實面」考量劇團的經營。

「S6：梁家班第三場-伶人」衝突場面的呈現，長女因次女受歡迎而感到嫉妒，檢場因梁老闆跟他說不用再搬一桌兩椅而覺得自己會失業，三媽的傳統京戲與二媽的改良京戲，還有眾人期盼能帶給梁家班希望的小梅老闆最後死於空難：

次子：(面色凝重地) 爹，跟您說句話！

梁老闆：說吧！什麼事！？

次子：(哀傷地) 小梅老板今天晚上肯定不能來了。

梁老闆：什麼事？！

三媽：(著急地) 怎麼不能來了！？

次子：剛才電台廣播說，一架打上海飛青島的飛機撞上嶗山，小梅老闆趕巧搭上這班飛機了！¹⁹⁹

這增加了劇中衝突的轉捩點與劇中人物的期待與失望，以及改革京戲在劇中一直被認為是改變劇團生存現況的方法，而當一切看日都往好的地方開始時，乘載一切希望的小梅老闆卻意外身故，第六幕是一場轉捩點的劇目，他乘載的衝突與轉機，更顯現了危機。

「S7：梁家班第四場-慶壽」對比的呈現，眾人一邊慶賀著梁老闆的生日，祝賀之詞與擔心劇團未來的擔憂台詞互相交錯，離家的徒弟與長女回到劇團並告知已有了身孕：

長女：爹！是我！是我央求小猴兒帶我走的，女兒無知犯了班規，沒法兒在班子裡躲躲藏藏過日子。(跪下) 爹！您就當我沒這個女兒吧！

¹⁹⁹李國修：《京戲啟示錄》，頁 129。

(磕頭) 您打我！您打死我！您打死我吧——

二媽：(納悶地) 你們到底犯了什麼錯！？

長女：二大媽，我懷了小猴兒的娃兒！

△眾人震驚，場上一片靜默。

二媽：(焦躁地，對參媳) 別讓孩子哭行不行！？

△參媳抱著嬰兒，下。

梁老闆：(痛心地、冷冷地說) 無恥！像話嗎？白唱戲了！戲台上唱的全

是忠孝節義，看看這戲台下，你們演的是什麼戲！？(命令地)

小猴兒趴下！(徒弟趴在長凳上) 你憑什麼帶她走？²⁰⁰

長女的未婚懷孕與自己與次媳的亂倫相互呼應，如同被二媽責罵的「你什麼身分什麼資格？虧你說得出口，打得下手」²⁰¹，更與李師傳出錢將戲服全部從當舖贖回的有情有義形成強烈對比，而在這場戲中梁老闆也正式宣告要解散梁家班。

「S9: 梁家班第五場-家當」是延續也是終止，次女勸著梁老闆不要放棄劇團，並提到梁老闆教他的第一齣戲《三娘教子》的〈薛倚哥〉而這一齣戲也是梁老闆的父親教他的第一齣戲，二媽責罵次子遇到事情只會逃避跟他爹一樣，這裡是一種延續，技藝的延續及個性的延續，梁老闆於劇中感慨著在時代中失去自我：

梁老闆：(感慨地) 這些年戲班子裡，人進人出、來來往往，發生了多少

事情，我始終沒法子處理戲台下的糾紛、混亂、感情、財務。在

戲台上我越來越不明白，我為什麼要畫上一張張的臉，唱這麼多

齣戲！每齣戲裡演的都不是我。²⁰²

²⁰⁰李國修：《京戲啟示錄》，頁 143-144。

²⁰¹李國修：《京戲啟示錄》，頁 144。

²⁰²李國修：《京戲啟示錄》，頁 156。

.....

次女：（跪在梁老闆跟前）爹！是我們讓您失望了嗎？

梁老闆：（安撫）不是你們的錯！（氣憤地）是這個時代！我常在想梁家班在這種亂世，究竟在幹什麼！？（無奈地）你爹我已經束手無策了！京戲再怎麼改良，我已經無能為力了，我沒勁兒，拉不動！

203

時代的因素，讓京戲班子不再流行，再梁家班的劇目中隨處可見，「S9：梁家班第五場-家當」與「S10 風屏劇團—解散公演」都在描述劇團解散，梁家班的梁老闆感慨於時代，憤怒於當時的環境，也無力於劇團人事，風屏劇團的李修國則不停地被演員告知說要退出，因為家人反對、因為認為劇團沒有改變還是一團糟，還有因為準備要離開台灣的，兩個班主都同樣遇到劇團經營困難，只是梁家班最後解散了，而風屏劇團也在這吵鬧中結束了。

三、風屏劇團

最後 2007 年的風屏劇團包含了「S4：風屏劇團 I—假戲真做」與「S10：風屏劇團 II—解散公演」，風屏劇團的戲比起梁家班故事線，他更著重地在於李修國本身，他自己也是劇團經營者，遇到了劇團經營困難的地方，他所在的時代雖然沒有政府壓迫，但劇團在此時已被電視取代，他雖然是所有劇情線中所佔比例最少的，但卻是最符合「李國修」本身的，他用風屏劇團暗示屏風表演班，兩場戲的標題「假戲真做」與「解散公演」就像在總結梁家班一樣。

「S4：風屏劇團 I—假戲真做」就像在此劇目中提到的「方法演技」什麼事情都要真的來，酒要真的喝才是真正喝醉的樣子，餵奶要真的把胸部掏出來餵才是真正的演技，但這種演技卻造成劇團許多問題，演員真的宿醉無法繼續彩排，餵

²⁰³李國修：《京戲啟示錄》，頁 157。

奶的女演員覺得受辱且無法讓親人看見自己這樣演戲，在劇中甚至還書寫了風屏劇團的團員對京戲的不重視：

剛德：(對豪陸)來！豪陸哥！你幫我們看著，我為了風屏劇團《梁家班》演出成功之後，在慶功宴上，(興奮地)我跟談大家要演一段《打漁殺家》歌仔戲版！²⁰⁴

.....

豪陸：(毫不客氣地批評)阿剛，我覺得你演得很像一個管家(珍愛大笑)。譚大姊，你也不要笑！我覺得你演的像個當了二十幾年的老丫環(剛德反過來嘲笑珍艾，珍愛追打剛德)。你們兩個，一個是管家，一個是二十年的老丫環，你們兩個在——偷情！

△倫天大笑

珍艾：(不悅地，對倫天)Shut up！我覺得阿剛 idea 很好啊！歌仔戲一向都比京劇自由、活潑！哪像現在京戲根本沒人看——(豪陸臉色一沉，珍愛畏縮地閃至一旁，把責任推給剛德)阿剛說的啦！

205

連演出的團員都認為京戲早已不被觀眾接受，甚至用方法演技讓劇團陷入危機之中，有研究者指出李國修特意讓風屏劇團「失敗」，讓他不再只是遵循傳統或延續西方戲劇模式²⁰⁶。

假戲真做就像他在用的風屏劇團去演出梁家班，更是用風屏劇團去演出李國修的屏風表演班，用戲劇呼應人生，而解散公演也如同李國修在經營劇團時所要遇到的困難一樣，劇中人物佑珊，因眾多演員接連辭演，憤怒地告訴修國，：

²⁰⁴李國修：《京戲啟示錄》，頁 99。

²⁰⁵李國修：《京戲啟示錄》，P101-102。

²⁰⁶汪俊彥：〈拒絕「翻譯」：李國修的「風屏劇團」〉，《台灣社會研究季刊》108 期，2017 年 12 月。

（情緒化地）修國，不要演了！（質疑地）梁家班的故事跟這個時代有什麼關係！？（忿忿地）我們這些演戲的人都沒有得到一點啟示，我們還在台上演什麼戲！？²⁰⁷

團員們無法理解為什麼要演一個過去不知名劇團的故事，他們沒有在劇中察覺到自身的狀況，「S10：風屏劇團 II-解散公演」劇團眾人紛紛前來告訴修國因為種種原因而想要退出，佑珊首先提出要解散公演，並對這齣戲提出質疑，而修國在震驚過後，也同意了將劇團解散，他也回答了佑珊，他演出梁家班的故事是要彌補兩個遺憾，一個是他當初沒有聽他父親的話去學唱戲；第二個是梁老闆當年說要改良京戲但他最後沒有成功，所以，他才會排演著梁家班的戲。

而當修國要將劇團解散時，所有團員卻有一一反悔不退出了，家人的反對、現實生活的困難，一切的離開原因在這時候都不重要了，但風屏劇團還是迎來了他的結束。

第二節 關於父親的元素—中華商場與父親

中華商場是李國修出生並成長的地方，有著他與父親的生活回憶，「李國修的父親是「台灣唯一製作純手工戲靴的藝師」，他憑著手藝養活了一家七口。父親在中華商場和國劇界裡都是小有名氣」²⁰⁸，李國修在無數的場合提到《京戲啟示錄》一劇是獻給父親的，他於 2011 年是節目宣傳時再次提到，小時候跟父親的關係並不好，父親太嚴厲了，沒有一個可以與父親交流的管道，但等他長大成人後才發現，所擁有的一切都是父親給予的²⁰⁹，就像他在傳記書中提到的，與父親的關係從好變不好的原因：

²⁰⁷李國修：《京戲啟示錄》，P171。

²⁰⁸李立亭：《OH？李國修！》，P20。

²⁰⁹康熙來了：《半百男人的感情食物鏈》，（中天電視台，2011 年 10 月 07 日播出）

童男時期，李國修跟父親的距離其實很近，直到後來父親開始以「教不嚴父之過」、「不打不成器」、「棒子底下出孝子」的態度來管教他，在打打罵罵之中，逐漸因為敬畏而慢慢地和父親疏遠了。²¹⁰

與父親的不親近加上對學戲辛苦的排斥，甚至父親加諸在李國修身上的期待都成為李國修的無形的包袱²¹¹，而後母親死亡，父親病重，母親死亡的陰影纏繞在李國修心中，讓他無法面對自己已病重的父親²¹²，這些事情都讓父親這個角色遠離了李國修，從而造成對父親的遺憾。

從中華商場開始，李國修使用了「李修國」去講述了父親這個主題，除了緊扣整齣戲的「京戲」之外，在人物方面，有李師傅，梁家班的班主梁喜奎也是一名父親的角色，他對於次女的教導、對於徒弟的嚴厲甚至對於次媳的不倫之戀都隱含在父親這個角色之中；而李修國本人在第八幕時也被妻子告知已懷孕，也成為一個父親的角色；在物品方面，李師傅的「戲靴」、中華商場的老家與代表京劇的一桌兩椅：

於是，「中華商場」景中的「推拉門」就成子重要的連結點，當劇中人物推開這扇綠色大門，同時也開啟他深沉的記憶，隨著拉開、關上、拉開一滑輪與軌道摩擦的聲音一……那種時間軌道的聲音自（第三場），所有年少時期的往事—替父親刷洗戲靴，聽梁家班在女革時期的故事，二哥混幫派的荒唐日子，以及孫婆婆到家裡拜訪—在木門推拉之間隨著上場、下場，從第三人稱旁觀者（團長李修國）的敘事位置轉換成第一人稱李父，李國修必須完全投入演出，使兩個角色形成自我對話。²¹³

²¹⁰李立亭：《OH？李國修！》，P22。

²¹¹李立亭：《OH？李國修！》，P29。

²¹²李立亭：《OH？李國修！》，P33。

²¹³陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士

中華商場的劇目包含了整齣戲的「序幕」與「尾幕」，由投影幕播放京戲劇照配合著銅鑼鼓聲起，李修國拿著他大哥所做的戲靴從中華商場老家的舊拉門進入舞台。

而在尾幕時風屏劇團完成了梁家班沒有完成的京戲改革，孫婆婆上台答謝修國，這裡又可呼應到孫婆婆是梁家班中首先提出要改革的人，而後孫婆婆與梁老闆飾演者，耀光，一同走進中華商場拉門之後，修國告訴佑珊，其實自 1983 年後他就再也沒有見過孫婆婆了，落幕時投影布幕打上「1992 年 10 月 20 日 中華商場 拆除」²¹⁴，用拉門的場景完成穿越與延續，並用拉門變成隔閡，現在與過去、父親與自己，拉門可以是延續，更可以是隔閡，李國修在傳記書中提到，他去拜訪一位長輩時，長輩跟他訴說那些發生在過去的總總時，他看到面對生命的愧疚與遺憾，於是他哭得不能自己：

他哭的是他自己不在他大哥在大陸時期的歷史裡；哭的是他父母如今都已經不再了，哭的是這位長輩在跟他談一個往事，他看見自己在面對生命盡頭的一種愧疚與遺憾。李國修看見他不可能再回到他的老家，也確信自己不願意再回到父親所描繪的那個家鄉去……這些都讓他無法抑制的哭個不停。²¹⁵

他無法回到他父親生活的那個年代，無法成為他父親期待他要成為的京戲演員，但他依然用自己的方式，傳承了他父親的的期待，他成為了舞台劇的演員，他用拉門隔閡他跟父親，他將父親交給自己的傳承，轉換成了自己的方式，繼續延續。

論文，2005 年），頁 100。

²¹⁴李國修：《京戲啟示錄》，P187。

²¹⁵李立亭：《OH？李國修！》，P36。



圖 3-2-1 序幕：幕啟，李修國從拉門後出場²¹⁶



圖 3-2-2 序幕：幕啟，佑珊拉著拉門²¹⁷

李國修在序幕時就已經表明了，李修國即是李師傅也是李國修，劇中他的妻子佑珊問他：「都是聽你說他，你說你父親跟你個性很像——你不就是他嗎？」²¹⁸對父親的直接書寫成為本劇最直接的描述，李修國與妻子談論父親的場景也成為了串連整戲的戲外戲，李國修將自己化身成為李父，並與自己的少年時期進行對談，用身歷其境的方法去重現他當年與父親的對話。

除了使用角色的方式之外，李國修在《京戲啟示錄》中，運用了比《半里長城》及《莎姆雷特》更縝密的「後設劇場」：

《京戲啟示錄》比前兩部作品更加突出的地方是，它暗示了作品自身的存在，李修國變成了李國修的化身，講述變版的李國修帶有自傳性的李修國故事，觀眾實實在在地把風屏劇團中的團長和實際生活屏風表演班的團長連結起來，而不只是如前兩作只用顛倒的團名來暗示，但實際上李國修和李修國卻有著極大的差異，在《京戲啟示錄》裡這些虛與實之間的差距都被刻意縮短到幾乎不能辨認，就像京戲裡面的演出，演員穿梭在虛實之間，一下子入戲一下子跳脫，舞台上的陳設也是以虛作實。²¹⁹

²¹⁶私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD 影片】。

²¹⁷私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD 影片】。

²¹⁸李國修：《京戲啟示錄》，頁 50-51。

²¹⁹林盈志：《當代台灣後設劇場研究》，（台南市：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2002年）。

後設劇場與穿越的手法，大大降低了李國修與父親的隔閡，加強了這部自傳式作品的強度，在此劇最主要表達的主軸為「傳承」，李國修一家參加了由張小燕所主持的「SS 小燕之夜」，其中李國修長子李思源說：「其實《京戲啟示錄》這部戲影響我真的非常深，……，然而我接觸到最深的，就是他關於傳承這方面的表達，一個家庭與家庭之間的傳承」²²⁰，而許多研究者也將「傳承」視為京戲啟示錄一劇中重要的意義之一。²²¹李國修用《京戲啟示錄》傳承了父親對於京戲的喜愛，父親對於專業的堅持，也完成了父親對於他未去學戲的遺憾，在序場時他特別以這樣的情境開始全劇：

序場：幕啟

修國：現在全台灣就只剩下我大哥在做這種純手工的戲靴——我沒有辦法想像三十多年前，我是在中華商場長大的小孩。

佑珊：又在想你父親？

修國：從我們談戀愛開始，你一直都沒有見過我父親。

佑珊：都是聽你說他，你說你父親跟你個性很像——你不就是他嗎？中華商場拆掉前一天晚上，你帶我回去看過，我只看過那一次，（走向拉門）我唯一的印象就是你們家的——門，（拉開木門）拉開、（關上木門）關上、（又拉開木門）拉開。滑輪跟軌道摩擦的聲音，我喜歡那種時間軌道的聲音，它象徵一種傳統，（笑）小時候我們家也是這種門，這種聲音讓我很有安全感。²²²

²²⁰SS 小燕之夜：《我們一家都是寶》，（中天電視台，2011年2月11日播出）

²²¹李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2016年。廖玉如：（在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構），《弘光人文社會學報》10期，2009年5月。

²²²李國修：《京戲啟示錄》，頁50-51。

拉門代表舊時代，除了是將拉門設定成開啟對話的開關之外，他代表著被拆除的中華商場，在時代不停進步之下，代表父親的舊時代也慢慢地消失，李國修於 2005 受訪時曾說，屏風第二個五年他開始尋找他的中心點，即是他對這片土地的認同與歸屬²²³，屏風第二個五年即是他創作《京戲啟示錄》的時間點，由他的訪談可以看出李國修他在追憶他的父親，所以他創作了京戲啟示錄，但同時，他也在創造他自己，屬於「李國修的戲劇」，如同汪俊彥的研究顯示，他不再只是遵循傳統或延續西方戲劇模式²²⁴，他要創造一個屬於他的庶民歷史，這也才能看見此劇的意義。²²⁵

在廖玉如的研究中指出，李國修用「戲鞋」串聯了開幕與閉幕，打破了今與昔、虛與實的距離²²⁶，用戲靴指了出了傳承與其重要性，在開場與結束都有這樣的傳承概念：

序場：幕啟

佑珊：修國，你找我啊？

修國：這雙戲靴你拿給耀光試試看（將戲靴交給佑珊）²²⁷

尾聲：幕落

孫婆婆：修國！修國！

修國：（驚訝地）孫婆婆，你怎麼會來？

孫婆婆：來看戲唄！修國！（感慨地）我真是對不起你爸爸——

²²³陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年）。

²²⁴汪俊彥：〈拒絕「翻譯」：李國修的「風屏劇團」〉，《台灣社會研究季刊》108 期，2017 年 12 月。

²²⁵陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年）。

²²⁶廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事—論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，頁 83。

²²⁷李國修：《京戲啟示錄》，頁 50。

△沉默。

孫婆婆：（將彩鞋交給修國）你看看這包袱裡頭是什麼阿！？

修國：是什麼？

孫婆婆：是小梅老闆那雙彩鞋，那年說要拿給你爸爸，我老忘！沒能親手交給他，現在好了，就交給你了！你幫他好好收著，最好能傳給你兒子，在留他個五十年。（環視舞台）梁老闆在嗎？²²⁸

戲靴的轉移由李修國交給妻子佑珊（最後交給飾演梁老闆的耀光），彩鞋則由小梅老闆交給孫婆婆，最後回到李修國手上，由戲靴帶出劇中的三位父親，李修國、李修國的父親與梁老闆：

在劇中梁老闆被賦予了三層的父親形象。第一層是以血緣上的父親，在劇中他共有三子二女；第二層是梁家班的班主，因為他必須要主持梁家班，讓所有班裡的人都可以維持生活；第三層則是來自他所維繫的京戲傳統，他必須讓京戲傳統持續的維持傳承下去。但相對於李師傅在戲中所呈現出的對於傳統的堅持與負責任的形象，梁老闆這位父親的形象却受到了非常多的挑戰最後甚至裂解。²²⁹

李亦修於 2016 年研究給了梁老闆三重父親的身分，並認為他是李國修父親的對照組，梁老闆是一個悲劇人物，他有著跟古典希臘悲劇裡面的英雄一樣的缺點，他在劇團最後毅然選擇逃避而解散劇團，在劇中安排孫婆婆告訴我們他最後的結局：

（對李父）李老闆，我在香港有一個老姊妹，給我稍封信呀！（青年修國

²²⁸李國修：《京戲啟示錄》，頁 184。

²²⁹李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，頁 35。

為二人倒茶)他在信上寫得清清楚楚!(越講越悲傷地)梁喜奎梁老闆跟他的女兒丫頭,離開梁家班以後,日子過的苦,回到萊陽怎麼也沒找著大娘跟連玉他們,一年後,父女倆給活活餓死了!(從皮包拿出一封信,交給青年修國)你看信上寫的——²³⁰

最後悲劇性的結尾是與小女兒一同餓死,他的家庭也不是完整的,大老婆與長子離開家庭據說加入共產黨,所以國民黨政府三不五時就要找梁家班麻煩,而他到死時都找不到他們,與其說梁老闆的角色是李修國父親的反面,不如說他是大時代動盪下的犧牲者,梁老闆受到那個時代影響是本劇最重,不管是他因為大老婆的關係而受政府壓迫,或是剛好處在京劇改革的動盪時代,梁老闆是李國修用以悼念那個時代的角色,給他一個他是埋葬了那個時代的不堪更為恰當,李國修用梁老闆與次媳的不倫帶出梁老闆的「混亂」,他內心的混亂²³¹,這個時代的混亂,劇團的混亂,與他堅持京戲的規矩形成強烈對比,守序與混亂的衝突。

馬森在《京戲啟示錄》啟示了甚麼一文中提到：

劇中演出數十年前在山東的梁家班已經遭遇到今日京戲所遭遇的命運:改革,還是墨守成規?梁家班中的三媽本身京戲演員,是內行人,堅決反對改革。在三媽眼中出身不良的二媽是外行人,卻一力主張改革。結果把《打漁殺家》中父女兩人打魚的戲,改成了眾漁民打魚的群戲,又加上一場在水底打鬥的戲。以外行人的眼光來看,不是更熱鬧好看了嗎?如果墨守成規無法維繫觀眾的興味,無法阻止京戲的沒落,為什麼不可以讓外行人也來參加些意見,進行一些必要的改革呢?這是第二層的啟示。所以《京戲

