

編導奇巧劇團《鞍馬天狗》之大眾元素運用

劉建愷 | 臺灣藝術大學

【摘要】

《鞍馬天狗》原為日本文學家大佛次郎之連載小說，日治時期也曾在臺灣被改編上演，至今於歌仔戲的外台演出仍可見《鞍馬天狗》之衍生劇目。

奇巧劇團成立於 2004 年，作品多以跨劇種並結合流行音樂或大眾元素，自通俗娛樂中尋找養分，並透過編導創意將之與傳統戲曲結合，淺入深地在通俗中傳遞現代思維與情懷。奇巧劇團《鞍馬天狗》一劇首演於 2016 年，以通俗的劇情、美形的主演及「胡撇仔」風格的特殊形式，將歌仔戲結合「映画」、「動漫」、「流行音樂」、「歌舞」等大眾元素，跳脫原小說之時空設定重新打造。

筆者透過自身編導過程中的參與，分析奇巧劇團《鞍馬天狗》中大眾元素之運用，由「選材」、「劇情」、「映画風格的影像運用」、「音樂與歌舞」、「美形主演與粉絲文化」等五個面向，探討這些元素如何與傳統戲曲在劇中融合與互異，交織出獨特的風格。希望經由本文之論析，提供未來創作者及研究者參考。

關鍵詞：鞍馬天狗、奇巧劇團、歌仔戲、胡撇仔、大眾演劇

一、前言

奇巧劇團《鞍馬天狗》一劇由衛武營國家藝術文化中心委託制作，首演於 2016 年「衛武營藝術祭」，是「奇巧胡撇仔劇場」系列的第二號作品。本劇從歌仔戲「胡撇仔」出發，將日本小說家大佛次郎的同名小說進行改編與新創。2016 年首演後收到廣大的迴響，再歷經三年籌備、優化後，2019 年於台北、高雄再度加演，票房均全數完售。2021 年再度獲邀於臺中國家歌劇院演出，雖受到 COVID-19 疫情影響改為線上播映，亦在 48 小時內達到上萬觀看次數。就演出成效與評論來看，奇巧胡撇仔《鞍馬天狗》可說頗受觀眾喜愛，也達到奇巧劇團「期許帶動更多年輕族群走進劇場、感受精彩多元的表演藝術」的初衷。奇巧劇團創立時，即希望致力於「戲曲傳承創新、反映多元社會、持續時代對話」，帶動更多年輕族群走進劇場，使戲曲文化得以在寶島紮根、隨時代流傳、向世界發聲。¹在這樣的經營宗旨之下，奇巧劇團歷年所推出的作品，多以面向大眾為基礎，藉由融合當代的新穎觀點、大眾流行元素，希望達到與觀眾產生交流與共鳴，進而引動觀眾親近傳統戲曲之目的。

本文所探討的奇巧劇團《鞍馬天狗》，便是從胡撇仔歌仔戲出發，結合現代大眾流行元素的一齣作品。在本文中，筆者透過自身編導過程中的參與，嘗試由「選材」、「劇情」、「映画風格的影像運用」、「音樂與歌舞」、「美形主演與粉絲文化」等五個面向，分析大眾元素在劇本中之運用。

二、奇巧劇團與奇巧胡撇仔《鞍馬天狗》介紹

（一）奇巧劇團

奇巧劇團成立於 2004 年的高雄，劇團核心主創成員為臺灣豫劇演員王海玲及女兒劉建華、劉建囡（筆者）。有感於戲曲藝術在臺灣的發展困境，創團以來，致力於「傳統」與「創新」的持續對話，探索戲曲的各種可能性，與時俱進。透過作品反映多元社會、持續時代對話。秉持對戲曲的熱愛，推廣傳播戲曲之美，讓現代觀眾能夠接受戲曲、親近戲曲、瞭解戲曲、進而亦能熱愛戲曲。

由於筆者作為奇巧劇團的主要的編劇與導演，劇團歷年來的創作方向，也受到筆者的生長學習背景所影響。自小在豫劇的環境中耳濡目染、又深深喜愛歌仔戲及流行音樂，並在大學畢業後，進入現代劇場接受編劇、導演、表演之訓練與洗禮，其後筆者帶著這些養

¹ 參見奇巧劇團官方網站：<http://chi-chiao.org>，瀏覽日期：2021 年 11 月 1 日。

分從事戲曲創作。這樣的生命經驗反映在創作中，使得奇巧劇團的作品呈現「跨劇種」及「跨界」的特色。

奇巧劇團劇目（2005-2021 年）

類型	首演年份	作品名稱
芋仔番薯系列	2005	《眷村子弟過新年》
	2008	《招弟復興打狗趣》
	2009	《半屏山的三種可能》
搖滾新戲曲	2011	《金蘭情×誰是老大》
	2013	《波麗士灰闌記》
奇巧兒童劇場	2013	《空空戒戒木偶奇遇記》
	2015	《空空戒戒大冒險之船長虎克》
奇巧胡撇仔劇場	2014	《ROSEMAN 玫瑰俠》
	2016	《鞍馬天狗》
	2021	《二郎哮天》
奇巧經典狂想	2017	《蝴蝶效應》
	2021	《劍俠秦少游》
奇巧瘋言系列	2014	《我可能不會度化你》
	2018	《未來處方箋》

自 2005 年起的三齣創團初期作品「芋仔番薯系列」，即在劇中採國、臺語和豫劇、歌仔戲、黃梅調等唱腔交雜的表現方式，反映在眷村成長、在臺灣這塊土地生活的語言經驗。「搖滾新戲曲」系列包括 2011 年的《金蘭情 x 誰是老大》和 2013 年的《波麗士灰闌記》，同樣融合國、臺語、豫劇與歌仔戲，並加入流行音樂及搖滾元素，持續探索戲曲在跨劇種與跨界手法的運用，希望透過化用戲曲元素及跨界表現手法，能夠打破劇種藩籬及語言限

制，以此反映台灣多元並存的文化，並希望能吸引年輕觀眾親近戲曲。2014年起陸續推出「奇巧胡撇仔」系列作品，包括2014年《ROSEMAN 玫瑰俠》、2016年《鞍馬天狗》、2021年《二郎哮天》等，則向歌仔戲中的「胡撇仔」精神，及包容且自由的表演風格與形式致意。有關「胡撇仔」及「奇巧胡撇仔」的討論，請參見下文「選材」部分。

（二）奇巧胡撇仔《鞍馬天狗》劇情簡介

奇巧劇團《鞍馬天狗》（以下簡稱奇巧《鞍》劇）為「奇巧胡撇仔」系列的第二號作品，取材自日本小說家大佛次郎同名小說，但有別於《鞍馬天狗》原著時空設定於日本幕府末期，奇巧《鞍》劇將劇情改編，設定於一個架空的時代中，虛構的兩個政權發生戰爭。劇情敘述玉沙國遭軍府進犯而亡國，以桂初陽為首的殘存志士，組成秘密組織與軍府對抗。軍府則成立武裝組織「新玄組」，以局長近藤鈞及人稱「鬼之副長」的土方三郎為首，剷除玉沙國殘存勢力。

一名男子宗房在鞍馬山遇到「神妖天狗」，得其相助，宗房以「鞍馬天狗」為名蒙面與「新玄組」作對，然而「神妖天狗」性情難測，宗房只要稍一不順他的意，就會被魔法丟到山林間。迷路的他往往會來到一座深山寺廟，遇到一位老僧人，那是宗房唯一曾透露他與「神妖天狗」相遇經過的朋友。故事便由老僧人來回切換僧人與說書人之間，說起他從宗房口中得知故事：

宗房的故事提到，自己和以桂初陽為首的攘夷志士結盟合作，策劃推翻軍府。然而面對日益強大的「新玄組」勢力，桂初陽卻決定解散組織，以保眾人安全。就在此時，宗房獲得了「新玄組」訓練忍者的秘密基地，獨身闖入。隨著僧人一點一點聽著宗房的故事，越發現宗房其實說的故事並非真實。其實宗房有可能從來沒有看見「神妖天狗」，而是因為對死去的妹妹的愧疚而產生的想像。僧人匆忙下山，尋找桂初陽前往相救獨身犯險的宗房。

另一方面，仗持自己有神妖相助的宗房，仍寡不敵眾，最終在生命垂危之際，說出了深藏內心的復仇真相。而桂初陽被視死如歸的志士們說服，決心迎向這最後一役。正當志士們即將全員覆沒，「神妖天狗」卻彷彿從天而降……。

三、奇巧《鞍》劇中大眾元素的運用分析

（一）選材

1. 從「胡撇仔」出發

「胡撇仔」是歌仔戲除傳統戲曲路線之外的另一種表演風格。現在在外台歌仔戲、甚至劇場的演出中，都能看到「胡撇仔戲」的演出：演員的裝扮除了改良式的傳統戲服、日本和服、閃亮亮的秀服、西裝、小禮服、西部牛仔裝等，都有可能。演唱的則除了傳統歌仔戲曲調，也包括國、臺、日語流行歌，武打場面可能出現武士刀與手槍，演出的劇情則是奇俠、親情、愛情、倫理悲喜劇。

依據謝筱玫的研究，「胡撇仔」由日語（オペラ）羅馬字「opera」的讀音而來，萌芽於日治時期後期，當時日本殖民政府因中日戰爭爆發後，在台推行「皇民化運動」及「禁鼓樂」政策，為生計所迫，傳統戲班權宜改演現代或日本故事，在演出中改穿和服、演唱流行歌曲、使用武士刀、以西方樂器取代傳統弦吹鑼鼓等等，使得在劇情背景、音樂、服裝、化妝等外在形式上雜採外來風格的特殊表演形式出現。²戰後的臺灣脫離日本殖民統治，但此種被稱為「胡撇仔」——雜揉傳統與現代、外來與本土文化，混血拼貼的演出型態——則被保留在歌仔戲的舞台上。邱坤良將「胡撇仔」的表演風格描述為「集合了中外表演特質、吸收新劇、歌舞劇、西樂、映画養分，形成跨越戲曲規範的表演網路」。³陳幼馨認為「胡撇仔」反映出台灣豐沛的庶民活力、源源不絕的創意想像，以「通俗」作為一種立場，具體展現台灣多元交融的特質。⁴

由於「胡撇仔」通俗、自由、混融的特質，恰與奇巧劇團所追求的一種跨越劇種和語言界線、多元手法並存揉合的理念相應。而「胡撇仔」多採虛構的時空，甚至多種時空並置，⁵也為創作者提供無限想像的創作空間。筆者認為：

胡撇仔的精神讓歌仔戲有無限可能，也代表著歌仔戲在面對環境的挑戰時，勇於探索新可能的頑強生命力。它可以跟任何風格混搭，「源源不絕地」變化各種可能的面貌。⁶

因此在「奇巧胡撇仔」的第一號作品《ROSEMAN 玫瑰俠》，取材自歌仔戲經典胡撇仔劇目《大盜玫瑰賊》進行改編，以現代時空重新解構，添加新世代的思維，探討社會對英雄的期盼與幻想。並融入日本「寶塚劇團」的風格：

² 參見謝筱玫：〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》第31卷第1期（2002年6月），頁157 - 174。

³ 邱坤良：〈「內台戲」的劇本創作與演出——以拱樂社為例〉，收錄於邱坤良：《漂浪舞台：台灣大眾劇場年代》（台北：遠流，2008年），頁120。

⁴ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》（台北：稻香，2010年），頁310。

⁵ 參見司黛蕊：〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉，收錄於《戲劇研究》第4期（2009年7月），頁50。

⁶ 奇巧劇團：《ROSEMAN 玫瑰俠》節目單。

取寶塚的味道和形式，揉合歌仔戲曲調，試圖找尋更貼近台灣現代的風味。也運用寶塚的某部分質感，將外台胡撇仔歌仔戲往更貼近現代年輕人的美感經驗邁進。甚至希望能藉此，創造出比時下偶像劇再更帶著點舞台夢幻感的形象。⁷

