

**2016
表演藝術評論人專案**

**跨・界 III：
無盡的界線／限
與
有限的跨越／閱**

2016.12-2017.5 評論

吳岳霖

11

2016-12-02

誰的名字？誰的故事？《蓬萊》

演出：拾念劇集

時間：2016/11/19 19:30

地點：新北市藝文中心演藝廳

文 吳岳霖（專案評論人）

鬼島、神州、花園、東海……，是地點的名字，虛構或真實，隱喻或明指。女媧、伏羲、軒轅、刑天、蓬萊女神……，是神祇的名字，有無頭顱或是否為尸，各居何方或已然消失。於是，誰又知道他們的名字，誰又講述他們的故事？在《蓬萊》裡，名字被灑落在舞台之上，如同所有被制定的身分與意圖，正說著誰與誰之間細碎且難解的故事。

八年的時間，似乎讓「旱魃」這尊在神話裡難分善惡、長相未知的女神／妖怪，不再如編導李易修替祂立傳的《大神魃》（2008）所描繪的善良。《蓬萊》裡的祂，再度離開安居的蓬萊／鬼島，化為殘暴、肆虐的代言，誓言誅盡崑崙眾神（而眾神似乎也毫無招架之力），只為討回自己的心／花園鎖鑰。同時，河伯、刑天、精衛等神明，再次穿梭於兩部神曲之間；而《蓬萊》的【尾聲：精衛】，內容亦近乎與《大神魃》的【序章：精衛】相同（《大神魃》的終章也名為「精衛」，作為循環結構；但《蓬萊》的尾聲較接近於其序章的內容）。這樣的書寫手法，或許是延續與繼承，但這些神明都被重新賦予了不同的任務與使命，連身世、背景與心境都大有差異。於是，我們該認為這是一個新的故事開展，還是思索這樣的連結不過是種刻意混亂的循環關係呢？

我認為，《蓬萊》所建構出來的是一種「混合」而「混亂」的美學體系——其似乎仍在實驗過程，雖未找到一個固定的架構，而趨近於跨越、挪用與融合的模式，卻在編導的某種考究與直覺裡，於「形式」上呈現源於傳統卻溢出傳統的樣貌，特別是在音樂、語言與舞台結構。

此劇的音樂是成熟且完整的，不僅保留了傳統南、北管音樂，如南管的傳統觀落陰道曲【直入花園】，更依南、北管相異的音樂質性（一陰柔、一陽剛），配合劇情推演以及八卦形制，讓北管音樂以乾為首之四陽卦「乾、震、坎、艮」演繹，南管音樂以坤為首之四陰卦「坤、巽、離、兌」展現。【1】其「混合」的質性不只展現在南、北管音樂的交錯使用，以及南、北管各自音樂內部的混用（如：【兌為澤】是南管傳統大韻詞曲的拼貼），更有南、北管混入同

一支曲子裡，如【涿鹿一戰】與【刑天只是】等。《蓬萊》有效地調和兩種音樂的輕重、緩急，並匯流為一種新的音樂型態與層次。同時，《蓬萊》的史詩風格，也展現在李易修所模擬出的「神族語言／上古語音」——混合粵語、客語、蘇州話、北方官話等地方方言，以其想像並憑藉中古語音去找尋更古老的語言體系，轉譯出這些神話人物的話語。其有本的選擇卻以非規則的方式拼貼，製造出與當代語音間的區隔，以及人與神間的絕對距離，幻化似懂非懂的語境。此外，其舞台設計（包含投影）也是此劇最有巧思之處。首部曲《大神魘》像是部會移動的繪本，而《蓬萊》在整體畫面的處理更為立體且豐富。不僅延續了《大神魘》在投影動畫上的細膩，如其中一幕漫飛的紅燈籠，產生某種忽遠忽近的感官美學；更以寫實的道具、布景打造出非寫實的神話場域，並藉由高低層次、前後距離調配出整體環境的蒼茫與悠遠。

《蓬萊》在形式方面的混合與開發，成就於編導李易修與作曲家許淑慧的創造，那麼必須承擔這種創造後的成形與再創造，則是演員的壓力與工夫。刻板印象上，會認為《蓬萊》「類戲曲」的表演形式，較有利於戲曲演員出身的朱安麗；但我倒認為，《蓬萊》所創造出的混合性語言與曲文，反造成戲曲演員在原有表演體系間的拉扯，如何跳脫或化用，是多一層的功課。因此，朱安麗在刁鑽的形式裡，表現地超乎預期精彩，不僅維持住個人於戲曲詮釋的韻味與開發，更在其底蘊裡結合了近年不斷跨界表演的經驗，切換角色間，也潛進其他戲曲演員所無法碰觸的境界。另外四位演員王靖惇、崔台鎬、劉廷芳，亦十足展現了優秀演員所擁有的強大學習力，去碰觸一種全新的表演，並揣摩出如此「源於傳統卻異於傳統戲曲」的形式，除身段動作精準且俐落，聲音更是表現地豐滿且圓潤。特別是劉廷芳，在其甜美卻厚實的聲線裡，清楚感受到人物的變換與情感的濃度。《蓬萊》於演員詮釋的難度，不只有源自南、北管所混用的形式，更有藉面具（代面）還原類似「儀式劇」的表現，以及戲偶的使用，進行複雜的角色切換（四個演員詮釋十多個角色），並創造出能與偶配合的肢體風格，這些都極度仰賴演員本身的功底與創造力。

倘若其形式是「混合」而成的美學體系，那麼其敘事手法就是種「混亂」。

《蓬萊》可大致理解為女媧、伏羲兩位上古聖皇的計畫，並以旱魃、刑天、泥鬼、雲鬼等神怪為執行者，進而形成整體的敘事線與故事脈絡。但，此劇的每一章都是片段且碎裂的，組織起來的前因後果並不明確，加上舞台布景是固定的，必須依靠演員的出場、部分投影的變化去調換場景（因此，也得倚仗觀眾的理解能力），於是，未有清晰的故事軸心且無條理的敘事手法，促使故事並無力說好，只剩凌亂的符碼四散。當然，這可能是編導延續《大神魘》以來的敘事意圖：中國上古神話的斷簡殘編。可是，當這些神話敘事有意鋪陳其背後的隱喻思維——與當代社會呼應，包含台灣與中國的兩岸關係、及其牽涉的政治與歷史語境等，真能使用這樣「說不清的故事」嗎？若其說故事的方式無法有效傳達，既難以獲取背後的指涉，其欲加的符碼也只造成混亂敘事更為混亂罷

了。或許，可用「後設」的解讀認為：其所暗示的當代環境不也是「晦暗不明」，且難以理解；又或，生存處境本就很難清楚描述與說明，不分古今。但，若有此企圖，是否能有更適切的敘事手法呢？

另外，《蓬萊》的書寫若是以《山海經》的神話符碼為出發點，形成我們對其詞語、人物的基本認知與觀感直覺。其矛盾之處在於：《蓬萊》對於這些神話人物的處理，基本上是斷開了與《山海經》間的脈絡，自創出一套個人的史詩、神話語境，並新寫出情節、滋長出性格（當然，我明白《山海經》對這些神話人物的描述很簡短，那是否還有其他文本可比對參照呢？）。像是劇中重要人物刑天，大致只挪用了祂在神話裡的樣貌（無頭，以身為臉），其對事件的認知與行動都無關於《山海經》或其他神話故事。那麼，我們是否該依據《山海經》來認識這些人物呢？又，何必使用這些角色，不如直接創造出新的神話人物呢？

整體來看，《蓬萊》雖在「形式的混合」找到極好的「傳統與當代的對話空間」，但其語言體系所刻意製造的強大「疏離感」，加上形式與敘事的「以繁馭繁」，實則又拉遠了距離，要不昏昏欲睡，要不難以進入。最後，散落在殘篇裡的是誰的名字，又正說著誰的故事，都將只是上古神話，而與當代無關。

12

2016-12-28

執著與任性、輝煌與惆悵《慾望城國》

演出：當代傳奇劇場

時間：2016/12/25 14:30

地點：台灣戲曲中心大表演廳

文 吳岳霖（專案評論人）

1986 年出生的我，從零歲嬰孩的眼睛與世界，必然見不著同年創團並演出《慾望城國》的當代傳奇劇場，如何橫空出世並掀起軒然大波；只能依憑文字紀錄：「一齣介於現代舞台與傳統平劇之間的戲」【1】、「現代中國的舞臺劇」【2】、「『慾望城國』是否仍冠以國劇的名稱，曾在當代傳奇劇場裡引起很多討論。」【3】、「『當代』則企圖從京劇脫殼蛻變成一新的劇型」【4】……去重建未曾入檔的記憶斷片。而接觸戲曲甚晚的我，遲至 2008 年才第一次看過現場演出，始終記得那齣戲是重演版的《李爾在此》（台積心築藝術季閉幕節目《李爾在此》，台南：台南市立文化中心演藝廳，2008 年 7 月 9 日）。那一刻起，竟如此跌進了新編／當代戲曲的漩渦。意外地，意識到與當代傳奇劇場的聯繫似乎總在冥冥之中，於那個 1986 年開始——於是，我將以生命史的脈絡觀看其創作演進。

無疑地，「當代傳奇劇場的創作史」近乎等同於「吳興國的生命史」，促使其創作脈絡帶有相對複雜的「人性」。

當代傳奇劇場的創作，存在著創作團隊有計畫性的設計與延續。從創團作《慾望城國》改編自莎士比亞（William Shakespeare）的《馬克白》（Macbeth），持續向莎劇取經，改編《哈姆雷》（Hamlet）為《王子復仇記》（1990）、《李爾王》（King Lear）為《李爾在此》（2001），搬演《暴風雨》（The Tempest，2004）、與《仲夏夜之夢》（A Midsummer Night's Dream，2016）。作為主線的「西方混血」亦以其他經典之作為載體，如希臘悲劇 Medea（改編為《樓蘭女》，1993 年首演）與《奧瑞斯提亞》（The Oresteia，1995）、取材契訶夫（Anton Pavlovich Chekhov）小說的《歡樂時光—契訶夫傳奇》

（2010）、改編貝克特（Samuel Beckett）《等待果陀》（En attendant Godot，2005）以及卡夫卡（Franz Kafka）的《蛻變》（Metamorphosis，2013）等。同時，借取「跨文化劇場」經驗進行「中國改編」，重寫南唐李後主之事為《無限江山》（1992）、莊周故事《夢蝶》（2007）、以《水滸傳》為底本而創作的《水滸 108》系列（2007、2011、2014）等（此外，亦有傳統老戲的編修與

重演)。以京劇演員創始、將京劇視為本體，雖經歷「革京劇的命」、「改造京劇」、「延續傳統」等不同的評價、說法與理念，卻可見其不斷回溯「京劇本體」的意圖，如吳興國創團時所言：「希望能讓國劇從古老的時空中走出來，在新的劇場、與新觀眾溝通，透過現代演員不同的思考、運用，以新生的面貌復甦。」【5】

之所以可視當代傳奇劇場為一「有機體」、「生命體」，在於其創作軌跡與脈絡往往有溢出、晃動的現象——作品雖能以「改編對象與題材」歸類，卻無法有效地拉出劇作分期，未有明顯規律；且於「創作手法與形式」常見彼此衝突、矛盾與顛覆，形成以「擺盪」為現象、以「變」為其不變的手段。所呈現出的是，作為當代傳奇劇場核心創作者的吳興國（與其妻林秀偉），如何選擇當下的狀況與思路表達於作品之中。於是，當代傳奇劇場的劇作更顯現的是「性格」與「氣質」，在年歲的流動之間——創團作《慾望城國》帶有年輕時期較為離經叛道、搞革命的壯烈與傲骨，2001年的復團作《李爾在此》則在孤獨的狂傲裡乘載了失敗後的沉澱，《等待果陀》也在這段時期的沉潛裡揉進平靜且內斂的質性，而《蛻變》則奏起某種「回望」與「重省」的哀歌。因此，當代傳奇劇場的創作特殊性就在於：「現階段狀態的具現」，而如一個人，或曖昧不明，或大步邁進，或懊悔躊躇，或沉穩安定。

