

## 劇評附錄

### 一、

#### 誰是未來主人翁？《人間條件六：未來主人翁》

演出：綠光劇團

時間：2017/05/31 19:30

地點：臺北市立社教館城市舞臺

文 林立雄（專案評論人）

十六年前，吳念真開始在綠光劇團編導一系列以寫實描繪臺灣風景的劇作「人間條件」，獲得廣大迴響，至今不斷加演、一票難求。除了劇場之外，吳念真在電影、紀錄片、電視劇，甚至廣告、主持節目上，都留給觀眾相當深刻的印象。概括而論，「溫情」一詞或可以代表其個人特質。這「溫情」的形象幾乎在各式媒體中不斷地被播送，對大多數人來說，吳念真的「溫情」似乎即代表著臺灣文化、生活，無論是電影、紀錄片、電視劇，甚至廣告販售的各式商品，都因其個人特質而說服了諸多觀眾，猶如意見領袖一般，儼然一可信賴品牌。劇場亦是，或許這也是「人間條件」系列售票資訊一出，便一票難求的重要原因吧。

2017年的今天，《人間條件六》重演，劇情依舊能夠打動年輕觀眾們，也似乎隱隱地搖撼了父執輩們對年輕一輩的某些既定印象。吳念真在謝幕時說：「我在這部戲裏頭沒有寫太多的衝突，就是日常生活而已。」《人間條件六》的劇情不難理解，劇中有照顧中風多年父親的中年男人與因父母長年爭吵而害怕婚姻的中年女人、送兒子出國留學冀望未來能夠克紹箕裘的父親與他充滿理想的留學生兒子、背負房貸的高學歷低成就青年與公務員妻子、拼命作人渴望有孩子的夫妻等等，這些幾乎可以說是臺灣當代社會中的「眾生相」。吳念真巧妙地將這些「眾生相」連接在一塊，演員們亦相當有功力的，撐起了吳念真筆下每一位人物所具有的特定形象。

不過，吳念真筆下的「眾生相」，嚴格而言並非真實的「人物」體現，而是臺灣當代社會中面對恐婚、不孕、低薪、失業等等問題的總和，精確來說是一種標籤化的「身份」與「定位」。或許，觀眾能夠從淺顯易懂的劇情中找到自我投射的對象，並從中獲得感動，卻不能否認，劇中的情節所反映出來的「寫實」並非完全是真實世界的復現。「溫情」與「感動」架構出吳念真如何看待年輕一輩的視野以及對於家的既定想像（即便劇中飾演父親的柯一正說：「男男、女女一樣好」），但很難看見「未來主人翁」們真實面對社會變遷的種種壓力與對「家」的想像。舞臺上雖有不少女性角色得以發聲，但仍舊在滿臺男性角色的自我發抒中被綑綁，猶如汪俊彥評論道：「對於「家」（或是「我們」、或是「臺灣」）的唯一想像與認知，則會持續被繼承、複製。」【1】

當然，《人間條件六》無疑是溫情且感人的作品。在這部作品中，能夠看見作為父執輩的吳念真試圖在自己的視角上，對年輕世代的種種告解。【2】但「父」的光環永遠是乘載整部作品情感最重要的核心。在劇中生病的父親離去，兒子終得解脫；生病的父親與孫子保持距離，甚至擔心兒女而留下了金錢等等。這些「父」對孩子們的體恤與憐憫，隱隱地如同一對翅膀仍舊遮蔽、保護著年輕一輩們。我們能夠在劇中呈現的世代差距與情感矛盾中，流下幾滴淚水，但身為「未來主人翁」的年輕人正面對著如何地變遷與艱難，卻無法真正在這臺戲中被清楚地看見。筆者或許不能如此苛求，但，這些所謂的「未來主人翁」（包括我）渴望的或許不僅止於情感的洗滌吧。

吳念真的溫情形象與敘事魅力成功的讓各種類型的觀眾走進劇場，創下首賣四千五百張的佳績。綠光劇團以強大的卡司，無論在劇本編寫、舞台設計、演員表現等，都讓觀眾能夠體會到劇场的魅力。當然，「人間條件」即以其描繪出的寫實、溫情臺灣作為其吸引人的特點，培養出了一批觀眾，也定下了「人間條件」的創作模式與路線，但在未來，我們有沒有可能在這不斷推陳出新的「人間條件」系列作品中，看到的不盡然只是「溫情」，而是笑中帶淚之外，更深刻且不同於既有認知的當代

臺灣社會想像？抑或是小人物如何面對困境，又如何地在社會中掙扎著？父執輩在年輕人中扮演的或許能夠不再是體恤、憐憫的角色，而是實實在在地在後頭推著年輕人向前的後盾。

最後，究竟誰是「未來主人翁」呢？這終究是我必須對這一命題所提問的。畢竟在這當代社會中，事實上仍舊是父執輩掌握著相當大的力量與資源。撇開權力核心的問題不談，吳念真說：「我們未來都會活在這些未來主人翁所建構的社會。」但是，社會從來不只是父執輩，又或是六、七年級，乃至於八年級等年輕人一輩的，而是生活在這社會中所有人所共有的。「未來主人翁」這一詞聽來宏大、充滿期望，亦是父母輩對孩子們最高的期望，但這又何嘗不是一種壓力，甚至是追著年輕一代不放的幽靈呢？究竟誰是「未來主人翁」？笑完、哭完之後，誰又真正甘心且願意成為大人們嘴裡說的「未來主人翁」呢？

#### 註釋

1、汪俊彥亦曾於其評論〈我們的溫情臺灣〉中提到：「所謂的寫實並不僅僅是舞台上表演美學的方法，更關鍵的美學認識來自於台上表演無意反省社會的『再現』，將成為台下再次認可與複製的『現實』。」詳見汪俊彥，〈我們的溫情臺灣〉，刊載於「表演藝術評論臺」，網址：

<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=14066>（瀏覽日期：2017/6/5）。

2、吳念真亦於當日謝幕時，對觀眾言道：「要給年輕人一點機會、要體恤年輕人。」

## 二、

悠悠十載餘，云「青春」為何？——從《長生殿》回顧沈豐英的「青春」演藝路

演出：江蘇省蘇州崑劇院

時間：2017/05/03 19:30

地點：台北市立中山堂中正廳

文 林立雄（專案評論人）

拿著票券，走進劇場，大概從青春版《玉簪記》（2009）後，便不曾再看過沈豐英演戲。直至今日的示範演出，她演出的不再是《牡丹亭》裡的太守千金杜麗娘，也不是《玉簪記》裡的道姑陳妙常，而是《長生殿》裡的雍容華貴的楊貴妃。走進劇場坐定後，開場音樂便奏起，第一折〈定情〉飾演唐明皇的周雪峰與楊貴妃的沈豐英先後登臺亮相。然而，令人引頸期盼的青春版《牡丹亭》主演沈豐英方張口演唱【玉樓春】，便讓我感到驚詫。首先是走音的問題，演唱過程中飄飄忽忽地音準，讓人無不為她捏了把冷汗。演唱至〈絮閣〉一折，嗓音無法控制的情形逐漸明顯，先是低音的表現上近乎於完全使用本嗓演唱，聽起來稍嫌馳放，再則是高音過於勉強，聽得出來是十分賣力才能達到準確的音階上。

興許是前幾日於臺中的青春版《牡丹亭》演出方結束，可能有嗓子使用過度的問題吧。不過，撇除嗓音問題外，在舞臺上看著沈豐英所詮釋的楊貴妃，卻仍是讓筆者感到不安。傳統劇目是如此，人物在每一位演員的詮釋上或許本來即存在著差異，即便跟著同一位老師學習，但每一位演員終究會因為個人特質而在詮釋表現上有所不同。只是，沈豐英在〈絮閣〉以及後頭幾折戲的呈現上，情緒的拿捏似乎不夠內斂、溫婉，身段更是僵硬而有些不自然，一直到〈埋玉〉一折，楊貴妃遭到賜死時，人物的詮釋仍無法獲得我的投射與同情（人物性格質地有些尖銳而任性）。除此之外，她塑造出的楊貴妃與周雪峰飾演的唐明皇之間，明顯的互動不足，即便身段到點，眉眼間卻很難感受到情感的流動，到了〈迎像·哭像〉一折，曲文雖淒情，但竟有種唐明皇不知為何而哭之感。

觀戲後，心中不免因沈豐英的詮釋與表現而有所慨歎，但回想起高中時期在課堂上觀看的青春版《牡丹亭》影片，腦袋閃現俞玖林扮演的柳夢梅與沈豐英扮演的杜麗娘，並縈繞著【山桃紅】一曲「則為你如花美眷，似水流年……」對當時一點都不懂崑曲的我而言，心中甚是餘波盪漾。仍舊清晰地記得當時俞玖林、沈豐英兩位演員，是多麼的青春，在舞臺上眼神是多麼的充滿情感流動與想像空間，身段與演唱的表現上雖說不上規矩，但整體感覺卻是綺麗且動人的。這是筆者第一次觀賞青春版《牡丹亭》，雖不是現場觀賞，但仍被裡頭的青春美貌，吹皺一池春水。也因此，在2009年青春版《牡丹亭》原班人馬來臺演出青春版《玉簪記》，我毫不猶豫地買了票走進劇場，坐在舞臺下當位觀眾，渴望重溫高中看錄像帶的悸動。