²³⁰李國修:《京戲啟示錄》,頁 153。

²³¹廖俊逞(2007)。戲中戲中戲 從遺憾到傳承的舞台、人生。PAR 表演藝術雜誌, 179, 21。

《啟示錄》並沒有躲避這一個令人壓得透不過氣來的大題目：「京戲何去何從？」²³²

馬森認為在劇中首演一幕打漁殺家中眾漁民在水底打殺，已經是李國修給出的啟示，也是他給出的答案，京戲如果已不再流行，那就改變他讓它變成流行的樣子，所以他在件事情中與自己的父親完成了協調，他對京戲提出了自己的方法與見解，所以在《京戲啟示錄》他也找了許多有京戲底子或是劇校的年輕演員來演出，而他對自己未去學劇的遺憾，在演員謝幕後的演出也給處了彌補，劇中安排了李國修飾演李父說：

（對正在一角刷戲靴的少年修國，寄予厚望地）修國！什麼時候你能穿上你爹做的戲鞋，上台唱戲，我坐台下看，不管你唱什麼，你爹我是一句一個（大聲叫道）「好啊」。²³³

在正式戲劇演出上，最後演員謝幕後，李國修坐在椅子上，看著少年修國演員跳完一段京劇，最後比出大拇指並無聲地說出「好啊」，這是在劇本中所沒有寫到的，且特別安排於謝幕後進行，在虛實之間的跌宕劇情後，謝幕後的這一段虛假的是永遠無法真正實現，但最真實的是李國修對父親的緬懷。

第三節 孫婆婆與梁家班

在討論梁家班時，主要不是討論梁家班班主，梁喜奎，而是討論他的二房太太，孫翠英，梁家班的人都稱他為二大媽，他是妓女出身，但在嫁給梁喜奎前就有花大錢捧角梁家班，他可以說是劇中最重要的女性角色，掌管劇團經濟庶務與

²³²馬森（1997）。《京戲啟示錄》啟示了甚麼。表演藝術，50，75。

²³³李國修：《京戲啟示錄》，頁 92-93。

對外應對，在梁老闆及其他人因劇團經營不善而想要分享要退出時，是他願意將劇團接手經營，也是他先對梁老闆提出京劇應該改革，才会有觀眾近來看戲，直到最後，他是唯一出現在 1960 年的中華商場的梁家班人物，他的存在證實了李修國父親的梁家班是真實存在的，安排二媽在劇中對於改革京戲的意涵：

S1：梁家班之楔子與第一場-漁民

二媽：李師傅！我給老爺子提個意見，您聽聽看。我說《打漁殺家》蕭恩父女打漁那場戲，一條河面上怎麼看就只有一對父女打漁，我說場面要大、要好看，就得安排另外五、六艘船，應該是一群漁民靠打漁為生，您說是這話是不！？²³⁴

S6：梁家班第三場-伶人

梁老闆：（對檢場）等等！大川！那一桌兩椅別再搬上搬下了。你改成換佈景，你去想像，蕭恩家的景片翻過來就是丁員外家，明白嗎？

△二媽，上。

檢場：梁老闆！這一桌兩椅不搬上搬下，場景不就成形了。我說句心裡話，您這麼一改，不是要我沒飯吃嘛！？

二媽：（對檢場，得意地笑著）大川，梁老闆這一改，咱們大夥兒往後都不愁沒飯吃！²³⁵

二媽是青樓出身，因為喜歡梁家班的戲便砸了大錢捧角，最後嫁給梁老闆作為二房太太，她雖然在京戲上是個門外漢，但她就恰好代表著一個觀眾的想法，所以由他先提出了京戲改革，將傳統京戲做得更熱鬧，改得更符合觀眾口味，才能讓梁家班繼續生存下去。

²³⁴李國修：《京戲啟示錄》，頁 60。

²³⁵李國修：《京戲啟示錄》，頁 124。

而當梁老闆決定解散梁家班時，二媽首先是跳出來將問題直指是因為梁老闆與次媳的不倫關係，因次媳之前想叫梁老闆放棄劇團帶她走²³⁶，二媽跳出來想解決此問題，甚至到最後梁老闆堅決放棄時，也是二媽出來提出三個解決辦法：

S9：梁家班第五場-家當

二媽：(態度堅定地，對梁老闆)你現在有三條路可以選擇——第一，繼續扛下這個爛攤子，直到梁家班被淘汰為止；第二，留在梁家班，啥事別管，我當家；第三，有骨氣你就走！

梁老闆：我打定主意，我要去找大娘他們。²³⁷

尾幕：幕落

修國：耀光！（飾李師傅）梁老闆，二大媽來了！

耀光：(驚訝地看著孫婆婆)二大媽？

孫婆婆：(激動地)梁老闆！？老爺子！

耀光：二大媽！

△孫婆婆急忙奔向耀光。

孫婆婆：(直盯著耀光，遊戲性地說起了台詞)梁老闆，你現在有三條路可以選擇——第一，繼續扛下這個爛攤子，直到梁家班被淘汰為止；第二，留在梁家班，啥事別管，我當家；第三，有骨氣你就走！

耀光：(飾梁老闆)我拿定主意——

修國：(示意耀光別說原台詞)耀光！

耀光：(飾梁老闆，堅定地)留在梁家班，(拍胸脯)還是我當家！²³⁸

²³⁶李國修：《京戲啟示錄》，頁 82。

²³⁷李國修：《京戲啟示錄》，頁 159。

²³⁸李國修：《京戲啟示錄》，頁 185-186。

二媽的出現在結尾時稍為完美了梁家班的結局，她承接了大多屬於班主的責任，她負責了整個梁家班的經濟庶務，甚至當李師傅到梁家班時，也大多是二大媽出來接待，當團員被梁老闆遲罰時也會在第一時間向二媽求助，她是在這群沉溺在京戲的藝術家中唯一的「現實面」，她強烈地去要求改革，當梁老闆說京戲離不開那一桌兩椅時，她反駁京戲如果要死也是死在那一桌兩椅²³⁹，但當到 1960 年代的中華商場時，孫婆婆卻建議著少年修國去學唱戲，如果不想唱戲也可傳承爸爸的手藝去學做戲靴，孫婆婆就像是爸爸角色的延續，但這個延續不單單只有父親，還有李國修本身，在劇中琳宇詢問修國那是誰時：

S5：父親 II—孫婆婆

琳宇：那位老太太是誰？

修國：很多年以後，我父親才告訴我說，他就是梁家班裡的二大媽！

琳宇：（驚訝地）真的？我一直以為梁家班只是一個戲班子的故事。

修國：是。也許只是一個故事。²⁴⁰

而二媽除了是梁家班最重要的人物之外，更重要的是她的出現證實了梁家班的存在，他是一條連接線，將屬於父親的故事連接到屬於修國的故事中，修國的記憶在這部分與其重疊，他一直為是父親幻想出來的梁家班，已被孫婆婆證實了他的存在，故事已被完整，虛假轉換成現實，陳梅毛評論提到孫婆婆比父親更適合看改革後的《打漁殺家》的原因：

孫婆婆坐在前排看戲此一事件的意義。如昆德拉在《生命中無法承受之輕》

一書中所說，每個人總是想像著自己的所作所為為某一個人所知悉、認同。

²³⁹李國修：《京戲啟示錄》，頁 63。

²⁴⁰李國修：《京戲啟示錄》，頁 119。

在結構上，兒子是要獲得父親的認同是我前面已經提過，那孫婆婆呢？為什麼不是安排已死的父親在前排呢？而孫婆婆對兒子來說又具備了什麼特別的意義呢？為什麼孫婆婆是兒子的凝視者？

因為孫婆婆是梁家班唯一現存的人。孫婆婆的在場，而非父親，可以使兒子的言說更具有歷史真實性。因為她是父親所說的故事梁家班中「活生生」的見證(雖然她其實已經死了)，父親出來見證不過發明兒子沒記錯故事，孫婆婆卻完全見證了故事的真實。在這點上，我認為是整個劇本最巧妙的部分，這個凝視者的設計把「言說」變成了「真實」。²⁴¹

孫婆婆他雖然為女性角色，但他也可以是做父親的延續，因為他是父親生活在那個時代的見證人，也是他證實了父親的過去與父親說的故事，而孫婆婆更是交付傳承的人，他將保管了數十年的戲靴在最後交給了李修國，並告訴他「你幫他好好收著，最好能傳給你兒子，在留他個五十年」²⁴²，戲靴代表父親更是具有傳承的意義，李國修用這種方式告訴父親他將會持續在這條路走著，完成他該傳承的事情。

第四節 李修國與風屏劇團

2001 年李國修的屏風表演班因為碰上 911 事件，導致原本要演出的舞台劇《三人行不行 VI—不可思議的國》宣告停演，當時這件事情對屏風傷害極大，甚至面臨倒閉危機，在《京戲啟示錄》李修國與風屏劇團的對話中，有最多敘述的也是劇團面臨的困難，風屏劇團跟梁家班一樣面臨到經營困難的問題，梁家班在劇中也在討論著是否改革的問題：

²⁴¹陳梅毛(1996)。《京劇啟示錄》：起土在哪裡？。表演藝術，49，79。

²⁴²李國修：《京戲啟示錄》，頁 184。

S6：梁家班第三場——伶人

△李師傅自一角，上

二媽：李師傅來啦！

梁老闆：李師傅，說這說戲哪！您坐一會兒！

二媽：李師傅您等會兒，鞋錢一會兒讓丫頭交給您。梁老闆：（示意檢場倒茶）大川。（對三媽解釋）原故事只說父女倆殺人後直奔梁山，我覺得結尾草率了點，我改良就改這兒——（轉身對李師傅）李師傅，剛好您在，您也幫我看看，我打算在這齣戲最後，讓兩班人馬在水裡打上一場，熱鬧、好看！能這麼演，梁家班路子就邁開了。²⁴³

一場旁觀者的戲，旁觀的李師傅卻從頭到尾都沒有一句台詞，僅在他人提到他時他會作出相對應的動作，如同在現實中他也是大時代的一份子，京戲的發展隨著時代改變並沒落，而身處在中的劇團也僅能順應時代，梁家班與風屏劇團甚至與李國修的「屏風表演班」都遇到了相同的問題，劇團經營，李國修曾說屏風表演班直至 1993 年演出的《徵婚啟事》才首次拿到官方補助款²⁴⁴，而在此之前 1992 年李國修因看了雲門舞集的「禪」深受感動，而與林懷民先生連繫將蟬一劇改編成舞台劇，但票房不如預期而造成大虧本，在《鬼門道》這部屏風表演班的紀錄片中，裡面的演員也提到了自己學戲遇到的困難，最多的困境是源於家人的不諒解，以及周邊的人會質疑為什麼要去學戲演戲²⁴⁵。類似這樣的情節也在《京戲啟示錄》中出現：

S10：風屏劇團——解散公演

²⁴³李國修：《京戲啟示錄》，頁 126-127。

²⁴⁴李立亭：《OH？李國修！》，頁 123。

²⁴⁵屏風表演班（監製）、周美玲（導演）（2008）。鬼門道【DVD 影片】。臺北市：屏風表演有限公司。

文藝：（快速而急躁地說）我確定《梁家班》這齣戲是我的告別演出，演完這齣戲以後，我不會再回風屏！你放心！我答應演出我一定會演完！這次回來，我以為劇團的人事結構會不一樣，一切都會更有紀律與效率。可是我發現完全沒有變，沒有任何改變。修國，我不能說我受不了，我只能說——我……（拉高嗓門說）受不了了。

倫天：（打斷修國與文藝）團長！我演員這齣戲，我也要離開！

修國：（疑惑地）你要去哪裡？

倫天：我要回南部找工作。²⁴⁶

……

珍艾：團長！小愛有話跟你說。

△倫天，下。

愛智：（畏畏縮縮地，對修國）我爸爸終於發現我參加風屏劇團的演出！

修國：很好啊，他怎麼說？！

愛智：我爸爸反對我演戲。²⁴⁷

劇團的人事問題深深困擾李修國這個團長，在當時的環境下，學戲是一個沒有賺頭的工作，所以團員必須要去找其他工作，而團員的家人也反對學戲，經營劇團成為了李修國重要的議題之一，而李國修則是在好友的幫助下開始對屏風表演班進行系統化管理的改革：

關於劇團組織概念的逐漸成熟，主要肇因為民國七十八年。李國修請到當時在美國唸藝術行政的蘭陵老同學陳以亨（現任國立中山大學人力資源管理研究所副教授²⁴⁸），專程回國來幫忙他規劃劇團組織概況，六大部門就是

²⁴⁶李國修：《京戲啟示錄》，頁 168-169。

²⁴⁷李國修：《京戲啟示錄》，頁 169-170。

²⁴⁸現為國立中山大學人力資源管理研究所教授。

當時的設計：財務、行政、行銷、人事、技術、研發。

後來，李國修依現實需要，將人事和研發分別歸類在行政和行銷下面，而將屏風的組織架構設定為四部、九課、十八組。²⁴⁹

對於劇團經營與管理的重要性，是李國修認為劇團中最重要的事，筆者於 2020 年 10 月 28 日聆聽了李國修的弟子—黃毓棠的「走在導演／演員這條路上」戲劇講座，黃毓棠提到李國修在屏風表演班一開始教她的不是舞台劇的導演，最多的反而是劇團的經營，如何宣傳、看報表、人事行政與最重要的是劇團的收支如何平衡甚至盈餘，這是李國修傳承給她的弟子的，除了是戲劇本身之外，他更希望戲劇能成為一種營生，讓喜愛戲劇的人可以不被生活所苦，可以義無反顧的投入在這上面，如同李國修自己說在創立屏風後的第一個五年他面對的是創作的問題，而第二個五年，則是在解決內部管理問題²⁵⁰，在管理演員上面《京戲啟示錄》中也將這樣的劇情演繹出來：

S1：《梁家班》之楔子與第一場——漁民

昂栢：（對修國）你說句公道話！在台上演戲就是假戲真幹嗎！？耀光真的打得很用力！

△耀光在舞台一角安慰音麗。

耀光：（轉身，對昂栢）什麼叫做「真的」很用力！？情緒到了嘛！（對修國）他說我打的太用力了！可是你說要真實的感覺！

昂栢：好嘛！現在聽誰——

修國：不用問了嘛！（團長說話同時，兩人繼續吵得不可開交。修國大聲地對昂栢說）我跟你說聽誰的！我們現在就聽——（指耀光）耀光的！

²⁴⁹李立亭：《OH？李國修！》，頁 113-114。

²⁵⁰李立亭：《OH？李國修！》，頁 120。

耀光：(得意貌) 怎麼樣！

昂栢：(不服氣地) 為什麼？團長！你說個理由！？你說服我、說服我啊！

修國：理由很簡單嘛，理由就是——(指耀光) 他是我學弟嘛！

耀光：(對修國) 謝謝學長，我很榮幸當你學弟，真的！(低聲對修國)

學長，這裡由會不會牽強了一點？

修國：(低聲對耀光) 我覺得說得過去！²⁵¹

面對演員對於劇本、演技方法的爭議，身為團長的李修國竟然是以「學長與學弟」的關係當作解決方法，對比上述演員提出要離開劇團後，李修國憤怒地提出要解散劇團，可以發現在風屏劇團的李修國團長，對於劇團的經營是沒有辦法的，他不懂該如何去排除演員的狀況，如同文藝提出要離開劇團的理由，還是沒有效率與紀律，而當他提出要解散劇團之後，眾演員開始勸他，上述種種無法接受的理由又都可以接受了，他們用全身的努力完成了當年梁家班沒有完成的改革版《打漁殺家》，將不知如何管理劇團融入在戲劇之中，李國修曾提到：

民國三十八年迄今四十餘年，台灣的劇場表演藝術，「只有活動而沒有運動」。歷年來，在劇場中的劇團，常陷於孤軍奮戰，或爭執於主流角色的扮演。是以，舞台表演藝術在潮流中，總停留在播種期，或萌芽期，偶或蓬勃、偶或沉寂；總是走走停停、朝生暮死，令外界捉摸不定，輿論莫衷一是。時值一九八九年的今天，雖盟個劇團的單打獨鬥，造就了為數不少的廣大觀眾群，但不可諱言各劇團在內部行政作業方面，仍踏步於摸索期、觀望期，在資訊發達、講究企業精神的今日，使現今各劇團仍舊全數處於業餘狀態，反倒不能跟上日漸步入劇場而又熱愛表演藝術的觀眾們。(《台北劇場》創刊號，李國修，〈小劇場邁大步〉)。²⁵²

²⁵¹李國修：《京戲啟示錄》，頁 69-70。

²⁵²李立亭：《OH？李國修！》，頁 109。

他將這些段落放在《京戲啟示錄》中，如他自己提到的在當時沒有人知道經營一個劇團應該怎麼樣²⁵³，所以在劇本創作後，他學習如何管理劇團，所以他教導他的徒弟時，不是只單純教導演或編劇，而是先教他如何去經營一個劇團，如果讓劇團在十年、二十年後都不停的經營下去，這也是一種傳承，劇團團員們永遠會有新舊交替，像是李國修於《京戲啟示錄》劇本書中「編導的話」裡寫的：「過去兩版的舞台設計聶光炎老師因年事已高將舞台的設計與修正交給他的兒子聶先聞操刀，我非常樂見這樣的安排也欣然接受新一代加入。因為這正是《京》劇所要傳遞的中心思想——傳承。」²⁵⁴

屏風表演班雖然因李國修去世，已於 2013 年宣告無限期停演並解散所有行政人員²⁵⁵，但李國修的弟子黃致凱於 2013 年創立了「故事工坊」不停地推出好的舞台劇作品；而黃毓棠與丈夫亮哲於 2017 年創立了「亮棠文創」再現李國修紀念作品；李國修的兒子李思源，也致力將父親的舞台劇劇本重新編劇並以電影方式重新上映，李國修將「傳承」的精神延續到他每一位弟子身上，而他的弟子們也用著自己的方式將自己的「戲劇」延續下去。

廖玉如於 2009 年提到，《京戲啟示錄》一劇的意義不光是李國修對於父親的追憶，更深遠的意義為中國傳統藝術的何去何從²⁵⁶，周慧玲對本劇的評論也將其重點放在政治環境對於京戲的影響，認為李國修在撰寫時除了將鄉愁放入戲劇中，但同時也沒有遺忘將鄉愁的那個時代的不堪遺忘²⁵⁷，所以中間穿插了《智取威虎山》這一部分的戲外戲，也文化大革命的影響放入劇中；劉育寧認為李國修在劇

²⁵³李立亭：《OH？李國修！》，頁 111。原為「在二十年前，甚至十年前沒有人知道經營一個劇團應該怎麼樣」，為避免時間錯亂，故更改為「在當時」。

²⁵⁴李國修：《京戲啟示錄》，頁 32。

²⁵⁵華視新聞網：〈屏風將無限期停演 行政人員解散〉，2013年8月27日。（參見 <https://news.cts.com.tw/cts/entertain/201308/201308271300002.html>，查詢日期：2021/02/08）。

²⁵⁶廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，P86。

²⁵⁷周慧玲：〈《京劇啟示錄》啟示京劇錄〉，《PAR 表演藝術》1996 年第 49 期，1996 年 12 月，頁 75-78。

中看似解決京劇的沒落問題，但其實在最外層他依然否定所有辦法，劇中的梁家班還是解散了，風屏劇團也陷入的一種尷尬境地，所以他認為李國修要解的也僅僅只是他用梁家班的故事去尋求他父親的認同²⁵⁸，但不可否認願意面對過去是一個多麼重要的事情，如周慧玲評論：

無論多麼的不堪，如果我們無法面對它們，那鄉愁只會成為一種愚蠢的情緒，斷然無法化成生命的智慧，「傳統」也終將淪為冥頑不靈的惡勢力的代表名詞。恭喜李國修，經過十載努力，終於在舞台上參悟了舞台與生活間詭譎的互動，以及表演作為一種文化經驗的意義，而且悟的那麼幽默、慧點，又那麼有誠意。²⁵⁹

李國修用現在凝視了過去，他讓傳承走出一條新路，他用風屏劇團的刻意失敗，讓自己走出一條屬於自己的戲劇之路，如同前述提到他正在尋找自我的中心，當他落地生根在這片土地上時，不再僅用父親的傳統京劇，他讓京劇改良，他用著現代劇團去演出一個古老劇團的生活，並讓演員在虛實之中互相轉換，符合李國修認為的「戲劇與生活之中，永遠存在著一個劃不清界線的模糊地帶」²⁶⁰。

這部半自傳作品中，李國修變成風屏劇團的「李修國」、也是梁家班的戲靴師傅「李師傅」，更是李修國的父親，在此運用了角色互相轉換完成了對父親的追憶與填補了對父親的遺憾，運用戲中戲中戲的手法交疊出演員與戲中人物的情感與衝突，更用了戲外戲的手法將在台上「李修國」對妻子說的回憶完成當年來不及對父親說的話。

²⁵⁸劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，（台北市：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班碩士論文，2013年），頁23。

²⁵⁹周慧玲：《京劇啟示錄》啟示京劇錄），78。

²⁶⁰李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）

第四章 從《女兒紅》戲劇結構看戲劇對話功能

女兒紅，原指於女兒滿月時將紹興酒埋下，並於女兒出嫁時挖出用以宴客之酒名，李國修用《女兒紅》一劇將自己對於母親情感的醞釀宣洩，他說：「《女兒紅》的創作過程確實就像是一罈埋在地底下的陳年老酒一樣，必須經過歲月的累積，才能醞釀出其中的濃純香。」²⁶¹

《女兒紅》首演於 2003 年，為屏風表演班 20 周年作品，如同《京戲啟示錄》是李國修對父親的追憶，《女兒紅》則是李國修對母親的回憶與彌補，在終演《京戲啟示錄》時李國修就已在思考著一個關於母親的故事²⁶²，有評論者認為《女兒紅》在說著這些女人們的故事之前其實說的是關於修國的個人成長史（personal history）²⁶³。

因為長期漂泊不定，自己的兒子又在逃難中悶死在自己懷中²⁶⁴，李國修的母親於中華商場時將自己封閉在房間內整整十年不曾外出，甚至連自己女兒的婚禮都未參加，李國修看到這樣的母親，自卑感油然而生且不知道該如何面對：