三十年後的今天，當代傳奇劇場再次演出創團作《慾望城國》。三十年對於一齣作品可能並不久，但若視當代傳奇劇場的創作為「一個人」，倒也經歷了頗長的時間、頗多的經歷。得以窺見，今日所演之《慾望城國》，「戲的氣質」早已轉變——相對地內斂與沉穩，而不再是三十年前的年輕氣盛，走進某種晚期風格才有的洗鍊。於是，吳興國的敖叔征仍舊狂傲、魏海敏的敖叔征夫人依然毒辣，卻收斂起較為誇張的表情與情感張力，轉為相對幽微、隱晦的深沉情緒，促使整齣戲的氛圍隨之改變。

創作隨時間演進，或許修編、或許照搬、或許顛覆、或許封箱，卻不必然要以「進步」定義。以此版的《慾望城國》而言，其有意「復刻」與「重現」，表述創作的初心與本意。攤開節目冊，召喚出多數曾／現參與當代傳奇劇場演出的演員，如馬寶山、朱勝麗、盛鑑、陳清河、彭俊綱等。縱使有些演員已較無戲曲演出，或並非此戲最初的陣容，但更深層的是意義性的彰顯與塑造。其劇本也未見大幅度的改動，仍符合過往論者對此作之討論，包含大量承襲日本導演黑澤明的《蜘蛛巢城》，如開場曲的書寫與內涵；孟庭被殺前，寶馬的不受控制；以及敖叔征登位大宴的舞蹈之舞等，多非《馬克白》本有的情節與概念。《慾望城國》於文本意義上所遺留的問題，如「『當代傳奇』編排此劇的目的，聲稱是要跳出傳統戲曲的窠臼而直探人性的隱微，但在實踐的過程裡，卻讓我們感到其間藩籬仍在。」【6】、「『慾劇』的觀念因此相當接近民俗信仰中神鬼報應的想法，缺少莎劇中的人道與倫理精神。」【7】都仍存在，而未

見解決的意圖。因此，時間對於《慾望城國》來說，是一種「痕跡」，或可稱為「成長」——因為，「成長」並非絕對直線性的前進，而可能有為數眾多的波折與轉圜，卻會在某個時刻顯現其價值與意義。除前述提及的「氣質轉變」，作為整齣戲的質性移動，更有表演程式與方法的異轉。有別於過去的演出版本，此版的《慾望城國》似乎將戲曲身段進行簡化，許多程式化的動作與姿態都往話劇傾斜，導致戲曲感的降低。弔詭的是，此作法本該削減戲曲於此戲的核心位置，卻反而彰顯戲曲演員回溯傳統、奠基根柢的狀態，以及表演形式的取徑，特別是在兩位主演吳興國與魏海敏身上（其實，其他演員亦呈現了近年於傳統戲曲的浸淫，產生身段、唱腔與表演功法的明顯落差）。吳興國與魏海敏在《慾望城國》之後，進入戲曲表演的另一境界——如何跨越行當得以塑造人物、如何轉化或打破原有的戲曲程式等。但，兩人明顯以不同路徑深入當代戲曲。吳興國延續了《慾望城國》的經驗，不斷於外在形式的創新進行開發，實驗幅度、嘗試精神與創發直覺持續前衛與變動。魏海敏於當代傳奇劇場與國光劇團的新編作品裡自我顛覆，同時回到傳統戲曲功法裡打磨、精煉與深鑿，慢慢在流派的完整承襲下轉譯出自身的創造價值。於是，在此版的《慾望城國》裡，兩人截然體現穿梭於傳統與創新間的不同樣貌——魏海敏在步步到位、聲聲精準的表演體系裡，不見刻意變化的行當形制而化為細膩且精緻的情感流動與身段展現；吳興國則在繁複的表演形式與塑造下，透過外顯的氣質與動作塑造出敖叔征的末日英雄氣概，得以吸引觀眾目光。

此外，三十年的光景更於舞台美術的精進徹底表現其演進，這也是當代傳奇劇場於外在形式的開發上最為具體的成就。開場的山鬼（朱勝麗飾），於佈景的層次、光影的變換間，逐漸沒入黑暗之中；孟登（盛鑑飾）則在被追殺而奔走的過程，如電影畫面般重現父親孟庭（馬寶山飾）被行刺的記憶，配合戲曲身段更顯其張力，這都非過往舞台科技所能表現者。最為精采的是敖叔征夫人「洗手」的橋段，雖大致延續了過去的畫面塑造，以紅光、布簾等方式迂迴呈現血的意象；此版的《慾望城國》加深了光影的對比與具象，使其畫面更具震撼感，配合魏海敏愈顯飽滿且多層次的唱腔、婉轉的身段，完美傾訴了敖叔征夫人的糾結，以表演與舞美的配合彌補原劇劇本在情節簡化下的闕如。

《慾望城國》最令人屏息的一刻，是敖叔征敗亡那刻，從高台翻落、墜地。當他站上高台那刻起，時間凝結、暫停，彷彿已有三十年之久，似乎全部人都在等候這一刻的到來。【8】落地的瞬間，可以是這齣戲的完成、個人技藝的展現，或許更夾雜著我們對吳興國這個演員／藝術家難以喘息與止息的期盼與關懷。

我們都清楚，三十年足以讓一個人從成年步入中老年，而現在的吳興國（63歲）也不是那一年的吳興國（33歲）。由於《慾望城國》不是首演，所以熟悉或慕名的觀眾都知曉會有這一橋段；作為觀眾的自己，心境是期待又怕受傷害

的——我們當然期待與相信吳興國能夠完美施展，卻也害怕他因此而受傷。不禁思量的是，以吳興國多年的表演經驗與美學開發，其實能夠找到很多方式去取代、去變通，就像他以個人的表演直覺與才華，改變了此戲不少橋段而化解表演形式的危機；他卻始終無法捨棄掉這一翻、這一落——無法割捨的，實是他的執著、掙扎與任性。因此，他不是為了討好、取悅觀眾，而是這一翻的壯烈、這一落的淒涼，才象徵了《慾望城國》的完成。

或許，這一翻再也翻不回過去，再也無法如錄像裡的泰然自若；卻在歲月裡，凝聚了《慾望城國》無須回返的「時代意義」。

必須再重述一次：「三十年對於一齣作品可能並不久」，但對於「當代」作為一個時間點而言，其作為「斷代」可被「再斷代」的密集度相對地高，如1950、1960、1970年代，十年就可能有劇烈變化；甚至越逼近我們所身處的時間，對時間性的感知更加敏銳。於是，一齣戲的創新往往容易被快速地取代或翻轉。不過，《慾望城國》卻未見其落伍——跨文化的創作模式、跨行當到創造人物的表演開發、龍套與檢場的取消與化用、舞台畫面的成形等，當年的創發與叛逆多成為目前「當代戲曲」的基本理念，並仍持續運用，足見其演出當下的前衛性，遠超越身處時代（甚至仍勝過近年不少作品，過度墨守成規而流於戲曲現代化的窠臼）。當然，《慾望城國》在劇本內涵上無法與莎劇《馬克白》相提並論，顯露單薄與平面的缺點（對於文本掌握的不夠全面，始終是當代傳奇劇場在跨文化改編的通病）；但《慾望城國》絕對足以作為銜接「以前的當代戲曲」到「現在的當代戲曲」的關鍵，而這也是「當代傳奇劇場」的時代意義。

時間沒錯，在離場的惆悵驗證著過往的輝煌，雖然捨不回，但難以抹滅的深刻與當下感動的淚水，卻已留存，屬於我們與創作者的生命史。

註釋

- 1、焦桐：〈戲劇文化的提昇〉，《文訊》第28期（1987年2月），頁116。
- 2、林境南：〈一場出色的演出〉，《文訊》第28期（1987年2月），頁120。
- 3、黃寤蘭：〈突破傳統排演慾望城國 吳興國面對極大考驗〉，《聯合報》1986年11月9日，第12版。
- 4、王安祈：〈京劇理論在當代台灣的開展與局限〉，《傳統戲曲的現代表現》（台北：里仁，1996年），頁200。
- 5、吳興國：〈從傳統走入莎翁世界〉，《中外文學》第15卷第11期（1987年4月），頁50。
- 6、陳文華：〈誰謀殺了鄧肯〉，《文訊》第28期（1987年2月），頁124。
- 7、胡耀恒：〈西方戲劇改編為平劇的問題——以「慾望城國」為例〉，《中外

文學》第 15 卷第 11 期（1987 年 4 月），頁 79。

8、此說法改寫自友人楊殿安所言：「三十年等那一翻。」

13

2017-01-11

在哪裡？在哪裡？《愛的波麗路》

演出：明華園戲劇總團

時間：2017/01/07 14:30

地點：台灣戲曲中心大表演廳

文 吳岳霖（專案評論人）

在《愛的波麗路》整齣戲的氛圍裡，腦袋徘徊又散不去這首歌：「在哪裡？在哪裡？不要隱藏你自己。要高興，要歡喜，愛神已經找到你。」（崔苔菁，《愛神》）不只是劇中人物時常呼喚、尋找著掌管愛情的精靈波麗路（孫翠鳳飾），期盼獲得愛情危機的轉圜；而「在哪裡？在哪裡？」也是我在觀戲過程裡反覆翻攪，想對這部作品追問的。

作為台灣戲曲中心試營運「試戀戲曲」系列作品之一的《愛的波麗路》，是少數啟用大表演廳的大型作品，並極度符合展演主題「試煉／戀」——以文學跨界進行「試煉」，並將「戀愛」作為主題。此作由明華園戲劇總團主創、郎祖筠編導，並邀請京劇旦角黃宇琳、舞台劇演員韋以丞與林東緒等人參與演出，可見其跨界企圖。其以「文學跨界作品」、「詩。歌。舞劇場」作為號召與定義，試圖在劇場的表演形式裡接合文學作品，展現另一種面貌與概念。因此，《愛的波麗路》大量與台灣作家路寒袖的作品對話，包含將其國台語新詩譜成曲演唱、劇名來自其攝影詩文集《陪我，走過波麗路》、劇中男女主角王志誠與韓袖亦化用路寒袖的名字（路寒袖本名為王志誠）。同時，也將莎劇《羅密歐與茱麗葉》（Romeo And Juliette）的人物、橋段安放劇中，與中國的民間故事《梁山伯與祝英台》互為對照。《愛的波麗路》對於文學化的企圖，大抵還展現在整齣戲的基本結構。其以後設的手法，挪用了《六個尋找作者的劇中人》（Six Characters in Search of an Author）的策略，讓戲裡的羅密歐、茱麗葉、梁山伯、祝英台、馬文才、白蛇、許仙、牛郎、織女等人物，都清楚自己是被演出的「劇中人」；如開場時所唱的序曲【愛的波麗路】（改編路寒袖《陪我，走過波麗路》一書的同名序詩）：

在後台 當我卸了妝
妳將假髮歸還戲箱
舞台上的一切
舞台上的一切

天已濛濛的亮 遠方泛著光
來 陪我走一段
沒有其他演員的波麗路

同時，也符合了路寒袖所欲傳達的「虛擬／戲劇與真實／人生的界線原來是模糊的，有時甚至互為表裡」【1】（而他的原詩裡有句「舞台上的一切／無非都只是象徵」【2】，比戲裡化用的歌詞更直白、清晰）。