而《鞍馬天狗》作為奇巧胡撇仔劇場第二部作品，持續將向「胡撇仔戲」劇目汲取靈感，並嘗試融合運用更多的大眾元素。在編創奇巧《鞍》劇時，最初是由歌仔戲胡撇仔劇目經常出現帶有「天狗」的劇名引發興趣，例如《義賊馬天狗》、《鞍馬天狗》、《金銀天狗》、《銀面小天狗》等，事實上細究這些劇目情節，與日本傳說中的妖怪「天狗」並無甚關係，而多指劇中會出現以「蒙面」（歌仔戲業界稱「覆面」（台語））造型出現、行俠仗義、具有雙重身分的主要角色。此類主角有蒙面造型、雙重身分的胡撇仔劇目相當多，還包括《龍俠黑頭巾》、《玫瑰賊》等等，至今仍上演不輟，為歌仔戲觀眾所熟知。有趣的是，在劇末主角身分揭露的劇情高潮、或與反派進行對決大戰時，舞台上的演員經常全數換上日本和服造型，手持武士刀，打日本「劍術」，彷彿一種不成文的傳統，而演員的日本造型與打日本劍術的精彩，也為觀眾所津津樂道，成為胡撇仔戲演出中特殊的景緻。

追溯胡撇仔戲發展的歷史，此種「天狗」、「蒙面」、「行俠仗義」、「日本劍術」的連結，可說深受皇民化運動時期由日本「時代劇」映画《鞍馬天狗》所改編的同名歌仔戲所影響。

2. 大佛次郎《鞍馬天狗》：從「時代小說」、「時代劇」到「胡撇仔戲」

1930年代風行台灣的日本「時代劇」映画《鞍馬天狗》，改編自日本作家大佛次郎（1987-1973）的小說作品。大佛次郎於1924年發表成名作《鞍馬天狗》第一部，以「幕末」時期（德川幕府統治時代末年）為背景，描述在鞍馬山修行、武藝高強的浪人小野宗房，化名「鞍馬天狗」，蒙面行俠仗義，得罪了當地富豪和腐敗的「德川幕府」與其部下「新選組」，由此展開「鞍馬天狗」與「新選組」間的一系列爭鬥。此後《鞍馬天狗》系列小說前後連載達30餘年，並被改編成各種演劇與影視作品。

大佛次郎《鞍馬天狗》是日本「時代小說」的經典之作。「時代小說」在日本文學界被認為是大眾文學的一種，相較於改編真實歷史的「歷史小說」，「時代小說」更側重於以歷史背景創編新故事，主角多為劍客、武將、神出鬼沒的忍者以及普通平民等，性質接近於中國的武俠小說。在大佛次郎筆下，化名「鞍馬天狗」的小野宗房總是與權勢做對，保護弱小的平民百姓，並且永遠帶著堅強、純潔與溫柔的特質與信念，對抗猖狂暴虐的「新

⁷ 奇巧劇團：《ROSEMAN 玫瑰俠》節目單。

選組」。「鞍馬天狗」成為正義之士的化身，深植人心。該小說不僅橫掃文壇，更以「時代劇」影視之姿風靡日本。

依據陳幼馨的研究，被改編為時代劇映画的《鞍馬天狗》系列於 1930 年代在台灣上映，包括《鞍馬天狗 江戶日記》、《鞍馬天狗 宗十郎頭巾》、《鞍馬天狗 角兵衛獅子の卷》等，由嵐寛壽郎擔綱演出主角小野宗房（即「鞍馬天狗」），當他隱匿身分微行時所配戴的「宗十郎頭巾」——以深色布巾遮掩頭部、兩頰及下顎，僅露出眉眼鼻的「覆面」造型，成為此後「時代劇」中經常出現的正義之士的造型。⁸

由於「時代劇」強調善惡二元對立、有著刀劍戰術等激烈格鬥場面，強化「劍與情」主題等通俗特色，深受老幼觀眾歡迎。⁹中日戰爭爆發後，日本殖民政府在台推行「皇民化運動」、「禁鼓樂」政策，禁止傳統戲曲演出，歌仔戲班為了生計被迫因應政策，以「改良戲」、「皇民化劇」為號召，演出時穿現代服或和服，劇情是現代題材，演唱用當時的流行歌曲。¹⁰由於歌仔戲通俗、大眾取向的特性，使得當時大量在台灣上映、同樣具有通俗特性的日本「時代劇」映画，成為戲班新編劇目時的重要參考對象。熱映映画《鞍馬天狗》就在這樣的歷史背景下，被改編成為當時的「皇民化劇」之一，歌仔戲、布袋戲皆曾挪用、甚至搬演同名劇目。

到了戰後，《鞍馬天狗》及相關的衍生劇目仍持續在內台歌仔戲、外台歌仔戲的舞台上演。依據陳幼馨訪談歌仔戲資深藝人鄭金鳳所描述歌仔戲《鞍馬天狗》的演出：

鞍馬天狗是一「劫富濟貧、搶十拿三」的忠義賊，平時打扮像一文弱書生，要行搶時就換上日本式的黑衣裙裝、戴黑面具、唱流行歌；演到追捕鞍馬天狗時，其他官兵也都穿上日式和服、頭綁布條、髮垂日式髮束，妝扮服飾與映画如出一轍。¹¹

此種主角平時書生打扮，劫富濟貧時就換上日式服飾、蒙面並唱流行歌，尾場安排尤其重視劍術打鬥場面和武士刀的使用，也成為「胡撇仔」戲的表演傳統之一。

由於《鞍馬天狗》故事內容通俗，並且在歌仔戲「胡撇仔戲」的發展佔有一席之地，其演變可說反映了臺灣大眾娛樂審美演變、庶民記憶的一段歷史，因此選定了《鞍馬天狗》作為奇巧胡撇仔的第二號作品的創作題材。

3. ACG（動漫遊）中「新選組」的新形象

⁸ 參見陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》，頁 80-81。

⁹ 參見陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》，頁 82-84。

¹⁰ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：空大，2003 年），頁 159。

¹¹ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》，頁 119。

《鞍馬天狗》原著小說中描述幕末時期，攘夷志士（倒幕派）與德川幕府、「新選組」（親幕派）之間的爭鬥。「新選組」（亦稱「新撰組」）是當時幕府所收編的一批浪人武士所組成的武裝組織，著名人物包括局長近藤勇、副長土方歲三，以及沖田總司、齋藤一等人，負責維護京都治安與將軍安全，亦執行暗殺任務。但隨著幕府的凋零、新式鎗銃取代了武士刀而崛起，企圖持守到底的「新選組」最後在箱館（今函館）一役覆沒。

由於「新選組」與尊王攘夷立場敵對，所以自「大政奉還」後的明治時期以降，對「新選組」並無好感，關於幕末的文學作品通常將其描繪成反派人物。

但二次大戰後，情況則有所改變，隨著時代推演，「新選組」所代表的武士浪漫精神及悲劇情懷，成為許多日本小說、演劇創作者的靈感來源。尤其在「動漫遊」—Anime（日本動畫）、Comics（漫畫）、Games（遊戲）—所謂「ACG」作品（亦即日本所稱的「二次元」作品）中，「新選組」往往充滿了戰鬥、熱血和濃濃的日式情懷，成為令人聯想到「帥哥！制服！悲情！」的魅力男子團體。

在ACG作品中，「新選組」多以美化的方式來展現，出現許多經典之作。例如以幕末歷史為題材的熱血搞笑漫畫《銀魂》，故事就是圍繞著「真選組」（取材自「新選組」）眾人所展開，而在紅極一時的漫畫名作《神劍闖江湖》（又名《浪客劍心》）、《新撰組異聞錄》中，「新選組」亦擔任要角；除了漫畫原著之外，這些作品更改編為動畫，甚至映画、劇場作品，深受喜愛。《薄櫻鬼：新選組奇譚》是一款戀愛冒險遊戲，之後陸續改編成動畫、舞台劇、音樂劇、映画等各種形式。《幕末搖滾》則是由節奏手遊改編為動漫。由於ACG作品經常互相改編，且除了最初的A、C、G這三類最為人熟悉的形式之外，還包括輕小說、廣播劇、動畫遊戲音樂、寫真、舞台劇、Cosplay、真人劇以及手辦（公仔）、海報等周邊產品等多種載體形式，已形成龐大的當代產業。透過這些作品的影響力，「幕末」背景及「新選組」，已成為大眾熟知的情節背景與人物原型，在宣傳面容易帶來優勢，尤其對於年輕世代、大學生族群，特別容易吸引關注，也得以讓部分觀眾更容易進入劇情。ACG作品所形塑出「新選組」美型男子團體形象、搭配挺拔俊帥的西式軍服扮相，相當符合歌仔戲坤生文化的審美需求。對筆者而言，這也成為選擇《鞍馬天狗》為題材進行創作的吸引力之一。

（二）劇情

在本劇大綱創作以及與演劇顧問的討論過程中，確定了「奇巧胡撇仔」無意「再現」大佛次郎原著或皇民化時期或內外台時期的《鞍馬天狗》，但《鞍馬天狗》作為「胡撇仔戲」與「時代小說 / 時代劇」所共同具有面向大眾的通俗性，以及所蘊含的台灣大眾記憶，

則是筆者所意圖的。因此在改編時所採取的策略，是以「胡撇仔」的精神，對其進行挪用、拆解、消化，並加入新的元素，說一個新的故事。

在劇情方面，奇巧《鞍》劇改編的重點在於保留部分《鞍馬天狗》原著小說人物設定作為原型，但脫離原著的歷史時空，將衝突改為虛構的兩個政權（玉沙國與「軍府」），隱喻著臺灣曾經發生，人類歷史上也隨處可見的文化侵略。並加入強化「天狗」傳說中的元素，使全劇呈現魔幻寫實的手法。奇巧《鞍》劇中的背景、人物設定與原型對照，請參見下表：

分類	奇巧劇團《鞍馬天狗》	原型
陣營	玉沙國（虛構）反抗志士	倒幕攘夷志士
政權	軍府	幕府
組織	新玄組	新選組
人物 （玉沙國）	宗房	小野宗房
	桂初陽	桂小五郎
人物 （軍府）	局長 近藤鈞	新選組 近藤勇
	副長 土方三郎	新選組 土方歲三
	宮崎丞	新選組 山崎烝
人物	神妖天狗	（來自天狗傳說）

1. 「天狗」傳說的化用

「天狗」（てんぐ）乃是日本民間傳說中流傳甚廣的妖怪，其形象特徵相當鮮明，早期具有「鳥首人身」的造型，而後以江戶時代流行且定型的「紅臉長鼻」形象最為人所知。

「天狗」身材高大，背生雙翼，手持團扇、羽扇或寶槌，腰際則懸掛武士刀，穿著高腳木屐，具有令人難以想像的怪力和神通，通常居住深山之中，也被認為是保護山岳和森林的

神明。傳說祂會拐走迷失於森林裡的人，因此在日本古時稱小孩突然失蹤的事件叫做「神隱」（神隠し），亦即「被神怪藏起來」之意。

「天狗」與日本山岳信仰有關，而當佛教在日本流行後，「天狗」也與佛教中阻礙僧人修行的妖怪概念結合，後來還發展出僧侶與「天狗」大戰的故事，而衍生出天狗「傲慢、鼻高」的形象，亦出現無法放棄執著妄念的僧人死後化成「天狗」的說法。而著名的「鞍馬天狗」（くらまてんぐ）是住在鞍馬山的大天狗，別名「鞍馬山僧正坊」，據說是大天狗中法力最強大的一位，日本眾天狗皆以「鞍馬天狗」為首領，傳說中祂曾在著名日本武將源義經幼時傳授其劍術，助其復仇，傳統能劇《鞍馬天狗》即以此傳說為主題。

在奇巧《鞍》劇中，化用了上述與「天狗」相關的民間傳說。全劇拉開序幕的，是由女童聲音吟唱的天狗童謠：「山青青，路迢迢，山林之中有天狗，鼻高高，面笑笑，不知是神還是妖……」，呈現出謎樣的氛圍。筆者並在劇中新增了取自「天狗」傳說的兩個關鍵角色：鞍馬山的「神妖天狗」及「僧人」，而主角宗房除了以「鞍馬天狗」為名號對抗軍府組織的角色設定之外，亦新增了一個設定——一個被「神妖天狗」耍弄的「迷路的人」，運用天狗會誘拐迷路者的神隱傳說，埋下宗房真正身世的伏筆。

在序曲結束後，全劇正式情節透過僧人的敘述，如此展開：

僧 人：故事從一個老僧人，遇到一個叫「宗房」的男子說起，第一次僧人遇到那個傢伙的時候，他告訴僧人，是「神妖天狗」害他迷路至此……。（停頓，看向無名墓）老僧人獨守在這孤蘆寺，除了誦經之外，就是到山間跟這無名墓中之人說話。