但，等到進了劇場看完青春版《玉簪記》後，竟有些失望。身段、念白、咬字等整體表現上雖是比錄像中來得流暢、熟練，但，到了現場希冀從演員互動中，尋覓當年影帶中主演俞玖林與沈豐英表現出那青春無敵的愛情，卻有些悵然所失。將視角專注於演員眉眼之間的表現，不易感受到演員之間的情感與互動，兩人皆似是專注於身段、演唱的表現，而忽略了人物之間的情感與反應。談回今年演出的《長生殿》，在這幾年間，演員在表演呈現上竟又產生了如此落差，無不讓人感到惋惜。在2004年，青春版《牡丹亭》還未誕生之前，俞玖林與沈豐英二人都還在二十出頭的年紀，是蘇州崑劇院小蘭花班裡頭的青年演員，但是青春俊秀的扮相、清透的嗓音以及規矩紮實的功底，不得不讓白先勇一眼就將他二人選為青春版《牡丹亭》的主演。【1】

這兩位在外表上有過人條件的演員被選為主演，突破了崑劇界一直以來的傳統：30、40歲才足以獨挑大樑，亦帶起了許多院團開始讓年輕演員主演大戲的風氣。【2】兩位演員登上舞臺後，果然受到廣大媒體爭相報導，到了國外巡演更是造成相當大的轟動，直至今年青春版《牡丹亭》演出場數已約三百場。然而，回到當下，想起沈豐英在《長生殿》中差強人意的表現，不禁納悶並思索，在「青春

版」崑劇的誕生後，這些演員是否仍有足夠的時間能夠自我修練？學習新戲？並好好咀嚼每一次學習、訓練的過程？關於演員的修練，或許是作為評論人的我無法輕易檢視的，對戲曲演員而言也是相當私密的自我要求過程。在白先勇，又或是俞玖林、沈豐英兩位演員的訪談中，雖然都不諱言為了「青春版」崑劇，兩人經歷了密集且長時間魔鬼訓練。但對演員而言，不斷重複打磨、演出同一劇目，會不會對一位演員造成如何的問題和影響呢？

閱讀許多崑劇名家的求藝錄，如岳美緹、梁谷音、沈世華等等【3】，幾乎都談及了「人物詮釋」的問題。特別是戲曲演員在處理、詮釋人物都存在一段漫長的理解和學習過程，從開蒙戲學習各行當基本的藝術技巧、特質外，更重要的是從其他的劇目學習更多不同的技巧，以及老師父們在面對不同的人物的詮釋理解，並從中化為自己的揣摩與詮釋。先是由外而內要求，再由內而外滋長，這就是作為一名戲曲演員而言，相當不容易的事情，當然不僅指戲曲演員如此，我想不同領域的表演者都存在著相同且必經的過程。然而，會生發上文所提之疑慮，或許便是看見沈豐英在青春版《牡丹亭》、《玉簪記》對人物的掌握不足，甚至於《長生殿》發現不僅止於人物詮釋，乃至基本功都存在危機吧。

青春版《牡丹亭》刪削了劇本、改變了舞美、服裝，甚至是崑曲的本質音樂、表演，將崑曲這門古老的藝術妝點後，推向廣大的市場，吸引了許多年輕觀眾進到劇場觀看演出，甚至也讓年輕演員有更多的機會登上大舞臺。當然，上文的疑問與演員所呈現出來的結果可能不存在直接的關係。但，「青春版」的出現是不是在這些演員身上隱隱地刻下什麼樣的印記呢？反思「青春版」走來十餘年，在強調「傳承」與「紮根」的同時，是否也可能在其間產生顧此（青春版）失彼（其他劇目的學習與傳承）問題，甚至於出現「斷層」呢？【4】事實上，基本功磨練與人物詮釋的問題或許也不僅止反映於沈豐英的表現上，而是同時也反映在主演之外的演員身上的。

崑曲名家沈世華曾於其求藝錄中提到：「我對『青春』二字也有自己的看法，演員的青春靚麗，固然可爭得觀眾一時的關注，但是長遠來看，只有藝術可葆有青春，青春可保不了藝術。」書中一言相當懇切，同時也直指問題核心。觀察沈豐英的舞臺表現，雖經歷了「青春版」崑劇上百場的演出經驗，但在人物的詮釋上仍較覺單薄，然而，這些問題的解決方法或許無二，即是必須回到「表演」的問題上頭強調。對演員而言，自我的修練與要求必然是演員不可避免，且必須回頭好好思索的問題。未來「青春版」崑劇若有機會再到臺灣搬演，沈豐英亦有機會再到臺灣演出，會讓人更期待的是，觀眾們關注的不再僅是「青春」的崑曲，而是藉著演員深厚的功底與自我詮釋，所表現出的崑曲的「青春」。

#### 註釋

1、關於青春版《牡丹亭》的誕生始末，可參考陳栢青，〈偏惜白牡丹——聽白先勇談青春版《牡丹亭》〉，刊載於《聯合文學》5月號，2017年第391期。

2、沈豐英於訪談中如此言道。鄧勃，〈走下舞台沒有愛情〉，《羊城晚報》2006年12月6日，網址：[http://big5.news.cn/gate/big5/www.gd.xinhua.org/newscenter/2006-12/06/content\\_8707047.htm](http://big5.news.cn/gate/big5/www.gd.xinhua.org/newscenter/2006-12/06/content_8707047.htm)（瀏覽日期：2017.5.6）。

3、關於岳美緹、梁谷音、沈世華等人的求藝、回憶錄，可閱讀岳美緹口述、楊汗如編纂，《臨風度曲岳美緹：崑劇巾生表演藝術》（臺北：石頭出版股份有限公司，2006年12月）；梁谷音，《我的崑曲世界》（上海：上海百家出版社，2009年8月）；沈世華口述，張一凡、紐驃紀錄整理，《崑壇求藝六十年》（北京：北京出版社，2016年6月）。

4、吳岳霖亦於其評論中提到了此問題。詳閱吳岳霖，〈「老戲重演」是怎樣煉成的：「當代戲曲」之內或之外的一個問題（下）〉，《表演藝術評論台》，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=20133>（瀏覽日期：2017/5/4）。

### 三、 模糊、破碎與不可（願）言說《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：國家戲劇院實驗劇場

文 林立雄（專案評論人）

劇作家若要碰觸敏感議題，需要十足的勇氣與抗壓性。因為，碰觸的代價可能是必須面對嚴厲的自我批判、反思，甚至是受到觀眾的指責和批評。作為新世代的編劇，簡莉穎不畏懼地以 HIV（人類免疫缺陷病毒）感染者作為劇中引發思考的問題核心，經過長時間的田野調查完成《叛徒馬密可能的回憶錄》這部作品。如節目冊中劇情簡介所寫道：劇中講述了 HIV 感染者馬泰翔（綽號馬密，竺定誼飾）創立了讓許多感染者、志工能夠彼此扶助的「甘馬之家」，但，最後卻因「匿名者」的告密，使得甘馬之家被迫解散。【1】以阿凱（廖原慶飾）的姪女均凡（余佩真飾）作為這部回憶錄的拼湊者，試圖拼湊回憶錄中的「真相」，卻發現最後的結果並不如她想的那般。

在戲劇進行中，以及從劇中的投影，不難想像，這齣戲可能是以 2004 年農安街「轟趴」(Home party) 事件而生發、創作出的，亦能理解此一事件乃劇中「甘馬之家」的原型。然而，對簡莉穎而言，一個與自己有段距離的事件，以及田野調查的成果要如何拼湊出一部完整的作品，實實不容易。一百五十分鐘的演出，從馬泰翔（馬密）身邊的人開始述說，小展（林家麒飾）、小遙（高若珊飾）、姊姊（王安琪飾）、阿凱、志工 B（廖威迪飾）、夢夢（林子恆飾）等人，回憶「甘馬之家」解散的始末，以及在言說中表達各自對於 HIV 的看法，讓已然過去十幾年的事情再度發生了化學變化，重啟了關注與討論的可能。

首先，從文本談起。劇中的均凡為了要了解自己的叔叔而將「馬密的回憶錄」拍成「紀錄片」，正如同簡莉穎所做的，先是「田野調查」然後「創作」、「搬演」。她掌握了創作與生活的本質，在虛與實之間靈活地構築出這部作品。這部作品畢竟是從真實事件出發，其貼近生活的感受無處不能被發現。劇中人物無不因為鮮活、細緻的對白，而一一地立體於舞台上。不過，談論這些或許都僅止於外在所表現出來的。在這文本中，總有著不可被言說的灰色地帶，以及不願被重述的「個人」存在其中。以「可能」的回憶錄作為劇名，是相當高明的，也正是簡莉穎在劇中投下的第一個大哉問：「回憶是可信的嗎？是絕對真實的嗎？」它可能只是一種「可能」罷了。

在這部作品中，無不能感受到簡莉穎在這些看似渴望被「復現」的「回憶」中衝撞並矛盾著。【2】猶如，均凡面對每個自說自話的人們，她究竟要如何在紀錄片中彌補回憶的破碎，並如實的呈現這可能虛構、可能真實的一切？簡莉穎只能藉著筆下的均凡，試著讓這些不同角度的回憶一一並開誠布公地被攤在陽光底下，但這終究只是一種方式和可能。文本掌握了「回憶」本身所具有的不確定性，以及其中可能帶有的戲劇性、虛構。更重要的是，文本更反映了「集體記憶」中所存在的「不真實」，這不真實包含了當事人的不願承認與不願言說中所帶有的「私有性」(Privacy)，就算如何將回憶錄拼湊、鑲接回最近真實的模樣，也如同劇末均凡所說的，這回憶的追溯終究會走向一場必然的失敗。