在此思路下，神通廣大的波麗路或許不只是愛情的精靈，其所點化的是真實人生，還是僅在書籍裡翻轉劇中人物的命運呢？只是，這一層論述並未被完整開展，最後似乎只流於一種「河蟹」式的閱讀視角——波麗路在翻玩他們的命運後，僅以言語說服，認為他們的故事之所以經典，在於刻骨銘心的愛情，而不是在翻轉後的現實探討，包含羅密歐的過度衝動與不加思考、祝英台的浪費與需求無度等（更何況，這層翻轉也並非創舉，大抵仍是過往創作者曾切入的視角）。於是，前半部大動作的翻案，卻只留下一點淺淺痕跡。此外，其論述之稀薄更在於編導郎祖筠在看似嚴密且層層包覆的結構、軀殼裡塞進了軟爛且浮腫的血肉。除主線韓袖與志誠的故事有較完整的鋪陳，而在其時代氛圍裡有故事性的發揮；其他情節多為零碎且拼貼，並流於嬉鬧與玩笑，掩蓋了背後可能生成的深層理念。這樣的創作策略，也不免讓我質疑其對羅榮、梁祝故事的翻案到底是有意義的探問、或僅是玩笑的表現。同時，劇情的發展更影響到表演的呈現手法，多半採用老套又浮誇的綜藝梗進行調笑、戲弄。特別是羅密歐（陳子豪飾）與茱麗葉（晨翎飾）的詮釋，怪腔怪調／洋腔洋調地進行國台語交雜的對話，早已是過時且老掉牙的表演——談不上歧視，卻是無聊當有趣的模仿。《愛的波麗路》於年節前演出，倒更像是無聊／料的「賀歲片」。當然，並非喜劇不能嬉鬧，而是「該如何調笑？」以及「爆笑之後，想說的到底是什麼？」才更重要。

同時，表演體系／模式的化用與產生，是《愛的波麗路》的挑戰卻截然未盡。此作大量運用戲曲演員，並以「明華園」作為招牌，遂可見戲曲身段與程式在劇中的挪用與轉化，但整體看來卻是鬆散且零碎的。甚至，基本上從傳統出發的梁山伯與祝英台，在陳昭賢與鄭雅升兩位演員的詮釋下只見功底的稀薄，不管在唱腔、身段的展現都未見兩人浸淫戲曲之功力。由孫翠鳳飾演的波麗路，其塑造較有難度——不屬於任何的傳統行當分類（當然就非孫翠鳳本工的小生），且拆解了身段、唱念、鑼鼓點等依循架構。孫翠鳳理應可從過往的表演經驗裡找到足以詮釋的手法，得以發揮個人魅力；卻僅見波麗路華美又浮誇的服裝，在暗處仍閃閃發亮，至於其身形移動並不靈動、有神，唱腔未在合宜的位置而略顯沙啞，念白既不流暢、亦無韻律，導致韻味多半是失落的。於是，波麗路的現身僅存舞台上下的驚呼與掌聲，雖十足說明孫翠鳳的魅力，卻無法以表演說服。

不過，《愛的波麗路》在詩與歌的結合是美好且值得稱許的，大抵是近年頗為出色的音樂劇呈現。其編寫方式多半採用了流行歌曲的模式與架構，並掌握住路寒袖獨有的現代詩語言與語感；在幾位不同世代、領域的作曲者范宗沛、荒山亮、林俊逸等人筆下譜出詩句的韻律與味道，並從演唱者的嘴裡吐露出無法用言語精準表達的情感。我特別喜歡韓袖（黃宇琳飾）與志誠（韋以丞飾）演唱的【逐暝一通電話】，於簡單的詩句／歌詞裡：

逐暝一通電話 聽汝的聲 希望佇夢中見著汝的影
逐暝一通電話 叫汝的名 希望夢中汝我鬥陣行

慢慢凝聚、緩緩推動著兩人不直率的想念，在異地的電話裡感染彼此溫度。或如【一桌之遙】也以精練的詞句、婉轉的旋律於極度和緩的氛圍裡呈現即將爆發的局面，表達韓袖與志誠兩人關係的危機。歌曲與情感間的有效傳達，也完成於演唱者／演員在個人詮釋的開發，特別是黃宇琳與韋以丞。或許是兩人所飾演的韓袖與志誠於故事面與情節線上相對地厚實，也或許是黃宇琳與韋以丞早已擁有成熟的表演體系與演員方法，促使他們更能夠去揣摩人物情感、塑造人物。於是，韓袖與志誠在情感表達上的內斂與害羞，僅在台詞裡隱微透漏情意，卻更能於黃宇琳與韋以丞的歌聲與身體表達裡被感受——因此，韓袖與志誠的血肉與靈魂相對地豐滿、完整。

弔詭的是，韓袖與志誠這條在演員、情節、音樂等方面都有極好發揮的主線，卻在多線進行並看似主題吻合的情節架構裡，形成衝突、甚至彼此抵消力度的狀態，導致《愛的波麗路》就像是多頭馬車一般，最後五馬分屍——於是，更像是場路寒袖詩歌演唱會，加上串場的鬧劇表演。

於是，新詩、莎劇的現影就代表了文學於劇中的生成嗎？顯然並非如此。

明華園戲劇總團的總團長陳勝福於節目冊提及：「在傳統元素加入現代思維？還是現代思維加上傳統元素？對於明華園總團來說是很難的選擇，但『明華園不做！誰來做？』於是我們在跨界合作中，大大地邁出了一步！——加入歌仔戲元素的現代歌舞劇《愛的波麗路》，在明華園總團的舞台上搬演！」【3】因此，其以「文學跨界」作為線索，陸續完成了《散戲》（改編自洪醒夫短篇小說，2016）與《愛的波麗路》。只是，「文學」是什麼？「跨界」是什麼？「現代思維」是什麼？我在《愛的波麗路》裡只見其成為「外在的包裝」與「模糊的肉身」。此外，這樣的創發對於明華園戲劇總團是「創舉」，對於整個當代戲曲的發展卻早已不是「奇聞」。暫且不論成敗，傳統戲曲混搭歌舞劇／音樂劇有當代傳奇劇場的《仲夏夜之夢》（2016），以文學入戲有《慾望城國》（當代傳奇劇場，1986）、《金鎖記》（國光劇團，2006）、《約／束》（台灣豫劇團，2009）等難以計數的作品，更別談這些作品多半是藉此轉譯現代思維。若把對象僅集中於歌仔戲，亦有唐美雲歌仔戲團的《燕歌行》

（2012）與《冥河幻想曲》（2016）、春美歌劇團的《青春美夢》（2005）、明華園天字戲劇團的《信》（2016）等，甚至有些非傳統戲曲團體更大膽地進行實驗性創作，如李清照私人劇團感傷動作派的《石秀》（2015）、《燕青》（2016）。這些作品多半跳脫了「文學改編」的限制，或全新創作、或進行取材，而試圖詮釋「文學背後的隱喻」，得以借古諷今，呈現其現代思維（或者，詮釋現代題材）。必須意識到的是，「文學跨界」的重點不在「是否有個文學底本」，而是「擁有文學意涵」。明華園戲劇總團此舉看似「邁進一步」，卻不過是「停滯後的小小一步」。

「在哪裡？在哪裡？」所追問的可以是「波麗路在哪裡？」、「愛情在哪裡？」、「文學在哪裡？」，但更該問的是：《愛的波麗路》到底定位在哪裡？不只是作品於當代戲曲、劇團本身的定位，以及明華園戲劇總團到底該如何自我「再定位」。

註釋

- 1、《愛的波麗路》節目冊。
- 2、路寒袖：〈陪我，走過波麗路〉，《陪我，走過波麗路：愛丁堡·倫敦·攝影·情詩集》（台北：遠景，2010年），頁17。
- 3、《愛的波麗路》節目冊。

14

2017-03-08

給我一個理由長大《彼得潘》

演出：柏林劇團、羅伯·威爾森

時間：2017/03/04 19:30

地點：台中國家歌劇院大劇院

文 吳岳霖（專案評論人）

這是一則黑色童話。

羅伯·威爾森（Robert Wilson）所執導的《彼得潘》，改編自童話故事，卻不若既定印象的親子皆宜（所以，看著觀眾裡的家庭組合，總替他們捏把冷汗）。也或許羅伯·威爾森才是真正懂得詹姆士·馬修·巴利（James Matthew Barrie）這位原著書寫者，《彼得潘》是成人寓言——拒絕長大，只為抗拒被收編進成人世界的一員。

其有意放大了原著在童趣背後所暗伏的荒謬性與指涉，像是那名為娜娜的狗褸姆，看似「進化」為人身，卻仍舊得服膺於達林夫妻的指使（更何談狗作為褸姆就已夠荒謬）。而娜娜以黑色布狀物拉住三個孩子，看似身分翻轉，動作卻與達林太太替先生打領帶相仿，或許暗指著被迫成人的束縛，必須被箝制而成為某個身分——戲裡反覆問著「長大後要成為怎樣的男人」，並不是「問句」，而是「必定得成為某種男人」，成為複製時代、成人世界的複製品。於是，羅伯·威爾森的《彼得潘》不再如迪士尼動畫擁有的瑰麗、溫暖與熱情，轉以分明的暗色調與激烈、變形的人物形象主導故事與形成象徵。整部劇作大致以黑、白作為基調，彷彿溫蒂離開家後的夜晚就不曾天亮；少數亮眼的顏色僅在小仙女叮鈴身上、失落男孩們的髮色、鱷魚先生發亮的眼睛，以及那晚後就不曾熄掉的夜燈——等候，與尋覓。同時，人物形象也隨之翻轉。迪士尼動畫裡那帶著扁帽、一身叢林綠衣的彼得潘，梳起了頭髮、畫上了眼線、穿上了深色皮衣，龐克風的裝扮更像是叛逆的青少年，而非乳牙未脫的孩童。彼得潘的生命時間軸設定往後挪，反倒更凸顯了青少年介於幼童與成人間的尷尬位置與界線。更為「獵奇」的是叮鈴與美人魚，不再如童話裡的小巧與美麗。叮鈴「類小丑」的髮型、蒼白的臉色、誇張的動作與聲音，以及美人魚時不時發出的詭異聲響與幽暗且黏膩的形體，更趨近於一種「魔性」的蔓生——不造成厭惡感，卻有種「童話都是騙人的」的刺激與恍然大悟。

《彼得潘》其實維持了羅伯·威爾森一貫的導演手法，不從文字而由圖像入手，形成他獨到的「意象劇場」（*Bildertheater*）。《彼得潘》雖可依稀找到我們所熟悉的童話情節、對話與語言，卻未完整地講述故事，其以光影生成、畫面製造為策略，形成說故事的語言與手法。之所以不造成混亂，或許也成立於《彼得潘》作為童話的單純性與單線進行，促使其肢解、未言與串接都以「定格畫面」為線索，得以去觸擊觀眾的感官與生命經驗。同時，其畫面更像是一張又一張的剪影，如彼得潘與叮鈴在夜空裡看著孩子們回家、虎克船長試圖毒害彼得潘、溫蒂說故事等場景，呈現出一種古老技藝與現代科技的揉合。其以黑色剪影所構成的畫面，似乎也讓所有人都變成了那晚彼得潘在窗檯所遺落的影子，於現世與永無島間飄移；而舞台前緣的白色燈管雖可視為導演的個人風格與標幟，卻也是這個劇場空間裡最亮的光，足以映射出眾人的影子（當然，這個帶有爭議性的燈光設計到底僅是導演習於使用的物件，成為某種視覺干擾，還是充分生成隱喻意涵，本就見仁見智，但其絕對作為這個作品的一部分，難以缺少）。演員的肢體表演亦以略帶西方默劇與傳統戲曲的形貌，而在光影交錯、舞台深淺的移動間搬演如皮影戲。特別是虎克船長死後的獨白，更像首影像詩。此外，由可可羅絲（CocoRosie）創作的音樂亦讓整部作品有更多溢出的可能，行進間的音樂不規律地置入強烈、突兀的聲響，似乎成為一種宣告——無意按照我們所熟悉的一切進行。

有意思的是，作為羅伯·威爾森第四部帶來台灣的作品，《彼得潘》不免被拿來與前三部作品比較，特別是跨國合作、在地製造的《歐蘭朵》（2009）與《鄭和 1433》（2010），由於魏海敏（京劇演員）、唐美雲（歌仔戲演員）與優人神鼓為主要演出者，形成跨文化的衝擊與質疑，包含文化霸權、東方主義等觀點，並失落於其表現形式仍服膺於導演個人的風格（那又何必強調是與傳統戲曲演員合作）。顯然地，《彼得潘》似乎未有這層問題產生。當然，其製作脈絡、合作方式與媒合過程都與《歐蘭朵》、《鄭和 1433》有偌大差異，特別是羅伯·威爾森更為深入柏林劇團而有長期的合作關係——因此，柏林劇團無論表演質性、詮釋手段是極度精準地呈現導演思維與劇場設計（柏林劇團與羅伯·威爾森的確是極為合拍的組合）。但，不免可以思考的是，會否脫離了熟悉的語言、表演體系後，疏離感製造出某層薄膜，隔離我們過往對京劇、歌仔戲等自身技藝／記憶所賦予的情感，反而能夠接受導演手法的發揮與制約，不管是身為觀眾或是創作者。