母親經常在床上無來由的低泣，被過往的鄉愁包圍著。整整十年的歲月，母親沒有走出我們家的大門；在那十年中，中華商場第八棟二樓的長廊，母親的身影從未出現過。我害怕同學、鄰居知道我有一個這樣的母親，我恐懼別人知道我母親的狀況後，對我的嘲弄與鄙視。母親對當時的我而言，是羞恥的、是無法提及的禁忌，母親成為我成長中埋藏最底層的傷痛與不堪。直到母親逝世後，無法相見的事實，猛然將我擊倒，過去母親帶給我的不堪，成為我深夜自責的揪痛。思念的浪潮，並不因為她的遠離而漸漸

²⁶¹李國修：《女兒紅》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013 年 7 月初版二刷），頁 31。

²⁶²李國修：《女兒紅》，頁 31

²⁶³于善祿：〈屏風表演班《女兒紅》〉，2012 年 4 月 10 日。（參見 <https://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322885566>，查詢日期：2021/05/10）。

²⁶⁴李立亭：《OH？李國修！》，頁 9-10。

平息，反而日夜敲擊著我的思緒、我的心魂。²⁶⁵

將對母親的情感放入戲劇之中，《女兒紅》也是風屏劇團系列作品最後一部，但他不再是由整個風屏劇團出演，僅有團長李修國與妻子佑珊在修國不停地想要尋找族譜中，一邊回憶著當年與母親的相處過程，一邊藉由大姊的敘述，勾勒出母親的故事，同時也將妻子佑珊的家族故事放入，全劇以女性做為故事起點，李修國的母親與大姊、佑珊的母親、以及佑珊自己也是一位懷著孕的母親，李國修本齣劇的副標題為「一段尋找生命安定的旅程」，他說這是一場尋根的故事，尋得是家族的根也是文化的根。²⁶⁶

《京戲啟示錄》的主題為「傳承」，那《女兒紅》的主題則為「安定」，父母漂泊的一生，妻子佑珊的父親被誣陷而死，修國不停在尋找自己的源頭，李國修用《女兒紅》尋找自己的安定與認同，全劇以「家」作為劃分，共可分為三部分，分別是 1.修國母親山東萊陽的老家、2.修國於台灣中華商場的家與 3.佑珊的家，劇本中含序幕與尾幕共計十七幕，全劇以尋根為主題，用李修國的尋根之旅，帶出屬於他母親不願再顛沛流離的故事。

第一節 《女兒紅》劇目分析及其重要線索

全劇序幕以投影方式展開，投影出中華商場，在車水馬龍的中華商場中，從一角慢慢出現花轎，花轎出現後配合著母親輕唱〈清藍藍的河〉²⁶⁷，《女兒紅》的英文名稱為《Wedding Memories》直譯為「婚禮的回憶」，而《女兒紅》的故事就從母親和翠玉阿姨的婚姻開始。

²⁶⁵李國修：〈母親的背影〉，《女兒紅節目表》，台北：屏風表演班，2003年。節錄自：屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006年）。

²⁶⁶李國修：《女兒紅》，頁 33。

²⁶⁷山東民歌，李濟勝作詞，金西作曲，賈堂霞演唱。



圖 4-1-1 序幕：以投影方式出當年中
華商場的模樣，並從右下方出現花
轎。²⁶⁸



圖 4-1-2 序幕：花轎出現，配合著母
親輕唱著〈清藍藍的河〉²⁶⁹

女兒紅全劇敘事手法為「迴旋型」，在故事進行中會插入角色的回憶，造成現在、過去、過去的過去等相互交會，所謂迴旋型敘事結構是這樣：

「迴旋型」其實就是「因果型」＋「回顧型」的結構，時而順著時間序呈現事件，時而突然跳進角色的回憶，時而回到現在，時而跳進回憶裡的回憶……有點像意識流，舞台上呈現的事件可說是角色腦海中的意識與現實生活的穿插，事件的呈現順序沒有一定，例如《女兒紅》就是一個典型的「迴旋型」作品。²⁷⁰

故事開始時由大姊告訴修國媽媽的故事，當時要嫁給父親的應該是翠玉阿姨，但翠玉阿姨那時已愛上說書的愛民，所以一直反對這項婚姻，於是翠玉阿姨的悔婚並與說書的私奔，母親為還恩情選擇代替妹妹嫁給修國的父親，最後全家人因為戰亂逃難到台灣來，到了台灣母親也因無法紓解的鄉愁，與對這段沒有感情的婚姻困境，把自己鎖在了中華商場的家中，不願再出門，直愛民到了台灣找到母親，告訴他自己是間諜，且翠玉已在北朝鮮勞軍途中被空襲炸死了，母親堅持要將當年那件應屬於妹妹的嫁衣與繡鞋還給愛民，愛民只告訴他明天再來找他，於是母親就在中華商場的長廊徘徊等著愛民回來。

²⁶⁸私人提供，李國修（導演）（2006）。女兒紅 撼動版【DVD 影片】。

²⁶⁹私人提供，李國修（導演）（2006）。女兒紅 撼動版【DVD 影片】。

²⁷⁰李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 237。

到台灣的修國一家人最後定居於中華商場的違章建築內，在此部分的劇目可用回憶作為主軸，修國不停地在回憶過往，他想在回憶中尋找家族的來源，尋找母親的病因。佑珊的家族則是體現出修國的現實面，他有經濟上的困難，但他還是不停地跟佑珊分享著自己尋找家族家譜的事蹟，同時佑珊家族為客家人，佑珊的父親是白色恐怖的受害人，《女兒紅》的故事就在這三個家族中展開，展開一段關於家與安定的故事。

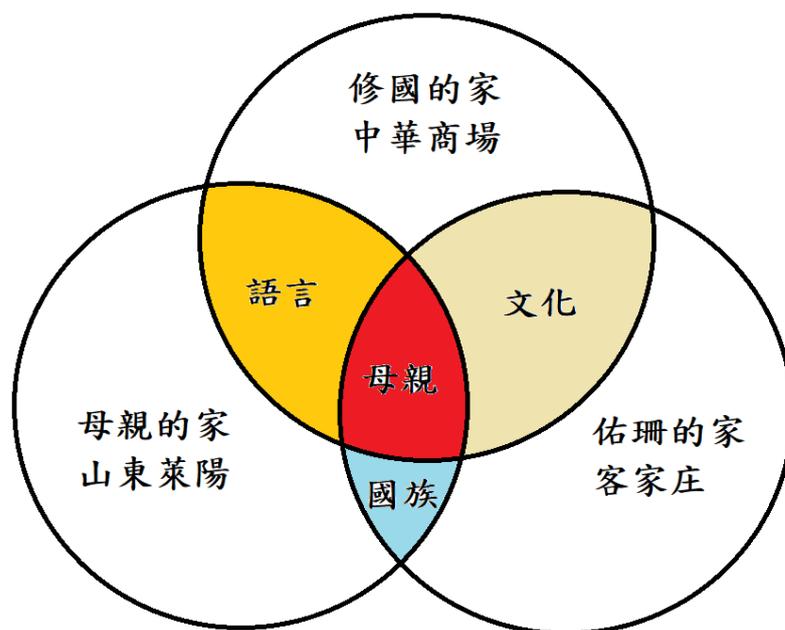


圖 4-1-3 《女兒紅》劇情交互主軸

在這三個家族中分別可以交會出不同的故事主題，如圖 4-1-1 所示，三個家族帶出了「語言」、「國族」與「文化」，最後三個主題在統一成為本齣戲最大的意向「母親」，母親代表的是修國的母親，代表的是土地與族群、是語言。

修國在尋找自己家的祖譜時，會穿越到過去裡，他會在回憶裡督促著少年修國去詢問大姐那時候發生甚麼事，他會在回憶裡詢問自己那時候的狀況是什麼，筆者整理了《女兒紅》共十七幕的簡易劇情如下表，因劇中大量使用母親、娘親等稱謂，未免讀者搞混，故先進行簡易介紹：

- 娘親：修國的外婆，母親的媽媽。
- 母親：修國的媽媽。

- 阿婆：佑珊的奶奶。
- 蕭母：佑珊的媽媽。

表 4-1-1：《女兒紅》劇目整理²⁷¹

家	劇目	重要女性人物	其他重要人物	簡易情節重點
修國母親 山東來陽 的老家	S2：扮新娘	● 娘親 ● 翠玉	● 愛民 ● 修國 ● 大姐	大姐告訴修國，翠玉阿姨本要嫁給修國父親，但阿姨真正喜歡的人是說書人愛民，所以一直反對與修國父親的婚事。
	S4：私奔	● 娘親 ● 母親 ● 翠玉	● 愛民	翠玉與愛民私奔，母親自願嫁給做鞋的（李父），母親並給翠玉一把金釵讓他們可典當換錢。
	S5：清算	● 娘親 ● 母親 ● 翠玉	● 愛民 ● 修國 ● 大姐	翠玉與愛民私奔後加入共產黨，未免自己的母親被其他黨員清算批鬥，翠玉決定自己批鬥娘親，並讓娘親於高台墜下，而後娘親死亡。 大姐與修國講述娘親被翠玉阿姨鬥爭而死亡的過去。
	S7：夜奔	● 母親	● 李父 ● 劉秘書	劉秘書通知共產黨已快打到萊陽，並已幫李父安排軍職，可以隨軍撤離。
	S8：勞軍	● 翠玉	● 愛民	愛民告知翠玉李父一家已逃到台灣，翠玉勞軍完後想上廁所，崔連長派了一班兵保護翠玉，此時發生空襲，翠玉死亡。
	S9：抓俘虜	● 翠玉	● 愛民	愛民與翠玉至朝鮮勞軍，愛民表演竹板快書《抓俘虜》，翠玉帶唱調〈唱起來扭起來〉
	S11：迎娶	● 娘親 ● 母親	● 李父	李父不高興由母親代替翠玉出嫁，母親堅持由他出嫁
修國於台灣中華商場的家	序幕：家鄉	● 母親		用投影放著中華商場舊景，母親輕唱著〈清藍藍的河〉
	S1：悔婚	● 大姐 ● 母親	● 修國 ● 佑珊	修國向佑珊介紹自己出生的地方與景物，並被大姐糾正出生地。 母親跟大姐提起在山東的妹妹「翠玉」，並告知大姐如果有一天回老家，要把喜服還給阿姨。
	S10：婚嫁	● 大姐	● 少年修	少年修國與修國的第一次對話，修國詢問

²⁷¹李國修：《女兒紅》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）

			<ul style="list-style-type: none"> ● 國 ● 修國 	<p>少年修國大姐是如何跟她說母親生病的，大姐告訴修國母親是思鄉病，不是神經病，並說母親不願出門主要原因應該是因為父親的外遇。</p> <p>大姐要出嫁時，母親依然不願踏出大門。</p>
	S12：外遇	<ul style="list-style-type: none"> ● 母親 ● 楊小姐 		<p>楊小姐來找父親，父親直接說要拿會錢給他，楊小姐說自己要結婚了，母親不相信他們並對楊小姐拳打腳踢</p>
	S14：還金釵	<ul style="list-style-type: none"> ● 母親 	<ul style="list-style-type: none"> ● 愛民 ● 修國 ● 少年修國 	<p>愛民突然到中華商場找母親，告訴母親自己是匪諜，後天將離開台灣，並告知翠玉死在朝鮮也葬在朝鮮，母親要進屋將當年的嫁衣還給愛民，愛民已離開。</p> <p>修國告訴少年修國，母親自那時候就會出門並在長廊上等著愛民出現，之後於隔年發現得了子宮頸癌，並於兩個月後去世。</p>
	S15：老家	<ul style="list-style-type: none"> ● 	<ul style="list-style-type: none"> ● 李父 ● 劉秘書 ● 少年修國 ● 大姐 	<p>李父與劉秘書說著離開大陸已 24 年，現在也回不去了。</p> <p>大姐與少年修國指責父親的外遇，父親則自清說沒有外遇，並開始與大姐爭論當時要逃難船時第二個上船是大哥還是大姐。</p>
	尾聲：家譜	<ul style="list-style-type: none"> ● 佑珊 ● 母親 	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 少年修國 ● 大姐 	<p>修國告訴佑珊，父親遺憾當初沒帶出家譜，但他認為自己的家譜就從踏上台灣那一刻起，佑珊希望修國開始面對現實。</p> <p>大姐將母親的嫁衣燒掉並大喊「回家了」。</p> <p>母親清唱著〈清藍藍的河〉</p>
佑珊的家	S3：開金扇	<ul style="list-style-type: none"> ● 蕭母 ● 佑珊 	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 展雄 	<p>修國找到出生證明跟佑珊說，佑珊則因修國收入問題與他爭吵。</p> <p>展雄開計程車撿到骨灰罐。</p> <p>蕭母給了修國 5 萬元，並與佑珊告知他如何找到出生證明。</p>
	S6：轉原鄉	<ul style="list-style-type: none"> ● 蕭母 ● 佑珊 	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 展雄 	<p>佑珊跟修國說自己的父親是在白色恐怖時期因得罪員警而被汗鹹是共匪進而處死。</p> <p>展雄開計程車時撿到嬰兒。</p>
	S13：族譜	<ul style="list-style-type: none"> ● 阿婆 ● 蕭母 	<ul style="list-style-type: none"> ● 修國 ● 展雄 ● 佑珊 	<p>蕭母生氣的叫展雄趕快將嬰兒送去社會局，展雄堅持要等嬰兒的母親打電話給他。</p> <p>修國向阿婆詢問河南堂是甚麼意思，阿婆</p>

				跟修國說著家族的故事。 修國向佑珊說著家人從青島逃難自己兄姊的故事。
--	--	--	--	---------------------------------------

一、母親與山東萊陽的老家

在大姐回憶中，大姐跟修國與佑珊講述了在山東萊陽老家的故事，姥姥是當地的大地主，在賑災捐款上都不遺餘力，且在翠玉阿姨七歲時就將她與修國父親定親，翠玉阿姨一直反對著這種封建方式的指親且她也與說書人愛民交往，但卻也沒告訴姥姥。

1931年翠玉阿姨與愛民最後決定私奔，也是在他們私奔時，母親決定代替妹妹嫁給做鞋的（修國父親），劇中於〈S4：私奔〉場景安排：

翠玉：（喚娘親）翠玉不孝！沒緣穿上這身衣裳！您還是留著它吧！（將嫁衣雙手奉還）

娘親：留著給誰穿！？俺穿？俺穿上嫁給做鞋的？

翠玉：（不知所措地）娘……！

母親：（突然出聲）俺穿！²⁷²

娘親這時候說明了，在十年前（依劇本時間為1921年）做鞋的在河中救了淹水娘親與翠玉，所以為了報答救命之恩，娘親答應將翠玉嫁給他，這是屬於娘親的仁義與人情，而代替妹妹嫁給做鞋的就是屬於娘親的情意²⁷³，更甚者她還給了妹妹一隻金釵，讓他們可於遇到困難時將其當了換錢。

在母親的山東萊陽老家這一戲劇線，總共有七幕，分別是「S2：扮新娘」、「S4：私奔」、「S5：清算」、「S7：夜奔」、「S8：勞軍」、「S9：抓俘虜」和「S11：迎娶」，

²⁷²李國修：《女兒紅》，頁75。

²⁷³姜翠芬（2007）。《歷史與啟發：李國修的《女兒紅》與吳念真的《她與她生命中的男人們》》。香港戲劇學刊，7，頁603-619。

其主要角色分別有以下：

- 娘親：修國的姥姥，母親與翠玉阿姨的媽媽，為當地大地主，守寡多年，還有貞節牌坊一座，最後被加入共產黨的女兒翠玉批鬥而死。
- 母親：修國的母親，本想著永不出嫁陪在娘親身旁盡孝，但因妹妹翠玉私奔，只能代妹嫁夫。
- 翠玉：修國的阿姨、母親的妹妹，小時候因與娘親掉入河中被做鞋的所救，娘親因而將其許配給做鞋的，但翠玉內心嚮往自由愛情，且早已喜歡上說書的愛民，最後決定與愛民私奔，後加入共產黨，回到家鄉批鬥娘親。
- 愛民：職業是說書人，與翠玉戀愛並私奔，後加入共產黨，回到家鄉批鬥娘親。
- 做鞋的：修國的父親，是一位手工戲靴師傅，不滿母親代妹嫁給他，最後被迫接受，發生戰爭時一家逃到海南島，後輾轉至台灣。
- 劉秘書：父親的好友，是軍中人士，幫忙父親一家拿到軍籍並逃難。

母親代妹嫁給父親，剛好與愛民在出場時唱的竹板快書《武松扮新娘》互相對比，在愛民的竹板快書裡，武松為民除害，決議扮成新娘假意嫁給惡棍方豹，最後將方豹殺死，但是在母親的故事中，他必須代妹出嫁不是為了除害而是為了還恩，母親最後還是必須臣服在如惡霸的封建體制下，愛民的竹板快書在這裡是一種的「戲中戲」結構，用以強調婚嫁的主題²⁷⁴，他不像《京戲啟示錄》一劇中演出完整的「戲中戲」，而是用「說書人」的角色暗喻故事與現實，劇中的「S4：私奔」跟我們說了為什麼娘親要翠玉嫁給做鞋的：

翠玉：（拉著母親）大姊，寡母孤兒的，您王氏祠堂裡對著祖宗發了誓，
要陪著娘親終身不嫁，您得陪著娘親一輩子，不是？

娘親：（痛心地阻止翠玉再說下去）沒說的！

²⁷⁴廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，頁90。

翠玉：(質問娘親) 您圖著做鞋的家裡甚麼好處？非要盯上我這門親！？……(娘親打翠玉一巴掌，翠玉哭喊) 我跑了他找不到人，這門親就吹了嘛！(翠玉將嫁衣扔在地上)

母親：(指責地) 翠玉！

娘親：(傷心地彎腰拾起嫁衣，拍去灰塵，緩緩道出過去因由) 十年前……做鞋的在七星河裡救過俺們母女兩條命，那年你七歲……(娘親吃力地起身，將嫁衣批在翠玉身上比量) 俺報他的恩，把你許配給他！……(娘親質問翠玉) 你懂甚麼仁義？(翠玉答不出來，娘親罵了一聲) 妳懂什麼人情？²⁷⁵

救命之恩，娘親用女兒翠玉的婚姻報答給做鞋的，但翠玉悔婚要私奔，母親願意代妹嫁夫，除了完成這個承諾之外，更重要的是要報答做鞋了救了母親的恩情。

母親嫁給父親的過程卻是多舛的，在出嫁花轎途中，父親阻止花轎前行並叫母親下來，說自己娶的是妹妹翠玉，怎麼上來的卻是姐姐，鳳凰變成老母雞，而當時劉秘書說的話：

(上前勸李父) 大哥！娶媳婦就為了給您煮飯、洗衣裳、生一窩孩子，總比我當個光棍強，湊合吧！(眾人附和)²⁷⁶

雖然是勸李父結婚的話語，但卻也可以看出當時父權體制下的媒妁婚姻，妹妹翠玉也是為了反對這種封建式的婚姻形式，才與愛民私奔離開，母親代替妹妹嫁給父親，但卻一開始卻遭到父親反對：

S11：迎娶

²⁷⁵李立亭：《OH？李國修！》，頁 76。

²⁷⁶李國修：《女兒紅》，頁 128。

母親：老母雞還是在室女！（母親出了轎子，他身穿大紅嫁衣，聽到李父的話，氣得扯下蓋頭回罵李父）頂替翠玉嫁給你，委屈的是俺！窩囊的是俺！你有甚麼好清高的啊！？²⁷⁷

母親：（轉頭對李父）老母雞上花轎了啊！（母親搶過李父手中的繡花鞋走進花轎，李父無奈。母親上轎前又轉身教訓李父）做鞋的！狼走天下都吃肉，狗在家裡也轉圈……俺這隻千金小姐老母雞，你給俺擔上吧！（母親套上戲繡花鞋，進了轎子，大模大樣地呼喊）起轎！²⁷⁸

母親就算不情願嫁給父親，還是義無反顧地嫁了，且像他跟父親說的「狼走天下都吃肉，狗在家裡也轉圈」²⁷⁹，叫父親不要說大話，母親的家中是大地主，她是貨真價實的千金大小姐，願意委身下嫁給做鞋的父親，而不停反駁父親的母親，也可以看出她的脾性是強硬的，這也顯現在後來，當劉秘書安排好李父一家人要逃難離開時。

1947年共產黨開始解放農村並對地主進行清算，翠玉與愛民加入共產黨回到了故鄉清算了自己的娘親，依他們所說，他們是害怕其他共產黨清算娘親，所以與其讓其他人做，不然讓他們自己來做才可以最大限度保護自己的母親，所以母親並不願翠玉阿姨：

娘親：（倚著母親，氣若游絲）你別怨你妹妹，她是個好人心不壞啊！

母親：您能走嗎！？俺帶你回家，能走嗎！？

△母親攙扶娘親走，略走幾步，娘親便疼的大叫。

娘親：（哭）回不了家了……

²⁷⁷李國修：《女兒紅》，頁 129。

²⁷⁸李國修：《女兒紅》，頁 130。

²⁷⁹李國修：《女兒紅》，頁 72。山東俗諺，指狼吃肉、狗轉圈都是稀鬆平常的事，無須拿來說嘴。比喻人不要說大話，自我膨脹。

△母親背起娘親，一步步走著，娘親手中還握著饅頭，母親嘴裡輕輕哼起
〈清藍藍的河〉。

母親：「清藍藍的河啊曲曲又彎彎，綠盈盈地草地望不到邊——」

娘親：記下這筆帳——說書的欠俺一巴掌。

△母親漫聲應著。娘親在母親背上，想要吃一口手上的饅頭，他的手才舉到一半便斷了氣，饅頭掉在地上。母親愣住。

△燈光轉換，紅光灑滿整個舞台。

母親：（不敢相信，輕聲喚著深厚的娘親）娘！起來哩！……（娘親沒有回應，母親背著娘親，攤跌在地，依然連聲喚著）回家了！娘……娘，回家了。²⁸⁰

對於母親來說，自己的妹妹間接害死了自己的娘親，而當她跟娘親說要帶她回家時，娘親對回答她說回不了家了，自己的家中在這一瞬間崩然倒塌。

當劉秘書安排好李父一家的離開，李父卻還在猶疑與擔心自己根本不會煮飯時，母親也馬上說自己可以煮飯可以當女兵，受到娘親死亡的影響，知道了身為地主一家的自己一定是被清算的對象，母親在這時候展現了比父親勇敢與堅決的決心：