身分是可以選擇的，人們可以選擇以什麼樣的身分生活，也終究只有自己能夠選擇。簡莉穎在《叛徒馬密可能的回憶錄》中，將生命中的不可與不願言說的尷尬、不堪用文字呈現出來，藉著舞台呈現出了社會中的種種荒謬。「HIV 是得了慢性病的普通人。」【3】簡莉穎如是說。在劇中，只要透過不同立場的人物的反應，即能夠表現出人們因為恐懼和無知而表現出的荒謬。更甚者，這荒謬感並非只是同／異性戀兩個族群之間的，甚至在同一個群體中，都會因為所謂的「汙名」、「標籤」而產生歧見。劇中充滿了日劇梗、日文流行歌等笑料，讓這沉重的追索的過程中能夠稍稍緩口氣，然而，

最後的最後，應該如何再言說與爭辯？簡莉穎點到為止。也因如此，在這部作品無不能感受到一種難以言說的無奈。

簡莉穎的作品總有著對「邊緣人」的關懷，不僅止於 HIV 的感染者，甚至像是夢夢那樣，在群體中格格不入的，僅能靠著戲劇化的言說自我來達到滿足的人，她都能夠用相當程度的筆墨試圖理解。將「創作」作為一種「對日常的注視」是簡莉穎這幾年一直不斷在努力的，儘管有些提問到最後可能都是無法找到答案的，但，用文字拋出一道提問以及給予一種可能的思考與想像，或許已經是這文本帶給觀眾最重要的貢獻了。回到舞台以及作品的整體，或許仍必須談論對這作品的不滿足之處。從導演及整體設計而言，簡潔、樸素是這齣戲的優點，運用實境拍攝並非新穎手法，但在這部製作中，使用的相當和諧流暢，畫面的模糊不清同時似乎也反映了回憶錄中真實的曖昧不明，投影在潔白的舞台上可說是相得益彰。

不過，簡潔卻也是這部作品可惜之處。劇中轉場所投影之各種畫像、卡通等圖像，難免有部分讓人難以理解，或感到突兀及尷尬。即便在投影中，仍能夠抓住一些隱喻與想像，但，這些元素就如此白白地被拋擲上舞台，在還未真正發酵，隨即逝去，不免讓人感到可惜。在這座雪白的舞台上，投射野獸派色系的影像，有時也因舞台的質樸而令人感到紛雜甚至眼花撩亂。除此之外，最後一部份馬泰翔選擇不被言說的影片，比起前面幾個拍攝部分較為「唯美」，在戲劇整體的調性與質感上或許需要再行調整與斟酌。文本的消化與反芻終究是一條漫漫長路，正如理解文本的程度終究只有創作者與觀眾自己明白（也各自有自己的觀察與明白），難以輕易度量。謹以此篇文章提供一種可能的觀點，並表達對這部作品的期待，也期待重演後，能夠有更深刻（甚至更大膽）的樣貌，並將文本中的關懷帶給更多觀眾。

註釋、

- 1、《叛徒馬密可能的回憶錄》節目冊。
- 2、宇文所安著、鄭學勤譯，《追憶：中國古典文學中的往事再現》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2006年11月），頁140。
- 3、簡莉穎，〈劇作家的話〉，《叛徒馬密可能的回憶錄》節目冊。

#### 四、

#### 唯美華麗的破碎夢境《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 林立雄（專案評論人）

二分之一 Q 劇團過去曾改編《牡丹亭》、《南柯記》、《桃花扇》等幾部著名的傳奇，創作出《掘夢人》、《戀戀南柯》、《亂紅》等作品。然而，得知這一次《流光似夢》改編對象為晚明文人湯顯祖的少作《紫簫記》，不免令人驚詫，並付度二分之一 Q 劇團究竟要如何將湯顯祖的未竟之夢《紫簫記》中，那些鬆散的情節、鋪排，重新編排、改寫，鑄鑄為《流光似夢》呢？關於《紫簫記》的考證以及情節探討，本文不再重複言語、多加贅述。吳岳霖在〈夢是鴉片〉一文，已對《流光似夢》作了相當全面的詮釋、批評，【1】在此，我希望延伸其探討之議題，再對《流光似夢》的文本，乃至於崑劇表演本身，再進一步詮釋與評論。

首先，從文本開始談起。就《紫簫記》傳奇而言，情節與鋪排的確過於破碎，且湯顯祖在第一齣〈開宗〉時所寫道「尚子毗開圍救友，唐公主出塞還朝」之事並未書寫，光是「李十郎名標玉簡，霍郡主巧拾瓊簫」就寫了整整三十四齣，【2】日後，湯顯祖所作《紫釵記》便是以「霍小玉及李益」二人之事，可見湯顯祖對唐傳奇〈霍小玉傳〉中所描寫之情感用情甚深。然而，《流光似夢》重新對此劇改編、重寫，著重的並非霍小玉（孔玥慈飾）與李益（楊汗如飾）之間的情感而已，而是由霍小玉、李益二人面對生離死別，以及鄭六娘（郭勝芳飾）、鮑四娘（楊莉娟飾）、花卿（李明照飾）、郭小侯（吳仁傑飾）這些劇中人在不同事件中所反映出的世事無常、青春易逝之嘆。

無論是「霍王遊仙」、「六娘嫁女」、「花卿換馬」、「陽關離別」，又或是李益戰死邊疆、魂兮歸來之事。這些劇中人各自所經歷之時光歲月，如同忽明忽暗的流光，被創作者用「夢」作為破碎情節的樞紐，試圖將其串成一線，讓人無不感受到一種「人生若夢」的慨歎。將杜秋娘〈金縷衣〉一詩附會、使用進此劇，其中「勸君惜取少年時」、「莫待無花空折枝」更深化了前文所述之感，進而讓這部創作的中心主旨得到了延展。不過，回到從《紫簫記》取材、改編這件事情來看，面對原著多人多事、情節雜亂、缺乏中心主旨的情形，試圖簡要地摘取出關鍵重寫並非容易之事。《流光似夢》的確在文本找到了一條可行的路徑，這也是值得肯定的。但是，對於人物的描繪與刻畫，以及戲劇結構的經營與情節的鋪排卻是這部作品大大的致命傷。

在選擇改編文本的同時，創作者或許就必須意識到幾個問題。一是觀眾對於此劇是否需要擁有先備知識？再則，觀眾又要如何從紊亂後設的鋪排中理解創作者之苦心？作為所謂的「場上之曲」，概念是否能夠在劇中每個事件所生發的高潮與衝突中被彰顯？對於當代創作者而言，試圖在前人作品中找到特殊的觀看視角並無不妥。不過，以重寫、改編的方式重看「文本」，《流光似夢》在劇本的編寫上，結構雖跳脫了戲曲的傳統敘事模式，但劇中情感的流瀉多過於人物經營與事件的堆疊、鋪排。觀眾在無法清晰地理解每位人物的狀態下，穿梭於破碎且看似毫無連結的情節發展中，並不斷接受創作者藉由劇中人物吟唱出的「人生若夢」的慨歎，不免讓人懷疑起，到底有多少人能夠因此而感同身受？

接下來，談到戲曲創作的本質問題。對於一部以生旦、抒情為主的劇作來說，「插科打諢」對觀眾而言是相當重要的。除了平均腳色系分外，「插科打諢」最大的功能在於其能夠在歡笑與嬉鬧中，調節、烘托創作的質感與情感，並且寓教於樂，甚至能夠在其中藏匿諷諭。吳岳霖在其〈夢是鴉片〉一文中提及之，檢場在結尾處喊道「李益 GG 了」，並對此作批評，也正如他所言，這一句網路用語確實破壞了當時傷感的氛圍。不過，我更在意的是，這突如其來的「諢語」是否能在關鍵時刻產生作

用，又或者，這句話除了在逗觀眾笑的同時，是否能夠因此加深觀眾對此劇的感受，又或者產生出怎麼樣的化學變化？

回到整體來看，《流光似夢》依舊保有二分之一 Q 劇團一貫的風格，藉由簡單的物件、道具拼裝出典雅、寫意的舞台，投影更為這「夢」營造出華麗、唯美的氛圍。在畫面的整體經營上，仍舊佩服導演與設計群的巧妙經營。楊汗如、楊莉娟等人在舞台上的演唱與身段，同樣讓人驚豔，特別是身段設計上，無論是對道具的使用，抑或是時空交錯與青春遲暮對比的展現，皆能夠看見其中巧思與細節。只可惜，破碎的事件與人物經營，無法讓演員精湛的演技有所表現，因而讓這場如夢之夢變得更添虛幻，甚至不著邊際。

註釋

1、詳細請參考吳岳霖〈夢是鴉片〉一文。（瀏覽網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=23502>，瀏覽日期：2017/3/16）。

2、湯顯祖著，徐朔方箋校，《紫簫記》，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1998年），第三冊，頁1715。



## 五、 當代視角與傳統回歸《蝴·蝶·效·應》

演出：奇巧劇團

時間：2017/03/11 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 林立雄（專案評論人）

關於民間傳奇「梁祝」的故事，無論是什麼劇種，演繹至故事的最後，結局大多是梁山伯得知三年共學的同窗祝英台竟為女兒身，於是前往祝家提親，不巧祝英台已許配馬文才，於是梁山伯鬱悶而死，祝英台出嫁行經梁山伯墳前，碑碣忽然迸裂，祝英台一躍而入後，碑碣出現兩隻彩蝶，雙雙飛去。戲曲又或是電影、電視劇，都出現了不少演繹得相當動人的梁祝故事的作品。當代人所知道的「梁祝」故事，或許大多也從黃梅戲、歌仔戲等劇種，抑或是電視、電影等版本的《梁山伯與祝英台》，進而得知這悲劇的愛情故事。