《彼得潘》新詮童話為成人劇場，拉扯善惡的二元關係，藉由不斷重複得以疊合出不同層次的意涵，如那句「死亡是一場華麗的冒險」於歌裡吟唱，晃動著我們對死亡與成長的微妙關係。最具深意的是，羅伯·威爾森如何建構彼得潘這個「中二」主角，不僅有游移且未定的個性，更重新思索孩子的純真本性到底為何——呈現出彼得潘的拒絕長大，不只是害怕長大成人後必須成為某種樣子的恐懼，更是對於過去失落與失去的害怕；於是，他選擇卡在成長的中間點，抵

抗前進也懼怕回望。他希冀溫蒂成為失落男孩們的母親（別忘了，溫蒂也還是個孩子，成為母親似乎是一種「被迫長大」），接受溫蒂的愛卻不願意成為他們的父親。這種彌補或尋覓過程，作為「母親的缺席，父親的無所不在」的詮釋，葉根泉的劇評已有解讀。^{【1】}不過，我更著迷於《彼得潘》隱約表現出彼得潘與虎克船長、叮鈴、溫蒂間的曖昧性，難以被定義是親情、愛情、友情或是敵對（或者，全部都混在一起）。特別是虎克船長希冀彼得潘長大的偏激態度，不只有父權隱喻，更交雜了羞赧、憤怒、欣羨與盼望的錯置，那句「讓他成為一個男人」何嘗不讓人多想兩人的詭譎關係，而他以成人身分卻存在於只有孩子的永無島，會否也暗指著彼得潘「成為」或「遺失」的未來可能性。

不過，羅伯·威爾森也未放棄成人童話足以乘載的黑色幽默，像是鱷魚先生如迅猛龍般的行進、突然仰頭吼叫，以及一些語言文字的趣味性（另，需特別指出《彼得潘》由陳思宏所翻譯的中文字幕，是近年非常成熟且仍保有文學韻味的作品，以中文閱讀也極具詩的質性），都讓整部作品在前衛性裡保有情感的溫潤。這種溫潤，或許象徵了羅伯·威爾森走進晚期風格（若以1976年的《沙灘上的愛因斯坦》作為他風格確定的關鍵，至今亦已約四十年左右），其如何在原有並已成為個人記號的手法，重新回返自身、暗藏指涉，而不只是形式的搬弄與物件的操演。

這種溫度不也是彼得潘最後看著孩子們的眼神，最後他們雖分裂成兩種選擇——彼得潘繼續拒絕收編、溫蒂與失落男孩等人返回正常軌道，但何嘗不就是在這個過程裡不斷替自己找尋一個理由長大，不管選擇為何，都保有了每個人選擇生命樣貌的權利，而這不也是一種成長嗎？

註釋

1、葉根泉：〈拒絕長大的闇黑男孩《彼得潘》〉，表演藝術評論台，網址：<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=23406>（瀏覽日期：2017.03.07）。

15

2017-03-16

夢是鴉片《流光似夢》

演出：二分之一 Q 劇場

時間：2017/03/10 19:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 吳岳霖（專案評論人）

鵝黃的線軸由天垂落，幕成一圈又一圈的簾；只見，一雙又一雙纖細的手輕輕撫過，如撥動時間的琴弦、如劃破虛實的漣漪、如穿透天上人間的區隔，在天光流轉之間，被窺探的是誰的夢境？是李益？是霍小玉？還是，湯顯祖那一年未完成的年少之夢？

二分之一 Q 劇場的《流光似夢》改編自明代湯顯祖的《紫簫記》，其為「未竟之夢」，也是「被遺棄之夢」。《紫簫記》取材唐代蔣防的短篇文言小說（傳奇）〈霍小玉傳〉，並大量改寫故事情節，僅留下了李益、霍小玉為主角，延展成三十四齣的傳奇，述說霍小玉之情癡。未有題詞的《紫簫記》多半從湯顯祖十多年後以同一題材重寫的《紫釵記》所書之〈紫釵記題詞〉找尋創作的蛛絲馬跡，例如其中所牽涉的政治事件與訛言，促使《紫簫記》擱在案頭，不再續筆，多年後的《紫釵記》也未依循或延續《紫簫記》的書寫策略與情節；

【1】同時，後代學者亦藉此推斷《紫簫記》於萬曆五年（1577）至七年（1579）間創作，為湯顯祖二十多歲時的少作。【2】湯顯祖於萬曆十五年（1587）後陸續完成《紫釵記》、《牡丹亭》（1597）、《南柯記》（1600）與《邯鄲記》（1601），以「夢」探索「情」，合稱「臨川四夢」或「玉茗堂四夢」。顯然地，《紫簫記》不僅未完成，也如棄子般不被列入其中。時人對《紫簫記》的點評，如呂天成《曲品》、祁彪佳《遠山堂曲品》分別將其列於「上上品」與「豔品」，多見曲辭之讚譽；【3】後輩學者則多認為《紫簫記》內容平鋪直敘、人物平板單薄，且曲文過度肥厚，屬「不成熟之作」【4】。

因此，倘若二分之一 Q 劇場試圖詮釋李益與霍小玉的故事，為何選擇的不是「臨川四夢」中的《紫釵記》，如他們過往對《南柯記》（2006 年的《戀戀南柯》）與《牡丹亭》（2004 年的《柳·夢·梅》、2009 年的《掘夢人》）的再詮，非得選擇《紫簫記》呢？編劇之一的高美華這麼說：「而《紫簫記》卻像是未雕琢的璞玉，含藏原創的精彩，……」【5】但，我認為其改編空間或許更在《紫簫記》的「未完成」。

「未完成」保留了原著作者無法／無緣涉入的場域，讓當代的改編者去汲出新靈光。《紫簫記》結束於第三十四齣〈巧合〉，是李益奉命朔方參軍，與霍小玉分隔兩地後的七夕夜，小玉、鄭六娘、鮑四娘與杜秋娘一同祈願，終盼得李益返家。結束於此，看似大團圓結局，但從《紫簫記》第一齣〈開宗〉得知，李益七夕歸來後，尚有「尚子毗開圍救友，唐公主出賽還朝」【6】的下半部情節未言。於是，《流光似夢》遂將此「乍看結局」的「小收煞」除去，以「李益於邊疆思念妻子小玉」為故事的起點與終點，保留原著多數情節，卻切碎與重整原有的直線敘事，製造出循環結構；並且提供了更多的結局可能，包含李益已於邊疆戰亡等，卻不把話說死，以夢為核而安放更模糊的想像空間。

《流光似夢》的敘事手法大致以「時間」為軸線，如每一幕開始前多半會標示出「正月初七」、「正月十五」、「七月七日」等時間點，並以其代表的節日／節氣為事件引發的關鍵之一。整齣戲更像是「個別事件」的串聯，其中雖有因果關係，卻不完全以順敘描述，如：花卿（李明照飾）以鮑四娘（楊莉娟飾）換馬，應在李益（楊汗如飾）與霍小玉（孔玥慈飾）結為連理之前，但劇中卻先演了鮑四娘作媒、霍小玉婚後於元宵拾簫等橋段，而更像是抽絲剝繭式的揭曉過去種種。其並以李益所書寫的詩詞為串起「事件珠子」的「絲線」，李益彷彿成為每個事件的始作俑者，如〈人日詞〉導致霍王（吳仁傑飾）一心遊仙、捨棄鄭六娘（郭勝芳飾），以及鮑四娘吟唱李益詩詞，觸發花卿向郭小侯（吳仁傑飾）換馬。綜觀下來，李益與霍小玉的愛情並非《流光似夢》的主線，反讓鮑四娘與鄭六娘的形象更躍然紙上，不再是配角。這幾人的故事與愛情的模樣彼此隱喻、互為因果，並藉此形成對比、也轉作相乘，刻劃每個人於愛情裡的位置、做出的選擇、投射的想像，如霍王、花卿棄置情愛，而李益與霍小玉分隔兩地卻堅定相守，如六娘所言：「只要郎君還在，就有指望。」同時，也在時間的消亡過程裡，從過去、現在到未來，窺探逝去與存留之意義，珍惜當下的「存有」並讓無常若日常，如其偷渡了杜秋娘的〈金縷衣〉詩，作為開場亦為結尾。

倘若「時間」與「愛情」是《流光似夢》敘述主題的經緯線，並以跳接的敘事打破戲曲的傳統敘事模式，有效濃縮了《紫簫記》三十四齣的龐大、臃腫篇幅；那麼「夢」則是整齣戲收攝、統籌的要件，不僅形成敘事的螺旋結構，並孕育其背後最為深刻的隱喻系統，從導演手法、舞台美術到音樂設計，建構出一種「以意境說故事」的美學體系。流光似夢、故事如夢、人生是夢，成為戲裡反覆被咀嚼的語言，如鮑四娘對鄭六娘述說霍小玉成長、愛欲滋長時，說的是「怕是曉得作夢了。」或如小玉最後那句「七夕巧遇，竟是夢裡南柯。」皆有意地呼應主題。同時，也因「夢」作為整體架構而能夠逾越原來的情節、找尋「從情節到人生的更多可能性」。《流光似夢》最為成功之處在於導演手法到舞台、音樂設計的美學統一與氛圍凝鍊，營造出虛實交映的空間、點染成細膩迷幻的畫面，並生產出夢的隱喻。此作不僅延續了二分之一 Q 劇場過往的劇

場美學，如意境的塑造、空間的運用等，更是導演戴君芳已然確立的導演風格——雖大量運用現代的投影、舞台、道具等，卻簡約、節制地展現「寫意的實體呈現」，而不流於氾濫的聲光效果，與無由跨界的劇場設置。如：霍小玉於元宵拾簫、三人於七夕祈福等橋段，都在光影變化裡折射出人物心境，或是那隨著演員飄然服飾、輕撫指尖而流動的線簾，也都以實體變換表現出非實體的時空換置。

可惜的是，《流光似夢》仍顯得故事線紊亂且難以解讀。不免懷疑，觀眾必須擁有多少先備知識（多數已非常識範圍），才能順暢地理解劇本所欲表達的敘事與內涵，並清楚人物間的關係；特別是節目單裡有些吊書袋地搬出「臨川四夢」、《紫釵記》與《紫簫記》等文字，究竟是加深觀眾印象，還是更造成混亂，而難以純粹藉由作品理解作品？此外，崑劇相較於其他劇種而顯緩慢，

《流光似夢》雖已刪減《紫簫記》過於拖沓的唱段與情節，卻仍是冗長，加上有意打造的夢境喻意，反倒落入一種霧裡看花的「氛圍式體驗」或是「崑曲演唱會」。

「夢」看似作為一種文本解讀與劇場解決之道，促使《流光似夢》不只「似夢」而「是夢」——讓人退一萬步地認為，因為是夢，所以務必接受所有破碎與凌亂，並轉以權宜式的解讀視角。但，對於一齣戲的成立是否有實質效果？並且，如此手筆是否只刻意讓《紫簫記》的改編回到了「臨川四夢」的體系（試圖彌補《紫簫記》被遺棄的遺憾？），並落入湯顯祖的窠臼，難以有更多新的成分顯現。不禁得想，那又何苦改寫較為平板、單一（且連湯顯祖都放棄修編）的《紫簫記》，而不重詮《紫釵記》呢？