S7：夜奔

劉秘書：後天六月一號端午節下午四點鐘，青島港開船。

李父：不能過了端午再走？！俺家裡粽子都包好了。

劉秘書：（急）保命要緊，吃粽子在哪裡不能吃？

母親：怎麼去啊！？²⁸¹

²⁸⁰李國修：《女兒紅》，頁 86-87。

²⁸¹李國修：《女兒紅》，頁 98。

劉秘書：(說明)炊事就是灶上炒菜、伙房煮飯的伙伕兵我們叫他炊事員。

李父：(鬆一口氣)炒菜？做飯？不是吹喇叭的啊……(李父又猶疑起來)

不行啊！俺不會炒菜不會煮飯……

母親：(氣得頓腳，罵李父)生米都不會煮成熟飯！你不走，就等著被共

產黨清算爭鬥(對劉秘書)劉秘書！俺頂！俺算一個伙伕兵，俺給

大家燒菜做飯。²⁸²

娘親的死亡帶給母親極大得震撼，也讓母親的家中分崩離析，妹妹加入共產黨鬥死了娘親，所以當現在戰爭持續爆發，母親的地主身分就會變成是清算對象，為保護自己與父親成立的家，母親願意搭乘戰艦前往逃難。

母親於山東萊陽老家的故事線到這邊結束，接下來在老家的部分皆是翠玉與愛民的故事，翠玉隨著愛民前往北朝鮮勞軍隨著愛民的竹板快書與翠玉的歌舞，娛樂與戰爭在這裡形成強力對比。

愛民在這裡進行了第二次竹板快書「抓俘虜」，講述的是志願軍的電話員金明啟跟李文華，用手榴彈炸翻了一窩洋鬼子，抓了許多俘虜與繳獲許多戰利品，看似是一場激勵人心的勞軍竹本快書，暗喻被封建體制、被戰爭所俘虜的角色們，勞軍途中，翠玉也戲劇性的被炸死：

S8：勞軍

愛民：崔連長，十六個班兵保護一個女同志拉野屎，瞧這場面多動人啊！

崔連長：真感人！

△燈光乍亮。眾人抬頭看天空。

愛民：(驚訝)天亮了啊？

崔連長：(看向天空，向志願軍大喊)敵軍照明彈！是空襲！對空射擊！

²⁸²李國修：《女兒紅》，頁 101。

△在崔連長號令下，十六個班兵對空鳴槍，崔連長意拔出短槍對空射擊。

翠玉狼狽，來不及反應。

△場上砲火四起，煙硝瀰漫，此起彼落。軍機聲、砲火聲、轟炸聲等音效同時響起。

△場上眾人一一倒地，惟有愛民趴在地上匍匐殘喘。²⁸³

在北朝鮮勞軍時，翠玉因為空襲而死亡，而這邊可以注意的是，翠玉在與愛民私奔時，其中一個理由是因為翠玉已經懷了愛民的孩子，但看到目前為止，都沒這個小孩的訊息，李國修在陳鴻明的訪談中說到「為什麼會出現孕婦，是因為我嚮往下一代，舞台上出現孕婦，是因為我對下一代的期待，在我還沒有結婚，兒子、女兒還沒出生之前，我一直在舞台上出現孕婦，這是我的嚮往。所以舞台上出現孕婦這樣的符號人物，主要是談『傳承』」²⁸⁴，在劇中翠玉阿姨的小孩都沒有出現即是在暗示傳承的消失，而在《女兒紅》中幾乎所有父親的角色都是不在的，李亦修認為《京戲啟示錄》展現了李國修對父親的敬愛，而《女兒紅》則稍微責備了父親²⁸⁵，這包含了他用不合腳的繡鞋暗喻了母親與父親的婚姻並不合適，還有他書寫劇中的母親出嫁時，父親也是百般抱怨。

在「S8：勞軍」與「S9：抓俘虜」的時間敘事相反的，S8的時間點為1951年5月18日的深夜，而S9則是同天的黃昏，蔣卓羲認為這是李國修常見的「以喜訴悲」的手法，同時也讓人感嘆黃昏時還活繃亂跳的翠玉到晚上居然因為拉野屎而死²⁸⁶，李國修自己也說他不喜歡「戲說從頭」的故事敘述手法，只要一閉上眼，花0.5秒往事皆歷歷在目²⁸⁷，如同《女兒紅》的故事中，李國修用大量回憶的故

²⁸³李國修：《女兒紅》，P107-108。

²⁸⁴陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，（台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年）。頁136-137。

²⁸⁵李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2016年）。頁62。

²⁸⁶蔣卓羲：〈【劇評】屏風表演班—《女兒紅》〉，2006年3月13日。（參見<https://blog.xuite.net/ringfan/drama/5513850>，查詢日期：2021/05/10）。

²⁸⁷李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁176。

事進行，而在劇目安排上，這樣的安排即是李國修認為的編劇手法，在中場休息之後需要有一個「小龍頭」，使用大量演員的進場造成壯觀的場景，藉此喚回觀眾的注意力²⁸⁸。

翠玉阿姨死亡於北朝鮮，母親一家的命運是如此相似，都在說著「離家」這件事情，娘親在回家的路上，翠玉阿姨死亡於北朝鮮，而母親自己則在台灣。

二、修國中華商場的家

中華商場的家，修國在跟佑珊訴說家庭的故事，靠著大姊與修國的回憶，拼湊起了在中華商場的生活，母親自到中華商場，因長年的飄泊與父親的外遇造成了「精神神經衰弱症」而將自己鎖在家中大門不出。

中華商場的劇幕中共有以下主要角色：

- 李父：修國的父親，台灣唯一的手工戲靴師傅，與楊小姐發生外遇。
- 母親：修國的母親，到台灣後將自己關在房內不出，長年的飄泊與丈夫的外遇讓他造成極大的壓力，直到最後愛民來找他，才因為要等愛民而會在走廊徘徊，最後死於子宮癌。
- 修國：成年修國，展開自己的尋根之旅，因而不停詢問大姊當年發生的事情，並會與青年修國對話。
- 少年修國、青年修國：小時候的修國，會協助修國回憶當時發生的事情。
- 大姊：修國的大姊，於老家時就已出生，所以最了解母親的過往，修國時常詢問他過去發生的事情。
- 愛民：於北朝鮮來到台灣成為匪諜，在準備離開時要將當年母親送給他們的金釵交還，因而到中華商場找到母親，並告知翠玉死訊。
- 楊小姐：父親的外遇對象。

在 2003 年修國、佑珊與大姐在回憶著過去，大姐提醒了修國他是在中華商

²⁸⁸李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 236。

場旁的違章建築出生，不是在二重埔，時間再次回到了 1996 年的中華商場，大姐出嫁前一天，母親告訴大姐自己不會出席他的婚禮，並把那件民國 20 年的嫁衣與繡鞋拿出來，跟著大姊說了他一直未了的心願與告訴大姐當年應該是翠玉阿姨要嫁給父親的：

S1：悔婚

母親：（緬懷著看著繡花鞋）繡花鞋是你爹親手縫的，鞋太大不合俺的腳，走不了兩步路鞋就是不再俺腳上……

△母親還在呢喃自語般地述說著回憶，大姐轉身向修國夫妻說明那一晚的經過。

大姐：那天晚上，為了那套禮服、那雙繡花鞋，媽媽和我說了一段往事，還有一件媽媽一直耿耿於懷的心願……

母親：（在房內呼喚）小嫻！（大姐回頭，母親幽幽地說）老家俺是回不去了……

大姐：（向母親，勸阻地）媽……

母親：（拿著繡花鞋，交代大姐）人活百歲也是死，不如早死早安息。有生之年要是你能回老家，千萬記得把這套衣裳、繡花鞋牽手交給俺妹妹，俺就這樁心事未了啊！²⁸⁹

母親以繡鞋暗喻了與父親婚姻的不合，以娘親親手為妹妹縫製的嫁衣追思老家的娘親與妹妹，嫁衣是母親的鄉愁，更是母親與老家的連結，母親叮囑要將嫁衣拿回老家還給妹妹，其實也是對自我期待他有一天還能回到屬於他的老家，而這樁心事未了，呼應了母親對於漂泊的恐慌，本該給妹妹的嫁衣至今尚未物歸原主，漂泊的嫁衣如同漂泊的母親，已遺忘當時情景的修國催促著少年修國詢問大姊：

²⁸⁹李國修：《女兒紅》，頁 54。

S10：婚嫁

修國：(趕緊催促少年修國)修國！去問大姐，是甚麼原因造成媽媽的病！？

少年修國：(叫住大姐)大姐，媽媽真的是想老家想瘋了嗎！？

大姐：(原本低頭翻找著手提袋裡的東西，聞言緩緩抬起頭來看著少年修國。他停了一會，平靜地說)那是原因之一，我想真正的原因出在中華路那幾年。(將少年修國拉到一邊，小心不讓門內母親聽到)七棟後面的大廟以前叫做西本願寺，裡面住的一個叫楊小姐的……
(大姐說起楊小姐仍有些不平)

修國：(催促少年修國問)楊小姐是誰？

少年修國：(應命，問大姐)姐！誰是楊小姐？

大姐：(回憶著)應該是……一九五五年吧，楊小姐跟著大陳島的軍民撤退到台灣，他們是最後一批撤退到台灣的外省人，爸爸不安分跟他有牽扯……(大姐嘆了一口氣，低頭回想)那個時候，媽媽懷著你，再過兩個月就快要生了。那天下午媽媽看見爸爸塞了一把錢給楊小姐，就覺得他們兩個有曖昧。媽媽挺著大肚子，從屋子裡衝出來，死拽著楊小姐的頭髮又踢又打。當天晚上……(大姐難過地停頓一會，才又繼續說下去)當天晚上，爸爸就把媽媽綁在一張椅子上，到第二天晚上十點鐘也不給他一口飯吃……(少年修國聞言為母親哀嘆著，大姐話題轉到方才的電影上)剛才我帶去你大世界戲院看《梁山伯與祝英台》，之後，走出大世界我的眼皮就一直跳，腦袋裡只有梁山伯唱的那一句歌詞不斷地重複——(學黃梅調唱著)「吞聲忍淚別卿去——」(唱畢，泫然欲泣)我好像看見媽媽在唱……²⁹⁰

²⁹⁰李國修：《女兒紅》，頁 121-122。

「吞聲忍淚別卿去」為《梁山伯與祝英台》中〈樓台會〉的一句唱詞，梁山伯與祝英台互有愛意，但祝英台的父親卻堅持將祝英台嫁給馬文才，並收了馬家的聘禮，梁山伯忍痛與祝英台告別，並唱出這句「吞聲忍淚別卿去」，這裡的暗喻有三，1.暗喻翠玉阿姨與父親的婚配，如同祝英台與馬文才都是父母決定，暗喻封建體制下的父母之命，媒妁之言；2.梁山伯與祝英台私訂終身，如同翠玉阿姨與愛民，而梁山伯在樓台會後即死亡，兩人最終沒有在一起，翠玉阿姨與愛民的婚姻，最後也只剩愛民一人；3.梁山伯最後對祝英台唱「將來有命終相見，無命今生不相逢，只有向草橋鎮上認新墳」，暗喻著分離這件事情，母親與娘親的分離，娘親與翠玉阿姨的分離，父親與母親的分離，母親與修國的分離，上述的分離都是因為其中一方死亡。

與楊小姐的外遇就是李修國對於父親的責備，在劇中父親一直沒有承認與小姐的外遇關係，而母親在懷胎時還要受到父親的家暴，前面的故事線可以看出，母親是一位剽悍的女子，他可以代妹嫁夫，也可以在丈夫嫌她時大聲為自己反駁，更可以在戰爭接近第一時間決定放下一切去逃命，但到台灣之後長期的鄉愁與顛沛流離消磨了他的意志，只有在面對外遇對象楊小姐時，他才會爆發出來守護最後的家：

S12：外遇

劉秘書：大嫂子，楊小姐您就讓他走吧！要不然大哥真能趕你出家門。

母親：（仍不放開楊小姐）趕出門，俺一個人走在路上也不怕！

劉秘書：（急，上前問母親）你真走出這個門怎麼過日子？

母親：（倔強地）凍死迎風站，餓死不出聲！（母親悲憤地哭出聲，對劉秘書喊）你走！把門給俺帶上！

△劉秘書無奈，只能依言往外走，帶上門，下。

母親：（不顧楊小姐的哭求，狠狠地揪著她打罵）今天俺讓你死都沒地方！

楊小姐到了家中，父親立即要拿錢給她，雖然嘴上是要給她會錢的，但卻已惹怒了母親，李國修這這部分用了「床」的比喻，床是母親最後堅守的一方領土，母親在中華商場戲份出現時都是以床為主要場景，李國修也說他特地用「床」突顯母親的領土：

我在劇中透過幾個調度來突顯「床」，第一是在第一場的 ending 暗燈前，修國說完上述台詞後，舞台上一到紅光打在床上，籠罩著回憶中的母親；第二，在外遇那場戲，父親的外遇對象楊小姐找上門來，母親和他扭打成一團，最後從客廳打到房裡，母親一推，楊小姐竟倒在床上——母親唯一的世界，這時母親更是抓狂，拉著他的頭髮，把楊小姐扯下床。²⁹²

在這場戲中，所有人都默默退場，少年修國、大姊與姊夫去劇院看戲了，李父最後說要去給別人送戲鞋，而戲鞋主角今天唱的是《奇冤報》，藉此來暗喻自己是冤枉的²⁹³，李國修後來於電視節目上說，他大概在 1999 年知道父親有外遇這件事情，而這件事給了母親極大的壓力²⁹⁴，這時所有人的退場也代表那時所有人的無力，修國與大姊無力阻止父親外遇，更無力讓母親走出中華商場，李父無力讓妻子再相信自己，更無力面對自己的妻子。

1973 年愛民突然來到中華商場，他告訴母親自己是匪諜，於 1954 年從北朝鮮到達基隆，將於後天搭乘飛機回到香港，他來找到母親是為了將當年母親送給他們的金釵還給母親，而當母親問到翠玉的下落時，愛民難以啟齒地說，翠玉於北朝鮮勞軍時，被炸死了：

²⁹¹李國修：《女兒紅》，頁 140。

²⁹²李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 160。

²⁹³李國修：《女兒紅》，頁 139。

²⁹⁴康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004 年 04 月 28 日播出）

S14：還金釵

愛民：那年跟著我在北朝鮮勞軍，半夜為了拉野屎讓美軍給炸死了……沒天理！就為了一泡屎給炸了。

母親：（看著金釵，幽幽地問）翠玉和俺娘葬在老家？

愛民：（難以啟齒）部隊……不讓翠玉回老家。（母親聞言悲痛，頓足。愛民比劃著翠玉下葬時的情景）當天太陽剛冒出頭，有一個志願軍戰士，他是個伙伕兵，他遞給我了一塊長長的白布套說是布棺材。白布套中間開條縫，一邊繫著帶子。我親手抱著翠玉把他裝進白布套，繫上帶子，找塊山坡地，就地掩埋了……（愛民泣不成聲）²⁹⁵

當知道翠玉死訊時，母親第一個問的是翠玉是否葬在老家？可以從母親的對白中知道母親的「隱密的要求」即是「歸根」，因為無法歸根回到老家，母親在飄泊中罹患了劇中所說的「精神神經衰弱症」，且依照大姐的說法母親直到發現李父與楊小姐有曖昧後，因為打了楊小姐一頓而被父親綁在椅子上整整一天，還是在有孕的狀態下，對於漂泊多年的母親來說，這個家應屬於他最後的歸屬，有他喜愛的孩子與依靠的丈夫，但這個丈夫卻背叛了這個家庭，這件事對母親造成的陰影極大，他不知道會不會有因為這樣導致他要繼續漂泊，他只能將自己關在房間的床上，守著自己的歸屬，修國告訴青年修國，母親將自己封閉在床上，直到愛民出現之後：

修國：（看著母親，對青年修國敘述後發展）從三月七號第二天開始，媽媽終於跨出這個大門，在這個常常得走廊，來來回回走動。

青年修國：（看著母親，問修國）媽媽在等那個人？

²⁹⁵李國修：《女兒紅》，頁 152。

修國：他沒有再出現過。²⁹⁶

愛民的出現，讓母親開始走出房門，愛民是母親在老家除了父親與劉秘書外的唯一熟人，且他同時代表著妹妹翠玉的歸屬，更是娘親死亡的心結，母親堅持要將嫁衣還給愛民，讓他帶回老家，像是讓愛民帶著這本該屬於翠玉的嫁衣，與母親自己的期望，回到老家，父親是否愛著母親，在劇中沒有直接給我們一個答案，但他卻透過父親與劉秘書的對話，告訴修國與觀眾，父親對母親的感情：

S15：老家

大姊：（在臥室內，突然出聲指責李父）我不該說什麼！楊小姐那件事對不起媽媽。

△李父默默喝茶

青年修國：（聞言跟著指責李父）大姊說了我說……我認為媽媽放棄追求自己幸福的權利，根本就是嫁錯人了。²⁹⁷

李父：俺還沒上船……

劉秘書：（呼應父親）沒上船！

李父：看著船上妳媽媽對著俺叫——（學母親的山東話）「做鞋的！妳不上船俺就跳下來！」

劉秘書：（呼應李父）妳媽她真趕往下跳啊！

李父：俺一想，俺今天不能死在碼頭上。那軍艦邊上是……（李父指著遠方，仿佛看見當年逃難的畫面，哽咽著）是俺的妻、俺的兒女啊……

（大姊感動的哭了起來。半晌，李父吸了一口氣，又說）當下！²⁹⁸

²⁹⁶李國修：《女兒紅》，頁 115。

²⁹⁷李國修：《女兒紅》，頁 160-161。

²⁹⁸李國修：《女兒紅》，頁 164。

大姊與修國的指責，父親沒有正面回答，僅說了他與母親結婚四十三年，有兩個字一直沒說出口——「離婚」，當父親回憶起當時逃難的狀況時，他想到的是在那艘軍艦上是他的妻兒，當他與母親結婚多年後，他不曾想要與母親離婚，而當李父與大姊在爭執當時逃上軍艦的順序時，父親能夠把大姊與大哥的年齡與體重都記得清清楚楚，可以看出父親是多在意這個家庭的，我們在劇中無法得知父親對母親的感受，除了一開始他是排斥母親嫁給他的，以及最後他是用自責的語氣向劉秘書說他不曾說過離婚，母親去世之後，修國的尋根之旅到了一個段落，他回憶起詢問父親是否有遺憾的情景：

修國：我母親葬禮那天，我看著大姊打開那指泛黃的皮箱。從皮箱裡拿出當年我母親嫁給我父親穿的那套禮服和繡花鞋，大姊把那些衣物丟進金爐燒給母親。一邊燒一邊嘴裡還唸著——（修國學著大姊的山東話，哽咽地喊）「媽！回家囉！回家囉！」（修國恢復平靜，對佑珊笑談）不像你們客家人講的這麼文雅——（客語）「轉原鄉」。

佑珊：那些往事、歷史也許都是真的——畢竟那個時代已經結束了，妳還在等什麼？（向前牽起修國的手，勸）修國，妳還是要面對現實。難道你也要我和孩子陪著你吃苦受累！？

修國：（別過頭去）葬禮之後——

佑珊：（以為修國佑要逃避，急道）妳的心要靜！（堅定的要求）妳要給我一個安定的生活。

修國：（走到一旁，繼續說著）葬禮之後，我問我父親，我說，「媽走了！您最大的遺憾是什麼？」我父親說——（學父親的山東話）「當初逃難就差一樣東西沒帶出來——家譜。」（修國拍拍手上的祭文對佑珊說）一九五六年一月九號下午五點二十分，我離開了母親的子宮，接生婆割斷了母親和我之間的那條臍帶，現在妳就站在

我面前，我們的孩子將要來到這個世界……(撫摸佑珊的臉，哭)
我愛妳，我也愛這個孩子。我現在才搞懂，沒有家譜，追本溯源
追不上去，也不必追了……我們的家只要從一九五〇年五月一號
踩在基隆碼頭的第一步算起，到今天，就是家譜了。²⁹⁹

修國回憶至母親的喪禮，大姊燒著母親的嫁衣與繡鞋呼喊著母親回家，母親的死亡他們希冀著母親能夠回到那個能安定的家，而後修國在與父親的對談中談到了家譜，家譜沒有在逃難時被帶出，而從李家踏上基隆碼頭時，新的李家家譜開始進行書寫，修國在這段尋根的旅程最後，他面對了佑珊與他的孩子，更面對了母親，所以修國與青年修國一起回憶起了母親唱的那首兒歌。

母親的漂泊影響了修國，所以修國在無意間開始尋自己的根，他也藉著追尋母親的根，回憶起與母親的相處，尋找了他沒有參與的母親在老家的一切，當他追尋完母親的一切後，他於最後發現自己其實要安定的是自己。

三、佑珊的家

在佑珊的家中，李國修特地安排了客家人角色，如他所說的《女兒紅》所講的是尋根的故事，其中一項就是尋文化的根，故他在《女兒紅》台詞中放入了許多母語與俚語諺語，他認為母語的精華就是在這些俚語諺語中，從中也可以窺見一個族群的思維與價值觀³⁰⁰，這也與李國修本身的生長環境有關，在他的戲劇中常常會看見不同的語言與不同的省籍出現³⁰¹，在佑珊的家劇情線中所使用的客語，而在母親的老家與修國中華商場的家中則是山東話。

佑珊的家中重要角色如下：

- 阿婆：佑珊的奶奶，皆用客語。

²⁹⁹李國修：《女兒紅》，頁 168-169。

³⁰⁰李國修：《女兒紅》，頁 33。

³⁰¹李立亭：《OH? 李國修!》，頁 40。

- 蕭母：佑珊的母親，會在經濟上援助修國與佑珊。
- 佑珊：修國的妻子，已懷孕，無法接受修國一直尋根而不面對現實。
- 展雄：佑珊的哥哥，計程車司機，常常在車上撿到奇怪的物品。
- 小雲：展雄的女友，但感覺大家都跟他不熟。