雖然，出現不同的劇種、形式詮釋這個故事，不過，情節卻仍多本著前文所述的「殉情悲劇」情節進行。近年來，開始有不少創作者不滿於梁祝的悲劇殉情，重新思考梁祝故事若不以殉情作結，那麼，應該要怎麼改編才能讓故事沒有缺憾？於是，開始有創作者將情節改為梁祝私奔，而後過著幸福快樂的日子等改變故事底蘊的情節。然而，「私奔」真的解決了梁祝故事走向悲劇的原因嗎？就算讓梁祝如願以償地過著幸福快樂的日子，這個故事本身，又是否還存在著讓觀眾感同身受，或愛不釋手的可能？

創作者試圖「改編」作品，即便本就不欲追求合理，以及與原著抗衡，但以當代人的後設思維更改情節追求創新，不免會使觀眾生發出新意在哪？與誰對話？等疑問。《蝴·蝶·效·應》這部作品同樣以梁祝故事作為重新詮釋的基礎，以梁山伯的書僮四九為視角，從梁祝故事的結尾〈泣墳化蝶〉做為序幕，在祝英台那一躍入墳後，時空開始錯置，四九回到過去，但最初他不明白所以，也被梁山伯的復生嚇傻了。回到過去的四九，想到山伯英台二人未來肯定走向悲劇收場，於是在編劇劉建愷的筆下，四九成為試圖改變悲劇的始作俑者。上半場的情節，仍如過去的對梁祝故事改寫那般，四九提議梁祝二人私奔，但最後卻弄得英台投井、山伯被捕處決，自己和銀心也落入被追捕格殺的下場。

不過，到了下半場，臺下的觀眾才能從四九的反應得知，梁山伯詩稿是劉建愷讓四九回到過去改變結局的「引子」，下半場的狂想顛覆了上半場的俗套。散發出周星馳電影《齊天大聖東遊記》中，至尊寶拿著「月光寶盒」回到過去，試圖改變一切的浪漫精神。回到過去改變歷史並非新穎的概念，不過，劉建愷注意到了詩稿的書寫前後順序，讓每一張詩稿成為返回過去不同時間點的引子，讓這個概念充滿了新意。於是，劇中出現了「常態」與「非常態」，讓傳統的演出穿插不同表演形式的奇想，「回到過去」這件事情變得具有層次感，倒敘也不再是簡單的倒敘，時間在舞台上的流動不斷在每一次的返回被玩弄著。然而，拿著回到過去改變結局的詩稿，時間越是往前跳轉似乎也越難明白，距離造成悲劇的「關鍵時刻」究竟是越近還是越遠？就算改變了故事中的某一個部分，故事真的能照著想像的走向大團圓嗎？

在劉建愷的筆下，四九成為一只頑固的棋子，猶如她的自我投射，她扮演「亂入演員」唱著：「他每天都在問，這故事究能有多少不同的版本？」隱約地感受到，劉建愷試圖叩問著改編的問題。然而，究竟該往哪個方向走，才是一條明確的路徑？劉建愷在《蝴·蝶·效·應》中以「見微知著」做為重新觀看梁山伯的死的切入點，到了故事的結尾，四九讓梁祝有情人終成眷屬，但自己的愛人銀心卻不如當初所設想。面對梁山伯的死，劉建愷以傳統梁祝故事的開頭〈草橋結拜〉作結，並以「何如當初莫相識」作為結論，提出了就算回到過去改變結局，那又如何？如果梁祝當初未曾相識，那麼還會有如此感人的故事流傳嗎？的疑問。

梁山伯的死在劉建幗「以小見大」的觀看視角下，看見「蝴蝶效應」的影響與後果，即便這故事的展開全都是編劇的奇想，卻也看見了劉建幗對梁祝故事，以及「傳統」投入了的「愛」與「執著」，於是她不以戲曲中的生旦（梁祝）為主要視角，選擇以穿越的方法，從結尾開始錯動、回溯到故事的源頭，藉此重新肯定梁祝故事、肯定傳統。雖然用的是當代的創作邏輯與奇想經營鋪排劇情，但就如劉建幗與劉建華（飾梁山伯）所言，【1】以及劇本的編寫看來，「傳統的底蘊」在他們的創作中仍是相當重要的基礎，不須顛覆、無須修改，只要「翻攪」就足以讓這池春水如掀天巨浪般朝觀眾襲來。

《蝴蝶·效·應》的文本與概念雖然動人，但作為一部更完善的創作，或許仍有幾點能夠再思考與斟酌。一是唱詞編寫問題，在這部戲當中，雖然大多都按照舊有的板式曲調演唱，但唱詞部分，特別是韻尾音讀部分，如「妻」字為了配合押韻而遷就咬字，或許是需再斟酌的部分。二是導演與編排部分，特別是特技的使用，一部份受限舞台，特技部分無法得到很好的發揮，另一部分則是如何讓特技的使用進入劇情中，使得劇情能夠有所推展、象徵能夠串連整部戲劇，避免情節變得瑣碎而難以聚焦。三則是部分情節的合理性問題，諸如馬文才為報四九救命之恩，為四九替祝英台提親，但又為何不能是四九藉著此恩情去完成自己與梁祝之間的愛情呢？

最後，回頭談談前文所提到的「傳統」與「當代」。或許，在不斷推陳出新的創作中，已然能夠發現有許多創作者慢慢找到不同的可能。就戲曲文本、表演等等問題而言，或許在過去總無法跳脫出程式規範與創新變革之間的問題思考，並在「跨／不跨」的問題之中苦思而走入死胡同。但整體而言，在當代的我們或許更需要思考的是，當代創作者究竟真正的缺乏是什麼？是缺乏從經典挖掘出情節錯動的可能？還是如何發揮想像力用新的視角重看故事的能力？又或是對經典理解與基奠的不足？總而言之，從這些狂想的作品中，恰恰證明了當代與傳統並不是相對的詞彙，必然是彼此相互流動的存在。

註釋、

1、在節目單中，無論是劉建幗或劉建華，都強調著《蝴蝶·效·應》這部「經典狂想」是從經典與傳統形式出發，無不帶著對經典與傳統致敬的精神。

## 六、

### 注入「爵士」靈魂的混血「歌仔」《美男子竇蓮魁》

演出：正在動映有限公司

時間：2017/03/05 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 林立雄（專案評論人）

大稻埕戲苑營運至今，「青年戲曲節」也已屆第四年，除了在這平台漸漸看見年輕戲曲演員們嶄露頭角外，更能看見資深戲曲演員們，提攜後進與重視戲曲傳承的精神。然而，作為「歌仔戲」的演出團隊，正在動映有限公司這個名字對不少觀眾來說是相當陌生，不過進一步了解，才明白這其實是一群熟悉的跨領域專業創作者所共創的平臺，成員事實上都是一群在劇場耕耘已久的工作者。今年，正在動映有限公司推出了他們的第一部作品——爵士歌仔調《美男子竇蓮魁》作為第四屆大稻埕青年戲曲節的開幕戲，其「以爵士入歌仔」並且改編王爾德小說，無不讓人好奇，他們究竟會將「歌仔」呈現成如何的模樣？

《美男子竇蓮魁》以奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde）的小說《格雷的畫像》（The Picture of Dorian Gray）為改編的基礎，將臺灣日治時期到國民政府遷臺後這段時間做為背景，創作出這部「爵士」歌仔戲。劇情走向與小說描寫大致沒有太大的差異，不過，這發生在早期臺灣的故事，在設定上仍與原作上有著幾點不同處。如，劇中不是以「畫像」保存竇蓮魁（孫凱琳飾）的青春美貌，而是近現代重要的發明「底片」與「相片」。再者，小說中的畫師被改為了攝影師白雲清（許麗坤飾）引導道林·格雷惜取青春美貌、走向墮落的亨利爵士被改為高騰醫師（劉冠良飾演）、歌女席貝兒被改為藝旦邱香檀（林芸丞飾），竇蓮魁多了一名表兄雲峰（胡 BB 飾）。小說中席貝兒所演出的《羅密歐與茱麗葉》也被改為《莎樂美》的「七紗舞」，結局竇蓮魁的死，也與原作有著相當不同的處理。

《格雷的畫像》這部小說雖講求唯美、耽美，但小說中無不因為道林·格雷的「執念」透出詭譎、恐怖的氛圍。相較於原著，《美男子竇蓮魁》似乎表現出更多對青春易逝的了悟，以及特別刻劃劇中錯綜複雜的情感。《美男子竇蓮魁》用了較多的筆墨描繪了竇蓮魁與白雲清之間的同性情誼，過去在戲曲舞台上，也不乏有此一題材的作品，如一心戲劇團的《斷袖》。不過，《美男子竇蓮魁》在編、導李季紋的手上，大膽讓兩位小生在舞台上接吻，無不挑戰了當代戲曲觀眾們的眼睛。但是，從觀眾們的熱鬧喧騰的反應中觀察，似乎證明了，歌仔戲除了在表演上對新議題的包容度相較於其他劇種來得高之外，觀眾們的接受度似乎也更容易因新主題的出現漸漸被打開了。