這種難以跨越湯顯祖而產生的莫名尷尬與矛盾，亦於我們對演員的觀看。雖可欣賞到楊汗如、楊莉娟等演員精彩的唱功與身段，卻無法捉摸或揣摩出太多人物實質的情感與性格，只能順著一首又一首的曲子而過，難以深入。特別是《流光似夢》裡的李益與霍小玉退為故事線的其中一支，較少完整的感情描繪，而飾演霍小玉的孔玥慈臉部表情也稍嫌呆滯，造成霍小玉從頭至尾更像是個平板且無味的工具人物。最讓人不解的是，本該是二分之一 Q 劇場特色的「檢場」，其中同時擔綱開場說書人、小兵等角色者竟彷彿置身劇場之外，多半使用隨興（甚至是隨便）的步調與聲音進行表演（像是開場「朗讀」〈金縷衣〉詩句等），尤其是故意安排的調笑，如以「李益 GG 了」這樣的網路語彙向鄭六娘與鮑四娘報告李益死訊，完全破壞了劇場氛圍，既不好笑（場內亦無半點笑聲），又讓本欲流下的淚水瞬間乾涸，實讓人氣憤難消。

我認為，《流光似夢》大致延續了二分之一 Q 劇場對《亂紅》等作的手筆與劇場語言，也就是試圖以極短的篇幅抓住原著的「意境」，但相較於《亂紅》之於《桃花扇》有相對完整且豐厚的文本基礎，《流光似夢》所汲取的對象《紫

簫記》似乎就略遜一籌。因此，《流光似夢》雖維持了自己（或許是劇團，或許是導演）的風格美學，卻無法突破原著本身的平淡無味，僅成功體現了「氛圍」。只是，其以「夢」打造出的劇場氛圍，就像鴉片煙一般，雖夢幻、雖迷人，卻在醒轉後感受到難以言喻的空無，而創作者是否要繼續依賴這樣的改編手法，亦需慎之。

註釋

- 1、可見湯顯祖著，徐朔方箋校：〈紫釵記題詞〉，《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍，1982年），頁1097。
- 2、《紫簫記》的創作年代多半以徐朔方先生等人之說為主要論述，也就是萬曆五年（1577）至七年（1579）間，可參考徐朔方：《湯顯祖年譜》（上海：上海古籍，1980年）。亦有其他學者提出其他佐證與看法，但大致都在此前後不遠，可參考陳貞吟對《紫簫記》創作年代之考證，見陳貞吟：《湯顯祖愛情戲曲取材再創作之研究（上）》（新北：花木蘭文化出版社，2012年），頁56-67。
- 3、可參考呂天成著，吳書蔭校註：《曲品校註》（北京：中華書局，1990年），頁219-220。祁彪佳：《遠山堂曲品》，收於吳平、回達強主編：《歷代戲曲目錄叢刊》（揚州：廣陵書社，2009年），頁425。
- 4、參考徐朔方：〈湯顯祖和他的傳奇〉，《浙江師範學院學報》1955年第1期，頁111。
- 5、高美華：〈從《紫簫記》到《流光似夢》——重拾「臨川四夢」的時空膠囊〉，《流光似夢》節目單。
- 6、湯顯祖著，徐朔方箋校：《紫簫記》，《湯顯祖全集（三）》（北京：北京古籍出版社，1998年），頁1715。

16

2017-03-18

無差別·日常《海海人生》

演出：台南人劇團

時間：2017/03/11 19:30

地點：新北市藝文中心演藝廳

文 吳岳霖（專案評論人）

如果說，看完《海海人生》後，印象最深的只剩一個「畫面」——劇中主角海海（林曉涵飾）打算請日本明星木村拓哉幫她唸信，發出邀請簡訊的瞬間，投影立刻淹沒了全部演員，彷彿置身銀河旅行之中；隨著閃爍的光影變化，訊息似乎穿越了空間限制，通往木村拓哉的信箱。那麼，《海海人生》是個糟糕的作品嗎？其他情節都索然無味，不值得或難以記住？

或者，我們早陷入了編導預設的陷阱——是的，人生就是這麼地無聊！所以，我們必須坐在劇場裡看著其他人的「無差別日常」。

「這是一個和昨天沒有什麼不一樣的今天，和前天也沒有什麼不一樣，每天幾乎都是一樣的。」《海海人生》以這段話開場，不僅確定了主題，更在重複數次後，如咒語般綑綁住整部作品、整群人的日常。於是，其近乎超過九成的時間都在演繹日常——類似的對話、動作、語言，逐漸搭建起每一人每一日的生活，最後就如此過完了人生，平平靜靜卻也無聲無息。海海與四個孩子的媽 Amanda（張綿綿飾）天天在瑜珈教室見面，瑜珈墊鋪在同樣的位置、做著同樣的瑜珈動作，甚至海海天天也一樣放著屁（Amanda 次次抱怨，卻又次次在同樣位置聞到海海的屁味）。兩人的對話也若兩個正極（或負極）般，即將碰撞就會立即彈開——Amanda 始終在抱怨家庭、始終在邀請海海去海邊瑜珈，卻始終得不到正面回應。同時，每個人也都在日復一日的工作裡反覆做著機械式的動作，如百貨公司每日的早操與激勵、播報每一樓層的特賣活動等；或如打工仔阿土（劉哲維飾）切割好每天的時間，在停車場管理員、拉麵店店員等工作裡變換身分，得記著拉麵湯頭、麵條種類、加蔥加蒜加辣與否等排列組合的術語。生活，單調地毫無驚喜。

日常對話、機械動作形成舞台語言，是《海海人生》附加隱喻的戲劇手段。於是，編劇趙啟運將多數對話寫成現代詩般的語句，製造出某種詭譎的疏離感，像是將自述性的語句以第三人稱表現、自言自語等。而演員更多以平淡、中性的語調「閱讀」對話，反在航（呂名堯飾）閱讀電器說明書時，才改以感情豐

沛且生動的語氣、動作進行表演，製造出矛盾的反差。《海海人生》呈現一種荒涼感：戲裡戲外，或許都充滿對話，卻往往只是語言堆疊；在毫無交集的情況下，凸顯人活在被聲音所包圍的群體裡，卻孤獨寂寞的心靈狀態。

但，《海海人生》顯然是「樂觀」的，於是安放一個「指向」，去照亮過去的陰暗、溢出枯竭的現在而有超越日常的可能——也就是劇中不斷被提起的「海」。「海」不只是主角的名字，也重複出現在她的生活，如海味拉麵、將海字拆解成「水」與「母」進行討論等，逐漸明確地揭示了海海「所抗拒的」與「所嚮往的」彼此矛盾，並牽涉了過去的陰影。屢次的邀約：小山先生（張家禎飾）的沖繩員工旅遊、Amanda 的海邊瑜珈、航的潛艇拍照等，她都以「自己也明白是藉口」的藉口回絕，而繼續過著日復一日的生活。於是，海不一定是真實的海洋，而是逼迫海海得面對自己的創傷，逾越自己替自己框限的日常。就如最後她終於突破心房，接受所有人的好意，騎上腳踏車，奔向了海灘；原本狹小的視野，隨著海洋的逼近而敞開，化為一片湛藍。只是，《海海人生》最感動我的並不是這一幕，反而是在推動海海走往海岸的過程裡，每個人在細微處給予海海的關懷與心意，像是阿土替海海準備的海味拉麵、航拿了游泳卷想讓她去學游泳等。會發現，真正的孤立並不是被所有人排擠，而是刻意否決他人的關心，龜縮於自己的世界，過著無差別的日子。

不過，無差別的何止日常？

看完（甚至是看到一半）《海海人生》，會清晰浮現的是導演廖若涵的上部作品《無差別日常》（2016）。從創作群來看，大致是相仿的組合——導演廖若涵、編劇趙啟運、演員為林曉函、張棉棉、呂名堯、張家禎、劉哲維（《無差別日常》為李劭婕、林曉函、呂名堯、劉哲維），幕後製作團隊也僅有音樂設計者不同，可見其意圖延續創作思維。「日常」與「失常」再次成為廖若涵詮釋的主題，只是以不同的味道形成其風格的兩種面貌。若《無差別日常》是以尖銳、冷酷而幽暗的方式，將「失常」無差別又理所當然地與「日常」化作一體兩面，成為另一種「日常」；那麼，《海海人生》則將「日常」與「失常」都著上明亮且熱情的暖色調，用一種溫柔的語氣述說著無差別日常裡的另一種可能（這種略帶荒謬的喜劇性，就有些類似《無差別日常》裡由李劭婕飾演的老太太所展現的形象）。《海海人生》不僅於色調採用飽和且繽紛的色系，影像與音樂也都相對活潑、明快，舞台空間一改《阿拉伯之夜》（2015）、《無差別日常》以黑灰色系、冷調燈管、幾何圖形為主的設計取向，換為船艦設備的掙扎（如：爬梯、救生圈、圓窗等）組成，帶有卡通風格。從舞台空間到影像動畫所形成的畫面經營，大抵是《海海人生》最為精采的表現手法與劇場美學，足以轉換戲劇調性，讓類似的題材與創作手段，從《無差別日常》的低頻嗚嗚轉為《海海人生》無厘頭卻充滿暖意的療癒能量，如最後的那片海，於喧囂裡安置平靜。

但覺得有些可惜的是，這樣的差別足夠形成一部新的作品嗎？

議題與創作手法的重複或延伸，並非不可，而是後續的作品是否能夠突破原有的框架，或有厚實的深度。《海海人生》雖轉變了感官接收與劇場質性，卻無法跨越創作者自己所設定的界線，並顯得有些扁平與單薄。有別於《無差別日常》以大量的事件去撕開社會的假面，而較少人物本身的描寫；《海海人生》則將整個焦點集中於單一人物——海海——身上，於是事件與情節都完全依附著海海而發生。但，看似抽絲剝繭式的理解海海而後開示，卻更趨近於穿鑿附會，不僅強硬地將所有事件都與海海扯上關係，亦過度地以「海」作為關鍵字暗示或明指，似乎不斷提醒觀眾，接下來的發展一定會與「海」有關。於是，多數情節是突兀且未多作解釋的，如：那位寄信來的老人與海海間的關係有多緊密，劇情僅一語帶過。縱使我們可以解讀，日常生活本就如此唐突，但會否太寬容地對待劇場的表現。加上，整齣作品太過在意喜劇效果而略顯浮誇，流於一種綜藝式的嬉鬧。如此單線式的情節發展模式，直指「海海的單調生活一定會有改變」，故事的最後發展早就暴露也不出所料——海海必然會去海邊。

自《無差別日常》以來，廖若涵與編劇趙啟運合作，不再轉譯西方新文本，而讓文本能夠在其形式上生長，得以成立其「風格美學」與「標誌建構」，並且充分體現她流暢的導演手法，讓演員足以發揮純熟的演技。這套創作模式與這個演出組合，或許讓創作者與觀眾都覺得舒適，能夠自然地磨出廖若涵的劇場形式——但，如何在「無差別日常」裡找尋「有差別」不也是《海海人生》試圖表現的嗎？那麼，我會更期待的是《海海人生》不只超出或異於《無差別日常》這麼一點吧！

註釋

- 1、此說參考了白斐嵐：〈日常岔出的日常，無盡蔓延的迴圈《無差別日常》〉，表演藝術評論台，網址：<http://pareviews.ncafrocc.org.tw/?p=19209>（瀏覽日期：2017.03.16）。吳岳霖：〈幹嘛呼吸，反正都得去死？《無差別日常》〉，表演藝術評論台，網址：<http://pareviews.ncafrocc.org.tw/?p=19222>（瀏覽日期：2017.03.16）。

17

2017-04-20

預留的空白頁，與過多的插圖頁《叛徒馬密可能的回憶錄》

演出：四把椅子劇團

時間：2017/04/14 19:30

地點：國家劇院實驗劇場

文 吳岳霖（專案評論人）

倘若《叛徒馬密可能的回憶錄》能夠實體化成一本「回憶錄」的話，我想，它預留了許多空白頁卻又有過多的插圖頁。

由簡莉穎編劇、許哲彬導演的《叛徒馬密可能的回憶錄》，說的是部紀錄片的完成或未完成，關於一位 HIV 感染者馬密（本名馬泰翔，竺定誼飾）創立而後解散「甘馬之家」（HIV 感染者機構）的始末種種——之所以難以斷言是否「完成」，在於創作者均凡（余佩真飾）最後也開始質疑為何拍攝、是否能夠達到初衷；不過，最後均凡坦言自己墮胎經歷，作為內心秘密的交換，並且讓所有人坐在一起（無論是虛是實）觀看紀錄片，或許仍是一種完成。此劇以馬密前男友阿凱（廖原慶飾）的姪女均凡取得馬密的日記本並打算製作這部紀錄片為起點，再以紀錄片的播放作結，擁有堪稱工整的劇本結構。