佑珊的家故事的開始，即是佑珊對於修國的「不作為」而感到生氣，修國將大部分的時間都花在尋找自己的族譜上，但對於現實生活卻完全不擔心，修國當時的工作是話劇社指導每月僅可賺八千元，而他們光房貸每月就要一萬六千元，在這裡可以看見一件事情：

S3：開金扇

佑珊：六小時兩千塊，一個月去八次拿回家八千塊——

修國：（辯白）他們有說要調薪——

佑珊：深坑房子每個月貸款就要一萬六——

修國：（辯白）房子是你堅持買的啊！³⁰²

一般人總會將「房子」當作「家」的概念，房子也是家庭的起始，但從修國與佑珊的對話卻可以看出，提出要買房子的是佑珊，佑珊努力營造與修國的家，但修國卻還在苦苦追尋自己過去的根。

在佑珊的家中還有一個很特別的人物——展雄，她是佑珊的哥哥，也是一位計程車司機，但他卻總會撿奇怪的東西回家：

S3：開金扇

修國：阿姨說你撿到甚麼？

展雄：（哈哈笑了兩聲，神秘地附在修國耳邊說）一個骨灰罈。（修國聞言

³⁰²李國修：《女兒紅》，頁 65。

大驚失色)³⁰³

S6：轉原鄉

蕭母：（不耐煩地打斷展雄）蕭展雄！那是誰的小孩？

展雄：（不得已，大吼）我撿到的嘛！³⁰⁴

搭計程車時遺忘骨灰罐與嬰兒，這是多麼不可思議的一件事情，骨灰罐與嬰兒代表的人的出生與死亡，一般人都會將其認為是重要的而好好保護，但諷刺的是在劇中一直到整齣戲結束，都沒有人來尋找遺失的骨灰罐與嬰兒，李國修於《女兒紅》編導的話裡說明了骨灰罐與嬰兒的意義：

展雄在計程車上撿到了骨灰罈與棄嬰，這是多麼荒謬可笑的事件，但同時這也暗喻著：現代社會裡的我們是否都已遺忘了祖先的歷史？是否對於生命的傳承已麻痺無感？³⁰⁵

用展雄的喜劇情節暗喻重大的省思，不採用直接述說的方式，符合李國修喜歡悲喜交加的敘事手法，展雄的出現是給這齣戲劇中帶出「滑稽的暫弛」(Comic relief)，這也是李國修在撰寫劇本時常見的手法之一，讓事件悲喜交雜，不會太過於嚴肅，在《女兒紅》這齣悲劇中，以搞笑形式讓觀眾反思，所謂滑稽的暫弛意義為：

大部分的悲劇仍容含了相當部分的滑稽成分；用來作「滑稽的暫弛」(Comic relief)，緩和一下憂懼的氣氛；而大部分的喜劇，也難免的會容含有相當分量的辛辣與嚴肅的成分。³⁰⁶

³⁰³李國修：《女兒紅》，頁 66。

³⁰⁴李國修：《女兒紅》，頁 92。

³⁰⁵李國修：《女兒紅》，頁 35。

³⁰⁶ C.R. Reaske 著，林國源譯：《戲劇的分析》，（臺北市：成文出版，1977 年 6 月）。頁 6。

展雄除了代表喜劇得成分外，在佑珊家中李國修還安排了另一個歷史事件，藉以讓兩個族群的歷史記憶不同顯現處出來，在說著對於母親思念的故事同時，李國修也用小人物的故事反應出大時代的事件，不管是母親老家的國共內戰還是佑珊家族的白色恐怖，如同李國修於《女兒紅》節目冊所說的「我深信——時代的洪流裡，庶民的記憶，才是真正的歷史」³⁰⁷，骨灰罈與棄嬰像是李國修對這時代提出的反思，當我們再用族群激起對立的同時，是否忘了我們現在的根與未來的傳承，都在這塊土地上。

佑珊的家族遇見了白色恐怖時期，佑珊的父親因得罪一個管區內的小員警，而被誣陷為是匪諜，在當時就這樣默默被抓走之後再也沒有回來，這裡可以顯現兩個不同的族群的歷史，佑珊不理解修國為何要尋找自己的過去，為什麼修國一家總是在為逃難做準備，所以劇中用兩段情節顯現出來：

S13：族譜

△佑珊逗弄著嬰兒，欲將嬰兒抱給修國看，修國仍未做好面對小生命的溪裡準備，遲疑退開。他轉身走到一旁拿起小雲的行李，欲進三合院內室。

308

……

佑珊：你二哥和你、你妹妹怎麼都是在鐵路旁邊的違章建築出生？

修國：我想是因為鐵路，離車站進……（頓了一會，解釋）一定是我爸這

樣想，如果到了台灣還再逃難，坐火車去碼頭，上船快！

佑珊：（感嘆地問）在台灣上了船，還能逃到哪裡？

△修國、佑珊無語，燈光漸暗。³⁰⁹

³⁰⁷李國修〈母親的背景〉，《女兒紅》節目單中一文摘錄。來源：屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》

³⁰⁸李國修：《女兒紅》，頁 147。

³⁰⁹李國修：《女兒紅》，頁 148。

當佑珊要給修國看嬰兒時，修國卻選擇了逃避，這時候的修國還不願意面對「嬰孩」這件事情，棄嬰讓修國聯想到佑珊肚中的小孩，而小孩的出生即是代表經濟負擔加大，修國本人現在也還在尋根且無法安定³¹⁰，佑珊反問修國到了台灣還能逃去哪裡，其實也是在暗示修國他現在無法像他父母一樣逃難，必須要面對現實，對佑珊來說，修國現在的作為都是在逃避現實，用著尋根麻痺自己。

第二節 「母親」與「母親」

在《女兒紅》一劇中，李國修運用了多位女性的角色塑造了一個完整的故事在山東老家方面有娘親、母親與翠玉阿姨；而在修國的家中有母親與大姊；最後佑珊的家中，有姥姥、蕭母、佑珊和小雲，李國修的傳記書中提到：

在李國修的戲劇作品中，很少有母親這樣一個角色，這或許是他對母親的壓抑一直潛藏在心中，持續到今天。時間，也許需要再多一點時間。或許十年後，他才可能去面對他對母親的情感。」³¹¹。

而李國修僅在五年後，就推出了《女兒紅》一劇，他開始對面對了他的母親。

李亦修認為《女兒紅》雖是書寫女性的故事，與《京戲啟示錄》一同看時可以發現，《京戲啟示錄》雖然也有「二大媽」這個女性角色，但他的性別特質卻是與男性較為相近的，而在《女兒紅》中，擁有娘親、母親、翠玉、佑珊這些女性角色，但他們卻共同塑造了一個「女性」而沒有對於每一個單獨的女性做出區別，且這些女性與其說他們比男性更剛強，不如說這些女性只是做好了社會對女性的期待³¹²，廖玉如同樣指出，「因為我們只看到母親對老家的懷念，在兒子那十

³¹⁰李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 64-65。

³¹¹李立亭：《OH？李國修！》，頁 25。

³¹²李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，

年的記憶裡，母親是被抹除了，而在母親的記憶裡，兒子也缺席了」³¹³。

不可否認的是，不同於《京戲啟示錄》當中李修國有與父親大量的互動，而在《女兒紅》一劇中，母親的劇情大多是回憶，與修國的互動非常稀少，在《女兒紅》節目書單中也僅有李國修說「每天清晨在沉沉的睡眠中，聽到一個微弱的聲音，穿過老舊夾層木板傳到我睡的小閣樓：『國修，上學囉』」³¹⁴，以及李國修於節目上分享他會想要逗母親笑，還有傳記書中母親總會唱著老家的歌曲，對母親的真實故事就僅在這幾事中可以看見，但筆者認為，李國修運用了「內在統一性」統一了劇中的所有女性，成為了一個「母親」，而這個母親是李國修與他相處十九年的印象，內在統一性的在劇中的意涵為：

所謂的「內在統一性」就是將一件事物，依照某概念劃分成不同的部分，這些部分雖各有不同的功能，卻有相同目的。³¹⁵

母親將自我封閉在床上整整十年，在這十年內或許與孩子的互動非常稀少，但她依然在扮演一位他可以做到母親，輕聲呼喚孩子起床，用自己可以的方式去愛著孩子，就因為與母親錯過了大部分時間，李國修才會為母親寫了《女兒紅》一劇，女兒紅本該是父母對出嫁女兒的祝福，但在這劇中，可以看做李國修對逝世母親的祝福，期待當他下一次出嫁時，是幸福美滿不再受疾病之苦，李國修曾說《女兒紅》是他所有戲裡面為難演的：

我覺得最難演的是《女兒紅》，這個故事裡面的李修國，因為去年我們剛落幕的這個作品，因為我在 1996 年發表《京戲》的時候，面對我父親，我們

2016 年)。

³¹³廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》2009 年第 10 期，P99。

³¹⁴屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 39。

³¹⁵李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 242。

剛剛講過在哪個裡面，做了一個很大的惡夢連續兩個禮拜，是因為我在一種贖罪，在一種彌補，然後我通過了那樣一個自我的一個成長跟自我告白，我完成了一個自我救贖，在那個作品裡面，可是我心裡面一直有個陰影跟壓抑，你要看到中華商場這個走廊，這個長廊我母親因為思鄉的關係，鄉愁的關係，還有曾經歷史上我父親在中華商場中華路違章建築有外遇那段歷史，我很晚才知道這個事件，我一直不敢去碰我的母親，他在這個走廊十年沒有跨出這個門，他沒有跨出這個門，有一個走廊上你知道沒有這個人影，他都躲在那個家那個床上。³¹⁶

對母親的壓抑也是李國修較少談論母親的原因之一，回到《女兒紅》劇中，可以說是劇中的所有女性，皆是李國修對母親的投射，母親是堅毅且具有情意的，所以他才會義無反顧代替妹妹嫁給李父，並且於嫁給父親之後依然操持一個家；而蕭母對於修國的金錢援助更是實質上的幫助，塑造母親對於孩子的支持與幫助；大姊是過去的敘說者，他參與過母親的過往使修國更能了解母親，且在劇中可以發現大姊時常帶著修國去劇院看戲，如同母親陪著孩子玩樂；娘親雖被自己的女兒批鬥而死但她卻不責怪，有著只是母親對孩子無限的愛；佑珊是修國的妻子並且於劇情中是懷孕的，他是一位母親更是屬於修國的責任。

《女兒紅》的時代背景與台灣劇場的兩個重要階段相同，因為歷史事件的應想，創作者對於自身生命有更深刻地的感受，如同葉根泉所說：

在此階段，台灣現代劇無論內部與外部，面對不同語言轉移，與大陸來臺的外來劇場形式衝擊亦十分劇烈。相對地，如此國破家亡的流亡歷史，對於生命無常的真實感受，亦是為往後臺灣現代劇場的修身，種下來日的秧苗，促使創作者自身對於生命有更身的體悟與認知。³¹⁷

³¹⁶康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

³¹⁷葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，（台北市：國

臺灣現代劇場面臨者兩次重大轉折，第一次是國共內戰後，國民政府撥遷來台時期，第二階段是一九八七年宣布解嚴後³¹⁸，兩個時期都是屬於文化衝擊的歷史進程，《女兒紅》中修國不停地尋根，也是母親代表的最重要的意象，母親代表的是對土地的認同，「修國的尋根之旅始於對母親的補償心理，終於對台灣的認同」³¹⁹，《女兒紅》全劇謝幕時布幕上所寫的「『女兒紅 Wedding Memories』、『一段尋找生命安定的旅程』、『僅以女兒紅』、『獻給這島國上 無怨無悔無名的 母親』」³²⁰，李國修用「半自傳式」的《女兒紅》獻給母親，這樣的手法他在編劇技巧中是這樣說明：

我自己在 2003 年創作的《女兒紅》，就是我半自傳式的作品，故事一半是杜撰，一半是真實故事。《女兒紅》敘述「李修國」一路尋根，從自己出生地點開始尋找，意外地挖出一段家族逃難的歷史——原來當年母親代替妹妹嫁給了做戲鞋的父親（此為杜撰），一路從青島逃到了海南島，再從海南島逃到了台灣，幾經遷徙，最後才在中華商場落腳（此為事實）。³²¹

關於《女兒紅》中母親的故事有些是虛假的，但他對母親的情意卻是真實的，他用《女兒紅》獻給所有的母親，喚起所有人對母親的記憶與情感，「我深信——時代的洪流裡，庶民的記憶，才是真正的歷史」³²²，而他也用母親隱喻「根」，在劇中，李國修用骨灰罈諷刺現在人們以不在意過去，如同他所說的，因為時局的變化、政治等因素，國語已成為了主流文化，說著母語好像就比別人矮了一截

立臺北藝術大學出版組，2016 年 2 月初版），頁 3。

³¹⁸葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，頁 3。

³¹⁹廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，P89。

³²⁰李國修：《女兒紅》，頁 172。

³²¹李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 29。

³²²李國修〈母親的背景〉，《女兒紅》節目單中一文摘錄。來源：屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》

³²³，「母親」代表土地、代表母語，代表著已被世人遺忘的根，對土地與族群複雜的情感，如同他對他母親一樣，所以在劇中修國詢問兩次少年修國：

S14：還金釵

修國：你愛媽媽嗎？

青年修國：（難以啟齒）我不想讓鄰居知道……我有一個媽媽是神經病！

修國：你愛她嗎？

青年修國：（看著長廊上失神的母親，遲疑半晌，勉強擠出幾個字）我不愛她！

△沉默。

修國：（斷然指責青年修國，吼）你說謊！（修國提醒青年修國）在你小學三年級大姊出嫁前一晚，你問過媽媽，你說（覆誦少年修國說過的話）「媽！你有五個小孩，你最疼哪一個？」——（修國沉痛地問青年）記得嗎！？（母親在走廊哼起呢喃的兒歌，修國伸出手，提醒青年修國母親當時的回答）媽媽伸出一雙手，她說——（修國學母親的山東話，哭著回答）「俺有十個手指頭，咬哪一個都痛啊！」

324

修國對母親的情感是複雜的，他愛母親，但他卻同時害怕別人的眼光，如前述所說，修國在追憶父母時用了不同的方式，《女兒紅》中的修國是主動的，他不停向大姊與自己提問，同時也在釐清自己的感情，所以青年修國說「我不愛她」，但修國卻吼他「你說謊」，也是這樣矛盾的情感，造成了修國對於母親的遺憾。

姜翠芬說王翠英（母親）是被迫與不情願的，但他又同時展現出了母親的情

³²³李國修：《女兒紅》，頁 32。

³²⁴李國修：《女兒紅》，頁 156-157。

意³²⁵，母親因為妹妹的逃婚才被迫嫁給了父親，而又遇到戰亂年代被迫得被逃到台灣，但以另一方面來說，他承擔起了屬於妹妹的責任，就算在出嫁時被嫌棄是老母雞，依然可以大聲的說「老母雞還是在室女」³²⁶，完成了李父當年救了自己母親的恩情，而在與父親逃到台灣後，雖然思鄉但也沒有在遇見愛民時說要與他回去，他依然用他的方式愛著他的孩子，在劇本中大多關於母親的描述都是回憶，較少修國或其他孩子與他的互動，直至第十四幕，修國對自己與母親發出了疑問「你（妳）愛他（她）嗎？」，修國承認了，母親也是。

李國修的妻子王月女士，曾於電視上節目說，他對長子李思源僅有一個要求，「我希望名人之後不要帶給他任何負擔，對我來講我只希望他能夠懂得愛別人，而他是一個被人家愛的人。」³²⁷，如同李國修對孩子的教育，他認為現在父母教小孩只要教三樣東西就好，一教他想像力；二教他幽默感；三教他學會愛。³²⁸，在討論《女兒紅》時，大多數人將主軸放在了李國修的安定與尋根上，但筆者認為李國修還要告訴我們，因為愛，所以他們漂泊的一家才有辦法在面對時代動盪下努力尋找安定的那一天。

第三節 「修國」與「修國」

在《女兒紅》中李國修特意安排了自己與自己的對話，「修國」與「少年修國」在劇中回憶著小時候，讓現在的自己與過去的自己交會出對母親真實的情感，修國最後在自己的尋根之旅中，重新梳理了母親過去發生的種種，而他也在最後了解到了，父親當初逃難時沒有帶到的家譜永遠留在了老家，而他自己的家譜於一九五〇年在基隆，由他自己開始書寫。

第十幕開始，修國穿越了時空迴廊到達了過去，他開始與少年修國對話，甚

³²⁵姜翠芬（2007）。《歷史與啟發：李國修的《女兒紅》與吳念真的《她與她生命中的男人們》》。香港戲劇學刊，7，P603-619。

³²⁶李國修：《女兒紅》，頁128。

³²⁷康熙來了：《明星家裡最難唸的一本經》，（中天電視台，2007年11月21日播出）

³²⁸康熙來了：《明星家裡最難唸的一本經》，（中天電視台，2007年11月21日播出）

至在尾幕時，青年修國在回想母親哼唱的那首兒歌時，他再次回到了更久之前：

S10：婚嫁

修國：（喚少年修國）修國。

少年修國：（疑惑地）我不認識你啊？

修國：我是四十年以後的你。

少年修國：（有些疑惑，又有些好奇）你從哪裡來？

修國：回憶！我從回憶裡找到了這個時間裡的你，我只想問你，今天……

大姊是怎麼和我說媽媽的病？³²⁹

同樣都是追憶父母的作品，《京戲啟示錄》與《女兒紅》在這裡展現出了不一樣的地方，李國修在《女兒紅》時運用了有別於《京戲啟示錄》的手法，他讓「修國」與「少年修國」展開了對話，有別於在《京戲啟示錄》中他是選擇讓李父（李國修扮演）與少年修國對話，他與他自己小時候的對話，並對過去的自己提問，而最常問的問題是「你記得……？」如同在他在書寫他與母親的感情一般，因為母親的封閉所以他無法理解甚至是排斥母親的，他靠著大姐的敘述與強迫自己的回憶，用這這些手法彌補他對與親的記憶空白，李亦修這這部份認為修國在這裡展現出了對母親回憶的「主動」，而非在父親的回憶裡的「被動」³³⁰，也因為母親的疾病讓修國更不敢面對他，在「S10：婚嫁」中，修國向少年修國承認了他對母親的羞恥：

（看著修國家大門，對少年修國說）一直到一九七三年。整整十年裡的你，
自直不敢讓鄰居、同學知道你的家裡有個媽媽是神經病。³³¹

³²⁹李國修：《女兒紅》，頁 121。

³³⁰李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，頁 45。

³³¹李國修：《女兒紅》，頁 123。

從這兩者的差異也可以看出他對父親的記憶的深刻地，如他自己所說他在小時候與父親的感情是很好的，直到長大後父親對他的期待才讓他跟父親漸行漸遠³³²，但對於母親，母親因為鄉愁與顛沛流離的生活把自己困在床上終日自言自語，請來醫生診斷後確認母親得了「精神神經衰弱症」，這樣的病在當時被認為是羞恥的³³³，與母親的不親近，加上母親自我封閉讓李國修無法靠近他的母親，所以在追憶母親的部分，他用自我挖掘記憶加上兄姊的幫助，拼湊出一個完整的母親，如他自己所說：

從這個訓練裡，我深刻體會到自我救贖的可貴與意涵！於是我採用了兩種回憶形式在《女》劇劇本裡。上半場所有的回憶都由大姊口述歷史，重現過往發生的情事；下半場，我刻意安排修國穿越時空，自己回到過去，與少年修國對話，透過自我對話回溯還原事件真相，完成自我救贖。藉用招喚的記憶，綴補失去的過往，獲得面對未來繼續在這島國上生存的勇氣。

334

運用大姊口述與修國自我回憶的手法，在戲劇中也可看出對比，在第一幕中少年修國問了一次母親所有小孩中最疼哪一個，但最後因母親聽不清楚修國也作罷，而在第十四幕中青年修國再次向母親提問，所有小孩中他最愛哪一個，母親回他有十根手指咬哪個都痛，大姊的口述雖可以讓修國回憶過去但卻無法讓他面對內心，如同廖玉如所說：

幕啟時，首先映入眼簾的是(黑白)不同角度拆除，又逐漸疊映成各種角度

³³²李立亭：《OH？李國修！》，頁 22。

³³³李立亭：《OH？李國修！》，頁 40。

³³⁴屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 87-88。

還原原貌的中華商場。《女》劇呈現的是破碎原鄉的重組，呼應修國從事尋根之旅，意欲找回那既遙遠又模糊的記憶。被拆解的畫面不但再現修國經歷中華商場被拆解的痛苦，同時也隱喻怯於面對母親得病的不堪事實。

335

所以後續的修國不再依靠大姊，他用自己穿越回去了當年的時候，在《女兒紅》落幕時母親回到了那張床上，翠玉阿姨與娘娘親也回來了，這是李國修幫自己的母親在戲劇中團圓，也是修國對於母親的完整親情。



³³⁵廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，頁94。

第五章 李國修的戲劇療癒功能

李國修是台灣劇場界不可多得的人才，他是編劇、導演也是演員，在前述探討完《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩齣戲劇的重要劇目與線索後，本章節將要探討李國修如何在戲劇中獲得療癒，李國修因為在蘭陵劇坊時受到吳靜吉博士的心理學方式訓練戲劇表演，且在蘭陵的作業中許多事情是要以自身經歷完成，李國修用了也在這時重新面對他的父親與母親，這也是他療癒的起源，而李國修認為劇場有四大要素，劇本、表演者、劇場、觀眾：

我的創作素材來自於對現實生活的體悟與觀察，透過作品反映人心與社會現象，這樣的創作概念，比較偏向寫實主義。在我的認知中，劇場構成的四大要素分別是劇本、表演者、劇場、觀眾。