回到文本，劇中有一畫龍點睛之處是將小說中席貝兒演《羅密歐與茱麗葉》的情節，改為讓藝旦邱香檀演出《莎樂美》的「七紗舞」。或許大家對「羅萊」那對追求青春愛情的故事不陌生，不過對《莎樂美》的了解，對愛情的追求存在更多的情欲與執念，或許是非常強烈的印象。莎樂美不能得到約翰的心，只好向希律王獻媚，要求希律王將約翰的頭砍下。邱香檀對竇蓮魁的愛情讓她放棄演出的完整度，在新寫的【莎樂美調】唱到第六層紗便打住，要希律王放走約翰。劇中如此置換，讓「七層紗之舞」情欲、偏執的那面似乎變得純情、專情，只是邱香檀大概自己也沒料到，她的放棄竟然讓竇蓮魁失望，這「七層紗之舞」跳到最後，真如王爾德在《莎樂美》一劇中所描寫的，成為一支死亡之舞。

李季紋的劇本詞藻華美，句句有深意，情節鋪排如上文所描述那般具有巧思。不過，劇本仍有不少問題是等待被解決的。如竇蓮魁與高騰之間的情感，走向墮落、情欲的一面不太被彰顯，與藝旦邱香檀之間的情感更缺少鋪排。下半場的報紙投影帶過太多細節，也或許因為時間關係而必須取捨，但，帶過的情節導致了許多人物的性格不夠完整，劇情也不夠連貫、飽滿。竇蓮魁如何名聲不好？他殺掉了誰？邱香檀為何沒死？為何還留下一位女兒？甚至在白雲峰回到臺北與竇蓮魁相見後，竇蓮魁嘴裡說準備當個「好人」，且哭得相當有悔悟之心，卻又拿起「玻璃底片」自殺，衝擊不夠劇烈

使得結尾顯得羸弱無力。我想，這部戲未來若有重演的機會，仍需思考的問題勢必仍是劇情編寫的取捨。

回到戲曲的本質問題，談到曲調、唱腔，融入爵士樂到底有沒有讓歌仔戲的演唱產生扞格？我想，是不太有的。回過頭來，或許又得說這大概是歌仔戲具有較大的包容性。不過，近年來音樂總監柯智豪的各類創作，以及與各戲曲演出團隊合作而累積出不少的創作能量，特別在《美男子寶蓮魁》中發揮得相當得好，爵士融入進歌仔調莫名地讓背景設定在早期臺灣的人物們活了起來，不古、不新卻賦予了這部爵士歌仔調《美男子寶蓮魁》新的生命與面貌。不過，在音樂創作與編腔上仍存在著再修正的可能，特別是歌仔戲用的閩南語，在演唱的「聲調」與音樂的編寫上之間仍有不少衝突之處，或許是音樂與編腔，甚至是劇本唱詞編寫能夠再思考的問題。

在這部創作中，除了在音樂上有著跨界合作之外，《美男子寶蓮魁》也特別邀請了楊正崧為這齣戲製作動畫，以及拍攝、剪輯影片。在這部戲中，運用動畫讓寶蓮魁的攝像忽然變大、變小呈現出他的個人心理空間。攝像在關鍵時刻變為恐怖的鬼臉，的確造成了某種恐怖的感覺，但看久了卻不免引人發笑，缺少小說中描繪的殘酷與驚悚。除此之外，不知是否因為時間過於倉促，在戲結束後，播放了一段孫凱琳下戲後到霞海城隍廟拜拜的短片，但那段短片與寶蓮魁最後的自殺似乎有著很不同的調性，也摸不著其來何自？製作團隊基本上立意良好，但在沒有經過有效的整合之下，影片似乎失去其應該有的意義，也與戲劇本身無法達成真正的對話，不免讓人覺得可惜。

最後，關於這齣戲不能不提的是一群歌仔戲前輩演員們為後生晚輩站台、助演之情，以及一群年輕創作者彼此共享資源，共同創作的精神。在《美男子寶蓮魁》的粉絲專頁裡，製作群曾表示，有人對這齣戲提出「這還是一齣歌仔戲嗎？」的疑問。不過，就這齣戲的整體表現看來，是不是正統的歌仔調或許早就不是他們真正面對的問題。《美男子寶蓮魁》這部戲藉著歌仔調的基礎譜出許多新曲，讓歌仔調注入了新的靈魂，成為「混血」。雖然沒有合於傳統的的身段、鑼鼓與演唱，但《美男子寶蓮魁》確實在各種不同元素的並置、雜揉下，長出了「混血」歌仔戲的一種可能性。

## 七、

### 多面的視角，走向教條的結局《死刑犯的最後一天》

演出：褶子劇團

時間：2017/01/13 19:30

地點：華山 1914 文化創意產業園區烏梅劇院

文 林立雄（專案評論人）

沉鬱的鋼琴聲在觀眾席低迴，不規則的三面觀眾席包圍著一條走道，與一間牢房的剖面。監獄的門、觀眾席的正面、兩側皆架有攝影機，並將影像投影至舞台上、觀眾席，讓位於三面不同觀看位置的觀眾能夠清楚地看見舞台上發生的所有事情，以及演員的面部表情特寫。才走進劇場，即看見陳以文所飾演的死刑犯，正躺在牢房裡的床上，等待演出的開始，猶如等待死刑的到來，又或是觀眾進行公審、迎接死亡來臨的那刻，無不讓人感受到一股無比的蒼涼。

褶子劇團的《死刑犯的最後一天》名取自法國作家雨果（Victor Hugo）的同名小說《死刑犯的最後一天》Le Dernier Jour d'un condamné。編劇陳以文以台灣為背景，書寫出一部死刑犯倒數生命結束過程的哀歌。戲方開始，時鐘運轉的聲音漸大，直至演出結束都不曾止息。進入對話之前，死刑犯在牢中的百無聊賴與孤寂表現在幾個燈光明滅間的無言場景。從牢房門的視角看著台上的死刑犯，猶如這一切在我的眼前真實上演，無語言的演出片段，燈光明暗猶如死刑犯的太陽，決定他命運的便是這非自然的一切。舞臺上的演出加上將舞台上演員的表現的投影幕，如同電影短片剪輯的手法，擴增了劇場的觀看可能，也讓演員細膩的表演能夠飽覽於觀眾的眼前。

《死刑犯的最後一天》幾乎藉著死刑犯的會客時間串起整齣戲的架構。先是朋友（黃建豪飾，同時飾演檢察官、獄警）、前妻（徐麗雯飾，同時飾演母親、被害家屬），最後則是自己的母親以及被害人家屬。在這幾段對話，牽起了我們都不曾看過的，死刑犯的情感鏈結。然而，死刑犯的情感連結究竟關乎我們什麼事？他不就是個作惡多端之人嗎？是啊，因為從新聞媒體中，我們所得知的是媒體對死刑犯，乃至於將各類的罪犯貼上「罪大惡極」等恐怖詞語的標籤的報導。電視上甚至製作許多的深入報導，更是將其幼年、青少年的問題翻箱倒篋地呈現於觀眾的眼前，似乎有意要藉此教化觀眾「諸惡莫作，眾善奉行」。

但是，這有助於我們真切地理解這個人嗎？了解背後的問題所在嗎？《死刑犯的最後一天》試圖打破這一切，藉著死刑犯與友人、親屬的對話，讓觀眾能夠清楚看見死刑犯的日常與情感。並非全然的凝重，不時穿插嘻鬧、滑稽的玩笑話語，用貼近生活的語言，表現死刑犯與友人的情感連結。在他與朋友的對話中，標籤似乎有意無意地被剝除了。但，對於一個將死之「罪犯」而言，他已然被排除在社會之外，更無法與其過去生活重新連結。就拿他與前妻的對話來說，更多的是為了生活的現實而不得不切割、清算，諸如金錢問題、孩子未來生活的問題，甚至是遭受身旁親友的非議、指責，標籤影響的並非僅只是當事人。

姑且不論今天作為觀眾的我們究竟應該站死刑存廢的哪一端。開啟新視角，與打破成見對生活於當代的我們是開始，也是一直不斷存在的挑戰。「防患於未然」、「預防勝於治療」等觀念早已根深蒂固於如今我們所生活的社會中。但是，治標不治本地褫奪犯罪之人的自由與生命，難道會是最好的方式嗎？《死刑犯的最後一天》不只將死刑犯的朋友、親屬作為其情感鏈結與完整面貌的呈現，更讓被害者家屬加入了這場死前的倒數。然而，面對殺死親人的人，被害者家屬究竟應該要如面對？作為觀眾的我們又應該要如何看待呢？戲中的最後一景，被害者家屬並未在加害者面臨死亡前原諒他的過錯，加害人甚至直接敘述作為被害者家屬與群眾各自所處位置的荒謬。雖打開新的視角，卻不免有種說教之感。

在這齣戲中，被害者家屬的某些過於理性反應，能夠讓我感受到創作者的質疑，不過卻少了些現實世界中的血肉和情緒。畢竟，回頭審視近年來隨機殺人事件的被害者家屬的反應與遭遇，便能夠清楚的知道社會存在著強大的拉鋸和矛盾。【1】加害者接受死刑大快了誰的人心呢？可能不是被害人家屬、朋友，更不是加害者那些無辜的親朋好友。但是，對於被害者家屬而言，能夠全然的理性而沒有憤怒嗎？對我而言，看著死刑犯在走向刑場的最後一段路上掙扎與悔悟，是相當矛盾的。「我要同情他什麼？我要站在他那裏嗎？」等句子流轉於腦袋，揮之不去。回想其親友、家人的反應，甚至是被害者家屬，以及促使他犯下此舉的社會環境，種種無奈讓人感到痛心疾首。但，缺少衝突，讓整齣戲的論述走向單一，並明顯依附於「廢死」的基礎點上，不免讓人感到可惜。