（中略）

僧 人：神妖天狗……，這傳說中的妖物，竟然真的有人能看見…

新玄組：（幕後叫喊）別讓他跑了！追！

△ 宗房蒙面上，顯然是某個刺殺任務失敗，被追兵追趕至此。

（中略）

僧 人：眼看就要遭受新玄組千刀萬剮的絕望之際，宗房看見了神妖天狗。¹²

由現代劇場演員韋以丞所飾演的「僧人」一角，透過表演方式與聲音口白的變化，在「說書人」與「僧人」兩者之間進行切換，對觀眾講述這個「由僧人所轉述『從宗房口中聽來的他遇到神妖天狗』的故事」。而劇末觀眾還會得知，宗房所聽聞的天狗傳說，乃是出自

¹² 劉建欄：《鞍馬天狗》劇本（未出版）。

愛說故事的、早夭的妹妹之口。於是奇巧《鞍》劇呈現出「編劇—說書人—僧人—宗房—妹妹」的多層敘事結構，一層層的故事，一個又一個說故事的人，形成了故事無從真正結束的迴圈結構，亦模糊了虛實之間的界線。

當劇中「神妖天狗」（劉建華飾演）現身，演員以吊鋼絲的方式凌空飛起，頭戴紅臉高鼻面具，手持羽扇，身穿僧服，搭配巨大的黑色翅膀投影，在眾舞者飾演的小妖簇擁下，宛若傳說中的大天狗降臨。「神妖天狗」武功高強、個性高傲古怪的角色設定，也揉合了日本天狗傳說的形象，增添了角色魅力。



（圖 1：神妖天狗出場形象。奇巧劇團提供。）



(圖 2：奇巧《鞍》劇中新增了取材自日本天狗傳說的兩個關鍵角色，神妖天狗與僧人。奇巧劇團提供。)

透過化用日本關於「天狗」的傳說，與角色設定揉合，奇巧《鞍》劇增添了全劇的「迷 / 謎」的氛圍，一方面吸引觀眾的興趣，同時也模糊虛實之間的界線，有助於完成本劇「說故事」的迴圈結構。

2. 通俗情節元素的運用

除了「天狗」傳說的化用，劇情改編的重點還包括將原著中日本歷史上「親幕派」與「倒幕派」的衝突，改為虛構的兩個政權：「軍府」與被滅的「玉沙國」，跳脫了歷史時空，卻也遙遙呼應臺灣在殖民時期的處境。由宗房口中所唱出抵抗軍府統治的理由，似乎也深藏在台灣民眾的記憶之中：

高壓無情軍府統治，強逼玉沙國拋捨文字，
改換服飾改換名姓，玉沙百姓暗夜悲啼。¹³

同時在劇中加入「胡撇仔」熟悉的通俗情節元素：親情、國族、復仇、愛情。包括攘夷志士桂初陽、雪娘等人希望推翻軍府的渴求，以及兩人之間無法說出口的曖昧情愫；而「鞍

¹³ 劉建輞：《鞍馬天狗》劇本。

馬天狗」宗房長久以來與軍府為敵，內心埋藏著難以觸碰的傷痛：為抵抗軍府政權，父母慘死，相依為命的妹妹，又為了救自己而葬身大火之中。這難以面對的過往與愧疚，成為復仇的動力，亦是全劇之中所有難辨真假的「故事」所包裹的核心。

宗 房：當年我的爹親在朝為官，兵敗被軍府追殺，在他臨死之前，跟我說的最後一句話，就是要我帶我的小妹逃跑……

【唱】（歌仔戲）

軍府掃蕩至親離散，兄妹逃亡鞍馬山，
孤蘆寺中來避難，躲在禪房身保全。

小女孩：【畫外音】阿兄，這裡好無聊！我要出去啦～

宗 房：乖，要像阿兄一樣乖乖躲在這裡。

小女孩：【畫外音】我不要～我肚子好餓！

宗 房：【唱】（歌仔戲）

暗夜追殺命懸一夕，稚幼小妹全不知，
不知爹娘何處去，坐立不安難忍饑饉。

【白】你不是最愛說故事了嗎？你小小聲說故事給阿兄聽，故事講完，阿兄就帶你回家，好不？

小女孩：【畫外音】好啊～我講我最喜歡的天狗的故事給阿兄聽！

【唱】山青青，路迢迢，山林之中有天狗，鼻高高，面笑笑，不知是神還是妖，

宗 房：【合唱】走丟的人你別哭，是天狗將你來帶走，
走丟的人在雲霄，是天狗將他來帶走。¹⁴

當劇末宗房奄奄一息，揭露父親原本在朝為官，為抵抗敵國戰敗身亡，這是「胡撇仔」戲中常見的「上一代」情節，也往往因「上一代」的悲劇，導致孩子們骨肉離散，而展開尋親、復仇的情節。當宗房最後與妹妹相處的片段回憶時，女童音所吟唱的「天狗童謠」再次響起，劇中「天狗」的傳說與力量源自於親情的不可得與虧欠，也成為令人感動難忘的一幕。

（三）映画風格的影像運用

¹⁴ 劉建欄：《鞍馬天狗》劇本。

奇巧《鞍》劇整場表演分為「序」、「第一章：天狗參上」、「第二章：迷」、「胡撇仔歌舞秀」、「謝幕秀」五個區塊。在保有戲曲「有聲皆歌、無動不舞」的美學前提下，表演形式除了歌仔戲及豫劇原有的戲曲唱唸作打之外，也結合了演員舞蹈、武打動作、多媒體影像投影技術、動畫映画手法等。

「序」的部分以天狗童謠開啟後，以全景投影類映画式的開場，敘述軍府攻佔玉沙國的經過：

△ 投影：水墨染血，人影廝殺，搭配文字。

字幕一：玉沙國建國第 543 年，軍府來犯。首都淪陷，血戰數月，死傷無數，君王投降。

從此，軍府政權統治玉沙國。

字幕二：為了剷除玉沙國剩餘勢力，軍府設置秘密組織——新玄組。以各種手段維護軍府政權，剿平叛亂，剷除以桂初陽為首的革命志士。¹⁵

接下來樂風轉變為打鬥音樂，當主演逐一出場武打後定點亮相，投影布幕打上該位角色及演出者，同樣採借了映画與動漫手法，令戲曲觀眾感到十分新奇。



（圖 3：「序」採用映画風格讓演員出場亮相。2019 年奇巧劇團《鞍馬天狗》演出錄影截圖。奇巧劇團提供。）

¹⁵ 劉建欄：《鞍馬天狗》劇本。

在劇中，當宗房因為遭遇大火，而被觸動內心埋藏許久的傷痛。導演安排了投影影像搭配演員唱作，同時呈現。在天幕原本作為場景氛圍的月亮影像，隨著劇中角色回想起過去時，場景指示的功能，轉為協助勾勒角色心境的展現。



(圖 4：投影影像勾勒角色心境。2019 年奇巧劇團《鞍馬天狗》演出錄影截圖。奇巧劇團提供。)

這樣的影像搭配運用於劇中許多地方。例如主角宗房在解開機關圖盒子上所藏之暗號時，由於其暗號是以文字排列方式與閱讀方式的交錯而構成，透過演員與影像共同演出，發揮了協助觀眾理解劇情的功用。



(圖 5：演員與影像共同演出。2019 年奇巧劇團《鞍馬天狗》演出錄影截圖。奇巧劇團提供。)

上述這些映画風格的影像運用，如畫面上字卡、回憶影像的插入等，均採借影視作品的視覺邏輯，跳脫傳統戲曲的舞台展現手法，亦受到觀眾的喜愛。

(四) 音樂與歌舞

1. 在光譜中移動的多種音樂風格

奇巧劇團的作品多數以劇種與音樂的多元混融為特色，從 2010 年的《金蘭情 X 誰是老大》開始，後續作品包括《波麗士灰闖記》、《我可能不會度化你》、《ROSEMAN 玫瑰俠》等劇，均嘗試在劇中融合豫劇、歌仔戲，以及現代觀眾所喜愛的流行音樂、搖滾、甚至 Bossa Nova 等不同曲風。而這樣的風格也反映了作為編導的筆者自小耳濡目染的戲曲音樂、及深受流行音樂影響的生命經驗。

奇巧《鞍》劇因情節、人物較為龐大複雜，因此在編制上共有三位音樂設計，包括王海玲老師進行豫劇編腔，何玉光老師負責歌仔戲音樂及新編曲調，李常磊老師則負責流行及搖滾曲風的設計及錄音工程。樂團部分除了歌仔戲常見的胡琴、揚琴、鍵盤、傳統司鼓之外，並加入電吉他、電貝斯、擊樂、爵士鼓，另因《鞍馬天狗》故事本身的日本元素，亦邀請日本傳統樂器尺八、三味線的演奏者加入編制，¹⁶ 使得奇巧《鞍》劇得以在音樂的

¹⁶ 奇巧《鞍》劇樂師群編制：何玉光（音樂設計(傳統)/ 鍵盤）、李常磊（音樂設計(現代)/ 電吉他）、黃建

運用上，融合運用包括歌仔戲（傳統 / 胡撇仔 / 和風）、豫劇、搖滾音樂、現代音樂、電子音樂等多樣風格。

在音樂的配置上，導演依據劇情邏輯，設定不同立場的人物類組，擁有不同的音樂風格屬性。並且隨著情節設定、人物身分或心境狀態，此種音樂風格屬性會在光譜中移動，色彩的濃淡取決於演唱角色所處的狀態。

例如玉沙國的反抗軍包括宗房、桂初陽、雪子等人，當在私下場合時，音樂風格與作表方式均刻意採用傳統歌仔戲的表演風格，曲調和配器也偏向傳統，包括《七字調》、《都馬調》、《藏調》、《怒罵》、《台灣調》等；而當出現在公開場合，或提及軍府組織時，因其劇情設定，音樂會加入「和風色彩」，例如和風《代七字》、和風《四空反》，顯示在軍府統治下，玉沙國遺民必須隱藏原有的文化與認同。

流行音樂風格則主要用於「新玄組」人物，劇中角色宮崎丞（林書函飾演）演唱的「新玄組之歌」，青春熱血，令人聯想到動畫《灌籃高手》的主題曲：

△ 宮崎丞站在另一區，引吭高歌。

宮崎丞：【唱 - 新玄組之歌】（詼諧可愛的）

啊~~~~哈啊啊啊~~~~

故事攏是阿捏來開始，
武士的靈魂，和一個小弟弟，
武士的氣魄熱血保安定，
武士的光榮揮刀斷是非，
好男兒啊好男兒，
天邊海角，理想跟隨。

（白）榮耀光輝，就在新玄組——¹⁷

而當「新玄組之歌」結束，要應徵進入「新選組」的宗房上場，則演唱歌仔戲曲調《茫茫鳥》，此處同樣採流行曲風演奏，亦即，因應人物所在地點處境不同，宗房演唱之曲調雖是歌仔戲曲調，卻在演奏編排上進行變化，呼應人物表裡之間的掩飾。

銘（傳統司鼓 / 爵士鼓）、周以謙（胡琴）、姜建興（擊樂設計）、高堯（電貝斯）、劉穎蓉（尺八）、廣原武豪（三味線）、呂冠儀（揚琴）、郭珍好（揚琴）。

¹⁷ 劉建欄：《鞍馬天狗》劇本。

「神妖天狗」是全劇唯一演唱豫劇曲調及說國語的角色，凸顯出其「神妖」的非人特色，而當「神妖天狗」展現神威與變化時，則出現「重金屬搖滾」(Heavy metal music)風格，包括電吉他破音效果等，表現出很「殺」的氣勢，例如「神妖天狗」揮舞著武士刀帶著宗房闖入忍者地下迷宮時，即使用重金屬搖滾曲風搭配 RAP 的演唱，許多電玩遊戲的打鬥均是此種曲風，也為大眾所熟悉。

另外在「胡撇仔歌舞秀」的部分，因表演略為脫離劇中邏輯，卻又隱隱呼應劇中角色的心境，例如「新玄組」眾人演出《武魂的飛揚》，「神妖天狗」演出《意之斬》、《The Lost Hope》，宗房演出《說故事的人》等，音樂採現代流行曲風，將搖滾、和風等多樣風格融合，因已脫離劇情邏輯，因此也和主要劇情中的音樂呈現形式有所不同，能更自由地展現音樂風貌。