1. 「劇本」指的是故事，戲劇的本質是衝突，若干個衝突構成事件，若干個事件構成情節，若干段情節串連成故事。
2. 狹義的「表演者」指的是演員，但廣義地來說，舞台布景、服裝、燈光、音樂等一切在劇場出現的視覺與聽覺的調度，都算是表演者。
3. 「劇場」指的是發生演出的空間，至少包括了表演者演出的舞台和觀眾席。
4. 因劇場演出的特性是「當下發生」，是一種「正在進行」的藝術，表演者與觀眾處在同一時間與空間，觀眾可以親眼看見表演者的肢體動作，表演者可以親耳聽見觀眾的掌聲與笑聲。所有的互動交流是「立即的」，無法被錄製取代的，也因此，觀眾的參與成為演出中的一部分。³³⁶

這四大要素可以構成一個完整的劇場，李國修從演員開始，接觸到編劇開始後變

³³⁶李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 27-28。

成導演，在戲劇進行中他更是參與的觀眾，李國修他可以具備多重身分，對於一般人來說好像很困難，但戲劇教育家 Gavin Bolton 曾說「戲劇是一種隱喻，它的意義不在真實環境，也不在虛擬情境中，而是介於兩者之間的辯證中」³³⁷，此段話也被戲劇治療家認可，世界是一座大型舞台，而我們每個人都可以是表演者³³⁸，戲劇最通俗的理論為「一部戲劇，是設計由演員在舞台上，當著觀眾表演的一個故事。」³³⁹只要有觀眾即可成為一部戲劇，不是在劇場中我們可以只當自己的表演者與觀眾。

第一節 劇場中四個角色的戲劇療癒

本節將依李國修將劇場分為四個部分，分別為：劇本、表演者、劇場、觀眾，李國修本身是一位劇作家，但其實他同時還包含了其他身分，他會自己演戲，在其他人演戲時他是觀眾，而他是導演更是劇場的一部分，李國修如何在這四種角色中獲得戲劇療癒以下將進行探討

一、劇本

劇作家書寫劇本創作，如李國修運用自己的生命故事書寫《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩本著作，李國修得創作放入大量人的關懷，如同前述提到的，他的創作以身活周遭的社會環境和人作為主要基點，他對創作的理念是：

戲是演給人看的，作品是要和觀眾對話的。身為創作者，我們除了不斷地自我探索內心深處，有要持續關心社會，熱愛生活，透過作品傳遞出「普世價值」，讓你對生命的感動，透過舞台上的力量，傳遞給觀眾席上的每一個人。³⁴⁰

³³⁷ R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，（新北市：心理出版社股份有限公司，2001年9月初版二刷），頁144。

³³⁸ R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，頁144。

³³⁹ 姚一葦：《戲劇原理》，（臺北市：書林出版有限公司，1997年3月四刷），頁15。

³⁴⁰ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁319。

透過不停地挖掘自身，並在戲劇中使用了「戲中戲」手法，戲中戲是李國修戲劇的重要手法，尤其是在「風屏系列」劇中，用風屏劇團去演繹各種故事，其中同時呈現風屏劇團演得故事，與風屏劇團自己本身的故事，他曾在訪問時說：「風屏三部曲是我創作旅程的縮影，也是一場自我對話、自我反省。」³⁴¹，劉育寧用了「套層結構」的四大面向分析了李國修的《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩劇，四大面向分別為：鏡面反射、戲中戲、當代文本與社會現實的連結及作者的自我再現³⁴²。

「鏡面反射」在劇中將角色名與真實演員名顛倒，如「李國修」變成了「李修國」，「屏風表演班」變成了「風屏劇團」，用姓名顛倒方式串連戲裡戲外的連結，讓用戲劇去隱喻真實人生更加明顯；「戲中戲」結構給了戲劇多層意義，在劇中看似圓滿解決京戲改革的梁家班，但實際上他們還是面臨了解散問題；當代文本與社會現實的連結，在當時臺灣面臨了西方戲劇的影響，開始大量模仿，李國修在劇中就諷刺了方法演技；最後作者的自我再現，風屏劇團扮演梁家班，角色面臨的困境也不謀而合，模糊了真假界線，³⁴³將戲劇家入自身生命重量，除了豐富了戲劇外，也能達到自我療癒，如王友輝評論：

以【風屏系列】而言，其實每個作品都具有相當濃厚的喜劇甚至鬧劇的成分，可說是劇團今古面臨相同境遇的抒發與男女情感關係的戲擬，然而在《京戲啟示錄》中，由於多了《莎姆雷特》與《半里長城》兩劇中所缺乏的「真實性」與「時代性」，情感深蘊的結果讓《京戲啟示錄》成為更為動人的經典。其實，在國修的諸多作品中，「自我療癒」不免也是相當重

³⁴¹ 搜狐娛樂：〈李國修的十問十答〉。(參見 <https://yule.sohu.com/20071207/n253861316.shtml>，查詢日期：2021/06/16)。

³⁴² 劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，(台北市：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班碩士論文，2013年)。

³⁴³ 劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，頁 22-25。

要的特質之一，其成敗也全看觀眾是否能有相似情境的共鳴。³⁴⁴

編劇的刻意編寫都讓李國修在「劇本」這一方面產生戲劇療癒效果，李國修不單單只是寫戲，他寫的是他自身的故事、他不敢面對的過往以及他想回到當時的情境，在《京戲啟示錄》中，少年修國與李父為了是否去學戲而發生爭執：

S3：父親（I）——厚底靴

李父：（對正在一角刷戲靴的少年修國，寄予厚望地）修國！什麼時候你能穿上你爹做的戲鞋，上台唱戲，我坐台下看，不管你唱什麼，你爹我是一句一個（大聲叫道）「好啊」。

少年修國（推託地）爸！學系很苦！八年做科，比坐牢還苦！

（中略）

李父：做科就是打小學起，你現在骨頭軟，你去做科——

少年修國：（頂嘴）你喜歡京戲你去做科！

李父：（不悅地，罵少年修國）進你娘的！你爹這把老骨頭還去做什麼科！？

你們三兄弟我指望你還有點出息。你不愛念書，盡早去劇校。人，無信不立！你自己不是說過要去學唱戲的嘛！？³⁴⁵

在此一段落，父親與少年修國為了是否要去劇校學習而產生爭執，但李國修曾於節目上說過，當時他跟他父親說不想去劇校學戲，因為太苦了的時候，他父親並沒有多說什麼，也沒有與李國修發生爭執³⁴⁶，這是劇中與現實不符合之改寫，李國修改寫此部分可以有以下幾個原因，第一、可以說是為了戲劇效果增加戲劇衝突展現，並透過劇中李父誇張的肢體達成喜劇效果；第二、也是李國修對於沒有

³⁴⁴王友輝：〈從「表演」出發的編導思維－談李國修的劇場創作〉，《PAR 表演藝術雜誌》248期，2013年8月，頁17。

³⁴⁵李國修：《京戲啟示錄》，頁92-94。

³⁴⁶康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

完成父親期望的遺憾，或許他是真的希望父親能夠罵他一頓；三、更可以看作是李國修用戲劇展現的父愛，不管是現實還是劇中李國修與李修國最終都沒有去劇校，順從孩子的意願並且真的害怕孩子吃苦而沒有逼迫，就是他父親對他的愛。此段差異性突顯出劇作家撰寫劇本背後的意義，在創造「父親」這個角色的同時，他進入了父親的角色之中，包含了父親的情感、思想與價值觀³⁴⁷，而這當中他也深度挖掘他與父親的過往：

劇作家在創作時，要深度挖掘自己的記憶、經驗和智慧，其中又以經驗和記憶最為寶貴，也最私密。李國修曾在接受蘭陵訓練的時候，透過一次自我心理治療的過程，將自己面對「死亡」、對於父親的情感投射到劇場當中。最後，並將這個過程轉化到作品《演員實驗教室》裡。³⁴⁸

他常常將自己在戲中飾演他與父親兩個角色，設身處地思考身為父親當時的心境，在這時候，他透過成為父親而能面對父親，更能理解父親，他透過父親面對過去的自己，釋懷過去自己所犯的過錯，而達到療癒功能。



圖 5-1-1：S3：父親（I）——厚底靴劇幕中，李父希望少年修國去學戲³⁴⁹



圖 5-1-2：謝幕後，少年修國武了一段京戲，李父舉手說好³⁵⁰

³⁴⁷ Robert J. Landy 著，王秋絨等譯：《人格面具與表演：角色在戲劇、治療與日常生活的意義》，（臺北市：心理出版社股份有限公司，2016年），頁45。

³⁴⁸ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁169。

³⁴⁹ 私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD影片】。

³⁵⁰ 私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD影片】。

二、表演者

投射作用讓觀眾獲得共鳴，但投射作用不只發生在觀眾身上，也會發生在演員上，R.Landy 提出：

所有戲劇活動，包括早期發展的演劇方式，非西方的儀式性戲劇方式，乃至劇場演出，在演員進入他人的身體、心靈與精神時，根本上均為投射。

351

演員的投射概念在 Phil Jones 也認同演員也具有投射作用，「我也認為在劇場，演員在演出進行時以及觀眾在觀賞時都參與了投射」³⁵²，投射作用與戲中戲手法有相輔相成之功用，法國戲劇歷史學家 Ann Ubersfeld 說戲中戲是：

當劇場的一個元素與其他元素被隔離開來，並且成為台上觀眾的焦點，當看戲的人跟演戲的人同時在台上，當觀眾看到演員也在觀賞自己正在觀賞的演出³⁵³

戲中戲手法在戲劇演出中，除了模糊虛假的戲劇與人生外，更重要是讓演員同時扮演兩個角色，如在《京戲啟示錄》中，李國修會同時扮演李修國與李父，在這兩格角色之間相互交換，劇中安排李修國一轉身就變成李父：

S5：父親（II）——孫婆婆

△十三歲的少年修國，上。

³⁵¹ R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，（臺北市：心理出版社股份有限公司，2001年9月初版二刷，頁133。

³⁵² Phil Jones 著，洪素珍等譯：《戲劇治療》，（臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2002年12月初版一刷，頁147）。

³⁵³ 廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》2009年第10期，頁81。

修國：十三歲那一那一年我非常叛逆，有一天回到家看到我父親坐在小藤

椅上納鞋，我很不禮貌地對他說——

△修國轉飾李父

（中略）

修國：（對琳宇）什麼！他罵完我就狠狠地踹了我一腳！

△修國又轉飾李父

李父：（轉身，一腳踹倒少年修國，罵）我進你娘的。

少年修國：（被踹倒在地，哀嚎地）這句我聽懂啦！

在心理劇與戲劇治療中都以一個重要的表演方式——「自傳式表演」，角色扮演一個或數個自己，著重在生命中的某個重要階段，而後由主角一人獨自安排整段戲劇的演出³⁵⁴，不同的是這裡的「自傳式表演」為只有主角一人的形式，而不像劇中還會有其他演員存在，但是與自傳式表演相同的事都是以個人生命經歷為出發點，回顧過往，李國修透過回憶與父親的對話，再父親與自己的角色中相互投射。

在《京戲啟示錄》終演時，次女的扮演者——黃宇琳說「我很開心次女陪我一起療我心裡的傷，我要謝謝他，讓我想起 17 歲那年，很多很多很單純的心情，有某些堅持執著的心情還是很可貴。」³⁵⁵，演員在表演中同時面對過去的自己，包含李國修也在當中面對小時候的自己，那個還不懂父親的苦心與母親的愛，那個還在努裡尋找自我定位的自己。

在表演者中，《京戲啟示錄》有許多演員也是外省第二代，如譚艾珍、朱德剛等，而朱陸豪更深具外省人與客家人的兩種身分，在現實生活中朱陸豪是一位武生名角，在《京戲啟示錄》劇中的角色朱豪陸是特別邀請到風屏劇團的京戲演

³⁵⁴ R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，（臺北市：心理出版社股份有限公司，2001年9月初版二刷，頁173-174。

³⁵⁵ 屏風表演班（監製）、周美玲（導演）（2008）。鬼門道【DVD 影片】。臺北市：屏風表演有限公司。

員，劇中特意安排他與珍愛發生了京戲與歌仔戲的對比，讓京戲演員深化了這齣戲的京戲專業與情懷，如同周慧玲所說：

京劇或其他形式傳統戲劇中的一段唱腔、一個身段，都可以成為濃濃的鄉愁，在這歷史經驗與記憶中，往往還混雜了許多像政治介入或戲劇庸俗化等的不堪。無論多麼不堪，如果我們無法面對，鄉愁只成為愚蠢的情緒，無法化成生命的智慧，李國修經過十載努力，終於在舞台上參悟了舞台與生活間詭的互動。³⁵⁶

父親喜愛的京戲，李國修並沒有在劇中將他塑造成非常成功，他依然讓梁家班在最後解散，讓京戲落寞的事實呈現在觀眾之前，但他使用京戲演員，在戲中有大量京戲片段，他用了自己的戲劇面對了父親的京戲，完成他對父親的交代。

三、劇場

在劇場安排中，李國修使用音樂、聲響、投影片等方式讓劇場整體來說更豐富，且讓屬於過往的記憶中再次被重現，同時也用這些道具隱喻了自己的內心狀態，如在《女兒紅》中用著火車聲代表穿越時空的左右舞台³⁵⁷，並將中華商場設定為《女兒紅》與《京戲啟示錄》的主要場景：

所以從中華商場開始，他給了我很多的記憶，那麼當然對於這些記憶來講，那個空間拆除了，拆除了空間拆除了我的記憶，我們無法見情見景發思古之幽情，而我還留著回憶，我把我的回憶寫成創作，所以《京戲啟示錄》講中華商場，《女兒紅》講中華商場母親的故事，就變成我的創作把他放到舞台上。³⁵⁸

³⁵⁶ 周慧玲：〈《京劇啟示錄》啟示京劇錄〉，《PAR 表演藝術》第 49 期，1996 年 12 月，頁 75。

³⁵⁷ 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，頁 194。

³⁵⁸ 康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004 年 04 月 28 日播出）

將已拆除的空間透過回憶重現，讓自己也透過場景回到過去，除了透過聲響與空間外，在《京戲啟示錄》中最明顯的就是「一桌兩椅」，這原本是屬於京戲的專屬道具，但李國修在戲劇中不停地將他切換，並用在各個場景之中，李國修透過一桌兩椅達成戲台上的「空椅技術」，他在劇中安排了許多一桌兩椅的橋段：

S3：父親（I）——厚底靴

少年修國：爸！厚底靴刷好了。

李父：刷了幾遍啦？

少年修國：兩遍啦！

李父：刷三遍！³⁵⁹



圖 5-1-3 運用京戲裡的一桌兩椅，套入空椅技術的概念，李國修扮演著他的父親

圖 5-1-4 在女兒紅中修國的家中一樣有一桌兩椅的設計。³⁶¹

與過去的自己對話³⁶⁰

透過道具安排，李國修巧妙的將一桌兩椅融入在各個劇目之中，他可以視為李國修為紀念父親所做的京戲的元素，也可視為李國修透過一桌兩椅的空椅技術與父親對話。

另外，李國修在劇場中提出了一個概念是「空間不存在，時間無意義」，如

³⁵⁹李國修：《京戲啟示錄》，頁 92。

³⁶⁰私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD 影片】。

³⁶¹私人提供，李國修（導演）（2006）。女兒紅 撼動版【DVD 影片】。

同上述的「一桌兩椅」，用一桌兩椅可隨時調度的特性，在不同場景中出現，讓劇場空間出現無限可能，而用回憶穿越時空之手法，現實世界時間刻度已失去意義³⁶²，當空間與時間都失去意義之後，剩下的即是「情感」：

在「空間不存在，時間無意義」的前提下，敘事的過程可以隨意的跳躍，不受拘束，每一個時空都代表著一個情感的思路，時空的糾結也就是情感思路的糾結，但無論時空多麼複雜，我想表達的東西還是很簡單，人的情感。³⁶³

透過劇場空間調度，讓觀眾使用視覺與聽覺穿梭在各個時空之中，但最後剩下的即是屬於自己的情感，如同在《京戲啟示錄》與《女兒紅》中使用投影機投影出當時的中華商場，在佑珊的家中將布景布置成客家庄，透過劇場呈現出演員與觀眾的「集體記憶」，哈布瓦赫說「大多數情況下，我之所以回憶，正是因為別人刺激了我；他們的記憶幫助了我的記憶，我的記憶藉助了他們的記憶。」³⁶⁴，劇場勾起了觀眾的記憶，觀眾的記憶也同時在刺激劇場，透過這種方式讓屬於同一族群的創傷得到抒發，讓不同族群能透互相理解。

³⁶²李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014年10月初版一刷），頁176-177。

³⁶³搜狐娛樂：〈李國修的十問十答〉。（參見 <https://yule.sohu.com/20071207/n253861316.shtml>，查詢日期：2021/06/16）。

³⁶⁴莫里斯·哈布瓦赫著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》，（上海市：上海人民出版社，2002年，頁69）。



圖 5-1-5：京戲啟示錄開場時，用投影方式投影出中華商場³⁶⁵



圖 5-1-6：女兒紅中佑珊的家，有許多客家元素³⁶⁶

四、觀眾

張曉華 2004 年於《臺灣戲專學刊》發表了一篇〈戲劇治療導論〉文章裡面提到了戲劇治療的起源、發展、意義與應用等，在其提到了古希臘悲劇的「淨化作用」：

亞里斯多德(Aristotle BC. 384-322)的《詩學》(Poetics)。其中提到：「悲劇為對一動作之模擬：……時而引發哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發散。」在此，亞里斯多德說明了，戲劇可以使人的劣質情緒釋放而得到快樂，使精神上的痛苦可以得到矯正治療而達到心靈淨化的目的。這種矯治的作用被稱之為「悲劇的淨化」(tragic katharsis)。顯然戲劇具有一種健康治療的功能(healing function)，在遠古時代就已被認知與應用了。³⁶⁷

人們可以藉由觀賞悲劇進而引發強烈情感，並透過宣洩而獲得心情平靜³⁶⁸，戲劇治療雛型由此開始，這也是李國修提到的「投射」作用，要進入投射需要與戲劇

³⁶⁵私人提供，李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD 影片】。

³⁶⁶私人提供，李國修（導演）（2006）。女兒紅 撼動版【DVD 影片】。

³⁶⁷張曉華：〈戲劇治療導論〉，《臺灣戲專學刊》8期，2004年1月，頁51。

³⁶⁸鄧光志：《從亞里斯多德《詩學》論「淨化」概念》，（台中市：東海大學 哲學系碩士論文，2011年）

產生共鳴。

在觀眾的身分上還有 Richard Hornby 所提出的五種後設劇場其中一為「自我參照」直接告訴觀眾這是一齣戲，讓觀眾跳出戲劇幻覺回到現實³⁶⁹，因而與戲劇拉開距離，這個方法可以保護觀眾不入戲太深，看似與投射相互衝突，但其實是一種保護觀眾的作法。

在《女兒紅》中，李國修也透過了佑珊與修國的比對，讓兩種不同族群的展現，修國在尋找自我的根，身為外省第二代的他，有著身分認同上的創傷存在，胡明華的研究指出：

戰後在臺灣出生並成長的外省第二代由此而背負了上一代的歷史悲情與包袱，尤其是對於那些接受過高等教育，伴隨著臺灣社會進入“解嚴”狀態而成長起來的知識份子，他們自覺承擔了代為父輩言說與表達的責任，以及保存家庭、民族歷史的使命。這方面的文學代表作品有張大春的《聆聽父親》、朱天心的《漫遊者》，以及賴聲川、王偉忠合作的《寶島一村》等等。李國修也是其中的一分子，而且他的父母對其創作的影響更深，這體現在他為父親創作的《京戲啟示錄》、為母親而寫的《女兒紅》兩部半自傳性作品以及為外省老兵而創作的《西出陽關》中，尤其是在前兩部他用情最深同時也堪稱其代表作的戲劇中，他不僅借助戲劇藝術返回歷史現場，重構理想願景，以想像的形式補償了父母因為自身受損而未能滿足的人生期望，而且通過自身對於家庭記憶的追尋，在劇場中實現了保存家庭、民族歷史的使命。³⁷⁰

修國的尋根是一種尋求撫平創傷的方法，但佑珊不是外省第二代，他沒辦法了解

³⁶⁹ 林家麒：《當代臺灣小劇場的後設手法分析以《等待窩窩頭之團團圓圓越獄風雲》為例》，（台北市：國立臺灣藝術大學戲劇與劇場應用學系碩士班碩士論文，2011年），頁25。

³⁷⁰ 胡明華：〈臺灣外省第二代李國修戲劇中的創傷記憶與超越〉，《臺灣研究集刊》，第4期，2014年8月。

修國的為什麼不願意面對現實，佑珊是228事件的受害人家屬，如同龍應台於《大江大海一九四九》一書中提到，自一九四九年起台灣這塊土地上住著兩種不同痛的人³⁷¹，外省移民的痛與本省殖民的不同的痛，李國修用劇場手法，設計出兩個代表不同族群的布景，黃馨儀研究說：「在以往的概念上，history（歷史）是指過去發生的事及其文字記載，memory（記憶）多指個人心靈對過去知人事物與經驗的回想」³⁷²，在這個前提之下對於劇場中的事件我們可以稱之為歷史，但對於曾實際參與在其中的演員與觀眾來說，那是他們最深刻的記憶，李國修用劇場讓觀眾重溫歷史、喚起記憶，他讓觀眾理解劇本而後投射在劇中的情感之中。

第二節 從戲劇當中獲得療癒的方法

一、重啟對話

李國修《京戲啟示錄》開始，因為半自傳式劇本的關係，開啟了他重新面對父親與母親的回憶，也開始挖掘的他自我內心的回憶，因為為家中么子父親對李國修的期待也造成了他的包袱，加上正值年少的自己處於叛逆期時更無法與父親好好溝通³⁷³，雙方都無法正確的表達愛，也造就了遺憾，這也造成了李國修在後續創作時將愛的表達成為重點之一，而對母親的矛盾心理，對外人隱匿母親存在的作為，都讓他對母親藏有愧疚與遺憾。

李國修採用的第一個療癒方法即是「重啟對話」，德國文學家赫塞（Hermann Hesse，1877-1962）說：「能夠深刻詮釋自己和撫慰自己的，只有每個人自身。」³⁷⁴，對話是古希臘著哲學家探詢真理的方法³⁷⁵，《京戲啟示錄》裡的李師傅（李