在面臨死亡之前，死刑犯在牢籠中囁語，恨絕外頭天真的孩子歡笑歌唱，因為在他的世界，僅僅存有的是，等待，等待死亡的到來。作為觀眾的我們，讓攝影機緩緩地掃過，投影在布幕上，各自不知想著些什麼，大多木然地面貌，猶如魯迅先生在其《吶喊·自序》中提到的「幻燈片事件」。看著死亡的執行，我們猶如冷酷的看客，看著這場荒謬進行，卻只能（或裝作）無動於衷。「每個人都是被宣判了死刑，只是無限期緩刑而已。」劇中，死刑犯言出此語不免令人覺得理性的有些荒謬，卻又無不感到真實。監獄無所不在，正如死刑犯在聽聞自己即將在夜晚被處決之後，在牢房裡的呢喃社會吃人、人也是監獄等等，讓人矛盾，卻又有些毛骨悚然。

整體而言，《死刑犯的最後一天》在不同視角上安排可以說是可圈可點。不僅止於形式上，從舞台的不同方位看向舞台、投影幕，觀眾猶如冷眼旁觀的看客，抑或是徘徊在監獄裡的亡魂、某個他者；也可能我們都是劇中每一個不同人物，在他們的世界中重新感知、思考「正義」背後的問題。畢竟，只有進入黑暗處審視黑暗，才有可能看見躲藏在黑暗深處的人、事、物真正面貌的可能。但是，就其文本而言，幾乎可以說是一齣站在「廢死」立場下後設完成的作品。就如前文所言，一切的安排、語言似乎都太過合理、太過理性。就算在這些理性的言語中挖掘出感傷，那也僅只能夠做為一曲低迴不去的「後設」悲歌，而激不起更多的真實情緒與討論。

2015年首演至今，《死刑犯的最後一天》已歷經三次的演出。除了女演員從原本的金鐘影后朱芷瑩，改為徐麗雯外，據導演張哲龍表示，每個版本都有相當大的變動和詮釋的不同。在這個版本中，我看見滑稽笑鬧、理性論述的同時，感傷的氛圍反映在演員的詮釋上是相對明顯的（特別是徐麗雯對人物的詮釋，似乎隨時都會崩潰，雖然有可能是個人詮釋的拿捏，但還真有點替她捏了把冷汗）。死刑需存需廢對當代的我們而言，的確仍是相當尖銳的問題。然而，死刑真正解決了人心中的恨和社會結構的問題了嗎？關心被害者家屬固然是這議題裡的新角度，但對於當代人而言，需要的或許不再只是論述與觀點，而是更多的同理，以及現實視角所反映出的各種悖論與多面性。

雖然如此，《死刑犯的最後一天》仍給予當代觀眾一個新的視角，在文本上也給予觀眾更多面的關懷，讓人反覆思之並感受情感與法理間的矛盾與拉扯。然而，《死刑犯的最後一天》雖然照顧到了各個觀眾的視角，但仍有些問題是需要再思考的。例如為配合電影剪輯手法的運用，而有過多的暗場，但很明顯場與場的銜接過於零碎，甚至換場時間有點久容易切斷從頭鋪陳的情緒厚度。再則是演員的人物詮釋與語言使用問題。人物詮釋方面，徐麗雯必須同時飾演三個角色並不容易，特別是死刑犯的太太與最後的被害者家屬，服裝變換和人物詮釋的差異並沒有明顯差異，容易讓人混淆；國台語交雜使用雖並非一定會造成尷尬與突兀，但「習慣語言」、「發音問題」對演員而言仍必須花時間經營的。若未來此劇有再演的可能，這些問題勢必是團隊必須再思考與斟酌的。

#### 註釋

1、如近年來的「小燈泡事件」，作為被害者的母親與父親曾經在公開的平台上發表言論，雖有人同情、贊同作為被害者的他們，但更有人對他們疾呼寬恕加害者，找出社會真正問題的言論抨擊，甚至是謾罵。

## 八、

### 以人聲建築幻象，以傳統構築當代《大殉情》

演出：一舖清唱

時間：2016/11/26 19:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

文 林立雄（專案評論人）

談及「香港週」的作品，或許有人會認為這是十足具有政治色彩的活動。不過，撇除政治色彩，香港週所帶來的影響僅止於此嗎？近幾年來，許多香港優秀的創作者時常將作品帶到臺灣演出。除了香港週外，臺北藝穗節、華文原創音樂劇節等重要的藝文活動中，皆能看見他們的作品。除了讓在臺灣的我們看見香港的戲劇發展，或許，香港的表演藝術更能夠成為臺灣表演藝術發展的借鑑，看見香港的創作者們如何說「自己的故事」，也藉此找到彼此的文化身分與自我認同。

2016年香港週，如同以往邀請各類型演出，如舞蹈、音樂劇、粵劇等等。尤其是這次邀請到臺灣的無伴奏人聲音樂劇，更是讓人眼睛一亮。提到阿卡貝拉（a cappella）音樂劇，很難不想到較早開始以此形式創作的一舖清唱（Yat-po Singers）這個品牌。在臺灣，目前製作無樂器人聲伴奏的音樂劇大概僅只A劇團、沙發客劇團吧。不過，無樂器人聲伴奏音樂劇終究「侷限」於人，在沒有任何樂器依憑下，作為香港第一個以此形式嘗試創作的團隊，他們能夠作出些什麼音樂劇？

一舖清唱帶了《大殉情》這部作品到臺灣初試啼聲。他們選擇古今中外殉情故事，希望能夠藉由當代創作者、觀眾的角度，重審過去作家筆下殉情故事的當代意義。然而，殉情故事何其多？試圖探尋新角度又可能淪為過於理念先行的創作。在這重重困難之下，一舖清唱仍找到了這些老故事再詮釋的可能性。大概是受到選秀節目的啟發，一舖清唱即以此作為此劇的架構，讓古今中外的殉情男女能夠在臺上高歌一曲，唱出屬於他們在殉情後的心聲。

與流行接軌，以選秀節目進行架構顯然是相當聰明的，於此便容易吸引觀眾的眼光，並與觀眾共鳴。所選擇的殉情故事也幾乎是從大部分（香港）觀眾已耳熟能詳的作品，如梁山伯與祝英台、蝴蝶夫人、羅密歐與茱麗葉、世顯駙馬與長平公主（《帝女花》）、如花與十二少（《胭脂扣》），甚至是屈原。一舖清唱的歌手演員們在舞臺上身著黑衣、男女並無因性別而穿著有所分別（有人褲裝、有人裙裝），一組一組人馬，分別扮演著前述所有人物。在編劇設計下的「中國好陰間」節目中，殉情男女們各個輪番出馬演唱。

在人物一首首輪番演唱中，一舖清唱表現出對故事重現的新角度，梁祝的故事因為有了最後的化蝶所以才顯得凄美嗎？羅密歐與茱麗葉若年老色衰之後他們是否會選擇殉情呢？蝴蝶夫人唱出自己的悲戚，然而她的遺腹子又怎麼看呢？世顯駙馬改粵語唱北京話顯現易代的認同矛盾……諸如此類的懷疑與詰問，讓每一位劇作家筆下的經典人物像是重新被召喚回舞台上，讓他們自己重新思考「殉情」對他們的意義究竟是什麼？然而，誰大、誰小？在最後屈原唱出自己的投江除了政治因素外，事實上是因為愛上楚懷王才如此，即便劇中的詮釋角度是後設的，仍似乎在隱隱中能看見創作者為打破了過去的殉情故事在傳統框架中鎖定男、女，又或是單純為愛情而亡的既有概念。

一舖清唱藉由故事翻轉傳統，也藉由轉化傳統繼有的表演形式，為當代創造出新的面貌。他們在舞臺上演唱普契尼的歌劇《蝴蝶夫人》，並戲耍地將《蝴蝶夫人》的義大利歌詞譯為粵語演唱。除此之外，演唱唐滌生的粵劇《帝女花·香么》一折的戲文曲調並變奏創新。最後，屈原演唱的一首《屈清屈楚》更是將粵語的語言、語音特質玩得淋漓盡致。在動人、趣味的歌曲、詞創作表現中，展現了為此劇提供意念與作曲的高世章、編劇作詞岑偉宗以及舞臺指導伍宇烈的不羈、幽默，甚至是浪漫。臺上的表演者彼此的表演與聲線更是平衡、協調，令人不得不為此作品感到讚嘆（也可惜了那些因為臺灣戲曲中心大表演廳仍未臻完善而無法觀賞此劇的觀眾）。

在這個作品中，仍有許多值得一提的橋段。既作為模仿電視選秀節目，怎麼能夠沒有廣告呢？在前述那些殉情男女的演唱片段中間，穿插著賣藥、賣房、賣飲料等等的廣告，同樣用無音樂人聲伴奏的方式進行。在殉情故事的正線情節進行之外，穿插有調劑劇情的廣告，讓這部作品的進行節奏更加順暢外，也在廣告中，看見創作者有意在文字語言的玩弄、戲耍中，找到針砭社會的一種方式。除此之外，此劇將第一次的廣告時間作為遲到觀眾的進場時機點（還弄得觀眾哄堂大笑），雖然對可能為工作而匆忙趕到的觀眾有些殘忍，但，或許也能藉此提醒觀眾必須尊重創作者，以及其他一同觀賞戲劇的觀眾。