最後的「謝幕大組曲」音樂風格再度轉變，不單只是爵士鼓加電吉他的胡撇仔風格，而是取各個角色的主題音樂，重新編寫為組曲形式，並以「電子舞曲」(Electronic Dance Music, 簡稱 EDM) 中的「House」曲風重新編曲。「House」曲風其最大的特點就是重複性的律動感貫穿全曲，節奏是每一拍都有一個大鼓聲，外加反拍的腳踏拔(Hi Hat)，也就是我們常說的「咚次咚次」，讓人聽了就想隨之起舞。隨著演員一個接著一個出場謝幕，搭配 House 曲風演出角色主題曲，讓謝幕呈現另一種「high」感，帶搭配台下粉絲們的尖叫聲，掀起一波又一波的高潮，讓全劇表演在歡樂的氣氛中結束。

2. 舞蹈

在奇巧《鞍》劇的舞蹈場面亦邀請現代舞蹈設計。在劇中之歌舞，多以日本舞元素與爵士舞蹈依照角色設定與情節鋪排，群舞段落主要出現在三個區塊：序曲、花月樓宴會時觀賞的日本舞、新玄組之歌。其中，序曲主要是作為影像及主演的襯托功能，花月樓的舞蹈乃是「劇中人」所觀賞的「表演」呈現，故採用較傳統的服飾及舞蹈動作展現。新玄組之歌則是作為表現手法的一種，透過歌舞形式，來表達新玄組的朝氣與活力。

當主要劇情結束後，奇巧《鞍》劇安排了「胡撇仔歌舞秀」，演員們迅速換下劇中服裝，穿上現代風格剪裁的秀服，邀請現代舞蹈設計編排，以演唱、獨舞、群舞的方式展現。在歌舞秀中則大量使用爵士、現代舞的肢體作為舞蹈的編排。包含大部分主演及舞者，除了點綴式地揉合武術與戲曲的架勢之外，所表演的舞蹈動作均以時下流行之現代爵士舞為主。

歌舞秀的安排源自寶塚。寶塚歌舞團曾在 1950-1960 年代，影響如藝霞歌舞團、黑貓歌舞劇團等歌舞團在臺灣的創立及爆紅。這樣的歌舞表現形式，雖從日本而來，但也深植

於民眾的記憶當中。所以筆者在編排《ROSEMAN 玫瑰俠》及《鞍馬天狗》這兩齣戲時，均在正劇演出後，加入一段歌舞秀。

奇巧《鞍》劇的歌舞秀共有七段（包含謝幕組曲演出），從寶塚歌舞秀中學習其架構（如群舞、獨舞、獨唱等不同的組合）組成類型。再因應演出風格、內容不同，將歌舞秀轉化為一種演劇的延伸。讓演員從角色中疏離出來，但仍存在一絲關連性。觀眾的情感則可以游移於粉絲的情感宣洩，並加成於對劇中人的喜愛於演員一身。

（五）美形主演與粉絲文化

由於歌仔戲本有坤生掛帥的特色，女小生在舞台上的中性形象，俊美而乾淨，能夠呈現出女性心中的夢幻男性，許多的坤生演員也擁有大量的「粉絲」。為了吸引更多的觀眾，奇巧《鞍》劇在歌仔戲既有的坤生美學基礎上，再往前推了一把，希望打造「美形主演」的舞台。

日語的「美形」形容美麗的容貌，通常也用來形容如同少女漫畫人物般的俊秀、纖瘦，去性徵化的美男子。在奇巧胡撇仔第一號作品《ROSEMAN 玫瑰俠》中，嘗試了「寶塚」風格的化妝方式，得到不錯的效果及迴響。因此在奇巧《鞍》劇，持續朝這樣的方向進行，淡化歌仔戲較為濃豔繽紛的妝感，而採偏向「寶塚」的容裝風格。服裝的設計跳脫傳統戲曲古裝思維，依據情結合了傳統戲曲服裝及日本和服元素，並加入皮革點綴、現代剪裁，凸顯坤生演員的修長與舉手投足間的俊帥。

例如劇中「新玄組」角色造型，出於歌仔戲舞台「美與帥」的視覺美感考量，不採人物原型「新選組」的和服式制服，而是參考其覆沒之前穿著西式軍裝制服，著高筒皮靴，腰際懸掛武士刀的挺拔造型。¹⁸透過服裝、造型、容妝方面進行整體搭配，希望結合歌仔戲坤生魅力，打造美形舞台，使得舞台上每個角色都呈現「美形」效果。吸引不只是原本歌仔戲的觀眾，也讓首次接觸歌仔戲的觀眾更能接受與喜愛。

¹⁸ 「新選組」副長土方歲三，在歷史上就是著名的美男子，在最終箱館一役之前留下一張經典照片，照片中土方歲三剪去武士的髮髻，脫下和服，穿上一身筆挺的西式大禮服，著高筒皮靴，腰際懸掛武士刀，氣宇軒昂。可參見土方歲三資料館官方網站：<https://www.hijikata-toshizo.jp>（瀏覽日期：2021/11/1）。受此影響，在ACG作品中，「新選組」成員除了日式傳統和服裝扮外，往往也有穿上西式軍裝的造型。



(圖 6：奇巧《鞍》劇「新玄組」土方三郎造型酷卡。奇巧劇團提供。)

此外，歌仔戲與許多戲曲劇種一樣，有著「戲迷」文化的傳統。尤其戲迷對歌仔戲坤生演員的支持與迷戀，與時下年輕人對映画、電視演藝明星、歌手的狂熱不相上下。在時代轉變中，從早年戲迷「貼賞金」、「稱姐妹」、「認乾媽」形式，也逐漸變化，轉為以自製 LED 看板、T 恤團服、應援扇，在網路追蹤互動、在台下熱情尖叫的「粉絲」(Fans)。奇巧《鞍》劇運用了這樣的特性，不僅在制作面邀請歌仔演劇場新生代明星共演，為其量身設戲，並在劇末安排「胡撇仔歌舞秀」、「謝幕秀」。在宣傳面，也規劃了相應的周邊商品及活動，制作多款海報、酷卡，並辦理演後的簽名會，增加大眾的參與感，也讓「粉絲」們達到與收藏、偶像們互動的心理需求。

四、結語

奇巧《鞍》劇中從選材、劇情、音樂、歌舞到視覺呈現，或多或少運用了大眾元素。就舞台呈現而言，這些手法與考量，出自創作者有意識地希望透過這些方式來將傳統戲曲重新包裝，拉近與當代觀眾的距離，而以劇團經營者的角度來看，透過大眾元素的運用可幫助票房、行銷等方面更容易推動。

然而所有採用的形式與手法之選擇，目的仍是要「說故事」。透過上述所說的種種手法的選擇，「呼應著胡撇仔的精神，奇巧的《鞍馬天狗》選用了一種『娛樂』、『熱鬧』

的調性作為外在，包裹一個深深的傷痛，以及，面對強權欺凌的無奈。」¹⁹筆者希望將這個悲傷的故事說得熱鬧、有趣，但又讓觀眾仍能感受到故事本身的情感。以票房、觀眾反應及演後回響來觀察，觀眾對這樣的形式接受度頗高。

值得一提的是，在實際的創作過程中，選擇何種元素、手法，運用在劇中的什麼地方，雖然從企劃選材、劇本書寫、導演場面的設計，均已逐步事先安排。但於創作當下，並非刻意尋求「大眾元素」的融入，其實更多的是一種「感覺」的追求與選擇。而這些「感覺」，部分來自胡撇仔戲原生的脈絡，部分則是編導對流行的觀察以及自身的喜好。亦即，就筆者自身作為創作者而言，在創作當下並未刻意思及「大眾元素之運用」，而是隨著自身的想法跟劇團的制作宗旨前進。在本文中，嘗試從大眾元素運用的面向，對奇巧《鞍》劇進行分析與整理，希望藉此提供一些參考。

¹⁹ 奇巧劇團：《鞍馬天狗》節目書，2019年。

引用書目

- 林鶴宜。2003。《臺灣演劇史》。臺北：空大。
- 邱坤良。2008。《漂浪舞台：台灣大眾劇場年代》。台北：遠流。
- 陳幼馨。2010。《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》。台北：稻香。
- 司黛蕊。2009。〈懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〉。《演劇研究》第4期（2009年7月），頁50。
- 謝筱玫。2002。〈胡撇仔及其歷史源由〉。《中外文學》第31卷第1期（2002年6月），157-174。
- 奇巧劇團。2014。《ROSEMAN 玫瑰俠》節目單。
- 奇巧劇團。2019。《鞍馬天狗》節目書。
- 奇巧劇團。2019。《鞍馬天狗》演出錄影。演出地點：衛武營國家藝術文化中心演劇院。
- 劉建勳。2016。《鞍馬天狗》劇本（未出版）。

電子資源

- 土方歲三資料館官方網站：<https://www.hijikata-toshizo.jp>，瀏覽日期：2021/11/1。
- 奇巧劇團官方網站：<http://chi-chiao.org/>，瀏覽日期：2021年11月1日。

奇巧劇団『鞍馬天狗』の脚本・演出におけるポップカルチャー要素の運用

劉建幘（台湾芸術大學）

【要旨】

『鞍馬天狗』はもともと日本の小説家大佛次郎の小説である。日本統治期の台湾では、改編のうえ皇民劇として上演された。現在でも、歌仔戲の野外公演では「鞍馬天狗」から派生した演目を観ることができる。

奇巧劇団は2004年に発足した。既存の演劇ジャンルに収まりきれない作風を持ち、ポピュラーミュージックやポップカルチャーの要素を導入するとともに、通俗的な娯楽から切り出した要素を取り込んでいる。独自の脚本・演出で伝統的な戯曲との融合を図り、通俗のなかに現代的な思想や感情を濃淡さまざまに織り込む。同劇団の『鞍馬天狗』は2016年に初演され、通俗的なストーリーと美形の俳優陣に「胡撇仔」スタイルという特異な形式を取り、「映画」や「アニメ・漫画」・「流行音楽」・「歌やダンス」といったポップカルチャーの要素を歌仔戲に取り入れることで、原作の時間・空間から脱却した新たな世界観を打ち出した。

筆者は、自身が参画した脚本・演出の経験から、「題材の選択」、「筋書き」、「映画式の映像の運用」・「音楽とダンス」・「美形俳優とファンカルチャー」という5つの角度から、これらの要素が伝統的な戯曲とどのように相違し、どのように融合し、独自のスタイルを生み出すに至ったのかについて検討する。筆者は、本論が今後クリエイターや研究者に示唆を与えるものとなることを期待している。

キーワード：鞍馬天狗、奇巧劇団、歌仔戲、胡撇仔、大衆演劇

一、前言

奇巧劇団の『鞍馬天狗』は衛武宮国家芸術文化センターの委託により制作され、2016年「衛武宮芸術祭」で初演された。「奇巧胡撇仔劇場」シリーズの第二作に当たる。本劇は歌仔戯「胡撇仔」に立脚し、日本の小説家大佛次郎の同名小説を改編の上、オリジナルの演劇作品として作り上げたものである。2016年の初演では大きな反響を呼び、さらなる三年の準備・ブラッシュアップを経ての2019年台北・高雄での再演ではチケットはいずれも完売した。2021年、台中国家歌劇院の要請を受けての再演はコロナ禍の影響を受けオンライン上演となったが、48時間内に再生数は一万に達した。上演の成果や評論を見るに、奇巧胡撇仔『鞍馬天狗』の反響はすこぶる好評で、かつ「より多くの若者に劇場に足を運んで、多角的なパフォーマンスアーツを味わってもらいたい」という当初の目的を達成したといえる。

奇巧劇団設立時に、「戯曲伝統の革新、多様な社会の反映、時代との対話の継続」に注力し、より多くの若者を劇場に導き、戯曲文化がこの台湾に根を下ろし、時代とともに広まり、世界に向けて発信することを望んだ¹。このような運営方針のもとで、奇巧劇団が長年世に出してきた作品では大衆に目を向けることをベースとして、現代的な新しい観点と流行のポップカルチャー要素を融合させることで、観客との間に交流と共鳴を生み出し、さらには伝統戯曲に親しみをもってもらおうことを目指している。

本稿で検討する奇巧劇団『鞍馬天狗』は歌仔戯「胡撇仔」に立脚し、現代のポップカルチャー要素と結合させた作品である。本稿で、筆者は自身の脚本・演出への参画経験を通して、「題材の選択」・「筋書き」・「映画式の映像の運用」・「音楽とダンス」・「美形俳優とファンカルチャー」という5つの角度から、本劇におけるポップカルチャー要素の活用について論じてみたい。