作為故事起點的是劇中核心人物馬密所遺留的一本紅皮日記本，而我們僅能透過持有者均凡選擇性的閱讀，獲得日記裡關於馬密的過去；並混合了馬密「過去的朋友」的個人記憶、與些許錄影——這些回憶不只片斷，甚至彼此衝突、錯位——作為紀錄片的素材、填為此劇的內容，並組成馬密的「個人」回憶錄。這些記憶斷片由大學同學小瑤（高若珊飾）、最早委身於甘馬之家的夢夢（林子恆飾）、甘馬之家的志工 B（廖威迪飾）、馬密的姊姊（王安琪飾）等人說出，並以均凡的採訪、採集與自白串聯。只是，其連接並無意形成一個完整故事，而是用來形塑出馬密這個「個人」，以及這個「個人身分」（HIV 感染者、同志）所反映的時代與社會現況。特別是，這部作品奠基於編劇簡莉穎一年多來的田野訪談、資料搜集，而在戲劇的迂迴陳述裡附著了現實世界的既視感與指涉性；例如戲裡不斷標示的確切年代（2004、2001、1999 等），並透過不少的影像直指 2004 年台北農安街轟趴派對事件作為一個重要原型。因此，馬密或許並非個人，而是眾多 HIV 感染者的集合體或其中一個形象——其名為「回憶錄」，或許也是「眾生相」。

以「回憶錄」命名，又再以「可能」一詞增添其「不確定性」。《叛徒馬密可能的回憶錄》所呈現的每一段故事，如馬密與阿凱初相遇、到夜店發傳單、眾人的抗議與爭執、甘馬之家被檢舉等事件，都是第三者的述說——乍看是事實的再現，卻都是每個人單向、主觀的記憶，即便「再現」本身就不可再被視為真實。因此，每個場次（或說是每段回憶）既非倒敘、亦非順敘，存在更多不連續性，以及被選擇性（編劇的選擇、紀錄片拍攝者的選擇，甚至是述說者選擇說出的內容）；甚至在每段回憶之間亦留下了許多空白頁——也就是，我們即便於不算短的一百五十分鐘裡盡可能地觀看了「他人對馬密的描敘」，中間的遺漏、斷裂卻仍是如此明確，而難以全面。不過，這些空白頁也是勢必被留下，且不能被下註解的，就如簡莉穎在節目單所言：「這是一個被遺忘的、不可被說出的、不願說出的，比被留下的還要多的故事。」更源於經驗的不可被類化、不可被比擬，我們始終得在預留的空白頁裡進行觀看，這也是作為觀看者所必須自省的位置。

《叛徒馬密可能的回憶錄》以疾病（HIV、愛滋）作為創作素材與議題探索，雖非創舉【1】，卻不再使用大量的隱晦字眼，而更直觀地以多數人能理解的語言邏輯呈現，並且更直視了這種疾病之所以難啟齒的問題。其大致延續了簡莉穎近年作品挖掘與呈現社會議題的風格與手法——不流於艱澀，而直搗「人」的日常與反常，漩渦式地流進問題核心，如《服妖之鑑》（2016）、《利維坦2.0》（2016）等作，都翻轉了「議題先行」的刻板操作手法，使用更能被觀眾理解的語彙與邏輯。只是，疾病本身的難以言道，及其背後龐雜的知識體系，的確讓《叛徒馬密可能的回憶錄》相對地節制。其以眾人「欲言又止的語言」與「不確定性的回憶」組成，召喚出作為敘事本體的馬密（身為 HIV 感染者與同志）的某種「祕密性」與「隱蔽性」，以及「被定義」、「被註記」的原罪（這或許也呈現出馬密作為基督徒的身分衝突）。不只保留了大量的空白頁，也盡可能讓不同類型的人並列，如：同為 HIV 感染者的馬密與甘口（王肇陽飾），極度壓抑與縱情性愛卻非完全以對立面呈現，而試圖挖掘他們背後的不得已與無法選擇。或是，身為同志的小展反覆表述自己不是感染者、身著女性裝扮的夢夢直言自己為異性戀、被迫作為典範的感染者伴侶阿凱、不願現身的甘馬之家志工 B、拒絕承認自己先生為同性戀的陳太太（曾歆雁飾）等，都藉由面對這個疾病的不同態度，進而呈現出 HIV 作為汙穢的象徵、同志作為歧視的印記。這種略顯輕描淡寫的筆法，更在《叛徒馬密可能的回憶錄》描述教會的態度，不若某些教會對同志的打壓，而解消掉批評，化為一種陳述事實的語氣。或許，這也呼應著編劇試圖將所有書寫回歸到「日常」，而呈現「HIV 是得了慢性病的普通人」（簡莉穎於節目單所言）的立場。

因此，我雖認為《叛徒馬密可能的回憶錄》較為壓抑、並缺乏高潮（不管是面對議題本身，或是情節線安排），卻可感受到其背後難以卸下的厚重感，如始終紅著的眼眶卻未能流下淚水，以及走出劇場時那一口終於吐出的濃濃氣息。

略顯可惜的是，此劇的舞台設計與導演手法雖呼應了劇本本身的節制，卻簡約地過於單調、慘白。《叛徒馬密可能的回憶錄》的舞台近乎純白，並以「冂」字型外加幾個出入口化約了空間並固定了演員走位，彼此限縮了舞台設計與導演手法能夠表現的變化可能，促使整齣戲不只壓抑，更顯侷促與窒息，彷彿擠在一個狹小的空間裡不得伸展（音樂雖襯墊了部分情節的波動，卻期待可以更多、更豐富）。於是，演員的表現也更像是被放在一個不流動的水缸中，安穩、平靜、略有漣漪，卻稍嫌平淡而缺少表演力道，以及溢出演員本質的驚喜。最為不解的是，整齣戲的投影使用、錄像設計過於粗糙、單一與呆板。雖可理解某些影像的影射，卻未能有更精密的規劃，以及更有質感的呈現，較多流於轉場功能，未能對劇情有更完整的填補。甚至，有些影像過度地重複，反而僵化了戲劇本身所保留的想像，就如一本有過多劣質插畫頁的書籍，成為此劇最大的瑕疵。

其實，《叛徒馬密可能的回憶錄》是個極難書寫的劇本，編劇簡莉穎已展現極高的完成度，並體現他在各種位置的觀看與注視。可挑剔之處，是整個劇本的情節在破碎的接合裡略顯「理所當然」的發展，且部分角色身分的功能性較強，而缺乏細節處的描寫，似乎得再有更多文本的消化與反芻。不過，作為觀看者，《叛徒馬密可能的回憶錄》終究是好看且會讓人倒抽一口氣的作品。

註釋

1、歐美對於此議題於劇場之呈現，有較長的歷史脈絡，可參見張藹珠：〈愛滋病再現與酷兒表演〉，《性別越界與酷兒表演》（新竹：國立交通大學出版社，2010年），頁116-159。最常被列舉出來的大抵是美國劇作家托尼·庫士納（Tony Kushner）的《美國天使》（Angels in America）；而台灣近年亦有不少討論 HIV 感染者與愛滋病的創作。

18

2017-04-26

文本、論述與重演之外《少年金釵男孟母》

演出：創作社劇團

時間：2017/04/20 19:30

地點：台北市水源劇場

文 吳岳霖（專案評論人）

那一年我看的是 2010 年的第二版，直至今年的第三版，始終記得這一幕：

念祖（李易修飾）與承先（徐華謙飾）互問對方：「你（不）覺得不好嗎？」念祖回應的是：「沒有，我覺得很好。」而承先則說：「你覺得好就好。」此時，念祖從背後抱住承先，兩人之間再也無法多塞進一句話。聲音與時間彷彿凝結、停滯，流動的只剩下兩人互相磨蹭的鼻息、眼神，還有再也抑制不住的情感（似乎也有些淡淡的慾望在傾瀉）。

被鑿印的情感深度，無需經過大量文字、語言修飾，只要一個簡單不過的動作，就足以穿透時空的限度、逾越李漁留下的文本框架。最後的「無聲」，似乎洗滌了多少煽情而成就的「有聲戲」；而《少年金釵男孟母》在「賦予『無聲戲』（此為收錄原著〈男孟母教合三遷〉的小說集名）聲音」後，又以「無聲」勝過「有聲」。

由周慧玲編導的《少年金釵男孟母》，為創作社第 18 號作品，首演於 2009 年（隔年隨即重演），其改編（或說取材）自明末清初李漁的擬話本小說《無聲戲》之六〈男孟母教合三遷〉。《少年金釵男孟母》以「少年金釵前世緣」與「男孟母三遷今生情」分為第一、二部（上、下半場），將時間點斷在「許季芳之死」。第一部較有李漁原著之筆跡，較大改動是將時代移至民國元年，調動部分情節以講述「南風」盛行的閩地所發生之事；其敘事核心與內涵亦大致遵循李漁的「風流道學」【1】——雖有離奇、越俗之情節，仍保有強烈的道德本位，如季芳（徐華謙飾）臨終前要求瑞郎（徐堰鈴飾）守貞等。第二部不只將時空挪移至保守壓抑的五○年代台灣、新添角色，且部分嫁接了原著情節形成新故事，如瑞郎／娘為避南風而三遷住所、以「懷橘」與「分桃」述說承先的老師越矩之行為等；更展現了編導於創作所試圖寄託的論述，包含時間所蘊含的象徵意義、恐同與恐共的配對與隱喻、性別裝扮所形成的「怪胎家庭」等，作為《少年金釵男孟母》的敘事結構與內涵。

《少年金釵男孟母》最精彩之處在於，編導如何溢出古典文本，再製現代文本，特別是依憑原著裡的微小細節而在文本之外「創造」出陳大龍（李易修飾）、王尚江（吳維緯飾）兩個角色。李漁的〈男孟母教合三遷〉多著墨於尤瑞郎／娘與許季芳，其他角色多屬功能性而無太多刻劃（就連承先亦是如此）。於是，陳大龍之事跡（陷害許季芳、覬覦尤瑞郎）雖都出於原著，【2】卻僅是個無名街坊；而原著裡的王尚江雖有名有姓，卻僅是串場人物。有趣的是，在「再創文本」後，由於許、尤二人多依循原著設定，而囿限於舊有、古老的情感邏輯，顯得並不出色；反是陳大龍與王尚江的人物性格、情感面相對豐滿、立體。對我而言，由李易修所飾演的陳大龍，才是這部作品的核心人物，以及刻劃最成功的角色——與瑞郎的堅貞、季芳的老派相比，大龍於原著的角色設定裡增加了「季芳以前的相處朋友」這個選項，而讓情感本質更為複雜、矛盾，其中交織著愛、忌妒、怨恨與悔意，似乎才真正「是個人」（也連帶塑造了同樣由李易修飾演的陳大龍之侄陳念祖，擁有較細膩的情感表現）。至於，王尚江的設定亦是神來之筆。其以女扮男裝作為瑞娘相反的狀態，不只顛覆我們對「家庭」的想像（像是念祖第一次走進承先家中，完全搞不清楚其家人的性別表徵），隱微表現與瑞娘間的曖昧性，更以豐富的肢體、語言，與許栢昂所分飾的三個角色（鄭某等、尤父與法官）同樣調解了整齣作品的悲喜平衡。甚至，除劇本本身的發揮外，陳大龍／念祖、王尚江的選角似乎也相對於尤瑞郎／瑞娘、許季芳／承先貼近角色想像【3】，因而在表演層次能有更多揮灑空間。特別是瑞郎與季芳的一夜春宵，我較難感受到「被模擬的情慾」，反而更能接收舞台的另一邊，李易修如何結合南管的古典旋律、李漁的詩詞與其現代的身體，去呈現他的寂寥與落寞。