《大殉情》雖然為吸引不同族群的觀眾而刻意與通俗、趣味連結，但從其曲詞、臺詞的創作中亦能看見創作者對於文本的細密經營。在這個作品的結尾，飾演屈原的演員在唱完歌之後，殉情男女們又一一上臺演唱，好似是欲留待所有觀眾思考的開放式結局，但卻因結尾前的戲劇性過於強大，而顯得結尾有些力度不足，仍有再斟酌思考的空間。看完此劇之後，觀察香港創作者活用傳統的可能創造當代，或許能再進一步思考的是，除了形式之外，未來的創作者能夠再為「文本」努力些什麼？近幾年，臺灣的新生代創作者，也回過頭向傳統、向歷史、向土地尋覓，逐漸找到屬於臺灣故事以及文化語境下的創作方式，也期待未來的創作者能夠在多元並陳的創作場域中，將臺灣自身文化的價值擦得更亮、更光。



## 九、

### 想像的可能與創作的本質《利維坦 2.0》

演出：前叛逆男子劇團

時間：2016/11/19 14:00

地點：台北市水源劇場

文 林立雄（專案評論人）

如果要用一句話形容編劇簡莉穎的《利維坦 2.0》，我大概會說，這是一場「把房子蓋好，然後又痛快地拆了它」的一齣戲吧。或許，想到 BL 音樂劇，必定有很多人會回憶起《新社員》。不過，除了整體的 BL (Boy's Love)、類中二【1】的主題設定外，兩部 BL 音樂劇在調性上卻是有著些許的差距。《新社員》走的是校園愛情喜劇路線，即便它仍舊感動人心；《利維坦 2.0》卻是有些嚴肅，處理人面對愛（人）的消逝，該如何面對的過程。不過，我對《利維坦 2.0》的理解其實並不僅止於表面那般容易，因為，整部劇作除了劇情需要滿足腐女、宅男、迷妹等不同族群觀眾之外，從戲的結構以及故事底下的隱喻繼續探究，或許簡莉穎更想說的可能是「想像的可能」與「創作的本質」。

《利維坦 2.0》演出全長約三小時，上半場九十分鐘是一場漫長的建構。劇情開始，雅典娜（張念慈飾）為了找尋天天陪著她聊天、創作的虛擬朋友「利維坦 1.0」，闖入了原北堂公園，遇見了 207（石家宇飾）、209（高華麗飾）、雲豹（沈威年飾）、渡渡鳥（鮑奕安飾）、袋狼（楊奇殷飾）。因為 209 無法從情人 241 在獄中死去的事實中走出來，喜歡著 209 的袋狼便創造了「利維坦 2.0」試圖讓 209 回憶過去，繼續與過去生活。不過，「利維坦 2.0」畢竟是創造出來的「記憶」與「虛擬裝置」，無法如同真人那般真實，仍舊沒有肌膚、沒有軀殼，僅只是虛幻的想像，更重要的是，「利維坦 2.0」的記憶也只是袋狼為滿足自我所擇選出來的美好記憶罷了。

編劇在上半場建構出了人物們的立體形象，也花了非常多筆墨在滿足迷妹、腐女們（可能也有宅男們？）的心。諸如原北堂練武的場面、渡渡鳥的 Drag Queen Show，還有肌肉餅乾歌舞，讓整齣戲充滿笑料，也變得更加地吸睛。上半場結束後，或許有許多人找到了自己所投射的人物，又或還抓不到一點頭緒，但下半場開始，便拆解了我對上半場的所有想像，也似乎明白了劇作家的企圖。為了找尋「利維坦 2.0」失去的記憶，原北堂五人跟從雅典娜的引導，決定從「關鍵字」中搜尋，找尋 241 真正的樣貌以及黑牢那段消逝的記憶。直到最後發現了袋狼是刪除那段記憶的始作俑者，但是其他人為找回那段記憶卻陷入記憶的漩渦之中，雅典娜與袋狼決定，用雅典娜所寫的同人文小說，最為引導人物重新經歷故事、找尋故事情節的方法，演唱〈尋找與取代〉這首歌，開始重新為故事中的人物重整樣貌，找尋屬於人物的經歷與人生：

「我的人生都在 Word 裡，你們的人生也將從 word 誕生。  
從不敢說了解你們的全貌，你們原本是存在於太虛，召喚了我的心。」【2】

當這首歌一唱，很多的謎底開始一一解答。對雅典娜而言，她將自己的小說中一個一個形塑出來的角色，全部取代為 207、209、渡渡鳥、雲豹、袋狼，從第一版創作走向第二版創作，她接著演唱「將一部分的你們定型，我小小的心，守著大大的你們，再召喚更多作者加入。先來的叫原創，後到二創同人。故事可以重現故事，比你經歷的真實更接近真實。」似乎從此能夠漸漸明白，原來這是一曲拆解上半場所有人物建構，進而再造並延伸的歌曲，作為「二創同人」之作，劇情進而演繹出更多屬於雅典娜所想像的畫面，甚至在接近劇末，那些虛擬人物跟著雅典娜與上半場的設定，走出屬於他們的立體樣貌，他們所想像的 241（黃緣文飾）也因此漸漸明確，並從觀眾席走了下來。

雅典娜讓原北堂五人經歷了一場與上半場人物建構中不同的情節，讓每個都期待「愛」的人物經歷了各種不同的可能，完成了這些人物在上半場不能完成的心願，讓「各種愛的可能，成為最美的記憶！」在這裡，完全感受到了雅典娜對筆下人物的鍾情，不過，事實上，再從雅典娜這個人物向上觀

看，正有個浪漫的編劇簡莉穎的存在，指揮著劇本走向。在《利維坦 2.0》這個作品中，故事的重現和想像是三個層次的，一是雅典娜走進劇中虛擬人物的世界（上半場）的發展和想像；二是雅典娜藉由同人的小說取代上半場稍嫌苦澀的情節發展，做為自己的想像；第三層是簡莉穎所創作的《利維坦 2.0》，藉由書寫讓劇中人物自行發展、運行，從屬於雅典娜的版本 1.0 到後來的 2.0，「重現故事」表現出創作者對原故事中某些人物角色的喜愛，並進一步豐滿、完成一部新的作品的想像。

會進一步做這一層推敲，大概從〈尋找與取代〉這首歌，以及雅典娜與「媽咪」（影像演出：趙逸嵐）視訊的劇情中，雅典娜對媽咪哭訴自己對創作的人物的距離太近，導致她無法寫出客觀的情節發展，同時也表現出愛上虛擬人物的人們（特別是各種類型的創作者）的浪漫情懷，儼然為讀者、創作者發聲，建構出一個屬於創作者與讀者的想像世界。簡莉穎「讓故事重現故事」，利用《利維坦 2.0》這部劇作創造出身為劇作家對自己筆下作品的「想像世界」，「利維坦 1.0」如同雅典娜（創作者）創作的第二稿，直到後來，再現發展第一版的劇情，有了「利維坦 2.0」作為第二稿，為戲劇「說故事」的本質增加了更多的可能，也暗暗在劇中指出她在創作時所最在意的點：「一切要從角色人物出發。」【3】

然而，為什麼會以「利維坦」【4】為名呢？或許，很多人會疑惑，但概括而言，它就是一頭洪水猛獸，即劇中所提到的「記憶之海的猛獸」。既是要藉由「故事」重現「故事」，那又何必如此在意「真實」？「人的記憶」抑或「歷史」又必然可信嗎？劇作家藉由此劇，似乎對當代糾結於「史實」、「真實」的創作者提問，那麼人物呢？就拿過去的作品來說，有哪個劇作家所書寫的歷史劇能夠全然地站在客觀的位置講述「事實」，又有哪個劇作家真正理解當時的狀況，寫作出完全符合時代的劇作呢？作為創作者，所能做的一切不過是飽滿劇作中的人物，讓人物說話、讓故事感動人而已。或許，我們看過那麼多三國故事，但誰寫的才是真的劉關張，關乎的或許僅只是創作者或觀眾對於人物的「愛」與「想像」罷了。那麼，何不「放下我經歷的真實，來說一個我想說的故事？」

雖然，本文花了相當大的篇幅敘述、闡釋文本的想像，但事實上，我個人對結尾仍有不滿足之處。或許，「利維坦 2.0」（也能夠說是死去的人物 241）並不需要出來言說關於愛、關於想像的一切，上半場對於 241 的建構帶有相當大的懸疑性，下半場又讓所有演員經歷了各種結局，似乎已經讓文本的想像空間非常飽滿了。但，241 的出現似乎有點打破了觀眾在劇中對「利維坦 2.0」的想像，雖然有感受到一點驚喜，但仍舊是有相當突兀的感覺，似乎也稍稍破壞了這美好結局所留有的一點神祕與想像空間。

作為一部案頭的文本看來，《利維坦 2.0》無疑給了觀眾很大的想像空間，也為劇本創作的方式開出了新的可能。我也相當佩服簡莉穎能夠將喜歡同人小說、動漫、BL 小說的觀眾群帶進了劇場，甚至造成一齣戲能造成三刷、四刷以上的驚人紀錄，讓我相信了「觀眾是自己創造、培養出來的」這一句話。不過，嚴肅來講，作為嚴格的「音樂劇」而言，《利維坦 2.0》在呈現上終究是有相當大的檢討空間的。特別是歌曲的寫作，大多的歌曲走的是所謂「賽博龐克+電子曲風」，基本上較無主旋律，因此也放大了演員的演唱功力不足以駕馭此曲風的缺點。走音的狀況更是層出不窮，無時無刻不令人捏把冷汗。除此之外，劇中部份歌曲雖然表現了另一種歌曲敘事的方式，但仍舊在推動劇情發展進行上沒有起太多作用。