二、奇巧劇団と奇巧胡撇仔『鞍馬天狗』の紹介

(一) 奇巧劇団

奇巧劇団は2004年に高雄で設立された。劇団の中心メンバーは台湾豫劇の俳優である王海玲及びその娘の劉建華と劉建嶠（筆者）である。戯曲芸術の台湾における苦境を案じ、創立以来「伝統」と「創造」との継続的な対話に努め、戯曲の様々な可能性を探求しながら、時代の変化とともに進んできた。作品を通して、多様な社会のあり

¹ 奇巧劇団公式サイト（<http://chi-chiao.org>、2021年11月1日閲覧）参照。

方を映し出し、時代との対話を続けている。戯曲への愛情を持ちその素晴らしさを広く伝えることで、現代の観客が戯曲を受け入れ、親しみを抱き、理解し、さらには戯曲を愛してくれるように導きたいと考えている。

筆者が奇巧劇団の中心的な脚本家兼演出家であることから、劇団のこれまでの創作方向にもまた、筆者の経歴や学んできたことの影響が及んでいる。幼い頃から豫劇に親しみ、また歌仔戲やポピュラーミュージックを深く愛し、大学卒業後には現代的な劇場で脚本・演出・演技のトレーニングと洗礼を受けてきた。かくして筆者はこれらの養分を得た上で、戯曲創作に従事するようになったのである。このような経験は創作に反映され、奇巧劇団の作品に劇種やジャンルを超えるという特色を持たせている。

奇巧劇団演目（2005-2021年）

種類	初演年	作品タイトル
芋仔番薯シリーズ	2005	『眷村子弟過新年』
	2008	『招弟復興打狗趣』
	2009	『半屏山的三種可能』
ロック新戯曲	2011	『金蘭情×誰是老大』
	2013	『波麗士灰關記』
奇巧兒童劇場	2013	『空空戒戒木偶奇遇記』
	2015	『空空戒戒大冒險之船長虎克』
奇巧胡撇仔劇場	2014	『ROSEMAN 玫瑰俠』
	2016	『鞍馬天狗』

	2021	『二郎哮天』
奇巧古典狂想	2017	『蝴蝶効応』
	2021	『劍俠秦少游』
奇巧戲言シリーズ	2014	『我可能不会度化你』
	2018	『未来処方箋』

2005年から始まった創立初期の三連作「芋仔番薯シリーズ」では、劇中で華語と台湾語、豫劇・歌仔戲・黄梅調などの唱腔が入り交じった表現形式を採用している。

「ロック新戯曲」シリーズ（2011年『金蘭情×誰是老大』・2013年『波麗士灰闌記』）においても、引き続き華語・台湾語・豫劇・歌仔戲を融合させるとともにポピュラーミュージックやロックの要素を取り入れ、劇種やジャンルをまたいだ戯曲のあり方を追求した。ここでは、戯曲要素やクロスオーバーした表現手法を活用することで、劇種の壁や言語の制約を打破し、多様性に富む台湾文化を映し出すとともに若年層の観客を引きつけ、戯曲に親んでもらうことを目指した。2014年からは『ROSEMAN 玫瑰俠』（2014）・『鞍馬天狗』（2016）・『二郎哮天』（2021）という「奇巧胡撇仔」シリーズを立て続けに発表した。本シリーズでは歌仔戲の「胡撇仔」精神や、包容力があり自由な上演スタイルと形式を意識した。「胡撇仔」と「奇巧胡撇仔」に関しては、後述の「題材の選択」の項を参照されたい。

（二）奇巧胡撇仔『鞍馬天狗』あらすじ紹介

奇巧劇団『鞍馬天狗』（以下「奇巧『鞍』劇」とする）は「奇巧胡撇仔」シリーズの第二作に当たる。大佛次郎の同名小説に基づくが、原作が幕末日本を舞台とするのに対し、「奇巧『鞍』劇」では架空の時代における虚構の勢力間の争いを舞台に設定する。

あらすじは以下の通りである。玉沙国は軍府の侵攻を受け滅亡し、桂初陽を首領とする生き残った志士達は秘密組織を結成し、軍府に抵抗する。対する軍府は武装組織「新玄組」を組織し、局長の近藤鈞や「鬼の副長」と称せられる土方三郎を頭に抱き、玉沙国の残存勢力の殲滅を図る。

宗房という男が鞍馬山で「神妖天狗」に出会い、その助けを得る。宗房は「鞍馬天狗」を名乗り覆面をして「新玄組」と対峙する。しかし「神妖天狗」の気性ははかりがたく、宗房は彼の機嫌を損ねるや、術により山林に放り出されるのであった。道に迷った彼はしばしば山深い寺に赴いてはひとりの僧侶に会っていた。それが宗房が唯一「神妖天狗」との関係話を話した友であった。僧侶は語り手の役を兼ねており、物語は僧侶が語り手役とスイッチングを繰り返しながら、彼が宗房から聞いたことを話しかたちで語り出される。

宗房の語る物語は、自分が桂初陽をはじめとする攘夷志士たちと手を組んで、軍府の転覆を画策したことに触れる。しかし、日増しに強大になっていく「新玄組」を前に、桂初陽は皆の身を守るために組織を解散することを決める。丁度この時、宗房は「新玄組」が忍者の訓練をする秘密基地の情報を得て、単身潜入する。僧侶が少しずつ宗房の話聞き進めるに従って、だんだんと宗房の語る物語が真実でないことが明らかになっていく。実は宗房は「神妖天狗」にあつたことがなく、「神妖天狗」は死んだ妹への慚愧の念から産み出された想像の存在であった。僧侶は急ぎ山を下り、桂初陽を探しひとり危険を冒した宗房を救いに行く。

一方、我が身への神妖の加護をたのみとする宗房であったが、衆寡敵せず、とうとう生命の危機に陥るに至って、心の奥に深く隠してきた復讐の真相を口にした。桂初陽は死を恐れぬ志士たちに説得され、最後の戦いに向かう決心をする。まさに全滅に瀕した志士たちの前に、天から「神妖天狗」が降りてくる……。

三、「奇巧『鞍』劇」におけるポップカルチャー要素の運用分析

(一) 題材の選択

1. 「胡撇仔」からの出発

歌仔戲には伝統戯曲路線のほかに「胡撇仔」という上演スタイルがある。現在、野外公演のみならず劇場公演においてもその上演を目にすることができる。「胡撇仔」で役者が身につけるのは、伝統的な戯曲の衣装を改良したものから、和服・きらびやかなショー衣装・スーツ・パーティードレス・カウボーイスタイルまで、なんでもありだ。伝統的な歌仔戲の曲調の他、華語・台湾語・日本語のポップスも歌えば、立ち回りの場面では日本刀やピストルが出てくることもあるという次第で、内容も武侠・家族の愛情・恋愛・道徳倫理を題材とした悲喜劇まで多岐にわたる。

謝筱玫の研究によれば、「胡撇仔」という名称は「オペラ」の日本語ローマ字表記である「opera」の発音に由来するという。その誕生は日本統治期後期に遡る。日中戦

争勃発後、台湾総督府は台湾において「皇民化運動」を推し進め、伝統的な音楽・芸能を禁ずる「禁鼓楽」政策を布いたため伝統戯班は生計が圧迫された。彼らは、急場しのぎのために現代劇や日本の物語に改演し、上演時には和服を着、流行歌を歌い、日本刀を使い、伝統楽器を西洋の楽器に入れ替えるなどの対応を取った。かくして物語の背景・音楽・服装・メイクなどの表面的な特徴において、外来のスタイルを雑多に取り入れた特殊な上演形式が出現したのである²。

戦後、台湾は日本の殖民統治から解放されたが、この「胡撇仔」と呼ばれる伝統と現代、外来と土着の文化がごた混ぜとなったコラージュのような上演形態は歌仔戲の舞台上に生き残ったのである。邱坤良は「胡撇仔」の上演スタイルについて「内外のエンターテインメントの特質を取り集め、新劇・歌舞劇・西洋音楽・映画の養分を吸収して、戯曲の規範を越えた表現のネットワークを形成したのだ」と述べる³。また、陳幼馨は「胡撇仔」は台湾庶民の力強い生命力や、絶えることないアイディアやイマジネーションを反映しており、「通俗」をその立場として、台湾の多様性が融合した特質を体現していると評価する⁴。

「胡撇仔」の通俗的な、自由な、混濁的な特質は、まさに奇巧劇団が目指す、劇種や言語の壁を越え、多様な手法を併用・融合させるという理念と呼応している。また「胡撇仔」ではしばしば架空の時間・空間、時には複数の時間・空間を舞台に設定することさえあるが⁵、これもまたクリエイターに想像の自由を与える創作空間を用意するのである。筆者はかつて次のように述べたことがある。

胡撇仔の精神は歌仔戲に無限の可能性を与えるとともに、困難な状況にあるときに勇気を持って新たな可能性の探求に挑む歌仔戲の頑強な生命力をも見せてくれる。胡撇仔はいかなるスタイルとも混り合い、「絶えることなく」様々な姿に変化してみせるのである⁶。

このため「奇巧胡撇仔」の第一作『ROSEMAN 玫瑰侠』では、歌仔戲の古典胡撇仔演目である『大盗玫瑰賊』を改編し、現代に舞台を移して再構築し、新しい時代の考え方を加え、社会の英雄に対する期待と幻想を探求するとともに、さらには「宝塚歌劇団」のスタイルも融合させた。

宝塚のテイストと形式を採用し、歌仔戲の曲調と組み合わせ、より現代の台湾の雰囲気に近い近づけようとしている。また宝塚のある種の質感を利用することで、野外上演の胡

² 謝筱玫、「胡撇仔及其歴史源由」、pp. 157-174 参照。

³ 邱坤良、「『内台戲』的劇本創作與演出—以拱樂社為例」、p. 120 参照。

⁴ 陳幼馨、『臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程』、p. 310 参照。

⁵ 司黛蕊、「懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲」、p. 50 参照

⁶ 奇巧劇団、『ROSEMAN 玫瑰侠』プログラム。

撇仔を現代の若者の美的センスに近づけるのみならず、さらにはこの時代のアイドルドラマ以上のファンタジックなイメージを生み出すことを目指している⁷。

『鞍馬天狗』は奇巧胡撇仔劇場の第二作で、引き続き「胡撇仔戯」の演目からインスピレーションを得るとともに、より多くのポップカルチャー要素の融合・応用を試みている。「奇巧『鞍』劇」を創作した最初のきっかけは、胡撇仔戯の演目でしばしば『義賊馬天狗』・『鞍馬天狗』・『金銀天狗』・『銀面小天狗』など「天狗」を附したタイトルが見られることに興味を引かれたことであった。

実際にこれらの演目の中身を見てみると、日本の伝説上の妖怪である「天狗」とはさほど関係がなく、劇中の「天狗」キャラクターのほとんどは「蒙面」（歌仔戯業界では台湾語で「覆面」という）姿で、義侠心があり、表と裏の二つの顔を持つ主要キャラクターとして描かれる。このようなキャラクターが主役を務める胡撇仔の演目は『龍俠黒頭巾』・『玫瑰賊』等多数にのぼり、今に至るまでずっと上演され続けており観客の認知度も高い。

芝居の最終盤、主役の正体が明かされるクライマックスや悪役との決戦の場面ではしばしば、舞台上の役者全員が和服に着替え、手には日本刀を持ち、日本の「剣術」を振るうというのがあたかも一種の不文律の伝統となっている。この、役者の日本風のスタイルと、日本の剣術の鮮やかさもまた観客の楽しみであり、胡撇仔における特別な見所となっていることは興味深い。

胡撇仔の発展史を探ると、これらの「天狗」・「覆面」・「義侠心」・「日本の剣術」のつながりが、皇民化運動期に、日本の「時代劇」映画『鞍馬天狗』から改編された同名の歌仔戯の影響を大きく受けていることがわかる。

2. 大佛次郎『鞍馬天狗』：「時代小説」・「時代劇」から「胡撇仔戯」へ

1930年代に台湾で流行した日本の「時代劇」映画『鞍馬天狗』は、大佛次郎（1897-1973）の同名小説を改編したものである。大佛は1924年に出世作となる『鞍馬天狗』の第一作を発表した。これは幕末を舞台に、鞍馬山で修行した武芸に秀でた浪人の小野宗房が、仮の名である「鞍馬天狗」を名乗り、覆面にて義を行う物語である^[訳注1]。

