

## 輯一

### 因「戲」離合的母子

#### 茉莉

多年前，面對一位朋友父親驟然離世的消息時，無意間讀來的句子，關於記憶，關於死亡。它說一個人會死兩次，第一次是生命走至盡頭，身體生理機能耗竭的時候，第二次是當他從所有記得他的人們記憶中消逝的時候。

失去親人摯友如同彼此連繫纜繩被一刀切斷，凌厲絕決，明知再也不可能重繫卻無法正視，存在的痕跡顯得不真實，能取來的珍貴證明是記憶，是朵摘來別於襟上的茉莉，徐徐飄漾著那人那事的香氣。只是會不會擔憂若有一天花不再飄香，意味著真正的失去？

我想著王媽媽去世那一年。一晚，我們在劇團排練場裡，濃密漆黑中，光影閃動於一大塊立著的白布上，是播放機經由投影投放王媽媽的追思影片。隨著片中王媽媽的聲音、身影流洩在白布上映射於眼前耳畔，四周隱隱間或聽得見強忍的啜泣聲。不久，細細稚嫩的聲音輕輕喚著一聲：「阿嬤～」，孩子坐著專注地看著影片。

我想，每個人都有自己思念記掛著生命裡重要某人的方法。記憶裡，被留下來的聲音、氣味、光線、話語、影像.....是我心底白幕上仍活躍著的她。寫著論文，整理書時，王媽媽在我心上不時來訪探看著。

夏日午後，炙熱的陽光將新竹義民廟旁側停車場的水泥地曬的熱氣蒸騰，一片白晃晃。金枝演社的演員、工作人員、技術人員正在為晚上演出的《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》進行各項準備工作—舞台、燈光、音響架設、後台佈置、前台佈置。其中，有個身穿織工細緻黑綢短上衣，白紗長褲，身形瘦削，個頭嬌小的女子，戴著頂鴨舌帽，和我們一樣在大太陽的威力範圍內揮汗工作，一一將東西搬至定點放好（即使經過她身邊的人都要她少做些），她是王媽媽。每次劇團有演出，只要她有空一定會跟著我們到處巡演去。

不記得那時我正在搬什麼了，王媽媽正好在附近放東西，她緩緩走來我身旁，眼神望向眼前錯落有致的舞台場地，悠緩而篤實的聲音對著我說：「我實在為我這個後生感覺驕傲，伊真正了不起.....」。她的神情、說話的聲音，我忘不了。是一位替孩子的成就深感驕傲而心滿意足的母親會有的臉容與笑顏。

那時的我初入劇團三個多月，什麼皆感新鮮、好奇，也什麼都不懂。但當王媽媽突然這麼告訴我時，我剎然感受到一位母親對孩子豐沛的肯定與驕傲，她多麼想讓這個初到的新人懂得眼前的舞台、佈景.....，那邊的每一項都含藏著她的孩子對表演的頂真堅持。

## 皆因戲子

誰能明確知道自己下一秒將失去的每一樣事物，包括人？

我來不及聽王媽媽親自說她成長的故事，只能從林鶴宜、劉秀庭和洪震全幾位前輩師長的文字記錄、王榮裕的回憶之中聽見她的生命故事，拼湊出這一對母子的愛恨情仇。

在劇團裡，大家總喚王媽媽為媽媽或阿母，她就是王榮裕的戲子母親—歌仔戲的名小生謝月霞女士。一九四三年出生於台中縣太平鄉，四歲時，即被親生父母因家境貧困賣給歌仔戲班「彩連社」老闆謝連枝當養女。幼小的謝月霞不解為何與父母分離，因思念父母家人，時常哭哭啼啼，而討來一陣又一陣的毒打。幼小的她排斥學戲，只要教不會，吃飯太慢，或是和其他養姐妹吵架，她都是被修理最慘的人。她回憶起養父母生氣拿手邊的東西，像是木板、磚頭、鞭子、鐵棍狠狠修理的片段時，仍會心酸流淚。

謝月霞自小即展露她表演的天賦，八、九歲即以囡仔生而聞名。在戲班成長、學戲，面對的是生活的現實壓力，養父母對待其眾多養女們不曾稍加善待過，演出時稍有差遲，隨即換來一頓的毒打。學戲的辛苦與老師教導嚴格，加上為了討生活四處流蕩演出的不安定，都是謝月霞心口永遠難以釋懷的痛。大約九歲左右，一次她離開戲班偷跑回親生父母家，親生父親一知道，隨即將她帶回戲班，結果討來一陣毒打，她心冷了，從此她的家破滅了。王榮裕從母親的際遇理解母親，他說本來家庭是我們人成長、一個保護我們的地方，她年幼被賣到戲班以後，想回去家的懷抱裡，結果這個家卻將她推開，帶她回去只有嚴厲管教甚而虐待她的地方，此後她的家破滅了。家的破碎意象隱如懸線繫著的鉛錘般，沈落於母親與兒子心水表面下，隨著時間的流有意無意地拉扯牽動著她倆一生的生命圖像。

戲班是餵養她、成長她的地方，彷彿似家，卻也逼著她提早學會獨立、堅強。戲班是他記憶中的家，一個人們川流來去熱鬧雜遝的地方，沒有母親或父親，是個安身立命之地。

王榮裕記憶中兒時的家，總是有不少人進出，戲班裡如同一個大家庭，許多人來去吃一起、睡時一起。後來戲班散了，來的人多半來賭博，打四色牌、打麻將的一場又一場，這些人多半是歌仔戲圈裡的人，這樣的生態在他出生前，在謝月霞幼年時即已存在。戲班裡龍蛇雜處，熱鬧萬分，大約謝月霞十二歲時，戲班即被不事生產的人們吃垮，謝月霞為了負擔家計而四處跟著別人的戲班。十六歲時，養母將謝月霞硬配給一個斯文相貌的男人，即使謝月霞百般不願。這個男人是地方上往來戲班之間「喬」戲齣檔期的人，就是早期人們口中的「圍事」。王榮裕說他的父親曾是台灣師範學校的學生，但書沒讀完即回到台中，到戲班幫忙管帳圍事做流氓。一九六〇年，謝月霞十八歲時，生下長子王榮裕。王榮裕孩提時期，養祖父謝連枝生病死後戲班就散了。後來，她肩上的擔子更重，丈夫不務正業，為了養育自己三個年幼的孩子，還有因賭博輸錢而