雖然如此，《利維坦 2.0》還是一部相當完整，且有特色的劇作。除了上文所討論的文本、歌曲、演員的演出表現外，舞臺、影像設計所創造出的科技、魔幻感是這齣戲的一大亮點。名為「BL 音樂劇」，但以嚴格的「音樂劇」而言，似乎也不能夠完全評價《利維坦 2.0》在為期三週的演出中所帶來的影響與成果。不過，我也期待，未來能夠有更多不同的創作題材加入，甚至打破既定的形式框架，將各種類型的觀眾都帶進劇場，也藉此讓觀眾們體驗更多不同類型的演出。

#### 註釋

1、或許許多人看到「中二」一詞會認為是帶有貶抑之詞，但本文使用此詞，卻更聚焦在「中二」定義：一種活在自我世界、想像的態度表現上而言的意義。

2、引用歌詞部分，感謝編劇簡莉穎提供。

3、詳見簡莉穎、吳岳霖、但唐謨主講，林立雄整理紀錄，《講座記錄：跨越與同體——從《服妖之鑑》談起》，刊載於「表演藝術評論台」，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=21978>（瀏覽日期：2016/11/28）。

4、在《聖經》中的描述，利維坦是一隻怪物。維基百科「利維坦」條，網址：<https://goo.gl/4Gvcjj>（瀏覽日期：2016/11/28）。

## 十、

### 不完美的團圓喜劇《美人·魚》

演出：唐美雲歌仔戲團閃耀青年團

時間：2016/11/12 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 林立雄（專案評論人）

過去，在各個歌仔戲團的演出中，《魚美人》等類似名稱的「人魚相戀」故事即是不斷被搬演的故事之一。這一次，唐美雲歌仔戲團閃耀青年團演出的《美人·魚》由唐美雲執導，邀請年輕的編劇、演員、設計群，試圖為舊劇目加入新情節、當代元素，並以兒童劇為製作策略，【1】為這已行之有年的文本換上新的面貌。除了歌仔戲之外，各劇種皆對此主題多有發揮。時間向前推移，1959年由徐玉蘭、王文娟主演的越劇《追魚》引起了廣大回響，邵氏電影公司亦曾於1965年拍攝的黃梅戲電影《魚美人》（由凌波、李菁主演），此外湘劇也有《魚籃記》、京劇有《碧波仙子》，著名編劇家田漢也曾作有《金鱗記》，引起各劇種院團的爭相排演。事實上，這些都是從明代佚名的《魚籃記》傳奇（又名為《觀音魚籃記》）向下衍生、發展出的不同詮釋。

不過，《魚籃記》傳奇與當代所演的「人魚相戀」的故事是大不相同的。雖然，敘述的同樣是鯉魚精化身為相府小姐金牡丹與書生張珍相戀的故事，但，在《魚籃記》中的道德教化意味甚濃，鯉魚精在劇中終究被定為禍世妖精，受到觀音大士的收伏。到了當代，或許同樣於「白蛇故事」的轉折發展，進而也讓這「人魚相戀」的故事，受到晚明清初的「主情」創作思維影響，變為如今我們在舞台上看見的「追魚」、「美人魚」系列的劇情發展，因鯉魚精與張珍的情愛感動了觀音大士，給了鯉魚精大隱、小隱的抉擇，最後鯉魚精選擇大隱（隱於市／世）並且被拔去三片金鱗打落凡間為人，與張珍相守至老，成了一段雋永愛情故事。

作為唐美雲口中的「兒童歌仔戲」，以「美人·魚」作為名稱，或許即足以吸引家長與小朋友的注意；舞台上，主要演員一身簡單卻亮眼的服飾、水族可愛俏皮的裝扮，亦能夠抓住大朋友、小朋友們的眼光。《美人·魚》與過去以「情」為主的改編作品並沒有太大的差異，不過，卻在劇中加上為金鯉魚取了名字喚作金蓮（張名荏飾）的橋段，並增添了黑鯉魚（王婕菱飾）這個人物讓劇中的情感鏈結更加複雜，甚至結局有了大大的不同。「取名」的加入是相當有意思的，不過對金鯉魚的意義究竟為何？「取名」這件事情可能反映出一個解讀與一個問題，一是讓觀眾更能夠理解張珍與金鯉魚之間的緊密關係，為二人的情感作更細膩的鋪墊；二是「名」既是出自於張珍所與，那麼金鯉魚的自我認同是否會因此而遭到削弱呢？

關於「取名」，是相當值得令人深思的，除了能夠看出編劇對金鯉魚的刻畫用情之深外，也找到了一個點進一步深化「真假」、「同異」不為問題，成為自己才是最重要的中心主旨，似乎為金鯉魚找到了自我的主體性，但，真是如此嗎？或許，再進一步思考，既然劇中為真假、同異的「標籤」論爭不遺餘力的著墨，但金鯉魚的名字依舊是由人（張珍）所給，即便最後金鯉魚看似為追求情愛表現出自我的主體性，但是否金鯉魚（金蓮）這個人物仍舊受到「名」、「標籤」的網綁而稍稍顯得尷尬呢？另外，《美人·魚》刪去了以往在這些「人魚相戀」作品中「天道」的干涉的情節，也是值得注意的。

近劇末處，真假包公鑑真的情節中反映了「真」與「假」、「妖」與「人」已無界線的問題，「情真」終究可動搖鐵面無私的包公所職掌的「國家律法」。但是，在《美人·魚》這部作品中，「人魚相戀」的越界最後雖如同過去的改編作品，以「清官難斷家務事」跨越了國家律法，但是，編劇游雅惠刪去了神話意味的詮釋，不由天兵天將、雷公電母、觀音大士所代表的「天」賞罰這對戀人，而是由金牡丹（曾玫萍飾）的宰相父親（杜健璋飾）帶著家丁追殺水族與金鯉魚，在編劇的筆下，天道似乎不在亦無感應，一切的罪與罰皆回到了「人」自身，解鈴者為人，繫鈴者亦是。

除了「人魚相戀」故事中的同異問題，編劇似乎也有意思在作為異族的水族界放入異者（黑鯉魚），增加整部作品中能夠思考的厚度。因為「人」所給予的「標籤」與「價值觀」，「黑」成了詭譎、奇異、不祥的象徵，以致於黑鯉魚在劇情的開始便遭到其他水族們的疏遠，使得黑鯉魚不對他人敞開心扉，只有金鯉魚懂得黑鯉魚的真誠情感。劇本中的中心主旨進一步指出，不僅只種族的同異，乃至於同一族類亦有異者，但異者在同一族群、社會中的存在始終是被孤立的、被排擠的。一直到最後，宰相一劍刺傷金鯉魚之時，黑鯉魚的出現即發揮了相當大的作用。他進入金鯉魚瀕死前的意識中，將自身能夠幻化為人、魚的能力化為藍珠（魚）與黃珠（人），讓金鯉魚在重生後選擇為魚或人，劇情到最後雖為大團圓結局，卻走向「人與魚」、「人與妖」終究殊途的不完美結局，看似給定了答案，卻又無不與為了同異性戀婚姻、種族、國族等問題而激化的世界暗暗扣合，無奈於那條看似顛撲不破的界線與選擇之上。

特別標舉出「兒童歌仔戲」的定位或許多少為了商業考量，但，《美人·魚》應是兒童劇，又或為成人設計的戲劇，或許也不那麼重要。重要的是，《美人·魚》為「人魚戀」的故事找到了新的走向與詮釋，深化了議題本身的厚度與提供了再討論的空間。雖然，唐美雲將其標榜「兒童歌仔戲」，卻不是那麼的輕鬆、簡單，以娛樂觀眾作為主要考量，無論議題是否存在著一定的難易度，《美人·魚》給予台下的大、小觀眾們相當大的思考空間，在這部作品中看見歌仔戲這個劇種在行事、內容上的活潑、自由外，更能看見作為歌仔戲創作者在各類議題涉獵、探究的不遺餘力。

雖然如此，《美人·魚》這部作品仍有不足之處必須被點出，如張珍、黑鯉魚二人在劇中應為重要的人物，但卻顯得較具功能性，大多是隨著金鯉魚渴望為黑鯉魚證明的「也有真情在人間」的思考向前推進。劇中的鋪排，亦看得出為了讓青年演員能夠有表演展示的機會，但場與場之間仍稍嫌瑣碎，需再求精煉濃縮。最後，儘管劇中不少新作的背景音樂能夠推動劇情的進行，但是運用弦樂等配器取代鑼鼓點襯托武戲，也明顯的感受到演員在台上武打的尷尬，或許需要再行斟酌。不過，作為一部經典重詮的劇作，《美人·魚》深化了劇中的「情論」、為「同異」的問題增加更多討論空間，已然相當成功。看著台上的主要演員，唱念作打皆表現的相當優異，令人為唐美雲歌仔戲團在戲曲傳承上教育的成功感到喜悅，也期待唐美雲等資深演員們能夠繼續提攜後進、鋪墊前路，讓青年演員們繼續接受挑戰，向前衝鋒陷陣，開出一片屬於青年演員的天空。

#### 注釋

1、現場的節目單並未提及「兒童歌仔戲」。不過，在中時電子報的報導中將此齣戲定位為「兒童歌仔戲」，唐美雲本人在謝幕時也特別提到，《美人·魚》是一齣「兒童歌仔戲」。（瀏覽網址：<http://www.chinatimes.com/realtimenews/20161101000979-260405>，瀏覽日期：2016/11/15。）