彼は金持ちや、腐敗した「江戸幕府」とその配下の「新選組」の恨みを買って、「鞍馬天狗」と「新選組」の間で闘争が繰り広げられることとなる。これより『鞍馬天

⁷ 奇巧劇団、『ROSEMAN 玫瑰俠』プログラム。

狗』シリーズの執筆は40余年に及び、様々な演劇・映画・TVドラマ作品も制作された。

大佛次郎の『鞍馬天狗』は日本の「時代小説」の古典的作品である。「時代小説」は日本文学界において大衆文学の一種とみなされ、実際の歴史にもとづく「歴史小説」と比べて、過去の時代を舞台に新たな物語を作り出すことに重きを置いている。主役は多く剣客・武将・神出鬼没の忍者や普通の庶民等であり、その性質は中国の武俠小説に近い。大佛次郎の筆の下、「鞍馬天狗」を名乗る小野宗房はつねに権力に對峙し、か弱い市井の人々を守り、頑強かつ純粹、温和な特質と信念を持ち、暴虐極まりない「新選組」に立ち向かう。「鞍馬天狗」は正義の化身として深く人心に根付いた。この小説は文壇で人気を博したのみならず、さらに「時代劇」映画として一時代を築いた。

陳幼馨の研究によれば、『鞍馬天狗 江戸日記』、『鞍馬天狗 宗十郎頭巾』、『鞍馬天狗 角兵衛獅子の巻』等、『鞍馬天狗』シリーズの時代劇映画は1930年代に台湾で上映された。主演の嵐寛寿郎が主役の小野宗房（「鞍馬天狗」）を演じたが^[註2]、彼が正体を隠し微行する時の「宗十郎頭巾」一暗色の布で頭部、両頬から下顎までを覆い、眉や眼鼻だけが表に出ている「覆面」スタイルはこれ以降「時代劇」の中でしばしば見られる正義の士の格好となった⁸。

「時代劇」では善悪二項対立や、剣術などの激しい殺陣の場면을強調することで、「剣と情」というテーマなどの通俗的な特徴を強化し、若者から年配まで幅広い観客層から大いに歓迎を受けた⁹。日中戦争勃発後、台湾総督府は台湾で「皇民化運動」や「禁鼓楽」政策を推進し、伝統戯曲の上演を禁止した。生計が圧迫された歌仔戲の戯班はこの政策に対応するために、「改良戯」や「皇民化劇」を謳い文句にし、上演時には現代の服装や和服を身につけ、物語の筋には現代的な題材を用い、当時の流行歌曲を歌うようになった¹⁰。

歌仔戲の通俗的・大衆的志向という特性により、当時大量に台湾で上映され、同様に通俗的な特性を持っていた日本の「時代劇」映画は、戯班が新作を制作するときの重要な参考資料となった。大人気の映画『鞍馬天狗』はこのような歴史的背景のもとで、「皇民化劇」として改編され、歌仔戲や布袋戲もみな『鞍馬天狗』を流用し、ときには同題のまま上演することさえあった。

⁸ 陳幼馨、『臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程』、pp. 80-81 参照。

⁹ 陳幼馨、『臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程』、pp. 82-84 参照。

¹⁰ 林鶴宜、『臺灣戲劇史』、p. 159 参照。

戦後になって、『鞍馬天狗』やその関連する派生演目は依然として屋内公演・屋外公演を問わず、歌仔戯の舞台上で上演されている。歌仔戯のベテラン俳優である鄭金鳳は陳幼馨のインタビューを受けた際、歌仔戯『鞍馬天狗』の上演について次のように語っている。

鞍馬天狗は「金持ちの財を奪い貧者に配り、十を奪うも懐に収めるのは三に留める」という義賊であり、平時はひ弱な書生を装い、事をなすときは日本式の黒衣をまとい、黒の覆面をし、流行歌を歌う。鞍馬天狗の捕り物を演じる時は、その他の官兵もみな和服を着て、頭には鉢巻をして、髻を結うというように、身なりは映画とそっくり同じであった¹¹。

このような普段は書生の姿に扮する主役が、義賊として振る舞うときは日本風の服装に覆面をして流行歌を歌い、最終盤には日本刀を用いる殺陣の場面をとりわけ重要な見せ場として配置するというのもまた「胡撇仔」戯の伝統のひとつとなった。

『鞍馬天狗』の物語の内容は通俗的で、歌仔戯「胡撇仔戯」の発展史を語る上では欠かすことのできない位置を得ており、その演変には台湾の大衆娯楽における嗜好の変化や、庶民の記憶の歴史が反映されている。そのため、『鞍馬天狗』を奇巧胡撇仔の第二作の題材として選択したのである。

3. ACG（アニメ・漫画・ゲーム）における「新選組」の新しいイメージ

『鞍馬天狗』の原作小説では、幕末期の攘夷志士（倒幕派）と江戸幕府・「新選組」（佐幕派）間の闘争を描いている。「新選組」は幕府が募集した浪士たちにより結成された武装組織で、著名な隊員としては局長の近藤勇、副長の土方歳三のほか、沖田総司・斎藤一などがいる。彼らは京都の治安と将軍の安全を守ることを責務とし、暗殺任務も遂行した。しかし幕府の凋落や、銃の日本刀に替わる台頭に伴い、不屈を貫いた「新選組」も箱館の戦いを最後に壊滅した。

尊王攘夷の立場と敵対したために、大政奉還を経た明治期以降、「新選組」に対するイメージは決して良いとはいえず、幕末期を取り上げた文学作品では悪役として描かれるのが常であった。

しかし第二次世界大戦後、状況に変化が生じた。時代の移り変わりに従い、「新選組」に代表される武士のロマンチズムや悲壮感は、多くの小説や演劇原作者のインスピレーションの源となった。とりわけアニメ・漫画・ゲームといったいわゆる

「ACG」作品（日本では「二次元」作品とも称する）では往々にして「新選組」には戦

¹¹ 陳幼馨、『臺灣歌仔戯的異想世界：胡撇仔表演藝術進程』，p. 119。

いや熱血、濃厚な日本らしい情緒がこめられ、「イケメン！制服！悲壮！」といった魅力を連想させる男性集団となった。

ACG 作品では、「新選組」はしばしば美化して描かれ、多くの人気作を生み出してきた。たとえば、幕末の歴史を題材とした熱血コメディ漫画である『銀魂』は、（「新選組」を元ネタにした）「真選組」とその周辺人物によって展開されるし^[訳注 3]、一世を風靡した名作漫画『るろうに剣心』や『新撰組異聞 PEACE MAKER』でも、同じく作中で新選組が重要な役割を担っている^[訳注 4]。これらの作品は原作漫画のほか、アニメや映画・舞台作品にもなり、大いに愛されている。また、恋愛アドベンチャーゲームの『薄桜鬼～新選組奇譚～』は、アニメ・舞台・ミュージカル・映画など様々な形式に改編された^[訳注 5]。『幕末 Rock』はゲームからアニメ化された^[訳注 6]。ACG 作品はしばしば相互に移植されるが、A（アニメ）・C（漫画）・G（ゲーム）というもっともポピュラーな形式の他に、ライトノベル・ラジオドラマ・アニメやゲームのサウンドトラック・ブロマイド・舞台・コスプレ・実写版の他、ガレージキット（フィギュア）やポスターといった周辺商品に至るまでさまざまな形態に及び、巨大な産業となっている。これらの作品の影響を通して、「幕末」ものや「新選組」は時代背景やキャラクター設定がすでにひとびとに浸透しているため、特に、大学生や若者世代の関心を引きやすいなど宣伝の面でアドバンテージがある上、読者・視聴者を簡単に物語に引き込めるといった効果が期待できる。

ACG 作品が創り出す「新選組」の美型男性グループというイメージは、すらっとして格好良い洋式の軍服と組み合わせさせて、歌仔戲の男役文化が求める美的センスにかなっている。筆者にとっては、これも『鞍馬天狗』を創作の題材として選んだ動機のひとつとなっている。

（二）筋書き

本劇の骨子を練りドラマトウルクと話し合う中で、「奇巧胡撇仔」では大佛次郎の原作や、皇民化時期や内外台時期の『鞍馬天狗』の「再現」は目指さないこととしたが、一方で「胡撇仔戲」や「時代小説 / 時代劇」としての『鞍馬天狗』がつねに帯びていた大衆向けの通俗性や、そこに内包される台湾大衆の記憶については、筆者の意識するところである。そこで改編時には「胡撇仔」の精神によってそれらの要素を流用し、解体し、消化して、さらには新しい要素を加えて新しい物語を語るという方策を採った。

ストーリーの面では、「奇巧『鞍』劇」に改編するにあたって、原作『鞍馬天狗』の人物設定を一部原型として残しながら、原作の時代・空間設定を離れて、玉沙国と

「軍府」という虚構の二つの政権の対立に改めることで、台湾でかつて発生し、人類史上においても随所で見られる文化侵略を隠喩することに重点を置いた。さらには「天狗」伝説の要素を強化することで、劇全体にマジックリアリズム的な雰囲気を持たせている。「奇巧『鞍』劇」と原作との舞台設定・人物設定の相違については次の表を参照されたい。

分類	奇巧劇団『鞍馬天狗』	原作
陣営	玉沙国（虚構）反抗志士	倒幕派攘夷志士
政権	軍府	幕府
組織	新玄組	新選組
人物 （玉沙国）	宗房	小野宗房
	桂初陽	桂小五郎
人物 （軍府）	局長 近藤鈞	新選組 近藤勇
	副長 土方三郎	新選組 土方歳三
	宮崎丞	新選組 山崎丞
人物	神妖天狗	（天狗伝説）

1. 「天狗」伝説の利用

「天狗」は日本の民間伝説においてよく知られた妖怪である。その外見的特徴はかなり明確で、早期は鳥の頭に人間の身体という造型であったが、その後江戸時代に赤ら顔に長い鼻という形象が広まり定着した。現在では、この姿を思い浮かべることが多い。「天狗」は大柄な身体に背中には二枚の翼を生やし、手には団扇や羽扇または宝の槌を持ち、腰には刀を下げ、高下駄を履き、人の想像を超える怪力や神通力を振るう。通常は深い山奥に住み、山岳や森林を守る神とみなされることもある。森林で迷った人を拐かすと伝えられるため、日本ではかつて子供が突然失踪する事件のことを神怪に隠されるという意味で「神隠し」と言った。

「天狗」は日本の山岳信仰と関係があるが、仏教が日本で普及した後には仏教における僧侶の修行を妨げる妖怪概念とも結びついた。さらには僧侶と「天狗」が大いに争う物語にも発展し、天狗の「傲慢で鼻が高い」イメージが生じるとともに、妄執を捨てられなかった僧侶は死後に「天狗」となるとの説も生まれた。有名な「鞍馬天狗」（別名「鞍馬山僧正坊」）は鞍馬山に棲む大天狗である。大天狗の中でも法力が最も強大な者の一人に数えられ、日本の天狗たちは皆「鞍馬天狗」を首領とすると言われる。伝説では、著名な武将である源義経に、幼少の際に剣術を伝授しその敵討ちを助けたとされる。能の『鞍馬天狗』はこの伝説を主題としている。

「奇巧『鞍』劇」では、以上のような「天狗」に関連する民間伝説を取り込んだ。作品は、女の子が歌う天狗の童謡で幕を開ける。「青い青いお山に、遠い遠い道、お山の中には天狗がいるの。高い高いお鼻に、にっこり笑顔。神様だかおばけだかわからない……」この歌によって謎かけのような雰囲気醸し出す。

筆者はあわせて「天狗」伝説から鞍馬山の「神妖天狗」と「僧侶」という二つの重要な役柄を加えた。さらに、主役の宗房には「鞍馬天狗」の名で軍府に対抗するという役割に加えて、「神妖天狗」に翻弄される「迷い人」という新たな設定を加え、天狗が迷子をさらうという神隠し伝説を用いて、宗房の本当の素性への伏線を敷いた。

序曲が終わると、物語の経緯が僧侶の口を通して、次のように語られる。

僧侶：物語はある老僧がひとりの「宗房」という男に出会ったことから始まる。初めてその男に会ったとき、彼は老僧にこう言った。「神妖天狗」のせいで道に迷ってここにたどり着いたのだと……。 (間を取って、名もなき墓を見やる) 老僧はひとりこの孤蘆寺を守り、経を上げるほかは、山中に入ってこの無名の墓の中の者に語りかけていたのだ。

(中略)

僧侶：神妖天狗……この伝説中の妖物をはたして本当に見た者がいるとは……。

新玄組：(幕の後ろで叫ぶ) やつを逃がすな！ 追え！

△ 宗房が覆面をして登場。明らかに暗殺任務に失敗し、ここまで追われてきた様子。

(中略)