自殺的養妹身後留下的三個孩子，加上自己的養母，而時常台中、台北四處奔波，只要哪裡有演出機會，她就願意去工作。她參加過賣藥團、廣播歌仔戲、電視歌仔戲、外台戲班，當小生、三花、武生，組過戲班，甚至當過售票亭老闆。她回憶說「眼睛睜開全家都要靠我養，絕對不能倒下去。」也因為這樣的奔波生活，謝月霞與孩子們的相處機會不多。謝月霞早年即因她的扮相俊秀、唱腔獨特、身段瀟灑，又稱燒聲小生（聲音低沈沙啞，也可說是歌仔戲界的煙嗓），當年被台北民安歌劇團團長禮遇邀請至台北演出，並闖出名號，擁有一批忠實粉絲。電視歌仔戲正起步之際，楊麗花欣賞謝月霞的演出功力而力邀她參與電視歌仔戲的演出，只是相較之下電視歌仔戲的薪資較微薄，拍攝幾集之後謝月霞轉而接演舞台歌仔戲。

後來當我認識王媽媽時，平日她多半指導著她那群愛歌仔戲、熱愛她表演風采的學生們所組成的歌仔戲社團，也接拍多部電視劇、電影，也曾是一位德國女導演 **Monika Treut** 來台拍紀錄片《母老虎飛飛飛》（**Tigerwoen Grow Wings**）三位主角之一。那時的她已因公視人生劇展《違章天堂》獲電視金鐘獎單元劇最佳女主角的殊榮。

一次劇團到高雄衛武營巡演時，我和團員們一邊忙著手邊的道具服裝的整理，一邊閒聊著，團員劉淑娟聊起了多年前劇團到衛武營演出《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》發生的一則小故事。那一年，衛武營正在準備從軍事營區轉形為公園的規劃階段，因此，園區內尚有許多不方便車輛行駛通過的地方，她們必須一一將道具、服裝、佈景、器材等以人工搬運到表演場地，搬運途中，淑娟不慎扭傷了腳，得由人揹到表演區。大家七嘴八舌討論著如何讓她的腳傷程度降到最低。平時相當疼愛演員們的王媽媽以堅定語氣，專注地神情看著淑娟說：「按呢嘛是要照演」，說完王媽媽又繼續去忙了。淑娟透著「我懂」的笑意說，王媽媽的神情與語氣傳達一種慎重面對「表演」，並且內化至身體、意識裡的精神，形塑成如同「規矩」般的堅實態度。她欽服王媽媽的精神，那晚她上場演出了。這則故事讓我想起另一個早前王榮裕說過的小故事。他記得一次王媽媽男朋友和她吵架，她氣亟攔住男人的車，那男人仍開車撞了她，她經此重擊導致肋骨裂傷，使得她平時得要輕聲細語說話才不致壓迫胸腔。事後，王媽媽還是忍痛如常上台演出，上了舞台依舊氣飽神足，演出精彩亮麗。剛烈性情是王媽媽性格的本色，還是生活環境造就下的不得不，已分不清，不管舞台上或舞台下的她總是色彩鮮明，這已然成就她之所以是她的獨特之處。

歌仔戲是王媽媽一生中養活她、哺育她孩子的重要泉源，她以自己的生命與歌仔戲、與她的人生際遇力搏，琢磨出卓然的一生。然而她對歌仔戲深感「切心」（台語），那是一道她胸口上永遠無法癒合的傷痕。自小她因歌仔戲換來了令她心寒的家庭意象，因歌仔戲換來一身怎麼也揮不去的鞭打斥罵，因歌仔戲換來一段破碎的婚姻及一段段無疾而終、無奈心傷的感情，因歌仔戲換來兒子對自己長年來的不諒解，因歌仔戲她無法當一位尋常的女人，無法擁有個簡單安穩的家庭生活。

一切皆因戲子？

## 反叛的青春

雖然王榮裕出身自歌仔戲世家，但謝月霞長年在外奔波演出，深切了解戲班工作的辛苦，以及這個行業所承受的許多不堪，所以她不願意自己的子女涉入其中，她讓孩子留在台中養母身邊，自己在外接演出。王榮裕及其妹妹們並不像劇團子女一般，隨著戲班演出過著四處流蕩的生活。但也因此，母子之間聚少離多，對年少的王榮裕而言，飄忽的母親身影形如幻影，歌仔戲即是硬生生剝奪他母愛的禍首。我想，身為母親面對外在艱困環境，必須張起堅強的殼甲，但在她的心中仍悄悄落下一片護持子女安穩成長的暖柔想望。她讓子女留在台中生活、受教育，希望孩子能唸多少書，自己即傾力栽培，希望孩子別步上她破碎的生命路程。然時值王榮裕少年成長的年代，台灣社會普遍認為歌仔戲是一種低俗的俗民活動，這般的觀點，使得王榮裕內心挫敗不已，為什麼自己的母親竟是從事低俗活動的人，更加深他對母親情感上愛恨交加的矛盾心態。方剛血性的少年王榮裕面對母親只存有深沉的恨，哪容有情緒的縫隙體察母親的苦心。在一次媒體訪問裡，王榮裕就曾娓娓道來：

「小時候，我非常痛恨我媽的歌仔戲，因為以前做戲的人，好像非常低俗的，會被別人看不起。以前我很不能認同我母親，在外我也常會以我媽媽是演歌仔戲的為恥，不敢跟別人說她在歌仔戲班。」

而王榮裕父親時常惹事進出警局，曾因販賣嗎啡入獄服刑三年。王榮裕大約幼稚園升小學那一年，才知道原來爸爸被關了。他懂事之後於監獄的探視時間再次見到父親。那時期家裡日常的生計都依靠謝月霞四處接戲演出維持，她將王榮裕及兩個妹妹交由養母撫養。謝月霞每個月自遠方寄錢回家，久久一次利用難得的假期返家探望小孩。王榮裕常說他從小由阿嬤養大，當時他的生命裡沒有父親沒有母親。