我認為，《少年金釵男孟母》的大架構是「觀看」與「被觀看」，並以大量的象徵手法製造物件與其背後的隱喻，而在創作概念背後所不斷回應的是「人與人之間的關係」，如愛情、友情、家庭等，並且都不是固定關係，而是迅速流動的。另一方面，我不大願意將《少年金釵男孟母》與〈男孟母教合三遷〉劃分為「同志文本」，在於中國脈絡下的「南風／男風」並無法直接與「同性戀」或BL劃上等號。以許季芳來說，他的確很「酷兒」（queer），但他從相處朋友、厭女情節、娶妻、喪偶到下聘瑞郎（同時享受其男性與女性特徵），若以現代的性別理論去觀看，容易跳脫古典語境而落入以今律古的框限。因此，我寧可認為，《少年金釵男孟母》作為一個「再創文本」，是以「人與人之間的關係」去重新檢視人如何面對情感與自我的過程，才能夠在理論所建構的論述之外窺探此作之所以動人之處。

不過，《少年金釵男孟母》最令我疑慮有過度「論述先行」之嫌，就在於編導有意借鏡英國劇作家邱琪兒（Caryl Churchill）的《九霄雲外》（Cloud Nine，或譯為《九重天》），將第一部與第二部的時間間距拉大而不符合客觀事實（第一部為民國元年，第二部於首演版、2.0版為民國四十八年，本次演出的

3.0 版則為民國五十二年），意圖表述歷史、社會走向開放的演進速度與實際時間並不成比例，形成「開頭開放、愈見壓抑、終了尚未來到起始處，緩慢又迂迴」【4】的狀態。只是，這樣的手法僅止於創作者的文字詮釋，難以在展演過程裡產生實質感受——甚至，對觀眾而言，更直接察覺到的仍舊是「算術錯誤問題」，若無購買節目冊或無觀看創作者論述習慣者，近乎無法意識到其背後的旨意，更可能陷入時代考證上的混亂與矛盾。

因此，這個論述是否真有必要始終操縱著這個故事呢？特別是本次演出的 3.0 版似乎更有意地加深與修訂，而將第二部的起始時間直接落在民國五十二年（前兩版都為民國四十八年，然後下一幕才到五十二年），更加明確地拉開時間距離；並且將原本較無時代痕跡的四人打籃球換成四人組樂團，並演繹貓王（Elvis Aaron Presley）同年發行的單曲 *Devil in Disguise*，藉西洋音樂落實其話語間的政治性。這個改動的確讓整部作品的時代氛圍遠比前兩版精準，促成時代意識與時間要素的隱喻關係明確化，亦使「反同」與「反共」的連結關係更為緊密；但，對於編導所欲藉時間所表現的象徵手法其實未有太多效果產生。

創作社以《少年金釵男孟母》作為二十週年的口碑經典再現，除因應場地、演員等客觀因素而進行服裝、舞台、音樂、部分情節的設計更動，大致仍有意維持復刻。不過，就算主要演員相同（徐堰鈴、徐華謙、李易修、吳維緯），但演員駕馭角色的能力、觀眾接收與被傳達的情感都不可能一樣——可喜的是，此版所凝聚的戲劇張力與情感濃度是遠高於前兩版，特別在最後幾幕，十足被人物的表情、動作拉進劇中，如瑞娘與承先在身分揭露過程裡所爭執的「懂」與「介意」，都在 3.0 版試圖在壓抑裡掙扎而直擊內心。這可能就是重演不只是復刻，而有其「之外」的感受——那麼地濃烈卻又不得宣揚。

不免會想的是，縱使 3.0 版在延續前兩版的壓抑氛圍外，更將其複雜的象徵手法串接地更加流暢，但我從《少年金釵男孟母》所獲得的真是那些符碼所建構的論述嗎？倒也未必。如何透過情感而產生「回到人」的創作與觀看，可能才是《少年金釵男孟母》於古典文本之外產生凌駕論述之外的質性，這亦是這齣作品能夠於重演之外找尋到的意義。

註釋

1、此說來自李漁的傳奇《慎鸞交》的末場詩：「讀盡人間兩樣書，風流道學久殊途。風流未必稱端士，道學誰能不腐儒。兼二有，戒雙無，合當串做演連珠。細觀此曲無他善，一字批評妙在都。」（李漁：《慎鸞交》，《李漁全集》，浙江：浙江古籍出版社，1987 年，第 5 卷，頁 528）後多以「風流道學」形容李漁其人、其文。

2、覬覦瑞郎之情節可見李漁：〈男孟母教合三遷〉，《李漁全集》（浙江：浙江古籍出版社，1987 年），第 8 卷，頁 114。陷害季芳情節可見李漁：〈男孟

母教合三遷》，頁 123-125。

3、這並無關演員的表演方式，而是一種直觀後的感覺。徐堰鈴的整體特徵太趨近於女性，雖適合瑞娘，卻難以發揮瑞郎的俊美與童稚氣質；而徐華謙詮釋大學／高中生的承先，也略顯衝突與不搭。

4、周慧玲：〈寫在《少年金釵男孟母》3.0 首演前夕〉，《少年金釵男孟母》節目冊，頁 5。

19

2017-05-04

影像作為方法・作影像的方法《茱莉小姐》

演出：柏林列寧廣場劇院

時間：2017/04/29 19:30

地點：國家戲劇院

文 吳岳霖（專案評論人）

若說，一部名為「茱莉小姐」的作品，主角卻是茱莉小姐宅裡的廚娘克莉絲汀，是不是有些名不符實？或是乾脆改名為「克莉絲汀」較為合適？這就是導演凱蒂·米契爾（Katie Mitchell）、里歐·華納（Leo Warner）與柏林列寧廣場劇院合作的《茱莉小姐》——一部主角為廚娘、劇名為千金小姐的作品。同時，此劇以影像作為敘事手法，卻也在劇場裡呈現「作影像的方法」，翻轉了文本與劇場形式。

《茱莉小姐》（Miss Julie）改編自瑞典文學家史特林堡（August Strindberg）的同名劇作；此作是西方寫實主義（Realism）戲劇之經典，且為史特林堡受法國作家左拉（Émile Zola）自然主義（Naturalism）及達爾文（Charles Robert Darwin）學說影響下形成的獨幕劇代表。所呈現的是：戲劇人物與現實生活裡的每個人相同，每個行動都出於複雜的因素，因為這些因素變化莫測，人物的情感與行動也不斷伺機而動，以致難以捕捉或歸類。【1】同時，此作亦表現出史特林堡的主觀主義【2】，因而呈現其厭女情結與過往經驗的反射。於是，作為改編／重詮者的凱蒂·米契爾，不只是以二十一世紀的觀點重看十九世紀的劇作，更是以女性主義者之姿挑戰厭惡女性者，藉此窺探那個時代觀看女性的方式，以及從個人延展到整個社會的趨勢與現況。

基於此觀點，其翻轉原著的角色定位，以極少篇幅的廚娘克莉絲汀（茱樂·伯溫飾）為主角，有意呈現當時多數婦女的心靈狀態與視角；米契爾認為，在那時，能代表大部分婦女的，絕對是克莉絲汀，而不是女主角【3】。原著遺留到呈現裡的，只有克莉絲汀出場時的台詞（約莫原著的百分之二十左右），退為配角的茱莉小姐（露易絲·沃芙蘭飾）、男僕並為克莉絲汀未婚夫的尚恩（提爾曼·史特勞斯飾）間的互動與對話，化為克莉絲汀的窺視與竊聽，成為此作主要的敘事聲音。

由於原著能夠供給此作所意圖表現的文本內容過少，導演伸手駕馭原著的空間也就越大，以「建構情節」與「增添文字」的方式。在史特林堡的原著裡，我

們難以確定克莉絲汀是否知曉所有事情的發生；因此，導演替克莉絲汀的窺視與竊聽打造模糊空間，像是克莉絲汀在自己房間裡隔著木質地板，以各種方式偷聽尚恩與茱莉小姐的對話，或是躲在門後窺視尚恩剝下寵物鳥的頭等行為，都未清楚表現是夢境或現實、未知或知曉——間接表現出克莉絲汀的「存在」是極為尷尬的「不存在」，不管是在茱莉小姐面前的被忽視，或是離開了廚房後就進入不確定狀態。於是，米契爾刻意將克莉絲汀從配角拉到主角，反而凸顯「她終究作為缺席／不存在者」的曖昧與悲哀。只是，其卻無意在文字方面多添新詞，僅以丹麥女作家克莉絲坦森（Inger Christensen）的詩句附加其思想。導致的是，趁縫而來的詩句不全然能夠取代劇中人物本該有的獨白／自白，更像是創作者插手干擾的呢喃——如夢魘般擺脫不了。《茱莉小姐》雖頗具企圖地挑戰觀眾，去接受當代創作者如何侵犯經典原著；但，單是以創作者所給予的「克莉絲汀的窺探」而成立觀眾的觀看，似乎略顯單薄——回頭觀看原著時，創作者所提供的觀點到底是限縮、還是擴大詮釋？

揆諸實情，真正支撐《茱莉小姐》的或許不是文本，而是形式的多元運用與美學開發——以影像作為觀看的方式——更進一步地，觀眾看到的不只是影像本身，而是「製作影像的方法」。其再度建構了另一層隱喻結構：當我們認為影像本體是「克莉絲汀的窺視」時，此作又以機械與科技表述「窺視是如何產生的」，藉此檢視觀看與被觀看間的關係。這也是這齣作品最迷人之處。

《茱莉小姐》的舞台結構大致被分割成上、下兩部分。上半部的大螢幕播放著以克莉絲汀為觀看視角的電影，觀眾對於故事的基本認知也多半來自於此。下半部則是上半部的電影的即時生產過程，並將舞台區分為三個空間——局部影像的作業區、主空間（廚房及房子的其他房間）與音效的製作台——米契爾將演員的表演、配音製作、影像剪輯與即時投影都分割、分工出來；於是，構成影像的所有環節也形成一種「表演」。演員的身邊混入了攝影者／機，以「即時攝像演出」（live cinema performance）的方式，讓演員並非直接面對觀眾演出，而是透過鏡頭傳遞表演。甚至，有些演員不僅要充當攝影者，也得藉由拍攝自己的部分器官，在螢幕裡權充劇中人物的特寫，如：畫面裡的克莉絲汀的手就並非主要演員茱樂·伯溫的。

「影像製造的方式」作為整齣作品的重要環節／主要呈現，並形成一種「表演」。原本被隱身的「後」製被推到舞台「前」，促使整個表演變為分秒不差的精密技術，演員也得反覆抽離表演者與技術人員的兩種身分與情感——或者，表演本就是一種技術，技術其實也落入一種表演。

不過，若這樣的表現方式實為《茱莉小姐》的核心，那麼演出場地則著實限制了此表現的被觀看。國家戲劇院偌大的舞台，反而凸顯所有劇場事件近乎只被發生於最中間的區域，加上偏小、較為平面且略暗的佈景與舞台設計，讓原本

預設的「演員與攝影者間的彼此遮蔽」成為「真的遮蔽」，而掩蓋觀眾觀看、判斷與發想的更多可能。難以想像，若坐在一樓座位的我已如此吃力，更高樓層（此製作最高售票樓層更達四樓）、或坐得更遠的觀眾看到的到底有哪些？若只有上頭的大螢幕，不就僅解了「在國家戲劇院看電影」的新成就？

多媒體、數位科技的介入劇場，替戲劇找到新時代製造劇場幻覺的方式，但米契爾的《茱莉小姐》似乎正反其道而行，藉一個「寫實主義（過渡到自然主義）」的劇本，同步放送「影像作為方法」與「作影像的方法」，表現「幻象、寫實被生產的過程」，並在文本部分找到新的切入視角，得以再創原著的解讀空間。略為尷尬的是，文本的開展幅度有限，原著與改編、文本與呈現間的溝通似乎隔了一層薄膜，而顯霧裡看花；其形式雖展現所長，卻有客觀條件上的限制與闕如。於是，《茱莉小姐》是否有效表現其詮釋觀點，是有待商榷的。