僧侶：新玄組に八つ裂きにされる危機が迫り絶望に陥ったそのとき、宗房は神妖天狗を目にしたのだった。¹²

¹² 劉建嶺、『鞍馬天狗』脚本（未出版）。

現代演劇の俳優である韋以丞が演じる「僧侶」という役は、演技の仕方や声・台詞の変化を通して、「語り手」と「僧侶」という二つの役柄を切り替えながら、観客に対してこの「僧侶が話す『宗房の口から聞かされた、彼と神妖天狗の出会い』の物語」を語るものである。劇の終わりで観客はまた、宗房が耳にした天狗伝説が、実はお話をするのが好きな、夭折した妹の口から出たものであることを知ることになる。ここにおいて「奇巧『鞍』劇」の「脚本-語り手-僧侶-宗房-妹」という多層的な語りの構造が立ち現れる。その一層一層重なり合う物語やひとりひとりの語り手が、真の結末を迎えることのないループ構造を形成し、虚実の境界を曖昧に溶かしていくのである。

劇中で劉建華演ずる「神妖天狗」が登場する際、役者はワイヤーによる宙づりで飛び上がり、頭には赤ら顔に高い鼻のお面をかぶり、手には羽扇を持ち、袈裟をまとい、投影された巨大な黒い翼の影を背中に背負って、小妖たちの群舞に取り囲まれる中、あたかも伝説の大天狗のごとくに降臨する。「神妖天狗」の、武芸に秀で傲慢で奇矯な性格というキャラクター設定もまた、日本の天狗伝説のイメージを取り込むことで、その魅力を増している点である。



(図1：神妖天狗登場シーン。奇巧劇団提供。)



(図2：「奇巧『鞍』劇」で新たに加えた日本の天狗伝説に由来する二人の重要なキャラクターである神妖天狗 [左] と僧侶 [右]。奇巧劇団提供。)

日本の「天狗」に関する伝説をキャラクター設定に取り込み、「奇巧『鞍』劇」全体に「迷 / 謎」の雰囲気を加えることによって、観客の興味を引くとともに、虚実の境界線を曖昧にし、本劇の「語り」のループ構造を成り立たせる助けとしているのである。

2. 通俗的な物語要素の運用

「天狗」伝説の利用の他にストーリー上の大きな改編としては、原作の佐幕派と倒幕派の対立を「軍府」と、軍府に滅ぼされた「玉沙国」という架空の両政権に改めたことで歴史的な時空から脱却し、さらには台湾の植民地時代の状況に呼応させたことが挙げられる。宗房が歌う軍府に抗う理由は、台湾民衆の記憶の中に深くしまい込まれている思いとも似ている。

高圧無情なる軍府の統治、玉沙国に文字を捨てさせ
服飾を換え姓名を改めさせ、玉沙のひとびとは暗夜に悲啼す¹³

¹³ 劉建嶺、『鞍馬天狗』脚本（未出版）。

同時に「胡撇仔」ではお約束の家族愛や民族・仇討ち・愛情といった通俗的な要素を加えた。攘夷の志士である桂初陽や雪子らが抱える軍府打倒の渴望や、二人の間の口にするのできない曖昧な想い。長い間軍府と戦ってきた「鞍馬天狗」宗房も、軍府に抵抗して父母は惨死し、お互い支えあってきた妹は自分を助けるために大火の中にその身を擲ったという過去を持ち、その触れるのできない痛みを心の中に隠している。この直視しがたい過去と慚愧の想いが宗房の復讐の原動力であり、さらには本作中のあらゆる真偽を分かちがたい「物語」が内包する核心となっている。

宗 房：あの頃、朝廷に仕えていた俺の父親は、戦に敗れ軍府に追われていた。父が死ぬ間際に遺した最後の言葉は、妹を連れて逃げろ、だった……。

【歌】（歌仔戯）

軍府の掃討により家族は離散、兄妹で鞍馬山に逃げ込んだ。

孤蘆寺に難を避け、禅房に隠れて身を守らん。

女の子：【声】お兄ちゃん、ここはつまんないよ！遊びに行きたい～。

宗 房：良い子だから、お兄ちゃんと一緒におとなしくここにしような。

女の子：【声】やだ～お腹すいた！

宗 房：【歌】（歌仔戯）

暗夜に追っ手がかかり我らの命は旦夕にあり、されど稚い妹は何もわからず、父母の行方は知れず、ただただ不安は募り空腹は耐えがたし。

【台詞】お前はお話が好きだろう？ ちっちゃい声でお兄ちゃんに話してくれないか？ お話が終わったらおうちに帰ろう。いいかい？

女の子：【声】いいよ～じゃあ、いちばん好きな天狗のお話をしてあげる！

【歌】青い青いお山に、遠い遠い道、お山の中には天狗がいるの。

高い高いお鼻に、にっこり笑顔。神様だかおばけだかわからない……。

宗 房：【合唱】迷い子よ泣くな、天狗がお前を連れてっっちゃうぞ。

迷い子は高い空、天狗があの子を連れてっっちゃった。¹⁴

劇の終わりで宗房は絶え絶えな息の中、その父親がもともと朝廷の役人であったが敵国との戦いに敗れて死んだことを明かす。これは「胡撇仔」によく見られる、「先代」の悲劇を原因として子供達が離散し、肉親を捜し求め仇討ちをする展開を導くという「先代」のプロットである。最後に宗房が妹とともに過ごした頃を思い出す場面

¹⁴ 劉建嶺、『鞍馬天狗』脚本（未出版）。

では、少女が歌う「天狗童謡」（未出版）が再び流れ、劇中における「天狗」伝説とその力の源である家族の愛情が、もはや失われ、求めても手に入らないという感傷が浮かび上がり、感動的な忘れがたい一幕となる。

（三）映画式の映像の運用

「奇巧『鞍』劇」の全体は「序」・「第一章：天狗参上」・「第二章：迷」・「胡撇仔ショー」・「カーテンコール」の五つのパートからなる。上演形式としては、戯曲の「すべての声は歌であり、すべての動きは踊りである」という美学を前提に、歌仔戲や豫劇がもともと持っている戯曲のうた・台詞・仕草・立ち回り以外にさらに、ダンスやアクション・マルチメディアの映像投影技術・アニメ映画の手法などを融合させている。

「序」のパートは天狗の童謡で始まり、ワイドスクリーン式映画のようなオープニングによって軍府が玉沙国に侵攻する経緯を描写する。

△ 投影：水墨による血痕、殺し合う人影と文字との組み合わせ。

字幕一：玉沙国建国 543 年、軍府の侵略により、首都が陥落した。数ヶ月に及ぶ激戦の末、無数の死傷者を出し、国王は投降した。これより、軍府政権が玉沙国を統治することとなる。

字幕二：玉沙国の残存勢力を一掃するべく軍府は秘密組織——新玄組を結成し、様々な手段で軍府政権を守り、反乱軍を鎮圧し、桂初陽を首領とする革命志士を追討した。¹⁵

続いて戦闘場面の音楽に変わる。主要な役者が一人ずつ登場しては立ち回りを披露した後ポーズを決めると、スクリーンにその役名と役者の名前が投影される。これもまた、映画やアニメの手法を援用したもので、戯曲の観客にはとても新鮮味がある。

¹⁵ 劉建綱、『鞍馬天狗』脚本（未出版）。



(図3：「序」で映画式に役者の登場時にポーズを決める演出を採用した。
2019年奇巧劇団『鞍馬天狗』上演時の録画から。奇巧劇団提供。)

劇中で、宗房は大火に出くわすことで、心の奥底に押し込めた古い痛みが呼び起こされる。演出は役者の歌や演技に映像を組み合わせ、投影する。水平線には場面の雰囲気を表すために月の映像を映しているが、人物の回想シーンでは、場面指示から、人物の心境描写の補助へとその機能を転ずる。



(図4：映像を投影することで人物の心境を描写する。
2019年奇巧劇団『鞍馬天狗』上演時の録画から。奇巧劇団提供。)

このような映像の組み合わせ方は劇中の多くの場面で見られる。例えば、主役の宗房が暗号を解く場面では、その暗号が文字配列とその解読の組み合わせによって構成されているため、役者と映像を組み合わせることで、観客の理解を助ける効果が発揮されている。



(図5：役者と映像による共同演出。
2019年奇巧劇団『鞍馬天狗』上演時の録画から。奇巧劇団提供。)

文字カードの投影や、記憶の映像の挿入といった映画式の映像運用は、いずれも映像作品の視覚的なロジックを借りることで、伝統戯曲の舞台表現手法の枠を飛び出しているが、これもまた観客から好評を博した。

(四) 音楽と歌・ダンス

1. グラデーションの中を変移するさまざまな音楽スタイル

奇巧劇団の作品の多くは、劇種と音楽の多元的な混淆・融合を特色としている。2010年の『金蘭情×誰是老大』から、続く『波麗士灰蘭記』、『我可能不会度化你』、『ROSEMAN 玫瑰侠』などの作品ではいずれも劇中で豫劇・歌仔戲や、現代の観客が愛好するポピュラーミュージックやロックからボサノヴァに至るまで様々な曲風の融合を試みた。このようなスタイルには、脚本・演出を務める筆者が小さい頃から戯曲音楽に親しみ、ポピュラーミュージックの影響を深く受けてきたという人生経験も反映されている。

「奇巧『鞍』劇」はストーリーや登場人物がかなり膨大で複雑であるため、スタッフには豫劇の歌の編成・アレンジを担当する王海玲先生、歌仔戲音楽と新曲の作曲を担当する何玉光先生、ポピュラーミュージック風およびロック風の曲のデザインと録音を担当する李常磊先生という三人の音楽設計担当が入っている。

楽団には歌仔戲でよく見られる胡琴・揚琴・キーボード・伝統的な司鼓の他に、エレキギター・エレキベース・パーカッション・ドラムが加わり、さらに『鞍馬天狗』の物語が持つ日本的要素に合わせて日本の伝統楽器である尺八や三味線の奏者も編制に加わっている¹⁶。これによって「奇巧『鞍』劇」の音楽では、歌仔戲（伝統 / 胡撇仔 / 和風）・豫劇・ロック・現代音楽・電子音楽など様々なジャンルを融合して運用することが可能になっている。

音楽構成において、演出は物語展開の論理に基づいて、異なった立場のキャラクターグループを設定し、様々な音楽スタイルを用意する。さらに場面設定や、キャラクターの身分・心理状態に応じて、音楽スタイルはあたかもカラーチャートのグラデーションの中を移動するかのように変化し、その色彩的濃淡は歌手のキャラクターが置かれた状態によって左右される。

例えば、玉沙国側に立つ抵抗勢力の宗房・桂初陽・雪子らは、ひそかに行動する場面では、音楽のスタイルや演技の仕方はいずれも伝統歌仔戲のそれを踏襲し、楽器の編成の他、曲調も『七字調』・『都馬調』・『蔵調』・『怒罵』・『台湾調』など伝統的なものとしている。一方で、表立って活動している場面や軍府に関わる時は、その展開に合わせて和風の『代七字』や『四空反』という曲調を用いており、音楽に和風の色彩を加えることによって、軍府統治下において玉沙国の遺民はその元来持っていた固有の文化とアイデンティティを隠さなければいけないことを表している。

ポピュラーミュージック風の音楽は主に「新玄組」の人物に使われている。劇中で林書函演ずる宮崎丞が歌う「新玄組の歌」は青春熱血風で、アニメ『スラムダンク』の主題歌を彷彿とさせる。

△ 宮崎丞が別のブロックに立って、高らかに歌う。

宮崎丞：【新玄組の歌】（コミカルにかわいらしく）

あ~~~~はあああ~~~

物語はすべてこのようにして始まる

¹⁶ 「奇巧『鞍』劇」の楽団編成：何玉光（伝統音楽設計） / キーボード）、李常磊（現代音楽設計 / エレキギター）、黄建銘（伝統司鼓 / ドラム）、周以謙（胡琴）、姜建興（パーカッション）、高堯（エレキベース）、劉穎蓉（尺八）、廣原武豪（三味線）、呂冠儀（揚琴）、郭珍好（揚琴）。