王榮裕說小學五六年級的時候，突然開竅，每次段考都能維持前五名，國中時期，那個仍有好壞班之分的年代，他還是好班的班長，只是常帶頭打架。國二下學期時，母親至台北民安歌劇團工作時，隨著轉學至台北市就讀和平國中。當時鄉下學校課程進度按步就班，但台北市的學校卻已教授國三的課程內容，他追趕進度甚是辛苦。悶，是那一段時間他的生活感受，蠢動昂揚的青春加上對母親的恨，使得他聽憑率性而為，高中聯考索性不應考，五專考試時，全然不唸書，考試前夕刻意酒醉以對，但機敏的腦袋還是讓他以第二名考上中山醫專醫技科（現在的中山醫學大學）。然而，讀書是什麼？為了什麼費時讀書？沒有答案。讀書了無意趣，專一時即因打架而索性休學。血氣方剛的他，曾想隨兒時家中出入往來的兄弟伙伴們加入黑社會，待在大哥身旁當小弟，該是威風凜凜。王榮裕戲謔地談起那段和大哥們一起廝混的年輕歲月，刺青，標誌著兄弟間歃血同盟的義氣，召告世界我是流氓的爽浪快意。但刺青過程裡，

針具細密錐刺膚肉上的痛，逼出額前冷汗，青筋躍動扭扯臉面肌肉，他受不了痛半途喊停。其後，他漸明瞭自己性格不夠凶悍，並不適合黑社會，他明白自己當不了流氓。多年後背上那一道偶爾被誤認為被藍原子筆劃到的褪色青藍線條，似一道未完成的標記，輕淡揚起嘴角嗤笑著那段青澀狂放歲月。然而，他生活中曾來來去去真性情、直爽的兄弟們，早已在他心中滋養出一塊縱橫兄弟間氣味相投、義氣相挺、不受社會規範拘束的自由天地。

退伍之後，王榮裕與母親在台北居住，經母親的介紹到大眾電腦公司管理機房，平時閒著沒事就找書來自修練習寫程式。他自得意滿地說當時他的經理是位清華博士，其所撰寫的書，沒唸大學的他都看得懂。這般的自得意滿卻是他費時耗工日復一日所得。王榮裕表示身邊的同事都頂著碩士頭銜，看專業書得心應手，處身其中只能要求自己以事倍功半的傻方法默默耕耘。於是他從小小的技工，最後升為電腦工程師，月入四萬多，那個年代已屬於高薪一族。

一九八八年底，行政院文建會委託蘭陵劇坊舉辦「第五屆舞台人員研習班」。當時已於大眾電腦公司工作多年的王榮裕，因為平時工作太規律又不想下班回家和母親相處，便將自己的夜晚填滿各種活動及課程，例如交際舞、攝影等活動來豐富生活。某日，剛好看到報上舞台人員研習的訊息，抱著「我倒要看看我媽媽有什麼了不起，而且要讓她看看我很輕鬆就可以做得比她好」的心態，王榮裕報名參加了這個課程。這一屆（同時也是最後一屆）分成兩班，每班有二十個名額，分別由蘭陵劇坊創辦人卓明及優人神鼓（原優劇場）創辦人劉若瑀帶領。根據戲劇工作者劉昶讓研究指出，因緣際會地王榮裕正好分到劉若瑀的班，而劉若瑀所帶領的這批人日後便成為優劇場的新進團員。王榮裕從此踏入他未曾想像的世界，並因此改變他的人生。少年時對母親的不滿、叛逆，逼著王榮裕厭棄歌仔戲、戲劇。然而，如他體悟的話語「命裡自我選擇的命中註定」，讓王榮裕在戲劇的門外兜轉多年後，又引他入了劇場大門。

「其實我會做劇團跟媽媽也有很大的關係，因為我很反叛她，我很討厭她，所以我要選劇場的原因並不在於說我喜歡，而是裡面有個心理的運作是說：啊你說做戲很辛苦我就不相信，我要來了解一下，裡面當時是有這樣一個叛逆的想法。所以我就進入優劇場，但是那時候也沒想到要辭職，沒有到生命的抉擇，只是想說我不相信，我很討厭你，但是我要了解你，後來我都說這是命中註定，自我選擇的命中註定。」

村上春樹小說裡有個主人翁這麼形容著自己，當他年輕時，曾想過或許能夠變成一個除了自己以外的人，他著手進行著自我變革的訓練，然而，後來他發現自己就像駕駛著舵是彎曲的船一般又回到了相同的地方來，回到了「我自己」這裡來。面對生命裡「迴轉」效應的現實，我想至少得曾揣著勇氣和衝動與其衝撞廝殺一番，才能換來超越絕望之外，坦然以對、釋懷擁抱生命的高度。我相信王榮裕的命中註定裡滿載的是淚水與笑意。

## 因戲聚首的母子

進了優劇場之後，彷彿替王榮裕混沌、躁動的生命，開啟了一扇得以沈靜省思生命、體會生命律動的心門。他找到了自己生命中能持續前進的方向，找到自己在世界上處身立命的位置。戲劇工作者葉素伶在其研究所碩士論文裡便提到「劉若瑀從葛氏的訓練、傳承中，受到最大的啟發是自我文化的尋根。」依循尋根的渴望所產生的「溯」計劃的訓練，影響了王榮裕，引領他思考自我的定位、文化根源的命題。

戲劇分離了母子倆，也因為戲劇使母子倆再次聚合。優劇場時期的訓練及演出活動，讓王榮裕更體認到母親身上所蓄養的戲劇能量。一九九〇年，已故知名劇場藝術家陳明才受劉若瑀之託，主導優劇場的新製作《七彩溪水落地掃》，當時陳明才帶領優劇場人員朝向台灣人的身體、台灣人的文化的方向工作，將台灣庶民文化中的車鼓、落地掃形式融入此作品之中。這樣的表演形式讓王榮裕豁然開朗地領悟「如果這樣的演出是藝術，那我媽早就是國寶。」經由劇場的訓練，蘊藏在他血液裡，來自母親的戲劇種子，瞬時萌芽成長茁壯。謝月霞於一次媒體訪談中，談起母子之間因戲劇散聚的因緣：

「他那時候很排斥我啦.....我們少年時候戲很多，母子接觸時間就少了，有時候一年見不到一次面，他不敢讓人家知道，他媽媽是在做歌仔戲耶！.....後來他去劇場，才知道做戲的艱苦在哪裡，我們才開始溝通。」

劇場引領浪子回到母親的跟前，多年來的恩怨情恨一一融解。歌仔戲對王榮裕而言，產生了如生命養分般的意義。因為歌仔戲使母子倆之間橫跨著巨壑千仞山，而今因為歌仔戲、因為表演藝術牽起兩人之間心靈對話通道。因為劇場引領王榮裕思考檢視過去既有價值觀，轉換自己的視角，讓他以嶄新的眼光看見母親身上的「新女性」魅力。