³⁷¹龍應台：《大江大海一九四九》，（新北市：天下雜誌，2009年8月初版）

³⁷²黃馨儀：《台灣圖畫書中1920~1980的歷史記憶書寫研究》，（台中市：國立中興大學中國文學系所碩士論文，2021年），頁7。

³⁷³李立亭：《OH？李國修！》，（台北市：時報出版，1998年9月初版），頁30。

³⁷⁴徐玟玲：《透過藝術，啟動自我療癒力【音頻課程】（電子書）》，（臺北市：遍路文化，2020年8月）

³⁷⁵楊凱、吳芳：〈論西方對話理論的源起與發展〉，《巢湖學院學報》11，2，2009年3月，頁14。

國修扮演)與少年修國的對話；《女兒紅》中，李國修用了李修國與少年修國的對話，重新去審思並反問自己「你愛他嗎？」，運用「扮演」與「穿越」手法，加深了更多的情感重量，如王友輝評論：

當單純的時光旅程被置放在像【風屏系列】的「戲中戲」乃至於「戲中戲中戲」的複雜結構中時，我們可以確知的是，作者必然有意識地更加重了扮演成分的厚度，觀眾觀看演員在戲劇情境中扮演角色，並凝視著角色與扮演之間的來回互動，而這種凝視，不管後設不後設、理性的思考還是感性的投射，「穿越」本身已是一種編導思維的表演了。特別是在《京戲啟示錄》、《女兒紅》或是《我妹妹》等作品中，國修透過穿越的凝視，積極地想要與過去甚至未來的自己對話，這也使得這種劇場式的穿越產生了不僅僅是喜劇技巧的意義，而有了更多的人文與情感深度。³⁷⁶

李國修用穿越的手法，重新拉起他與父親的連結，他將自己化為父親的角色，去重新複製「父親」與「年少的他」的對話情境，但這一次他是以一個父親的角色去對談，「角色就像是一個容器（集合體），裝載著我們對自己與他人在現實社會與想像世界的各種看法與感受」³⁷⁷當他轉換角度成為父親時，他會去考量身為父親的立場、語句與情感進而去彌補他當年與父親的遺憾。

李國修因受到吳靜吉博士的空椅訓練，在這訓練過程中，他向母親告解，並創作了《女兒紅》一劇，他提到：

這個故事要獻給普天下的母親，並向我的母親致上最多的懷念與摯愛。《女兒紅》也是我透過戲劇的方式自我告解與自我救贖的過程。1981年我在

³⁷⁶王友輝：〈從「表演」出發的編導思維〉，《PAR 表演藝術》248期，2013年08月。

³⁷⁷ Robert J. Landy 著，王秋絨等譯：《人格面具與表演：角色在戲劇、治療與日常生活的意義》，（臺北市：心理出版社股份有限公司，2016年），頁10。

「耕莘實驗劇場」（「蘭陵劇坊」前身），接受了吳靜吉博士一連串以心理治療為目的的演員訓練過程，其中的「空椅子——自我審判」對我影響最深。排練場上放著兩張空椅子，我坐在這張椅子，望著對面那張空椅子，想像椅子上坐著一個已故的親人，我必須面對這張空椅子，將我心中的恐懼、遺憾或懺悔，毫無保留的吐露出來，就像他真的坐在我面前。³⁷⁸

透過空椅的訓練，讓他面對過去的自己，而《京戲啟示錄》中的與父親對話讓李修國認知到了父親對於京戲的熱愛與對自己專業的堅持，在他與父親對話時說出父親當年與他說過的話，讓他可以同理當時父親的心情，而舞台上的「一桌兩椅」就像空椅子的自我審判一樣，李修國坐在椅子上扮演自己的父親，而在椅子對面是扮演李修國童年的演員：

而空椅法的進行方式主要是用空椅代表某個和當事人有關的人或物，或當事人的部分自我也可以是當事人的身體器官、情緒、物品、環境、氛圍等，讓當事人在商過程中與對話，使之和當事人形成一種交流關係，從而達到覺察、改變當事人不良心理狀態的目的。³⁷⁹

在蘭陵劇坊時，受到吳靜吉博士將心理學概念放入戲劇訓練中的影響，李國修在自我創作與戲劇展現上也都表現出了心理學的概念，而這也讓他對自我療癒中起到了很大的作用。

《女兒紅》讓李國修重新面對母親，或許就是因為與母親的互動不多，所以在母親回中，李修國使用穿越手法讓自己不停回想，在回憶裡想著母親，回到當時與那時候的人物對話，讓李國修可以快速地進入角色狀態。

³⁷⁸屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，（臺北市：屏風表演班，2006 年）。頁 87。

³⁷⁹歐庭：《以心理位移空椅法進行個人特質探索及其對自我影響之研究》，台北市：中國文化大學心理輔導學系碩士論文，2019 年）。

運用穿越回到當下產生對話，李國修曾在《女兒紅》劇中兩次提問自己是否愛母親，第一次否認，他說他不想讓人家知道媽媽是神經病，第二次依然否認，但卻被修國怒斥，因為在追尋與母親的回憶中，李國修認識到了自己在當時是排斥母親的，母親與其他母親都不一樣，他將自己關在床上，甚至連大姊的婚禮都不願參與，但當他回溯母親的故事後他理解了母親，母親因為疾病的關係無法像我們一般認為的母親一樣，但他依然用自己的方式在愛自己的孩子，所以李國修最後釋懷了。

二、流眼淚運動

因為受到母親疾病的影響，李國修認為人要將自己的情緒抒發，不能壓抑，也讓他開始提倡「流眼淚運動」：

「流眼淚運動」背後的信念是「對生命的熱愛」，當你開始關心生活中所發生的一切，你自然會感受到你和周遭的人之間情感開始交流，於是乎悲有所感，歡有所感，離有所感，合有所感，你參與了別人的生命，別人也參與了你的生命。當你有了這樣的認知之後，就不會覺得在劇場或電影院裡哭是一件丟臉的事，你反倒要哭得很驕傲，因為你終於看懂了劇中角色的生命。³⁸⁰

熱愛生命是流眼淚運動的信念，在《119 父母書》³⁸¹中，李國修說到兒子的小學畢業典禮沒有得到任何獎，但當李國修看到兒子因為不捨而哭泣時，他卻大為感動，因為他知道他兒子心中充滿愛，李國修對於小孩的教育方針就是學會三樣東西「想像力、幽默感、學會愛」³⁸²，李國修說：

³⁸⁰李立亭：《OH？李國修！》，頁 27

³⁸¹李國修、王月：《119 父母》，（台北市：平安文化，2011 年 11 月初版一刷）。

³⁸²李國修、王月：《119 父母》，頁 15。

我認為知識是由學校來教，而父母要意識到，有一樣東西是學校不會教的，就是愛的能力。知識也許可以幫助孩子在社會上擁有一份穩定的工作，但是孩子能不能夠長久在社會上立足、有沒有一份關懷社會的心，這就是「愛」所造就的。我們給孩子滿滿的愛，其實也就是教他去感受愛，讓心中充滿愛，進而去回饋社會，並對其他人付出愛。³⁸³

對社會的關懷，對所處的土地的關心，也是李國修在自己的戲劇作品中展現的重要特點之一，除了父母之外，他也為了兒子創作《鬆緊地帶》，為女兒創作了《六義幫》，「愛」可以說是李國修在創作上的基石之一，他說他的創作秘笈是：

其實我的秘笈就是「五個永遠」，我一直認為，永遠觀察人物百態、永遠觀察事物狀態、永遠關心四周環境刺激與變化、永遠記憶最深刻的情感，以及永遠被生命感動，「這五個永遠」的生活態度，讓我的創作靈感源源不絕。³⁸⁴

當中「永遠記憶最深刻情感」，呼應到他對於母親死亡的陰影，當母親死亡後，李國修再次面對父親的死亡時，他是非常害怕的，父親因重病於病床上，但李國修卻選擇逃避：

母親死亡的恐懼仍根植於李國修的心理，他害怕死神的陰影，害怕再次與死亡相遇，害怕要再經歷生離死別。……李國修的關於父親罹患癌症臥病在床，而他逃避在外不管回家的段落，由他在故事裡發展的同時，飾演一個獨白者，負責講述整個故事。關於這一段的演出，不論是觀眾或台的演

³⁸³李國修、王月：《119 父母》，頁 72。

³⁸⁴李國修、王月：《119 父母》，頁 178。

員，大多被演出所深深感動。「優劇場」的創辦人兼藝術總監、當時也是蘭陵劇坊主力演員的劉靜敏，至今還記得李國修在排練時的真情流露，他說：「當時，整個排練場安靜無聲，全部的人都看著他淚流滿面的國修心有戚戚焉。」³⁸⁵

害怕死亡的陰影與家人的責備，都讓李國修不知道如面對父親的疾病，他只能將其表現在戲劇中，透過戲劇的展演與獨白，表達他對這段關係的徬徨與無助，並同時告訴責備他的家人說「我只是不知道該如何處理這段關係」，戲劇治療理論，贊成將內心的情感創傷或問題投射到戲劇性的呈現上³⁸⁶，李國修將這段情感設置一個演員的獨白上，意義治療學大師弗蘭克（Viktor E. Frankl）曾說：「眼淚是為了證明我們有承擔痛苦的最大勇氣」³⁸⁷李國修也在不停地推動「流眼淚運動」，因為流出眼淚如同亞里斯多德提出的「悲劇的淨化」讓眼淚帶走負面與傷痕，達成「眼淚的淨化」，他說：「這個社會太過壓抑，充滿許多負面的情緒，我們應該學習『表達自己感性的能力』」³⁸⁸。

三、勇敢面對過去

李國修用戲劇重新開啟了與父母的對話，還有與自我的對話，用心理學技巧「空椅法」將自己投入不同的角色當中，他使用了大量「戲中戲」的表演手法，讓角色穿越時間與空間的限制，呈現出角色最真實的情感，廖玉如研究指出：

事實上，戲劇能揭發人生的真實內涵，它傳達的是我們對生命的誠摯態度，

³⁸⁵李立亭：《OH？李國修！》，頁 33-34。

³⁸⁶ Phil Jones 著，洪素珍等譯：《戲劇治療》，（臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2002 年 12 月初版一刷），頁 144。

³⁸⁷ Viktor E. Frankl 著，趙可式、沈錦惠譯：《活出意義來》，（臺北市：光啟文化，2008 年 03 月）。

³⁸⁸李國修著、黃志凱編：《李國修編導演教室》，（台北市：平安文化，2014 年 10 月初版一刷），頁 26。

其所呈現的縱使不是完全的現實，卻是編導真實的想法和意圖。正如尤柏斯菲德所言：「戲中戲揭示的不是現實，而是真實，它透過改變幻覺符號和圍繞幻覺的整個舞台語境將其顯示出來。」(Ubersfeld33)戲中戲呈現的幻覺中的幻覺，反而讓舞台蘊含更多我們在現實生活中難以表達的心思，而高明的劇作家和導演就以此雙重否定的形式，勾勒他所見的人類圖像及闡述他對人生深刻的思索。³⁸⁹

透過舞台的真實，李國修將來不及說的，無法說的透過戲劇展現，《京戲啟示錄》與《女兒紅》僅是李國修的半自傳作品，裡面的故事並非全是真實發生的事，有一部分是李國修杜撰的，但如同他自己所說的「戲劇是假，情感是真」³⁹⁰：

基於「一切都是真的」的生活態度認知，我在多年後，重新整理自己對戲劇的看法：所謂的「戲」，就是扮演，「劇」就是故事——在一個虛構的故事裡，角色真實而真情地扮演，謂之「戲劇」。³⁹¹

就算知道自己寫得的故事不是真實發生在父母身上，但情感是無法騙人的，李國修於戲劇演出後，每次謝幕時總會哭泣被劇深深感動，甚至其弟子黃毓棠說「國修老師於《京戲啟示錄》終演謝幕時，跪在幕後感謝所有演員與工作人員，謝謝他們陪他一起完成了對父親的遺憾。他雖然因為學系很苦所以在小時候沒有當成戲子，但他現在用了另一個方法完成了他父親對他的期待，成為了舞台劇的戲子。」

³⁸⁹廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事——論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，P82。

³⁹⁰李立亭：《OH？李國修！》，頁 29。

³⁹¹李立亭：《OH？李國修！》，頁 26。

有評論者認為《京戲啟示錄》是李國修「由喜轉悲」的開始³⁹²，《京》劇不像《半理長城》或《莎姆雷特》具有許多好笑的劇情安排，因為《京戲啟示錄》與《女兒紅》加重了李國修的生命重量，這是發生在他生命的真實過往，他說：

所謂的「故事」，就是「已故的往事」。《女兒紅》的故事雖然回溯到遙遠的1931年，但時至今日，台灣人民因為歷史發展與國際局勢的影響，「歸屬」與「認同」一直是臺灣社會的核心問題。因此《女兒紅》可說是一部借古喻今的作品，不管是六十幾年前逃難來的外省人，或是活在二十一世紀的臺灣人，我們都在「尋找一段生命安定的旅程」。³⁹³

他的戲劇能代表的不僅是他自己，他將這塊土地與人們放入戲劇之中，如同前述介紹所說的，他的故事以人為主體，刻劃人性，尤其《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩劇更是他為了父親與母親書寫的生命記事，擁有最多的情感重量，王友輝評論：

但國修的《京戲啟示錄》，在結構上更形複雜、情感深度更為豐厚，一層一層的戲相互包裹地將情感一層一層剝露，除了形式結構的特殊之外，最重要的是這個作品乃是創作者最真誠的個人生命經驗的懺情與想像的延伸，生命中重要的人物成為戲劇情節的觸媒，整齣戲更像一個自我心理療癒的過程，因而特別動人。³⁹⁴

李國修用戲劇面對了他自己，面對了他的父母，戲劇是李國修的手法，他將遺憾、愧疚、不安及和解都放入戲劇中，完成自我療癒的過程，他說「人本來就有過去，

³⁹²紀慧玲（1996）〈屏風十年 由喜轉悲〉，《民生報》，19版，10月7日。來源：廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事—論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，頁102

³⁹³李國修著、黃志凱編：《李國修編導演教室》，頁29。

³⁹⁴王友輝：〈從「表演」出發的編導思維—談李國修的劇場創作〉，《PAR表演藝術雜誌》248期，2013年8月，頁17。

面對今天的不安，讓自己平靜下來回到過去，必須要有反省的能力，才能見到今天的自己」³⁹⁵



³⁹⁵康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

第六章 結論

一、研究結論

回到最初的研究問題，本文的研究問題如下：

- (一) 李國修半自傳式劇本中的生命經驗療癒功能為何？
- (二) 李國修的療癒功能如何產生？
- (三) 李國修半自傳式劇本中戲劇療癒方法如何應用於生活中？

經過前五章節的討論，在第二章中提到李國修的生平概略與創作理念和發展，整理出了李國修生平重要事件，包含李國修對喜劇個性的養成、父母對李國修的影響以及蘭陵劇坊的演員訓練，在第三章與第四章中，主要分析了《京戲啟示錄》與《女兒紅》兩劇的劇本重要線索，將其隱藏在劇本中的隱喻與明喻皆列出，並且分析李國修在劇中是如何抒發他的情感，最後在第五章中整理了李國修透過何種方式獲得療癒效果，根據以上簡易回顧，最後將來回答本文的研究問題。

(一) 李國修半自傳式劇本中的生命經驗療癒功能為何？

李國修的創作劇本有兩大重點，一是對人的主軸，二是對生活周遭與社會環境的關懷，他透過這兩個基礎創造出一部部好劇，且他時常將自己的真實故事改編加入戲劇之中，在這時他可以用戲劇變成一種溝通工具，透過戲劇撫平傷痛是李國修的戲劇療癒效果，他透過戲劇抒發過去無法或來不及說出的話，且他也用戲劇預防焦慮，他將他害怕的事情寫進戲劇之中，讓自己有預備心理，挖掘自身的情感是他作為劇作家最常發生的事情，且最重要的是他不害怕過去，他受過的演員訓練中提到以「自己的身體」作為主要發展訓練，在過程中他可以透過身體舒展與開發身體潛能，重新認識並了解自己，他透過這樣的訓練直面了父親死亡的恐懼，並在父親之後開始挖掘自己對母親的不堪與愧疚，在李國修的半自傳劇本中的生命經驗療癒功能即是他運用自己擅長的戲劇，面對過去、熱愛現在。

（二） 李國修的療癒功能如何產生？

李國修透過劇本書寫，用自身生命故事改寫成對父親與母親的追憶，在這當中，他透過劇本故事是虛構的，但角色情感是真實的，用以代替劇中無法完全真實呈現的缺憾，除了父親與母親的生活經歷，他更將那個時代中的重要事件巧妙融合在裡面，而他也同時演繹著劇中的角色，透過戲劇呈現當時的時空背景，向時代提出疑問與反省，但更多時候他專注在時代中的平民百姓身上，觀察平民在時代中如何生存，在《京戲啟示錄》中他同時扮演了自己與父親兩個角色，在《女兒紅》中他扮演著自己並用穿越手法回到過去與年少的自己對談，筆者最後整理出重要的療癒作用發生在以下角色中，1.劇本、2.表演者、3.劇場、4.觀眾；而戲劇療癒的作用可以因為以下狀況產生，1.重啟對話、2.流眼淚運動、3.勇敢面對過去。

（三） 李國修半自傳式劇本中戲劇療癒方法如何應用於生活中？

一般人或許無法像李國修一樣擁有一整個劇場的資源與天才般的天賦，但如同戲劇最基礎的條件即是有觀眾即可，我們可以像青藝盟中的風箏計畫，將自身故事改編成短短十分鐘的小劇場，更可以透過演員與觀眾都會有的投射作用，自己同時擔任觀眾的角色，並不是要限制住一定要有一個大劇場或者很多人的演員，才能完成一部劇作，我們的生活就是戲劇，你我都是最佳演員。

二、 研究限制

本文透過分析李國修《京戲啟示錄》與《女兒紅》作為主要分析文本，但李國修的許多劇本皆代表了他對人生的價值觀，例如在各個劇本中都能看到的不倫議題，李國修曾於節目上說他與王月是三世夫妻，而今世已是最後一世³⁹⁶，對於感情的想法、甚至在其他作品中提出對於土地、對於內心堅持的信念，如在《西出陽關》中，老齊對於黨的忠誠與對初戀的堅持，這些戲劇都可以展顯出李國修

³⁹⁶ 6. 康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）

的信念，但因研究論述篇幅，本文僅採用兩本著作作為分析文本，期待未來能有其他研究者能做更完整與完善的整理。



參考文獻

一、李國修戲劇作品集

1. 李國修：《京戲啟示錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
2. 李國修：《莎姆雷特》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
3. 李國修：《女兒紅》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
4. 李國修：《三人行不行 I》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
5. 李國修：《三人行不行 II—城市之荒》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
6. 李國修：《半里長城》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
7. 李國修：《三人行不行 III—OH！三叉口》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
8. 李國修：《三人行不行 IV—長期玩命》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
9. 李國修：《三人行不行 V—空城狀態》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
10. 李國修：《婚前信行為》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
11. 李國修：《民國 76 備忘錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
12. 李國修：《西出陽關》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。

13. 李國修：《沒有我的戲》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）
14. 李國修：《民國78備忘錄》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
15. 李國修：《港都又落雨》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
16. 李國修：《救國株式會社》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
17. 李國修：《鬆緊地帶》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
18. 李國修：《禪》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
19. 李國修：《徵婚啟事》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
20. 李國修：《太平天國》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）
21. 李國修：《未曾相識》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）
22. 李國修：《我妹妹》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）
23. 李國修：《婚外信行為》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
24. 李國修：《北極之光》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
25. 李國修：《好色奇男子》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
26. 李國修：《昨夜星辰》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5月初版）。
27. 李國修：《六義幫》，（新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2013年5

月初版)

二、專書

1. C.R. Reaske 著，林國源譯：《戲劇的分析》，(臺北市：成文出版，1977年6月)。
2. Hornby, Richard. Drama, Metadrama, and Perception. London&Toronto : Associated University Press, 1986.
3. 姚一葦：《戲劇原理》，(臺北市：書林出版有限公司，1997年3月四刷)。
4. 李立亭：《OH? 李國修!》，(台北市：時報出版，1998年9月初版)
5. R.Landy 著，洪光遠等譯：《戲劇治療：概念、理論與實務》，(臺北市：心理出版社股份有限公司，2001年9月初版二刷)
6. 莫里斯·哈布瓦赫著，畢然、郭金華譯：《論集體記憶》，(上海市：上海人民出版社，2002年。)
7. 陳玉慧：《徵婚啟事》，(新北市：二魚文化事業股份有限公司，2002年4月初版)。
8. 林懷民：《禪》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2002年4月初版)。
9. Phil Jones 著，洪素珍等譯：《戲劇治療》，(臺北市：五南圖書出版股份有限公司，2002年12月初版一刷)。
10. 屏風表演班：《屏風 20 紀念特刊暨第 34 回作品撼動版女兒紅》，(臺北市：屏風表演班，2006年)。
11. Viktor E. Frankl 著，趙可式、沈錦惠譯：《活出意義來》，(臺北市：光啟文化，2008年03月)。
12. 張大春：《我妹妹》，(新北市：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008年10月初版)。
13. 龍應台：《大江大海一九四九》，(新北市：天下雜誌，2009年8月初版)
14. 李國修、王月：《119 父母》，(台北市：平安文化，2011年11月初版一

刷)。

15. 李國修著，黃致凱編：《李國修編導演教室》，(台北市：平安文化，2014年10月初版一刷)
16. 葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，(台北市：國立臺北藝術大學出版組，2016年2月初版)。
17. Robert J. Landy 著，王秋絨等譯：《人格面具與表演：角色在戲劇、治療與日常生活的意義》，(臺北市：心理出版社股份有限公司，2016年)
18. 徐玟玲：《透過藝術，啟動自我療癒力【音頻課程】 (電子書)》，(臺北市：遍路文化，2020年8月)