武士の魂とひとりの弟
武士の気魄は熱血にして揺らぐことなし
武士の栄光は刀をふるって是非を断ず
好男児かな好男児
天地の果てまで、理想とともに

【台詞】輝かしき名誉は、新玄組にあり——¹⁷

「新玄組の歌」が終わると、新玄組の新兵募集に応じる振りをして潜入を図る宗房が登場し、歌仔戯の曲である『茫茫鳥』を歌うが、ここでは同じくポップス風に演奏している。あくまで歌仔戯の曲を歌いながらも、場所や登場人物の状況の違いに即して演奏をアレンジし、変化を加えることで、宗房が正体を隠していることを表現しているのである。

「神妖天狗」は本劇中で唯一、豫劇の曲を歌い華語を話すキャラクターであるが、そのことが「神妖」の非人間的特徴をはっきりと表している。さらに「神妖天狗」が神威を示し変化を見せる場面では、ヘビーメタルを流し、エレキギターの歪んだ音などによって殺気を表現する。例えば、「神妖天狗」が日本刀を振るいながら宗房を伴い忍者の地下迷宮に侵入する時には、ヘビーメタル風の曲にラップを乗せているが、このような曲調はゲームの戦闘場面でしばしば用いられているため、観客にはお馴染みだろう。

また、「胡撇仔ショー」のパートは、ストーリーからは切れているとはいえ、劇中のキャラクターの心境とはひそかにリンクしているおり、「新玄組」のメンバーによる『武魂の飛揚』や、「神妖天狗」による『意の斬』・『The Lost Hope』、宗房による『物語の語り手』などでは、現代のポップスをベースに、ロックや、和風などさまざまなスタイルを融合させている。ここでは物語上の論理に縛られないために、劇中の音楽とは違うところもあり、より自由なスタイルで展開できている。

最後の「カーテンコール大組曲」では音楽のスタイルが再度変わって、単なるドラムにエレキギターが加わった胡撇仔スタイルにとどまらず、色々なキャラクターのテーマ曲をピックアップしてあらたに組曲形式にするとともに、ハウス系 EDM

(Electronic Dance Music) 風アレンジしている。ハウス系の曲調の最大の特徴は反復的なリズムが曲全体を貫いていることで、一拍ごとにドラムが一打入りさらに裏打ちのハイハットが加わる。よく言うところの「ドン・ツー・ドン・ツー」であり、

¹⁷ 劉建嶺、『鞍馬天狗』脚本（未出版）。

これを聞くと踊りたくなる。一人また一人と登場してのカーテンコールに、ハウス風の各キャラクターのテーマ曲が組み合わさることで、また新たな「ハイ」な感覚が生まれる。さらに舞台下のファン達の黄色い声援とも相まって幾度も幾度も盛り上がりを迎え、公演は歓喜の雰囲気の中で幕を閉じるのである。

2. ダンス

「奇巧『鞍』劇」ではダンス場面でもコンテンポラリーダンスのコリオグラファーを招聘した。劇中のダンスでは、キャラクター設定と物語の筋に合わせて日本舞踊の要素やジャズダンスを多く配置し、群舞は主に序曲・花月楼での宴会の際の日本舞踊・「新玄組の歌」という三つの場面で用いた。その中で、序曲は映像と主演陣を引き立たせる効果を主目的とし、花月楼での舞踊は劇中人物が観賞する踊りとして登場するため、服装・舞踊ともに比較的伝統的な表現とした。「新玄組の歌」では、新玄組の活気を表現するひとつの手段として歌とダンスを用いている。

物語部分が終わった後に、「奇巧『鞍』劇」では「胡撇仔ショー」を用意している。役者たちは素早く劇中の服装から現代風のショー衣装に着替え、コンテンポラリーダンスのコリオグラファーによってデザインされた演出を、歌・ソロダンス・群舞といった方式で表現する。ショーではジャズダンスや現代的なダンスの身体性に基いたダンスを多く用いており、ほとんどの主要俳優やダンサーは、装飾的に武術や戯曲の動きを取り入れている他は、基本的に現在流行しているモダンジャズダンスを中心としている。

歌とダンスからなるショーを公演に組み込んだ構成は宝塚歌劇団に由来する。台湾では1950-1960年代に宝塚歌劇団の影響を受け、芸霞歌舞団や黒猫歌舞団などの歌舞団が創立され人気を博した。このような歌とダンスからなる表現形式は日本から入ってきたものではあるが、深く台湾の人々の記憶に残っている。そのため筆者は『ROSEMAN 玫瑰侠』と『鞍馬天狗』というこの二作を制作するに当たっては、物語の本筋上演後にこのようなショーを入れたのである。

「奇巧『鞍』劇」のショーはカーテンコール組曲も含めて全七段からなり、群舞・ソロダンス・独唱等を組み合わせる宝塚のショーを参考に構成している。さらに公演のスタイルや内容の違いに応じて、ショーを演劇の延長へと転化している。俳優は劇中のキャラクターと遠ざかりながらも、なおひとすじの関連性は保持している。観客からはファンとして思い入れに加えて、劇中キャラクターへの愛情も俳優の一身に注がれるのである。

(五) 美形俳優とファンカルチャー

歌仔戲には元々男役中心という特徴があり、女性演ずる小生（若い男性役）が舞台上で見せる中性的なイメージは美しく清潔で、女性が心の中で抱くファンタジーとしての男性を具現化しているため、男役にはしばしば多くのファンがついている。より多くの観客を引きつけるために、「奇巧『鞍』劇」では歌仔戲がもつ男役の美学の基礎の上に、さらに一歩進めて中心人物を美形揃いにした舞台を作り上げようとした。日本語の「美形」は美しい容貌を形容し、通常は少女漫画の登場人物のような美しく、細身で、男性性を排除した美男子を表す。奇巧胡撇仔の第一作である『ROSEMAN 玫瑰侠』では宝塚風のメイクを試みたところ、素晴らしい効果と反響が得られた。そのため「奇巧『鞍』劇」では引き続きこの方向に進めて、歌仔戲の濃く艶やかなメイクを薄くし「宝塚」風を採用した。衣装のデザインは伝統戯曲の古装にとらわれず、物語の筋をベースに伝統的な戯曲の服装と和服の要素を結びつけ、レザーの飾りや現代的な裁断を加えることで、男役のすらりとした体つきと身のこなしによる格好良さを際立たせた。

例えば劇中の「新玄組」のキャラクターデザインは、歌仔戲舞台の「美しさと格好良さ」という視覚上の美的価値観を考慮して、元ネタである「新選組」の和式制服を採用せず、その末期に着用していた洋式軍装を参考に、革ブーツを履き、腰に日本刀を佩びたすらとしたデザインとしている。服装・デザイン・メイクや容貌の全体的な組み合わせを通して、歌仔戲の男役の魅力と結びつけることで、美形を押し出した舞台を創り出し、舞台上のすべてのキャラクターにその「美形」効果を発揮させることを目指している。これにより、従来からの歌仔戲の観客を引きつけるのみならず、はじめて歌仔戲に触れる観客がより受け入れやすく、より楽しめるようにしている。



(図6：奇巧『鞍』劇「新玄組」土方三郎のフォトカード。奇巧劇団提供。)

この他に、歌仔戲には多くの戯曲劇種と同様に「戲迷」（演劇ファン）文化の伝統がある。とりわけ戲迷の歌仔戲の男役俳優への支持と熱中は、現在の若者の映画やTV・芸能のスターや歌手への熱狂と違いがない。時代の移り変わりの中で、かつての戲迷の「ご祝儀」・「姉妹と称する」・「義母と拝する」といった形式から、だんだんとオリジナルのLEDボード制作や、チームTシャツ、応援うちわ、ネットでの追っかけや交流、舞台下から熱狂的な声を上げるという「ファン」のあり方へと変わってきた。

「奇巧『鞍』劇」ではこのような特徴を生かして、制作面では歌仔戲や新世代の劇場のスターを共演者として招聘し、当て書きするのみならず、劇の終わりには「胡撇仔ショー」や「カーテンコールショー」を設けた。宣伝面でも、関連する周辺商品やイベントを企画し、色々なポスター、フォトカードを制作し、終演後にはサイン会も行った。このようにして参加感を増すことで、ファン達のコレクション欲やアイドルと交流したいという心理的欲求が満たされるのである。

四、結語

「奇巧『鞍』劇」では題材の選択・筋書き・音楽・歌・ダンスから視覚上の表現に至るまで、多かれ少なかれポップカルチャーの要素を活用している。舞台表現におけるこれらの手法と検討の出発点は、クリエイターとしての立場からいけばこれらの方式を通して伝統戯曲に新たなパッケージを与えることで、現代の観客との距離を縮めたいという意図からであり、また劇団経営者の角度からいけばポップカルチャー要素の運用がチケットの売り上げや販売促進の助けになるからである。

しかしあらゆる形式や手法はあくまでも「物語を語る」ためにある。上述の様々な手法の選択を通して、「奇巧の『鞍馬天狗』は胡撇仔の精神に呼応して『娯楽』や『賑やかさ』のトーンで表面を覆うことで、深層に潜む痛みや、権力の圧政に対する無力感を包み込んでいる」のである¹⁸。筆者はこの痛ましい物語を賑やかに、面白く語りながらも、観客にその本質的な情感を感じ取ってもらえることを期待している。そして、チケットの売り上げや、上演時の反応および終演後の反響を見るに、観客はこのような形式をしっかりと受け止めてくれていたものと考えられる。

ひとつ断っておきたいことは、実際の創作過程においてどのような要素・手法を選び劇中のどのような箇所を用いるかは、企画題材の選択に始まり、脚本の執筆、演出のデザインへと段階を踏んで進む中で、あらかじめ計算され設定されている。にも関わらず、いざ創作するという段階になると、決して意図的に「ポップカルチャーの要素」を取り込もうという工夫によってではなく、一種の「感覚」によって求められ選択されるのである。

これらの「感覚」は、胡撇仔戯がもともと持つ特性に由来するほか、脚本家・演出家の流行に対する観察や自身の嗜好にも由来する。また、クリエイターとしての筆者自身について言えば、創作の際には「ポップカルチャー要素」を活用しようとはじめから意図しているのではなく、自身の考えと劇団の制作方針に従って、創作を進める中でこの方向に向かって足を踏み出しているのである。

本論では、ポップカルチャー要素の運用という角度から、「奇巧『鞍』劇」の分析と整理を試みた。ひとつの参考になれば幸いである。

(翻訳 中塚亮)

¹⁸ 奇巧劇団、『鞍馬天狗』プログラム、2019年。

- [訳注 1] 大佛次郎の原作小説では鞍馬天狗と小野宗房は別人であるが、2008年にNHKが制作したTVドラマ『鞍馬天狗』では鞍馬天狗（野村萬斎）の正体を小野宗房に設定している。
- [訳注 2] 小野宗房と鞍馬天狗は別人という設定であり、嵐寛寿郎が演じているのは鞍馬天狗である。なお、ここで言及されている映画三作品には小野宗房は登場しない。
- [訳注 3] 空知英秋、『銀魂』全77巻、集英社、2004-2019年。
- [訳注 4] 和月伸宏、『るろうに剣心 一明治剣客浪漫譚一』全28巻、集英社、1994-1999年。
黒乃奈々絵、『新撰組異聞 PEACE MAKER』全6巻、エニックス、1999-2001年。同、『PEACE MAKER 鐵』1-17巻（以下続刊）、マッグガーデン、2002年-。
- [訳注 5] 『薄桜鬼 ～新選組奇譚～』、アイディアファクトリー、2008年。
- [訳注 6] 『幕末 Rock』、マーベラス、2014年。

参考文献

- 林鶴宜、『臺灣演劇史』、蘆州：國立空中大學、2003年
- 邱坤良、『漂浪舞台：台灣大眾劇場年代』、臺北：遠流出版、2008年
- 陳幼馨、『臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程』、板橋：稻鄉出版、2010年
- 司黛蕊、「懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲」、
「演劇研究」、2009年7月、第4期、pp. 45-73
- 謝筱玫、「胡撇仔及其歷史源由」、「中外文學」、2002年6月、第31卷第1期、
pp. 157-174
- 奇巧劇団、『ROSEMAN 玫瑰俠』プログラム、2014年
- 奇巧劇団、『鞍馬天狗』プログラム、2019年
- 奇巧劇団、『鞍馬天狗』講演録画映像、公演場所：衛武宮国家芸術文化中心演劇院、
2019年
- 劉建幗、『鞍馬天狗』脚本（未出版）、2016年

電子資料

- 土方歳三資料館公式サイト (<https://www.hijikata-toshizo.jp>、2021年11月1日
閲覧)
- 奇巧劇団公式サイト (<http://chi-chiao.org/>、2021年11月1日閲覧)