「我媽媽很辛苦，我從她身上學到太多東西了，而且看到所謂的「新女性」，她一個女人可以養四、五個小孩，還有本事可以做歌仔戲做到賺錢存錢買一棟房子.....。以前我覺得就算我爸爸是流氓，被抓去關，但你做人家太太、做人家媽媽的人，你就該三從四德，你要好好守著家庭，怎麼可以離開，自己就跑掉？你怎麼可以離開家庭呢？怎麼可以在外面有男人呢？我那時候是這麼傳統的思想。後來我才知道，不對啊，我爸爸他這樣，我媽媽當然有權利去尋找她自己的人生啊。後來我都鼓勵媽媽去交男朋友。我覺得你就是要去過美好的生活，怎麼可以被什麼東西給限制住呢？你看，她一個女人養了家，買了房子，帶大自己四個孩子，孩子現在也都很好，她的觀念就是這麼地先進。」

劇場讓這一對母子在人生路途上，找回母子間的連繫，也觸發了王榮裕生涯抉擇的新動力。人一生中會花多少時間思考自己，有什麼夢想，過什麼生活，做

什麼工作，完成什麼事，失去了什麼，用什麼方法找到這些問題的答案。而人又是在什麼年紀思考這些問題？我們的文化裡存在著人在幾歲前要完成的幾件事的名家說法，他說人到了三十歲要能「立」，但，立什麼呢？多半的說法是成家立業。一九九〇年，而立之年的王榮裕花了時間思考，選擇另一條人生路，他辭掉工作六年多的電腦工程師工作，選擇全心做劇場。

「本來想說頂多做三年我就要回去了，回到電腦公司我還是可以當我的科技新貴，以後可以結婚、生小孩、老死，這樣子，誰知道一辭職就不想回去了。」

生命裡「誰知道……」般的難以逆料，俯拾皆是。但能坦然以對、堅定向前，難得。王榮裕一頭闖入劇場中，撥開眼前的蔓生雜草、灌木叢，找到適合的人生方向。一九九二年至一九九三年間，他離開優劇場，當時王榮裕曾有三種對於未來的想法，這些想法多半圍繞著歌仔戲。當時他本來想成立一個基金會，照顧歌仔戲老藝人。或者直接成立歌仔戲班做歌仔戲，培養年輕人，但經深思後覺得歌仔戲不好走，不知道自己的能力能否走得更好，於是放棄這個念頭。後來他想乾脆更積極地成立一個現代劇團，於是，在前輩及友人的支持下成立了金枝演社。

成立金枝演社之後，母親一直是王榮裕最重要的支柱，王榮裕也試圖回歸母親身上尋找能應用於現代劇場的元素。直到一九九五年《春天的花蕊》他和母親首度同台演出，同時這也是金枝演社首次將歌仔戲的元素，化做為作品創作的發想素材。自此之後，謝月霞成了金枝演社的重要戲劇顧問與指導，也成為金枝人口中的「媽媽」、「阿母」。王榮裕與母親之間，仇恨已消散，取而代之的是，欲彌補多年憾恨而流露的濃厚的愛。

一九九六年的《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》，王榮裕帶領團員們共同演出母親的故事。自此後，幾乎每一場《白小蘭》的演出都能見到王媽媽的身影。她時而化身為戲裡的角色「黑大」，時而化身為「戲神」、化身為「阿滿」，時而當起後場敲鑼點的技師，時而當起工作人員幫忙搬道具，時而在演出前為演員們化妝……。記得反戴著鴨舌帽的她堅持要親自化白小蘭、采英和俊鴻的妝，她說小生、小旦一定要化乎水水，按呢才好看，觀眾看了才會歡喜。王媽媽對表演一絲不苟的態度與忙碌穿梭的身影，時時出現在金枝演社的演出現場。

二〇〇七年至二〇〇九年間，王媽媽與肺線癌辛苦搏鬥，不管治療多痛、多難以忍受，她仍時常儘量撐持著到演出的現場替大家打氣。《山海經》演出期間，王媽媽身體相當虛弱，她已鮮少來劇團。記得那一晚，上半場將結束之前，我們一群獸正在舞台上挑釁著后羿，圓形木台上跳上跳下專注於獸的狂躁中的我，竟分神於臉上面具縫隙裡，赫然閃過聳高的觀眾席夾道邊上，逆著光身形佝僂縮在輪椅的身影，王媽媽來了。春天夜晚的砲台，颯颯吹著涼冷夜風，她坐著輪椅以毯子包覆著瘦小的身軀，出現在偌大的砲台演出現場。那晚，演出結束，有人找著王媽媽，才發現中場結束不久她已回家休息。大家不多話，細聲交換著演出過程裡見到的她。我想，整晚的演出裡，大家心中都發散著什麼，向著那個小小的身影飛去。

二〇〇九年一月四日王媽媽在睡夢中安詳地離世，安靜地向世界告別。細數母親的點點滴滴，王榮裕表示他與生命伴侶游蕙芬最近更懂得了母親。原來母親內心底層最渴望的心願很簡單，就是「做一個女人，一個正常的女人，相夫教子有個家庭，她的生命裡這個東西是缺的。」曾經，母親退休後，企盼與兒子共享天倫，然而王榮裕選擇了劇場，他表示：

「我後來選擇了劇場，沒空到要死，我也沒有辦法跟她生活在一起，我很需要她，我也.....不能說孝順啦，到後來跟她感情也一直都很好，但是我沒有辦法跟她住在一起，我不知道你知不知道那種感覺就是，一個小時候母親跟兒子沒有在一起，但是到了長大以後，兩個在一起，兩個想要彌補那個東西的時候，媽媽是極力地想把她認為所謂「欠缺的母愛」想要展現給你的時候，你會覺得你被掐了脖子，你被.....反而是過度的關注、關愛，你會很難受，你會沒辦法呼吸。所以最後我說媽媽，我沒辦法跟你住在一起.....後來我才知道說，在父母親的眼睛裡面，他的小孩永遠是小孩。本來就是嘛，他的小孩去做總統了，怎麼了，也還是他的小孩啊。所以我覺得這個有夠可愛的，就是這個樣子。我覺得這種東西是人之常情。」

無法給母親一個家庭，陪伴在側，是王榮裕覺得這一生最愧對母親之處，多年來母親與兒子之間的離合聚散，對於彼此的愛，終究在兩人之間形成一段距離。這不是離斷母子間親情的距離，而是過與不及之間，一段得來不易的微妙平衡距離。他選擇了劇場。那是他的家，他以劇場做為向母親表達愛的場域。在八里排練場辦公室，王榮裕這麼告訴我：