註釋

- 1、此說參見胡耀恆：《西方戲劇史（下）》（台北：三民書局，2016年），頁555-560。
- 2、林國源指出：「整個說來，這部戲並非完全是自然主義的作品。從戲劇內涵來看，這部戲仍是史特林堡主觀主義的作品；而其戲劇形式則仍包容了非寫實的、如獨白、啞劇、芭蕾的因素。」林國源：〈史特林堡的人格與風格／代譯序〉，收入於史特林堡著，林國源譯：《夢幻劇：史特林堡選集之二》（台北：志文出版社，1990年再版），頁27。
- 3、林冠吾：〈專訪《茱莉小姐》導演 凱蒂·米契爾 女性主義者的凝視〉，《PAR 表演藝術》第291期（2017年3月），頁59。

20

2016-05-18

也無風雨也無晴《定風波》

演出：國光劇團、趨勢教育基金會

時間：2017/05/14 14:30

地點：臺中國家歌劇院中劇院

文 吳岳霖（專案評論人）

不敢說每個人心裡都有個蘇東坡，但在成長過程裡，總會有段東坡的文字縈繞心頭。

那句「不識廬山真面目，只緣身在此山中。」是東坡詩〈題西林壁〉、「明月幾時有？把酒問青天。」是東坡詞〈水調歌頭〉、「浩浩乎如憑虛御風，而不知其所止；飄飄乎如遺世獨立，羽化而登仙。」是〈前赤壁賦〉、「庭下如積水空明，水中藻荇交橫，蓋竹柏影也。」是東坡文〈記承天夜遊〉……。兼擅文、詩、詞、賦（亦擅書、畫）的蘇軾（字子瞻，一字和仲，號東坡居士），肉身縱然已逝，文字卻附著了他的靈魂流傳下來。就算不熟古文者，早忘了這些文字來自東坡，若提及赤壁，也不免以「大江東去，浪淘盡，千古風流人物。」（〈念奴嬌〉）緬懷三國人物；再不諳文學者，總吃過那一塊塊肥嫩香醇的東坡肉，述說其發明美食之軼事，及這位與之同號的「蘇東坡」。

我們這一世代，大抵是以國立編譯館為唯一教科書提供者的末代；於是，東坡的被選擇往往逃不過那幾首，成為教材、成為考題，更成為生硬的知識。當提供文學藝術的只有教科書時，就變成必須背誦的刻板知識，如作者生平、詩文、注釋等；不加吞嚥的生冷文字，形成近乎斷裂的個別語彙，如作者與作品、作品與時代、歷史與文學都被分門別類，並不相通亦不求甚解。時至今日，與文學間的關係的確有所改變；而趨勢教育基金會近年所策劃的「趨勢經典文學劇場」意圖藉由展演拉近現代人與古典文學的距離，也翻轉閱讀方式，如《東坡在路上》（2012）、《尋訪陶淵明》（2014-2015）、《屈原·遠遊中》（2016）等作。不過，這一系列作品雖結合崑曲、南管、舞蹈等，但「說演」形式較強、教育意味濃厚，實難被定義為一個完整的戲劇演出。此次以蘇東坡為主題的《定風波》則有意改變「趨勢經典文學劇場」的模式，與以「文學劇場」作為標誌的國光劇團（不只是文學入戲，更將京劇／戲曲／戲劇「文學化」）合作，讓兩條略同卻相異的創作脈絡交會，形成新的「文學劇場」體系。一如其所設計的舞台，於開場時是一幅偌大的字畫，而劇中人物與觀眾都

在字畫之外；隨著情節開展，彷彿走進字畫／書本之中，由平面轉為立體、從「觀看者」變成「演繹者」。

不過，東坡的文學、故事或許提供了好的素材給創作者，但文學家的生平是否「有戲」、有多少曲折情節？又，如果《定風波》乃要部份延續「趨勢經典文學劇場」的脈絡，所蘊藏的教育性質，是否限制戲劇的開展空間？以及，貼合史實的程度多寡？都成為創作者的難題。

我想，編劇廖紓均是聰明的。其以前、後〈赤壁賦〉為本，從中形塑洞簫客（溫宇航飾）與舫翁（陳清河飾）兩個似真若幻的角色，並創造若有似無、忽遠又近的夢境，交錯於難以違背歷史的回憶與真實間，藉此獲取足以溢出史實的戲劇性；同時，也因無法全盤演繹東坡（唐文華飾）的一生，此法實能串起零碎的事件，進而詮釋其背後所欲建構的文字脈絡與劇場氛圍。此外，京崑雙奏的詩詞演唱不只作為表演形式，亦佔了整齣作品極高比例，成為其敘事線裡的抒情聲音（也因夢境與抒情的操作，其安排詩詞的位置也無須刻板地按照創作年份，有更多自由調度的可能）。整體來看，《定風波》是以安放詩詞、串聯事件而形成故事作為主要的創作形式，雖稍嫌零散，但以夢境為手法、詩詞為基底、洞簫客與舫翁為引線，已形成一條創作的脈絡；其頭尾呼應的劇本結構，讓〈尾聲〉先重複了〈序曲〉的情節再加以延續，於真實與虛幻間將〈序曲〉乃至於全劇的追問尋得解答，亦回望東坡的一生，使得此劇的結構是四平八穩且工整的。

《定風波》裡的赤壁不再只是那個緬懷千古風流人物之地，似乎更架出了另一個時空——介於夢醒時分、虛實之界，其乘載了東坡的「豁（達）」與「（疑）惑」。始終於這個空間裡活動的洞簫客，與東坡互為正反、陰陽，形成一人之兩面。〈序曲〉裡，東坡笑語「死生有命，禍福在天，本是自然之理。你竟為此疑惑。」，而洞簫客對應「休得取笑，你必也有疑惑之時。」即有衝突性，且在情節推演間，將「豁」與「惑」的彼此詰問逐步堆疊，因「豁」而生「惑」，最後才於〈尾聲〉時以「豁」解「惑」，得以定風波而形成《定風波》的主旨。

不斷堆疊東坡的曠達心境與日常，是《定風波》表現東坡豁達之方式。如：第二場〈黃州〉極力描寫東坡與朝雲（林庭瑜飾）於黃州雪屋的恬靜生活，佐以王定國（王璽傑飾）、寓娘（凌嘉臨飾）來訪，凸顯兩對戀人在貧瘠之地亦能知足過日，並以「由詞代詩」、「發明東坡肉」、「以紙補屋」、「書寫〈定風波〉」等刻劃其心境之轉移。或是，第四場〈天涯〉面對朝雲喪子的瘋顛，東坡亦能以一句「睡下便好」安撫而過。不免思索的是，雖可察覺編劇之用心，但單向地堆積到底是強調、加強，還是會造成麻木、單調呢？《定風波》在反覆堆疊「豁（達）」的過程裡，實則降低了「（災）禍」的比例（甚至近

乎消失)。像是作為蘇軾政治與生命重要轉折的「烏臺詩案」，那兩首瀕臨死亡而寫給其弟蘇轍的訣別詩，是否凸顯了他在豁達的另一面，或者是在生死交關後，才顯露他對人生的遼闊視野與樂天知命呢？可惜的是，此事件於《定風波》僅被一語帶過，其心境轉折也寥寥地在與王定國的幾句談話裡吐露，而未再多言（更多的是對王定國的愧疚）。其他如「黨爭」、「貶謫」等事件雖有描繪，卻停留在事件表層，不見更複雜的成因與後果。「禍」的隱而不談，反而讓「豁」的生成不夠有衝擊性，彷彿最後一切都會風平浪靜、雲淡風輕，那麼其「惑」就不過是東坡何處惹來的塵埃罷了。

此外，不知是演員的詮釋，或是編導的設計，促使東坡的情感厚度是稍嫌輕薄的，促使我有些質疑東坡到底是豁達、還是無情。特別是他面對自己已故之妻王氏（朱勝麗飾）與長伴身邊的侍妾朝雲，都像是隔了一層薄紗，情感只能些微穿透，輕輕拂過，卻微弱地彷彿無有（縱使戲裡的東坡與王氏的確隔著生死距離，但我們總得相信愛情是能超越生死的吧）。於是，幾句唱略顯乾澀、勉力，浮沉於唱詞之上，彷彿講述的是他人之情感，與東坡無關；眼神也難見交會，如王氏於夢境裡梳妝、朝雲於江裡浮沉，與東坡的距離似乎都比死亡還遠（難道要解讀為東坡看淡生死嗎？）。這種詭譎的互動關係，也出現在第二場〈黃州〉中王定國、寓娘的來訪——表演尚且平穩，但四人都是獨立個體，彼此難有交流，導致此段情節的節奏忽快忽慢，且略顯尷尬。同時，朝雲、王定國、寓娘與王氏等角色的功能性較強，似乎只為襯托東坡而存在，於是人物刻劃也就稍嫌呆版；雖可見編劇意圖對朝雲有更深的詮釋、更多細節的描寫，特別是在第四場〈天涯〉裡朝雲喪子的癡與癲，編劇藉由「針劃破手指，血染紅衣」、「紅梅與梅枝」等物件，表述人物的幽微情緒，但仍舊有些單薄。反倒是在劇中不會直接與其他人物有所接觸的洞簫客，其吟唱與旁觀卻更像是身歷其境之人，不僅補充情節與東坡所未言，溫宇航的唱作亦有更多情感的琢磨、聲音的掌控，使人物的情緒持續堆疊，高峰處恰好落在〈泛舟〉一場，而能夠對東坡進行逐步逼近的追問。

對我而言，《定風波》有些過於平穩與清淡。雖可見李易修透過其導演手法詮釋與調整合齣戲的氛圍，除了以書畫為設計主軸的舞台轉譯其文學質性，更以四朝臣（王逸蛟、劉祐昌、許孝存、陳富國飾）略帶戲謔的表演轉化全戲過於單一的質性；但，不管是「以團扇、繡鞋、手巾等道具聯想女子」，或是「釣魚釣到垃圾」，都可解讀出其嘲諷意味，仍有其不適切與過度連結的意象。

不過，我卻意外地在第五場〈泛舟〉那段以劍、鏡與筆平息風浪（而顯得胡鬧）的情節裡，看到《定風波》的趣味。我認為，前四場的情節似乎搭建了一個方方正正的樓台，將東坡供奉在上頭，於是其神聖性提高、距離感拉遠；但第五場的胡鬧反將東坡請下了神龕、賦予了血肉，真正成為一個「人」。我們終於發現，東坡面對自己的過去是有疑惑、是有情緒、是不捨、是有遺憾，

而不是一種趨近於完美的豁達。這些寶器（七星劍、八卦鏡）雖有神力，卻無法真正斬斷、消滅回憶與執念，只有那隻普通不過的蠅頭小楷，才能讓東坡藉由文字去乘載過去、描繪記憶，而後轉換心境，終能跨越現在、留下永恆。當然，這樣的情節安排確實是突兀的，更有些像是編劇的神來一筆，岌岌可危地急急收尾。我卻會心一笑地認為，這種溢出日常的狂亂與迷茫，會不會才是人生的真實樣貌。

「歸去，也無風雨也無晴。」

這是東坡詞〈定風波〉的最後一句，亦是《定風波》的尾聲，正與另一關〈定風波〉的「此心安處是吾鄉」彼此呼應，形成此劇的核心，表現東坡的心靈原鄉與平和心境。戲裡，此關詞的演繹有意呈現東坡生命中那些來去的眾生，而讓所有人物一同在舞台上遊走並群唱，並佐以粉紅色調，只是這樣的手法反而有些落入傳統戲曲的大團圓套式，未能延續前一場〈泛舟〉最後遺留的平靜。此外，倘若劇中的兩關〈定風波〉為《定風波》之重心，其編曲則有些過於淡薄與平緩，反而不如〈蝶戀花〉、〈卜算子〉等曲那麼能夠抓住耳朵。

於是，「也無風雨也無晴」得以詮釋東坡的曠達，但我不免稍加歪解，套用到對《定風波》的感受——整齣作品雖藉由唱與演而有平穩的美學呈現與戲劇詮釋，卻似乎過於靜謐與平淡，如無風、無雨卻也無晴的天氣；不免期待，其所定的僅是東坡心裡的風波，不是戲劇的風波，而能有更多溢出、起伏的驚喜。