三、學位論文

1. 林盈志：《當代台灣後設劇場研究》，(台南市：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2002年)
2. 陳銘鴻：《「拒絕漂流」—李國修劇作主題之研究》，(台中市：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年)。
3. 林家麒：《當代臺灣小劇場的後設手法分析以《等待窩窩頭之團團圓圓越獄風雲》為例》，(台北市：國立臺灣藝術大學戲劇與劇場應用學系碩士班碩士論文，2011年)
4. 蔡佳陵：《兩種不同的凝視——李國修與賴聲川的認同建構書寫》，(台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2011年)。
5. 鄧光志：《從亞里斯多德《詩學》論「淨化」概念》，(台中市：東海大學哲學系碩士論文，2011年)
6. 劉育寧：《論臺灣劇場世紀之交的懷舊想像》，(台北市：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班碩士論文，2013年)。
7. 周銀姿：《李國修《西出陽關》劇本研究》，(高雄市：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2014年)。
8. 沈慧忻：《音樂療癒功能及其在團體與個人行為矯治之運用》，(台中市：國

- 立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文，2015 年)。
9. 陳怡夙：《喪禮中有無遺體能否實現悲傷療癒功能之研究：以小林村為例》，(台中市：國立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文，2015 年)
 10. 溫勇勝：《植物的療癒力量：療癒性園藝如何在喪偶者的悲傷調適歷程中展現其作用》，(花蓮市：慈濟大學人類發展學系碩士班碩士論文，2015 年)。
 11. 李亦修：《李國修劇作中的男性角色》，台南市：國立成功大學台灣文學系碩士班碩士論文，2016 年)。
 12. 張議：《論李國修《好色奇男子》敘事結構》，(台南市：國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2019 年)。
 13. 歐庭：《以心理位移空椅法進行個人特質探索及其對自我影響之研究》，台北市：中國文化大學心理輔導學系碩士論文，2019 年)。
 14. 杜傳惠：《聽見角落的聲音—慈輝班青少年透過戲劇成為學習主體之經驗敘事》，(臺南市：國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班碩士論文，2020 年)
 15. 張智傑：《療癒父親創傷：兒子內在和解的經驗探究》，(台北市：實踐大學家庭研究與兒童發展學系家庭諮商與輔導碩士班碩士論文，2021 年)
 16. 黃馨儀：《台灣圖畫書中 1920~1980 的歷史記憶書寫研究》，(台中市：國立中興大學中國文學系所碩士論文，2021 年)。

四、報章期刊論文

1. 紀慧玲 (1996) 〈屏風十年 由喜轉悲〉，《民生報》，19 版，10 月 7 日。
2. 周慧玲：(《京劇啟示錄》 啟示京劇錄)，《PAR 表演藝術》第 49 期，1996 年 12 月
3. 陳梅毛。〈《京劇啟示錄》：起土在哪裡？〉。《表演藝術》，49 期，1996 年 12 月。
4. 馬森。〈《京戲啟示錄》 啟示了甚麼〉。《表演藝術》，50 期，1997 年。

5. 林德姮：〈圖畫故事書中的諧擬〉，《兒童文學學刊》12期，2004年
6. 張曉華：〈戲劇治療導論〉，《臺灣戲專學刊》8期，2004年1月。
7. 于善祿：〈說故事的人—李國修「三人行不行」系列劇作的文本時空與情感意識〉，《香港戲劇學刊》5期，2005年
8. 簡怡人、詹美涓、呂旭亞：〈書寫治療的應用及其療效〉，《諮商與輔導》239期，2005年11月。
9. 姜翠芬：〈歷史與啟發：李國修的《女兒紅》與吳念真的《她與她生命中的男人們》〉，《香港戲劇學刊》7期，2007年1月。
10. 廖俊逞：〈戲中戲中戲 從遺憾到傳承的舞台、人生〉，《PAR 表演藝術雜誌》，第179期，2007年11月
11. 楊凱、吳芳：〈論西方對話理論的源起與發展〉，《巢湖學院學報》11，2，2009年3月
12. 廖玉如：〈在虛實模糊地帶說故事—論李國修《京戲啟示錄》和《女兒紅》的敘事結構〉，《弘光人文社會學報》10期，2009年。
13. 廖俊逞：〈李文媛 蘭陵讓我脫胎換骨〉，《PAR 表演藝術雜誌》197期，2009年5月
14. 于林：〈一雙巧手替名伶鋪路 千針萬線為戲碼添妝〉，《PAR 表演藝術雜誌》226期，2011年10月。
15. 王元欣：〈淺談《莎姆雷特》的後設概念〉，《藝術欣賞》7期，2011年。
16. 蔡佳陵：〈兩種不同的凝視—李國修與賴聲川的認同書寫〉，《樹德科技大學學報》14卷1期，2012年1月。
17. 王友輝：〈從「表演」出發的編導思維—談李國修的劇場創作〉，《PAR 表演藝術雜誌》248期，2013年8月
18. 胡明華：〈臺灣外省第二代李國修戲劇中的創傷記憶與超越〉，《臺灣研究集刊》第4期，2014年8月。
19. 田廣文：〈臺灣外省第二代李國修戲劇中的身份認同問題〉，《莆田學院學報》2015年第22卷。

20. 汪俊彥：〈拒絕「翻譯」：李國修的「風屏劇團」〉，《台灣社會研究季刊》108期，2017年。
21. 胡紹平：〈論李國修《半里長城》之諷刺手法〉，《興大人文學報》61期，2018年。

五、 影音資料

1. 康熙來了：《李國修的鳥鳥人生》，（中天電視台，2004年04月28日播出）
2. 康熙來了：《明星家裡最難唸的一本經》，（中天電視台，2007年11月21日播出）
3. 屏風表演班（監製）、周美玲（導演）（2008）。鬼門道【DVD影片】。臺北市：屏風表演有限公司。
4. SS小燕之夜：《我們一家都是寶》，（中天電視台，2011年2月11日播出）
5. 康熙來了：《半百男人的感情食物鏈》，（中天電視台，2011年10月07日播出）
6. 台灣演義：《劇場大師·李國修》，（民視新聞台，2013年07月02日播出）
7. 康熙來了：《那些年我們追隨的小老頭》，（中天電視台，2013年08月30日播出）
8. 財團法人公共電視文化事業基金會（監製）、李中（導演）（2012）。紀錄觀點：蘭陵劇坊【DVD影片】。臺北市：財團法人公共電視文化事業基金會。
9. 林昱伶、湯昇榮（製作人）、林君陽（導演）（2019）。我們與惡的距離。臺北市：公共電視文化事業基金會。

六、 其他

1. 自由時報：〈原來追劇益處多！研究：不僅可以訓練EQ還能變聰明〉，2019年3月18日。（參見
<https://news.ltn.com.tw/news/world/breakingnews/2731170>，查詢日期：

2020/06/07)。

2. 南大報導：第29期：〈戲劇、感性與生活—李國修大師座談會〉，2006年6月27日。(參見https://www2.nutn.edu.tw/epaper/e_paper_ser.asp?id=280，查詢日期：2020/06/10)。
3. 中時電子報：〈明華園散戲 演自己的故事〉，2017年11月02日。(參見<https://www.chinatimes.com/newspapers/20171102000614-260115?chdtv>，查詢日期：2020/06/08)。
4. 公民行動影音資料庫：〈《與惡》風光背後的「王赦」們 威脅恐嚇摧不毀心中堅持〉，2019年10月07日。(參見<https://www.civilmedia.tw/archives/88872>，查詢日期：2021/06/16)。
5. 青藝盟：〈關於風箏計畫〉。(參見<https://www.whatsyoung.org.tw/aboutkate/>，查詢日期：2021/06/16)。
6. 搜狐娛樂：〈李國修的十問十答〉。(參見<https://yule.sohu.com/20071207/n253861316.shtml>，查詢日期：2021/06/16)。
7. 華視新聞網：〈屏風將無限期停演 行政人員解散〉，2013年8月27日。(參見<https://news.cts.com.tw/cts/entertain/201308/201308271300002.html>，查詢日期：2021/02/08)。
8. 于善祿：〈屏風表演班《女兒紅》〉，2012年4月10日。(參見<https://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322885566>，查詢日期：2021/05/10)。
9. 蔣卓羲：〈【劇評】屏風表演班—《女兒紅》〉，2006年3月13日。(參見<https://blog.xuite.net/ringfan/drama/5513850>，查詢日期：2021/05/10)。

七、私人提供

1. 李國修（導演）（2007）。京戲啟示錄 典藏版【DVD 影片】。
2. 李國修（導演）（2006）。女兒紅 撼動版【DVD 影片】。

附錄一、李國修生平記事年表³⁹⁷

日期	記事
1949 年	父母逃難到海南島
1950 年	父母到台灣（基隆）
1952 年	搬家至台北二重埔（現今三重）
	搬到中華商場旁的違章建築
1955 年 12 月 30 日	出生
	搬到中華商場
1971 年	考取世界新聞專科學校廣播電視科
1973 年	母親體檢時確認得了子宮癌，母親開始會在中華商場走動
1974 年	加入世新話劇社
1974 年 03 月 07 日	母親去世
1976 年 10 月 13 日	當兵-馬祖
1978 年 08 月 27 日	退伍（嘻笑怒罵過一生）
1978 年 09 月 05 日	空軍廣播電台擔任播音員（開始劇本創作）
1979 年 03 月	獲得行政院新聞局頒發優良廣播電視金鐘獎 最佳廣播技術剪接獎
	加入真善美劇團。《阿里山風雲》首次擔任導演。
1979 年	加入耕莘實驗劇團（蘭陵劇坊的前身）
1980	擔任中國海專 ³⁹⁸ 話劇社指導老師 ³⁹⁹
1980 年 1 月	演出耕莘實驗劇團的《新春歌謠音樂會》
1980 年 7 月	演出蘭陵劇坊《荷珠新配》照旺一角
1980 年 06 月 30 日	離開空軍電台（因為獎座喬不攏）
1980 年至 1984 年	《綜藝一百》演短劇
1982 年 3 月	第 17 屆金鐘獎「最具潛力戲劇新演員獎」 《唐三五戒》
1982 年 10 月	演出蘭陵劇坊《那大師傳奇》
1983 年 04 月	蘭陵劇坊《演員實驗教室》將自己害怕看見

³⁹⁷ 此表以《OH? 李國修!》與《李國修編導演教室》兩本書中記載李國修的生平紀事綜合而成。

³⁹⁸現台北海洋科技大學

³⁹⁹SS 小燕之夜：《屏風的最後一場謝幕劇》，（中天電視台，2013 年 09 月 23 日播出）

	父親逐漸走向死亡的歷程搬上舞台。
1983年05月	父親去世
1983年07月	演出蘭陵劇坊《冷板凳》
1984年	中國海專話劇社以李國修編導作品《稻草人》榮獲第一屆大專話劇盃比賽第二名 ⁴⁰⁰
1984年03月	演出蘭陵劇坊《摘星》
1984年11月	創立表演工作坊（與賴聲川、李立群）
1985年01月	至日本東京與美國紐約遊學半年
1985年03月01日	《那一夜，我們說相聲》
1985年04月14日	與顧寶明合作《逍遣劇場》綜藝節目
1986年10月06日	創立屏風表演班
1987年2月	第一回作品《1812 與某種演出》 （創團作品，肢體語言實驗劇）
1987年3月	演出表演工作坊《圓環物語》
1987年7月	編導第二回作品《婚前信行為》
1987年9月	編導第三回作品《三人行不行 I》
1987年11月	策畫導演第四回作品《傳與本紀》
1987年12月	編導第五回作品《民國 76 備忘錄》（開始出現孕婦的角色）
	「屏風零基地」時期（李國修的地下室單身套房）
1988年-1989年	屏風第一基地時期，擁有專職行政
1988年4月	編導第六回作品《西出陽關》
1988年6月	編導第七回作品《沒有「我」的戲》
1988年08月	邀請香港「進念二十面體」來台聯合演出 《十月拾日譚》
1988年12月	編導第九回作品《三人行不行 II-城市之荒》
1989年	劇團組織概念形成（四部、九課、十八組）
1989年	成立屏風高雄分團
1989年03月	製作及故事提供第十回作品《變種玫瑰》
1989年5月	編導第十一回作品《半里長城》（李國修於半里長城後開始走向編導合一）
1989年7月18日	與王月結婚
1989年09月	製作第十二回作品《愛人同志》
1989年12月	編導第十三回作品《民國 78 備忘錄》
1989年	拜相聲大師馬季為師

⁴⁰⁰SS 小燕之夜：《屏風的最後一場謝幕劇》，（中天電視台，2013年09月23日播出）

1990 年	屏風般至羅斯福路（第二基地時期） 救國株式會社
1990 年 3 月	製作及編劇第十四回作品《從此以後，他們不再去那家 coffee shop》
1990 年 4 月	編劇第十五回作品、高雄分團創團作品《港都又落雨》
1990 年 4 月	赴大陸與馬季、姜昆、趙炎、王金寶、劉全剛合錄李國修的私房帶相聲專輯
1990 年 5 月	擔任《三人行不行 I、II》藝術總監
1990 年 7 月	主持台視《魔幻嘉年華》，為台灣第一個結合魔術的綜藝節目
1990 年 9 月	製作第十六回作品《異人館事件》
1990 年 12 月	長子 李思源出生
1991 年-1995 年	屏風般至忠孝東路四段地下室（第三基地時期） 禪、太平天國、三人行不行 3 等
1991 年	成立屏風台中分團
1991 年-1992 年	與 7-11 統一便利超商簽下「當藝術遇到便利」贊助合約。共一百萬。
1991 年 1 月	編導第十七回作品《救國株式會社》
1991 年 5 月	邀請魔術總策畫王凱富共同推出國內首齣大型魔術舞台喜劇，第十八回作品《鬆緊地帶》
1991 年 07 月 07 日	《鬆緊地帶》演員張復健摔斷腿骨，李國修深感愧疚，並將安全放為劇場最重要的事情
1991 年 10 月	第十九回作品《蟬》，改編自林懷民小說。 （票房極差、屏風危機）之後五年李國修說只發表喜劇，因為要自保（第一個五年結束）
1992 年	兩個分團停止
1992 年 2 月	接受台北藝術家合唱團邀請「望你嚙通飼金魚」新春合唱音樂會，擔任戲劇指導。
1992 年 4 月	編導第二十回作品《莎姆雷特》（賣座票房，拯救了因《禪》一劇造成的財務危機）
1992 年 8 月	編導第十七回作品《救國株式會社》狂想喜劇全新版
1992 年 9 月	赴紐約演出《救國株式會社》狂想喜劇全新版

1992年10月	首部劇本《莎姆雷特》問世
1992年12月	長女李慧凭出生
1993年3月	汪其楣策畫之「戲劇交流道」劇本系列《三人行不行 I》、《救國株式會社》出版
1993年5月	編導第二十一回作品《三人行不行 III-OH！三岔口》
1993年10月	編導第二十二回作品、改編自陳玉慧同營小說《徵婚啟事》首次拿到官方補助（文建會、外交部、教育部共兩百萬元）
1994年3月	《徵婚啟事》劇本出版
1994年5月	編導第六回作品《西出陽關》全新版
1994年9月	參加上海「第二屆莎士比亞戲劇節」，擔任上海現代人劇社合作演出《莎姆雷特》之藝術總監
1994年10月	赴美演出屏風表演班第六回作品《西出陽關》全新版
1994年12月	編導第二十三回作品《太平天國》
1995	興隆路四段地下室（第四基地時期）
1995年1月	《西出陽關》獲劇評家馬森先生，評選為 1994 年度最佳舞台劇
1995年3月	《太平天國》受邀至新加坡華族文化節演出
1995年5月	編導第十一回作品《半里長城》全新版
1995年12月	編導及跨年演出第二十回作品《莎姆雷特》修訂版
1995年12月	《半里長城》榮獲中華民國編劇協會第十三屆最佳舞台劇編劇魁星獎
1996年2月	赴加拿大多倫多演出第二十回作品《莎姆雷特》修訂版
1996年5月	文建會策畫之「現代戲劇集」，出版《西出陽關》、《三人行不行 III-OH！三岔口》劇本
1996年6月	擔任第二十四回作品《黑夜白賊》之藝術總監及演員
1996年7月	舉辦「屏風表演班第一次演劇祭'96」
1996年10月	屏風表演班創團十年，編導第二十五回作品《京戲啟示錄》
1996年11月	第十一回作品《半里長城》獲邀參加香港亞洲藝術節演出
1997年2月	第二十一回作品《三人行不行 III-OH！三岔

	口》獲文建會推選至紐約演出
1997年5月	編導第二十六回作品《未曾相識》
1997年5月	以劇本創作「三人行不行」系列作品，榮獲第三屆巫永福文學獎
1997年6月	編導作品《奉李登輝情節之謎，.....塵歸塵、土歸土》受邀參與英國倫敦國際藝術節活動演出
1997年8月	榮獲第一屆國家文化藝術基金會文藝獎「戲劇類」得主
1997年10月	編導演第二十七回作品《三人行不行 IV-長期玩命》
1997年	劇本《救國株式會社》新版，編譯成英文版收錄於 Contemporary Chinese Drama
1997年11月	編劇作品《半里長城》由新加坡福建會館文化藝術團在新加坡維多利亞劇院演出，受邀擔任藝術指導
1998年	與九歌兒童劇團與果陀劇場共用台北汀洲路地下室（第一基地時期）
1998年2月	受邀擔任世界新聞學院兼任教師
1998年5月	編導第二十二回作品《徵婚啟事》華麗版
1998年10月	導演紀蔚然編劇《黑夜白賊》系列作品 II 《也無風也無雨》
1998年12月	舉辦「屏風表演班第三次演劇祭'98」
1999年5月	編導演第二十九回作品《三人行不行-空城狀態》
1999年6月	獲頒《第十九屆亞洲最傑出藝人金獎》
1999年10月	編導演第三十回作品《我妹妹》
1999年12月	舉辦「屏風表演班第四次演劇祭'99」
2000年2月	擔任台北藝術大學戲劇研究所兼任副教授，開設「導演專題-戲劇創作 I」課程
2000年4月	編導演第二十五回作品《京戲啟示錄》經典版
2000年7月	編導演第二十回作品《沙姆雷特》
2000年9月	受邀擔任台北藝術大學戲劇研究所開設「導演專題-戲劇創作 I」課程
2000年10月	編導演第十一回作品《半里長城》浪笑版
2001年4月	編導演第三十一回作品《婚外信行為》
2001年9月	受邀擔任台北藝術大學戲劇研究所開設「導

	演專題－戲劇創作 II」課程
2001 年 9 月	推出《三人行不行—不可思議德國》受美國 911 與納莉颱風影響，票房不理想，宣布全省停演。
2002 年 2 月	受邀擔任台北藝術大學戲劇研究所開設「導演專題－戲劇創作 II」課程
2002 年 4 月	擔任台灣大學戲劇系兼任教授，開設「導演實務」課程
2002 年 4 月	編導演第二十二回作品《徵婚啟事》幸福版
2002 年 10 月	編導演第三十三回作品《北極之光》
2002 年 11 月	《徵婚啟事》獲邀至澳門文化中心綜合劇院演出
2003 年 4 月	編導演第三十回作品《我妹妹》真情版
2003 年 10 月	編導演第三十四回作品《女兒紅》
2004 年 3 月	出版《人生鳥鳥》
2004 年 4 月	編導演《三人行不行 III—OH！三叉口》時代版
2004 年 10 月	編導演第六回作品《西出陽關》真愛版
2005 年 4 月	編導演第三十五回作品《好色奇男子》
2008 年 8 月	受邀台灣大學戲劇系開設「表演專題」課程
2005 年 10 月	編導演第三十六回作品《昨夜星辰》
2006 年 2 月	受邀至靜宜大學文學系開設「戲劇創作」課程
2006 年 4 月	編導演第二十回作品《莎姆雷特》狂潮版，同時《莎姆雷特》狂笑版劇本出版
2006 年 6 月	獲頒第十屆台北文化獎
2006 年 10 月	編導演第三十四回作品《女兒紅》撼動版
2007 年 4 月	編導演第十一回作品《半里長城》輝煌版
2007 年 5 月	受邀參加第七屆「相約北京聯歡活動」演出《莎姆雷特》狂潮版
2007 年 11 月	編導演第二十五回作品《京戲啟示錄》典藏版
2007 年 11 月	受邀擔任台北兒童藝術節暨台北藝術節諮詢委員會委員
2008 年 1 月	受邀參加北京國際大劇院開幕國際演出季演出《莎姆雷特》狂潮版
2008 年 4 月	擔任第三十七回作品《瘋狂年代》藝術總監
2008 年 10 月	編導演第三十八回作品《六義幫》(女兒初戀

	故事，結局是當時聽到沒跟女兒說得話) ⁴⁰¹
2009年4月	擔任第三十三回作品《北極之光》藝術總監
2009年5月	參與蘭陵三十活動，演出《莎姆雷特》與《荷珠新配》
2009年10月	擔任第三十九回作品《合法犯罪》藝術總監
2009年12月	受邀「2009年喜劇藝術節」演出《莎姆雷特》
2010年4月	擔任第二十二回作品《徵婚啟事》浪漫版藝術總監
2010年10月	擔任第三十一回作品《婚外信行為》忘情版藝術總監
2011年4月	擔任第四十回作品《王國密碼》藝術總監
2011年10月	擔任第二十五作品《京戲啟示錄》傳承版藝術總監，並參與演出
2011年11月	《京戲啟示錄》獲得第三十四屆吳三連文學獎戲劇劇本類
2011年12月05日	與妻子王月共同出版《119 父母》
2011年12月21日	傳出罹患大腸癌第3期，舉辦「李國修站別舞台」記者會，取消《京戲啟示錄》加演行程
2012年4月	獲上海現代戲劇谷「壹戲劇大賞」頒發「戲劇精神傳承獎」
2012年10月	受邀至台南藝術大學開設「戲劇創作」課程
2013年06月	出版《李國修戲劇作品全集》，共計27本
2013年07月02日	逝世，因對台灣劇場做出重大且影響深遠之貢獻，獲時任總統馬英九先生頒贈褒揚令
2014年09月29日	出版《李國修編、導、演教室》

⁴⁰¹ SS 小燕之夜：《我家的孩子輸在起跑點》，（中天電視台，2011年02月11日播出）