「她最幸福的一段時間是什麼你知道嗎？就是在演《祭特洛伊》，你看《祭特洛伊》在滬尾砲台和高雄旗津砲台的時候。尤其開演前，開演是她跟王品果要走出來，帶著普里阿摩斯的孫子嘛，走出來，你看看喔，演出前，在我們滬尾砲台演出前，他們是要躲在甬道那裡，那是觀眾進來之前他們兩個一定要躲進去，而在那個長達半個小時的時間裡面，只有他們祖孫兩人，在甬道邊狹小的空間裡，兩個人抱著，準備出場，搞不好會聊些什麼，有幾場王品果愛暈就趴在她那裡睡覺。我覺得那時候是她最幸福的時候。而且她做戲，她兒子也在做戲，她孫子跟她一起在演出.....我只能這樣做，我給她的孝順，或是肯定她，我只能從這個方法，我沒辦法像一個傳統的孝子一樣，跟你住在一起跟你噓寒問暖，我沒辦法，但我可以用劇場去肯定你這個媽媽，我需要你這個媽媽，你是我媽媽，從這個地方我來做這件事情。」

如同王媽媽選擇全心全意支持兒子的劇場夢，王榮裕藉劇場向母親訴說表達自己的敬意、關愛之情。這一對母子無法如同其他母子間自然流露親慈子孝，但舞台老早牽起兩人心手，連結母子間最私密的親情與愛。王榮裕指著牆上的照片說：

「你看王媽媽最開心的時候，就是在我背後坐著或站著的時候，很多張哦，我覺得那都是她最幸福、最驕傲的時候。」

我想，在新竹義民廟廣場上王媽媽告訴我的一切，那些話語、那未說出口的期盼、當時眼前的場景，就如同這幾張照片裡坐在王榮裕背後的她所要讓我們知道的，都是一樣的。

### 戲神：傳承母親的精神

二〇〇六年，《浮浪貢開花》嘉義場演出結束，道具細軟硬體皆收拾完畢，大家上了小巴士將出發返回淡水，王品果負責起點名任務。

「阿娥」，「有！」； 「師父」，「有！」；  
「家蒂」，「有！」； 「David」，「有！」；  
「美智」，「哼哼～」； 「子華」，「哈哈～」；  
「小黑」，「嗯～」；  
「老爺」，「……」

等個幾秒，「令果，老爺無應聲，佢咁有起來車頂？」，孩子嘍嘍嘍往前探看……

「有啊！」

大家終於大笑了出來，為了孩子的純真與無拘束的想像力，其間發散的是老爺在大家心中有著既是守護神的崇高性兼具家族成員般的親近感。

老爺就是戲神—田都元帥，是金枝演社每一成員心中的守護神。剛加入金枝不久，團員們即問我要不要拜老爺，而且拜了老爺就不能吃螃蟹囉。當時的我聽不懂要拜什麼，只清楚聽到不能吃螃蟹，哇，這對當時的我而言似乎就重要許多，心中一片胡疑。待問清楚後，想想如若要當演員，那麼不吃螃蟹也不是多痛苦之事，於是立即燃香行了祭拜之禮。

每次當前輩團員回來團裡探看大家時，總能見到他們先放下手邊的包包、物品，到老爺神像跟前崇敬地雙手合十或舉香齊眉跪著虔敬祭拜著。那行動的本身即透露著濃濃地虔誠敬意。在旁觀看的我老是容易被那氛圍感動。

每次至外地演出時，王媽媽堅持著每次定要好好護持著老爺在懷中一直到目的地。一想起王媽媽抱著老爺的畫面，大家不禁想著那是多辛苦的事呀—隨著遊覽車搖晃的節奏頻率，多數人會不支陷入睡眠之中，睡得亂七八糟。但抱著老爺的王媽媽卻必須直挺挺端坐著，還要長時忍受老爺尊前點著的線香煙霧。長期與金枝演社保持合作關係的劉秀庭分享她隨著金枝演社到馬來西亞演出時，見到的王媽媽，她說：

「只要移動，媽媽一定會用紅綢子綁老爺於身上，其實我雖然先接觸了歌仔戲，卻始終與神明無特別親近之感，看到的圈子裡的人對老爺也淡淡的，能夠逼明牌的其他怪力亂神顯然更具有吸引力。但是媽媽真的很猛，對我而言她是肉貼肉的護著老爺，那種親密有點嚇到我，換個角度大概也撐開一點我對於信神的人的門縫。不論到哪裡，媽媽與老爺的貼肉狀態都是很驚人的，更別說香還一直續著，那可以說是機場奇觀了。」

我想金枝人對待老爺的虔敬態度，延續著王媽媽虔敬態度、小心翼翼的精神，由王媽媽身上以紅綢線將老爺繫縛於身的綿密情感，絲絲滲入金枝人心中，形成堅實不移的信仰。老爺在王媽媽心中的存在感早已超越木質神像尊座及信徒肉身之間不同質性的阻隔，神與人之間親密的對話與相互照護對王媽媽而言，已不僅止於儀式上的遵守與行使，而是沈落心頭上紮實渾厚的安定感。同樣一股的沈實安定隨著王媽媽的言行舉措，瀰漫於金枝演社的團員之間，影響大家對表演對劇團產生某種頗具厚度的信念。

每次演出現場後台，首要之務即是替老爺找一處安定安穩的地方安放。演出前，演員多半或燃香或雙手合十或行注目禮祈求老爺保佑演出順利平安，觀眾看得愉快。這個過程宛如定心安神的儀式，一種只存在演員自身與老爺之間的密室溝通，不論演出現場周遭是吵雜的夜市、公園邊、道路旁或者室內演出場地，那樣的寂秘性會出現在演員與老爺對話的須臾片刻間。

我想敬拜老爺並非寄託於神力之助取得表演功力的大躍進，實質上老爺提供演員或工作人員某種心靈層次上的撫慰，適時提供身心安頓的功能。曾經負責金枝演社現場行政事務的朱家蒂即表示當她看著演員在台上演出時，而老爺就穩穩端坐在後台，心中升起汨汨的安心感。

幾次戶外演出時，不巧碰上雲層密佈陰雨綿綿的天氣，演員們化好妝在一旁 stand by，望著天，這時偶爾會有人冒出一句「沒關係，老爺會保庇。」還記得有次就在演出開始沒多久，雨就停了，一直到戲謝幕時，雨滂沱落下。不論是巧合或是某種神靈的幫助或者眾人的心念影響，總之，記得當時我心裡不停重複說著謝謝老爺保庇。當然戶外演出或室內演出多少會有可能出現意料之外的因素，如天候、現場機械技術、演員服裝、道具、或者忘詞.....等等狀況。但

或許是老爺的存在，讓演員得以不因外境變化而受太大影響，反正就將所有無法被順利控制處理的狀況上的擔心交付老爺，不被此事此境干擾，反而使得演員得以心無旁騖專注於表演上，順利完成演出。

老爺是王媽媽交付於王榮裕一項定然於心的精神資產，無意間，老爺牽繫起金枝人、王榮裕及王媽媽柔韌纏綿的情感。王榮裕表示母親給予他許多的養分，從母親的身上，他看到一股強韌的精神，一種對戲劇的虔敬與認真。

「王媽媽她其實真的是一個很好的戲劇的人才，讓我在她那裡看到很多，學習到很多我們台灣歌仔戲的精神，我們的形式上有的沒有的去學，像我們會拜老爺，為什麼會拜戲神？因為我知道歌仔戲班一定要有一個戲神，以前王媽媽也整過戲班（組戲班）啊，也做過老闆啊，家裡就有一尊戲神，我就想說我如果成立金枝，媽，那個戲神在哪，我們就把祂請回來，她說早就廢掉了，我想真浪費（可惜），沒關係我們就再請一尊新的。因為我覺得就是要有這個戲神，因為這個是王媽媽在做時候是一種職業，她在面對她職業的一個虔誠，我們是現代劇團我覺得我也要學習，我也要去這樣一個東西，傳承啦，傳承這樣的一個精神。」

這股傳承的精神，源於古老幽遠的文化底蘊，如大樹綿延數里之深之遠的根系，供應著土地的養分，牢實地牽引金枝演社堅持貫徹的信念，對土地、對文化的認同。這種認同感轉化於受歌仔戲乳汁滋哺成長的王榮裕身上時，引他將觸角深探母文化的裡層，他說：

「你想想現在劇團假如沒有歌仔戲的戲神，沒有歌仔戲的精神這些東西，它會變成什麼？那台灣的文化會是什麼？歌仔戲就是這個土地所孕育出來的表演形式，它就代表了這個土地、這些人一個歷史的痕跡。這就是文化，這就是文化的東西嘛。歌仔戲可以代表台灣就是這樣的東西。你看這裡面有什麼，其實就是台灣人的個性，台灣人的歷史，台灣人的文化的縮影的極致都在歌仔戲裡面。」

王榮裕腦海裡的歌仔戲化身為繆思女神，它的容顏綻放於台灣島上，島嶼上人民的眉間，凝縮著島嶼上人民土地的性格、歷史、文化的精髓於朵朵白山茶花尖瓣上；化入於農夫手中一束束的水稻秧苗，植入土地裡，吸吮土地的濕度、溫度，柔軟卻又穩實安然，有一天這股傳承的精神將成纍纍結實的稻穗，滋養土地上的人民。

「優」之後

經驗裡，孩童或者最初始接觸某事某物的記憶，往往在不經意間迸出驚人的勁道。早年王榮裕與金枝演社的創團元老們在他們劇場成長的幼年時期，多數接受過優劇場的薰陶。當年優劇場所習得的種種劇場經歷及訓練如氣功綿長細密的氣流，源源運行於他們日後的劇場觀、表演訓練的血脈裡。

金枝演社創辦人王榮裕於一九八九年加入優劇團，從而開始接觸戲劇的訓練。金枝演社成立之初的主要成員游蕙芬及何宗憲，亦先後加入優劇場，當時正好參與了優劇場所推動的「溯」計劃，直到一九九二年離開優劇場成立金枝演社。因此，進一步了解優劇場「溯」計劃時期的訓練內容，有助於了解金枝演社的發展。

「溯」計劃的成形需溯及劉若瑀一九八四至一九八五年間在美國時，參與葛羅托斯基於加州大學爾灣校區所帶領的工作坊，當時劉若瑀所接受的正是葛氏的客觀戲劇階段的訓練。劉昶讓曾在他的研究裡整理出客觀戲劇的主要訓練內容是「從古老的民族文化中取材，接觸古老的儀式舞蹈與哲理，將這些儀式行為加以轉化成為可供現代人運用的『溯源工具』（sourcing techniques）」。<sup>1</sup>這種使用將古老的儀式轉化而成的「溯源工作」能協助人不受個人「主觀」意識的影響，而能由此工具進一步找到自己的歸屬與聯結，發現「你是某人之子」。找到自己的歸屬與聯結是劉若瑀自此之後所得重大的啟發，而當時所受的訓練則成為她日後成立優劇場的主要「溯源工具」。她回台後所推動的葛羅托斯基訓練，成為台灣劇場一套重要表演訓練。台灣劇場界亦稱此時在台灣所推動的葛羅托斯基訓練為「葛氏訓練」或「Training」。

向自己的文化探源，尋找自己的文化聯結，深深影響當時優劇場的團員。金枝演社行政總監游蕙芬一次接受媒體採訪時，就曾提及成立金枝演社時的最初想法「當初我們剛組金枝演社時，其實一切都不清楚，唯一清楚的就是，我們想延續就是在當初我們在優劇場所做的東西——與台灣本土、民俗的連結。」

「與台灣本土、民俗的連結」的理念如何化為具體可行的創作元素，深切影響著金枝演社的走向。回顧金枝演社創團元老們在優劇場的工作訓練，正是「溯」計劃的施行階段。根據戲劇工作者葉素伶的論文整理，當時計劃的主要工作項目如下：

1. 演員訓練、民間技藝學習；
2. 民間活動觀摩；
3. 與國外戲劇團體或老師的交流；
4. 演出。

優劇場的演員訓練以葛氏訓練為主，是其平時最重要的訓練工作。劉昶讓在研究裡就曾提到葛氏訓練主要為分為九個項目：1.第一種訓練（Training I）與第二種訓練（Training II）；2.運行（Motion）；3.守望（Watching）；4.個人創

作 (Individual Work) ; 5.歌 (Song) ; 6.雕塑潛行 (Sculpturing and Diving) ; 7.造型 (Plastic) ; 8.慢走與疾行 (Slow walk and Quickly running) ; 9.走路 (Walk) 。

一樣在劉昶讓的研究裡，提到在其平時的訓練當中，稱第一種訓練為 **Training**，也就是平時所稱的「訓練」。唯有進行第二種訓練時，才會將第一種訓練稱為 **Training I**。在這個訓練過程中重點為暖身及喚醒覺察力。而第二種訓練的內容主要是類似動物性的動作，模仿如鳥、貓、猴子等動物，最後加上翻筋斗。

陳明才在自己的論文《第一種身體行動——一個泛劇場活動個案研究》中記錄整理了 **Training** 的內容分為「跑」、「伸展」、「身體性運動」、「倒立 (Asana)」四個部分。在整個「訓練」過程中，陳明才認為重點為：1.保持高度警覺性，隨時注意自己身體及動作的細節、指導者 (leader) 的走向、自己與伙伴及空間之間的關係；2.獨特與不可取代的特性，除去一般性或模仿的動作，以引發具原創性的反應；3.專注導致產生「內在衝動」，唯有高度專注運作中的身體，會刺激身體產生相應的衝動力量；4.「消除」先於「建立」。重點在於消除個人的障礙，如此才能建立更多的可能性。

參與過「第一種身體行動」的訓練後，陳明才認為其影響是多方面的，「對參與者的身體、心理、精神、思想觀念、工作態度、表演及創作都有所啟發。台北劇場向來比較缺乏專業的身體技術訓練，「第一種身體行動」嚴格的完整訓練或可彌補這方面的不足。」

我所參與的金枝演社訓練課程中，王榮裕曾帶領過幾次的 **Training** 課程。此時的課程不是完整的 **training** 課程：「跑」的訓練意指在空間中不停移動奔跑，**leader** 會不斷提醒「注意自己與伙伴以及空間之間的關係」，要跟上 **leader**，小心自己的慣性動作，不要規律性繞圈子，注意自己的節奏、同伴的節奏、**leader** 的節奏。在過程中速度、方向、面向、碰觸地面.....等都不能使身體的流動性、團體的流動性被阻斷。「伸展」延續「跑」的流動性與節奏，伸展身體的各部位，留意身體動作的慣性、破除慣性、發展平時很少發展的部位，與同伴產生關係，一樣維持身體慣性上的破除與可能性的發展。除「第一種身體訓練」之外，「慢走與疾行」、「走路」都曾是我在金枝演社所參與過的葛氏訓練課程。然而自創團起團訓時所進行的葛氏訓練，至二〇〇五年左右已逐漸減少以此訓練為主的課程，但仍會視表演所需而使用葛氏訓練的部分內容做為訓練課程。為何會出現這樣的情形呢？副導演兼排演指導的施冬麟表示他接受金枝演社的葛氏訓練過程，常不知道葛氏訓練是為了什麼，只覺得是一種重覆性或是把體力推到極限的工作，一次訓練的時間長達三個小時，訓練完只剩下累垮的身體及發昏的腦袋。他認為最大的癥結點在於領導者無法明確帶領討論及說明訓練的核心，他表示：

「二哥的討論方式又不會給答案，又太開放性。所以整個過程就變成這群人做完就很累，根本沒什麼想法。然後二哥又要大家丟意見，那只會丟出一些比較沒有撞擊的意見，可能只是談談個人當時的感受而已，**touch** 不到那個核心。」

我覺得是欠缺那個領導者，大家都期待這個指導者，但是又沒有這個指導者的時候，到最後變得沒有著落。」

金枝演社早期團員黃婕菲（淑媛）表示金枝演社所進行的葛氏訓練，「真正的影響並不在表演技巧的展現上，而在於對待表演的態度。演員被要求以鄭重的態度來對待戲劇。」同時，當時有些訓練方式「過度講求『挑戰自我』、『挑戰極限』，可能造成過多的壓力與緊張，反而失去原有希望能夠自我突破的目的。」

然而，不斷超越自己、突破自己的障礙，剝除自己的「面具」是葛羅托斯基的精神性意志，是其劇場理念精髓，這個意念在優劇場時期是訓練的精神核心，並且在多年後，持續影響著金枝演社。王榮裕覺得這種訓練簡直將他的價值觀徹底翻轉過，改變他處事的原則：

「我以前還沒加入劇場的時候，我的意識型態不是這樣子，我的人生觀、價值觀不是這樣子。進入優接受葛氏的訓練對我而言，是一個把我整個翻轉過來的歷程。過去我滿口刻意的捲舌標準國語，絕對的忠黨愛國，我不是國民黨的，但是我比別人還忠黨愛國。對於那些帶頭抗議、打架、污辱國家元首的異議人士，我根本就是痛恨入骨，覺得他們怎麼可以把國家搞得亂七八糟的！有時候我在睡覺都在想「中國一定要強盛」！一定要讓世界刮目相看！等到我發明很好的東西得到諾貝爾獎我都不要去領，建設我們新中國！後來才知道原來那都是騙人的。這是在做劇場的實踐過程中去看到的，我的人生觀、我的價值觀整個顛覆掉。」

進入優劇場，參與訓練課程，使得王榮裕不再順從於社會、國家所營造的規範、意識形態中。葛氏的訓練翻轉了他的價值觀。這番改變，讓他對於社會、政治上不公不義變得特別的敏感，且不再只服膺於國家體制所建構的單一價值中，影響持續至今。

然而，王榮裕體認到葛氏訓練所傳達出來那份極度嚴謹的精神，不適合他的生活哲學，他認為：

「應該是我選擇為什麼不要啦，因為以那種形式那種精神來做劇場也可以，但我不想創造那樣的世界。假如世界只有那樣子的話，我會覺得.....我不喜歡。但是要是世界有部分或是有少部分是那樣子的，會很好。那我不會做那樣的事情，別人去做。我希望的社會是更 easy，但是很認真在過日子，很認真在享受你的生命，這樣。假如是葛式的，他是要把自己非常地ㄍㄧㄥ在那裡，我很不想要這個樣子。其實對我而言戲劇就是一個 play 嘛，就好好地玩，它是生命的一種狀態.....」

一樣的「認真」，只是實踐的方式「更 easy」地享受生命，好好地玩，是王榮裕目前覺得更適合金枝演社的發展。

根據葉素伶的論文研究指出，優劇場所推動的「溯」計劃主要緣由為劉若瑀受葛氏啟發後，檢視其生命與源頭，尋找何為中國人、東方人的身體所衍生的計劃。除了葛氏訓練之外，為了尋找自身的生命源頭，他們亦從民間技藝的學習著手，當時的課程有車鼓、踩高蹺、牽亡、道士科儀、太極拳、太極導引、氣功、劍道等。民間活動部份，當時最為重要的活動便是白沙屯媽祖徒步進香活動。這些課程都是重要的田野工作訓練內容，當時他們會到這些民間技藝藝師家中或到廟宇學習，再者邀請藝師至劇團進行教學。溯計劃時期所進行的葛氏訓練要求對「慣性」的破除、對個人及環境的「覺察」、尋找生命源頭，使得當時的參與者產生「對自身生命的重新認識與思考」。當時曾參與優計劃訓練的朱宏章對此有深刻的體認（摘錄自前述葉素伶的論文內容）：

「『優』在該階段的本土性思考，卻像是一個意外的訪客般闖進了我.....我訝異自己對自己踩了二十多年的土地竟如此忽視與無知.....同時我清楚地知道，我並不全然屬於大中國，但我卻是紮紮實實屬於台灣的。我首次對自己的土地與族群發生認同。」

因為「溯」計劃影響了當時成員重新思考自己與大中國的關係，深化自己對台灣土地的認識，對自己身份的認同感，這樣的反省與自覺影響著王榮裕及金枝元老們引領金枝演社的發展方向。

而進入庶民文化田野現場的訓練方式，至今仍存於金枝演社的團訓課程裡。他們因應不同作品所需，安排如進入歌仔戲班隨團學習，至民間藝人家中學習高蹺、車鼓，邀老師至劇團教導歌仔戲唱腔、身段，台語課程、歌唱訓練等。

其中，太極名家熊衛親創的「太極導引」對演員身體模塑發揮極大的作用力，金枝演社持續至今仍進行著太極導引課程的訓練。王榮裕就曾在資深舞蹈、劇場工作者李為仁的研究論文裡提到太極導引在其劇場實踐上扮演著極重大的角色：

「我在帶雲門二團和雲門舞蹈教室的種子教師太極導引，打到最後覺得這東西對我這個人、劇團、我們的表演非常重要，影響很大，因為它是不同於西方訓練的東西，而且有自己的特色，自己的東西，它的鬆脫、能量、專注和呼吸，讓你的身心靈，到最後這種東西可以慢慢去體會，甚至於影響到我的人生哲學、待人處事。」

「所有的東西都是太極，人離不開太極，人離不開宇宙，宇宙就是時間、空間，就是太極，就是陰陽，陰陽永遠在動，陰陽不是平面，是立體，立體在流動。」

太極的流動性是天地之間能量的立體性轉換。這種流動性，引領王榮裕及金枝演社容納更多元的可能性，這項特質影響著其作品。

葛氏訓練以及太極導引的訓練課程，在金枝演員身上所積累的能量，對自我的覺察能力，有著顯著的影響。金枝演社早期團員徐永樹指出這兩種訓練「讓演員經歷一段身體實踐的過程，掌握太極導引的身體質地與能量的流轉。至於 **training** 則訓練演員觀察舞台環境的能力，體力上的培養等等。」他認為兩者最終的目的在於「開發身體的自發性，讓身體成為一個投射情感、思維的行動者。」直到今日這樣的效應仍持續著。金枝演社專職團員曾鏘萱表示葛氏訓練對她在舞台上的存在有其實際可運用的功能，是一種觀看與被觀看，**follow** 與被 **follow** 之間流動的效應，自己的狀態同時專心又能打開觀照全場：

「你是專心的，又是整個打開的，我覺得那跟你在舞台上表演是一樣的事情，**training** 這塊是我覺得非常能在舞台上實際運用的東西。其實我們結束之後討論，有人提到有另一個眼睛觀看你，這就是舞台上的狀態。你意識到你是被觀看的，這個我比較能體會.....今年我特別意識到，**training** 的時候有時候你看不到 **leader** 你會 **follow** 其他的人，今年我特別意識到我隨時隨地也是被 **follow** 的人，所以我必須對我做的事情很明確，我也是一個同時在下指示的人，因為有人需要看到我的指示，所謂被觀看這件事情，就是觀看和被觀看在 **training** 活動這個裡面一直流轉。」

團員曾鏘萱也認為太極導引是她與自己身體工作、覺識自己身體的重要工具：

「我們一直強調它呼吸嘛，有趣的是明明一樣的動作，你做到後來它算是一個很跟自己身體工作的一個方式，一個外在的媒介，導引，它是一個認識身體的媒介。就是明明一模一樣的動作可是你可以越做越深，然後你發現你的身體可以越扭越多。在導引裡面它算是幫我認識身體的方法。.....帶頭的人不會講得那麼細，是你在操作中自己找到的，然後你發現有些動作你能更.....就我說的肌力訓練嘛，你發現你能蹲得更低，蹲得更久，然後你更穩定。」

翻閱當時自己的工作日誌，記載總結自己在金枝演社受益於這兩項訓練的成果：

在金枝兩年多以來，對於身體的感受相當深刻。走路、端坐、躺臥.....會有一種狀態，那是一種意識裡自然出現的狀態，內在會出現一種聲音告訴你注意呼吸、注意坐的姿態，走路時，注意丹田的力量、胯的移動、對環境、對舞台上的關照等。而這些都在這兩年裡團練的內容中不斷地內化進入我的內在。

這兩項訓練對金枝演社的演員而言，基本上是一種內功修為的增進，經由持續的訓練操作內化至演員身上，而非刻意將這些訓練的內容直接轉化表現於外形

成舞台動作或表演形式。金枝演社助理訓練李允中認為若真要找出這兩項訓練應用於金枝演社作品上的具體例子，應該是作品中常出現的「慢動作」是這些訓練最直接外顯於舞台表演上的具體呈現。就表演上的助益主要顯現於使其對舞台、對環境、對個人的覺察關照更為敏銳，加深其對個人身體能力、狀態的認識與了解，增強自己身體能力運用的韌性，以及穩定度。雖然，葛氏訓練已鮮少出現在日常的訓練課程中，但是葛氏訓練的精神裡的某些特性如：覺察，仍默默存在金枝演社的特質裡。匯集葛氏精神特性及太極導引形成的身體特性是相當難得的演員特質，我覺得那樣的身體質地已足已形成某種金枝演社的特有風景。